

"Ricerco 1" Mats Gothea Larssona: primjer suvremene švedske glazbe za fagot

Kolar Konkoli, Grgur

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:741839>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII ODSJEK ZA DUHAČKE INSTRUMENTE

GRGUR KOLAR KONKOLI

„RICERCO 1” MATS GOTHEA LARSSONA-
PRIMJER ŠVEDSKE SUVREMENE GLAZBE
ZA FAGOT

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
VII ODSJEK ZA DUHAČKE INSTRUMENTE

„RICERCO 1” MATS GOTHEA LARSSONA-
PRIMJER ŠVEDSKE SUVREMENE GLAZBE
ZA FAGOT

DIPLOMSKI RAD

Student: Grgur Kolar Konkoli


Mentor: prof. art. Žarko Perišić

Ak.god. 2021/2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red.prof.art. Žarko Perišić



U Zagrebu, 12.10.2022.


Diplomski rad obranjen ocjenom: VRLO DOBAR (4)

POVJERENSTVO:

red.prof.art. Marina Novak



red.prof.art. Saša Nestorović



red.prof.art. Žarko Perišić



izv.prof.art. Bánk Harkay



OPASKA:

RAD JE DOSTAVLJENA ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

*Zahvaljujem svim mojim profesorima fagota, Marii
Möllesjö, Andersu Matellu, Ulrichu Hermannu te Žarku Perišiću.
Bez fagota, moj život ne bi bio isti!*

*Zahvaljujem i Matsu Gotheu Larssonu, jer je pristao na
razgovor sa mnom, i dao mi novi izazov s „Ricercom 1” i
„Ricercom 2“!*

Sažetak

U ovom radu predstavljena je skladba „Ricerco 1” za solo fagot iz sviračke i povijesne perspektive. Početak rada ukratko opisuje povijest fagota i klasične glazbe u Švedskoj od 16. stoljeća sve do 21. stoljeća. Osvrće se i na druge skladbe za solo fagot i njihovu povijest. Slijedi kratka biografija i opis najpoznatijih dijela Matsa Larssona Gothea koji je skladatelj „Ricerca 1”. Središnji dio rada opisuje povijest i nastanak „Ricerca 1”, analizira samu kompoziciju i zahtjevnost njegove izvedbe. Prikaz nastavka, „Ricerca 2”, prethodi opisu proširenih tehnika koje su potrebna za sviranje oba, „Ricerca 1” i „Ricerca 2”. Rad završava pregledom sličnih glazbenih djela za fagot iz Skandinavije.

Ključne riječi: Mats Larsson Gothe, „Ricerco 1”, suvremena glazba u Skandinaviji, povijest fagota i klasične glazbe u Švedskoj

Abstract

This paper presents "Ricerco 1", a composition for bassoon solo, from a musical and historical perspective. It begins with the history of the bassoon and classical music in Sweden from the 16th century until the 21st century. Thereafter some well-known compositions for bassoon solo are described, along with an account of their history. A short biography of Mats Larsson Gothe, composer of "Ricerco 1", is following accompanied by a description of his most prominent works. The main part focuses on the history and creation of "Ricerco 1", and presents an analysis of both the composition and a shorter analysis of the performance of the piece itself. It continues on to the description and history of "Ricerco 2". The extended techniques needed to play "Ricerco 1" and "Ricerco 2" are explained. Finally, similar pieces of music for bassoon from Scandinavia are accounted for.

Key words: Mats Larsson Gothe, "Ricerco 1", contemporary music in Scandinavia, history of bassoon and classical music in Sweden

SADRŽAJ

Uvod	4
1. Povijesna i glazbena pozadina.....	5
1.1. Tradicija fagota u Švedskoj.....	5
1.2. Poznatije skladbe za solo fagot.....	7
2. Mats Larsson Gothe	7
2.1. Kratka biografija.....	7
2.2. Opis najpoznatijih djela	8
3. „Ricerco 1”.....	9
3.1. Pozadina i nastanak „Ricerca 1”.....	9
3.2. Analiza skladbe.....	10
3.3. „Ricerco 2”- nastavak „Ricerca 1”.....	14
3.4. Proširene tehnike sviranja fagota koje se koriste u „Ricerco 1”.....	15
3.5. Sličnosti s drugim sjevernoeuropskim suvremenim skladbama za fagot..	17
Zaključak.....	18
Literatura.....	20
Prilog: Telefonski razgovor s Mats Gothe Larssonom 17. kolovoza 2022.	23

Uvod

Mats Larsson Gothe, švedski kompozitor, gostovao je 2005. na 23. Muzičkom biennaleu, festivalu suvremene glazbe, u Zagrebu, gdje se, između ostalog izvela njegova skladba „Ricerco 1” iz 2002.. Skladbu za solo fagot izveo je sadašnji profesor Muzičke akademije u Zagrebu Žarko Perišić. Na istom festivalu predstavljeni su i drugi skandinavski kompozitori i izvođači, među ostalim kompozitori Sebastian Fagerlund i Ivo Nilsson, švedski ansambl za suvremenu glazbu KammarensembleN, te Rilkeensemblen. U slijedeće dvije godine Švedska je bila dio projekta „Glazbene veze” pa je i na 24. Muzičkom biennalu sudjelovala s više izvođača i kompozitora. Može se reći da je švedska i skandinavska glazba u određenoj mjeri poznata hrvatskoj muzičkoj javnosti (Vijenac, 2007).

Cilj ovog diplomskog rada je produbiti poznavanje prvenstveno dviju suvremenih skladbi za solo fagot, „Ricerco 1” i, njegovog nastavka, „Ricerco 2”. Da bi se postiglo bolje razumijevanje same skladbe i kompozitora Matsa Larssona Gothea, rad će se kratko osvrnuti na povijest švedske, i u manjem opsegu skandinavske glazbe za fagot. Naglasak će biti na suvremenoj glazbi.

Nakon povijesnog osvrta, Larsson Gotheova biografija biti će predstavljena biografskim podacima te u kontekstu vremena u kojem je nastala.

Same kompozicije „Ricerco 1” i „Ricerco 2” bit će predstavljene u posebnom poglavlju, djelom notnim zapisom. Nakon toga će se opisati tehnike potrebne za izvođenje tih kompozicija i izazovi koje oni predstavljaju izvođaču. Kratka usporedba s drugim sličnim suvremenim skladbama bit će završni dio tog poglavlja.

Sinteza najvažnijih ideja ovog rada nalazi se u posljednjem, zaključnom djelu. Ona ponavlja važnost tradicije fagota, i skladanja i izvedbe, u Švedskoj, koja je povijesno uvijek bila pod utjecajem drugih, prvenstveno europskih, glazbenih strujanja. Rad i skladbe kompozitora Gothe Larssona uklapaju se u takvo okruženje: unatoč utjecaju mnogih ideja, instrumenata i glazbenika iz drugih sredina, njegove skladbe su ipak švedske u svom izričaju.

Pri pisanju ovog diplomskog rada koristili su se različiti već postojeći izvori: knjige, notni materijali i tonski zapisi skladbi i razgovora na radiju. Osim njih, rad je dopunjen, intervjuom s Mats Larssonom Gotheom koji se u cijelosti, transkribiran na švedskom, i u hrvatskom prijevodu, nalazi kao posljednji dio rada, u prilogu.

Metoda koja se koristila u izradi rada je kvalitativna. Pri nekim dijelovima, prvenstveno pri povijesnoj građi i biografskim opisima, tekst je sažetak opširnijih opisa iz više postojećih izvora. Drugi djelovi rada, analiza i opisi kompozicija „Ricerco 1” i „Ricerco 2” i u određenoj mjeri drugih glazbena djela, rezultati su sinteze postojećih tekstova i analiza, upotpunjeni saznanjima iz vlastitog intevjua s kompozitorom te analize i tumačenja samog autora diplomskog rada.

1. Povijesna i glazbena pozadina

1.1. Tradicija fagota u Švedskoj

U ovom ulomku opisat će se najvažniji pojedinci, izvođači i skladatelji, koji su zaslužni za razvoj fagota u Švedskoj. Povijesno i kulturno okruženje u kojem su djelovali će biti vrlo površno opisano.

Prije tri stoljeća, Švedska je bila velesila u Sjevernoj Europi i privukla je mnogo dobrih glazbenika u Stockholm. Kungliga Hovkapellet¹ u Stockholmu se prvi put spominje 1526. i jedan je od najstarijih postojećih orkestara u svijetu (Kungliga Hovkapellet, 2009). U tom orkestru odgojeni su neki od najpoznatiji švedskih skladatelja, kao što je bio, takozvani, otac švedske klasične glazbe Johan Hemlich Roman. U tom orkestru su u 19. stoljeću svirala tri brata fagotista koji su se, da bi u njemu mogli svirati, preselili iz Njemačke u Švedsku. Nabolji fagotist i najpoznatiji od ta tri brata bio je Frans Preumayr (Levande musikarv, 2022b). Za njega je Bernhard Crussel bio skladao „Concertino za fagot i orkestar”. Taj concertino je i danas jako teško svirati, a u to vrijeme, na klasičnom fagotu, mora da ga je bilo skoro nemoguće

¹ u slobodnom prijevodu: orkestar dvorske kapelle

izvesti. Braća Preumayr su se također družila i pjevala *a capella* sa skladateljem i muzičarem Édouard du Puyom, koji je kasnije skladao koncert za fagot (kojeg je isto bilo jako teško odsvirati) (Levande muskarv, 2022a). Nizozemski virtuoz Bram van Sambeek je koncert Du Puya pronašao kada je naručio note za poznati kvintet istog skladatelja i pogreškom knjižnice za glazbu u Stockolmu dobio manuskript „Koncerta za fagot i orkestara u c molu”. S obzirom da je prepoznao važnost toga koncerta, uredio je da se napiše njegovo moderno izdanje. Bram van Sambeek ga opisuje kao koncert koji zaslužuje mjesto među koncertima poput Mozartovih, Weberovih i Hummelovih. Vjerovatno je i Franc Berwald napisao svoj koncert „Konzerstück za fagot i orkestar Op. 2” za jednog od braće Preumayr, s obzirom da se u skladbi nalaze veliki skokovi koji idu do tona es2 koje je u to vrijeme, na tim instrumentima, bilo teško proizvesti. (Percival, 2017)

U poslijeratnom vremenu, u razdoblju 1955–1957, Lars-Erik Larsson je napisao seriju od 12 concertina za svaki instrument i gudači orkestar. Među ostalima i jedan za fagot: „Concertino för fagott och stråkorkester “. Ta serija concertina je vjerojatno bila namijenjena za amaterska udruženja koja često imaju dobrog izvodača/soloista na jednom od instrumenata, ali ne mogu svirati teške gudačke dionice. (Wallner, Lindberg, & Blomstedt, 1957)

Knut Sönstevold (1945) se smatra jednim od prvih fagotista moderne skandinavske škole fagota. Studirao je u Beču i poslije studija je svirao u orkestru švedskog i danskog radija u Stockolmu i Copenhagenu. Osim fagota, također je studirao kompoziciju i elektronsku glazbu u Nizozemskoj. Godine 1979. počinje predavati na Kraljevskoj akademiji u Stockolmu. Tijekom karijere skladao je i glazbu za fagot. Većina poznatih švedskih fagotista su studirali kod njega, uključujući Henrika Blixta kome je Mats Gothe Larsson posvetio „Ricerco 1”. Knutu Sönstevoldu je posvećena većina nordijskih suvremenih koncerata za fagot. Tijekom svoje karijere snimio je i većinu nordijskih suvremenih koncerata, među najpoznatijim albumima je „Fagotto con forza” koji sadrži švedske moderne skladbe za fagot. „Con forza” je serija albuma sa švedskom modernom glazbom za različite instrumente i različite komorne ansamble.

