

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за дувачке инструменте

**ТЕМА :**

Романтичарска литература за фагот : Стилске и техничке специфичности композиција написаних у различитим земљама

( Италија , Немачка , Велика Британија и Шведска . )

- 1 . **Франц Бервалд** : Концертни комад за фагот и оркестар у Ф – дуру , опус 2
- 2 . **Конрадин Кројцер** : Варијације за фагот и оркестар у Б – дуру
- 3 . **Едвард Елгар** : Романса за фагот и оркестар , опус 62
- 4 . **Бернхард Крусел** : Кончертино за фагот и оркестар у Б – дуру
- 5 . **Ђоакино Росини** : Концерт за фагот и оркестар у Б - дуру

Ментор

Професор Мирко Исаески

Студент

Ненад Јанковић

---

Београд – јун 2013 године

## САДРЖАЈ :

- Увод
- Припреме
- Стилске карактеристике
- Развој фагота кроз историју
- О композиторима
- О композицијама
- Закључак
- Литература и аудио снимци

## Увод :

Фагот као солистички инструмент у периоду музичког романтизма ?

Посматрајући литературу компоновану за фагот , кроз историју , уочио сам једну веома изражену диспропорцију , која се односила на стваралаштво за фагот у периоду музичког романтизма . Наиме , кроз све историјске периоде фагот је био веома заступљен као солистички инструмент , а још чешће у камерној музици . У периоду музичког барока само Антонио Вивалди ( **Antonio Vivaldi** ) је компоновао 42 концерта за фагот , као солистички инструмент и гудачки оркестар , као и десетине других , где је фагот употребљавао у комбинацији са другим инструментима . Фагот је коришћен и као басо континуо ( **basso continuo** ) у скоро свим комбинацијама камерних ансамбала . Постоји и велики број соната компонованих за фагот уз пратњу чембала , из тог периода . Пуно композитора је у том историјском раздобљу компоновало за фагот , а ја ћу поменути само неке , за нас фаготисте осим Вивалдија веома значајне : Георг Филип Телеман ( **Georg Philip Telemann** ) , Јохан Фридрих Фаш ( **Johann Friedrich Fasch** ) , Антоњин Рајхенауер ( **Antonin Raihenauerr** ) , Јохан Димас Зеленка ( **Johann Dimas Zelenka** ) , Карл Филип Емануел Бах ( **Carl Philip Emanuel Bach** ) , Жозеф Бодан де Бомортие ( **Joseph Bodin de Boismortier** ) итд .

Период музичког класицизма је такође био веома плодноносан за фаготску литературу . Волфганг Амадеус Моцарт ( **Wolfgang Amadeus Mozart** ) је свој први концерт , који није компоновао за клавир , посветио управо фаготу , Концерт за фагот и оркестар у Б – дуру КВ 191 када је имао дванаест година . Касније је компоновао и концертантну симфонију у Ес – дуру КВ 297 за обоу , кларинет , фагот , хорну и оркестар . По неким истраживањима , историчари музике који се баве његовим животом и радом , верују да је постојало још три концерта за фагот и оркестар али да су нажалост изгубљени . Наравно и Моцарт је фагот обилато употребљавао у камерној музици , тако да захваљујући њему постоји уникатна соната за фагот и виолончело у Б – дуру КВ 292 , као и позамашан број дивертимената и серенада писаних за различите дувачке ансамбле , у којима је фагот имао

веома истакнуту улогу . Најпознатија серенада за дувачки ансамбл коју је Моцарт компоновао је Серенада у Б – дуру , под називом Гран партита ( **Gran partita** ) . Поред Моцарта , за фагот је у том периоду компоновао још један музички великан , Јозеф Хајдн ( **Joseph Haydn** ) . Почетком овога века познати немачки кларинетиста и истраживач историје музике Дитер Клекер<sup>1</sup> ( **Dieter Klocker** ) је пронашао Концерт за фагот и оркестар у Ф – дуру Јозефа Хајдна , који уз његову кончертантну симфонију за виолину , виолончело , обоу , фагот и оркестар , као и позамашан број партита за различите дувачке камерне ансамбле , чини значајан допринос фаготској литератури из тог историјског периода . Поред још неколицине значајних композитора који су компоновали концерте за фагот у том периоду , као што су : Франсоа Девиен ( **Francois Devienne** ) , Игнац Плејел ( **Ignatz Pleyel** ) , Јохан Баптист Ванхал ( **Johann Baptist Vanhal** ) , Карл Штамиц ( **Carl Stamitz** ) , Јохан Кристиан Бах ( **Johann Christian Bach** ) , Франц Данци ( **Franz Danzi** ) , Антон Кожелух ( **Anton Kozeluh** ) итд , посебно бих издвојио Концерт за фагот и оркестар у Ц – дуру ( **Gran concerto** ) Јохана Непомука Хумела ( **Johann Nepomuk Hummel** ) , који је за сваког фаготисту један од врхунаца извађачке праксе . Додао бих још неке композиције из опуса камерне музике Лудвига ван Бетовена ( **Ludwig van Beethoven** ) : клавијерски квинтет , који је компонован по узору на исти такав Моцартов , дувачки секстет и октет , као и чувени септет за виолину , виолу , виолончело , контрабас , кларинет , фагот и хорну .

Од завршетка периода музичког романтизма па до данас , осим периода музичког импресионизма у којем се скоро изгубила форма концерта за солистички инструмент уз пратњу оркестра , репертоар за фагот је веома богат . Предпостављам да се већина композитора у савременом добу одлучила да компонује дела за фагот и оркестар , зато што су, као кроз историју била поруцбине или посвете , а и из разлога зато што су се појавили на светској музичкој сцени фаготисти који су могли успешно да их изведу . Такође и сами инструменти су кроз историју усавршени и пружају , како извађачу , тако и композитору веће могућности и слободу музичког изражавања , без превелике бриге о техничким аспектима .

---

<sup>1</sup> Дитер Клекер , чувени немачки кларинетиста и истраживач , пронашао је неколико десетина композиција , што солистичких , што камерних . Оснивач је ансамбла Consortium Classicum са којим је снимно преко педесет компакт дискова са музиком коју је проналазио , али и ређе извођену музику .

Поменућу само неке значајније композиторе , чије су композиције део данашњег стандардног фаготистичког репертоара : Џејкоб Гордон ( **Jacob Gordon** ) , Роџер Бутри ( **Rodger Boutri** ) , Виктор Брунс ( **Victor Bruns** ) , Отмар Нусио ( **Otmar Nussio** ) , Жан Франсе ( **Jean Francaix** ) , Анри Томази ( **Henry Tomassi** ) , Џон Вилијамс ( **John Williams** ) , Софија Губајдулина ( **Sofia Gubaidulina** ) , Андре Жоливе ( **Andre Jolivet** ) итд...

Осврнуо бих се и на период музичког романтизма , једног тако дугачког и плодносног историјског периода , а који смо ми ,фаготисти из Србије , осим оркестарског искуства , као солистички инструмент препознавали само кроз изучавање Концерта за фагот и оркестар у Ф – дуру и Мађарског ронда ( **Andante e rondo Ungaresse** ) , Карл Марије фон Вебера ( **Carl Maria von Weber** ) , као и Сонате за фагот и клавир Камиа СенСанса ( **Camile SaintSans** ) . Због те чињенице често сам себи постављао питање : Да ли су композитори из тог периода на фагот гледали као на озбиљан инструмент који може својим тоном и карактером да оживи њихове уметничке имагинације или је фагот посматран као егзотична ствар , за који су спорадично компоновали само најхрабрији ? Ово питање и констатација на коју оно наводи је донекле тачна, зато што је постојало много више " храбрих " композитора из тог периода него што смо ми предпостављали .

Прво сазнање о постојању великог броја композиција писаних за фагот у доба музичког романтизма сам имао када сам дошао у посед компакт диска под називом Романтични фаготски раритети ( **Romantic bassoon rarities** ) , на којем се налази неколико композиција које ћу и ја покушати уметнички да перцепирам . На компакт диску наступа један од мојих фаготистичких узора Клаус Тунеман <sup>2</sup> ( **Klaus Thunemann** ) због кога сам заправо и набавио компакт диск , иако за већину композитора и композиција на њему до тада нисам чуо . После преслушавања овог снимка схватио сам да је то онај део литературе који нам је недостајао , али сам схватио да због техничке несавршености тадашњих инструмената , та дела нису била често извођена у периоду када су настајала и тако у појединим музичким срединама отишла у заборав .

---

<sup>2</sup> Клаус Тунеман један од најчувенијих светских фаготиста , солиста и професор на Високој школи за музику у Берлину .

Осећам велику част и одговорност зато што сам добио прилику да о овим композицијама , мом раду на савладавању и правилном разумевању , мојим начинима за савладавање техничких и тонских потешкоћа напишем неколико реченица , које ће , надам се , олакшати пут будућим фаготистима ка успешном савладавању ових композиција али и да кроз ове композиције боље проуче период романтизма у музици , не кроз општу историју , већ кроз примену и развој свог инструмента кроз историју али и кроз цео период романтизма .

## Припреме :

Преслушавањем снимака , као и каснијом анализом партитура ових композиција , дошао сам до закључка , да за успешно савладавање и лакше превазилажење захтева које ове композиције доносе , фаготиста мора другачије да се припреми него што је устаљена пракса и то у више техничких дисциплина .

