



# BERLINER PHILHARMONIKER

**KIRILL PETRENKO**

dirigent

Subota, 19. veljače 2022. u 19.30

 **LISINSKI**



Fotografija: Dražen Petrač



**Berliner  
Philharmoniker**

Our partner  
Deutsche Bank



Program:

**Bernd Alois Zimmermann**

***Photoptosis***, preludij za veliki orkestar

**Witold Lutosławski**

***Prva simfonija***

*Allegro giusto*

*Poco adagio*

*Allegretto misterioso*

*Allegro vivace*

\*\*\*

**Johannes Brahms**

***Druga simfonija u D-duru, op. 73***

*Allegro non troppo*

*Adagio non troppo*

*Allegretto grazioso*

*Allegro con spirito*

Orkestar podupiru:



Minister of State  
for Culture and the Media

Senatsverwaltung  
für Kultur und Europa

**be** Berlin



Fotografija: Stefan Hoederath

## BERLINER PHILHARMONIKER

Orkestar **Berliner Philharmoniker** osnovan je 1882. kao orkestar kojim upravljaju sami članovi; odavno već slovi kao jedno od najvažnijih orkestralnih tijela na svijetu.

Prvim koncertom, održanim 17. listopada 1882., dirigirao je Ludwig von Brenner, kojega su članovi orkestra sami izabrali. Pet godina poslije koncertni zastupnik (Konzertagent) Hermann Wolff, financijski upravitelj orkestra od samog početka, kao dirigenta je angažirao Hansa von Bülowa, koji je orkestar vrlo brzo doveo do statusa najboljega njemačkog ansambla. Pod vodstvom Arthura Nikisch (od 1895. do 1922.) repertoar je znatno proširen djelima Brucknera, Čajkovskog, Mahlera, Straussa, Ravela i Debussyja. Nakon Nikischeve smrti, novi šef dirigent postao je tada tek tridesetogodišnji Wilhelm Furtwängler. Iako su glavninu repertoara činila djela klasike i njemačke romantike, na koncertne programe uvrštavao je i skladbe suvremenih skladatelja, npr. Igora

Stravinskog, Béle Bartóka ili Sergeja Prokofjeva. Nakon Drugoga svjetskog rata na čelo orkestra došao je Leo Borchard kojega je zabunom usmrtila američka ophodnja, a poslije njega mladi rumunjski dirigent Sergiu Celibidache. Nakon denacifikacije, mjesto šefa dirigenta je 1952. formalno ponovno preuzeo Furtwängler. U poslijeratno vrijeme osniva se udruga Društvo prijatelja *Berliner Philharmoniker*, koje je potaknulo i financijski potpomoglo gradnju nove zgrade današnje Filharmonije; i danas to Društvo nastavlja podupirati Filharmoniju i aktivnosti *Berliner Philharmoniker*.

Nakon Furtwänglerove smrti, 1954. Herbert von Karajan postaje stalni dirigent i umjetnički ravnatelj orkestra. U nadolazećim desetljećima, u radu je razvio jedinstvenu estetiku zvuka i kulturu muziciranja koje su taj orkestar učinile svjetski poznatim. U listopadu 1989. orkestar je za novoga šefa dirigenta izabrao Claudija Abbada. Abbado kao šef dirigent postavlja nove prioritete te utemeljuje tematske cikluse u kojima se uz klasična djela sve češće izvode suvremene skladbe. Osim toga, programe orkestra obogatio je i dodatnim ciklusima komorne glazbe.

Imenovanjem *sir* Simona Rattlea voditeljem orkestra (na tom je mjestu bio od 2002. do kraja sezone 2017./2018.), uvedene su velike promjene. Pretvorbom orkestra u javno-pravnu Zakladu *Berliner Philharmoniker* stvoreni su vremenu primjereni okvirni uvjeti za novi slobodni prostor oblikovanja i privredni kontinuitet orkestralnog tijela. Zakladi *Berliner Philharmoniker* financijski pomaže savezna pokrajina Berlin i država, a velikodušnim angažmanom i Njemačka banka (Deutsche Bank) kao glavni sponzor. Težište financijske potpore Njemačke banke postaje obrazovni program *Berliner Philharmoniker* koji je, svojim stupanjem na dužnost, pokrenuo *sir* Simon Rattle i s kojim se orkestar okrenuo širim i prije svega mlađim krugovima slušateljstva.

Kako bi međunarodnoj publici omogućili da redovito sudjeluje u izvedbama *Berliner Philharmoniker*, otvorena je 2009. videoplatfoma *Digital Concert Hall* na kojoj se koncerti *Berliner Philharmoniker* prenose uživo i u formi snimki slušateljstvu stavljaju na raspolaganje u *Videoarhivi*. *Digital Concert Hall* dostupan je preko televizora, računala, pametnih telefona, tableta i *streaming* uređaja. Partneri su Panasonic i Internetska inicijativa Japan.