1.2. Poznatije skladbe za solo fagot

Za razliku od većine gudačkih i puhačkih instrumenta, nema mnogo skladbi napisanih za solo fagot izvedbu bez pratnje. Većina skladbi iz baroka, klasicizma i romantizma su skladbe koje su u originalu napisane za druge instrumente. Često se iz baroka na fagotu svira „Partita u a-molu za solo flautu” J.S. Bacha ili C.P.E. Bachova „Solo sonata za flautu u a-molu”. Tek u dvadesetom stoljeću skladatelji su u većoj mjeri pisali za solo fagot, među najpoznatijma skladbama dvadesetog stoljeća je „Partita za fagot solo” Gordona Jacoba. Kao i Mats Larsson Gothe, Jacob je napisao koncert za fagot i orkestar.

2. Mats Larsson Gothe

2.1. Kratka biografija

Mats Larsson Gothe je rođen 1965. u švedskom gradu Lammhultu. Svoje akademsko glazbeno obrazovanje započeo je osamdesetih na glazbenoj akademiji Ingesund. U razdoblju između 1988-1995 studirao je kompoziciju na Kraljevskoj akademiji u Stockolmu. Na akademiji u Stockholmu je, između ostalih, studirao kod svjetski priznatih skladatelja Sven-Davida Sandströma i Daniela Börtza. Akademsku godinu 1990/1991 proveo je na Sibelius akademiji u Finskoj, gdje je studirao kod skladatelja Kalevia Ahoae. Dopunio je studij i sa studijskim periodima kod islandskog skladatelja Atlia Ingólfssona. Nakon diplome s Kraljevske glazbene akademije bavio se isključivo skladanjem sve do danas. Mats Larsson Gothe je skladao u različitim žanrovima, ali sa naglaskom na orkestralnim i solo koncertnim djelima te operama i komornoj glazbi.

Mats Larsson Gothe ističe da mu je Norrlandsoperan (operna kuća u Umeåu u sjevernoj Švedskoj) puno pomogla kao skladatelju. Bio je njihov „Artist in residence” između 2009 i 2012 godine. To nije bila njihova prva suradnja, već su 2008. godine surađivali s operom „Poet and Prophetess”. U razgovoru na švedskom radiju Gothe je istaknuo da bi se bez takvih prilika bilo teško razviti kao skladatelj. Dodao je i da su orkestar i uprava uvijek bili jako otvoreni i zantresirani za suradnju.

2.2. Opis najpoznatijih djela

Prvi uspjeh kod publike Mats Gothe Larsson postigao je operom „Poet and Prophetess” koja je imala premijeru 2008. godine u Norrlandskoj operi u Umeåu. Protagonisti opere su mladi švedski pjesnik Bengt Lidner (povjesni lik iz 18 stoljeća) i robinja proročica Jula. Radnja se odvija na brodu koji je na putu za Kanton oko Rta dobre nade. Bengt je natjeran od svojeg očuha da radi kao mornar na brodu. Tijekom putovanja Jula priča ostalim robovima svoje vizije, kako će se jednog dana osvetiti onima kojima su kolonizirali njihovu zemlju (Capetown Magazine, 2008).

Opera je napisana u tri čina, prva dva čina odigravaju se iz perspektive Bengta Lidnera i treći čin se odigrava iz perspektive robova. Radnja opere je fiktivna, ali ipak predstavlja fascinantnu ideju stvarnosti prve interakcije između autohtonog stanovništva i Europljana koji su došli kolonizirati Južnu Afriku. Operu su naručile Opera u Cape Townu i Norrlandsoperan. Kasnije je Gothe Larsson skratio operu i napisao verziju za koncertne izvedbe. U intervjuu za švedski radio (Sveriges Radio, 2012) rekao je da se nakon premijere opere morao odmoriti od nje, jer je bila toliko intenzivna i dirljiva kada ju je pisao. Članovi Opere u Cape Townu su smatrali da je odlično zapisao i koristio njihovu narodnu glazbu u operi. U istom intervjuu je rekao da je neuspješno tražio zvučne snimke narodne glazbe po dućanima u Cape Townu, bilo mu je teško naći originalnu glazbu pošto je na prodaji bila samo glazba snimljena za turiste. Članovi Opere su mu pomogli da pronađe originalnu glazbu koju je zapisao i koristio kao podlogu pri skladanju opere.

Druga poznata opera koju je napisao je „Blanche and Marie”. Protagonisti su francuska znanstvenica Marie Curie i njezina prijateljica i asistentica Blanche Wittman. Bilo mu je žao da će se opera vjerovatno samo jednom izvesti i osjećao je da još nije bio gotov s tom glazbom. Stoga je u nastavku napisao Simfoniju broj 3 s glazbom iz opere. To je u intervjuu uporedio sa Sergejom Prokofievom, koji je koristio glazbeni materijal iz baleta „Prodigal Son” za Simfoniju br.4.

Pri skladanju opere, Mats Larsson Gothe uvijek traži od libretista da snimi libreto na jeziku na kojem je napisan, tako da čuje točan način kako je pisac zamislio radnju. Dalje u intervjuu kaže da je skladati za operu vrlo naporno. Ona se kroz projekt mijenja,

on kao skladatelj prilagođuje notni zapis, na primjer kada solist želi da se note drugačije zapišu.

3. „Ricerco 1”

3.1. Pozadina i nastanak „Ricerca 1”

Mats Gothe Larsson posvetio je „Ricerco 1” švedskom fagotistu Henriku Blixtu. Skladba je napisana za solo fagot. Prema Gothe Larssonu, iz razgovora u prilogu, skladba je originalno trebao biti za klavir i fagot, ali Švedska institucija za financiranje glazbene umjetnosti² nije htjela odobriti prijavu kojom je Henrik Blixt tražio sredstva za pisanje skladbe. Tek nakon što je skladatelj poslao svoju prijavu sredstva su bila odobrena, ali samo za solo fagot, jer su je smatrali suvremenijom nego eventualnu skladbu s klavirom. Suradnja Gothe Larssona i Blixta počela je na ljetovanju na najvećem švedskom otoku Gotlandu, odakle su obojica porijeklom. Henrik Blixt je tijekom nekoliko sati objasnio što je moguće odsvirati na fagotu i nakon toga je skladatelj napisao skladbu. Ricerco na talijanskom znači istraživati, i smisao skladbe je istražiti što je na fagotu moguće odsvirati. Izvedba cijele skladbe traje nešto više od deset minuta. Skladba je energična, skoro cijelo vrijeme ima brzi ritam s kraćim prelazima koji su mirniji. „Ricerco 1” je različita od većine drugih solo skladbi za fagot jer nema dugačke pjevne fraze. Skladatelj je u intervju na švedskom radiju, nakon praizvedbe „Ricerca 1” opisao kako je većina suvremenih solo komada za fagot vrlo pjevno napisana (Sveriges Radio, 2012). Zbog toga je želio da njegova skladba za fagot bude drugačija, jako energična i bez puno pauza. Na pitanje nekog iz publike, odgovorio je da bi želio plesati u trenucima kada se izvodi njegova skladba.

U razgovoru u prilogu, Gothe Larsson je odgovorio na pitanje o inspiraciji i ispričao slijedeće. Inspiraciju za stil skladbe dobio je od talijanskog skladatelja Franca Donatonia, posebno načina skladanja kojeg je razvio nakon što je pao u depresiju. Uzrok je bio osjećaj da mu je glazba nestala, jer su različite serije sve više upravljale

² Svenska rikskonserter

serijskom glazbom i bilo mu je sve teže skladati. Na kraju je prebrodio depresiju i počeo koristiti novu tehniku. U toj tehnici odabrao je par tonova, i za te tonove je odabrao par pravila i glazba se mogla razviti na jedan nepredvidljiv način (Hewett, 2000). Tu je tehniku Mats Larsson Gothe studirao u Bologni kod skladatelja Atlia Ingólfssona. Druga inspiracija bila je indijska raga glazba, posebno ritmovi koje izvođači moraju naučiti prije nego što ih sviraju na tabli. Ti ritmovi se mogu čuti već na početku „Ricerca 1”. Treća inspiracija je „Sequenza XII” za solo fagot od talijanskog skladatelja Luciana Beria. Ta skladba nije bila muzička inspiracija nego ga je inspirirala kao koncept. U toj skladbi fagotist mora svirati na granici onoga što je moguće odsvirati na fagotu. Na primjer, ima puno dugačkih glissanda koji se moraju izvoditi dok svirač cirkularno diše. Osim toga je skladba dugačka i zahtjevna te traži koncentraciju i izdržljivost svirača, isto kao i „Ricerca 1”. Plan je bio, kao kod Beria, da Ricerca bude jedna duža serija skladbi za različite instrumente, ali ta ideja se na kraju nije realizirala. Tijekom skladanja Henrik Blixt je skladatelju pokazao druge skladbe za solo fagot, između ostalog „In Freundshaft” Karlheinz Stockhausena. Na kraju skladbe pojavljuje se kratki motiv pjesme „Gotlandsk sommarnatt” („Ljetna večer na Gotlandu”), kao mali podsjetnik na porijeklo skladatelja i izvođača.

3.2. Analiza skladbe

Kompozicija je podjeljena u četiri djela (Larson Gothe, 2002). Napisana je u sonatnom obliku³. Skladba je sagrađena na jednom akordu koji skladatelj zove beskonačni akord. Akord se sastoji, ako se počinje na tonu C, od tonova C E Fis A B i Des. Slijedeći akord se može graditi na tonu Des i a, i tako slijed tih akorda može proći kromatski kroz cijeli registar dok se opet ne vrati na ton C.

Prvi dio se sastoji od skupine arpeggia koja idu prema višim tonovima s različitim ritamskim varijacijama. Ritam se temelji na podjeli šesnaestinki 2+3, 2+2+3 i 2+2+2+2, i svaki put kada ponovo počinje promijeni se redoslijed tih grupa pa se promijeni malo u notnoj vrijednosti, fraze se razvijaju i postaju duže i duže.

³ skladatelj ju često, na različitim predavanjima, koristi kao primjer za sonatni oblik



Slika 3.2. a Početak podjela 2+3, 2+2+3 i 2+2+2+2, Takt 1-3 („Ricerco 1”, Mats Gothe Larsson)

Arpeggi većinom počinju na početku fraze na B ili H i kreću se na više u registru, uglavnom kromatski. Ritamski djelovi arpeggia se razdvajaju s kratkim intermecima, koji počinju s ritmičkim promjenama grifova na istom tonu, i onda prelaze u brze tehničke pasaže.