Прва ствар коју је потребно променити и конципирати на другачији начин је писак . За извођење виртуозних пасажа , екстремно високих нота , лирских тема са огромним динамичким разликама које су у овим композицијама захтеване , потребно је , поред знања и умећа направити и посебан писак , који ће ми омогућити да са сигурношћу одговорим на извођачке захтеве који су испред мене постављени .

Прву промену у односу на стандардне димензије писка сам направио још пре савијања трске . Скратио сам невибрирајући део трске , односно део који належе на есо , за по 4 милиметра са обе стране . Тим поступком сам смањив стандардну дужину са 120 милиметара , на нестандартних 112 милиметара . Овим потезом се при каснијој изради незнатно смањује палета тонског колорита , али се добија пуно нових , добрих карактеристика које у овако захтевним композицијама фаготисти веома олакшавају посао . Главна карактеристика добијена овим поступком је сигурност свирања нота у високом

регистру . Поред ове карактеристике , а уз претпоставку да је писак правилно израђен , добијамо и пратеће особине које такође веома олакшавају савладавање ових композиција , а то су : не тако таман али сонорнији тон са чијим се колоритом лакше манипулише и могућност наступања тона без ударца језиком у врх писка , као и свирања без потешкоћа најсуптилнијег пијанисима .

Још једно одступање од стандарда , које сам применио при изради писка који је био направљен од трске марке Данци<sup>3</sup> ( **Danzi** ) је то да ми је због мекоће писка коју сам остварио израдом ножем , недостајало отпора при протоку ваздуха кроз писак , односно писак је имао превише слободних и неконтролисаних вибрација . При изради следећег писка тај проблем сам решио остављањем дебљег врха писка . Код пискова који су направљени од трске марке Глотен<sup>4</sup> ( **Glotin** ) овај поступак није неопходно применити , зато што је структура ове трске гушћа и самим тим пружа већи отпор , који је у овом случају неопходан .

После радњи са писком морао сам да одаберем и есо , који ће својим особинама подржати промене које сам извршио при изради писка . После краћег бирања сам се одлучио за есо марке Хекел<sup>5</sup> ( **Heckel** ) са ознаком ЦЦ 1 ( н ) , пошто сам на њему за разлику од еса за ознаком ЦЦ 2 ( н ) са којим инструмент тамније звучи али постоје потешкоће код свирања високих нота , и еса за ознаком ЦЦ 0 ( н ) на коме је превисока интонација , успео да добијем све што сам захтевао од инструмента .

За припрему прстију за успешно свирање пасажа препоручио бих техничке вежбе из књиге Георга Клуча<sup>6</sup> ( **Georg Klutsch** ) , Основи фагота ( **Bassoon fundamentals** ) , као и обе свеске мелодијских етида за фагот Лудвига Милдеа<sup>7</sup> ( **Ludwig Milde** ) .

---

3. Овидио Данци ( **Ovidio Danzi** ) дугогодишњи солиста оркестра Миланске скале , професор и произвађач трски за фагот .

4. Глотен ( **Glotin** ) један од водећих француских произвађача трске за дуплотршчане дувачке инструменте .

5. В. Хекел ( **W.Heckel** ) водећи светски произвађач фагота и еса за фаготе .

6. Георг Клуч ( **Georg Klutsch** ) солиста Симфонијског оркестра из Бамберга и професор на Високој школи за музику у Келну .

7. Лудвиг Милде ( **Ludwig Milde** ) немачки фаготиста и професор из деветнаестог века .

## Стилске карактеристике :

( Фолклор као инспирација )

Романтизам у музици , епоха која је донела непрегледну разноликост индивидуалних стилова . Корене романтизма можемо осетити још у бароку , а видети и јасно чути у Бечком класицизму , у стваралаштву Волфганга Амадеуса Моцарта ( **Wolfgang Amadeus Mozart** ) , а нарочито у последњем стваралачком периоду Лудвига ван Бетовена ( **Ludwig van Beethoven** ) , због чега га неки историчари музике убрајају у прве музичке романтике .

У периоду романтизма долази до промене битних изражајно – садржајних обележја музике . То доводи до растућег значаја чулно – перцептивних елемената израза : тонског колорита , агогике , динамичких нијанси , хармонске профињености ( хроматике ) и суптилности у мелодијско – ритмичком изразу . Све то даље доводи до усавршавања извођачке технике и наглom процвату виртуозитета , који је као такав , задовољавао обе интимне тежње романтичарског уметника : тежње ка популарности код све бројније публике и и настојања да одржи своју " уздигнутост " над људским просеком . У стваралачко – техничкој области , то је довело до многих револуционарних новина .

Наиме , бечки класичари , који веома утичу на индивидуализацију музичког израза , допринели су да се он оспособи за изражавање људских емоција , док романтичари одбацују потребу колективности стила једне епохе и истичу потребу индивидуалитета у стилу стваралаца , што је довело до непрегледне разноликости индивидуалних стилова . Као последица те промене односа романтичара према стилу и изразу у музици , дошло је до стварања нових музичких конструкција и структура . До посебног значаја долазе минијатурне , лирске , прелидне , афористично грађене форме у инструменталној музици . Расте значај рапсодичних и фантазијских форми . Модификују се сонатни циклус , облик концерта , као и његова варијанта , односно варијациони облик , који је промењен на тај начин , да се теми са варијацијама додају уводни и завршни део , који је или реприза увода или нека народна игра приређена за концертно извођење . На тај начин се овај облик приближио облику троставачног концерта , у којем је тема са варијацијама други став .

Ова форма се најчешће користила у периоду раног романтизма , из којег су и три композиције које сам ја одабрао да проучавам у свом уметничко – истраживачком раду . То су : Концертни комад за фагот и оркестар ,опус 2 у Ф – дуру Франца Бервалда ( **Franz Berwald** ) , Кончertino у Б – дуру Бернхарда Крусела ( **Bernhard Crusell** ) и тема са варијацијама Конрадина Кројцера ( **Conradin Kreutzer** ) . Све три композиције су писане са јасним обележјима раног периода епохе , а то се показује не само по форми која подразумева три спојена става , где је други став тема са варијацијама , већ и по израженом утицају фолклора . У Бервалдовој композицији тема у другом делу је народна песма , а завршни део Круселове је пољска народна игра Полонеза . И у Кројцеровој композицији се јасно чују утицаји немачког фолклора , али не толико очигледно као код друге двојице .

У истом периоду долази до експанзије забавне музике , која је врло присутна у структури целокупног опуса Ђоакина Росинија ( **Gioachino Rossini** ) , па је тако и веома присутна у његовом Концерту за фагот и оркестар . Цео концерт је написан као Италијанска комична опера . Први став је тенорска , комична буфо<sup>8</sup> ( **Buffo** ) арија . Други став је нежна љубавна песма , са јасним утицајем италијанског белканта<sup>9</sup> ( **Bel canto** ) , док је трећи став заправо финале опере .

Романтичарски однос према музичком фолклору , мењао се током времена . У почетку је он био израз патриотских идеализација "својег" насупрот "туђинског" , као страном и често непријатељском . Касније се тај однос према фолклору свога народа мењао на тај начин , што му се често прилазило са нескривеном снобистичком иронијом и сарказмом .

Са поетизацијом сеоског народа , његове уметности и сеоске рустике као израза виталности , коју је градски човек изгубио у вртлогу цивилизације иде и романтично поетизовање природе и њених мистичних дражи . У свим областима уметности , па и у музици рађа се типично романтичарска поезија шуме , усамљених језера са вилама , месечине и тако даље . Ова идеологија добиће своју најадекватнију уметничку реализацију у периоду музичког импресионизма .

---

8. Буфо ( **Buffo** ) италијански израз за шаљиво , весело , комично .9. Белканто ( **Bel canto** ) италијански назив за начин певања у којем се нарочита пажња посвећује лепоти и пуноћи тона .

Посматран са историјско – социолошког гледишта , музички романтизам испољава три главне смернице развоја и то око његове средишне , најумереније али ипак као новог стилског правца довољно консеквентне струје , окупљају се композитори инструментално солистичке , камерне и оркестарске музике : Шуберт , Менделсон , Шопен , Шуман , Лист , Чајковски итд . . Око десног , најсмелијег новаторског крила били су окупљени : Брамс , Франк , Дворжак , Регер , а око револуционарног , најсмелијег новаторског крила : Вебер , Берлиоз , Р. Штраус , Сметана , Брукнер , Малер итд .

И Едвард Елгар ( **Edward Elgar** ) је често користио фолклор као инспирацију , што доказује његова оркестарска увертира " На Југу" ( **In the South** ) , али је романсу за фагот и оркестар компоновао под утицајем немачких романтичара у стилу романтичарске поезије , посебно Јоханеса Брамса ( **Johannes Brahms** ) који му је био композиторски узор .

## Развој фагота кроз историју :

Ово је веома важна област , коју би сваки фаготиста , који се истински бави својим инструментом требало да зна . Такође би било добро , када би поседовали реплике историјских инструмената из периода музичког барока , класицизма и романтизма или бар имали прилику да на њима свирамо одређени временски период . То би било веома корисно за правилно разумевање композиција из сваког од ових историјских периода . Врло је сврсисходно осетити и чути боју тона тих инструмената , пошто се она кроз периоде мењала , а веома је различита од боје тона данашњег модерног фагота . Такви звукови инструмената су водили композиторе у њиховом стваралачком раду ка најоптималнијој употреби могућности тадашњих инструмената . Због аутентичности али и због чињенице да су композитори из доба музичког романтизма , при компоновању композиција за фагот у ушима и глави имали звук романтичног фагота , било би добро покушати произвести сличан звук , који ће наравно на модерном инструменту бити много сонорнији и аликвотно богатији . Модерни инструмент нема толико техничких проблема

као аутентични , тако да **извођачу** омогућава да се више посвети уметничком аспекту композиције .