U proljeće 2012. orkestar *Berliner Philharmoniker* prvi je put nakon 45 godina nastupio na Uskrsnim svečanim igrama u Salzburgu. U proljeće 2013. utemeljen je novi festival orkestra, Uskrsne svečane igre *Berliner Philharmoniker* u Baden-Badenu. *Berliner Philharmoniker* utemeljio je 2014. vlastitu izdavačku etiketu: *Berliner Philharmoniker Recordings*, čija je svrha dokumentirati izvanredne koncertne nastupe orkestra izdanjima koja tehnički i urednički odgovaraju najvišim standardima. Među najnovijim izdanjima su i radijske snimke Wilhelma Furtwänglera od 1933. do 1945. kao prva povijesna edicija, prvi zajednički nosač zvuka pod dirigentskim vodstvom Kirilla Petrenka s *Patetičnom simfonijom* P. I. Čajkovskog, kao i snimkama simfonija Antona Brucknera pod ravnanjem nekoliko dugogodišnjih glazbenih suradnika orkestra.

Od 2019. šef dirigent orkestra je Kirill Petrenko. Programska težišta njegova mandata su klasično-romantični repertoar, ruska glazba i neopravdano zapostavljeni skladatelji. Važna zadaća maestra Petrenka je i obrazovni program *Berliner Philharmoniker*, kojim se orkestar okreće novoj publici.

Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog iznimna je čast, zadovoljstvo i veliki privilegij da u ovoj povijesnoj prilici, nakon gotovo 80 godina od posljednjega nastupa u Zagrebu i 50 od onoga u Dubrovniku, može u našem gradu ponovno ugostiti veličanstveni orkestar *Berliner Philharmoniker*!

## KIRILL PETRENKO

**Kirill Petrenko** postao je šef dirigent i umjetnički ravnatelj orkestra *Berliner Philharmoniker* u kolovozu 2019. godine. Prije toga je sedam godina bio generalni glazbeni ravnatelj Bavorske državne opere, a važne postaje njegove glazbeničke karijere bile su i Bečka državna opera, Kazalište u Meiningenu i Komična opera u Berlinu. Kao gostujući dirigent nastupao je u opernim kućama kao što su drezdenska Semperopera, Kraljevska opera Covent Garden u Londonu, Metropolitan opera u New Yorku i pariška Opéra Bastille. Godine 2013.



Fotografija: Monika Rittershous

predvodio je novu produkciju Wagnerove opere *Prsten Nibelunga* na Svečanim igrama u Bayreuthu, kojom je ravnao do 2015. godine. Na inauguracijskom koncertu svoje prve sezone na čelu orkestra *Berliner Philharmoniker* ravnao je Beethovenovom *Devetom simfonijom*, koju smatra svojevrsnom programskom deklaracijom za istraživanje standardnoga klasično-romantičnog repertoara i kojom želi početi svaku novu koncertnu sezonu. Bitnu ulogu u odabiru njegova repertoara imaju neopravdano zanemareni skladatelji, kao što je Josef Suk ili Erich Wolfgang Korngold. Uz stožerna djela 20. stoljeća, Kirill Petrenko u Berlinu pravi i simfonijska djela i opere te se zalaže za suvremenu glazbu. Nakon izvedbe naručenoga djela Anne Thorvaldsdóttir, uslijedio je niz narudžbi za nova djela suvremenih skladatelja. Osim vođenja projekata Karajanove akademije i koncerata Saveznog orkestra mladih (Bundesjugendorchester), Petrenko se zalaže i za obrazovanje mladih glazbenika i glazbenika, a posvećuje se i predavanjima na kojima mladoj glazbenoj publici tumači različite aspekte glazbe. Na *Uskrsnim svečanim igrama* u Baden-Badenu uz koncerte će ravnati i različitim opernim predstavama. Osim koncerata u Berlinu, Kirill Petrenko s orkestrom *Berliner Philharmoniker* nastupa i na salzburškim Svečanim igrama i Glazbenom festivalu u Luzernu, u europskim i azijskim metropolama i, dakako, u Digitalnoj koncertnoj dvorani (*Digital Concert Hall*) *Berliner Philharmoniker*. Objavljene su snimke s koncerata glazbe Johna Adamsa i Gustava Mahlera (*Šesta simfonija*) – oba kao dio opsežne prezentacije djela tih skladatelja – ali i nova CD/SACD izdanja simfonija Ludwiga van Beethovena, Petra Iljiča Čajkovskog i Franza Schmidta, kao i orkestralna glazba Rudija Stephana; kao zasebno izdanje objavljena je i *Šesta simfonija (Patetična)* Petra Iljiča Čajkovskog. U pripremi su snimanja i izdavanja antologijskih djela svjetske glazbene literature.