Slika 3.2.b Primjer intermezza, takt 39-40 („Ricerco 1”, Mats Gothe Larsson)

U drugom dijelu (druga tema) glazba je mirnija s različitim akordima koji se postignu prepuhavanjem ili multifonicima. Slijede kratki tehnički zahtjevni intermezzi koji su bili uvedeni u prvom djelu, s dodavanjem glissanda na par intermecca. Na kraju drugog djela sve više dominira staccato i uvodi se *Börtz pizzicato* (*slapp tongue*). Kraj drugog djela je ustvari zamišljen kao varijacija na početnu stranicu. Umjesto *arpeggia* idu sam pojedinačne note iz tih arpeggia koje se isto pojave kao *Börtz pizzicato*. Podjela i mjere taktova su iste u varijaciji (takt 196 do takta 233) kao i u početku (takt 1 do takta 38).

135 **H** Calmo

mp *mf*

Slika 3.2.c Akordi na početku drugog djela, takt 135-137 („Ricerco 1”, Mats Gothe Larsson)

Treći dio (razvojni dio) služi za razvijanje i spajanje svih prijašnjih tema i motiva. Sve proširene tehnike koriste se često u rasponu od jednog do dva takta. Razvojni dio pomiče se cijelo vrijeme prema sve konkretnijem ritmu, i na kraju postane marš, koji se sve više svira na multifonikima. Treći dio se završava dugačkim niskim glissandom, kontra H do kontra B, s jakim vibratom.

A ♩ = 152 – 168 *Leggiero ed intenso*

p *mf* **A2**

Slika 3.2.d Tema s početka skladbe, na koju su varijacije napisane, takt 1-4 („Ricerco 1”, Mats Gothe Larsson)

I *A tempo*

196 ♩ = 168 – 176 (Variation on A)

pp *mf* **I2**

Slika 3.2.e Varijacije na temu s početka, takt 196-199 („Ricerco 1”, Mats Gothe Larsson)

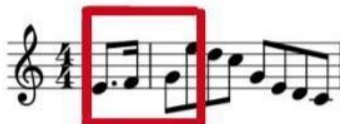


Slika 3.2.f Primjer svih proširenih tehnika u dva takta, takt 235-236 („Ricerco 1”, Mats Gothe Larsson)

U četvrtom djelu (repriza i finale) vraćaju se arpeggia iz prvog djela u kombinaciji s brzim tehničkim djelovima. Ovaj dio ima puno pasaže imeđu velikog f i f 1, zato što u tom registru fagot može jako brzo svirati i pojačati osjećaj brzog finala. Sve to vodi do završne code koja počinje brzim ritmičkim izmjenjivanjem prstometu na istom tonu i prelazi na brzu pasažu prema dolje, koja završava kratkim motivom iz „Gotlandsk sommarnatt” i multifonikom.



Slika 3.2.g Coda sa zaukruženom temom iz „Gotlandsk sommarnatt”, takt 316-320 („Ricerco 1”, Mats Gothe Larsson)



Slika 3.2.h Početak „Gotlandsk sommarnatt” (slušni zapis)

Skladbu je zahtjevno svirati jer prolazi kroz cijeli raspon fagota, s većinom proširenih tehnika koje se mogu svirati na fagotu. Također prolazi kroz puno različitih

laga s odvojenom artikulacijom i to zahtjeva da izvođač ima jako fleksibilnu ambrožuru i dobru tehniku, koja dopušta precizno i čisto brzo sviranje staccata kroz različite lage. Izvođač treba pronaći zahvate za multifonike da bi dobio poželjne tonove u svakom multifoniku; svaki je instrument drugačije sagrađen i nije sigurno da će se ponuđeni grifovi u notama moći prozvesti. Skladba isto zahtjeva dobru kondiciju jer traje preko deset minuta kontinuiranog sviranja bez pauze. Dužina i kompleksnost skladbe zahtijevaju visoku razinu koncentracije jer izvođač cijelo vrijeme aktivno svira bez mogućnosti da se opusti. Dodatno, izvođač mora imati dobar pisak da bi mogao odsvirati sve od jako tihog do jako glasnog, sve različite multifonike i sve lage, od kontra B do F2. Isto je dobro ako fagotist ima klapnu za f2⁴, koja olakšava triller između d2 i f2 pri kraju skladbe, kojeg je bez te klapne skoro nemoguće izvesti u poželjnom tempu.

3.3. „Ricerco 2”- nastavak „Ricerca 1”

Nakon „Ricerca 1” Mats Larsson Gothe je godine 2012 napisao „Ricerco 2”. Za razliku od „Ricerca 1”, „Ricerco 2” je skladba napisana za fagot i orkestar. Skladbu je naručila Norrlandsoperan. Koncert je također bio napisan za fagotista Henrika Blixta (Berwaldhallen, 2012) koji ga je prouzveo u Umeåu sa orkestrom Norrlandsoperan i dirigentom Rumonom Gambom. „Ricerco 2” koristi veliki dio materijala i motiva iz „Ricerca 1”. Solo dionica je skoro ista kao u originalu. Na primjer, koncert počinje sa solo fagotom i istim početkom kao „Ricerco 1”. Jedina razlika među njima je da je „Ricerco 1” napisan u šesnaestinskim mjerama, a „Ricerco 2” u osminskim mjerama. „Ricerco 2” također završava s istih pet taktova solo fagota kao i „Ricerco 1”. Orkestracija je za orkestar s 8 drvenih puhača (2 fl, 2 ob 2 cl, 2 bsn), 10 limenih puhača (4 hr, 2 tr, 2 trb, bas trb, tu) dva udaraljkaša (koji ukopno trebaju svirati 27 različitih instrumenta), klavir i harfu te gudače. Koncert je napisan tako da solo fagot bez orkestra i orkestar često imaju glasne tutti pasaže. Iz tog razloga, fagot često zvuči kao da je protiv orkestra što podsjeća na priču o Davidu i Golijatu. Izmjenjivanje fagota i orkestra isto smanjuje problematiku da je fagot tiši nego orkestar. To je često problem u suvremenoj glazbi kada skladatelji žele glasnu orkestraciju, tada fagot nije moguće

⁴ koja nije dio standardne mehanike na većini novih fagota

čuti od orkestra. Na stranici koncertne dvorane Berwaldhallen (2012) u Stockholmu, opisano je kako skladatelj doživljava „Ricerco 2“:

„Tijekom rada na koncertu, Mats Larsson Gothe počeo je doživljavati fagot kao pojedinca koji je potaknut na gotovo nemoguće podvige, kako bi bio na raspolaganju velikoj masi, odnosno orkestru. Fagot je poput kukca kojeg jure uokolo“. No, Larsson Gothe ističe da ne želi slušatelju nametati tako tragičnu sliku i da ne postoji jedinstveno ispravno tumačenje, ali navodi da se kao umjetnik poistovjećuje s fagotom. Njegova uloga u djelu mogla bi se promatrati kao slika umjetnikovih uvjeta, teškog i zahtjevnog rada, često pod vremenskim pritiskom“.

„Ricerco 2“ je poput „Ricerca 1“ vrlo ritamski i energičan, s iznimkom da ima više polaganijih pasaža. Koncert je napisan u jednom stavku kao i „Ricerco 1“, ali ga se može podijeliti na tri različita subdjela: brzi, spori i brzi. Jedan od muzičara u orkestru koji je svirao na praizvedbi usporedio ga je s jazz glazbom Brecker Brothersa. U skladbi postoji i mali pozdrav Albanu Bergu, austrijskom kompozitoru, kada cijeli orkestar leži na tonu h koji ide u crescendo, za razliku od „Ricerca 2“ gdje ide u diminuendo.

3.4. Proširene tehnike sviranja fagota koje se koriste u „Ricerca 1“

Multifonici su proširena tehnika za monofone instrumente (instrumenti koji mogu odjednom svirati samo jedan ton) koja se počela češće koristiti u dvadesetom stoljeću, prije se većinom koristila u literaturi limenih puhača. U kadenci „Koncertina za rog i orkestar“ Carla Marie von Webera posoje napisani multifonici kada izvođač treba svirati i pjevati istovremeno kako bi stvorio akord (von Weber, 2012). Za izvođenje multifonika na drvenim puhačima koriste se četiri različite tehnike: pjevanje i sviranje normalnim zahvatima, korištenje zahvata koje proizvode multifonike, različite ambrožure i prepuhavanje tonova u dubokoj lagi da se dobije prirodni niz tonova prema gore (na fagotu). Različiti svirači ne mogu često koristiti sasvim iste grifove i tehnike sviranja, dijelom jer je svaki svirač drugačije građen, a dijelom su i sami modeli

instrumenata i piskova različiti. Stoga je važno da se u svakoj skladbi nađe način i tehnika koji odgovaraju pojedincu kako bi najbolje mogao odsvirati notni zapis.

Glissando se rijetko koristi u klasičnoj glazbi za drvene puhače. Među najpoznatijima klasičnim skladbama u kojima se glissando koristi na drvenom puhačem instrumentu je početak „Rhapsody in Blue” Georgea Gershwina. Kompozicija počinje s klarinet solom koji ima dugački glissando. Taj solo nije postojao u originalnoj ideji skladbe, ali ga je klarinetist Ross Gormann dodao na probi i Gerswin je to zapisao u skladbu (Greenberg, 1998). Na drvenim puhačim instrumentima glissando se većinom radi s usnama i mjenjanjem ambažure u kombinaciji s polaganim pomicanjem prstiju.

U „Ricerca 1” neki će svirači trebati koristiti tehniku dvostrukog jezika da bi mogli odsvirati skladbu. Dvostruki jezik se svira tako da se umjesto sviranja jednog suglasnika kao kod jednostrukog jezika (*ta ta*), sviraju dva različita suglasnika recimo *ta ka ta ka*, ili druge kombinacije poput *da ga da ga*. Povjesno se može vidjeti da su limeni puhači i flautisti koristili dupli jezik već u 16. stoljeću (Tarr, 2007, str. 20-28). Dupli jezik nije dokumentiran na isti način za fagot, iako je kao jedan od rijetkih Johann Joachim Quantz (1752) u svom djelu „Anweisung die Flöte traversiere zu spielen” tvrdio da se dvostruki jezik može koristiti na fagotu (str. 72). Quantz je vjerovatno mislio na baroknu tehniku *inégalité*, tehniku koja je koristila suglasnike da bi početak takozvanih dobrih i loših tonova bio različit jedan od drugog (Tarr, 2007, str. 20-28), što nije imalo veze s brzinom artikulacije. Danas je poželjno da ta dva suglasnika budu što sličnija pa se koriste samo zbog mogućnosti bržeg sviranja. Njemački fagotist Carl Almemröder je u 19 stoljeću izmislio osnove sviranja duplog jezika koji je približan načinu kako se danas svira. Vjerovatno su neki njegovi studenti to onda znali koristiti, ali tek je više fagotista to počeli istraživati i učiti početkom 20. stoljeća (Domínguez Moreno, 2013). Danas većina modernih fagotista znaju koristiti dvostruki jezik.