Сматра се да је фагот настао еволуцијом ренесансног инструмента *Дулцијана* , који је у употребу ушао почетком петнаестог века . Дулцијан је био инструмент са два велика и дугачка отвора , избушена у једном комаду дрвета . Те две дугачке цеви су биле повезане у самом дну инструмента , а мали резонирајући део у облику звона је додат на врх инструмента , да би се побољшао звук инструмента . Есо који се користио на дулцијану је био знатно мањи у односу на данашње стандарде . Дулцијан се свирао са веома широким писком . Дулцијан је вероватно добио име од латинске речи " **dulcis** " , која у преводу значи слатко , нежно . Евидентно је било да овај инструмент звучи мекше и пријатније од инструмената који су се користили до тада и зато се често користио у оркестрима који су пратили црквене хороове . Бас дулцијан или " хорски фагот " остао је у употреби најдуже . Овај наизглед једноставан инструмент , са само неколико клапни је био веома занимљив , зато што се на њему , за то време , могло свирати веома виртуозно . Пример за ову историјску чињеницу је композиција Сопра ла Моника ( **Sopra la Monica** ) коју је компоновао Филип Фридрих Бодекер ( **Phillip Friedrich Boddecker** ) 1630 године.

Развој од дулцијана направљеног од једног комада дрвета , до фагота који има четири засебна дела се десио из практичних и квалитативних разлога . Било је много лакше направити инструмент од четири мања комада дрвета , него од једног великог . Сама градња је била квалитетнија , зато што је мање комаде дрвета било лакше , а самим тим и прецизније бушити .

Током времена градња инструмената је напредовала , те су на новије моделе додаване нове клапне . У то време градитељи инструмената су били сваштари и правили су све врсте инструмената . Неколико произвођача је почело да се специјализује само за градњу фагота тек у раним годинама деветнаестог века . Развој фагота у Европи је имао два пута .

У Немачкој градитељи фагота су тежили ка томе да инструменту обезбеде бољу стабилност интонације али и бољу репродукцију звука . Доста су истраживали са материјалима , односно врстама дрвета од којег ће правити инструменте , као и са

мензурама и начином бушења . Унапређивали су и новонастали систем клапни и самим тим поставили темељ за каснији настанак револуционарног Хекел ( **Heckel** ) система .

У Француској су појединци такође постали специјализовани за изградњу фагота . И они су унели доста промена у градњи инструмента али су ипак остали више верни концепту барокног фагота од Немаца . Пример за то је да и данас инструменти направљени по француском систему испод палца десне руке немају клапну , већ отворену рупу . Кроз историју градитељи инструмената нису много знали о специфичностима и разликама у материјалу за изградњу инструмената , тако да су их правили од свих врста дрвећа . Данас за израду немачких фагота се користи јавор , најмекше од тврдых дрвета , док француски градитељи и данас користе палисандер или ружино дрво .

У наставку текста посветићу пажњу историјском развоју немачког система у изградњи фагота , који се кроз историју показао као савршенији , па је из тог разлога постао и глобално доминантнији , због чега је у употреби и код нас у Србији .

Класични период , између 1775. и 1825. године је представљао транзицију између барока из осамнаестог и романтизма из деветнаестог века . Класична уметност је била много слободнија у односу на барокну , која је била фокусирана на религију . Та промена се одражавала осим у музици и у сликарству и архитектури . Те промене такође нису заобишле ни фагот .

Промене у начину бушења и дебљине зидова инструмента довели су до трансформације барокног фагота , који се традиционално користио у свирању басо континуа , до много експресивнијег инструмента са тенорским регистром . Године 1787. појављују се први фаготи са неком врстом октав клапне , која се налазила на крилу инструмента , одприлике на месту где се данас налази висока Д клапна . Од тог тренутка свирање високог регистра на фаготу је постало не лако али остварљиво .

Неколико градитеља инструмената у осамнаестом веку дало је велики допринос у развоју фагота . Први од њих је Карл Аугуст Грензер ( **Carl August Grenser** ) који је рођен 1725.

године у Дрездену ( **Dresden** ) у Немачкој , где је живео и радио све до смрти 1807. године . Он је био један од најпознатијих градитеља тог периода . Инструменти које је правио били су толико добри да је и Леополд Моцарт ( **Leopold Mozart** ) од њега наручивао фаготе и обое . Његов нећак Хајнрих Грензер ( **Heinrich Grenser** ) је био први који је заправо убрзао развој фагота . Он је променио ширину мензуре и дужину инструмента .

Карл Алменредер ( **Carl Almenrader** ) је рођен 3. октобра 1786. године у Ронсдорфу ( **Ronsdorf** ) данашњи Вупертал ( **Wuppertal** ) . Њега су веома занимали теоријски принципи развоја фагота . Са обзиром да је радио код музичког издавача Б. Шота из Маинца ( **B. Schott, Mainz** ) , он издаје текст са објашњењем своје теорије о новим унапређеним детаљима , које жели да користи у градњи свог инструмента , а 1819. године теоријски представља идеју за свој револуционарни фагот са петнаест клапни . Неколико година касније упознаје осамнаестогодишњег Јохана Адама Хекела ( **Johann Adam Heckel** ) , који је имао таленат да материјално реализује све његове идеје . Њихова сарадња је крунисана 1831. године , представљањем првог примерка њиховог инструмента . Данас ту годину сматрамо као оснивачку годину фирме В.Хекел ( **W.Heckel gmbh** ) , која је и данас најчувенија у свету за производњу најквалитетнијих фагота . Наследник Јохана Адама Хекела , Вилхелм Херман Хекел ( **Willhelm Hermann Heckel** ) се сматра изумитељем модерног фагота , који , уз мање модификације током времена и ми данас користимо .

Најзначајнија дешавања у развоју фагота у двадесетом веку су се десила у пограничном региону , између данашњег северо-западног дела Чешке и Немачке . Некадашње историјске границе су редефинисане после Првог светског рата , односно после пада Аустро-Угарског царства . Нове границе су повучене право преко планине Ерц ( **Erz** ) , тако да је прекинута веза између два суседна града из којих су градитељи инструмената блиско сарађивали . Граслиц ( **Graslitz** ) , данашње Краслице су припале новооснованој Чехословачкој , док је Клингентал ( **Klingenthal** ) остао у Немачкој . Због географске изолованости у Клингенталу је убрзо престала производња инструмената , док је у Краслицама доживљавала ренесансу . Краслице су убрзо постале центар европске производње инструмената , а произвођачи фагота као што су : Пихнер ( **Puchner** ) , Мениг ( **Monnig** ) , Адлер ( **Adler** ) и Колерт ( **Kohlert** ) су имали своје фабрике тамо .

После Другог светског рата већина ових фабрика је пресељена у Немачку у град Наухајм ( **Nauheim** ) , који се налази у околини Франкфурта на Мајни ( **Frankfurt am Main** ) . Већина тих фабрика се још увек налази тамо , мада су се неке после пада Берлинског зида попут Менига и Адлера , вратиле у Бохемски део Немачке , у град Маркнојкирхен ( **Markneukirchen** ) . Поменуо бих још неке фирме које су до данас , заједно са фирмом Хекел , учествовале у даљем развоју фагота , а то су : Шпрајбер ( **Schreiber** ) , Валтер ( **Walter** ) , Мусман ( **Moosmann** ) и Волф ( **Wolf** ) .

Посебно бих издвојио произвођача фагота из Србије , господина Живана Шарчевића , на чијем инструменту и ја свирам . Он је , иако у пензији , остао прави заљубљеник у градњу фагота али и велики иноватор . Тренутно је он једини градитељ фагота на свету који уме да направи цео инструмент од бушења дрвета , до израде механике потпуно сам . Своје умеће и дугогодишње искуство пренео је на преко 35000 инструмената , које је до сад направио , по чему је својеврсни светски рекордер . Врхунац његовог градитељског умећа је негов инструмент са именом модела " **Император** " , који по својим тонским и звучним карактеристикама превазилази све досадашње инструменте , па чак и инструменте чувене марке Хекел .

Ја сам за време посете фабрици Хекел и њиховом музеју , имао привилегију да испробам неколико историјских инструмената из различитих периода . Највише ме је заинтересовао инструмент из периода романтизма , управо због композиција које сам планирао да истражујем . Пробао сам да у пракси дођем до одговора на нека питања која сам себи постављао . После дужег свирања , дошао сам до закључка зашто су ове композиције веома ретко извођене у периоду када су настале , а и касније . Неке тонове , као што је високи ЕС 2 на тим инструментима је било готово немогуће одсвирати , а често се појављују у овим композицијама . Такође је било готово немогуће тачно освирати неке пасаже и извести скокове , без којих ове композиције губе своју уметничку лепоту и смисао , али тон који је тај инструмент производио ми је дао јасне смернице шта треба променити и на који начин прилагодити звук модерног фагота , да би композиције звучале шта аутентичније .

