



LISINSKI
SUBOTOM
SVIJET NA
DLANU
23/24

Subota, 2. prosinca 2023. u 19.30

MAĐARSKA NACIONALNA FILHARMONIJA

ALEVTINA IOFFE, dirigentica

ALEKSANDAR MALOFEJEV, glasovir

 LISINSKI

Sergej Prokofjev

Suita iz baleta *Romeo i Julija*, ulomci prema izboru Alevtine Ioffe

Narodni ples (iz Suite br. 1, op. 64bis)

Montecchi i Capuleti (iz Suite br. 2, op. 64ter)

Julija kao djevojčica (iz Suite br. 2, op. 64ter)

Menuet (iz Suite br. 1, op. 64bis)

Maske (iz Suite br. 1, op. 64bis)

Tibaldova smrt (iz Suite br. 1, op. 64bis)

Romeo i Julija (prizor na balkonu) (iz Suite br. 1, op. 64bis)

Franz Liszt

***Ples mrtvacu*, parafraza na *Dies irae* za glasovir i orkestar, S. 126**

Frédéric Chopin

***Andante spianato* i *Velika briljantna poloneza* za glasovir i orkestar, op. 22**

Béla Bartók

Suita iz baleta *Čudesni mandarin*, op. 19

Nakon koncerta s umjetnicima razgovara Ivan Ćurković.

MAĐARSKA NACIONALNA FILHARMONIJA

LISINSKI
SUBOTOM
SVIJET NA
DLANU

23/24

5

Kao jedan od vodećih mađarskih simfonijskih orkestrara, **Mađarska nacionalna filharmonija** proslavila je stotu obljetnicu osnutka 2023. Filharmonija je izrasla iz amaterskoga orkestra prijestolnice, osnovanog 1922., koji je brzo dosegnuo visoke profesionalne standarde. Njime su nakon Drugoga svjetskog rata ravnali Otto Klemperer i Antal Doráti. Godine 1952. preimenovan je u Mađarski državni simfonijski orkestar te je uz dugogodišnjega šefa dirigenta Jánosa Ferencsika postao vodećim mađarskim orkestrom i često gostovao u inozemstvu. Od šezdesetih godina 20. stoljeća sve je učestaliji angažman glasovitih gostiju: dirigenta poput sir Johna Barbirollija, Leopolda Stokowskog i Claudija Abbada te solista poput Svjatoslava Richtera i Yehudija Menuhina. Orkestar je 1997. preimenovan u Mađarsku nacionalnu filharmoniju, a šef dirigent postao je pijanist i dirigent Zoltán Kocsis.

U gotovo dva desetljeća s njime na čelu, Orkestar je podvrgnut temeljitoj obnovi. Više nije izvodio isključivo klasični, kanonski repertoar, nego i širi spektar skladbi, koji uključuje i koncertne izvedbe zahtjevnih opera, poput onih Richarda Straussa, djela mađarskih skladatelja neposredne prošlosti i suvremenosti, ali i pristupačniji repertoar namijenjen mlađim slušateljima.

Unatoč velikome sastavu, Orkestru je uzor komorno muziciranje u kojemu svirači neposredno reagiraju jedni na druge. Na taj se način mogu, iako su dio kolektiva, istaknuti svojom vještinom i muzikalnošću. Također, svi članovi dijele posvećenost misiji osiguravanja vrhunske kvalitete svakog koncerta.

Nakon Kocsiseve smrti, dužnost glazbenoga ravnatelja između 2017. i 2020. preuzeo je Zsolt Hamar, a od 2022. György Vashegyi, dirigent koji je varaždinskoj publici poznat kao osnivač i ravnatelj vodećih ansambala za izvedbu baroknog i klasicističkog repertoara, Orkestra *Orfeo* i Zbora *Purcell*. Iz svijeta povijesno obaviještene interpretacije maestro Vashegyi želi proširiti repertoar te se posvetiti istraživačkom pristupu izvedbi, odnosno dubinskom poniranju u vrijeme nastanka skladbi.

Opus Béle Bartóka zauzima važno mjesto u repertoaru Mađarske nacionalne filharmonije. U povodu 125. obljetnice skladateljeva rođenja Orkestar je pod Kocsisevim ravnanjem sudjelovao u diskografskom projektu snimanja svih Bartókovih djela za Hungaroton. U ciklusima pretplatničkih koncerata nastupaju solisti i dirigenti svjetskoga glasa, ali i talentirani mladi mađarski glazbenici. Orkestar je gostovao u uglednim svjetskim koncertnim dvoranama, uključujući Avery Fisher Hall u New Yorku, Dvoranu Suntory u Tokiju, Symphony Hall u Birminghamu, Megaron u Ateni, Centar Bozar



u Bruxellesu i Staru Operu u Frankfurtu te na renomiranim festivalima, kao što su Festival George Enescu u Bukureštu i međunarodni festivali u Colmaru i na Kanarskim otocima. U posljednjih petnaestak godina Orkestar je odsvirao više od 350 koncerata u četrdesetak zemalja. Čest je gost u Francuskoj, Japanu, Njemačkoj, Rumunjskoj, Španjolskoj, Slovačkoj i Sloveniji, a u siječnju 2023. gostovao je u Japanu pod ravnanjem bivšega šefa dirigenta Ken-Ichira Kobayashija.