Cirkularno disanje se postiže udisanjem kroz nos uz istovremeno istiskivanje zraka kroz usta pomoću zraka pohranjenog u obrazima. Tehnika cirkularnog disanja koristila se u puno kultura za sviranje različitih puhački instrumenata. Najpoznatija upotreba cirkularnog disanja je pri sviranju australskog instrumenta didgeridooa koji se već upotrebljava otprilike 1000 godina (Neuenfeldt, 1997). U klasičnoj glazbi je to tehnika koja se većinom počela koristiti tijekom 20 stoljeća. Jedna od najpoznatijih

skladbi za fagot s kružnim disanjem je „Sequenza XII” za solo fagot talijanskog skladatelja Luciana Beria koja ne daje puno prilika za disanje. Tehnika cirkularnog disanja puno se češće koristi u drugim žanrovima poput *jazz* glazbe.

Bisbigliando dolazi iz talijanske riječi za šaptanje. Tehnika se prvo koristila na pedalnoj harfi, a zatim se proširila na druge instrumente. Na harfi se izvodi tako da su dvije žice naštimate na isti ton sa pedalama i svirač brzo izmjenjuje tonove između te dvije žice. Na drvenim puhačim instrumentima se izvodi tako da se izmjenjuju zahvati na istom tonu na instrumentu, najčešće se koristi originalni grif za određeni ton zajedno sa alternativnom grifom za taj isti ton (Bonar u Hamilton, 2022). Postojala je i ranije upotreba slične tehnike za gudačke instrumente koja se zove *bariolage*, gdje se izmjenjuje isti ton na praznoj žici sa žicom niže koja drži isti ton samo sa prstima (Stowell, 1990). Za razliku od *bisbiglianda* kod *bariolage* najčešće postoje i drugi tonovi između i ne pojavljuje se kao neki duži niz izmjenjivanja istih tonova.

3.5. Sličnosti „Ricerca 1” s drugim sjevernoeuropskim suvremenim skladbama za fagot

Skladba koja najviše sliči „Ricerca 1” je „Woodlands for bassoon solo” Sebastiana Fagerlunda, napisan godine 2012, deset godina nakon „Ricerca 1”. Obje skladbe imaju podjednako vremensko trajanje. Također obje koriste razne suvremene tehnike sviranja poput *glissanda*, *multifonika* i cirkularnog disanja. Razlika između ta dva solo djela je da se „Ricerca 1” više oslanja na ritamske varijacije i brzu tehniku s *multifonicima* i različitim bojama tona na nekoliko mjesta. „Woodlands for bassoon solo” je napisan programski za razliku od „Ricerca 1”. U „Woodlands for bassoon solo” skladatelj se skoro cijelo vrijeme igra s različitim bojama fagota i samo na nekoliko mjesta pojavi se neka brza pasaža. Obje skladbe se razlikuju od većine drugih suvremenih skladbi napisanih za solo fagot po tome da nisu lirične i spore s puno pauza, nego zvuče energično cijelo vrijeme. Isto kao Mats Larsson Gothe, Sebastian Fagerlund je napisao koncert „Mana” za fagot i orkestar koji se nadovezao na njegovu solo skladbu. „Koncert opisuje primitivne i nadnaravne sile i odvede slušatelja na šamansko putovanje otkrića izvan prostora i vremena” (Nordisk samarbete, 2016).

Skladatelj kod kojeg je Mats Larsson Gothe studirao u Finskoj, Kalevi Aho, je također napisao skladbu za solo fagot zvanu „Solo V” i kasnije je napisao „Koncert za fagot i orkestar”, „Koncert za kontrafagot i orkestar” te „Koncert za dva fagota i orkestar” (Liljeroos, 2005). Za razliku od Sebastiana Fagerlunda i Matsa Larssona Gothea, Kalevi Aho je napisao svoje komade za fagot za tri različita solista. „Solo V” posvetio je finskom fagotistu Harriu Ahmasu, „Koncert za fagot i orkestar” mađarskom fagotistu Benceu Bogányiu i „Koncert za fagot i orkestar” američkom fagotistu i kontrafagotistu Lewisu Lipnicku. Bram Van Saambek je godine 2016 snimio CD „Fagerlund & Aho: Bassoon concertos” s njihovim koncertima za fagot i orkestar i njihovim solo skladbama za fagot. CD je snimio sa simfonijskim orkestrom u Lathiu, Finskoj, u kojem svira fagotist Harri Ahmas kome je Kalevi Aho napisao „Solo V” za solo fagot (Liljeroos, 2016).

Zaključak

U ovom radu je ukratko opisana bogata tradicija klasične glazbe i fagota u Švedskoj. Do toga je najvjerojatnije došlo jer je Švedska bila jedna od velesila u Europi tijekom 17. i početkom 18. stoljeća, i ta se tradicija nastavila dalje sve do 21 stoljeća. Hovkapellet je privukla mnogobrojne klasične glazbenike iz Europe poput Édouarda Du Puya koji je bio rođen u Švicarskoj, braću Preumayr iz Njemačke i Bernharda Crusella koji bio odrastao u Finskoj, a svoj profesionalni život proveo u Švedskoj. Posebno su Bernhard Crusell i Franz Preumayr bili poznati u svijetu klasične glazbe u Europi kao virtuozni klarineti i fagoti. Franz Preumayr je već onda svirao skladbe koje se ni danas ne smatraju laganima na modernom fagotu. Obojica su gotovala u drugim europskim državama pa su zainteresirani i izvan Švedske imali mogućnost čuti njihovu glazbu i virtuoznost.

Norveški fagotist Knut Sönstevold je sredinom prošlog stoljeća također došao u Švedsku, i svojim dolaskom potaknuo kompozitore da pišu skladbe za njega i

samim time za fagot. On je istodobno podučavao većinu fagotista koji danas sviraju u švedskim orkestrima.⁵

Tradicija skladanja za fagot se također nastavlja u 20. i 21. stoljeću, kompozicijama za fagot skladatelja poput Lars Erik Larssona i Daniela Börtza. Zanimljivo je da je i veliki broj koncerata za fagot koji su poznati u svijetu fagotista nastao u Švedskoj, kao što su koncerti od Berwalda i Crusella, koji se računaju kao dio standardnog repertoara kod velikog broja modernih fagotista. Vjerovatno će još više komada i koncerata švedskih skladatelja postati dio standardnog repertoara, poput „Concertina” Lars-Erika Larssona i novootkrivenog koncerta Édouarda Du Puya.

„Ricerco 1” se naslanja na tradiciju fagota koja dugo postoji i po svemu sudeći će se nastaviti u Švedskoj i Skandinaviji. Ne samo skladatelji, nego i neki od najpoznatiji fagotista i profesora dolaze iz Norveške i Švedske, poput Daga Jensena, Ole Kristiana Dahla i Fredrika Ekdahla.

„Ricerco 1” i „Ricerco 2” su logičan slijed tradicije fagota i skladanja u Skandinaviji. U toj tradiciji skladalo se s inspiracijom i idejama ne samo iz švedske i skandinavske, nego i iz drugih kultura, europskih i izvaneuropskih. Sam „Ricerco 1” je također napisan s inspiracijom i idejama iz više različitih glazbenih kultura, tradicija i tehnika komponiranja. „Ricerco 1” sadrži sve, od klasičnog sonatnog oblika, suvremene tehnike komponiranja do ritma iz indijske tradicionalne glazbe. Analiza „Ricerca 1”, zahvaljujući i razgovoru i pomoći samog skladatelja, daje odličan uvid u promišljenost skladbe. Ona nije samo napisana, bez neke ideje, nego je svaka nota u skladbi promišljena i s nekim konteksom i razlogom stavljena u skladbu. I unatoč utjecaju različitih drugih kultura, skladba je i vrlo švedska, ne samo zbog gotlandske noći.

⁵ I kod drugih instrumenata tradicija se nastavila sa svjetskim poznatim virtuoзима u 20. i 21. stoljeću, poput trubača Håkana Herdenbergera i trombonista Christiana Lindeberga.

LITERATURA

Berwaldhallen: Beethoven & Larsson Gothe, 2012.

<https://www.berwaldhallen.se/konsert/beethoven-larsson-gothe/> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Capetown Magazine: Poet and Prophetess, 2008.

https://www.capetownmagazine.com/events/mats-larsson-goches-poet-and-prophetess-at-the-artscape/11_37_9558 (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Domínguez Moreno, A. (2013). Bassoon Playing in Perspective, Character and Performance Practice from 1800 to 1850. *Studia musicologica Universitatis Helsingiensis*.

Intervju na Švedskom radiju 6. travnja 2016. <https://sverigesradio.se/avsnitt/700671> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Greenberg, R. (1998). George Gershwin. London: Phaidon Press, str. 70.

Hamilton, S. Oboe Help (originalni citat Nancy Bonar, nema originala na internetu) <https://oboehelp.com/extended-techniques/> (stranica posjećena 21. rujna 2022.)

Hewet, I. (2000). Franco Donatoni. *The Guardian*, 22. kolovoza 2000.

<https://www.theguardian.com/news/2000/aug/22/guardianobituaries> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Kungliga Hovkapellet: Ur Kungliga Hovkapellets historia från 1526, 2009.

<http://www.hovkapellet.com/om-orkestern/#english> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Larsson Gothe, Mats (2002). *Ricerco 1*. Stockholm: Gehrman's Musikförlag AB.

Larsson Gothe, Mats (2011). Ricerco 2. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB.

Levande Musikarv: Edouard du Puy, 2022a.

<https://www.levandemusikarv.se/tonsattare/du-puy-edouard/> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Levande musikarv: Frans Carl Preumayr, 2022b.

<https://www.levandemusikarv.se/composers/preumayr-frans-carl/> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Liljeroos, M: Kalevi Aho Orchestral Works. Fennica Gehrman, 2005.

https://www.fennicagehrman.fi/fileadmin/tiedostot/composers/Aho_Kalevi/Kalevi_Aho_Orchestral_Works.pdf (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Liljeroos, M. (2016). Varken Aho eller Fagerlund lyckas knäcka Bram van Sambeek.

Hufvudstadsbladet, 12.listopada 2016. <https://www.hbl.fi/artikel/ed7e7e88-5584-431d-9be5-672e7cd7ef30> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Neuenfeldt, K. (1997). The Didjeridu: From Arnhemland to Internet. Perfect Beat Publishers, pp. 89–98.

Nordisk Samarbete: Sebastian Fagerlund, 2016.

<https://www.norden.org/en/nominee/sebastian-fagerlund> (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Percival, R. (2017). The Classical Bassoon. Boxwood And Brass.

<http://www.boxwoodandbrass.co.uk/classical-bassoon> (stranica posjećena 18. rujna 2022.)

Quantz, J.J. (1752). Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen belietet, und mit Exempeln, erläutert. Nebst XXIV Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voss.

Stowell, R. (1990). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, p.172. Cambridge.

Sveriges radio: Henrik Blixt solist i sprillans ny fagottkonsert. 20. rujna 2012.
[<https://sverigesradio.se/artikel/5274533>] (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

Tarr, E. and Dickey, B. 2007. *Bläserartikulation in der Alten Musik: Eine kommentierte Quellensammlung*. Edited by Angelika Moths. Winterthur: Amadeus.