## О композиторима :

( Краће биографије )

**Франц Адолф Бервалд ( Franz Adolf Berwald )** је био шведски композитор са немачким коренима и живео је у периоду од 1796. до 1868. године . Потicao је из породице музичара . Отац му је био виолиниста у оркестру Краљевске опере у Штокхолму ( **Royal opera orchestra , Stockholm** ) , тако да је и он кренуо његовим стопама . Са петнаест година је почео да свира у оркестру са оцем , а то је и период када је почео да компоује . За време лета , када оркестар није радио , Бервалд је путовао по Скандинавским земљама , Финској и Русији , где је тражио инспирацију у фолклору тих народа .

Пошто није био признат као композитор , одлучио је да студира медицину и то психологију и ортопедију . За време студија у Берлину он је и даље компоновао , иако је знао да ниједно његово дело неће бити изведено . Због финансијских потешкоћа 1835. године , престаје да се бави компоновањем и почиње да ради у једној ортопедској клиници у Берлину као хирург ортопед . Та његова одлука се испоставила као веома профитабилна , а за човечанство и веома корисна , зато што је у том периоду измислио и патентирао неколико ортопедских помагала која се и данас користе . Године 1841. се жени и сели за Беч , где наставља да компоује . За разлику од Шведске и Немачке , где квалитет његове музике није био препознат , у Аустрији је било другачије . Због свог доприноса музици 1847. године постаје почасни члан Салцбургшког Моцартеума ( **Mozarteum , Salzburg** ) . Бервалд се 1849. године враћа у Шведску . Постаје директор фабрике стакла и управник житног млина . Уз све обавезе које су му ови послови доносили , Бервалд је наставио да компоује . Прво дело које му је било изведено у Шведској је опера " Звезда Сорие" ( **Estrella de Soria** ) , чији му успех коначно доноси признање у друштву , које је заслуживао . 1866. године добија медаљу Поларне звезде , као признање за своја музичка достигнућа . Две године касније умире од пнеумоније . Сахрањен је уз све почести на јужном гробљу у Штокхолму . а куриозитет је да су му музичари из Краљевског оркестра , у којем је некада и сам свирао , као последњи поздрав , одсвирали лагани став његове прве симфоније .

**Конрадин Кројцер ( Conradin Kreutzer )** је рођен 1780. године у Немачком градићу Мескирх ( **Messkirch** ), а преминуо 1849. године у Литванској престоници Риги ( **Riga** ). Током живота је био веома познат и цењен као композитор и диригент али и потпуно заборављен након смрти . Његова животна прича била је дијаметрално супротна судбини Франца Бервалда . Да не буде забуне , Конрадин Кројцер није тај коме је Лудвиг ван Бетовен посветио своју чувену виолинску сонату , већ је то био француски , светски познат виолиниста тога доба Родолф Кројцер ( **Rodolphe Kreutzer** ) .

Конрадина Кројцера , као музички веома надареног младића , породица са непуних девет година шаље у манастирску школу у манастир Цвифалтен ( **Zwiefalten** ) у Швајцарској . У манастиру поред стандардног образовања добија и музичко образовање . Учи певање , свирање клавира и оргуља , обое и кларинета , виолине , а добија и лекције из музичке теорије . Након завршетка школе , на инсистирање оца уписује студије права , иако му је жеља била да се бави музиком . Након очеве изненадне смрти 1800. године , Кројцер прекида студије права и 1804. године одлази у Беч , где код чувеног Јозефа Хајдна ( **Joseph Haydn** ) студира композицију . Кројцер је у том периоду доста компоновао , а издржавао се давајући часове клавира и дувачких инструмената .

На прво извођење неке од својих композиција у Бечу , чекао је до 1810. године . Годину дана касније одлази у Штутгарт ( **Stuttgart** ) , где доживљава велики успех као оперски композитор . 1812. године на репертоару Штутгратске опере су биле три његове опере . Исте године добија звање главног капелмајстора ( **Hofkapellmaister** ) на Виртембергшком двору ( **Wurtemberg court** ) у Штутгарту . Због политичких промена , 1816. године Кројцер је био принуђен да напусти град и своје радно место . Нешто касније , исте године добија позиције капелмајстора на два места у исто време , тако да је од 1816. до 1822. године , ради у Донауешингену ( **Donaueschingen** ) и Келну ( **Colone** ) истовремено . Године 1822. одлази у Беч , где је наредних десет година главни диригент у Карнтнертор театру ( **Karntnertheater** ) . Када је заршио са службовањем у театру , почиње период његовог живота у којем је доста путувао са своје две кћерке , које су биле оперске певачице , а које је он као корепетитор пратио на турнејама док су изводиле његову

музику . Његов музички узор је био Карл Марија фон Вебер , иако је композицију учио код славног Хајдна .

**Едвард Елгар ( Edward Elgar )** је рођен 1857. године у селу Бродхелт ( **Broadhelth** ) , поред града Ворчестера ( **Worcester** ) у Енглеској где је и преминуо 1934 године . Елгар је прво музичко образовање добио од оца , који је био власник радње за продају и поправку музичких инструмената , као и оргуљаш у Римокатоличкој цркви Светог Ђорђа у Ворчестеру , а од локалних музичара и прве часове виолине . Он убрзо овладава основама теорије музике и почиње да ради у Ворчестерском певачком друштву као аранжер , где касније постаје и диригент . Са двадесет две године је имао велику жељу да оде о Лајпциг ( **Laipzig** ) на студије композиције али пошто то није успео да оствари , запослио се у једној локалној адвокатској канцеларији . Године 1885. наслеђује свога оца на месту оргуљаша у цркви Светог Ђорђа . Четири године касније се оженио и преселио у Малверн ( **Malvern** ) , где је остао од 1891. до 1904. године . Током тих година дириговао је Ворчестерском филхармонијом . Након тог периода 1905. године прихвата место професора на Универзитету у Бирмингхему ( **University of Birmingham** ) . Касније године 1911. и 1912. наступао је као диригент са Лондонским симфонијским оркестром ( **London Symphony Orchestra** ) . Након тога се скрasio у Хемпстеду ( **Hampstead** ) , где је наставио са својим композиторским радом . После смрти супруге 1920. године , Елгар се враћа у Ворчестер , где је дочекао крај живота .

У својој родној Енглеској је био веома цењен , тако да је почетком двадесетог века добио племићку титулу . У бројним делима које је компоновао се не осећа сродност са идејама које су довеле до препорода енглеске музике , мада је понекад користио фолклор као инспирацију . Он је своје композиторске узоре пронашао у немачким романтичарима , тако да су га неки са правом звали Енглески Брамс , због поштовања које је гајио према великом композитору али и због његовог утицаја на Елгаров изражајни стил .

Значајна дела Елгаровог композиторског опуса су : Концер за виолончело и оркестар из 1919. године , Енигма варијације из 1899. године и Концертна увертира " На Југу " ( **In the South** ) из 1904. године .

**Бернхард Хенрик Крусел ( Bernhard Henrik Crusell )** је био чувени шведско – фински композитор , кларинетиста и преводацац . Рођен је 1775. године у Нејштаду ( **Nystad** ) у Финској . Он је заправо био први светски познат фински композитор , доста година пре Сибелијуса али је свој живот и каријеру везао за Шведску , односно Штокхолм , где се преселио 1791. године .

Син сиромашног књиговесца , Крусел је прве часове кларинета добио од кларинетисте из војног оркестра у свом родном Нејштаду са осам година . Године 1788 почиње да наступа као кларинетиста у том оркестру . Три године касније се сели у Штокхолм , где после две године боравка 1793. постаје дворски музичар . Постаје соло кларинетиста Краљевског дворског оркестра ( **Royal court orchestra** ) , у којем је наступао пуних четрдесет година , све до 1833. године . Године 1798. одлази у Берлин на студије кларинета код професора Франца Тауша ( **Franz Tausch** ) . За време студија одржава више концерата у Берлину и Хамбургу . У Шведској постаје истакнути солиста , који премијерно изводи дела истакнутих композитора тог времена : Винтера ( **Wintter** ) , Кромера ( **Krommer** ) , Лебруна ( **Lebrun** ) итд . Убрзо постаје познат широм Европе као највећи кларинетистички виртуоз тог времена , због чега је дуго година био убедљиво најбоље плаћени музичар у Краљевском оркестру .

У Штокхолму , Крусел учи музичку теорију од Данијела Брица ( **Daniel Britz** ) и Абе Фоглера ( **Abbe Vogler** ) , а године 1803. одлази на шестомесечно усавршавање у Париз , где учи композицију код Бертона ( **Berthon** ) и Госока ( **Gossec** ) , а кларинет код Лефевра ( **Lefevre** ) . После повратка из Париза наставља да компонује инструменталну музику за своје потребе али и за своје колеге дуваче из Краљевског оркестра , тако је настала и његова кончертантна симфонија за кларинет , фагот , хорну и оркестар . Године 1814. постаје ексклузивни композитор издавачке куће Петерс ( **Edition Peters** ) , која је прва штампала и издала већину његових композиција . Био је под великим музичким утицајем Шпора и Вебера .