PRVE VIOLINE

Ferenc Bangó, János Bodor, Gábor Bodor, László Fülöp, János Horváth, Andrea Igaz, Eszter Kókény, Károly Meleg, Barnabás Balázs, Zsuzsanna Molnár, Katalin Németh, Dániel Papp, Katalin Pröhle, Péter Sárosi

DRUGE VIOLINE

Gizella Herendiné Szekeres, Éva Dulfalvy, Lilla Dévényiné Szentmihályi, Gyula Gabora, Zoltán Horváth, Veronika Király-Lugosi, Réka Koltai, Román Oszecsinszkij, Ferenc Sánta, Alíz Szabó, Krisztina Szabó, Bernadett Szűcsné Szegleti

VIOLE

György Porzsolt, András Rudolf, Enikő Balogh, Sándor Kertész, Zoltán Kókényessy, Dániel Krähling, Dénes Ludmány, Gyula Mohácsi, László Rác, Ágnes Reményi

VIOLONČELA

Balázs Kántor, Máté Tomasz, Zsuzsanna Bajner, György Deák, Mátyás Hotzi, Szilvia Lantos, Tünde Lukács, Gyöngyi Újházi

KONTRABASI

Iván Sztankov, Gábor Dévényi, Balázs Kóta, Attila Ferenc Kovács, János Mészáros, Tibor Zsákai

FLAUTE

Zsófia Bíró, Zsófia Embey-Isztin, Kornélia Gáspár

OBOE

Béla Horváth, Edit Budai, Ágnes Kubina

KLARINETI

Zsolt Szatmári, József Németh, György Salamon

FAGOTI

Pál Bokor, Edina Szalai, István Kókai

ROGOVI

László Gál, Dávid Kutas, Tibor Maruzsa, Ferenc Farkas

TRUBE

László Tóth, Zsolt Skultéty, Zsolt Spitzer, Zoltán Molnár

TROMBONI

Ferenc Kóczyás, Róbert Stürzenbaum, Balázs Kerényi

TUBA

Roland Szentpáli

TENOR SAKSOFON

Viktor Nagy

UDARALJKE

Szabolcs Joó, György Halmschlager, Nándor Weisz, Dávid Onozó, Attila Szilvási, Gábor Pusztai

HARFA

Deborah Sipkay

GLASOVIR I ČELESTA

Anna Granik, Emese Mali

ORGULJE

Ágoston Tóka





ALEVTINA IOFFE

Alevtina Ioffe jedna je od najsvestranijih i najzubbudljivijih dirigentica svoje generacije. Rođena u Moskvi, studirala je zbarsko dirigiranje i glasovir na Glazbeno-pedagoškom državnom institutu *Mihail Mihajlovič Ippolitov-Ivanov*. Diplomirala je operno i simfonijsko dirigiranje na Moskovskom konzervatoriju *Petar Iljič Čajkovski* u razredu Vladimira Ponkina.

Nakon iskustva asistiranja Donaldu Runniclesu u Operi u San Franciscu te daljnje privatne poduke kod njega, 2009. osvojila je treće mjesto na Dirigentskom natjecanju *Victor de Sabata* u Trstu. Od 2008. do 2011. dirigirala je u Moskovskom umjetničkom akademskom kazalištu uz istovremene gostujuće angažmane u Teatru *Massimo Vincenzo Bellini* u Cataniji, Teatru *Verdi* u Trstu, kao i u Državnom kazalištu u Oldenburgu. Do 2021. gotovo deset godina obnašala je dužnost glazbene ravnateljice Državnoga opernog i baletnog kazališta za mlade *Natalija Sac* u Moskvi. Od veljače 2021. do srpnja 2022. bila je glazbena ravnateljica Kazališta *Mihajlovski* u Sankt Peterburgu i ujedno prva žena na čelu jedne važne glazbene institucije u Rusiji.

Ravnala je nekima od najvažnijih ruskih orkestara, uključujući Državni simfonijski orkestar Nova Rusija, Ruski filharmonijski orkestar i Simfonijski orkestar iz Krasnodara. Godine 2016. nastupila je na Festivalu u Permu s Ruskim nacionalnim orkestrom te s Denisom Macujevim i pobjednicima Međunarodnoga natjecanja *Čajkovski* kao solistima. Često dirigira i glasovitim europskim orkestrima, pa je u rujnu 2020. prvi put dirigirala Nacionalnim orkestrom iz Lillea, 2021. i Orkestrom Île-de-France, a iduće godine ansamblom Staatskapelle iz Weimara. Svi su je ti orkestri angažirali za daljnje nastupe u sezonama koje dolaze.

Jednako aktivna u glazbenome kazalištu, Alevtina Ioffe prvi je put nastupila u Njemačkoj operi u Berlinu 2018. dirigirajući balet *Labuđe jezero* Petra Iljiča Čajkovskog, a iduće godine u Bavarskoj državnoj operi jednočinke *Jolanta* Čajkovskog i *Mavra* Igora Stravinskog, čije su izvedbe ovjekovječene i na DVD-u. To je dalo vjetar u leđa njezinoj karijeri u zapadnoj Europi, pa su se u posljednje tri godine zaredali angažmani u istaknutim europskim i američkim kućama, najprije u Komičnoj operi u Berlinu (opereta *Velika vojvotkinja od Gérolsteina* J. Offenbacha), potom u Državnom kazalištu u Stuttgartu u izvedbama *Ivice i Marice* E. Humperdincka, također u Operi u Seattleu ravananjem *Figarovim pirom* W. A. Mozarta, potom u Göteborgu produkcijom *Prodane nevjeste* B. Smetane i u Teatro Filarmonico u Veroni Puccinijevom operom *La Bohème*.



ALEKSANDAR MALOFEJEV

“Najrecentniji fenomen ruske pijanističke škole.” (*Corriere della Sera*)
“Aleksandar Malofejev utjelovljuje pijanističko majstorstvo novoga tisućljeća.”

(*Il Giornale*)

10

Mladi „ruski genij“ (*Corriere della Sera*) dospio je u žarište medijske pozornosti kad je 2014. kao trinaestogodišnjak osvojio Natjecanje Čajkovski za mlade glazbenike te se iskazao ne samo kristalno jasnim tonom i visokim stupnjem tehničke preciznosti nego i nevjerovatnom zrelošću. Posljedično se brzo nametnuo kao jedan od prominentnih pijanista svoje generacije. U dobi od četrnaest godina zadivio je dirigenta Riccarda Chaillyja izvedbom Rahmanjinovljeva Trećeg koncerta za glasovir pod ravnanjem Valerija Gergijeva u milanskoj Scali, budući da se radi o koncertu koji često i afirmirani, zreli pijanisti izbjegavaju uvrstiti na repertoar.

Rođen u Moskvi 2001., **Aleksandar Malofejev** glasovir je počeo učiti kao petogodišnjak. Obrazovao se na dvije legendarne moskovske obrazovne institucije: na Glazbenoj školi *Gnjesin* te Moskovskom državnom konzervatoriju *Čajkovski*, gdje je trenutno student Sergeja Dorenskog. Dobitnik je niza nagrada na međunarodnim natjecanjima i festivalima.

