

# Fagotas orkestre: solistas ar statistas?

## Žilvinas Smalys

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

### ANOTACIJA

Straipsnio objektas – fagoto vaidmuo simfoniniame orkestre. Straipsnio tikslas – apžvelgti istorinę fagoto panaudojimo orkestre raidą ir jos tendencijas, įvardyti tai lėmusius faktorius ir konkrečiai apibrėžti instrumento funkciją. Išskirti uždaviniai: įrodyti fagoto konstrukcijos progreso ir jo funkcionavimo sąsajas; nustatyti reikšmingiausius fagoto traktavimo orkestre pokyčius; apibūdinti instrumento funkciją dabartiniame orkestre. Pasitelkiamas istorinės apžvalgos metodas, organologinė charakteristika, repertuaro analizė.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: fagoto raida, simfoninis orkestras, opera, orkestruotė, partitūra.

Simfoninio orkestro ištakos siekia XVI a., tačiau pirmąsyk jo sudėtis standartizavosi tik XIX a. pradžioje, o nedidelės permainos jo sudėtyje vyko iki pat XX a. Evoluicijuojant simfoniniam orkestrui, kartu palaipsniui formavosi sudėtinga orkestruotės disciplina, aprėpianti svarbiausius rašymo orkestrui aspektus: instrumentų galimybės ir charakteringas savybes, jų tarpusavio suderinamumą ir racionalų panaudojimą. Tuo pačiu orkestro instrumentai buvo suskirstyti į grupes, o atskiri instrumentai šiose grupėse įgavo specifines funkcijas.

Koks yra fagoto vaidmuo orkestre? Laikytinas jis neišraiškingu ir nepastebimu orkestro darbininku, ar vis dėlto jam būdingas ir solisto temperamentas? Dulčianas – taip buvo vadinamas būsimasis fagotas – muzikinėje arenoje debiutavo XVI a. ir savo ruožtu sudarė atskirą instrumentų šeimą, kurioje egzistavo kelių registrų instrumentai nuo soprano iki kontraboso. Laikui bėgant, iš šios šeimos išliko tik bosas ir kontrabosas: šie du instrumentai laikomi tiesioginiais fagoto ir kontrafagoto pirmtakais. Dulčianas buvo naudojamas kaip solinis instrumentas jau nuo XVII a. pirmosios pusės, taip pat jis puikiai pasiteisino ansambliuose (Seltmann, Angerhöfer 1977: 17).

Instrumentinė muzika XVI–XVII a. sandūroje dažniausiai neturėjo detalių orkestruotės nurodymų ir buvo atliekama atsižvelgiant į galimybes: kapelų dydis ir sudėtis itin varijuodavo, ir iki bendro standarto buvo dar labai toli (Adler 1982: 2). Populiarijanti XVII a. Europoje opera suteikė stiprų impulsą būsimo orkestro formavimuisi, prie to taip pat prisidėjo kiti vokaliniai-instrumentiniai žanrai, ypač religinė muzika: kantatos, oratorijos, mišios ir kt. (Winternitz 1954: 258). Tuometiniuose ansambliuose fagotas dubliuodavo žemuosius choro balsus religinėje muzikoje, atlikdavo *basso continuo* partiją kartu su styginiais. Nors XVII a. fagotas buvo palaipsniui tobulinamas ir vizualiai kiek priartėjo prie modernaus instrumento, jo vožtuvėlių mechanizmas tebebuvo labai primityvus, žemutinis registras – beveik diatoniškas, egzistavo daugybė „nepatogių“ tonacijų ir techniškai nesugrojamų slinkčių (Spradley 2009: 3). Tuo pačiu jo panaudojimas orkestre buvo gana ribotas.