**Ђоаконо Росини ( Gioacchino Rossini )** је рођен 1792. године у породици музичара у италијанском граду Пезаро ( **Pesaro** ) . Рано је дошао у контакт са музиком , путујући са родитељима по провинцијским позориштима у којима је његов отац свирао хорну и трубу , а мајка певала . И сам обдарен лепим гласом Росини је певао у црквеним хоровима . Прве праве часове музике добија у дванаестој години од музичких педагога Принетија ( **Prinetti** ) , Малебрија ( **Malebri** ) и Тезеија ( **Tesei** ) . У четрнаестој години већ диригује хором и оркестром једне оперске трупе , а са шестнаест компонује своје прво дело . Студије музике наставља 1806. године , уписавши се у Лићео музикале ( **Liceo musicale** ) , Конзерваторијум за музику у Болоњи ( **Bologna** ) , где му је наставник био , тада чувени отац Станилав Матеи ( **padre Stanislav Matei** ) . Росини много ради и проучава дела класика , Чимарозе ( **Chimarosa** ) , Паизијела ( **Paisiello** ) , а нарочито Хајдна ( **Haydn** ) и Моцарта ( **Mozart** ) , због чега му у школи дају надимак Мали Немац ( **Il Tedeschino** ) . Чежња за стваралачком самосталношћу , а и лоше материјално стање , натерале су га да напусти конзерваторијум и посвети се самосталном раду . Компонује веома брзо и лако и ако је веровати једној анегдоти , лакше му је било да напише нову страницу , него да дохвати неку завршену , која му је пола на под . Везавши се уговором за позоришта у Болоњи и Венецији ( **Venezia** ) , пише неколико опера годишње . Касније се његове опере изводе у позориштима широм Италије , тако да је у исто време припремао премијере Свраке крадљивице ( **La Gazza ladra** ) у Милану ( **Milan** ) и његове најчувеније опере Севиљски берберин ( **Il barbiere di Seviglia** ) у Риму ( **Rome** ) , са којом заправо завршава вековну еволуцију комичне опере и деценијама унапред најављује и припрема развитак италијанске националне оперске школе .

Године 1822. посећује Беч ( **Wien** ) као вођа позоришне трупе , која постиже велики успех . Из Беча путује за Лондон ( **London** ) , а затим одлази у Париз ( **Paris** ) , где постаје директор италијанског оперског позоришта . У јеку револуционарих збивања 1830. године , компонује Вилијама Тела ( **Willhelm Tell** ) , прву западно-европску патриотску оперу . Лик Вилијама Тела , неустрашивог борца за слободу и независност своје отаџбине , одговарао је револуционарном расположењу тога доба , тако да се премијера ове опере у Италији 1836. године , претворила у праве политичке демонстрације .

Јулски догађаји у Француској га ослобађају свих дужности у Паризу . Исцрпљен радом и разочаран , он се изненада потпуно повлачи . За преосталих тридесетосам година живота није компоновао ни једно оперско дело . Компоновао је само духовну музику и инструментална дела . Да ли се осећао уморан или се повукао пред Мајербером ( **Mayerbeer** ) , остаће заувек неразјашњено . Умро је 1868. године у Пасију ( **Passi** ) у близини Париза . Тело му је пренето у Италију и сахрањено у пантеону Санта Кроче , поред Микеланђела ( **Michelangelo** ) и Галилеја ( **Galileo** ) .

Својим сценским делима Росини је унео нов уметнички израз у традиционало италијанско оперско стваралаштво и подстакао развој оперског реализма , који означава нову етапу у историјском развоју опере .

## **О композицијама :**

Доста сам размишљао на који начин да представим свој рад на истраживању ових композиција , а да оно има своју ширу сврху . Желим да ово што ћу написати омогући будућим фэготистичким нараштајима лакше савладавање ових композиција .

Сматрам да је претенциозно да начин на који један уметник – извођач осећа музику , претворим у речи и запишем на папир , те да тврдим да то баш тако треба одсвирати . Музика је специфична уметност , која се не може униформисати , већ је сваки извођач својеврсни медијум , кроз којег духовна порука музике бива презентована човечанству на другачији начин .

Из тог разлога сам одлучио да у тексту о свом истраживању напишем неке генералне историјске информације : Када су композиције настале , за кога су писане , ко их је први извео , када и где , а у зависности од историјских података и коментаре самих композитора и извођача на композиције .

Даље ћу покушати да дам неке генералне уметничке смернице , које могу бити корисне у исправном сагледавању сваке од ових композиција , као музичке целине . Посебно ћу

говорити о својим искуствима у техничко – тонском савладавању ових дела . Покушаћу да представим комбинације прстореда који су можда најоптималније решење за што лакше свирање високих нота , на који начин атаковати тон , како користити отвор грла да би се лакше манипулисало тонским и динамичким нијансирањем . На који начин потискивати ваздух дијафрагмом , зато што је ваздух код дувачких инструмената исти што и гудало и десна рука код гудачких инструмената , што је пресудно за квалитет тона и могућност мењана боје тона , што веома утиче на уметничко извођење музичког садржаја .

У музичкој уметности постоје основе и карактеристике стила из периода када су композиције настајале , али постоје велике разлике код извођача у виђењу стилских карактеристика , због чега је немогуће одредити које је исправно . На свом завршном испиту , реситалу ћу пробати да што боље практично представим своје уметничко виђење ових композиција , за које због мог дугогодишњег искуства као солисте , камерног и оркестарског музичара , могу да кажем да ће поседовати све карактеристике стила и епохе али са мојим личним печатом .

### **Франц Бервалд – Концертни комад за фагот и оркестар у Ф – дуру , опус 2**

Франц Бервалд је концертни комад за фагот и оркестар у Ф – дуру , опус 2 , компоновао за време свог дугог боравка у Берлину 1827. године . У време настанка ове композиције , Бервалд још увек није био признат као музички стваралац у својој земљи , а у Берлину се издржавао радећи као ортопед , што му је било друго занимање .

Вероватно због отпора према његовој музици који је доживљавао у својој отаџбини , Бервалд , који је био велики патриота , за шта постоје чињенице у његовим композицијама где је скоро увек користио шведски фолклор као инспирацију , пише композицију потпуно другачију од његовин дотадашњих . Композиција је компонована у романтичарској форми али није садржала у тематском материјалу елементе шведског фолклора , већ се чуо велики утицај европске музике , односно немачких композитора који су у то време у Европи постављали композиционе стандарде . Настала композиција је била преплављена лепим мелодијама и добрим хумором . Композиција је премијерно изведена тек 1843. године , негде у Аустрији . Нема података ко је премијерно извео ову композицију , а због те чињенице не постоји сведочење о утисцима извођача и реакције

публике после премијере . Једини писани траг о премијери ове композиције налази се у Бервалдовом дневнику , у који је иначе веома оскудно записивао догађаје из живота , где пише да му се дело уопште не допада и да неће ни покушати да га прода издавачима .

Композиција је написана у типично романтичарском стилу , као троставачни концерт , где између ставова не постоје паузе , већ се аутоматски настављају један на други . Први и трећи део поседују исту мелодијску тематику , а други део је писан у форми теме са варијацијама .

Први део композиције је написан као засебна целина , која се састоји од четири мања дела : првог , уводног , који ће се поновити на почетку трећег дела ; другог , лаганог , лирског дела ; трећег , веома виртуозног дела и четвртог , у којем се понавља други , лагани део и служи као припрема за прелазак на другу већу целину , односно тему са варијацијама .

Други део чини лагана тема са за извођача две паклене варијације и трећом лаганом и лирском , која наговештава скори прелазак на трећи део .

Трећи део је реминесценција почетка , само што нема оркестарског увода , већ фагот наступа директно . Та тема са почетка се развија и претвара се у брилијантну и виртуозну мосо ( **mosso** ) деоницу , којом се композиција завршава .

Бервалд на самом почетку композиције после оркестарског увода ставља извођача на искушења . Та два уводна такта солистичке деонице , после којих почиње представљање тематског материјала , због нотних вредности које су коришћене и скокова подсећају на почетак Росинијевог концерта за фагот и оркестар , који је настао двадесет година касније али су неупоредиво тежа за успешно свирање . Те четири уводне ноте , иако су написане у форте динамици треба одсвирати пажљиво , а поготово треба обратити пажњу на четврту ноту , односно високо Д 2 , који треба одсвирати мало тише , без превеликог акцента и притиска устима , са мање ваздуха , који ће бити емитован под већим притиском из дијафрагме . Он ће због своје светле боје у сваком случају звучати довољно јако , а могућност да тон уопште не изађе или закрчи ћемо свести на минимум . Даљу мелодију треба свирати веома нежно . Задржати притисак из дијафрагме али ваздух преместити у доњи део абдомена . Отвор грла треба да буде што већи , да би боја тона поготово на тоновима Фис 1 – Г1 – Гис 1 била тамна , што добро утиче на интонацију ових

тонова , која често зна да буде превисока . У уводном делу композиције , нешто касније , први пут се појављује и тон Ес 2 , који ће се појављивати и касније у овој композицији али и другим композицијама које сам одабрао да изучавам . Да појасним : тон Ес 2 је за цео степен виши од највишег тона у композицији " Болеро " ( **Bolero** ) , Мориса Равела ( **Maurice Ravel** ) и за пола степена виши од највишег тона у " Посвећењу пролећа " ( **Rite of Spring** ) , Игора Стравинског ( **Igor Strawinsky** ) . Да би успешно освирали овај тон , којег је самог тешко одсвирати , а поготово у склопу виртуозних пасажа , морамо користити добру технику дисања али у овом случају уз веома сужен отвор грла и флексибилност усана , о чему сам раније говорио али и другачији прстохват од стандардног , који сам научио од професора Кнута Сонстеволда<sup>10</sup> ( **Knut Sonstevold** ) . Прсте треба поставити овако : прстима леве руке треба затворити средњу Д рупу и притиснути пијано , дубоку Д и дубоку Ес клапну , а прстима десне руке затворити А рупу и притиснути Фис клапну . На крају уводног дела прве велике целине , Бервалд је написао краћу каденцу , кроз коју се постепено смирује темпо и која нас поступно уводи у други лагани део прве целине .

