

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Михаило Саморан

**КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА КЛАРИНЕТ НЕМАЧКИХ РОМАНТИЧАРА:  
ПОЕТИКА, СТИЛСКИ УТИЦАЈИ И ПРОБЛЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ**

образложење докторског уметничког пројекта

Ментор: ред. проф. Анте Гргин

Београд, 2016.



## АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат под називом *Композиције за кларинет немачких романтичара: поетика, стилски утицаји и проблем интерпретације* обрађује епоху у којој се кларинет као инструмент у потпуности афирмисао. Кларинет, као најмлађи члан породице дрвених дувачких инструмената је, захваљујући пре свега тонским карактеристикама, веома брзо скренуо пажњу композитора на себе, те се развој литературе и самог инструмента лако може пратити већ од средине 18. века. Циљ истраживања је био одговорити на питање како се кларинет нашао у центру интересовања најутицајнијих композитора 19. века и на који начин су настала најзначајнија дела кларинетског репертоара уопште. Како се епоха романтизма често поистовећује са појавом виртуозитета који је сам себи био сврха, анализом поетике кључних композиција желео сам да покажем како разлог за њихов настанак није био само пуки ефекат ради ефекта. Такође, циљ истраживања је био да се објасне развојни процеси који су довели до данашњег естетског размишљања међу кларинетистима. Говорећи о поетици, неизоставно је било осврнути се на опште друштвене и историјске околности које обликују уметнички укус, а околности су такве да су најзначајније композиције за кларинет настале баш на прелазном добу између епоха.

Уметнички део пројекта је смишљен тако да кроз избор композиција пружи увид у развој литературе и инструмента кроз читаво столеће. Пројекат у себи садржи најјавнији вид комуникације са аудиторијумом – концерт уз оркестарску пратњу, кларинетски квинтет – специфичан камерни ансамбл који је постао неизоставан део опуса композиција за кларинет код већине композитора и сонату као синоним формалне праксе европске музике.

## ABSTRACT

PhD thesis entitled *Compositions for Clarinet of German Romantics: poetics, stylistic influences and problem of interpretation* deals with the epoch in which the clarinet was fully affirmed as an instrument. Clarinet, as the youngest member of the family of wooden wind instruments, primarily thanks to tonal characteristics, quickly drew attention of the composers, so the development of literature and the instrument itself can be easily traced from the mid-18th century. The objective of the research was to answer the question how the clarinet was found in the focus of the most influential composers of the 19th century and how the most important pieces of the clarinet repertoire in general were composed. As the epoch of romanticism is often identified with the occurrence of virtuosity which was its own purpose, with analysis of poetics of key compositions, I wanted to show that the reason for their creation was not a mere effect for the purpose of effect. Furthermore, the aim of the research was to explain development processes that led to the present aesthetic thinking among clarinetists. Speaking of poetics, it was inevitable to reflect on the general social and historical circumstances that shaped the artistic taste, and the circumstances are such that the most important compositions for clarinet were composed exactly in the transitional era between epochs. The artistic part of this thesis is designed to provide insight into the development of literature and the instrument throughout the century, using the selection of compositions. The thesis contains the most public form of communication with the audience - concert with orchestral accompaniment, clarinet quintet - a specific chamber ensemble that has become an indispensable part of the oeuvre of compositions for clarinet of most composers and sonata as a synonym of formal practice of European music.



## САДРЖАЈ:

Увод.....	7
Епоха романтизма.....	8
Кларинет у 19. веку.....	11
Хајнрих Берман, централна фигура прве половине 19. века.....	13
Познанство са Вебером и Мајербером.....	17
Сарадња са Менделсоном.....	21
Последња деценија живота.....	22
Берман после Бермана.....	23
Хајнрих Берман као композитор.....	24
Феномен кларинетског квинтета.....	26
Концерти Шпора и Вебера.....	28
Кларинетска музика у другој половини 19. века.....	33
Закључак.....	37
Списак коришћене литературе.....	38

## Увод

Будући да композиције немачких романтичара чине окосницу репертоара инструмента који свирам, одлучио сам да се у свом раду бавим проблемом њихове интерпретације.

Историјски гледано, кларинет је своју пуну афирмацију доживео већ у другој половини 18. века и често су композиције које су настајале биле плод тесне сарадње композитора и кларинетских виртуоза тог доба. Слична пракса се наставила и у 19. веку. Међутим, већа индивидуалност у начину компоновања која се запажа код романтичара ствара једно шире изражајно поље за разлику од релативне униформности класичарских композиција.

Због различитости изражајних средстава међу композиторима романтизма посебну пажњу ћу посветити детерминисању идиома сваког дела понаособ. То с друге стране има за циљ утврђивање метода за постизање њихове јасне интерпретације. Композитори чијим опусом ћу се бавити у свом раду су: Лудвиг Шпор, Карл Марија фон Вебер, Ђакомо Мајербер (право немачко име Јакоб Либман Бер), Феликс Менделсон и Макс Регер. Упоредо са еволуцијом музичког стила у композицијама наведених аутора, кроз захтеве које постављају може се пратити и еволуција кларинета ка савременом инструменту каквог данас познајемо.

Разлог из ког сам се ограничио само на немачки романтизам је следећи. Најзначајнији кларинетски виртуози 19. века су били управо немачког порекла и инспирисали су своје сународнике да компоњују за њих. Настале композиције су постављале високе захтеве пред извођача и то је за последицу имало стални напредак у естетском мишљењу и усавршавање механике инструмента. Такође,

тадашњи кларинетски виртуози су и сами били активни као композитори и занимљив је случај Хајнриха Бермана који у својим композицијама инкорпорира утицаје Вебера, Менделсона и Мајербера. Иначе, сва тројица су своје композиције посвећивали управо Берману. Истраживање на пољу композиција које се за собом оставили виртуози 19. века пружа увид у епоху из још једног угла и из тог разлога сам одлучио да у уметнички део пројекта укључим и ивођење Бермановог кларинетског квинтета.

Пресек целе епохе представићу извођењем следећег програма:

Лудвиг Шпор: *Концерт за кларинет Ес-дур, оп. 57*

Хајнрих Берман: *Квинтет за кларинет и гудачки квинтет, оп. 23*

Макс Регер: *Соната за кларинет и клавир Бе-дур, оп. 107*

Свестан чињенице да приликом рада на интерпретацији одређеног музичког дела није довољно ограничити се само на захтеве које пред извођача поставља нотни текст, у свом раду планирам да се бавим ширим дискурсом. За разумевање поетике одређених композиција потребно је одредити околности под којима су настале, тако да ће се у мом раду наћи и осврт на опште друштвено историјске околности, стилске утицаје композитора претходника као и савременика.

Кроз поглавља текста, изнећу опште историјске чињенице о епохи, улози кларинета у датом раздобљу као и личностима које су оствариле највећи утицај на развој кларинетизма. Посебна поглавља ће се бавити конкретним композицијама односно жанровима композиција које су обележиле епоху романтизма у кларинетском репертоару.

## **Епоха романтизма**

У историји европске културе, период који обухвата прву половину 19. века се означава као период романтизма. Термин се углавном односи на уметност али се такође одражава на филозофију и социополитичку историју. У музици, епоха романтизма траје знатно дуже, те се раздобље које та епоха обухвата шири на цело



19. век и захвата значајан део 20. века. Јако је тешко направити јасне временске границе између музичких стилова што ће рећи да је настанак романтизма уследио после одређених процеса које ћу покушати да објасним. Неопходно је сагледати развој стила не само кроз музику већ и кроз остале уметности.

У књижевности, романтизам се формирао у позном 18. веку и препознаје се у деловању браће Шлегел и јенских романтичара. Нешто касније, покрет ће се препознати у француској и енглеској књижевности кроз дела Ламартина, Игоа, Вордсворта и Колрица. Прихваћено је становиште да се утицаји романтизма осећају током друге половине 19. века иако је у том периоду у књижевности већ наступила ера реалиста и симболиста. Историја ликовних уметности следи готово исту хронологију. У музикологији је уобичајено да се раздобље од краја 18. до почетка 20. века означава као епоха романтизма, што значи да се већ и позно Бетовеново стваралаштво посматра у тим оквирима. Етимолошки, назив епохе води порекло од античког *lingua romana* као и од пробуђеног интересовања за средњевековне романсе.

Постоје аутори који сматрају да епоха романтизма у музици није почела са 19. веком, и и указују да је 18. век „потресла“ 'романтичарска криза' кроз покрет *штурм унд дранг*. У својим *Мемоарима*, својеврсном есеју о музици француски композитор Гретри већ користи идеалистички језик романтичара. Он истиче како само кроз наклоност према поезији и сједињење са најискренијим емоцијама композитор може доћи до „генија“. Нема сумње да се овде говори о директном утицају Русоове филозофије која је пропагирала идеју како уметник кроз спонтаност емоције треба да дође до „природног човека“.