Nastupa s najpoznatijim svjetskim orkestrima (Philadelphijski orkestar, Orkestar Nacionalne akademije svete Cecilije, Frankfurtski radijski simfonijski orkestar, Korejski simfonijski orkestar, Orkestar Marijinskog teatra, Ruski nacionalni orkestar, Ruski filharmonijski orkestar te Nacionalni orkestar iz Lillea). Malofejev redovito nastupa s renomiranim dirigentima, kao što su Myung-Whun Chung, Yannick Nézet-Séguin, JoAnn Falletta, Susanna Mälkki, Alain Altinoglu, Lionel Bringuier, Alondra de la Parra, Marcelo Lehninger, Juraj Valčuha, Kazuki Yamada, Gábor Takács-Nagy, Kristjan Järvi, Vladimir Spivakov, Vladimir Fedosejev i drugi. Koncertirao je u relevantnim dvoranama; među ostalima u amsterdamskom Concertgebouwu, Kazalištu Champs-Élysées u Parizu, Staroj Operi u Frankfurtu te u Nacionalnom centru za izvedbene umjetnosti u Pekingu. Gostovao je i na mnogim međunarodnim glazbenim festivalima.

Recentni nastupi obuhvaćaju azijsku turneju s Festivalskim orkestrom iz Luzerna pod ravnanjem Riccarda Chaillyja, s Orkestrom Teatra lirico iz Cagliarija pod dirigentskim vodstvom Mihaila Pletnjeva, koncerte u Ujedinjenom Kraljevstvu uz pratnju Simfonijskoga orkestra iz Bournemoutha uz dirigenta Kirila Karabica te koncerte s Nacionalnim simfonijskim orkestrom RAI-ja uz Fabija Luisija. U ovoj koncertnoj sezoni Malofejev treba prvi put nastupiti na četiri ljetna festivala: Festivalu u Verbieru, Festivalu Ravinia u Chicagu, Glazbenom festivalu u Aspenu pod ravnanjem Vasilija Petrenka te na Glazbenom festivalu Tanglewood s Michaelom Tilsonom Thomasom.

11



Fotografija: Wikimedia

Status ruskoga skladatelja **Sergeja Prokofjeva** (1891. – 1953.) u povijesti glazbe u određenoj je mjeri dvojak. S jedne strane, određeni dio opusa, u koji se ubraja i Suita iz baleta *Romeo i Julija*, uživa veliku popularnost, no u cjelini gledano, njegovo se stvaralaštvo ne može jednoznačno ocijeniti. Nakon studija na petrogradskom Konzervatoriju te stvaranja temelja vlastitoga skladateljskog izraza i profesionalne afirmacije u Rusiji, nakon Oktobarske revolucije Prokofjev napušta domovinu. Poslije višegodišnjega boravka u SAD-u i Njemačkoj nastanjuje se u Parizu, predano radeći na međunarodnome ugledu. Međutim, 1932. vraća se u Sovjetski Savez, što je predodredilo njegov daljnji umjetnički put, ali i način na koji se njegova glazba doživljavala u to vrijeme, a djelomice i danas.

Izrastajući iz tradicije ruskoga romantizma u odnosu na koji je želio ostvariti kreativni otklon, Prokofjev je svoje glazbeno „ja“ gradio razlikama u odnosu na svoje nešto starije suvremenike, u određenom pogledu i uzore, Aleksandra Skrjabinu i Igora Stravinskog. Kao posljedica te svjesne težnje različitosti, kritičari su njegove modernističke iskorake često opisivali ponešto pojednostavnjenim, katkad i iskrivljenim kategorijama, kao što su hladnoća, objektivnost, sklonost motoričnosti, ali i grotesci. Ti se pojmovi i danas često vezuju uz skladateljeva djela, a znakovito je da je i sam bio svjestan nedostataka posljednje od tih etiketa te je kao alternativu ponudio „skercoznost“. Za razliku od modernističkih smjerova u glazbi 20. stoljeća, Prokofjev je ostao u okvirima tonalitetne tradicije i svojega viđenja

klasičnih formi te je poslije, s obzirom na iznesene odlike, percipiran kao jedan od glavnih predstavnika neoklasicizma. Dodamo li tome i povratak u Sovjetski Savez kao neku vrstu 'koraka unatrag' u pogledu veće glazbene konzervativnosti, glavnim se problemom Prokofjevljeve recepcije pokazuje podijeljenost između modernizma i tradicionalizma, koja često nije pogodovala vrednovanju njegove glazbe sa suprotstavljenih pozicija.

Sve te dvojbe, međutim, posve nestaju pred nekim skladateljevim omiljenim djelima. Prokofjev je bio izrazito plodan autor u različitim glazbenim vrstama, no zapamćen je ponajviše po pijanističkoj, koncertantnoj, simfonijskoj i baletnoj glazbi. Pokazivao je veliku sklonost glazbenome kazalištu; pogotovo se u vrijeme boravka na Zapadu, skladajući opere i balete, okušavao u različitim, često i nekonvencionalnim dramaturškim predlošcima, a surađivao je, kao i Stravinski i niz drugih suvremenika, s impresarijem Sergejem Djagiljevima i njegovom trupom *Ruski baleti Sergeja Djagiljeva* (*Ballets russes de Serge Diaghilev*). Međutim, mnogo su slavija njegova glazbeno-scenska djela nastala prema klasičnim predlošcima pri povratku u SSSR, među kojima je najpopularniji upravo balet *Romeo i Julija*, skladan 1935./1936., no praizveden 1938. u Brnu, nakon što se planovi za izvedbu u Moskvi i Sankt Peterburgu nisu realizirali zbog toga što se glazbu smatralo prezahtjevnom za klasičnu baletnu koreografiju. U početku je Prokofjev baletu namijenio sretan završetak, no ipak je ostao pri izvornoj Shakespeareovoj tragičnoj sudbini veronskih ljubavnika, koja poprima obličje postupnog utihnuća dok Julija izdiše u posljednjim taktovima partiture. Taj glasoviti glazbeni završetak, tako drukčiji od bombastičnih usijanja glazbene scene 19. stoljeća, večeras ipak nećemo čuti.