Овај део чини једна лепа , лирска мелодија , који траје шеснаест тактова , а проблем који она доноси извођачу је што због написаних легатура и захтеване целине теме од стране композитора , не постоји могућност нормалног узимања ваздуха , већ се мора користити техника кружног дисања . Та техника се изводи тако што последње количине ваздуха потискујете притиском из образа , а не из дијафрагме , док у исту време пуните плућа и дијафрагму ваздухом , удишући ваздух на нос .

У трећем делу фагот постаје прави комедијаш . Бервалд је честим коришћењем трилера , што са разрешењем , што без , брилијантних пасажа и вратоломних октавних скокова , од фагота направио жонглера на трапезу , чији адреналин и узбуђење прекида повратак на лагани део , који је извођачки лакши , зато што поновљена тема траје само осам тактова .

---

10 . Кнут Сонстеволд ( **Knut Sonstevold** ) , солиста и професор фагота на Краљевској академији за музику у Штокхолму .

Друга велика целина су варијације на немачку народну тему , проста музичка форма , са којом Бервалд , поред уживања у уметничком извођењу дела , извођачу доноси нове проблеме техничке природе . Због тога треба бити веома опрезан са темпом , у којем ће тема бити одсвирана , зато што касније у варијацијама предстоје праве извођачко - техничке вратоломије . Темпо теме треба одредити и прилагодити технички најзахтевнијој варијацији . На сву срећу , Бервалд је после теме и сваке варијације написао кратке каденце од по један такт , које чине могућим мале осцилације у темпу између варијација .

У прве две варијације фагот опет постаје комедијаш , а фаготиста има прилику да досегне лимит техничких могућности свога инструмента . Виртуозни пасажии , скокови од скоро три октаве ( од великог Ф до Ес 2 ) остављају без даха и публику и извођача , под условом да се одсвирају естетски лепо .

Трећа варијација је лагана , у темпу адађо ( **adagio** ) и писана је тако да извођачу дозволи да покаже своју музикалност и тонску флексибилност , вештину мењања боје тона у односу на захтеве музичког текста . Такође, ову варијацију треба искористити као средство за смиривање тензије и извођачког набоја који је постигнут у прве две варијације , пред прелазак на трећу целину композиције , која почиње репризом теме са почетка композиције .

После репризе почетне теме , почиње део који наговештава крај композиције . Бервалд кроз овај део прави постепену градацију у темпу и динамици , што кулминира у финалном делу кроз виртуозно скалирање и извођење арпеђа у фортисимо динамици .

Све закључке које сам написао и рекао као савете за лакше савладавање ове композиције , ћу користити и у извођењу осталих композиција које сам одабрао да изучавам .

### **Конрадин Кројцер – Тема са варијацијама за фагот и оркестар у Б – дуру**

За време свог боравка у Бечу ( **Wien** ) , Кројцер упознаје фаготисту Антона Ромберга ( **Anton Romberg** ) , који га охрабрује и наговара да компонује за фагот . Велики успех који су Кројцерове опере доживеле у музичком свету , доводи га 1812. године на позицију дворског капелника у Штутгарт ( **Stuttgart** ) , где диригује оркестром у којем је Ромберг свирао . Године 1816. заједно напуштају Штутгарт и одлазе у Виртемберг ( **Wurttemberg** )

). Јануара 1817 године , Кројцер је представио Антона Ромберга као првог фаготисту његовог височанства Краља од Виртемберга ( **King of Wurttemberg** ) . То се догодило на концерту у сали Гевандхауса ( **Gewandhaus** ) у Лајпцигу ( **Leipzig** ) , на којем је ова композиција премијерно изведена под називом " Концерт за фагот " . Пошто је Кројцер имао пуно обавеза као капелник , а у међувремену прихвата исти посао на двору Принца од Фирстемберга ( **Prince of Furstemberg** ) у Донауешингену ( **Donaueschingen** ) , има све мање времена за компоновање , тако да је исте композиције представљао на различитим местима , само под другим именом . Ову композицију је у Донауешингену посветио првом фаготисти дворског оркестра , талентованом музичару Рознијаку ( **Rosniak** ) . Композицију је пред краљем , уз пратњу дворског оркестра , премијерно извео Рознијак али по називом " Фантазија за фагот и оркестар " . Данас се ова композиција зове "Тема са варијацијама за фагот и оркестар " , маде је неки издавачи и данас издају под именом фантазија .

Композиција почиње у типично романтичарском стилу , уводним делом у темпу адађо , који у овом случају веома подсећа на барокни речитатив али се свира у стриктно одређеном темпу , у пијано динамици . Завршава се каденцом , која је у ствари разложени акорд Ф – дура .

Тема почиње у темпу " анданте грациозо " ( **andante grazioso** ) и то је кључно место за успешно свирање долазећих варијација , на које треба обратити посебну пажњу . Тема је написана у осминским вредностима нота и због тога се извођачу може учинити да је спора и досадна . Већ у првој варијацији , која је написана у истом темпу , композитор употребљава шеснаестинске вредности , чиме дупло убрзава темпо . По истом принципу композитор убрзава другу варијацију , не мењајући темпо , већ користећи још мање нотне вредности , односно тридесетдвојке , које је немогуће технички и мелодијски квалитетно одсвирати , ако се тема са почетка одсвира пребрзо . У трећој варијацији , као прелазу на финални део , композитор мења тоналитет , прелази из Б – дура у Дес – дур али мења и темпо , који је доста спорији од темпа почетне теме .

Трећи део је такође типичан пример романтичарске епохе . Написан је у темпу " ди Полака " ( **tempo di Polacca** ) и представља још једно битно место на које треба усмерити пажњу из истих разлога као и са почетка композиције . Композитор на почетку

овог дела композиције , за изражавање користи шеснаестине , па шеснаестинске триоле , а ближећи се крају композиције користи и тридесетдвојке . Овим поступцима композитор константно убрзава темпо као у делу са варијацијама . На самом крају , у коди се први пут појављује и ознака за убрзање темпа Пиу мото ( **Piu motto** ) , чиме композитор први пут убрзава темпо несмањујући нотне вредности . Крај треба да звучи фуриозно али ако се цело трећи део свира пребрзо , постоји могућност да иако успемо да одсвирамо пасаже у коди ,они звуче нервозно и неартикулисано . Треба припазити и на последњу ноту ове композиције . Нота контра Б је најнижа у регистру фагота и после свирања пасажа и узбуђења које извођач доживљава свирајући их , често се деси да она не изађе , зато што на крају композиције усне нису више тако флексибилне , а треба их опустити и потпуно отворити , као и повећати отвор грла на максимум . Из тих разлога треба покушати да се колико је могуће узбуђење обузда , мозак стави у функцију , и та нота одсвира са мањим притиском ваздуха из дијафрагме , прво да би били сигурни да ће изаћи , а друго да би имала прихватљиву боју , односно да се не би чуо призивак вибрирања трске , чије су вибрације при свирању ниских тонова у фортисимо динамици велике и споре , па самим тим и веома чујне .

### **Едвард Елгар – Романса за фагот и оркестар опус 62.**

Елгарова романса за фагот и оркестар опус 62 је дело кратке романтичарске форме , компоновано у д – молу . Такође постоји и транскрипција за виолончело и оркестар коју је направио сам композитор . Верзија за фагот , као и верзија за виолончело датирају из 1909. и 1910. године , када је објављена и оркестарска партитура , као и транскрипција оркестарске деонице за клавир као пратњу .

Романса је компонована за соло фаготисту Лондонског симфонијског оркестра ( **London symphony orchestra** ) , господина Едвина Ф. Џејмса ( **Edwin F. James** ) , који ју је премијерно извео , наступајући као солиста испред оркестра у којем је свирао , на гостовању у Херфорду ( **Hereford** ) . На премијери , оркестром је дириговао композитор . Верзија за виолончело је остала неизведена све до 1985. године .

Ова композиција је компонована између Елгарова два веома значајна дела : виолинског концерта и друге симфоније . Романса је веома кратко и нежно дело које у изведби траје

око седам минута . Енглески историчар музике Мајкл Кенеди ( **Michael Kennedy** ) , који је проучавао Елгаров уметнички опус је у једном свом тексту записао : „ Елгар у овој композицији , за разлику од већине композитора , представља фагот као поету и певача , а не комедијаша “ .

Не знам да ли сам због ове реченице историчара Кенедија створио предрасуду али и ја сам дошао до закључка , да је ова романса једна од најромантичнијих композиција у комплетној фаготистичкој литератури . У тих седам минута , колико траје композиција , љубавни набој и интензитет осећања је веома јак , тако да ни слушаоца ни извођача не оставља равнодушним .