Плод утицаја ове филозофије је несумњиво оличен у формирању националних музичких стилова у романтизму који су се углавном огледали у форми опере. Те опере су имале јак народни односно „природни“ карактер. Кроз бављење фолклором композитори, сликари и писци су развили афинитет према натприродном те су тако многа романтичарска дела обележена елементима фантастичног па чак и страве и ужаса.

Значајну улогу у афирмацији израза „романтично“ у музици има Е. Т. А. Хофман. Не треба посебно помињати да је поред тога што је аутор прве

романтичне опере био изузетно плодан писац као и музички критичар. У прилог тврдњи да је настанак музичког романтизма био процес говоре и Хофманови чланци у којима музику Моцарта и Бетовена описује као романтичну. Пратећи друштвене промене, у моменту када се музичка уметност на изврстан начин институционализовала и када се грађански слој друштва еманциповао, долази до оштрије историјске поделе на романтични и класични канон комповања. Тако је према тадашњој критици све што се уклапало у модерна начела означено као романтично. Отприлике у то време (1848. година) епоха Хајдна, Моцарта и Бетовена је означена периодом бечке класике иако је према музици Бетовена постојао биполарни однос који се одржао до данашњих дана. Критичар Калерт наводи како је Бетовен инаугурисао романтизам у музици додајући како је композиторима класичне епохе значајније било бављење формом док је романтицаима акценат био на неспутаном изразу.

Несумњиво да је Француска буржоаска револуција имала пресудни утицај на овакав развој музике. Како се музика ослобађала подређености одређеним друштвеним структурама, композитори су све више у својим делима исказивали индивидуалне ставове. У том смислу и не чуди зашто је Бетовен послужио као узор генерацијама романтичарских композитора. Такав узор независности уметничке мисли ће довести и до веће индивидуализације музичког језика композитора. Индивидуализација композиторског рукописа је једна од кључних разлика у односу на претходни период где су индивидуалне разлике у стилу компоновања биле далеко мање. Бетовенова музика, инспирисана његовим политичким ставовима, отелотворила је пређашње покушаје у књижевности у остваривању слободе и уклапа се у утопијске ставове „друштвеног романтизма“. Није свим композиторима после Бетовена било лако да одрже овакав правац што због претераног бављења формом (Брамс, Брукнер) односно због превеликог уплива аутобиографског то јест програмског садржаја (Берлиоз, Лист). Могућност слободнијег изношења сопствених ставова у уметности била је отежана после низа револуција које су захватиле готово читав западноевропски простор 1848. године. Бахов апсолутизам и политичке промене које су уследиле знатно су отежале слободе говора, а самим тим и слободе у уметничком изражавању. Једини композитор који успео да следи

Бетовена у погледу „друштвеног романтизма“ био је Рихард Вагнер. Његов рад као композитора, аутора есеја па чак и списа са примесама филозофије стоји као угаони камен у историји уметности и трасира пут музици будућности. Питање идеја које су послужиле Вагнеру као инспирација за компоновање и данас је тема расправа заговорника најразличитијих ставова. Оно што је мене довело до закључка да Вагнер наставља Бетовену традицију јесу све чешћа тумачења његових музичких драма као дела својеврсног музичко – политичког театра у коме је Вагнер жестоко критиковао тадашње друштво и пропагирао своје идеје о друштвеној утопији. Говорећи о Вагнеру стиже се и до кризе коју је доживео сам романтизам као музичка епоха. Тако се у другој половини 19. века одвија „рат романтичара“ окупљених око Листа и Вагнера који представљају „Нову школу“ насупротив струји око Едуарда Ханслика који је заговорник конзервативнијих ставова.

Већ поменута индивидуализација довешће и до другачијег односа према виртуозитету. Опште је познато да 19. век обилује именима пијаниста и виолиниста виртуоза који публику нису засењивали само изванредним „атлетским“ вештинама на инструменту већ су у потпуности променили приступ естетици тона на својим инструментима. Стварање грађанског слоја друштва и његово интересовање за јавну концертну активност довешће до стварања институције јавног концерта каквог знамо и данас. Нови естетски захтеви, повећање броја публике и стварање нових концертних простора су условили и промене у градњи инструмената. Сличну судбину дели и кларинет који је такође имао своје представнике у свету виртуоза који су допринели настанку савременог инструмента као таквог.

### **Кларинет у 19. веку**

Као што сам већ поменуо, најинтензивнији развој кларинета у техничком смислу догодио се већ почетком 19. века. Овај технички развој подударио се са композицијама које су у сарадњи са кларинетистом Хермштедом компоновали Лудвиг Шпор односно Вебер и Менделсон са Берманом. Утицај Ивана Милера је овде од посебног значаја пошто је он већ 1812. године у Паризу представио свој

кларинет са 13 клапни. Француски назив *clarinette omnitonique* упућује на закључак да је са овим новим инструментом извођење комплетне хроматске скале у комплетном регистру инструмента било могуће без тешкоћа које су биле присутне код инструмената који су имали мањи број клапни. У раном 19. веку је присутна разлика у третману кларинета као солистичког и кларинета као оркестарског инструмента. Очигледно је да су виртуози попут Милера и Хермштеда своје инструменте свесно дорађивали како би постигли захтеве који би пред њих постављали композитори. Док су се виртуози снабдевали инструментима са додатним клапнама, оркестарски музичари су и даље користили инструменте који су били у употреби још током 18. века. Примера ради, деонице кларинета у Шубертовим или Бетовеновим симфонијама су и даље изводљиве на инструментима са 5 до 7 клапни док Шпор у предговору за прво издање свог првог концерта тврди како је извођење његовог концерта незамисливо без инструмента са 13 клапни. Примена кларинета у симфонијама Бетовена и Шуберта је парадигматична још по једном питању. Они кларинет користе у свакој од симфонија без и једног тацет става што је био чест случај у симфонијама Манхајмске школе и Бечких класичара. Једини изузетак је Шубертова 5. симфонија у којој је кларинет уз трубе и тимпане изостављен из партитуре.

Кларинет се почетком 19. века увелико усталио у оркестру и упоређивањем солистичког, оркестарског и камерног репертоара види се да су композитори почели да уочавају разлике у тонским карактеристикама регистарских варијанти кларинета. Це, Бе и А кларинет су се редовно користили у оркестру у зависности тоналитета композиције. Међутим, употреба Бе кларинета је доминантна у солистичкој и камерној литератури. Кларинети који су високо штимовани (у Де и у Еф) су нашли стално место у војним оркестрима и готово да су у периоду раног 19. века ишчезли из састава симфонијског оркестра. Иако су ови високи инструменти родоначелници кларинетске фамилије (Де кларинет) развијање инструмента у нижем штиму је довело до тога да се Бе и А кларинет препознају као инструменти који се акустички најбоље уклапају са осталима из групе дрвених дувачких инструмената. Хектор Берлиоз је оживео употребу високих кларинета кроз пародију у *Фантастичној симфонији*. Берлиозово доба се поистовећује са

развијањем дубље варијанте кларинета – бас кларинета. Најранија употреба овог инструмента је везана за оперски репертоар те тако различити извори бележе употребу бас кларинета 1834. године код Мекрадантеа односно 1836. када је Мајербер искористио кларинет у *Хугенотима*.

Током 19. века ромски музичари су доста допринели да се кларинет прошири преко источне Европе и Балкана до Блиског истока. Кларинет је у неколико регистарских варијанти представљен и султану Махмуду II за потребе турске војне музике. Војна музика и цез бендови од тада настављају употребу кларинета у ваневропској музичкој традицији.

### **Хајнрих Берман, централна фигура прве половине 19. века**

Хајнрих Берман<sup>1</sup> је био један од најпознатијих кларинетских виртуоза 19. века, као и један од најпоштованијих кларинетиста у историји. Иако немамо конкретне информације (носаче звука) о томе како је један од најслављенијих музичара свирао, сведочанства о његовом стварању као кларинетисте и композитора су остала у написима савременика. Будући да су сведочанства савременика често контрадикторна и неретко преувеличана, неоспоран значај овог виртуоза треба мерити не само по томе какав је био извођач већ и према томе колики је утицај остварио на генерације кларинетиста које су дошле после његове епохе. Данас, када су захваљујући бројним истраживањима од стране музиколога и самих кларинетиста, откривена многа имена кларинетске историје, утицај и достигнућа Хајнриха Бермана добијају још већи значај.