Teatar Kirov odlučio je uprizoriti balet tek nakon što je petrogradska publika dobro reagirala na dvije suite, tj. izbor glazbenih točaka iz baleta koje je Prokofjev 1936. sastavio iz svoje baletne partiture. Te su suite poznate pod nazivima **Suita iz baleta *Romeo i Julija* br. 1** (op. 64bis) i **br. 2** (op. 64ter), a skladatelj im je 1946. pridodao i Suitu br. 3. Dirigentica je za potrebe večerašnje izvedbe načinila izbor pretežito iz Suite br. 1, uz dva stavka iz Suite br. 2., a svi potječu iz prvog i drugog čina baleta. Javni, plesni prizori često se odlikuju markantnom ritmikom te su suprotstavljeni intimnoj lirici prizora Julije i Romea. Uz humor i grotesku, posebno do izražaja dolazi intenzivna strastvenost i dramska napetost, no uz liriku i patos svjedočimo i glazbenoj razigranosti u evociranju životnih radosti.

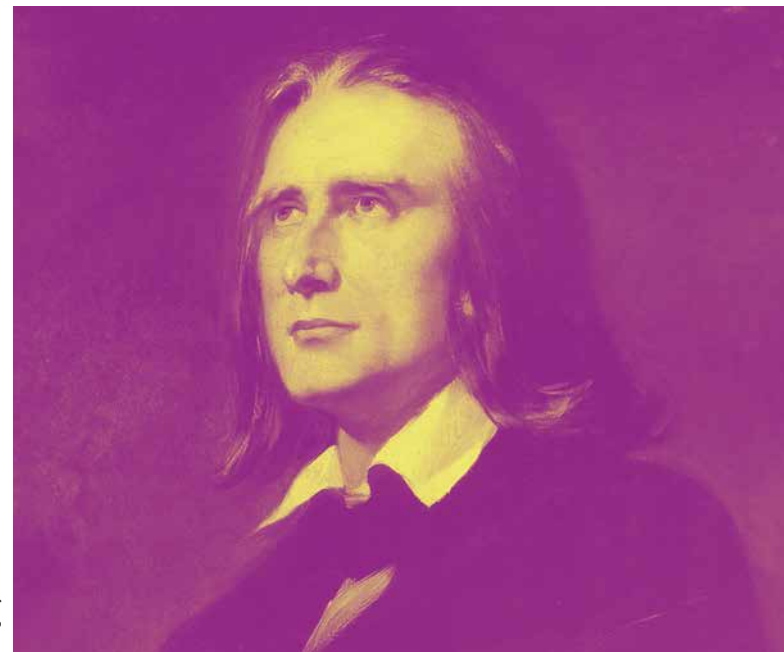
Narodni ples bezbrižni je pučki prizor na ulicama Verone te se svojom lakoćom suprotstavlja pompoznom, aristokratskom *Plesu vitezova* koji mu u odabiru dirigentice slijedi. Varijacijsko ponavljanje iste melodije u različitim orkestralnim dionicama koje uz standardna glazbala simfonijskoga orkestra uključuju i engleski rog, kornet, saksofon i glasovir, Prokofjevu omogućuje pokazivanje blještavila široke orkestralne palete. U početnome stavku Suite br. 2, **Montecchi i Capuleti**, skladatelj je na *Naredbu vojvode* iz prve slike prvoga čina nadovezao *Ples vitezova* iz

četvrte slike istoga čina, a markantnost te glazbene kombinacije navela je publiku na netočan zaključak da se stavak u tom obliku javlja i u izvornoj baletnoj partituri. Početak je gotovo zastrašujući jer se na napete nastupe limenih puhača čak u dva navrata nenadano nastavlja cijeli orkestar u gromoglasnom intenzitetu, na disonantnoj nakupini susjednih tonova (*clustera*). U baletu taj odlomak prati naredbu veronskoga vojvode da se prekine sukob Montecchija i Capuletija koji se prometnuo gotovo u krvoproliće, dok slušateljima suite predočava nepomirljivu mržnju između dviju obitelji, što će i naslovne junake stajati života. Ples vitezova s krabuljnoga plesa na kojemu se Romeo i Julija upoznaju i zaljubljuju, za mnoge je slušatelje postao najpoznatijom melodijom baleta, a glazbeno predstavlja sve što plemićki status i roditelji nameću mladim ljubavnicima: ukočenu otmjenost i silovitost autoriteta. Već je u prvim koreografijama taj 'teški' *Allegro (pesante)* uvjetovao neklasične plesne korake, a u glazbenom pogledu snažan pečat daje mu *fortissimo* ritamska podloga trombona, tube i velikoga bubnja, elan skokovite vodeće melodije s neočekivanim naglascima te zlokobne uzlazne pasaže u rogovima. Arhaizirajući predah u umjerenom tempu, koji kao da oponaša ugođaj plemićkih odaja renesansne Verone, pružaju flaute i klarineti uz pratnju triangla, harfe i *pizzicato* gudača prije nego što tenor-saksofon ponovno povede vitezove u ples te orkestar još jedanput kulminira u *fortissimu*.

Sam Prokofjev pri izboru sljedećega stavka u Suiti br. 2 nije mogao pronaći bolji kontrast od druge slike prvoga čina, koja prikazuje **Juliju kao djevojčicu**. Brze gudačke uzlazne i silazne pasaže uz pratnju zvončica dočaravaju Julijine igre s dadiljom, no dolaskom Julijine majke, grofice Capuleti, koja joj priopćava predstojeću udaju za Parisa, ugođaj se mijenja. Nakon toga Julija molećivo tvrdi da je premlada za brak. Slijede dvije točke iz predstojećega krabuljnog plesa, najprije **Menuet** koji prikazuje pompozni dolazak gostiju u sljedećoj slici, presijecajući glavnu plesnu melodiju čiji su počeci markirani udarcem činela s puhačkim pasažama u kojima se Romeo i njegovi prijatelji pod maskama šuljaju u dom Capuletijevih. Sljedeći stavak, **Maske**, u funkciji je slikanja atmosfere i društvenog ozračja na balu. Pokazuje Prokofjevljevo majstorstvo u dominaciji jedne umjerene plesne melodije zaigranog, pomalo karikiranog ritma s kojom se izmjenjuje niz epizoda na koje se lako može koreografirati pantomimska igra plesaća.