**Prve violine**

Noah Bendix-Balgley, 1. koncertni majstor  
Daishin Kashimoto, 1. koncertni majstor  
Krzysztof Polonek, koncertni majstor  
Zoltán Almási  
Maja Avramović  
Helena Madoka Berg  
Simon Bernardini  
Alessandro Cappone  
Madeleine Carruzzo  
Aline Champion-Hennecka  
Luiz Felipe Coelho  
Luis Esnaola  
Sebastian Heesch  
Aleksandar Ivić  
Hande Küden  
Rüdiger Liebermann  
Kotowa Machida  
Álvaro Parra  
Johanna Pichlmair  
Bastian Schäfer  
Dorian Xhoxhi

**Druge violine**

Marlene Ito, 1. vođa dionice  
Thomas Timm, 1. vođa dionice  
Christoph Horák, vođa dionice  
Philipp Bohnen  
Stanley Dodds  
Cornelia Gartemann  
Amadeus Heutling  
Angelo de Leo  
Anna Mehlin  
Christoph von der Nahmer  
Raimar Orlovsky  
Simon Roturier  
Bettina Sartorius  
Rachel Schmidt  
Armin Schubert  
Stephan Schulze  
Christoph Streuli  
Eva-Maria Tomasi  
Romano Tommasini

**Viole**

Amihai Grosz, 1. solo violist  
Naoko Shimizu, solo-violistica  
Micha Afkham  
Julia Gartemann  
Matthew Hunter  
Ulrich Knörzer  
Sebastian Krunnies  
Walter Küssner  
Ignacy Miecznikowski  
Martin von der Nahmer  
Allan Nilles  
Kyoungmin Park  
Joaquín Riquelme García  
Martin Stegner  
Wolfgang Talirz

**Violončela**

Bruno Delepelaire, 1. solo-violončelist  
Ludwig Quandt, 1. solo-violončelist  
Martin Löhr, solo-violončelist  
Olaf Maninger, solo-violončelist  
Rachel Helleur-Simcock  
Christoph Igelbrink  
Solène Kermarrec  
Stephan Konz  
Martin Menking  
David Riniker  
Nikolaus Römisch  
Dietmar Schwalke  
Uladzimir Sinkevich  
Knut Weber

**Kontrabasi**

Matthew McDonald, 1. solo-kontrabasist  
Janne Saksala, 1. solo-kontrabasist  
Esko Laine, solo-kontrabasist  
Martin Heinze  
Michael Karg  
Stanisław Pajak  
Peter Riegelbauer  
Edicson Ruiz  
Gunars Upatnieks  
Janusz Widzyk  
Piotr Zimnik

**Flaute**

Mathieu Dufour, solo  
Emmanuel Pahud, solo  
Michael Hasel  
Jelka Weber  
Egor Egorkin, *piccolo*

**Oboe**

Jonathan Kelly, solo  
Albrecht Mayer, solo  
Christoph Hartmann  
Andreas Wittmann  
Dominik Wollenweber, engleski rog

**Klarineti**

Wenzel Fuchs, solo  
Andreas Ottensamer, solo  
Alexander Bader  
Matic Kuder  
Andraž Golob, bas-klarinet

**Fagoti**

Daniele Damiano, solo  
Stefan Schweigert, solo  
Markus Weidmann  
Václav Vonášek, kontrafagot

**Rogovi**

Stefan Dohr, solo  
Johannes Lamotke  
Georg Schreckenberger  
Sarah Willis  
Andrej Žust

**Trube**

Guillaume Jehl, solo  
Andre Schoch  
Tamás Velenczei

**Tromboni**

Christhard Gössling, solo  
Olaf Ott, solo  
Jesper Busk Sørensen  
Thomas Leyendecker  
Stefan Schulz, bas-trombon