Елгар је по мом виђењу ове композиције , у маниру типично романтичарске поезије описао један дан проведен у рустично – сеоском подручју које је он идеализовао . Предпостављам да је описивао један летњи дан у свом родном Бродхелту .

Почетак композиције представља јутро у природи , период дана када се све буди и спрема за живот , са радошћу .

Наставак , уз врло благо подизање тензије представља пробудјену природу , младу и срећну због поновног рођења . Траје до средњег дела композиције , где је мелодијско – динамичка кулминација , која се дешава и у природи од поднева по до првих знакова смиривања , односно вечери .

Завршни део почиње благим , постепеним смиривањем набоја , што се може повезати са заласком сунца , које полако нестаје иза хоризонта . Када сунце потпуно нестане настаје сумрак , који је прелазни део од делимичне светлости до потпуног мрака . Тако се ближи крају и ова композиција . Дугачким успорењем које траје осам тактова и које је праћено динамичким декрешендом . Романса се завршава дугом нотом , на којој је композитор написао кршендо и декрашендо у основној пијанисимо динамици , што представља наду да ће се сутра родити нови дан , који ће означити и нови почетак једног животног циклуса.

## Бернхард Крусел – Кончертино за фагот и оркестар у Б – дуру

Бернхард Крусел је компоновао кончертино за фагот и оркестар у Б – дуру за свога зета , фаготисту Франса Прејмајера ( **Frans Preumayr** ) , да би га изводили на европској турнеји свога оркестра између 1829. и 1830. године . Ово дело је написано у веселом , забавном стилу , типичне романтичарске форме , са три дела ( става ) која се свирају без паузе . Средњи део се састоји од две варијације на тему Франоа Адријен Болдиеа ( **Franoa Adrien Boieldieu** ) . У композицији не постоји лагани став . Деоница фагота је веома захтевна . Прејмајер , један од водећих европских фаготиста тога доба је ову композицију упоредио са Тројанским коњем , због своје спољашње лепоте и опасности изнутра , коју представљају до тада невиђени технички захтеви .

Нисам сигуран да ли је Крусел овом композицијом покушао да се умили публици широм Европе или је она настала из осећаја захвалности према свим тим европским градовима где је са својом музиком гостовао и људима који су му на концертима аплаудирали и дивили се његовом извођачком умећу . Али је евидентно да је ова композиција својеврсно музичко путовање по Европи , односно да се у музичкој тематици ове композиције чују велики утицаји главних музичких центара тога доба .

Пошто не поседујем релевантне податке , не могу са сигурношћу да тврдим у којој су земљи прво гостовали на својој европској турнеји али могу да кажем да је прва дестинација на коју је Крусел музички отпутовао у овој композицији била Немачка . Композиција почиње оркестарским уводом који траје педесет тактова . Кроз тај увод , иако је Крусел користио свој језик музичког изражавања се провлаче склопови хармонија са којима је Лудвиг ван Бетовен ( **Ludwig van Beethoven** ) владао атмосфером у својим композицијама . По својој грандиозности отварања композиције , хармонском склопу и мелодијском материјалу , овај део Круселове композиције се може упоредити са оркестарским уводом за Бетовенов клавирски концерт број 5 .

Оркестарски увод се завршава генерал паузом ( **G.P** ) , а композиција се наставља каденцом фагота , која нас сели у Италију и то на неку оперску сцену , на којој се игра нека Росинијева опера . Крусел у тој каденци одмах тражи од инструмента да покаже шта

може , а од фаготисте да покаже шта уме , што фаготисти може представљати проблем , са обзиром да не свирајући чека да прође подужи оркестарски увод . Предпостављам да је Крусел овом каденцом , у којој фагот показује своје комплетне техничке и динамичке могућности и то употребљавајући цео опсег инструмента свирајући од контра Б до Ес 2 , желео да задобије тоталну пажњу публике за наставак композиције . Наставак је написан у типично оперском маниру , као лагана певљива љубавна арија , што фаготисти пружа могућност да лепом бојом тона и префињеном музикалношћу , свој инструмент представи као заљубљеног тенора , који пева својој драгој , љубавну песму испод балкона ."Арија" се завршава разложеним акордима кроз цео опсег фагота , у истом темпу али у веома малим нотним вредностима ( тридесетдвојкама ) , које треба свирати са малим декрешендом када нотни низ иде нагоре , иначе постоји велика вероватноћа да високе ноте неће уопште изаћи . Овим процесом , уз помоћ мале каденце , Крусел припрема прелаз на следећи , бржи део .

У брзом делу фагот наставља да буде оперски тенор али не лирски , већ тенор који бравурозно изводи колоратурне делове и технички захтевне пасаже , са повременим лирским прекидима , наравно у комплетном звучном и тонском опсегу инструмента . Овај део се завршава успорењем , као и динамичким смиривањем , а логичан прелаз на следећи део је добијен преко каденце , која није исписана , већ је композитор оставио извођачу да сам одлучи како ће она звучати и колико ће дуго трајати . Завршетак овог дела означава и крај прве веће целине ове композиције .

Друга целина је тема француског композитора Болдиеа , са две варијације . Ова , друга целина нас музички води на улице Париза , у дане када је Крусел тамо учио композицију и кларинет . Две варијације из ове целине , подсећају на композиторски опус његовог професора кларинета из Париза , Лефевра ( **Lefevre** ) и Девиена ( **Devienne** ) тада најцењенијег виртуоза на флаути и фаготу у Европи .

Крусел као прелаз на трећу велику целину ове композиције користи реминесценцију теме оркестарског увода са почетка композиције , која у овом случају траје двадесет и један такт и изводи се у бржем темпу од темпа у којем су варијације , тако да на прелазу на оркестарски део стоји ознака за убрзање темпа , пиу мосо ( **Piu mosso** ) . За прелаз са друге

целине на трећу ,овај пут Крусел није користио каденцу , већ је прелаз , уз мало успорење , написао директно , без стајања .

Трећа велика целина композиције је написана као Полака ( **Polacca** ) , француски Полонеза ( **Polonaise** ) . Пољска народна игра , умерено брзог темпа и карактеристичног ритма у трочетвртинском такту , која се развила у шеснаестом веку , а у осамнаестом добила облик троделне песме АБА . За верно извођење ове игре можда је најделотворније слушати клавирску музику пољског композитора ,Фредерика Шопена ( **Frederic Chopin** ) , који је био прави господар ове музичке форме и бесомучно вежбати пасаже који су у овој композицији конципирани на веома захтеван начин . Крај композиције наравно прати убрзање темпа , да би звучао што ефектније .

За квалитетно извођење ове композиције је потребно имплементирати савете које сам давао при објашњењу Бервалдовог концертног комада за фагот и оркестар , зато што су извођачко – технички проблеми у овој композицији исти .

### **Ђоакино Росини – Концерт за фагот и оркестар у Б – дуру**

У архиви библиотеке " Ђузепе Гређиати " ( **Giuseppe Greggiati** ) , у Остилији ( **Ostiglia** ) , малом месту поред Мантове ( **Mantua** ) у Италији 1990. године , откривен је манускрипт партитуре концерта за фагот и оркестар , а на насловној страни је стајао потпис чувеног Ђоакина Росинија . Композиција има три става . Први став је у Б – дуру и нема ознаку за темпо . Други став је у ц –молу . а трећи став је рондо у Ф – дуру .Упоређивајући ова три става са Росинијевим тадашњим композиторским језиком , уочене су бројне паралеле , које су уз још неке историјске чињенице , довеле до тога да се ова композиција призна као Росинијева .

Овај концерт је Росини написао на захтев Назарена Ђатија ( **Nazareno Gatti** ) , коме га је на концу и посветио . Ђати је у то доба био најчувенији италијански фаготиста , а концерт је наручио да буде извођен у финалу такмичења за фагот , које је он једном годишње организовао . Росини се у то време већ повукао из оперско – стваралачког света , тако да није био расположен да компоује овај концерт . У прилог томе иде и чињеница да је овај концерт компоновао пуне три године , од 1845. до 1848. , а то је за Росинија био невероватно дугачак период . Росини завршава концерт 1848. године у Болоњи ( **Bologna** )

, а заједно му дају име " Експериментални концерт " ( **Concerto da esperimento** ) .

Проналазак овог концерта је велики допринос за фаготистичку литаретуру , али и значајна историјска чињеница о Росинијевом животу и раду , зато што је овај концерт , последња инструментална композиција коју је написао . Године 1990. један од најчувенијих фаготиста данашњице , Италијан , Серђо Ацолини<sup>11</sup> ( **Sergio Azzolini** ) , добија част да уради редакцију дела и да га припреми за издавање , те нешто касније премијерно изведе и снимити на носач звука .

Овај концерт је још један доказ , да је Росинију , иако је рођен годину дана после његове смрти , узор био Волфганг Амадеус Моцарт ( **Wolfgang Amadeus Mozart** ) . Росинијев концерт је по структури исти као Моцартов концерт за фагот и оркестар у Б – дуру КВ 191. Први став , иако без записаног темпа је заживео као алегро ( **allegro** ) , други је лагани ларго ( **largo** ) , а трећи је у темпу Рондо – алегро ( **Rondo , allegro** ) , све исто као код Моцарта . Росини је наравно у преузету форму унео своју мелодијску суштину , своју италијанску националност и свој афинитет према оперском стваралаштву .