Pirmosios partitūros, kuriose sutinkamos konkrečiai fagotui parašytos partijos, datuojamos jau XVII a. pirmąja puse (Giovanni Gabrieli, Heinrichas Schützas), ta-

čiau apie nuolatinę fagoto poziciją orkestre tuo laikotarpiu kalbėti dar anksti. Italų kompozitoriaus Antonio Cesti opera *Il pomo d'oro* („Auksinis obuolys“, 1668 m.) dažnai minima kaip fagoto orkestrinis debiutas (Clark 1999: 243), tačiau verta paminėti ir kitą datą: nuo 1680-ųjų garsus prancūzų kompozitorius Jeanas Baptiste'as Lully pradėjo naudoti fagotą visose savo parašytose operose, ir tai yra svarus argumentas, kad tuo laikotarpiu fagotas jau turėjo savo pastovią vietą orkestre. Vadinausi, fagotas laikytinas tikru orkestro senbuviumi, skaičiuojančiu jau ketvirtąjį šimtmetį kaip nuolatinis jo narys. Kartu tobulėjo orkestrinių fagoto partijų braižas, o tarp baroko epochos kompozitorių, dedikavusių fagotui atsakingas ir techniškai sudėtingas orkestrines partijas, minėtini Johannas Sebastianas Bachas, Jeanas Féry Rebelis, Georgas Friedrichas Händelis. Barokiniui fagotui nestigo kompozitorių dėmesio – jis buvo naudojamas ir kaip solinis instrumentas: vien Antonio Vivaldi jam parašė 39 koncertus su orkestru, taip pat fagotui koncertinius kūrinius skyrė tokie kompozitoriai kaip Georgas Philippas Telemannas, Josephas Bodinas de Boismortieras, Michelis Corette ir kiti. Prasidėjo fagoto-solisto epocha, trukusi apie šimtą metų (Adler 1982: 198).

Klasicizmo epocha sietina su pirmojo simfoninio orkestro standarto susiformavimu. Taip vadinamoje „dviguboje“ orkestro sudėtyje nuolatinės pozicijas užėmė du fagotai, turintys atskiras partijas – ankstesnėje praktikoje du savarankiški fagoto balsai pasitaikydavo retai. Klasikiniai fagotai, naudoti XVIII a. antroje pusėje, pasižymėjo didesniu techniniu lankstumu bei geresne aukštojo registro kontrole, ir ši aplinkybė nulėmė aukštesnę orkestrinių fagoto partijų tesitūrą ir priartino jo išnaudojamą diapazoną prie trijų oktavų (Griswold 1988: 125). Atitinkamai fagoto partijose periodiškai galime aptikti aukštos tesitūros solinių epizodų. Dviejų savarankiškų fagoto balsų kombinacija buvo naudojama pobalsiams ir kontrapunktams, medinių pučiamųjų grupės soliniuose epizoduose ir pedaluose.

Wolfgango Amadeuso Mozarto ir Ludwigo van Beethoveno simfoninė kūryba minėtina tarp tobuliausių fagoto panaudojimo orkestre pavyzdžių. Abu kompozitoriai išties įspūdingai išnaudojo technines instrumento galimybes, ir pavieniai orkestrinių fagoto partijų epizodai iki mūsų dienų tebėra iššūkis atlikėjams. Greta virtuozinių pasažų šių autorių kūryboje fagotas neretai pasitelkiamas melodingo pobūdžio solo partijoms atlikti – puikių pavyzdžių galėtume rasti Mozarto operose *Die Hochzeit des Figaro* („Figaro vedybos“), *Don Giovanni* („Don Žuanas“), *Così fan tutte* („Visos jos tokios“), *Der Schauspieldirektor* („Impresarijus“), *Die Zauberflöte* („Užburtoji fleita“), vėlyvojo periodo simfonijose (Nr. 31–41), fortepijoniuose koncertuose Nr. 21, 22, 24, 27, Beethoveno simfonijose Nr. 1, 3, 4, 5, 6, 9 bei uvertiūrose *Coriolan* („Koriolanas“), *Egmont* („Egmontas“), *Die Weihe des Hauses* („Namų pašventinimas“), smuiko ir fortepijoniniuose koncertuose. Verta pabrėžti, kad abu kompozitoriai atsižvelgdavo į nedidelį tuometinio fagoto dinaminį diapazoną ir jam parašyti solo yra akompanuojami išties subtiliai: orkestras tarsi praleidžia į priekį soluojantį instrumentą, jis neužgožiamas tirštoje faktūroje.