Берман је наступао широм Европе и инспирисао је тројицу кључних композитора раног 19. века да за њега компонују: Вебера, Мајербера и Менделсона. Сарадња композитора и виртуоза на одређеним инструментима је била пркса и пре и после Бермановог доба и тако одређене инструменталисте везујемо за чувене композиторе који су за њих компоновали. Тако на пример Штадлера препознајемо углавном као Моцартовог кларинетисту, а Рихард Милфелд је остао упамћен по Брамсовим композицијама за кларинет. Берманов је утицај био ипак шири, те је

---

<sup>1</sup> Heinrich Joseph Baermann (1784–1847).

својим интерпретацијама допринео афирмацији не само конкретних композиција за кларинет већ и њихових аутора. Примера ради, име Карла Марије фон Вебера се везује за веома богат опус композиција за дувачке инструменте (посебно кларинет), док се његов револуционаран рад на пољу опере помиње тек као антиципација Вагнерове музичке драме. За разлику од свог старијег колеге Бернарда Крусела<sup>2</sup> Берман није био комплетно образован као композитор. То, међутим, није представљало препреку да се велики број тема и мотива, чијем је стварању Берман допринео, нађе у склопу композиција тројице поменутих композитора. Берманов син је такође постао врхунски кларинетиста и за собом је оставио *Метод за кларинет* који и данас важи за једно од најбољих дидактичких средстава и основа кларинетске технике. Будући да овај метод савременом кларинетисти пружа све техничке основе потребне за постизање високих естетских захтева који су неопходни како би емотивни садржај музичког дела био што боље дочаран, Бермана можемо сматрати и оцем савременог свирања на кларинету. Како је музика недељива од свакодневног живота а инструменталисти и композитори често зависни од животних прилика, потребно је осветлити биографију овог виртуоза, посебно због чињенице да је младост провео у бурно време Наполеонових ратова. Ти ратови нису оставили трага само на политичкој карти тадашње Европе, већ су утицали и на то да се музички стил као одраз света који се мења и сам промени.

Хајнрих Јозеф Берман је рођен 14. фебруара 1784. године у Потсдаму. О његовим родитељима нема пуно података осим да су обоје били протестанти, да је девојачко презиме његове мајке било Браун и да је отац био у војној служби. Управо је очев позив и одредио судбину Хајнриха и његовог старијег брата Карла, који су, следећи очев пример, и сами пожелели војничку каријеру. Међутим, како су обојица показали наклоност према музици, своје школовање су наставили у школи за војну музику у Потсдаму. Тамо као једанаестогодишњак Хајнрих почиње

---

<sup>2</sup> Bernhard Henrik Crusell (1775–1838). Шведско-фински кларинетиста и композитор. Кларинет учио код Тауша у Берлину, а композицију код Фоглера у Штокхолму. Компонује сценску, камерну и вокалну музику, а његова најпознатија дела су три кларинетска концерта као и квартети за кларинет и гудачки трио.

да учи кларинет . Захваљујући доброј физичкој грађи већ са четрнаест година постаје члан тек формираног војног оркестра Пруске гарде и ту ће провести осам година. Током овог периода Берман ће имати срећу да буде подучаван од стране Јозефа Бера<sup>3</sup>, чији су савети оставили дубок утисак на њега. Очигледно је преданим радом Берман дошао до резултата и његов је напредак био препознат од стране надређених – пре свега Лудвига Фердинанда, који је и сам био музички образован, и Берман бива послат на даље усавршавање у новоотворену школу за дувачке инструменте у Берлину. Ту Берман бива подучаван од стране још једног великог виртуоза тог доба – Франца Тауша<sup>4</sup>. Учећи од Бера и Тауша Берман је овладао једнако француским и немачким приступом кларинету. Разлике између та два приступа се и данас праве, а из свега се намеће закључак да је Берманово свирање било јединствено управо зато што је укључивало елементе оба приступа инструменту. Каква је разлика између та два приступа у то време била најбоље говори једна француска критика из 1829. године:

„У француској се обоистима, флаутистима и фаготистима мало шта може замерити. Кларинет је култивисан са мање успеха иако имамо талентованих уметника. Инфериорност наших кларинетиста у односу на немачке је у положају трске у према горњој усни. У Немачкој, где је кларинет боље култивисан, трска је постављена на доњу усну свирача док је код нас случај обрнут трска је постављена према горњој усни. Предности немачког начина<sup>5</sup> су очигледне; доња усна је значајно мекша и прилагодљивија од горње, док са француским начином језик не постиже довољно добру артикулацију.“

---

<sup>3</sup> Johann Joseph Beer (1744–1812). Немачки кларинетиста, један од првих међународно познатих кларинетских виртуоза. Најпре је служио као хорниста и трубач у аустријској француској армији а прва знања на кларинету стиче 1771. године у Паризу. Бројни композитори су своја дела намењивали управо њему, а најзначајнији међу њима су свакако манхајмски композитори из породице Штамиц.

<sup>4</sup> Franz Tausch (1762–1817). Рођен у Хајделбергу, кларинет је учио код свог оца Јакоба Тауша, кларинетисте у служби манхајмског принца. Већ са 8 година Франц постаје члан манхајмског дворског оркестра и 1778 се, пратећи пресељење двора у Минхен, са оцем сели у престоницу Баварске. 1790 је позван у Берлин у оркестар који је био у приватној служби пруске краљице. Недуго затим бива ангажован у Краљевској пруској капели. Осим што је одржавао серије концерата, у Берлину је основао и школу за дувачке инструменте.

<sup>5</sup> Аутор критике је Франсоа Жозеф Фетис (Francois- Joseph Fetis, 1784–1871). Белгијски композитор и педагог, један од најзначајнијих музичких критичара 19. века. Критику је објавио Колин Лосон у књижици из издања *Clarinet classics, London, 1994*.

Својим космополитским приступом инструменту Берман је остварио изванредну тонску контролу. Био је стању да направи такве динамичке контрасте да су слушаоци имали утисак како звук долази из друге просторије. О тој Бермановој способности сведочи Фредерик Бер а наводи Лосон у свом Цд издању. Тај ехо ефекат је очигледно мајсторски изводио и при промени регистра те се употреба тог ефекта налази и у Веберовим композицијама намењених Берману. Наводим само један и то из концерта у Ес дуру:



Убрзо је Берман почео да се појављује на јавним концертима и његово је свирање било веома хваљено. До застоја у развоју Берманове каријере долази због рата са Наполеоном. Берман, по професији војник, бива принуђен да сасвојим пуком напусти Берлин како би учествовао у рату. У бици код Залфелда Берман бива заробљен а његов покровитељ, принц Лудвиг гине. Много аутора и биографа се слаже у томе да је Берман успео да побегне из заробљеништва и да се врати у Берлин у пролеће 1807. године. Због пораза Пруске, који је довео до потписивања Тилзитског мира, Берман остаје без посла и обраћа се за помоћ баварском краљу. Минхен, престоница Баварске, у то време је пружао потпуно другу слику од Берлина. Као Наполеонов савезник, Баварска није имала економских проблема и развој уметности се одвијао несметано. Добра музичка традиција у граду је постојала поготово од како је изборни кнез Карл Теодор преселио свој двор са све дворском капелом из Манхајма у Минхен. Дворски капелник Петер фон Винтер<sup>6</sup> је моментално препознао способности свог новог кларинетисте и компонује концерт за кларинет и виолончело. Концерт су извели 1808. године Берман и челиста Легранд. Винтер је већ компоновао концерт за кларинет, који је по свему судећи био посвећен Бери и о његовом концерту, односно концертину за кларинет и

<sup>6</sup> Peter von Winter (1754–1825). Немачки композитор и капелмајстор Манхајмског оркестра. Композицију учио код Фоглера, а централно место његовог стваралаштва заузимају опере међу којима је најпознатија опера *Лавиринт* која се сматра наставком Моцартове *Чаробне фруле*. У историјском смислу представља наставак традиције немачког зингшпила. Винтер је значајан и по томе што је први пут употребио људски глас у симфонији, десет година пре Бетовенове 9. симфоније.



виолинчело ће бити речи касније. Легранд и Берман крећу на турнеју по Швајцарској и јужној Францукој и свуда бивају дочекани са одушевљењем. У овом преиоду настаје и трећи потпури за кларинет Франца Данција<sup>7</sup>.

Баварска је ипак за Бермана била страна земља и безуспешно је покушао да се врати у Пруску 1809. Како сам већ поменуо, баварски двор је јако добро стајао са финансијама доста новца се трошило на извођења оперског репертоара. Међу омиљеним минхенским певачицама била је и Хелена Харлас која се прославила улогом у Моцартовом *Титовом милосрђу*. Она ће постати Хајнрихова животна сапутница све до њене изненадне смрти 1818. године. Из везе са њом имаће четворо деце од које ће најстарије, Карл, постати чувени кларинетиста и педагог.