Alevtina Ioffe zamijenila je redosljed dviju završnih točaka Suite br. 1, pa tako najprije na red dolazi dramatična **Tibaldova smrt** kojom završava drugi čin. Živost ponavljajućih figura vjerodostojno prikazuje zaigranost mačevalačkih obračuna među mladićima, no šali je kraj kad Romeo probada Tibalda. Šok trenutka produljuje osmerostruko ponavljanje istoga, odrješitog i disonantnog akorda, kojemu se čudio i Prokofjevjev koreograf, nakon čega nad ništa manje odrješitim gudačkim akordima u marcijalnom ritmu, potpomognutom udaraljkaškom sekcijom, pojedine dionice limenih puhača razvijaju svoje žalobne melodije kao svojevrsnu tužaljku. Dirigentičin izbor ipak završava romantičnim prizorom na Julijinu

balkonu (**Romeo i Julija**) u kojem mladi par jedno drugom izražava strastvenu nježnost, čime se zaključuje prvi čin baleta. Kako se Romeo uspinje na Julijin balkon, gudači istražuju visoke melodijske registre i eterične zvučnosti te violončelo započinje ljubavni pjev kojem se pridružuje gudačka sekcija, a potom i cijeli orkestar kako bi oslikao veličanstvenost mladenačke ljubavi. Diraljiva je ponajviše zato što znamo kako će skončati, no neosporno je da na tim stranicama Prokofjevljeve partiture nema ni hladnoće ni groteske ni ironije.



Fotografija: Wikimedia, Wilhelm von Kaulbach

Franz Liszt (1811. – 1886.) još je kao pijanističko čudo od djeteta upoznao rane tekovine glazbe 19. stoljeća, od kojih su se najutjecajnijim pokazali Paganinijev violinski virtuozi i Czernyjevi pijanizam. Djela svojih suvremenika Liszt je obrađivao kao osebujne pijanističke parafraze opernih i simfonijskih partitura, od kojih neke poprimaju odlike slobodnih fantazija. Gradio je ekstenzivnu karijeru briljantnoga koncertnog virtuozu i prave medijske zvijezde, pa i glasovirskoga pedagoga, no između 1848. i 1861. djelovao je u Weimaru kao dvorski kapelnik, nakon čega boravi pretežito u Rimu, uz povremene izlete u Budimpeštu, zbog dužnosti na novoosnovanoj Muzičkoj akademiji. U nekim svojim pijanističkim skladbama (primjerice, u tri ciklusa *Godina hodočašća* i u četiri *Mefistova valcera*), a još više u simfonijskim pjesmama, čijim se smatra rodonačelnikom – s čak dvanaest skladbi nastalih između 1848. i 1858. – pokazuje se vodećim, ujedno i najutjecajnijim skladateljem programne glazbe 19. stoljeća. Općenito je

teško u oštroj konkurenciji više generacija romantičara pronaći skladatelja koji je u svoja djela integrirao impulse iz tako široke palete drugih umjetničkih područja, posebice književnosti i likovnih umjetnosti.

Smetalo mu je što je veću popularnost doživljavao – i danas doživljava – mali broj njegovih skladbi, kojima pripada i **Totentanz (Ples mrtvaca), parafraza na Dies irae za glasovir i orkestar, S. 126**. Liszta su za skladanje nadahnula dva markantna umjetnička djela u tradiciji srednjovjekovne i novovjekovne tematizacije svemoćne smrti kojoj podliježu ljudi svih dobi i društvenih staleža. To su ciklus drvoreza Hansa Holbeina mlađeg pod nazivom *Totentanz*, otisnut i u različitim knjigama u 16. stoljeću, te Buffalmaccova freska iz 13. stoljeća *Trionfo della morte* (Trijumf smrti), koja se čuva u Pisi. Posebno je impresivan, ujedno i zastrašujući središnji, fantazmagorični dio freske na kojoj se anđeli i demoni bore za duše mrtvih. U Lisztovoj, a i u mašti njegovih brojnih suvremenika, poput Hectora Berlioz, prva glazbena asocijacija na tako makabrične prizore bila je srednjovjekovna sekvenca *Dies irae* o Sudnjem danu, koja se, osim s izvornim latinskim tekstom u istoimenome stavku mise za mrtve ili rekvijema, javlja i u nizu instrumentalnih skladbi iz 19. stoljeća, pa i u Berliozovoj *Fantastičnoj simfoniji*. Stoga ne iznenađuje da je *Totentanz* skladatelj koncipirao kao svojevrsnu varijacijsku fantaziju na 'stravični' srednjovjekovni napjev, no zato možda manje očekujemo pojavu tematskog materijala iz skladbe jednog Lisztova prethodnika, također tematski vezane uz smrt.

Kao i kod drugih djela na programu večerašnjega koncerta, nastanak skladbe bio je dugotrajan i imao je više faza. Prve skice potječu iz 1839. te naslovima *Komedija smrti* i *Trijumf smrti* aludiraju na dva spomenuta likovna djela, a postoji i mogućnost da je Liszt razmatrao njihovo uključanje u ciklus *Godine hodočašća*. Skladatelj je naposljetku 1865. objavio i inačicu za glasovir solo (*Totentanz*, S. 525). Glavnina rada na verziji za glasovir i orkestar odnosi se na vrijeme oko 1849., otkad potječe ranija verzija skladbe koja se često označava kao *Totentanz*, S. 126i. Ipak, Liszt je poslije – ponajviše 1864./1865. – unio nove izmjene i rezove, znatno redigiravši orkestraciju, pa se skladba najčešće izvodi u toj završnoj inačici. Promotrimo, međutim, поблиže sam oblik skladbe kako bismo shvatili u kojoj se mjeri rana verzija iz 1849. bitno razlikuje od završne iz 1865. godine.