XIX a. pirmaisiais dešimtmečiais virtuoziškas ir efektingas orkestrines partijas fagotui rašė Gioacchino Rossini, taip pat minėtini Carlas Maria von Weberis, Fran-

zas Schubertas, Felixas Mendelssohnas-Bartholdy. Deja, XIX a. viduryje (maždaug apie 1830–1880 m.) fagoto vaidmuo orkestre akivaizdžiai sumenko (Jansen 1978: 19) – tai visų pirma sietina su jo konstrukcijos problemomis. Kai kurios iš jų siekia dulčiano laikus. Buvo akivaizdu, kad empirinis fagoto tobulinimo metodas darėsi nebeefektyvus – tai reiškė, kad instrumentas atsilieka nuo epochos keliamų reikalavimų. Gausesnė chromatizmais ir moduliacijomis romantizmo epochos muzika reikalavo iš instrumentų didesnio techninio lankstumo ir platesnės dinamikos niuansų paletės, o tuometiniai fagotai sunkiai galėjo „prasimušti“ sodrioje romantinio orkestro faktūroje, jiems tebeegzistavo nepatogios tonacijos, kuriose instrumentas buvo menkai paslankus techniškai ir išryškėdavo jo tembro bei intonacijos problemos. Instrumentui trūko garso stiprumo ir tembro sodrumo (Langwill 1971: 49–50). Hectoras Berliozas – modernios orkestruotės disciplinos pradininkas – savo traktate *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* („Didysis moderniosios instrumentuotės ir orkestruotės traktatas“, 1843) apie tuometinį fagotą rašė taip:

Jo skambesys nėra stiprus, o tembras, visiškai neturintis šviesumo ir kilnumo, turi polinkį į groteskiškumą – tai būtina turėti galvoje, jei norima fagotui skirti išsiskiriančią partiją. [...] aukštojo registro garsai skausmingi ir kenčiančio charakterio, netgi drįsčiau juos įvardyti kaip apgailėtinus (cit. iš: Austin 2014).

Kartu Berliozas savo traktate pripažįsta, kad fagotas yra naudingas pagalbininkas orkestre, tačiau jis tegali dubliuoti kitų instrumentų melodijas ar pasirodyti kaip solistas klouno vaidmenyje. Aukštasis jo registras apskritai negailestingai sukritikuotas. Kas tai – asmeninė antipatija fagotui ar kandi, bet taikli orkestruotės meistro nuomonė? Berliozas – orkestruotės eksperto – talento kvestionuoti tikrai negalima, tačiau kartu derėtų akcentuoti, kad jo nuomonė apie tuometinį fagotą buvo ganėtinai subjektyvi. Visų pirma, Berliozas žavėjosi garsaus XIX a. fleitisto ir išradėjo Theobaldo Böhmo sistemos principais paremta medinių pučiamųjų instrumentų (fleitos, klarneto, obojaus) modernizacija ir tikėjo, kad revoliucingai naujo ir tobulo fagoto sukūrimas yra tik laiko klausimas. „Tradicinės“ konstrukcijos fagotus jis laikė atgyvena ir anachronizmu, ir šios nuomonės nepakeitė net debiutavusių Böhmo sistemos fagotų fiasko. Vadinasi, Berliozas žodžiai išties turėjo subjektyvumo. Deja, jie paliko gilų įspaudą fagoto reputacijoje, nes minėtasis traktatas nurodė orkestruotės gaires daugeliui dešimtmečių į priekį. Kita vertus, tikėtina, kad Berliozas konstatavo tai, kas tuometiniams kompozitoriams iš tiesų kėlė rūpestį. Prancūzijoje naudojamas fagotas turėjo tembro problemų, pasižymėjo charakteringu, bet silpnu garsu – tai neabejotinai turėjo įtakos jo panaudojimui. XIX a. Prancūzijos orkestruose keturių fagotų grupė buvo įprastas dalykas (Wotton 1965: 109). Paraleliai tobulinama Biebricho vokiškoji fagoto sistema pasižymėjo sodresniu bei stipresniu garsu, bet jos pritaikymas XIX a. vidurio orkestrinėje literatūroje artimesnis statisto vaidmeniui: operos korifėjus Richardas Wagneris ypatingą dėmesį skyrė variniams pučiamiesiems, o fagotas jo partitūrose solinių epizodų praktiškai neturi ir yra traktuojamas kaip medinė valtorna. Vėlesniais XIX a. dešimtmečiais Wagnerio muzikinis „anti-