### Познанство са Вебером и Мајербером

Хајнрих Берман 1811. године упознаје Јакоба Либмана Бера и са њим развија сарадњу (да би се избегло евентуално поистовећивање са кларинтеистом Бером, користићу његово италијанизовано и шире познато име – Ђакомо Мајербер), као и и Карлом Маријом фон Вебером. Професионална сарадња и блиско пријатељство које се међу њима развило (посебно између Вебера и Бермана) резултираће не само екстензивним турнејама широм Европе већ и најблиставијим композицијама кларинетског репертоара. Наиме, почетком 1811. Хајнрих Берман се нашао у Дармштаду, граду у коме су у то време боравили Мајербер и Вебер заједно са чувеним педагогом Георгом Јозефом Фоглером<sup>8</sup> код кога су учили композицију. Приликом Веберовог одласка из града, приређен је концерт на коме је учествовао и Берман. Веберов биограф и ученик, Сер Џулијус Бенедикт наводи како је Вебер лично захтевао да Берман учествује на том концерту и да је тада компоновао дует за два контраалта, облигатни кларинет, хорну и гудаче

---

<sup>7</sup> Franz Danzi (1763–1826). Немачки челиста, композитор и диригент, син манхајмског челисте Иноченца Данција. Веома богат опус овог композитора обухвата велики број концерата и камерне музике за дувачке инструменте као и опере. Његове опере, данас заборављене, својим темама и музичким језиком наговештавају Веберова остварења на том пољу, а посебно *Чаробног Стрелца*.

<sup>8</sup> Joseph Georg (Abbe) Vogler (1749–1814). Немачки композитор и један од најутицајнијих представника Манхајмске школе. Деловао у Манхајму, Штокхолму и Дармштаду. Иако је био плодан композитор и иза себе оставио остварења у готово свим жанровима, остао је упамћен по теоријским радовима из хармоније и контрапункта и као одличан педагог.

*Se il mio ben*. Вебер је касније тај дует прекомпоновао за два сопрана уз клавирску пратњу и издао као *Дует бр. 3* из *Три дуета оп. 31*.

Вебер и Берман ће се поново срести у Минхену у марту исте године. Заправо, Минхен је био једна од станица у Веберовој концертној турнеји и поновни сусрет са Берманом, истакнутим солистом дворског оркестра, пружио је прилику да се посредством Бермана Вебер представи баварском краљевском пару.

Не треба посебно нагласити да је Вебер своје прво дело за кларинет (*Кончертино оп. 26*) компоновао као накнаду за препоруку коју је Берман да лично баварском краљу. Премијера ове кратке композиције је уследила 5. априла 1811. године, на концерту на коме су изведене искључиво Веберове композиције. Непосредно после концерта и остали дувачи, чланови дворског оркестра, обасули су Вебера поручбинама да за њих компонује. Овај податак довољно говори о томе какав је успех представљао овај концерт за младог и још неафирмисаног композитора. Иако је дао обећања, компоновао је само концерт за фагот и оркестар, путпури за виолончело и краћу композицију за хармоникорд односно стаклену хармонику. Успех кончертина је резултирао нечим још битнијим. Сам баварски краљ је од Вебера захтевао да компонује још два дела намењена Берману. Дела која су тада настала јесу управо два концерта за кларинет. О томе како су ти концерти настали и о томе каква је Берманова улога била у настанку тих композиција позабавићу се у посебном поглављу. Оно што овде ваља поменути јесте то да су премијере нових композиција биле потпуни тријумф и да су извођења поздрављана френетичним аплаузом публике.

Почетком децембра 1811. Вебер и Берман крећу на турнеју. Посредством Веберовог пријатеља, аустријског композитора Гензбахера,<sup>9</sup> посећују Праг, а затим Дрезден, Лајпциг, Готу, Вајмар и Берлин.

Вебер и Берман су за свој први концерт у Прагу планирали да наступе свако са соло композицијом. Међутим, на инсистирање публике да наступе као дуо, Вебер је био принуђен да компонује композицију за кларинет и клавир. Дело које је настало за једно преподне за основу је имало тему Мехтилдине арије из Веберове

---

<sup>9</sup> Johann Baptist Gänsbacher (1778–1844). Аустријски композитор и диригент. Композицију учио код Фоглера у Дармштаду, а његово композиторско деловање је углавном везано за Катедралу Светог Стефана у Бечу где је служио као капелник.

опере *Силвана* Тако је настало *Седам варијација за кларинет и клавир*, познатије као *Силвана варијације*. На примеру ове композиције се види колики је степен сарадње био између кларинетисте и композитора будући да је читав један одсек композиције изашао управо из Бермановог пера. На концерту одржаном исте вечери публика је одлично прихватила ново дело. Тачно недељу дана од овог догађаја, 14. јануара 1812. Вебер и Берман су одржали други јавни концерт у Прагу, коме нису присуствовали само припадници аристократије већ и шири круг прашке школоване публике и грађанства. На концерту одржаном у препуној сали Берман је извео Веберов *Концерт у еф-молу*. Овај концерт је свакако испунио финансијска очекивања двојице уметника и могли су да наставе са турнејом. Са истим концертом и са истим успехом Берман је наступио и у лајпцишком Гевандхаусу 17. јануара. Концерт у Дрездену је због укуса тамошње публике, која је преферирала у то време италијанске ауторе, био слабо посећен.

Посета Берлину представља прекретницу у Веберовој каријери. Репутација Вебера као композитора је у Берлину била доведена у питање због неуспешног извођења *Силване*. Био је окарактерисан као „музичка луда“ и Берману је од стране берлинских импресарија било саветовано да напусти свог композитора сапутника. Та се констатација Берману никако није допала и учинио је све што је било у његовој моћи да два предстојећа концерта начини успешним. Први концерт је одржан 15. марта 1812. и упркос потешкоћама које су се јавиле у деоницама хорни у лаганом ставу концерта, аплауз је био дуг и гласан. Критика бележи и да публика никад није чула такву контролу регистара на кларинету као и то да је Берман изузетно изражајно свирао. Било како било, Веберов стил компоновања још увек није наишао на потпуно разумевање. Публика ће много боље прихватити *Концерт у Ес-дуру* који је изведен 25. марта. Захваљујући оваквом развоју догађаја и промени мишљења берлинске критике, Веберу је било омогућено да изведе *Силвану* у Берлину знатно успешније. Уз извођење *Силване*, Вебер је наставио рад на *Квинтету за кларинет и гудачки квинтет оп. 34*.

Током посете Берлину Вебер и Берман су одсели код Мајерберових родитеља и из размене писама између Мајербера и његове мајке се, уз Веберове

дневнике, могу јасно сагледати догађаји током посете ова два уметника Берлину. Оно што је такође битно јесте да је управо Мајерберова мајка скренула пажњу свом сину да оствари професионалну сарадњу са кларинетским виртуозом. До те сарадње ће и доћи по Бермановом повратку из Берлина у Минхен. Не тако лака сарадња двојице уметника резултираће *Квинтетом за кларинет и гудачки квинтет* 1813. године. Берман га је извео у Бечу исте године али је квинтет није отишао у штампу за Мајерберовог живота.

За разлику од ове сарадње, сарадња са Вебером ће трајати и пошто је Вебер постао капелмајстор у Прагу. 1815. године ће, према писању Веберовог сина Макса, на концерту одржаном 21. априла у Минхену извести *Дует*. Нема сумње да је у питању била нова композиција – *Велики концертни дуо оп. 48*. Вебер је те године завршио компоновање свог *Квинтета*..

Берман заједно са супругом креће на турнеју по Италији за коју се испоставило да није донела очекивану зараду иако је Берман био релативно добро прихваћен од стране публике. Уз низ непријатности које су доживели од стране послодавца у Венецији, брачни пар се у журби вратио у Минхен. Берман се фокусирао на то да посети Париз и тамо наступи. Успех Берманових париских концерата ће се годинама препричавати и о томе сведочи кларинетски метод Фредерика Бера<sup>10</sup> из 1836. у коме наводи да се изузетни Берманов таленат памти још од његове прве посете Паризу 1818. године.

Приликом повратка из Париза, Берман је посетио Дрезден, град у коме је Вебер постао директор опере. Занимљиво је да је приликом те посете Берман извео не Веберова дела, већ неколико својих композиција као и Концерт Јакоба Риотеа<sup>11</sup>. По расположивим подацима, ово је очигледно био последњи заједнички наступ двојице пријатеља.