Orkestracija je u ranoj verziji manje silovita; motiv *Dies irae* na početku ne donose tube, kao u završnoj verziji, no tijekom skladbe isprva je sličan u objema inačicama. Nakon uvoda, slijede prve tri varijacije u umjerenom ili brzom tempu koje se ponajprije poigravaju ritmom, zadržavajući makabrični, pomalo zaigrani ugođaj. Varijacija br. 4 iz novije verzije skladbe označena je kao „kanonska“ te povjerena u cijelosti glasoviru solo, a nakon kratkog eksperimentiranja s tehnikom kanona, prelazi u lirsku slobodnu fantaziju. Slušajući je, lako bismo Lisztu mogli nadjenuti Chopinov nadimak „pjesnik glasovira“. Brilljantnu petu varijaciju karakterizira tehnika *fugata*, tj. prilagodba tehnike fuge simfonijskome mediju, s napetim dijalogom solista

i orkestra. Potom u obje verzije slijedi iznenađenje: Liszt poseže za motivom s početka Mozartova Rekvijema u d-molu, KV 626 te dvije varijacije (u kojima istaknutu ulogu ima i triagl) posvećuje upravo njemu! U ranijoj verziji skladbe iznenađenjima nije kraj jer skladatelj umeće gregorijanski napjev *De profundis* u puhačkim instrumentima, a potom i u glasoviru. Ta nova tema, ali i atmosferski odlomak koji je iz nje izveden, u završnoj su verziji izbačeni te se Liszt odmah vratio na svoj glavni tematski materijal, sekvenca *Dies irae*, u čijem znaku na grandiozan i virtuozan način zaključuje skladbu. Moguća su razna tumačenja te radikalne promjene izvorne koncepcije. S jedne strane završna verzija efektivnija, kompaktnija te bolje udovoljava kriterijima skladateljskoga jedinstva. Međutim, između 1849. i 1865. Liszta su zadesile razne životne nedaće, pa je moguće da se opredijelio za mračniju viziju života i smrti u kojoj nema molitve za duše pokojnika, *De profundis*.



Fotografija: Wikimedia, Louis-Auguste Bisson

Frédéric Chopin (1810. – 1849.) kao dijete oca Francuza i majke Poljakinje već 1830. napušta rodnu Varšavu te se godinu dana nakon toga nastanjuje u Parizu. U odmaku od ekstrovertnog pijanističkog stila svojih suvremenika, čijim se vrhunskim zastupnikom smatrao i Liszt, njeguje introvertni pijanizam prilagođen intimnim prostorima salona, a ne velikim koncertnim dvoranama. To, međutim, ne znači da u Chopinovim skladbama nema samouvjerenog iskazivanja tehničke vještine. Dapače, večeras ćemo čuti skladbu koja je i naslovom eksplicitno „briljantna“, no taj je sjaj u službi poetske estetike. Unatoč poznanstvu s pariškom umjetničkom i

intelektualnom kremom, Chopinov život za razliku od Lisztova nije bio pretjerano pustolovan, nego ispunjen postojanim radom na području glasovirske pedagogije.

Uz dva koncerta za glasovir i orkestar i još nekoliko koncertantnih skladbi, među kojima je i skladba na večerašnjem programu, te nekoliko komornih skladbi za violončelo i glasovir, opusom dominiraju komadi za glasovir solo, iz kojih je nezahvalno izdvajati pojedine glazbene vrste, pa ustanovimo tek da su etide, nokturna i *scherza* postojali i prije Chopina, ali im je on dao poseban autorski pečat. Svojim je viđenjem ovjekovječio niz karakterističnih plesnih ritmova i melodija, od kojih se (prema stiliziranom poljskom karakteru) izdvajaju mazurke i poloneze. Sve te žanrove, uključujući i one s izvanglazbenim nadahnućem poput balada, autor objedinjuje osebnim i tankočutnim harmonijskim jezikom.

Djelo **Andante spianato i Velika briljantna poloneza**, op. 22 za glasovir i orkestar nastalo je u Chopinovu ranom skladateljskom razdoblju, od 1830. do 1835. te pripada onom dijelu opusa važnom za kasniji razvoj, koji, unatoč svim potencijalima, još uvijek ne možemo označiti kao djela rane zrelosti. *Andante spianato* pisan je isključivo za glasovir solo te je u G-duru, dok je *Velika briljantna poloneza* uz pratnju orkestra u Es-duru. Cjelovitost omogućuje modulacija iz G-dura u Es-dur u uvodnim, orkestralnim taktovima prije nastupa glasovira solo u polonezi. Neobičajenost kratke lirske minijature u formi pjesme, nakon koje slijedi virtuozna i pomalo pompozna poloneza, možemo objasniti onodobnom praksom mješovitih koncertnih programa koji su se često sastojali od kombinacije većeg broja kraćih instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih, komornih i orkestralnih, simfonijskih i koncertantnih skladbi različitih skladatelja. Takvom se raznovrsnošću zaokupljala pozornost publike. To je skladatelju i izvođačima ujedno omogućilo da takve komade, ovisno o prigodi, izvode zasebno ili čak kombiniraju s drugim skladbama.

Andante spianato počinje trodijelnim odlomkom nježnog, snolikog karaktera nalik na majstorova nokturna i barkarole. Nakon prijelaznog odsječka s mnogo šesnaestinskih figuracija slijedi posebno dojmljiv i također trodijelni odlomak u krupnim notnim vrijednostima označen *Semplice* (Jednostavno), a nakon ponovljenih figuracijskih pasaža i samo dva takta glavnog motiva *Semplice*, rogovi najavljuju prelazak u polonezu. Chopin u toj skladbi pokazuje sav svoj talent variranja i pijanističke pjevnosti u filigranskom ukrašavanju tema nizom arabeski pri svakoj pojavi, koje nikad ne zamagljuje raspoznatljivost melodija ili poetski karakter izraza. Za razliku od prve u Es-duru, druga je tema u c-molu te unosi melankoličniji ugođaj. Kao i u slučaju dvaju koncerata za glasovir, orkestracija poloneze ničim ne privlači pozornost te potvrđuje hipotezu o Chopinu kao ne pretjerano originalnom misliocu u orkestralnome mediju. No je li to u ovome kontekstu uopće bitno? Premda bi se ova poloneza dala izvesti i bez orkestra, ipak je lijepo slušati pijanisticu ili pijanista kako blista uz pratnju svojih kolega.