podas“ Johannesas Brahmsas savo partitūrose fagotą sistemingai naudojo kaip neat-siejamą medinių pučiamųjų grupės skambesio elementą, tačiau solinių partijų jam taip pat beveik neskyrė. Kito garsaus to meto kompozitoriaus Antono Brucknerio partitūrose fagotas tėra statistas. Tai paaiškinama vokiškosios fagoto sistemos raidos ypatumais XIX a. viduryje – Biebricho meistrams pavyko ištaisyti daugelį intonaci-nių problemų ir kartu pagerinti instrumento techninį lankstumą, tačiau dėl to teko iš dalies paaukoti tembro savybes, ir toks kompromisas gerokai stabdė šios sistemos progresą ir jos pritaikymą (Baines 1967: 339–340).

Bet kokiū atveju negalima vienareikšmiškai tvirtinti, kad fagotas XIX a. tebu-vo menkai reikalingas kompozitoriams romantikams. Jo anaipol neignoravo ita-liai: Gaetano Donizetti operose fagotas periodiškai pasirodo kaip orkestro solistas (*L'elisir d'amore* („Meilės eliksyras“), *La Favorita* („Favoritė“), *Lucia di Lammer-moor* („Liučija di Lamermur“)), o vėlesniais XIX a. dešimtmečiais jam nemažai dė-mesio skyrė Giuseppe Verdi savo operose (*Un ballo in maschera* („Kaukių balius“), *Rigoletto* („Rigoletas“), *Don Carlos* („Don Karlas“), *Aida*, *Otello* („Otelas“), *Falstaff* („Falstafas“)) ir monumentaliajame *Requiem*. Pastarasis kūrinys ypatingas ir tuo, kad paskutinėje jo dalyje *Libera me* galime girdėti ne vieno, o keturių (!) fagotų solo. Prancūzijos kompozitoriai Charles'is Gounod, Georges'as Bizet ir Jacques'as Offen-bachas traktavo fagoto tembrą kaip savarankišką orkestro komponentą, o ne kaip spalvinį priedą. Pavyzdžių šiam teiginiui pailiustruoti rasime Bizet operose *Carmen* („Karmen“), *L'Arlésienne* („Arlietė“), Gounod operose *Faust* („Faustas“), *Roméo et Juliette* („Romeo ir Džuljeta“) ir Offenbacho operoje *Les Contes d'Hoffmann* („Hof-mano pasakos“).

Atskirai verta paminėti XIX a. antrosios pusės Rusijos kompozitorius: tai Mi-chailas Glinka, Nikolajus Rimskis-Korsakovas, ir ypatingai – Piotras Čaikovskis. Čaikovskio kūryboje fagotas įkūnija plačiausią emocijų spektrą: jis elegantiškas ir lyriškas simfonijose Nr. 4 ir 5, Koncerte smuikui ir orkestrui, baletuose „Miegančioji gražuolė“ ir „Gulbių ežeras“; ekstravagantiškas ir egzotiškas balete „Spragtukas“, vir-tuoziškas „Itališkame kapričio“, simfonijoje „Manfredas“; liūdnas ir netgi tragiškas VI simfonijoje bei operoje „Pikų dama“. Čaikovskis vienas pirmųjų pradėjo rašyti orkestrinius aukščiausios tesitūros fagoto solo, siekiančius antrosios oktavos *cis* – iki tol kraštinės jo diapazono natos buvo solistų kompetencijos sfera.