Берман се не задржава и већ 1819. године креће пут Лондона. Будући краљ, Џорџ IV. му је понудио посао капелмајстора Краљевске банде, но Берман је ту понуду одбио. Берман се у Енглеској очигледно представио претежно својим

---

<sup>10</sup> Frederick Berg (1794–1838). Рођен у Манхајму као Фридрих Бер, служио је као кларинетиста у оркестру париског Италијанског позоришта. Од 1832 до смрти делује као професор на париском Конзерваторијуму.

<sup>11</sup> Philipp Jakob Riotte (1776–1856). Аутор углавном сценске музике, деловао је у бечком Позоришту (Theater an der Wien).

композицијама међу којима је био и *Квинтет оп. 23* као и *Фантазија оп. 26*. Тадашњи први кларинетиста лондонског Филхармонијског оркестра, Вилман, је исту ту Фантазију касније много пута изводио на концертима Филхармонијског друштва.

Као и многи уметници пре њега, Берман је имао намеру да се представи и руском двору. После доста премишљања и одлагања, октобра 1822. креће на пут и преко Риге стиже до Санкт Петербурга. Први концерт у престоници Русије је одржан у великом позоришту и том приликом је извео Веберове композиције којима је руска публика била апсолутно одушевљена. Нема сумње да је том одушевљењу допринело и врхунско Берманово извођење. Други концерт је одржан у Филхармонији пред нешто мањим аудиторијумом. Два пута је наступио пред Царем у Москви где се такође представио изводећи Веберова дела.

Након посете Русији, уследиће посете Данској и Шведској где ће наступити са једнаким успехом.

У овом периоду је Хајнрихов син Карл већ почео да наступа са оцем и са непуних 15 година извешће очев *Концертино* са оркестром. Временом ће Карл уз оца постати члан дворског оркестра и њихово музицирање ће у позитивном смислу скретати на себе пажњу како стручне критике тако и публике.

### **Сарадња са Менделсоном**

Поред Вебера и Мајербера, Феликс Менделсон се такође нашао у кругу Берманових пријатеља. Менделсон је вероватно први пут срео Бермана у дому својих родитеља у Берлину. Највероватније је да је Берман наступао на неком од концерата који су се одржавали недељом ујутру у дому Менделсонових. 1824. године Менделсон је компоновао сонату за кларинет и та младалачка композиција није наишла на велики успех и није се нашла у штампи све до 1941. Током своје велике турнеје по Европи, Менделсон се нашао у Минхену где је уз велику Берманову помоћ одржао концерт. Берман отац, како га је Менделсон звао, наступио је као солиста а на истом концерту је свирао и у оркестру. Заједно са осталим члановима оркестра, Берман је помогао Менделсону у студирању

оперских партитура. Попут Бермана Менделсон је веома волео да изводи Веберове композиције, посебно његов Еф-мол концерт и није прошла ни једна посета а да заједно нису извели овај концерт.

1832. године Хајнрих заједно са сином планира другу посету Русији и биле су му потребне нове композиције и затражио је од Менделсона да компоује нешто за њих двојицу. Како је Карл, Хајнрихов син, постао не само одличан кларинетиста већ и виртуоз на басетном рогу, захтевао је соло за тај инструмент. Менделсон је чак и планирао једну композицију за басетни рог у Це-дуру међутим никад је није компоновао. Компоновао је *Концертни комад у еф-молу* за кларинет, басетни рог и клавир. На два концерта која су приредили у Берлину јануара 1833. Берманови су извели *Концертни комад*, Менделсон је извео сопствени клавирски концерт, Карл је изводио варијације за басетни рог (не зна се тачно ко је аутор). Менделсон и Хајнрих су извели Веберов *Концертни дуо*. Како је Концертни комад за кларинет и басетни рог доживео успех, Менделсон је великом брзином компоновао и други, у де-молу. Сличан програм Берманови су поновили у Кенигсбергу (данашњи Калињинград) без Менделсона те је том приликом Хајнрих извео један од својих концерата за кларинет

По кореспонденцији између Хајнриха и Менделсона се закључује да је публика одушевљено прихватила Берманове у Петербургу и музичари су посебно били похваљени за извођење оба Менделсонова концертна комада.

Хајнрих Берман је 1834. године напустио место соло кларинета у минхенском оркестру и на том месту га је наследио син Карл који ће већ 1836. године почети са издавањем сопствених композиција. Његове композиције, под јаким утицајем Вебера, достићи ће број од скоро 90. Карл ће направити и оркестрацију Менделсоновог другог концертног комада. У зиму 1835. Менделсон и Хајнрих су одржали концерте по западној Немачкој.

### **Последња деценија живота**

Друга посета Паризу 1839. означила је последњи Хајнрихов јавни наступ. На париском концерту Берманови су изводили своја дела и један од Менделсонових

Концертних комада. Од стране критике педесетпетогодишњак је био проглашен Рубинијем кларинета<sup>12</sup>. Након што се повукао из концертног живота, Хајнрих је наставио да музицира у свом дому изводећи камерну музику са пријатељима.

### **Берман после Бермана**

Било да је 'гурнут' у свет кларинетизма од стране свог оца или је својевољно у њега ушао, Карл није имао амбицију да постане путујући виртуоз попут оца. Био је посвећен свирању у дворском оркестру и веома заинтересован за техничко усавршаваље механике кларинета. Иако је био одушевљен иновацијама које је у градњи дувачких инструмената представио Теобалд Бем, Карл се одлучио да усаврши тип кларинета који је око 1812. развио Иван Милер. 1860. Карл је у сарадњи са минхенским градитељем кларинета Георгом Отенштајнером конструисао кларинет са 18 клапни који ће постати веома популаран у Немачкој и постати директни претеча инструмента који данас познајемо као кларинет са немачким системом клапни. Карл је постао професор Краљевске музичке школе у Минхену и тамо се зближио са провагнеровском кликом, поготово са Хансом фон Биловом. Из његове класе ће изаћи много добрих студената а поједини ће Берманову школу проширити и ван граница Немачке. Ипак, 1880. године се повукао из оркестра и још две године деловао као професор у Музичкој школи. Умире у Минхену 1885. године. Његов син Карл млађи (рођен 1839) је имао каријеру као пијаниста и био је један од цењенијих Листових ученика. Заједно са својим оцем је радио на едицијама Веберових копозиција и тако је традицију извођења Веберових композиција за кларинет која је започела са Хајнрихом на најаутентичнији начин пренео будућим генерацијама.

---

<sup>12</sup> Giovanni Battista Rubini (1794–1854). Најпознатији тенор 19. века. Као певач био је главни представник бел канто стила Доницетија и Белинија.

## Хајнрих Берман као композитор

Значајно је поменути како су Вебер, Мајербер и Менделсон имали поверења у Бермана као композитора. Поред већ поменуте сарадње у компоновању Силвана варијација и Мајерберовог квинтета, у једној преписци између Менделсона и Бермана види се да је композитор дао слободу кларинетисти да промени све што му се у *Концертном комаду бр. 2* није допало. Такође, додатних 16 тактова у првом ставу Веберовог еф-мол концерта познатијих као Берманова каденца су компоновани у потпуности од стране Бермана. Ово заправо и није каденца у правом смислу те речи, већ варијација материјала завршне групе експозиције уз оркестарску пратњу. У данашњим штампаним издањима се налази углавном реконструкција те каденце коју је направио Хајнрихов син, Карл.

Берманов рад као композитора протеже се преко граница сарадње са другим композиторима. Компоновао је значајан број дела а такође је аранжирао арије из *Чаробне фруле*, *Фиделија* и *Еуријанте* за кларинет, басетни рог и фагот.<sup>13</sup> Различити извори наводе да је Берман компоновао 29 дела, док број опуса досеже број 38. Да би ствари биле још компликованије, из различитих извора се долази до закључка да поједини бројеви опуса као на пример број 29 означавају две различите композиције. У једном извору под тим опусом је означен *Концертно у це-молу* док је по другом извору у питању *Анданте са варијацијама*.

Од 29 познатих композиција, око 10 их је укупно објављено. Међу њима се налазе дела углавном концертног жанра, дела за соло кларинет и камерна дела. У издању компакт диска немачког кларинетисте Дитера Клекера је објашњено да је Берман питање оркестрације својих концерта решавао тако што је од искуснијих композитора тражио да доврше оркестарску деоницу. Тако се сигурно зна да су његове концерте оркестрирали Филип Рет и Линдпентнер. Та пракса није усамљени пример. Наиме, током свог боравка у Паризу, Иван Милер, такође велико име кларинетизма, оркестрацију својих концерата за кларинет завршио је уз помоћ Мајербера.