Росини је превасходно био композитор оперске музике , тако да је и инструментална дела писао у том маниру , замишљајући одређене инструменте као оперске певаче . Фагот је поредио са лирским тенором , флауту са колоратурним сопраном , кларинет са мецосопраном итд . Једина разлика коју је правио била је у томе што су музички инструменти технички савршенији од људског гласа , па је могао да употребљава за музичко изражавање , језик какав није могао да користи пишући арије за људски глас . Тако је са овим концертом , који је написан као три оперске арије , различитог карактера , за фагот и оркестар . Из ових разлога сваки фаготиста , да би успешно извео ово дело , мора себе и свој инструмент да стави у улогу лирског тенора из његових опера .

Први став је музичко - интерпретаторски најкомпликованији . Састављен је из два дела . Теме са каснијом музичко – техничком разрадом , која се понавља два пута , само што је разрада у другом делу мало другачија од првог дела , зато што је на крају тог дела и сам крај става , који је наравно исказан другим изражајним речима .

---

11. Серђо Ацолини , солиста и професор на Академији за музику у Базелу , Швајцарска .

Оркестарси увод почиње из " пијанисимо " ( **pianissimo** ) динамике и траје четири такта , а онда следи изненадни " тути фортисимо " ( **tutti fortissimo** ) и на том месту почиње тема . Овај шаблон Росини користи и на почетку солистичке деонице фагота , са разликом да су и увод и тема написани у форте динамици . Цео даљи ток деонице веома подсећа на варијације , које Росини вешто преплиће , мењајући ритмичке фигуре и вредности нота . Реприза теме је написана у пијанисимо динамици са посебном жељом композитора , да наступ првог тона буде најнежнији могући и да се тон произведе без ударца језиком у врх писка , већ само ваздухом . После поновљене теме и наставка , став се завршава трилером Ф 1 – Г 1 и његовим резрешењем , који је немогуће одсвирати оригиналним грифовима . Најбоље решење које сам ја пронашао је свирати нормално тон Ф , а трилер радити синхронизовано палцем десне руке , којим треба притискати Б клапну и средњим прстом леве руке , који при свирању ноте Ф није у употреби , којим притискамо високу Ес клапну .

Други став је лирска , хиперсензитивна арија , у којој фаготиста мора из себе да призове најинтимнија осећајна сећања и да их представи кавалитетним тоном , протканим суптилним и одмереним вибратором . Овај став је написан у ц – молу , а тема је тужног карактера и веома сетна . После разраде теме Росини у атмосферу патње уноси трачак наде , зрно оптимизма , тако што у средњем делу понавља тему са почетка , која траје десет тактова али модуларну у Ц – дур . Композитор се уз помоћ каденце враћа у ц – мол али му начин изражавања до краја става остаје много ведрији . Целокупна атмосфера треба да изгледа као да се зрак сунца пробија кроз тамне облаке . Сам крај става је веома неспретно написан . После короне четири такта од краја , Росини је до краја става написао само вирбл тимпана и три иста ноте , које треба да одсвира фагот . Да би то звучало барем мало занимљиво , пред субито прелаз на Рондо , прву ноту можемо одсвирати као нормалну четвртину , другу као стакато четвртину , а последњу мало дужу , односно четвртину са цртом изнад . Извођач мора да буде веома обазрив при извођењу овог става . Мелодија употребљена у овом ставу , као и све у Италији , од архитектуре до цветних аранжмана у жардињерама на улицама је на самој граници кича и ако се извођач превише занесе , композиција може врло лако да изгуби своју уметничку вредност .

Трећи став је написан у такту 6/8 ( шест осмина ) и због тога али и због комичне мелодије , веома подсећа на арију Фигара из његове опере " Севилски берберин " . Кроз цео став се

провлаче витуозне бравуре , скалирања и скокови које треба стрпљиво вежбати , док мозак не прихвати све ноте , да би слао исправне надражаје прстима , како да се померају . Други део става , после поновљене теме је типично средство којим је Росини припремао завршетке већине својих композиција . Уједно је овај део технички најзахтевнији у целом концерту . Он почиње у пијано динамици , уз скалирање фагота наизменично до Д 2 и Ц 2 , при чему те скале треба да звуче глатко и повезано , а да високе ноте на којима се завршавају , динамички и колоратурно не штрче . Атмосфера се постепено подиже растом динамике , које прати и благо убрзавање темпа . Пре кулминације Росини прелази са шеснаестина на шеснаестинске триоле , чиме још подиже ниво адреналина код извођача . Два такта пре кулминације фагот остаје без оркестарске пратње , док свира технички најзахтевнији пасаж у којем се мелодија пење од тона до тона нагоре , док је на сваком том тону написана шеснаестинска триола надоле . Ова два такта заслужују највећу пажњу и посвећивање при вежбању . Потребно их је толико вежбати док не будемо у стању да их одсвирамо без коришћења можданих функција , односно док не постану наша подсвест . Препоручио бих да се при свирању задње триоле у пасажу , која почиње од тона А 1 , за свирање тог тона не користи трећи прст десне руке ( Г клапна ) , зато што су на тај начин шансе за успешно свирање овог пасажа знатно веће . Став нема оркестарски завршетак , већ солистичка деоница траје до самог краја , где у задња два такта оркестар помаже солисти да фортисимо динамиком означи крај концерта .

## **Закључак :**

Када сам одлучио да истражујем ову област фаготске литературе , осетио сам велику радост која се убрзо претворила у осећај велике одговорности , због тога шта ћу кроз овај рад рећи , а која је повезана са чињеницом да ћу кроз испитни реситал , ове композиције увести у стандардни фаготистички репертоар код нас . Уз осећај одговорност ми се јавила и дилема на који начин да конципирам истраживачки рад и на коју област да ставим посебан акценат . На самом старту сам схватио , да како год будем свирао на испитном реситалу , он се неће дуго памтити , већ ће сем мојег сећања , све друго врло брзо отићи у

заборав али да ће истраживачки рад који будем написао , остати као сведок којег ће моћи да користе млади фаготисти , као водич до успешног свирања ових композиција . Водич који ће им омогућити да што лакше превазиђу техничке проблеме при увежбавању ових композиција али и да им пружи једно уметничко виђење тих композиција .

Техника свирања фагота је постала глобална ствар и не постоје разлике какве су постојале кроз историју , тако да са великом сигурношћу могу да тврдим да су ова техничка решења која сам понудио у тексту , од прављења писка , одабира еса , па до начина свирања екстремно високих нота и литературе за лакше савладавање техничких проблема , транспарентна за што лакше извођење ових композиција .

Код уметничко – интерпретативног виђења композиција у свету постоји пуно , понекад и великих разлика . Зато сам у свом истраживачком раду представио своје уметничко виђење ових композиција , без било какве претензије да неког убедим да је то једини исправан начин . Сигуран сам да ће младим фаготистима пре упуштања у борбу са овим делима значити да прочитају овај текст али је веома битно да не покушавају да користе све што сам написао о интерпретацији , што ће им вероватно изгледати лакше , већ да што више истражују свако дело и на тај начин дођу до свог уметничког доживљаја ових композиција . Овај текст може да послужи као основа у стварању сопственог стила , што је једини прави пут сваког музичара ка уметничком просперитету .

Рад на истраживању и савладавању ових композиција ми је веома значајан и осећам да сам кроз овај уметничко – истраживачки рад постао префињенији уметник и бољи фаготиста .

## Литература :

1. Вотерхаус Вилијам ( **Waterhouse William** )  
" Фагот " ( **Bassoon** )

Јехуди Мењухин музички водич ( **Yehudi Menuhin music guides**)

Издавач - Кел и Еверил ( **Kahl & Averbill publishers** )

Октобар 2001. године . Лондон , Велика Британија .

2. Фонк Мартен ( **Vonk Maarten** )

" Свежањ задовољства " ( **A bundle of joy** )

Издавач - Светско удружење дуплотрскаша ( **International double reed Society** )

Јун 2007. године , Амерсфорт , Холандија .

3. Клуч Георг ( **Klutsch Georg** )

"Лепота фаготског тона " ( **Beauty of the bassoon sound** )

Издавач - Шот музичка наклада ( **Shott musikverlag** )

Фебруар 2003. године . Маинц , Немачка .

4. Тунеман Клаус ( **Thunemann Klaus** )

" Романтични фагот " ( **Romantic bassoon** )

Издавач – Браћа Мениг ( **Gebrueder Moennig GMBH** )

Децембар 2002. године . Маркнојкирхен , Немачка

5. Турковић Милан

" Музички стилови у фаготској литератури "

( **Musical styles in bassoon literature** )

Издавач – Звук фагота , Беч ( **Bassoonsound Wien** )

Март 1999. године . Беч , Аустрија .

### **Аудио снимци :**

1 . Романтични фаготски раритети ( **Romantic bassoon rarities** )

Академија Светог Мартина у пољима ( **Academy of St.Martin in the fields** )

Диригент - Невил Маринер ( **sir Neville Marriner** )

Фагот – Клаус Тунеман ( **Klaus Thunemann** )

Издавач – Филипс класик ( **Philips classic** ) , децембар 1996. године .

2 . Концерт за фагот и оркестар ( **Concerto for bassoon and orchestra** )

Гудачка академија Болцано ( **Bolzano Sring Academy** )

Диригент – Георг Егер ( **Georg Egger** )

Фагот – Серђо Ацолини ( **Sergio Azzolini** )

Издавач – Артс музика ( **Arts music** ) , март 1998. године .