Vijenac 342: Muzički biennale Zagreb, 12.travnja 2007.
[<https://www.matica.hr/vijenac/342/muzicki-biennale-zagreb-6240/>] (stranica posjećena 11. rujna 2022.)

von Weber, C.M. (2012) "Œuvres concertantes pour clarinette et cor: Concertino pour cor", Chandos CHAN-10702, str. 32-33.

Wallner, B., Lindberg, F. & Blomstedt, H. (1957). *Lars-Erik Larsson och hans concertinor*. Stockholm: Radiotjänst.

Prilog: Telefonski razgovor s Mats Gothe Larssonom 17. kolovoza 2022.

Pitanja su poslana elektronskom poštom nekoliko dana prije razgovora. Originalni materijal je na švedskom jeziku i u radu se nalazi nakon hrvatskog prijevoda. S nadom da smisao nije jako izgubljen i da je elokventnost Mats Gothe Larssona očita i vidljiva čak i u hrvatskom prijevodu..

Pitanja koja su poslana unaprijed (prema dogovoru s kompozitorom):

- *Koji kompozitori i djela su vas inspirirali pri komponiranju „Ricerca 1” och „Ricerca 2”?*
- *Kako je izgledala suradnja s Henrikom Blixtom prilikom stvaranja ova dva komada?*
- *Postoje li neki skriveni motivi ili teme preuzete iz drugih komada ili od drugih kompozitora?*
- *Kako ste razmišljali pri podjeli u djelove i oko motiva za „Ricerca 1”?*
- *Postoji li neka skrivena radnja u „Ricerca 1”?*
- *Imate li planove opet pisati za fagot?*

Razgovor 17/8 2022.

Zanima me koji su vas kompozitori i djela inspirirali pri komponiranju „Ricerca 1” i „Ricerca 2”?

Da, ovaj komad napisao sam početkom 21. stoljeća, mislim da je bilo 2001 ili 2002. godine ili negdje tada. Upravo tada sam pohađao satove kod jednog kompozitora u Italiji. On je ustvari islandčanin, zove se Atli Ingólfsson. Tada je živio u Bologni i ja sam

bio zainteresiran za jednog talijanskog kompozitora koji se zove Franco Donatoni. Ne znam da li ste čuli za njega?

Zapravo nisam.

On je imao vrlo posebnu tehniku komponiranja koju sam imao prilike studirati kod Atlia Ingólfssona. Franco Donatoni je komponirao 1950-ih i 1960-ih u vrijeme serijalizma, dakle muzičkog sistema s dvanaest tonova kojim su sve više i više upravljale različite serije. Doživljavao je da je sve teže i teže skladati i našao se u krizi 60-ih godina, moglo bi se reći, da je glazba prestala za njega. Ali on je prošao kroz krizu i onda počeo skladati na novi način. Pronašao je glazbu na vrlo pametan način, tako da je počeo s nekoliko tonova i zadao različita pravila što se s tim tonovima može dogoditi. Komad se na taj način mogao vrlo nepredvidljivo razvijati, i nešto od tih tehnika sam studirao kod Atlia Ingólfssona. To je bila osnova ovog komada koji je postao „Ricerco 1” i može se reći da je tehnika komponiranja dosta utjecala na njega. Teško mi je reći da li je bilo i drugih kompozitora koji su utjecali na tu kompoziciju. Mislím da bih to radije opisao, da sam razmišljao na slijedeći način: sad kad ću napisati jednu solo kompoziciju za instrument, želio bih da ona bude nešto vrlo ritmično i da ima u sebi ritamski pogon od početka do kraja. Doživljavao sam da solo komadi nekad imaju tendenciju da budu malo poetični u svojoj formi tako da (otpjeva primjer poetičnog soloa), neka vrsta poetskog upitnika koja se samo tako postavi. Ja sam htio kompoziciju koja bi bila ritmička, bez oklijevanja, od početka do kraja. Onda sam se zapravo sjetio indijske muzike i svirača table. Kada se uči svirati na tablu, prije nego što se počne svirati rukama moraju se naučiti ritmovi. Zato se mora sjediti i zapravo pjevati te ritmove ili oblikovati ih svojim glasom i onda mogu zvučati na primjer ovako (*da ra dam tiki dam pam pam pam pa pam tiki da tan ta dege pam pam pam*). Možda ste čuli nešto slično?

Da.

To je baš lijep ritmički tok, i kao što ste čuli sad kad sam pjevao, zvuči malo kao uvod „Ricerca” (*para pam*). Tako da su zapravo dvije stvari koje su me inspirirale na ovaj komad, to su kompozicijske tehnike Franca Donatonija i indijski svirači table i njihove ritmičke vježbe. Zapravo je tako da je u „Rircercu 2” dionica fagota u principu

identična onoj „Ricerca 1” tako da zapravo nisam napravio ništa novo, samo je orkestralni dio oko njega različit. Mislim da ćemo doći do toga, imali ste neko pitanje o tome, mislim. U svakom slučaju mogu reći u vezi „Ricerca 2” i orkestralnih dionica, mislio sam da ću ih napraviti što je moguće više kao kontrast fagotu. Tako da u „Ricerca 2” fagot svira dosta sam, bez orkestra, a onda imam orkestar koji svira između fagotskih dionica, dosta divlje ponekad čak i nasilno. Vidio sam „Ricerca 2” kao mogućnost da skladam za orkestar jako slobodno i da isprobam različite stvari. Postoji jedan skladatelj na kojeg sam mislio nakon što sam pročitao vaša pitanja i koji je možda malo utjecao na „Ricerca 2” i orkestralne dionice, kompozitor švedskog porijekla iz Finske koji se zove Magnus Lindberg.

Upravo tako.

U određenim orkestralnim dionicama, ali inače mi je teško reći, mislim da sam rekao koliko je moguće reći u vezi prvog pitanja, koji kompozitor i djela su me inspirirali. Kada se radi o drugom komadu, bilo je tako da mi je Henrik Blixt pokazao nekoliko radova za solo fagot, a ja sam pomalo u mislima imao „Sequenzu” Luciana Beria kada sam pisao „Ricerca 1”. Ne mogu reći da je moj rad pod utjecajem njegove glazbe, više mislim ideje da se nešto potpuno istraži, ne znam, poznajete li Beriovu „Sequenzu” za fagot?

Naravno, poznajem ju.

U njoj se dosta radi s glissando tehnikama i tako, ako se dobro sjećam, može se reći da mi je to bio uzor. Da u potpunosti nešto istražim, jasno je da u tom smislu postoji sličnost s Beriovim radom, ali ne i čisto muzički, mislim. Onda mi je Henrik Blixt također pokazao jedan Stockhausenov komad, jedan solo komad čijeg imena se sad ne mogu sjetiti, možda ga vi znate?

„In Freundschaft”

Da, upravo tako. I njega sam malo pogledao i možda još nešto, to je bilo prije 20 godina. Ne sjećam se baš svega, ali pogledao sam nekoliko radova, kao referencu. I mogu reći povezano s Beriom, njegova „Sequenza” postoji za mnogo različitih

instrumenata, i kada sam počeo pisati "Ricerco 1" zaista sam mislio da će to biti broj 1 u jednoj seriji za mnogo različitih solo instrumenata, ali poslije nije nikad došao nastavak. Zbog toga sam osjećao da je i dobro i logično da nazovem slijedeći koncert za fagot "Ricerco 2", da dobijem neki završetak. Bilo je tako, mislim, da je Henrik Blixt više godina za redom tražio novce da napišem nešto za njega, kod nečega što se u to vrijeme zvalo Svenska Rikskonserter. To što je Henrik isprva želio bio je komad za fagot i klavir, ali mislim da su oni koji su odlučivali o financiranju radova mislili da to zvuči na neki način tradicionalno pa sam ja napisao vlastitu molbu i promijenio je u molbu za solo instrument. Naglasio sam jako mogućnosti istraživanja na fagotu, istraživanja različitih tehnika sviranja i na to su Svenska rikskonserter zagrizli pa smo dobili narudžbu za taj komad. Mislim da je to bilo oko 2000..

I to nas vodi vašem drugom pitanju, kako je izgledala suradnja s Henrikom Blixtom pri stvaranju ova dva komada? Kad smo dobili narudžbu, jednostavno smo se našli i tijekom nekoliko sati mi je Henrik na svom fagotu pokazivao različite mogućnosti sviranja koje je pronašao i koristio otprije. Tako da sam ja napravio neku vrstu kataloga koji je obuhvaćao sve od multifonika do glissanda, jednostavno, sve što komad sadrži. To smo napravili na Gotlandu jer je Henrik Blixt odrastao u Visbyu na Gotlandu, a i ja sam porijeklom s Gotlanda pa smo se tamo mogli naći po ljeti. To je bio razlog što sam ubacio mali citat u "Ricerco 1", jedini muzički dio koji nije moja vlastita tehnika. To je citat iz "Gotländsk sommarnatt" (Gotlandska ljetna noć) koji se nalazi baš pri kraju "Ricerca 1". "Gotländsk sommarnatt" zvuči ovako (pjeva primjer), otprilike, ne znam jeste li ju ikad čuli?

Sjecam se da sam ju čuo.

Fagot svira (pjeva) upravo u završnim taktovima "Ricerca 1" ove tonove, tako da je to mali pozdrav, može se reći, s Gotlanda, odakle i Henrik i ja potječemo. Tako da kad smo prošli kroz sve što mi je pokazao i ja sam zapisao, počeo sam planirati oblik komada i sad vidim da sam odgovorio na vaše treće pitanje.

Da

Postoje li neke skrivene teme ili motivi u skladbi koji su preuzeti iz drugih komada ili kompozitora? Onda je to upravo to što sam baš ispričao o "Gotländsk sommarnatt". Inače možemo preći na pitanje broj 4: "Kako ste razmišljali pri podjeli u djelove i oko motiva za "Ricerco 1"?" Može se reći da je cijeli komad kao takav vrlo strogo strukturiran. Razlog tome su određene ideje o komponiranju, dakle različita pravila koja sam od početka odredio i koja dolaze od tehnika Franca Donatonija o kojima sam pričao u početku. Osnova za uvodni dio komada je podjela na tri djela, prvi je 2 plus 3 i prvi takt je (pjeva takt) jedan dva tri četiri pet, dva plus tri, i drugi koji možemo nazvati B je 2 plus 2 plus 3, to je drugi takt (pjeva) i onda dolazi treći dio C i taj je onda 2 plus 2 plus 2 plus 2. Dakle to je osnova za čitavu skladbu i poslije kad nastavljam obrnem redoslijed svega, tako ako dijelove zovemo A, B i C, A je onda 2 plus 3, B je 2 plus 2 plus 3 i C je 2 plus 2 plus 2 plus 2, te počinjem slijedeći put s B i onda dolazi C pa onda ponovo dolazi A. I svaki put kad jedan od njih ulazi ponovo, promijenim ih malo, produžim malo u notnim vrijednostima i slično, a istovremeno se krećem u registru koji ide od najnižeg tona na fagotu koji je niski B. Kažem B, ne kažem Bes, ja još uvijek koristim B i H. Harmonija cijelog komada proizlazi iz jednog akorda s kojim sam mnogo radio u to vrijeme i imam jednu, može se zvati, vječnu seriju u kojoj sam imao jedan poseban akord. Koji, na primjer, počinje tonom C i penje se C, E, Fis, A, B i slijedeći ton je Des i onda je prošla oktava plus jedna dugačka sekunda prema gore i onda počinje opet isti akord na tonu Dess jednu oktavu i malu sekundu i onda se nastavlja izgradnja akordima kromatski na više, zar ne. Tonovi se mogu isto staviti tako da se kreću u malom području, ali ovo radi da akord prolazi kroz sve postojeće kromatske mogućnosti i onda ponovno dolazi na osnovni ton C i onda se može početi ispočetka, tako da je ovaj akord vječan, nikad ne dođe do kraja. I ja sam sasvim jednostavno odabrao tonski materijal iz ovog akorda kada sam počeo s "Ricercom" i onda sam također, to je šesnaestinski tok koji teče cijelo vrijeme (tara tara ta) ali ja imam i tridestdruginke koje ulaze na različitim mjestima (dara da tiki dam) dakle ove, i to je bila jedna serija za sebe, može se reći, koja je išla paralelno s drugim razvojnim linijama pa ona ulazi unutra i u određenim trenucima pretvaram šesnaestinke u dvije tridestdruginke i onda dodam sasvim jednostavno jedan ton, jednu kratku sekundu iznad tog tona koji je u akordu tako da bude (otpjeva primjer) jedan mali pokret naviše i onda se akord kreće naviše u registru i širi se, na taj način registar fagota postaje sve veći i veći, a osim toga ritmički dijelovi budu sve duži i duži. To je kontrolirani razvoj koji se odvija u prvom