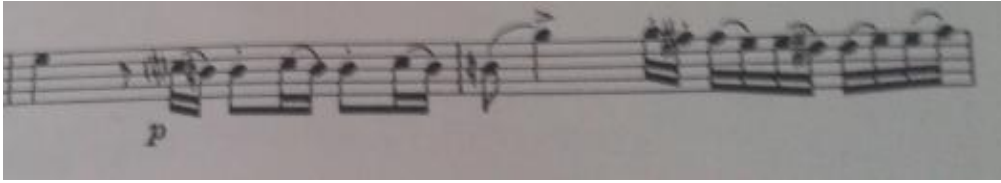
---

<sup>13</sup>Heinz Becker. "Baermann, Heinrich Josef C. M. von Weber", Neue Deutsche Biographie 1 (1953), [Onlinefassung];



Једна од најпознатијих Берманових композиција је *Квинтет у Ес-дуру оп. 23*. Иако је композиција намењена кларинету уз пратњу гудачког квартета, Берман је за пратњу предвидео и две хорне које се могу додати (као и највероватније контрабас) и тако се тај квинтет може извести као концерт. Допуну приче о томе како је попис Берманових дела неконзистентан говори и чињеница да је средишњи став квинтета, *адађо*, добрим делом 20. века био сматран раним делом Рихарда Вагнера. До забуне је дошло тако што је манускрипт овог става откривен у једној приватној колекцији и власник је тврдио како је *Адађо* био поручен Вагнеру од стране кларинетисте Кристијана Румела (1787–1849) 1833. године. Због ове нетачне тврдње, Брајткопф је издао *Адађо* као засебну композицију под Вагнеровим именом. Иако је стилски одударала од Вагнерових раних композиција, речитативни одсек у средини композиције је могао да наговештава како је композиција плод композитора који је имао прве покушаје на пољу опере. Иронично је то што је управо Брајткопф издао квинтет 1820. године у интегралној форми. Од првих дана како је издан, *Адађо* је изазивао сумњу стручњака у ауторство. Забуна је отклоњена тек 1964. и тим поводом је објављен чланак у немачком Новом музичком часопису. *Адађо* као засебну композицију изводе млађи кларинетисти, а његова лепота је учврстила место квинтету на концертном подијуму. То ме је и навело да композицију уврстим у концертни део докторског пројекта.

У формалном смислу Берманов *Квинтет оп. 23* не пружа никакве новине, следи традиционалну сонатну форму и има три става. Компонован је у „удобном“ тоналитету за кларинет док је пратња гудача стављена у други план и у гудачком квартету готово да и нема неке значајне мотивске разраде. Кларинетска деоница која користи опсег од малог *e* до *a3* веома је својствена по питању третмана виртуозитета. Иако нисам успео да нађем податак да је Берман изводио Моцартова дела осим облигатне деонице у *Титовом милосрђу*, интересантно је да је епизодна тема у развојном делу првог става директан цитат прве теме Моцартове *ге-мол симфоније* К. 550:



### Феномен кларинетског квинтета

Као што је из претходног већ познато, друга декада 19. века је веома значајна по питању настанка великог броја композиција за кларинет. Многе од тих композиција је извео и може се рећи прославио Хајнрих Берман. Нешто што је заједничко свим композиторима који су компоновали за кларинет јесте чињеница да су уз концерте, сонате и виртуозна дела компоновали квинтете за кларинет и гудачки квинтет. Да ли је то својеврстан омаж који су кларинетисти и композитори давали Моцарту и Штадлеру и *Квинтету* К. 581 не могу да тврдим, али чињеница је да од 1789. године када је компонован Моцартов квинтет до 1916. када је Регер компоновао свој квинтет за исти састав, постоји непрекидна традиција компоновања ове форме. Додаћу и да се та традиција није прекинула са завршетком епохе романтизма.

Будући да су квинтети Брамса и Вебера одавно заузели стално место на концертном подијуму домаћих и страних кларинетиста и како су поетике ових композиција елабориране у великом броју радова, сматрам да је корисно пажњу посветити релативно скоро откривеном квинтету Такома Мајербера. Кроз овај приказ желим да прикажем карактеристике епохе и специфичност Бемрана као кларинетисте. Те се специфичности могу лако препознати у начину на који су мотиви разрађивани и у чијој разради је Берманов утицај био очигледан.

Околности у којима је Мајерберов квинтет настао већ су поменуте у делу рада који се биографијом Хајнриха Бермана. Да је приликом премијерног извођења Берман заблистао говори преписка Мајербера са мајком у којој Берманово свирање описује толико мелодичним да би певачи могли да му позавиде. Мајербер се

непосредно после премијере квинтета посветио компоновању оперских и вокалних композиција и чак је компоновао кантату за сопран, хор и облигатни кларинет. Познато је да је компоновао и извешан број дуета за кларинет и харфу. Нажалост, ова дела су по изворима који су мени били доступни приликом писања овог рада остала необјављена. Сличну судбину је делио и кларинетски квинтет који је објављен захваљујући кларинетисти Дитеру Клекеру<sup>14</sup>.

Клекер је *Квинтет* пронашао у приватној колекцији фамилије Берман. Композиција је изворно насловљена као *Соната за кларинет уз пратњу две виолине, виоле и виолончела*. Изворно, квинтет има два става: сонатни алетро и рондо. Клекер је уметнуо други став у форми варијација тврдећи да је пронашао изгубљени средишњи став квинтета. Иако је у тој форми је композиција и штампана, поједини извори одбацују могућност да је средњи став уопште и постојао. Судећи по томе како су мотиви варирани и како је кларинетска деоница третирана, нема сумње да је утицаја у настанку тог става имао лично Хајнрих Берман. Попут Веберовог и Берманових квинтета, и у овом квинтету је употребљен опсег од малог *e* до *a* 3. Назив *Соната уз пратњу* упућује на разлику у улогама кларинета и гудачког квартета. Мајербер је улоге поделио тако да је сав тематски материјал представљен у кларинету док гудачки квартет углавном доноси кратке мотивске садржаје, ретко кад читаве мелодијске линије. Пример таквог композиционог поступка је видљив већ на почетку првог става:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of the Quintet by Dieter Kloecker. The score is for Clarinet in C (Klarinetto in C), Violin I (Violino I), Violin II (Violino II), Viola (Viola), and Violoncello (Violoncello). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics and articulations like staccato, dolce, and p.

<sup>14</sup> Dieter Kloecker (1936 – 2011)



Мајерберов квинтет је специфичан међу сличним композицијама у готово читавом кларинетском репертоару. Изворно је двоставачан, и насловљен као *Соната*. Нема суштинске употребе молског тоналитета чак ни у лаганој секцији ронда. Кларинетска деоница је својствена за Берманов стил свирања и садржи више виртуозних елемената него чисто мелодијског материјала. Контрастне елементе Бермановог свирања попут извођења скокова из најдубљег у високи регистар након чега следи низ малих интервала. Употреба пролазница око главних тонова основне хармоније као и супротстављање триолског и дуолског ритма. Ова композиција представља кларинет у пуном сјају; квинтет је значајан у доношењу основних мотива мелодијских линија које развија кларинет као и у транзитним деловима композиције.

### Концерти Шпора и Вебера

У позном 18. веку и добрим делом 19. века инструментални концерт је био главно средство представљања виртуоза. Међутим, са настанком Моцартових концерата из бечког периода (посебно оних насталих од 1784. па надаље), концерт се развија у форму која погледу уметничког израза стаје раме уз раме са симфонијом. У процвату кларинетске литературе који је обележио цео 19. век, на пољу концерата се истичу два концерта и концертино Карла Марије фон Вебера и четири концерта Лудвига Шпора. Иако су Шпорови концерти настали у периоду од двадесет година (први пар концерата је компонован од 1808. до 1810. док трећи и четврти концерт дели период од око осам година – 1821. односно 1829.) они се због своје стилске уједначености могу посматрати као једна целина без да се говори о

некој еволуцији стила или форме. Веберови концерти су настали у једном даху 1811. године и упоредни преглед поетике и карактеристика његових концерата са Шпоровим пружа плодно тло за расправу о томе како је форма концерта примењена у компоновању за један дувачки инструмент као и о томе да ли се ради о виртуозном типу концерта, симфонизираним типу концерта или пак наративном типу концерта који је типичан представник жанра у 19. веку. Неопходно је да се направи кратак осврт на утицај Моцарта и Бетовена на форму концерта како би се боље разумео контекст у који желим да ставим своје закључке. Такође, анализа приступа форми концерта могла би да представи и разлике у третману кларинета од стране двојице композитора што би допринело и бављењу проблемом интерпретације ових композиција.