**Tuba**

Alexander von Puttkamer

**Timpani**

Wieland Welzel

**Udaraljke**

Raphael Haeger  
Simon Rössler  
Franz Schindlbeck  
Jan Schlichte

**Harfa**

Marie-Pierre Langlamet

**Gosti**

**Glasovir**

Holger Groschopp

**Čelesta**

Heike Gneiting

**Orgulje**

Thomas Noll

**Predstojnik orkestra**

Stefan Dohr  
Knut Weber

**Upravni odbor za medije**

Stanley Dodds  
Olaf Maninger



Fotografija: Bernd Alois Zimmermann Gesellschaft

Rijetki su trenuci u životu u kojima nam se potpuno neočekivano dogodi nešto vrlo intenzivno, kad doživimo sasvim posebno iskustvo koje nas dirne do srži, pokrene i preplavi emocijama. Glazba ima upravo tu jedinstvenu moć: da nas ostavi bez daha, zatravi, ponese, ushiti i učini sretnima, ali i otvori nove vidike, uvede u nove svjetove, a time da nas i promijeni, da uz nju upoznamo dubine vlastitoga bića koje bi bez nje ostale neotkrivene. Svaki susret s novim i nepoznatim često je povezan s određenim otporom i rezerviranošću: tako je i Nova glazba (u kojoj nenaviknuto i neiskusno uho prosječnog ljubitelja glazbe na prvo slušanje čuje samo disonancu) prostor u koji se rijetko i nevoljko zalazi. No s malo otvorenosti i pustolovnoga duha za te zvukovno „opore“ krajolike, s vremenom se naše uho – baš kao i oko kad zakoračimo u neki polumračni prostor – navikava na disonancu i ona, nevjerojatno i paradoksalno, postaje sve manje „disonantnom“ i sve sličnija „konsonanci“. Upravo na tom tragu otkrivanja manje poznatih i neobičnih, ali silno uzbudljivih zvukovnih pejzaža moderne glazbe, zahvaljujući hrabrosti i prosvjetiteljskoj osviještenosti maestra Kirilla Petrenka i čudesnom orkestru *Berliner Philharmoniker*, imat ćemo prilike – osim antologijske *Druge simfonije* Johannesa Brahmsa – večeras čuti i otkriti dva remek-djela svjetske orkestralne literature 20. stoljeća: *Prvu simfoniju* Witolda Lutosławskog i preludij za veliki orkestar *Photoptosis* Bernda Aloisa Zimmermanna.

Na pitanje koje si često postavljamo: postoje li i tko su skladatelji našega doba koji su istinski geniji, stvaratelji novih i originalnih glazbenih svjetova poput Mozarta, Bacha, Beethovena, Wagnera ili Debussyja, bez oklijevanja u skladateljski panteon najvećih možemo uvrstiti i njemačkoga skladatelja **Bernda Aloisa Zimmermanna** [Alois Bernhard Zimmermann], (Bliesheim [danas Erfstadt], 20. ožujka 1918. – Königsdorf kod Kölna, 10. kolovoza 1970.). Iz „poplave“ avangardnih skladatelja 20. stoljeća, od kojih su mnogi bili tek epigoni nekolicine istinskih genija (Cagea, Bouleza, Stockhausena, Nona ili Ligetija, da spomenemo samo neke), vrijeme je „iznjedrilo“ i u fokus svjetske glazbene javnosti pozicioniralo upravo Zimmermanna, zbog umjetničke snage,

samosvojnosti glazbenoga jezika, izvornosti umjetničke poetike i nevjerojatne inovativnosti kompozicijsko-tehničkih postupaka. U školi Salvatorijanskoga samostana u Steinfeldu, koji su 1936. zatvorili nacisti, pa je posljednju gimnazijsku godinu bio prisiljen apsolvirati u Apostolskoj gimnaziji (Apostel-Gymnasium) u Kölnu, Zimmermann je usvojio široke humanističke horizonte i postavio temelje za svoj intelektualni razvoj i obrazovanje koje je bez precmca među skladateljima povijesti glazbe 20. stoljeća. Početkom Drugoga svjetskoga rata biva unovačen i kao vojnik *Wehrmachta* sudjeluje najprije u nacističkom pohodu na Poljsku, a zatim i na Rusiju i Francusku. Za ratnog boravka u Parizu oduševljava se glazbom Stravinskog i Milhauda, koju su nacisti proglasili „degeneriranom umjetnošću“ i potpuno zabranili. Budući da je više puta ranjen, često boravi u terenskim bolnicama, a zbog teških ozljeda kože već je 1942. oslobođen vojne obveze, pa se na kölnskom Sveučilištu upisuje na studij muzikologije. Od prosinca 1944. do kraja rata opet je mobiliziran i prisiljen aktivno sudjelovati u borbama, što ostavlja duboko traumatične posljedice na njegovu psihi, a postaje i ključni poticaj za skladanje opere *Vojnici*. Nakon završetka rata, u Kölnu se upisuje na studij kompozicije i glazbene pedagogije. Pohađa ljetne tečajeve suvremene glazbe u Darmstadtu (Darmstädter Ferienkurse), gdje se upoznaje s najvećim skladateljima avangardne glazbe, sklada glazbu za brojne radiodrame Sjeverozapadnoga njemačkog radija, a ubrzo postaje i predavač glazbene teorije na Muzikološkom institutu kölnskog Sveučilišta. Piše brojne skladbe, posebice instrumentalne koncerte, orkestralnu glazbu i balet. Od 1957. do 1964. radi na svojem životnom djelu, vrlo kompleksnoj operi *Vojnici* za golem orkestar i brojne soliste, koja uključuje i multimedijske elemente, filmske projekcije, simultane radnje na pozornici i u gledalištu, obuhvaća reprodukciju glazbe s magnetofonskih vrpca i iz zvučnika pa čak i nastup jazz-ansambla. Zbog težine i golemih tehničkih zahtjeva koje stavlja pred interprete, opera tijekom procesa skladanja slovi kao „neizvediva“, ali uz neke skladateljeve preinake i unatoč pokušaju opstrukcije orkestralnih glazbenika, doživljava trijumf na praizvedbi 1965. godine. Skladateljevo zdravstveno stanje se pogoršava: kao posljedica bolesti očiju iz godine 1960., nakon sedam godina Zimmermannov vid slabi do te mjere da mu skladanje postaje gotovo nemoguće pa 1969. doživljava psihički slom i mjesecima boravi u kölnskoj klinici. Sljedeće godine, 1970., u svojem domu (u Groß-Königsdorfu u predgrađu Kölna) skladatelj, iako vrlo pobožan vjernik koji je gotovo sve naslovnice svojih djela označavao s O. A. M. D. G. (*Omnia ad majorem Dei gloriam*, tj. Sve na veću slavu Božju), skraćuje si nepodnošljive muke i oduzima si život.