dijelu i sveukupno se može reći da radim u nekoj vrsti sonatnog oblika. U sonatnom obliku je tako, obično se govori o jednoj glavnoj temi i jednoj sporednoj temi i onda ima jedan provedbeni dio i nakon toga dio ponavljanja, dakle repriza i uvod. Naime ovo što je u tijeku (pjeva prvi dio ritma) i razvoj je moja glavna tema kompozicije, a nakon što je taj dio gotov dolazimo na sporednu temu. Sporedna tema je u tradicionalnoj simfonijskoj muzici jedna više pjevna tema, kontrast, ali ponekad više lirski. Prije se govorilo o glavnoj temi kao muškoj temi, a sporednoj kao ženskoj, i to što ja onda radim je, da počinjem koristiti akord u fagotu tako da je ono što je u uvodu brzi dio, neka vrsta arpeggio-sviranja, neka vrsta razbijenog akorda i onda mislim da se u drugom dijelu svira akord, tonovi se sviraju istovremeno na fagotu, u tom dijelu dolazi do razvoja. Nakon toga dolazi dio koji vodi dalje sa staccatom, ako se dobro sjećam, i takav koji se zove Börtz pizzicato, zvuči kao kad čovjek napravi plop (zvuk sa ustima) kao, kako se to zove slapp tongue. Onda jako grubo rečeno prelazi u provedbeni dio, i u njemu pokušavam spojiti sve različite elemente koje sam imao prije u komadu. To je ovo (pjeva prvi dio) i onda akord, čak i ja imam nekoliko glissanda u kratkim intermezzima koji već dolaze u prvom djelu. To što radim je sažetak svih proširenih tehnika koje su bile dosad u komadu i stavljam ih u vlastiti razvoj u ovom provedbenom dijelu, koji se sve više i više kreće prema rigidnijem ritmu nalik maršu. Koji se onda svira na ovim različitim multifonicima koje sam uveo tako da ovako završava (pam pam pam...) i onda ostaje na ovim multifonicima i onda dolazi tihi glissando prema dolje i tako završava provedbeni dio. Onda dolazi repriza koja je građena na muzici iz uvoda tako da je to u suštini ista muzika, ali sam dodao jako brze figure/pasaže koji se nalaze u diatonskom registru, može se reći, koji se nalaze negdje između malog F i prekriženog F, otprilike samo na bijelim tipkama pa se može reći diatonski. Jer shvatio sam zahvaljujući Henriku Blixtu, da je to vrlo lako svirati brzo u tom registru zato što tamo ima jako puno otvorenih rupa na kojima se svira?

Upravo tako.

Tako da sam to tu iskoristio do maksimuma što daje na neki način završni osjećaj kompoziciji. Tako da se osjeća da se približavamo kraju, s obzirom da je ovo prilično virtuozan komad, kao što sam rekao na početku, želio sam napisati solo komad koji je prilično ekstrovertan i vođen jakim ritmom i nije toliko introspektivan, kao što sam

doživljavao da solo komadi lako postanu. Ovaj komad je trebao biti vrlo ekstrovertan i energičan, trebao je stvoriti jaku energiju i biti čak i malo ekvilibristički, na pozitivan način, prilično veseo komad može se također reći. I onda idemo prema kraju i malom citatu „Gotlandske ljetne noći” i to je gotovo u sonatnoj formi koju sam želio koristiti. Ovako sam smislio kako ću koristiti različite dijelove i motiv u „Ricerca 1”, u osnovi je sonatni oblik i ustvari sam ga tako mogao napraviti. Ponekad sam na muzičkim akademijama i sličnim mjestima i kada trebam pričati o mojoj glazbi, koristim „Ricerca” kao primjer kada objašnjavam tehnike komponiranja, tako da je to zahvalan komad, jer je konzekventno proveden i imam bilješke iz vremena kada sam ga pisao, mogao bih vam ih u stvari poslati kao pdf.

Vrlo rado.

Onda možete vidjeti kako je sagrađen, to baš nije tako lako dešifrirati, ja sam vam sad dao ključeve, osnovu možemo reći. Sam ricerca znači ja istražujem, to da se istraži kakve mogućnosti postoje, kakva izražajna sredstva postoje kod fagota, to je bila cijela pozadina. Ali nešto skriveno o čemu se radilo vaše slijedeće pitanje...

Da.

To ne vjerujem... o tome zapravo nisam razmišljao. Nego sam samo imao zamisao da će u osnovi biti sonatni oblik. I to je samo po sebi dosta dramatično, s provedbenim djelom. Ali jasno, kada o tome sad razmišljam kada dođem do „Ricerca 2” s orkestrom, tu je druga priča, tu je na neki način fagot ostavljen sam, bez obrane. Dakle, više kao sama osoba koja se na neki način bori protiv velikog kolektiva koji tako lako može potopiti fagot, a fagot je duhovni instrument, na način da mu je potrebno okruženje koje ga neće utopiti. To je bio i razlog zašto sam koncert za fagot sagrađio na ovaj način, da fagot puno svira sam i dugačke kadence. I onda se isto može, moguće reći, da se približavamo jednom sakrivenom događanju na način, da fagot postaje ranjiviji, izručena osoba koja se bori protiv orkestra, dosta brutalnog, i tu se mogu naći poveznice. Možda je to osamljena osoba koja se bori protiv neke veće sile. Ja nikad nemam tako konkretan plan za moju muziku, ali u tom smjeru je moguće razmišljati, naravno, ikao to nikad nisam u potpunosti zamislio tako.

I onda posljednje pitanje, dakle da li imam planove ponovo skladati za fagot? Ja sam vrlo zainteresiran, zbog toga što ove komade vidim kao vrlo dobru investiciju, na neki način, da sam jednom zauvijek istražio mogućnosti fagota. Mogu reći da pišem puno za orkestar i druge vrste komada, i onda imam, ili onda se osjećam dosta sigurnim kad pišem dionice za fagot u tim djelima, jer sam već pokazao da sam nesputani kompozitor za fagot. Upravo sad pišem jedan veći orkestralni komad za Simfonijski orkestar švedskog radija, gdje Henrik Blixt svira. Tako da to utječe na koji način pišem za fagote. Ja sam skladatelj koji piše naručena djela, tako da se radi malo i o tome da li će neki komad za fagot biti naručen u budućnosti, i onda ću, naravno reći da, odmah, to bi bilo vrlo zabavno.

Ne znam imate li još...

Zapravo imam još jedno pitanje: pričali smo o sakrivenim motivima u „Ricercu 1”, ali ne i u „Ricercu 2”, nakon premijere- kad je to bilo, 2012 ili 2013, da upravo tako 2012, rečeno je nešto o Wozzeckovom sudbinskom tonu, ili kao

Aha! Da, upravo tako, gdje ste to čuli?

Na švedskom radiju

Da, da, to je istina, sad kad kažete, tako je- sad ćemo vidjeti gdje je u komadu, to je

Ja mislim da je to na strani 35 u orkestralnoj partituri

Upravo tako. Cijeli orkestar se skupi na H, to je jako veliki crescendo na tonu H i u operi Wozzeck je takav crescendo nakon orkestrane dionice, u završnom dijelu. Dakle prije scene u gostionici, u svakom slučaju, cijeli orkestar je na tonu H, u jakom crescendo, i ja mislim da ga je Alban Berg nazvao sudbinskim tonom H. Bilo je nešto s tim tonom što mi je jako odgovaralo s cijelim, nekaki, mislim, mojim komadom gdje je isto jaki crescendo i diminuendo, ili počinje jako i postaje diminuendo. I onda dolazi, da to je prije sporedne teme, da, kad fagot preuzima ovim akordom. Tako da to bude prijenos sa sudbinskim tonom. Ali to isto pokazuje kako kompozitor razmišlja pri komponiranju, možda kao da je ovo jedan mali pozdrav Albanu Bergu i

Wozzecku. Ali što to znači za cijelo glazbeno dijelo teško je reći, jer kad skladam instrumentalnu glazbu, ja nemam neki program, nego pišem muziku radi muzike, dakle apsolutnu muziku. Ja ne mogu reći što muzika znači, ili što izražava. Međutim, radim puno na operama, napisao sam ih dosta, napisao sam mnogo opera; tu je muzika nešto drugo, ona je sluga možemo reći. Da muzika na sasvim drugi način pokušava reći ono o čemu se u operi radi. I naravno, s obzirom da sam skladao mnogo operne muzike, to utječe na moje razmišljanje, prvenstveno na višoj razini i u nekoj vrsti dramaturgije, pri skladanju instrumentalne muzike, to vjerujem. Ali ja sam dosta, da dosta sam strog po tom pitanju, da se u mojoj instrumentalnoj muzici o ničemu ne radi, ona je jednostavno samo muzika koja izražava muziku i kako se ona poslije tumači to ovisi o svakom slušaocu, ja ne mogu reći tu se radi o ovome, ovdje se izražava ovo, ali naravno, muzika je jezik, vrsta jezika bez riječi koji s nama komunicira na neki način, izaziva nešto kod nas pa je bilo zanimljivo da ste spomenuli ovo sa sudbinskim tonom, to sam skroz zaboravio. To se događa.

Zapravo sam poslušao Wozzecka da bih čuo sudbonosan ton, zvuči odlično kad dođe.

Da, upravo tako, to je prije scene u gostionici, ovaj ton (paaam) dolazi više puta u sve jačem i jačem crescendo i onda direktno prelazi u scenu gdje netko svira na prilično raštimanom klarvir. To je dosta kaotična scena, dakle u jednoj gostionici gdje su svi poprilično pijani i to je problematično pa Alban Berg koristi taj kontrast od sudbonosnog u tonu H i tog jako razdraganog i pomalo slomljenog na neki način, u toj gostionici pa je to vrlo dramatična opera, kontrast koji je jako dobar, apsolutno.