Посебно је битно како су се Моцарт и Бетовен односили према сонатној форми првог става концерта будући да је у то време тежиште композиција било на првим ставовима. Пракса да се драмско тежиште композиције премести на финални став концерта или симфоније и на тај начин заокружи сонатни циклус се назире у појединим Моцартовим делима (клавирски концерт К.466, симфоније К.550 и 551) али тек са Бетовеновом *Петом симфонијом* и последња два клавирска концерта може се говорити о тој пракси као извесном композиторском креду. Говорећи о Моцарту и Бетовену и њиховом утицају, служићу се примерима изведеним из клавирских концерата. Наиме, Моцарт је у зрелом периоду компоновао искључиво клавирске концерте са изузетком последњег концертног дела које је било намењено кларинету. Значај који су поједини концерти из тог периода оставили на генерације композитора је неоспоран и о томе довољно говори чињеница да је и сам Бетовен компоновао каденцу за Моцартов концерт К. 466. Изузетно садржајан, тај концерт ће се уз *Дон Ђованија* радо слушати током целог 19. века.

Теоретичар Хајнрих Кристоф Кох који се бавио теоријом музичке форме инструменталне концерте упоређује са аријом и највероватније да је то имало више везе са изражајности музичког садржаја него са формалним решењима. Са друге стране, теоретичар и композитор Фоглер даје мало одређеније виђење форме концерта. Он форму концерта види као идентичну форми сонате. Кохова и

Фоглерова тврдња заправо најбоље описују прве ставове Моцартових зрелих клавирских концерата. Сонатна форма са две теме, развојним делом и репризом код солисте као и три, односно четири оркестарска риторнела је најкраћи начин да се опише форма првих ставова. Међутим, риторнело пред репризу је готово увек подељен између оркестра и солисте. У том смислу се могу видети корени симфонизације концерта. Моцартов највећи утицај у развоју форме концерта управо се у томе и огледа: оркестарска деоница више није ту само ради пратње већ се диже на ниво равноправног „саговорника“ са солистом. Већа индивидуалност оркестарских деоница, третман дувачких инструмената којима се у оркестарској пратњи поверавају значајна сола у служби дијалога или контраста солисти су карактеристике Моцартових зрелих клавирских концерата. Бетовен је у својим првим концертима за клавир у великој мери пратио Моцартов траг и праве иновације прави тек са *Четвртим* и *Петим* клавирским концертном. Да су конкретни Моцартови и Бетовенови концерти послужили као пример за обликовање Веберових и Шпорових концерата за кларинет биће јасно у неколико примера.

У 19. веку инструментални концерт је имао једну од кључних улога у дефинисању музичких токова. Тај период бележи и одређени сукоб између укуса публике и уметничких тежњи композитора. Поплава виртуозне концертне литературе и велики број виртуоза довешће до извесног пада квалитета композиција у првој половини 19. века. Дobar разлог за тај пад лежи у инсистирању на виртуозитету и испразности музичког садржаја. Оно што се сигурно зна када је у питању Берманово извођење јесте чињеница да никада није инсистирао искључиво на виртуозитету већ да је важност давао искључиво изразу и лепоти тона. Берманов антипод и конкурент Симон Хермштед је био цењен због свог изузетног виртуозитета али према једном писању Карла Марије фон Вебера није увек успевао да одржи лепоту тона.

Као што је већ наведено, Шпорови концерти прате углавном исти начин компоновања и формално су идентични. Најсмелије иступе по питању форме Шпор је направио у прва два кларинетска концерта у виду лаганог увода у првом ставу

првог концерта и наступа солисте са главом теме у оркестарској експозицији првог става другог концерта:

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 2, Op. 190. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a Clarinetto part and a Pianoforte part. The tempo is marked 'Adagio'. The score includes dynamics such as 'pp', 'p', and 'f', and articulation marks like 'tr' (trills). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the Clarinetto and Pianoforte parts. The second system shows the Clarinetto and Pianoforte parts. The third system shows the Violin (Viol.) and Piano (Pianoforte) parts.

Може се рећи да је у случају увода Шпоровог *Концерта бр. 2* за кларинет приметан утицај Бетовена који је наступ солисте пре односно у току оркестарске експозиције употребио у својим клавијирским концертима оп. 58 и оп. 73.

Третман сонатне форме код Шпора и Вебера је прилично различит. Шпор сонатну форму третира традиционално, са потпуном експозицијом оркестра која садржи обе контрастирајуће теме, развојним делом у коме се у два случаја налази епизодна тема. Веберов приступ је другачији по питању репризе која подељена између оркестра и солисте. Она је подељена тако што је комплетан материјал прве

теме у репризи поверен оркестру и заузима место оркестарског риторнела који је у случају Моцарта и Бетовена долазио после завршетка развојног дела код солисте и уводио у репризу. Овакво сажимање сонатне форме је свакако новина и наговештава једноставачне концерте Франца Листа (утицај на Листа Вебер је свакако извршио преко клавирске музике). Вебер има више успеха у диференцирању идиома сваког од концерата док Шпор због одређене дозе репетитивности тематског садржаја у том погледу ипак мало заостаје. Примера ради, Веберов концерт у еф-молу је и формално и по питању музичког садржаја много смелији од свог дурског парњака. Први став еф-мол концерта је несвакидашњи по томе што се тема оркестарског увода ни једном не јавља у деоници соло кларинета. У овом случају оркестар и солиста представљају две супротстављене снаге и дају савршен пример романтичарског симфонизираниог концерта. Тај контраст може оставити простор у коме би било речи о неком наративу односно програмском садржају концерта. Тај „наратив“ је евидентан и у другом ставу где се после немирног молског средњег дела јавља прелазни део налик коралу који води у репризу. Тај прелазни део је поверен само соло кларинету уз пратњу три хорне. Пасторални призив као контраст пређашњем немирном делу веома асоцира на поједина Веберова сценска дела и нема сумње да је композитор овде пратио неки унутрашњи програм. Да Вебер веома смело користи и „позајмљује“ елементе из оперског жанра говори и пример речитатива из његовог концерта у Ес-дуру:

*tempo*      *Recitativo ad lib.*

The image shows a musical score for a recitativo section. It consists of four systems of staves. The first system is for the Clarinet, with a tempo marking 'tempo' and 'Recitativo ad lib.' above it. The second system is for the Horns, the third for the Trumpets, and the fourth for the Basses. The score includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *f*.

Говорећи о контрастирајућем средишњем делу лаганог става долазим до Моцарта као парадигме. Да су кларинетска дела раног 19. века прожета утицајем Моцартовог кларинетског концерта говори и пример фон Винтеровог концертина



за кларинет и виолончело у коме је уводна тема дословни цитат теме другог става Моцартовог концерта за кларинет:



Вебер, такође обликује тему другог става концерта у еф-молу на начин који веома подсећа на Моцарта. Моцартов *Концерт за клавир* К. 466 послужио је као парадигма за романтичарски приступ концерту уопште. Романса, односно други став тог концерта садржи у себи контрастирајући средишњи одсек. Шпор такође употребљава такав контраст у лаганом ставу *Концерта за кларинет бр. 2 у Ес-дуру*. Осим што контрастира раположењем, овај одсек захтева од кларинетисте и деликатно владање артикулацијом. Да ли се и у овом случају може говорити о неком програму не усуђујем се да тврдим поготово када узмем у обзир формално савршенство Шпорових композиција. Под тим савршенством подразумевам класичарски појам склада коме је Шпор доста дуго остао веран. Искораке ка програмској музици направиће много после концерата за кларинет. Тако се пред мене и поставио проблем интерпретирања Шпорових концерата. Да ли их посматрати као „форме оживљене звуком“ или им се може додати доза фантазије која свакако кружи око Веберових концерата? Дефинитивно да је формална односно физичка страна превладала у Шпоровом случају. Јака формална целина која одликује његове концерте не допушта солисти много простора за сувишну агогику. Све фигурације су уско повезане са мотивима у оркестру и било каква претерана употреба агогике би нарушила ритмичку и мелодијску структуру тих мотива. Може се рећи да су, иако компоновани у романтизму, Шпорови концерти најбољи пример класично складног кларинетског концерта. Од 4 концерта које је компоновао за кларинет, 3 су у молском тоналитету. Неправедно би било оптужити композитора да је молске тоналитете користио попут појединих његових савременика у површном, салонском маниру. Чињеница је ипак да није искоришћен пун драмски потенцијал тих тоналитета. Иако је Шпор један од својих виолинских концерата компоновао у форми певачке сцене, оперски односно певачки елемент изостаје у концертима за кларинет. Подсетићу да је Шпор дао

значајан допринос оперском репертоару раног романтизма. Одговор на питање зашто је Шпор изоставио певачки сегмент који се веома лако може применити на дувачки инструмент не даје ни један извор, те је моја претпоставка да разлог треба тражити у Хермштеду и Веберовој критици упућеној на његов рачун.

Иако их историја музике није препознала као кључна дела у свом жанру, концерти Шпора и Вебера се уздижу изнад салонске површности којом је рани 19. век био преплављен и постају узор по коме ће композитори попут Менделсона, Шопена и Листа компоновати своје инструменталне концерте.