Apie 1880-uosius Prancūzijoje atgimė susidomėjimas pučiamaisiais instrumen-tais, jų galimybėmis ir panaudojimu. Fagotas taip pat neliko nuošalyje, ir šis laikotar-pis sietinas ne tik su gerokai praplėstu jo soliniu bei kameriniu repertuaru, bet ir su jo grįžimu į orkestro solistų lygą. Pats instrumentas jau buvo gerokai tobulesnis už Berliozo kritikuotąjį fagotą, ir dvi modernios jo sistemos (vokiškoji, arba *Heckel*, ir prancūziškoji, arba *Buffet*) jau buvo susiformavusios (Jansen 1978: 33). Fagotas įvei-kė savo laikiną atsilikimą nuo kitų medinių pučiamųjų instrumentų ir savo techninė-mis galimybėmis neberibojų kompozitorių idėjų horizonto. Rezultatas akivaizdus: fagoto orkestrinės partijos XX a. pradžioje tapo išties įmantresnės, virtuoziškesnės, kur kas platesnio diapazono ir gausios soliniais epizodais. Ši tendencija pastebima ne tik Prancūzijos kompozitorių kūryboje – visoje Europoje ir anapus Atlanto galima

pastebėti kur kas įvairiapusiškesnio bei drąsesnio fagoto panaudojimo orkestre tendenciją. Atskiros paminėjimo nusipelnę kompozitoriai Claude'as Debussy, Béla Bartókas, Manuelis de Falla, Gustavas Mahleris, Maurice'as Ravelis, Ottorino Respighi, Jeanas Sibelius, Igoris Stravinskis, Richardas Straussas; vėlesniais XX a. dešimtmečiais – Sergejus Prokofjevas, Dmitrijus Šostakovičius, Aramas Chačaturijanas, Samuelis Barberis, Benjaminas Brittenas. Jų partitūrose išnaudojamas beveik visas fagoto registras (tuo metu jau viršijęs 3,5 oktavų), įvairiapusiškai parodomas jo techninės galimybės. Fagotas kaip solistas pateikiamas ne tik groteskiškuose vaidmenyse – juo išreiškiamos įvairiausios nuotaikos ir emocijos: nuo tragizmo ir melancholijos iki nerūpestingumo ir atsainumo, nuo noktiurnų ir romansų iki burleskų ir maršų (Allard 1976). Puikūs pavyzdžiai – Stravinskio baletai, Ravelio ir Sibeliaus simfoninė kūryba, Strausso operos ir simfoninės poemos, Bartoko koncertai fortepijonui ir Koncertas orkestrui, Šostakovičiaus simfonijos ir opera „Ledi Makbet“. Vėlesniais XX a. dešimtmečiais į fagoto orkestrines partijas vis dažniau pradėta integruoti modernios atlikimo technikos elementus – mikrotoniką, multifoniją, įvairius sonoristinius efektus, papildančius instrumento funkcionalumą. Šioje srityje ypač pasižymėjo György Ligeti, Koncerte smuikui su orkestru (1993) skyręs fagotui ypatingais techniniais reikalavimais pasižymingą partiją.