Hvala što ste pristali na intervju!

Da, bilo je zabavno, nije uvijek baš lako pričati o vlastitoj muzici, ali barem sam pokušao.

Puno ste mi pomogli!

Baš dobro.

Razgovor u originalu, na švedskom jeziku:

Frågor mejlade i förväg:

- *Vilka andra tonsättare och stycken inspirerade dig då du komponerade "Ricerco 1" och "Ricerco 2"?*
- *På vilket sätt såg samarbetet ut med Henrik Blixt vid skapandet av de två olika styckena?*
- *Finns det några gömda motiv eller teman i stycket från andra stycken och tonsättare?*
- *Hur kom du fram till de olika delarna/motiven i "Ricerco 1"?*
- *Finns det någon gömd handling i "Ricerco 1"?*
- *Har du några planer att skriva mer för fagott?*

Samtalet den 17/8 2022.

Jag undrar vilka andra tonsättare och stycken inspirerade dig att komponera "Ricerco 1" och "Ricerco 2"?

Ja, jag skrev det här stycket i början på 2000-talet, jag tror att det var 2001 eller 2002 eller någonting sådant. Just under den perioden tog jag lektioner hos en tonsättare i Italien som egentligen är islänning, han heter Atli Ingólfsson. Han bodde i Bologna då och jag var lite intresserad av en italiensk tonsättare som heter Franco Donatoni. Jag vet inte om du har hört talas om honom?

Faktiskt inte.

Han hade en väldigt speciell kompositionsteknik som jag då fick möjlighet att studera med Atli Ingólfsson. Franco Donatoni var en tonsättare som kom fram genom 50 och 60-talet när serialismen, alltså det här tolvtons musiksystemet blev mer och mer styrt av olika serier och så. Han upplevde att det blev svårare och svårare att komponera musik, så han hamnade i en kris på 60-talet kan man säga, när musiken tog slut för honom. Men han tog sig igenom krisen och sen började han komponera på ett nytt sätt, där han uppfann musik på ett väldigt finurligt sätt genom att han började med några toner och så satte han upp olika regler för vad som skulle hända med dom här tonerna, och så kunde stycket utvecklas väldigt oförutsägbart genom detta, och lite av dom här teknikerna studerade jag då hos Atli Ingólfsson. Det låg till grund för det här stycket som blev "Ricerco 1" och man kan väl säga att det stycket är ganska influerat av Franco Donatonis kompositionsteknik. Men sen om man ska säga om det är influerat av någon annan tonsättare så har jag svårt att peka på det, snarare så tänkte jag faktiskt på, att när jag nu skulle göra ett solostycke för ett instrument så ville jag göra någonting som var väldigt rytmiskt och hade en rytmisk drive i sig från början till slut. För att jag upplevde att solostycken ibland hade en tendens att bli ganska lite poetiska i sin form så att man liksom (sjunger exempel på poetiskt solo stycke) ett slags poetiskt frågetecken sådär som man kastar ut. Utan jag ville ha ett stycke som var raka rör från början till slut. Då tänkte jag på indisk musik faktiskt och tänkte på tablaspelarna. När man ska lära sig att spela tabla så måste man lära sig rytmerna först innan man börjar spela med händerna och då får man sitta och egentligen sjunga dom här rytmerna eller liksom formulera dom med sin röst och det kan låta så (*da ra dam tiki dam pam pam pam pa pam tiki da tan ta dege pam pam pam*). Du kanske har hört något liknande?

Ja.

Det är en ganska härlig rytmiskt flöde, och som du hörde när jag sjöng nu, så låter det lite grann som inledningen på "Ricerco" (*para pam*). Så egentligen är det två saker som inspirerade mig till stycket och det de är Franco Donatonis kompositionsteknik och de indiska tablaspelarna och deras rytmiska övningar. Det är väl det jag kan säga om din första fråga. Sen är det så att "Ricerco 2", där är ju fagottstämman i princip identisk med "Ricerco 1", så när det gäller fagottdelen i "Ricerco 2" så har jag inte gjort någonting nytt egentligen, utan det är bara

orkestersatsen runt omkring som är ny. Jag tror att vi kommer till det, du hade någon fråga om det också tror jag här. Ja, jag kan iallafall säga när det gäller "Ricerco 2" och orkesterdelen till den så tänkte jag mig att jag skulle göra så mycket som möjligt som en kontrast till fagotten. Så i "Ricerco 2" så får ju fagotten spela ganska mycket ensam utan orkestern och sen har jag orkestermellanspel där orkestern spelar ganska vilt alltså våldsamt emellanåt. Jag såg "Ricerco 2" också som en möjlighet för mig att skriva för orkester på ett sätt där jag kunde ta ut svängarna ganska mycket och testa olika saker. Det finns väl en tonsättare som när jag läste dina frågor som kanske influerade mig lite i "Ricerco 2" i orkestersatserna och det är en finlandssvensk tonsättare som heter Magnus Lindberg.

Just det.

I vissa orkestermellanspel, men annars så är det svårt för mig att säga, jag tror att jag har nog sagt så mycket man kan säga på den här första frågan om vilka andra tonsättare och stycken som inspirerade mig. När det gäller andra stycken så var det så att Henrik Blixt visade mig några verk för solofagott och jag hade Lucianos Berios "Sequenza" lite grann i åtanke när jag skrev mitt "Ricerco 1". Men jag kan inte påstå att min musik är direkt influerad av Berios musik, men kanske mera tanken att utforska en idé fullt ut, jag vet inte om du känner till Berios "Sequenza" för fagott.

Det är klart att jag känner till den.

För den arbetar en del med glissando tekniker och så, om jag inte minns fel och det finns en, vad ska man säga, jag hade väl det som en förebild. Att liksom löpa linan fullt ut i att utforska någonting så där finns väl en likhet med Berios stycke, men inte rent musikaliskt tror jag. Och sen visade även Henrik Blixt mig ett stycke av Stockhausen, ett solostycke som jag inte minns nu vad det heter, du kanske vet?

"In Freundschaft"

Just det, det stämmer. Så det tittade väl jag lite på och kanske något till, det är ju 20 år sedan det hände det här. Så kommer väl inte ihåg allting, men jag hade några stycken jag tittade på som referensram. Och jag kan väl säga så att när det gäller

Berio så har han "Sequenza" för många olika instrument, så när jag började skriva "Ricerco 1" så tänkte jag verkligen att det skulle vara nummer 1 av en serie för många olika solo instrument, men sen blev det liksom aldrig fortsättning på det. Så därför så kändes det väldigt bra och logiskt att kalla fagottkonserten för "Ricerco 2", så fick jag liksom en avslutning på det hela. För det var så att Henrik Blixt, han ansökte om pengar för att jag skulle skriva någonting till honom och det gjorde han i flera år, tror jag, hos det som på den tiden hette Svenska Rikskonserter. Det som Henrik först ville ha var ett stycke för fagott och piano, men jag tror att de som beslutade om att ge pengar till beställningar, tyckte kanske att det lätt lite väl traditionellt på nåt vis, så jag skrev ihop en egen ansökan och ändrade hela till ett soloinstrument. Jag la just väldigt mycket tonvikt vid det här att utforska fagottens olika möjligheter, var det finns för olika speltekniker på en fagott, och det nappade Svenska rikskonserter på, så då fick vi en beställning för det här stycket. Jag tror att det var år 2000 eller någonting.

Och det leder till din andra fråga här på vilket sätt såg samarbetet ut med Henrik Blixt vid skapandet av de två olika styckena? När vi hade fått den här beställningen så träffades vi helt enkelt under några timmar och Henrik satt med sin fagott och visade på alla de olika spelarna som han hade hittat eller använt sig av tidigare. Så jag gjorde liksom en katalog över alla de här möjligheterna alltifrån multifoniks till glissando och allt det som stycket innehåller, helt enkelt. Och det gjorde vi faktiskt på Gotland för att Henrik Blixt han är uppvuxen på Gotland i Visby, och jag har själv mina rötter på Gotland så vi kunde ses där på sommaren. Det gjorde att jag la in ett litet citat i "Ricerco 1" som är det enda som är musik som inte kommer ifrån min egen teknik, och det är ett litet citat av "Gotländsk sommarnatt" som finns precis i slutet av "Ricerco 1". "Gotländsk sommarnatt" låter ju så här (sjunger exempel), ungefär, jag vet inte om du har hört den tidigare?

Jag minns att jag har hört den faktiskt.

Nej, men då är det precis i sluttakterna av Ricerco 1 så spelar fagotten (sjunger) så de tonerna där är en liten hälsning från Gotland kan man säga i och med att både Henrik blixt och jag har rötter på Gotland. Så att när vi hade gått igen allt det här som

han visade mig och som jag skrev ner, så började jag då planera formen för stycket och jag ser nu att jag nu har svarat på din tredje fråga

Ja

Finns det några gömda teman eller motiv i stycket av andra stycken och tonsättare? Så det är väl det som jag just berättade om "Gotländsk sommarnatt" då. Annars så är det ju om vi går över till fråga nummer 4: "Hur kom du fram till de olika delarna och motiven i "Ricerco 1"? Så kan man säga att hela stycket som sådant är väldigt strikt strukturerat utifrån vissa kompositoriska idéer, alltså vissa regler som jag satte upp ifrån början, och det kommer då ifrån Franco Donatoni teknikerna som jag pratade om i början. Så själva grundpelaren för inledningen av stycket är ju tre olika indelningar, den första är 2 plus 3 och det är första takten (sjunger takten) ett två tre fyr fem, två plus tre, och den andra som man kan kalla för B är ju 2 plus 2 plus 3 det är den andra takten (sjunger) och sen kommer den tredje delen C och den är alltså 2 plus 2 plus 2 plus 2. Så där har du grundcellen för det hela och sen när jag försätter så kastar jag om ordningen på det hela, så om vi kallar de olika delarna för A, B och C, A är alltså 2 plus 3, B är 2 plus 2 plus 3 och C är 2 plus 2 plus 2 plus 2, så börjar nästa omgång med B istället och sen kommer C och sen kommer A. Och för varje gång som de här inträder så förändrar jag dem lite grann, jag förlänger lite i notvärdena och liknande, och samtidigt så rör jag mig också i ett register som går ifrån den lägsta tonen på fagotten som är ju det låga B:et. Jag säger B, jag säger inte Bess, utan jag håller fortfarande på med B och H. Hela styckets harmonik utgår från ett ackord som jag arbetade väldigt mycket med på den tiden, och jag hade liksom en, man kan kalla det nästan för en evighetsserie där jag hade ett specifikt ackord. Som till exempel börjar på tonen C och så går det uppåt C, E, Fiss, A, B och nästa ton är Dess och då har man rört sig en oktav plus en stor sekund uppåt och sen börjar samma ackord om, på tonen Dess en oktav plus en liten sekund upp och så fortsätter samma ackorduppbyggnad kromatiskt uppåt, eller hur. Man kan ju lägga ner tonerna också så att dom liksom rör sig inom ett litet område, men det gör att det här ackordet går igenom alla kromatiska möjligheter som finns och sen kommer man tillbaks till grundtonen C igen och då kan man börja om från början, så det här ackordet är som ett evighets ackord som aldrig tar slut. Och jag valde helt enkelt tonmaterialet ur det här ackordet då, när jag började med "Ricerco" och sen har jag