### Кларинетска музика у другој половини 19. века

Паралелно са повлачењем Хајнриха Бермана из концертног живота престаје и велика продукција дела за кларинет. Међутим, та се традиција одржала кроз дела Роберта Шумана, Брамса и напослетку Регера. Све композиције за кларинет настале у том периоду карактерише интимнији тон и камернији карактер.

Као композитор који је у свом стваралаштву објединио авангардне тежње Нове немачке школе тежњама традиционалиста сместивши их у традиционалне оквире сматрао сам да је вредно позабавити се његовим стваралаштвом поготово зато што је оставио 7 композиција за кларинет.

1900. је била веома плодна за двадесетседмогодишњег Макса Регера нестрпљивог да се из Вајдена, малог града на северу Баварске, пресели у Минхен. Те године је компоновао бројна дела попут чувене *Фантазије и фуге на тему ВАСН*, Оп. 46, три оргуљске *Фантазије у стилу корала* Оп. 52, песме Оп. 48 и 51, комаде за клавир Оп. 45 и 53, *Гудачки квинтет у Г-ге-молу* Оп. 54 бр. 1, две *Романсе за виолину и оркестар* Оп. 50 као и разне аранжмане народних песама и мадригала. Регер је био веома незадовољан духом провинције који је владао у Вајдену али то је имало и добрих страна поготово што је у потпуности могао да се посвети компоновању.

Обе сонате за кларинет Оп. 49 су компоноване у пролеће 1900. и инспирисане су Брамсовом сонатом Оп. 120 бр. 1 у еф-молу. Регер је чуо Брамсову сонату приликом једног извођења у дому његовог бившег учитеља Адалберта

Линднера и кларинетисте Јохана Кирмајера и моментално је био решен да и сам компонује слично дело. Попут Брамса, он је створио опус који је садржи две композиције – Брамс је компоновао своје две сонате у Еф – молу и Ес – дуру, а Регер у Ас – дуру и фис – молу. Супротно Брамсу чија друга соната из опуса 120 има 3 става, Регер је у обе сонате следио шаблон Брамсове еф – мол сонате: први став у сонатној форми, скерцо са нешто споријим тријом, изражајни лагани став и финални став у форми сонате. У оквиру ове традиционалне, готово Бетовенске структуре, Регер је развио свој индивидуални језик. Третман тематског материјала, веома засићене хармоније и необичан начин фразирања га у знатној мери одвајају од осталих композитора 19. века. Линднер се у својој аутобиографији сећа како је на првом извођењу кларинетиста Кирмајер био на висини свог задатка и да су први и последњи став прве сонате изведени на бис што је веома усрећило иначе критичног Регера. Занимљиво је да је уз употребу напредних хармонских решења Регер успео да очува веома традиционалне обрасце компоновања као и строге контрапунтске принципе. Средњи део скерца прве сонате оп. 49 је налик немачкој народној песми, сањиви лагани став у себи садржи фуриозни одсек који се среће још код Вебера и Шпора док финални став одише простодушним хумором. По питању форме и музичке инвенције друга соната из опуса 49. не заостаје за првом. Насупрот првој, *Соната у фис-молу* је интровертнија у карактеру и такође је била веома добро примљена приликом првог извођења.

Прва соната је била штампана у години компоновања, а јавна премијера је уследила у Минхену 18. априла 1902. године у извођењу Регера и Карла Вагнера. Критика је лагани став те сонате окарактерисала као један од најбољих комада музике које је Регер компоновао. Друга соната је, међутим, остала необјављена до 1904. године. Дело које је било посвећено кларинетисти Кирмајеру, доживело је своју јавну изведбу 29. априла 1904. године на концерту који су приредили Регер и кларинетиста Антон Влах.

*Соната у Бе-дуру оп. 107*, је компонована у Лајпцигу у зиму 1908/09. године. Регер, који је у међувремену постао професор на лајпцишком конзерваторијуму је окарактерисао своју најновију композицију за кларинет као веома лаган, пријемчив комад који не траје дуго како звук и карактер дувачког

инструмента не би досадили публици. Претпостављам да је ова изјава својеврсна Регерова шала на сопствени рачун пошто просечно извођење ове сонате не траје испод пола сата, чинећи је једним од најдужих дела за кларинет! Соната је посвећена Хесенском војводи Ернсту Лудвигу који је 1908. у Дармштаду основао музички фестивал и веома је ценио Регеров рад. Сонату су извели Јулијус Винклер и Регер на другом по реду музичком фестивалу у Дармштаду 1909. године. Регер је ову сонату, као и претходне наменио и алтернативном извођењу на виолини или виоли.

У сонати оп. 107, Регер је пратио исти принцип као и у ранијим сонатама. Изузетак чини завршни мотив првог става који се попут лајтмотива појављује и у осталим ставовима композиције и на тај начин је заокружује. Наравно, његов се језик у међувремену развио али ова соната редставља повратак нешто једноставнијем језику. Такав утисак се бележи и у штампаној критици. И ову сонату крунише духовити финални став без сувишног виртуозитета што је потпуно у карактеру интимног, камерног музицирања. Формално, последња Регерова соната за кларинет је највише под утицајем Бетовена не само због већ поменутог „лајтмотива“ већ и због реминисценције прве теме лаганог става у завршном одсеку последњег става. Први нотни пример приказује мотив у изворној форми:



Мотив у реминисценцији



## Закључак

Претходна поглавља представљају тек пресек једне епохе у којој се формирало савремено музичко размишљање. Дакле, оно што је у тексту изнето лако се може транспоновати и на извођачке праксе других инструмената.

Моја почетна идеја је била да у недостатку домаће литературе везане за ову тему, макар делимично осветлим процес настанка и мењања једног музичког стила. Такви процеси неизоставно доводе до нових естетских захтева а они са собом, наравно, доносе и потребу за новим технолошким решењима која би омогућила испуњавање тих захтева.

Сматрам да је приликом рада на припреми интерпретације неког дела, дакле не само пројеката овог типа, рад на пољу поетике јако битан. Сва искуства стечена приликом припреме интерпретације су инкорпорирана у текст образложења пројекта чинећи на тај начин недељиву целину. Такође, без истраживања на пољу поетике, пут проналажења одређених „занатских“ решења био би тежи.

СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ:

Babbit, Irving, *Rousseau and Romanticism*, Houghton Mifflin, Boston and New York, 1919.

Barenboim, Daniel; Said, Edward Wadie, *Parallels and Paradoxes: explorations in music and society*, London, Bloomsbury Publishing, 2004.

Baermann, Carl, *Complete Method for Clarinet*, Carl Fisher, New York, 1917.

Brymer, Jack, *Clarinet*, MacDonald and Janes, London, 1976.

Eberst, Anton, *Klarinet i klarinetisti*, Forum, Novi Sad, 1976

Einstein, Alfred, *Music in the Romantic Era*, Norton, New York, 1947.

Einstein, Alfred, Carl Maria von Weber, *Music & Letters* 18, (јануар 1937): 9–13

Julius, Sir Benedict, *Carl Maria von Weber*, London, Sampson Low, 1901.

Lawson, Colin, *The History of the Clarinet in Words and Music*, Clarinet Classics, 1994.

Lawson, Colin (ed.) *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Newhill, John P, The Adagio for Clarinet and Strings by Wagner/Baermann, *Music & Letters* 55, (1974): 167-171.

Popp, Susanne, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Breitkopf und Haertel, 2015.

Rendal, Geoffrey, *The Clarinet*, Ernest Benn, London, 1971.

Rice, Albet, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford University Press, New York, 2003

Tovey, Donald Francis, *Essays in musical analysis*, Oxford University Press, 1948.

Halstead, John, *Romanticism: Definition, Explanation and Evaluation*, Heath, Boston, 1965.

Hoeprich Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, New Haven, London, 2008.

Hepokosky, James; Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York, 2006

Čačinović – Puhovski Nadežda, *Estetika njemačke romantike (pjesništvo i refleksija)*, Zavod za filozofiju Filozofskog fakuleta sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1987.

Warrack, John, *Carl Maria von Weber*, Cambridge University Press, London, 1976.

Weston, Pamela, *Yesteray's Clarinettists: A Sequel*, Emerson Edition, Yorkshire, 2002.

Weston, Pamela, *Heroes and Heroines of Clarinettistry*, Trafford Publishing, Bloomington, 2008.

Weston, Pamela, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, Emerson Edition, Yorkshire 1977.

Weston, Pamela, *Clarinet Virtuosi of the Past*, Robert Hale, London, 1971.

Weston, Pamela, In defense of Weber, *The Clarinet* (maj 1986.), 24–25