Zimmermannu su erudicija, zadivljujuće obrazovanje na području književnosti, filozofije, likovne i filmske umjetnosti, arhitekture, muzikologije, kao i živo zanimanje za sociološka i politička pitanja, posebice dubinsko poznavanje skladbi i skladateljskih tehnika svih epoha povijesti glazbe, omogućili jednu od najspektakularnijih stilskih i kompozicijsko-tehničkih sinteza u vlastitom glazbenom jeziku u cjelokupnoj umjetničkoj povijesti. Upravo zbog brojnih utjecaja, njegov glazbeni jezik muzikolozi karakteriziraju kao „pluralistički“: bitno ga određuje preuzimanje i integriranje citata iz tuđih glazbenih djela iz svih razdoblja povijesti glazbe, tehnika „kolaža“, primjena 12-tonske tehnike, simultana prisutnost brojnih slojeva glazbenoga

dogadjanja, utjecaj nadrealizma, transpozicija slikarskih tehnika u glazbu, posebice onih Joana Miróa i Paula Kleea, vrlo zanimljivo poimanje vremena kao „kugle“ (njem. *Kugelgestalt der Zeit*) koje se i u njegovu djelu manifestira kao „sinkronicitet“ i ukidanje kauzalnosti vremenskoga tijeka. Mnoge tehničke *procédée* Zimmermann u glazbu „transponira“ i iz djela svojih književnih uzora Ezre Pounda i Jamesa Joycea, a velik utjecaj na njegovo glazbeno mišljenje ima džez, kojemu u vlastitim djelima daje i političku konotaciju, pa djela postaju i svojevrsni humanistički (antirasistički) manifesti (npr. *Koncert za trubu*).