Fotografija: Wikimedia

Béla Bartók (1881. – 1945.) obrazovao se na zasadama kasnog romantizma koji je obilježio njegov rani skladateljski stil. No brzo je proširio glazbene vidike dodirima s pluralizmom tzv. glazbene moderne s početka 20. stoljeća te etnomuzikološkim zanimanjem za starije slojeve tradicijske glazbe Mađarske i susjednih zemalja. Arhaičnost folkloru bila je za njega više od inspiracije jer je u tradicijskim glazbenim riznicama pronalazio poticaj za inovacije u skladateljskome radu na melodijskom, harmonijskom, ritamskom, oblikovnom, ali i posve zvukovnom planu. Dodamo li tome i zanimanje za tekovine tzv. Nove glazbe 20. stoljeća, ali i za neoklasicističko oživljavanje glazbenih tradicija prethodnih stoljeća, razumjet ćemo zašto se Bartók smatra jednim od višeslojnjih autora prve polovine 20. stoljeća.

Bio je nekonvencionalan u pogledu intelektualnih interesa, ali i svjetonazora koji nije odgovarao mađarskome međuratnom građanstvu. Uz istaknutu pijanističku karijeru te karijeru glasovirskoga pedagoga na Muzičkoj akademiji *Franz Liszt*, sustavno je skladao, a u mlađoj dobi i poduzimao obuhvatna terenska istraživanja na kojima je snimao i (poslije) melografirao, tj. notirao tradicijske napjeve i plesove. Do kraja života nastavio je znanstveno-istraživačku djelatnost, objavljivao, te u vrijeme egzila za Drugoga svjetskog rata u SAD-u, i predavao na sveučilištu Harvard o vlastitoj skladateljskoj poetici. Bartók se ponajprije istaknuo glasovirskim i komornim opusom – posebice gudačkim kvartetima – te orkestralnim

djelima, među kojima umjesto simfonija prevladavaju suite i koncerti. S Prokofjevima ga veže ljubav prema energičnim plesnim ritmovima, koji imaju snažno utemeljenje u folkloru, ali i estetika koja nije posustajala pred žestinom izražajnih sredstava, dok se od njega razlikuje po prikivenijim neoklasicističkim impulsima i izrazitim iskoracima u modernizam.

Na polju glazbene scene Bartók nije bio izrazito plodan autor. U drugome desetljeću 20. stoljeća činilo se, međutim, da bi ga glazbeno kazalište ipak moglo dugotrajnije zaokupiti. Tada su nastale opera *Dvorac Modrobradog* (1911. – 1918.) te baleti *Drveni princ* (1914. – 1917.) i *Čudesni mandarin* (1918. – 1924., uz kasnije revizije). Premda se svojom bajkovitom radnjom i priklanjanjem impresionističkome stilu – Bartók je cijenio Claudea Debussyja – prvi od dvaju baleta čini tradicionalnijim, ne treba smetnuti s uma da je autor njegova sinopsisa književnik i teoretičar filma Béla Balázs napisao i libreto *Dvorca Modrobradog*, posvema u duhu simbolizma. Dok je u fantastičkoj radnji *Drvenog princa* priroda pokretačke sile gotovo mističnoga karaktera, *Čudesni mandarin* tematizira dehumanizaciju života u velegradu. Nastao je prema istoimenoj kratkoj priči Menyhérta Lengyela, koju je autor opisao kao „pantomimu”, što je i skladatelja potaknulo na istu žanrovsku oznaku za balet, vjerojatno da bi se distancirao od baletne tradicije te istaknuo elemente mimike koji često zalaze u područje groteske.

Fabula je jednostavna. Trojica razbojnika pokušavaju, uz pomoć zamamne djevojke, privući i opljačkati slučajne prolaznike nakon što ih ona zavede. Ispostavi se da prva dvojica nasumičnih muškaraca – starac i mladić – nemaju novca, pa ih razbojnici izbacuju na ulicu, u nadi da će imati više sreće s trećom žrtvom, bogatim Kinezom. Iako se čini da je isprva nedotaknut zavođenjem, u mandarinu djevojka postupno ipak pobudi duboku strast i on nasrće na nju pa ga razbojnici u tri navrata neuspješno pokušavaju ubiti gušenjem, probadanjem i vješanjem. Djevojka shvaća da je jedini način da mandarin pronađe mir udovoljenje njegovoj žudnji, nakon čega naslovni lik naposljetku umire. S obzirom na otvoreno tematiziranje prostitucije i eksplicitni tretman seksualnosti, ne iznenađuje što se premijera u Kölnu 1926. prometnula u skandal, a balet je u Budimpešti, unatoč nizu inicijativa, na scenu postavljen tek 1945. Kao i u Prokofjevljevu slučaju, mađarska publika imala je prilike 1928., godinu dana prije objavljivanja kod izdavačke kuće Universal, upoznati **Suitu iz Čudesnog mandarina, op. 19**, koju je Bartók sastavio od prvog dijela baleta uz minimalne rezove. Tu ćemo Suitu čuti i večeras. Za razliku od cjelovečernjeg baleta *Romeo i Julija*, ovdje se radi o kratkoj jednočinki od samo pola sata, pa je skladatelju bilo jednostavnije prekinuti tijek baleta na istaknutom mjestu u partituri, ali i u radnji.

Navedeno djelo, zajedno sa Sonatama za violinu i glasovir br. 1 i 2 (nastalima 1921. – 1923.), pripada tzv. ekspresionističkoj fazi u skladateljevu stvaralaštvu, u kojoj su iskoraci iz tonalitetne tradicije ponajviše došli do izražaja. Tek nakon stvaralačke stanke 1923. – 1926. Bartók se izrazitije okrenuo neoklasicizmu. Silovitost i vehementnost glazbe dovodi se u vezu

s kaotičnošću i brutalnošću suvremenoga urbanoga života, no orkestralna tamna paleta i gotovo demonska silina zvuka služi i sućutnome prikazu naslovnoga lika koji bespomoćno podliježe nagonima, dok balet progovara o iskorištavanju žena i o čovječnosti u raljama dehumanizacije.