Vienareikšmiškai atsakyti į klausimą, kokia iš tiesų yra fagoto funkcija orkestre – statisto ar solisto – nepavyktų, nes muzikos istorijoje ši funkcija varijavo ir buvo formuojama daugybės veiksnių. Kadangi bet kuris muzikos instrumentas yra atlikėjo darbo įrankis, šio kokybė ir charakteristikos yra kertinis faktorius, lemiantis jo vertę ir funkcionavimą orkestrinėje partitūroje. Kaip jau galėjome konstatuoti, minėtasis faktorius buvo išties reikšmingas fagoto panaudojimui orkestre pirmaisiais jo egzistavimo šimtmečiais. Nusistovėjęs instrumento konstrukcijai ir tolygiai jai progresuojant, Europos šalyse susiformavo profesionali fagoto mokykla. Jos atstovai reprezentavo instrumentą, bendradarbiavo su kompozitoriais, o talentingiausieji solistai netgi išsikovojo tarptautinį pripažinimą. Vadinas, antrasis labai reikšmingas faktorius yra instrumento reprezentavimas muzikinėje arenoje. Fagoto-solisto epochos metu (XVIII a.) įvairiapusiu jo galimybių išnaudojimu pasižymėjo ir orkestrinės jo partijos, o šią epochą pakeitęs nuopuolis XIX a., kurio metu fagoto trūkumai darėsi vis akivaizdesni, o solinis jo repertuaras beveik nepasipildė, atitinkamai paliko savo pėdsaką ir instrumentą panaudojant orkestre. Modernių fagotų era, prasidėjusi apie 1870-uosius, išryškino trečiąjį faktorių – individualų orkestruotės braižą. Tuometiniai instrumentai jau buvo ganėtinai tobuli, daugelyje šalių egzistavo ilgametės fagoto mokyklos, o orkestruotė tapo savarankiška disciplina. Kompozitoriai įgavo didžiulę galimybių laisvę savo muzikinių idėjų realizavimui, ir orkestro instrumentų potencialas leido jas įgyvendinti. Tuo pačiu fagoto funkcija šiuolaikiniame orkestre yra sietina visų pirma su konkreto kompozitoriaus muzikiniu stiliumi ir jo orkestravimo maniera, nes mūsų dienomis jau nebekvestionuojama instrumento kokybė ir jo charakteristikos, o profesionalios atlikėjų kompetencijos faktorius taipogi yra antraeilis.

Negalėdami vienareikšmiškai atsakyti į klausimą, koks fagoto vaidmuo simfoniniame orkestre, kartu neturėtume pamiršti, kad orkestras pirmiausia vertintinas kaip bendra visuma, kurioje harmoningai persipina ir susilieja skirtingi instrumentai, todėl jų skirstymas į apibrėžtas kategorijas ir kastas suprimityvina šią viziją. Fagoto atveju tai ypač aktualu: šimtmečių praktika parodė, kad šis instrumentas yra labai lanksčiai pritaikomas ir puikiai pasiteisina tiek solisto vaidmenyse, tiek akompanuojant.

*Įteikta 2014 08 06*

## Literatūra

Adler, Samuel (1982). *The Study of Orchestration*. New York, London: Norton & Company.

Allard, Maurice (1976). Address on a French school and the French bassoon. Prieiga per internetą: <http://www.idrs.org/publications/controlled/DR/JNL26/Allard.pdf> [žiūrėta 2014 08 03].

Austin, Michel (2014). Berlioz Treatise on orchestration. Prieiga per internetą: <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html#Bassoon> [žiūrėta 2014 08 03].

Baines, Anthony (1967). *Woodwind Instruments and Their History*. London: Faber.

Clark, David Lindsey (1999). *Appraisals of Original Wind Music: A Survey and Guide*. Westport: Greenwood Publishing Group.

Griswold, Harold E. (1988). Changes in the tonal character of the eighteenth century French bassoon. *Journal of the American Musical Instrument Society* 14: 114–125.

Jansen, Will (1978). *The Bassoon*. Buren: Frits Knuf.

Langwill, Lyndesay G. (1971). *The Bassoon and Contrabassoon*. London: E. Benn.

Seltmann, Werner und Günter Angerhöfer (1977). *Das Fagott*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Spradley, Emily (2009). *The Bassoon in the Baroque Era*. Columbus: Columbus State University.

Winternitz, Emanuel (1954). The evolution of the Baroque orchestra. *The Metropolitan museum of art bulletin, May 1954*. New York: Metropolitan museum of art.

Wotton, Tom S. (1965). *Hector Berlioz*. London: Oxford University Press.