**Photoptosis, preludij za veliki orkestar** skladao je Zimmermann 1968. godine, a inspiraciju je dobio promatrajući jednobojne zidne reljefe koje je za Glazbeno kazalište u Gelsenkirchenu (Musiktheater im Revier) izradio francuski slikar i kipar Yves Klein (1928. – 1962.). Grčka riječ *photoptosis* u slobodnom prijevodu na hrvatski znači „pad svjetlosti“, pri čemu se misli na padanje svjetlosti na spomenute reljefe pod uvijek drugačijim kutom, ovisno o kretanju sunca, što dovodi do stalnih mijena. Skladba je, koncipirana u tri dijela, i sama jedna vrsta „glazbene tapiserije“: Zimmermann u „tkanju“ rabi skladateljsko-tehnički postupak mikropolifonije, tj. metodu skladanja u kojoj se mnogobrojni ritamski i melodijski samostalni glasovi istodobno kreću, no zbog njihove guste isprepletenosti više nije moguće razaznati njihovu zasebnu fizionomiju – konstitutivne dijelove od kojih su satkani; oni se u zvučnoj slici potpuno stapaju pa se slušno mogu percipirati tek kao specifična tonska boja. S obzirom na to da se instrumentalne dionice u skladbi konstantno kreću u mikrointervalskim (mikrotonalnim) pomacima (Zimmermann u njihovim „mikroskopskim“ pokretima upotrebljava četvrtstepenske, pa čak i osminstepenske intervale!), zvučna slika postaje svojevrsna vibrirajuća i u vremenu rastvorena tonska tekstura. U prvom dijelu skladbe minimalistički pomaci u pojedinim dionicama, nalik na kratke svjetlucave arabeske, očituju se na potpuno statičnim tonskim plohami koje se sastoje od ležećih tonova. Mikroskopski pomaci u dionicama iznimno su bogati u zvuku, jer skladatelj u njihovoj izradi upotrebljava razne tehnike sviranja na instrumentima (*frullato*, *sul ponticello*, flažoletni ton ili sviranje puhaćih instrumenata bez puhanja, samo uz dodirivanje „zaklopaca“ na rupicama instrumenata). Kako se skladba „ispreda“, glazbena supstancija raste u dinamici i zvukovnom volumenu. U središnjem dijelu skladbe Zimmermann donosi nekoliko znakovitih citata, vrlo kratkih, ali pregnantnih fragmenata iz poznatih djela svjetske literature: Beethovenove *Devete simfonije* (tzv. fanfare užasa [*Schreckensfanfare*]), himna Duhu Svetom *Veni creator spiritus*), Skrjabinove *Poeme ekstaze*, Wagnerova *Parsifala*, Bachova *1. Brandenburškog koncerta* te *Plesa šećerne vile* iz baleta *Orašar* P. I. Čajkovskog. Osim njih, skladatelj donosi i citat iz vlastite skladbe *Intercomunicazione*. U jednom svojem komentaru Zimmermann o tom djelu govori kao o „povijesnoj formi glazbe ‘svečanih igara’ predloženoj kratkim kolažnim dijelovima“. Iako skladatelj ništa ne kaže o skrivenom semantičkom sloju skladbe, sasvim je izvjesno da skladba krije i neki „prešučeni program“, ali po svemu sudeći ima i teološku ili eshatološku dimenziju te je autor shvaća i kao svojevrsni religijski iskaz. Toj tezi u prilog govori i podatak da na nekoliko mjesta u skladbi Zimmermann u partituru upisuje izvedbenu oznaku *religioso*. Silina kojom se skladba razvija, intenzitet koji postiže do krajnosti dovedenim raslojavanjem instrumentalnih glasova (u nekim trenucima svaki glazbenik u orkestru donosi

zasebnu melodijsku liniju!) i povećavanjem zvukovnog volumena (posebice gotovo ekscennom uporabom velikog arsenala udaraljki!), poprima upravo apokaliptične razmjere, a glazba dobiva visoko ekspresivni naboj od kojega se ledi krv u žilama! Nameće nam se pomisao da skladatelj „svim raspoloživim sredstvima postojeće tehnike“ (G. Mahler) tonovima predočava pakao rata koji je proživio ili donosi viziju neke vlastite tragedije koja mu se stalno vraća, opsjedajući ga poput noćne more. Bez obzira na izvor skladateljevih „hiperintenzivnih“ doživljaja pretočenih u glazbu eksplozivne snage, on ih velikom sugestivnošću izdiže na arhetipsku razinu, razinu kolektivne svijesti. Upravo zbog toga dramatični rast i razvoj glazbene supstancije kojima skladatelj predočava navlastito svoje, vrlo subjektivno stanje ili, preciznije, psihičke procese (čije mijene i razvoj poimamo kao težnju neumitnom i tragičnom kraju), empatično doživljavamo kao dio vlastite sudbine, ujedno to prepoznavajući i kao ono imanentno sudbini cijeloga čovječanstva! *Photoptosis* postaje kompleksno i mnogoslojno umjetničko djelo koje na nas djeluje ne samo refleksivno i *post festum* – kad pronicemo u njegov duhovni, semantički i estetski sadržaj, nego ima neposredno, emotivno djelovanje transcendentalne snage koje svatko razumije gotovo instinktivno, čak i bez poznavanja širega psihološkog, vremenskog i duhovnog konteksta u kojem je nastalo. Zato apokaliptični kraj *Photoptosisa* mnogi komentatori uspoređuju s mjestom identičnoga zastrašujućeg djelovanja s kraja skladbe *Tužaljka za žrtve Hirošime* Krzysztofa Pendereckog. I, kao mali kuriozum, spomenimo na kraju da preludij za veliki orkestar *Photoptosis* ima vrlo zanimljivu poveznicu s hrvatskom glazbom: 19. veljače 1969. u Gelsenkirchenu praizvedbom skladbe ravnao je dirigent Ljubomir Romansky, veliki prijatelj Borisa Papandopula, čijih je nekoliko skladbi i praizveo, a nekoliko i osobno naručio od našega glasovitog skladatelja.