också, det är ju ett sextondels flöde som pågår hela tiden (tara tara ta) men jag har också trettio två delar som kommer in på olika ställen (dara da tiki dam) alltså de här, och det var också en egen serie kan man säga som gick parallellt med dom andra utvecklingslinjerna så den kommer in o liksom vid vissa givna tillfällen så omvandlar jag sextondelen till två trettio två delar och då gör jag helt enkelt bara så att jag lägger till en ton en liten sekund ovanför den tonen som är i ackordet så att det blir (sjunger exempel) en liten rörelse uppåt och sen så rör sig det här ackordet uppåt i registret och utvidgar sig så att fagottens register blir större och större och dessutom blir de här rytmiska bitarna längre och längre. Så det är en väldigt kontrollerad utveckling som sker under den här första delen och övergripande kan man säga att jag arbetar med någon slags sonatform. I sonatform så är ju, då brukar man prata om ett huvudtema och ett sidotema och sen har man en genomföringsdel och sen återtagning delen alltså repris och inledningen. Så det här som pågår med (sjunger första delen rytmen) och den utvecklingen det är som mitt huvudtema för verket och sen när den delen är färdig går vi in i sidotemat och sidotemat i traditionell symfonisk musik brukar ju vara ett mer sångbart tema, en kontrast alltså, något mer lyriskt ibland. Förr i tiden så talar man om huvudtemat som det manliga temat och sidotemat som det kvinnliga, och det jag gör då, det är att jag börjar använda mig av ackord i fagotten så det som är i inledningens snabba del är ju ett slags arpeggio-spel, ett slags brutna ackord och då tänker jag i den här andra delen så spelar man liksom ackorden, man spelar tonerna samtidigt på fagotten och det sker en utveckling i den delen. Efter det så är det en slags överledande del men en del stackatospel, om jag inte minns fel, och såna här som man kallar för Börtz pizzicato att man gör en sån där plopp man liksom gör som en, vad man brukar kalla det, slapp tongue. Sen i väldigt grova drag så går ju över i en genomföringsdel, och i den genomföringsdelen så försöker jag sammanföra alla olika element som jag har haft tidigare i stycket. Det är det här (sjunger första delen) och sen ackorden, och även jag har en del glissandon i små intermezzon som kommer redan i den första delen. Det jag gör är att jag sammanfattar alla olika spelarter som har funnits i stycket hittills och sätter ihop det i en egen utveckling i den här genomföringsdelen, som rör sig emot en mer och mer fyrkantig rytm som blir som en marsch. Som man då spelar på dom här olika multifoniks som jag har introducerat så det slutar med (pam pam pam...) så att man ligger kvar på dom här multifoniksklangerna och så gör man ett lågt glissando neråt och det avslutar genomföringsdelen. Sen så kommer den här återtagningsdelen som

bygger på inledningens musik så det är samma musik i grunden men jag har lagt till väldigt snabba löpningar som ligger i ett diatoniskt register, kan man säga, någonstans mellan lilla F och ett strukna F, typ där med bara dom vita tangenterna om säger så diatoniskt. För att det förstod jag med hjälp av Henrik Blixt att det är väldigt lätt att spela snabbt i det registret för det är väl ganska mycket öppna håll som man spelar på?

Precis

Så det utnyttjade jag då till max där så det blir liksom en finalkänsla på stycket. Så att man känner att nu närmar vi oss slutet också, eftersom det är ett ganska virtuost stycke det här, det är liksom som jag sa inledningsvis, så ville jag göra ett solostycke som var ganska extrovert och hade den här rytmiska driven och liksom inte var så inåtvänt, kanske som jag upplevde att solostycket lätt blev. Den här skulle vara väldigt extrovert och liksom energiskt, skapa en stark energi och även vara lite av ett ekvilibriskt nummer, alltså i en positiv anda så det är ett ganska glatt stycke också kan man väl säga på det viset. Och sen kör jag det hela mot slutet och det här lilla citatet av "Gotländsk sommarnatt", än är det färdigt så att säga i den sonatform som jag hade tänkt använda mig av. Det var väl så jag kom fram till hur jag skulle använda dom här olika delarna och motiven i "Ricerco 1", att det är sonatformen som ligger i grunden och jag kan faktiskt göra så. Ibland när jag är ute på musikhögskolor och liknande och ska prata om min egen musik så brukar jag använda "Ricerco" som ett exempel på när jag går igenom lite kompositionsteknik för det är ganska tacksamt på det viset, med att det är så konsekvent genomfört och då har jag mina anteckningar från tiden när jag skrev stycket, som jag skulle kunna maila dig faktiskt som pdf fil.

Jättegärna

Så kan du se lite grann hur det är uppbyggt, det är inte så lätt att tyda, jag gav dig nycklarna, grundläggande kan man väl säga nu. Ricerco i sig betyder jag undersöker alltså, så att det här att undersöka vad finns det för möjligheter, vad finns det för uttrycksmedel i en fagott, det var själva tanken bakom det hela. Men någon gömd handling som din nästa fråga

Ja

handlade om, det tror jag inte man kan... det har jag faktiskt inte tänkt på. Utan jag har nog bara utgått ifrån den här tanken att det skulle var en sonatform, i grunden. Och den är ju ganska dramatisk i sig, liksom, med genomföringsdelen. Men det är klart när jag tänker på det nu, när man kommer fram till "Ricerco 2" med orkestern till så blir det en annan situation, för då är ju på något vis fagotten mer utlämnad. Alltså, mer ensam individ som kämpar lite grann mot det stora kollektivet som så lätt kan dränka fagotten i och med att fagott är ju ett själsligt instrument på det viset att den behöver en omgivning som inte dränker den. Och det var också därför jag byggde upp min fagottkonsert på det viset, att fagotten spelar mycket själv och i långa kadenser. Och då kan också, då kan man väl kanske säga då att man närmar sig en slags gömd handling i musiken på det viset, att fagotten blir en mer sårbar, utlämnad individ som kämpar mot en orkester då, som är ganska brutal och det kan man ju hitta associationer till. Kanske att det är en ensam individ som kämpar mot någon större makt. Jag har aldrig några såna konkreta program för min musik, men i den riktningen kan ju associationerna gå naturligtvis, även om jag aldrig har tänkt den tanken fullt ut.

Och sen sista frågan då: om jag har några planer på att skriva mer för fagott? Jag är absolut intresserad av det för att jag ser det här stycket som en väldigt fin investering, på nåt vis, att man en gång för alla har undersökt de möjligheter som finns för en fagott. Jag kan väl säga att jag skriver ju mycket för orkester och annan musik, då har jag ju- då känner jag mig ganska trygg med sättet jag skriver för fagott på i de här verken för att jag är ju en ohämmad fagottkompositör. Just nu har jag börjat på ett större orkesterverk för Sveriges Radios symfoniorkester, där ju Henrik Blixt sitter med och spelar. Så att det färgar ju också mitt sätt att skriva för fagotterna. Sen är jag en sån tonsättare att jag arbetar ju med beställningsverk, så att det handlar ju lite grann om det dyker upp en beställning på någonting för fagott i framtiden, och då säger jag naturligtvis ja, direkt, det skulle vara väldigt roligt.

Så jag vet inte om du har någonting mer du ...

Jag har en till fråga, faktiskt: för vi pratade om det finns några gömda motiver i "Ricerco 1", men finns det i "Ricerco 2" eftersom efter premiären -när var det, 2012 eller 2013, just det, 2012, så nämndes det något om Wozzeck ödestonen, eller som

Jaha! Ja just det, var har du hört det någonstans?

Sveriges radio

Jaja ja, men det är sant faktiskt när du säger det så är det -nu ska vi se var det är i stycket, men det är iallafall

Jag tror att det är sida 35 i orkesterpartituret

Precis. Alltså hela orkestern samlas på ett H, det är ett väldigt stort crescendo på tonen H och i operan Wozzeck så är det ett orkestermellanspel innan, jag tror det är sista delen. Alltså innan den värdshusscenen iallafall så ligger orkestern också på ett H, i ett starkt crescendo, och jag tror det var Alban Berg som kallade det för ödestonen H. Det är någonting med den tonen som jag då jättepassade in med det hela, liksom att det, jag tror det, i mitt stycke så är det både ett crescendo och ett diminuendo, eller det börjar starkt och blir ett diminuendo. Sen kommer, just det är nog innan sidotemat, ja när fagotten sen tar över med de här ackorden. Så det är också en överledning med ödestonen. Men det där är väl ett tecken på hur man tänker som tonsättare ibland när man komponerar att man kanske tänker att det här är en liten hälsning till Alban Berg och Wozzeck. Men var det har för mening, liksom, i en större handling i musiken det är väldigt svårt att säga, i och med att när jag skriver instrumentalmusik, så har jag inget program bakom musiken, utan musiken är ju musik för sin egen skull, alltså absolut musik. Jag kan inte säga vad musiken betyder, eller vad den uttrycker. Men däremot så arbetar jag mycket med opera också, jag har skrivit en hel del, jag har skrivit många operor; och där blir ju musiken en annan, tjänare så att säga. Att musiken går in och försöker berätta det som operan handlar om på ett helt annat sätt. Och det är klart att i och med att jag skrivit mycket operamusik så blir ju också den, det tänkandet, framförallt i kanske lite större linjer och så en slags dramaturgi påverkar även instrumentalmusiken, det tror jag. Men jag är väl ganska, jag är nog ganska strikt på den punkten att min instrumentala

musik har ingen handling helt enkelt det är bara musik som uttrycker musik och hur man sen tolkar den är upp till varje lyssnare själv, jag kan inte säga att den här musiken handlar om det här, den här musiken uttrycker det här, men naturligtvis så är musik ett språk som ett slags ordlöst språk som kommunicerar med oss på något vis, väcker någonting inom oss så det var intressant att du tog upp den här saken med ödestonen för det hade jag helt glömt bort. Så kan det vara.

Jag lyssnade faktiskt på Wozzeck sen för att höra ödestonen, det låter väldigt häftigt när den kommer.

Ja, precis för det är väl innan det är värdshusscen, den kommer flera gånger den här tonen (paaam) i ett större och större crescendo varje gång och sen går den över direkt till en scen där någon sitter och spelar på ett ganska ostämt piano. Det är en ganska kaotisk scen, alltså på ett värdshus där alla är ganska fulla och det är jobbigt så det Alban Berg använder sig av är också kontrasten från den här väldigt ödesmättade i tonen till den här sen väldigt uppsluppna och lite trasiga på nåt vis med på det här värdshuset så den är väldigt dramatisk opera, kontrast som är väldigt bra, absolut.

Tack så mycket för att du ställde upp på intervjun!

Ja, det var roligt, det är inte alltid så lätt att prata om sin egen musik men jag gjorde ett försök i alla fall.

Det hjälpte faktiskt väldigt mycket!

Vad kul.