Uz neke specifičnosti ritmike, u ovoj partituri nema drugih uzoraka koji proizlaze iz tradicijske glazbe. U velikom simfonijskom orkestru, uz uobičajene instrumente, do izražaja posebno dolazi velika sekcija udaraljki koja uključuje i tam-tam (vrstu gonga). Početak je izrazito energičan i mnoge je slušatelje asociirao na realistični prikaz gradske užurbanosti u kojoj energični upadi limenih puhača mogu podsjetiti na gradsku buku. Nakon što se (virtualni) zastor digne, agresivnost gudačkih ritamskih figura opisuje razbojnike koji bjesomučno po skrovištu traže novac, a kad ga ne pronađu, prisiljavaju djevojku da s prozora vabi slučajne prolaznike. Uz zavodljiv, sve uzbibaniji zov jednog, pa dvaju klarineta, rasplesana djevojka naposljetku u skrovište dovodi starog muškarca čije nezgrapne pokušaje 'udvaranja' Bartók oslikava 'klizećim' tonom (*glissandom*) limenih puhača i gudača. Međutim, glazba postaje sve agresivnija dok naizgled bezopasni muškarac ustraje unatoč tome što nema novca, pa ga trojica razbojnika izbacuju. Uz još virtuozniju svirku klarineta počinje drugo zavođenje. Oboa i engleski rog najavljuju mladog, sramežljivog muškarca koji stječe djevojčinu naklonost te oni počinju isprva suzdržan, a potom sve brži i strastveniji ples, dok razbojnici ponovno ne interveniraju.

Treće zavođenje predvođeno klarinetima isprepleteno je drugim instrumentima u kompleksnu zvučnu sliku, a uzbuđenje raste kako se lik tajanstvenoga stranca uspinje stubama. Nastup mandarina na sceni jasno prate tromboni energičnim *glissandima* uz brze izmjene tonova (*tremola*) u dionicama gudača i drvenih puhača, čime ocrtavaju pomalo zastrašujući portret. Ispočetka neodlučna djevojka naposljetku poziva mandarina da joj priđe te počinje zavođenje. Glazba poprima ritamski izrazito fluidan tijek, s postupnim ubrzanjima i usporenjima te podizanjem i popuštanjem napetosti, uz tajanstvene arabeske puhača i čeleste. Mandarinova čežnja polako se budi i kulminira u bjesomučnom valceru koji predvode gudači. Naposljetku, mandarin nasrne na djevojku, no ona mu se otrgne pa počinje divlja potjera u furioznom tempu uz pratnju malog i velikog bubnja i tam-tama, koja se prekida kad muškarac sustigne djevojku. Suita završava efektno, odrješitim *tutti* akordima u ključnome trenutku napetosti, kao neka vrsta filmskoga *cliffhanger*a, neizvjesnog završetka koji vapi za nastavkom.

Organizator i nakladnik:
Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog
Trg Stjepana Radića 4, 10000 Zagreb
Za nakladnika: Nina Čalopek, ravnateljica
Producentica: Dubravka Bukojević
Urednica: Sonja Mrnjavčić

Autor teksta: Ivan Čurković
Lektorica: Rosanda Tometić
Oblikovanje i grafička priprema: Daniel Ilie
Tisak: Intergrafika TTŽ d.o.o., Zagreb
Naklada: 400 primjeraka
Cijena: 2,65 eura



LISINSKI
SUBOTOM
SVIJET NA
DLANU
23/24

16. 12. 2023.

IL GIARDINO ARMONICO

GIOVANNI ANTONINI, umjetničko vodstvo
AVI AVITAL, mandolina

U suradnji s Talijanskim institutom za kulturu

Georg Friedrich Händel: Concerto grosso u G-duru, op. 6, br. 1, HWV 319

Emanuele Barbella: Koncert za mandolinu, gudače i basso continuo u D-duru

Francesco Durante: Drugi koncert u g-molu za gudače i basso continuo

Johann Sebastian Bach: Koncert za dva čembala i gudače u d-molu, BWV 1060 (transkripcija za blok-flautu, mandolinu, gudače i basso continuo)

* * *

Antonio Vivaldi: Sonata *Al Santo Sepolcro* u h-molu, RV 169

Antonio Vivaldi: *Cum dederit*, 4. stavak iz moteta *Nisi dominus* za glas, gudače i basso continuo, RV 608 (transkripcija za blok-flautu i gudače)

Carl Philipp Emanuel Bach: Simfonija za gudače i basso continuo u G-duru, Wq 182:1 / H 657

Giovanni Sollima: *Concertino* za violinu, blok-flautu, gudače i basso continuo

Vrhunci barokne glazbe u interpretaciji nenadmašnih talijanskih majstora!

Il Giardino armonico za mnoge obožavatelje glazbe baroknog i pretklasičnog glazbenog razdoblja neprijeporno utjelovljuje najbolje, najuzbudljivije i najvirtuoznije karakteristike toga predivnog razdoblja u povijesti europske glazbe!

Pod vodstvom utemeljitelja, predanog istraživača, muzikologa i izvrsnog dirigenta **Giovannija Antoninija**, taj glasoviti talijanski barokni ansambl od 1985. virtuoznim, usudili bismo se reći i furioznim interpretacijama (prisjetimo se samo suradnje s fenomenalnom Cecilia Bartoli!) 'diže prašinu' zbog senzacionalnih otkrića prelijepe barokne glazbe, zaboravljene i zatočene u tami notnih arhiva diljem Italije i svijeta te uzbuđuje duhove briljantnim, novim vizijama i izvedbama antologijskih baroknih remek-djela! Gotovo za svaki od svojih brojnih nosača zvuka *Il Giardino* je dobio (i još uvijek redovito dobiva!) neku od prestižnih nagrada svjetske diskografske scene.

Posebnost i specifična draž ovoga koncerta bit će i nastup **Avija Avitala**, „prvog mandolinista na svijetu koji je nominiran za nagradu *Grammy*". Kritičar *New York Timesa* za Avitala je izjavio da je njegova nevjerojatna virtuoznost usporediva s virtuoznošću legendarnih glazbenika, gitarista Andrésa Segovije ili violinista Jasche Heifetza i da je riječ o unikatnom, karizmatičnom glazbeniku.

**SLAVIMO
USPOMENE
STVARAMO
BUDUĆNOST**
LISINSKI



28. - 30. 12. 2023.
BOGATI TRODNEVNI PROGRAM

50
LISINSKI
1973.-2023.