Fotografija: www.polarmusicprize.or

Da su nedokučive sudbinske niti koje određuju ljudske živote tanašne poput pahuljastih latica maslačaka, nerijetko ostavljene na milost i nemilost vihorima i olujama povijesnih zbivanja, na vlastitost je koži bolno osjetio i jedan od najvećih poljskih skladatelja 20. stoljeća **Witold Lutosławski** (Varšava, 25. siječnja 1913. – Varšava, 7. veljače 1994.). Rođen uoči Prvoga svjetskog rata u obitelji poljskih

aristokrata čiji su članovi bili visoko obrazovani (otac Józef studirao je agronomiju u Zürichu i političke znanosti u Londonu, majka Maria je bila liječnica, jedan stric znameniti filozof i književnik, drugi poznati fizičar, a djed po majci matematičar), Witold je još kao dijete ostao bez oca, kojega su, kao istaknutoga buržuskog političara, likvidirali boljševici u Rusiji 1918. U otmjenom varšavskom domu koji su često posjećivali vrhunski intelektualci i umjetnici, mladi Lutosławski odrastao je u poticajnom kulturnom okruženju, razvijajući svoje intelektualne potencijale. Majka je vrlo brzo zamijetila dječakovu nesvakidašnju glazbenu nadarenost pa je njegovo obrazovanje povjerila vrsnoj varšavskoj pijanistici. Mali Witold već je kao devetogodišnjak skladao prvo glasovirsko djelo, koje je i zapisao! Njegov napredak u skladanju i sviranju glasovira bio je nevjerojatan. Ubrzo je postao učenik znamenitoga glasovirskog pedagoga Józefa Śmidowicza i skladatelja Witolda Maliszewskog. Poslije je započeo i studij matematike, ali ga je ubrzo napustio da bi se mogao potpuno posvetiti skladanju. Glasovir je na varšavskom Konzervatoriju diplomirao 1936., a kompoziciju 1937. Iste godine njegove su se skladbe već mogle čuti u izravnim koncertnim prijenosima na Poljskom radiju. No napadom Hitlerovih nacista na Poljsku 1. rujna 1939. život Witolda Lutosławskog pretvara se u noćnu moru: odmah biva mobiliziran i već nekoliko dana nakon novačenja završava u ratnom zarobljeništvu. Kad je uspio pobjeći iz logora (bijeg dostojan najboljih holivudskih filmskih scenarija), danima se skriva po krakovskim šumama i naposljetku mu uspijeva vratiti se u 400 kilometara udaljenu Varšavu. U međuvremenu saznaje da mu je brat Henryk smaknut u jednome od sovjetskih koncentracijskih logora. Stravični rat u rodnom gradu koji kulminira krvavim Varšavskim ustankom 1944. i osvetom okupacijskih snaga koje su grad savnile sa zemljom, Lutosławski proživljava u bijedi, uzdržavajući se povremenim sviranjem šlagera i klasičnih hitova po gradskim kavanama. Na samom kraju rata prisiljen je s majkom pobjeći u obližnji Komorów, a za sobom u varšavskom stanu, osim rukopisa *Prve simfonije*, ostavlja sve svoje skladbe. Izgorjele su u ratnim razaranjima i zauvijek uništene! Ubrzo nakon završetka rata, dolaskom na vlast komunističkih vlasti, za Lutosławskog ponovno počinje „razdoblje mraka“. Od tadašnjih vlasti „propisana“ estetika socijalističkog realizma ne samo da mu je onemogućila da sklada onako kako je želio, nego su i njegove skladbe proglašene „nepodobnima“ i „formalističkima“, a njihovo je izvođenje zabranjeno. Od kraja rata do 1954. Lutosławski živi gotovo na rubu gladi, skladajući povremeno glazbu za radiodrame i kazališne predstave te dječje pjesmice za zbor. Potpuno je marginaliziran, isključen iz glazbenoga života, daleko od očiju javnosti, potišten i u teškom psihičkom stanju. Međutim, u tišini svojega doma i dalje marljivo sklada i upravo fanatično radi na razvoju vlastitoga glazbenog jezika. Tek se nakon Staljinove smrti 1953. njegova situacija počinje poboljšavati: čelični stisak sorealističkih ideologa popušta, u političkom životu dolazi do „otopljanja“ (I. G. Ehrenburg), a nakon poljske Listopadske revolucije 1956. u krugovima umjetnika i intelektualaca dolazi i do žestokih napada na sorealističku estetiku. Iste godine utemeljena je *Varšavska jesen*, festival suvremene glazbe svjetske reputacije. U novonastalim uvjetima u Poljskoj, suvremeno glazbeno stvaralaštvo oslobođeno je svih okova pa njegovu uzletu pridonosi i Lutosławski svojim iznimnim djelima. Njegov genijalni *Koncert za orkestar* s golemim se uspjehom izvodi u Varšavi u studenome 1954. pa ga i

najpoznatiji svjetski orkestri uvrštavaju na svoje programe. Skladatelj počinje novi, nevjerojatno intenzivni odsjek svojega života u kojem sklada, putuje po svijetu dirigujući izvedbama svojih djela, držeći predavanja o glazbi i sudjelujući kao član žirija na prestižnim natjecanjima mladih glazbenika. Velik trag ostavlja i u našoj kulturi: na Muzičkom biennalu Zagreb 1963. prouzvodi se njegova spektakularna skladba *Tri skladbe na stihove Henrija Michauxa (Trois poèmes d'Henri Michaux)* za mješoviti zbor i puhački orkestar (skladbom ravnaju istovremeno sâm Lutosławski i dirigent i skladatelj Slavko Zlatić), a Komorni orkestar tadašnje Radiotelevizije Zagreb na festivalu *Štajerska jesen* 1972. prouzvodi njegovu skladbu *Preludiji i fuge* za 13 gudača. Ubrzo Lutosławski postaje *celebrity* u svijetu suvremene klasične glazbe. Nacionalne akademije znanosti i umjetnosti brojnih zemalja proglašavaju ga svojim počasnim članom, ukazuju mu se čast dodjelom počasnih doktorata, dobiva narudžbe bogatih zaklada (primjerice, američko Sveučilište u Louisvillu za *Treću simfoniju* dodijelilo mu je nagradu od 150.000 dolara!), rado je viđen (i često pozivan) gost na međunarodnim festivalima glazbe na kojima se izvode njegova brojna djela. Sklada u svojem stanu u Varšavi, ali često i u maloj kolibi u Norveškoj, a djela piše za neke od najvećih glazbenika 20. stoljeća, primjerice za Mstislava Rostropoviča, Dietricha Fischer-Dieskaua ili Krystiana Zimermana.

Nakon nevjerojatnoga životnog puta koji je sudbina na svojoj vagi „uravnotežila“ na 40 godina borbe, siromaštva i tame i 40 godina uspjeha, sreće i blagostanja, Lutosławski je umro u 81. godini u svojem varšavskom domu. Njegov skladateljski opus je bogat, no djela je stvarao u dugim i mukotrpnim umjetničkim procesima i eksperimentima, gotovo poput znanstvenika u laboratoriju, konzekventno i vrlo metodično razvijajući sasvim osebujan i vrlo sofisticiran glazbeni idiom. Predratni dio njegova opusa obilježen je potragom za vlastitim izrazom u sintezi elemenata skladbi Szymanowskog, Debussyja, Bartóka i Stravinskog, ratni i poslijeratni osebujskim integriranjem u vlastiti izričaj elemenata folklorne glazbe, a od pedesetih godina pa sve do smrti Lutosławski je bio jedan od najdosljednijih sljedbenika avangarde koji je tražio i iznalazio vlastite putove na kojima je ostavio velike tragove i uvrstio se, neprijeporno, među nekoliko najutjecajnijih skladatelja druge polovice 20. stoljeća. Njegova *Prva simfonija* (na kojoj je radio gotovo sedam godina) najimpresivnije je djelo njegova ranog stvaralačkog razdoblja. Iako na nekim mjestima čujemo daleke odjeke glazbe njegovih uzora (posebice Prokofjeva i Bartóka), djelo ipak već nosi markantne žigove njegova individualnog, originalnog glazbenog jezika. Posebice fascinira virtuoznost orkestralne fature i iznimno visoki tehnički zahtjevi koje skladatelj stavlja pred svakoga glazbenika u orkestru: *Prva simfonija* zbog tih svojih karakteristika glazbeno je djelo rezervirano isključivo za vrhunske orkestre. Upravo je zato posebno zahtjevan posljednji stavak: ritamska slika je silno kompleksna, instrumenti često sviraju *divisi*, agogika koja se stalno mijenja zahtijeva savršenu uigranost orkestralnih glazbenika. Metaforički rečeno, dirigentu se ravnaje orkestrom u tom djelu Witolda Lutosławskog – u odnosu na ostala standardna repertoarna djela – vjerojatno čini kao upravljanje svemirskim brodom. Orkestralna paleta iznimno je bogata (osim orkestra a 3, uključuje velik broj udaraljki, glasovir, harfu i čelestu). Majstorskom instrumentacijom



skladatelj postiže blještavi orkestralni zvuk (u kombinaciji s harmonijama mjestimično i „kričavih“ tonskih boja), ali slika i sasvim fantastične zvukovne pejzaže, što je neke kritičare navelo da djelo etiketiraju kao fovističko. Zvukovnoj ekstravaganciji simfonije pridonosi i specifično, često linearno vođenje dionica u paralelnim disonantnim intervalima. Ritamska struktura djela u kojoj dominira često motorički, robusni pokret (pogotovo prvoga stavka), odaje blizinu neoklasicizma i u sjećanje doziva poznatu rečenicu Sergeja Prokofjeva kako su njegove simfonije, skladane u istom razdoblju kad i Lutosławskijeva simfonija, građene od „betona i čelika“. Energija kojom je nabijena supstancija prvoga stavka (*Allegro giusto*) ima gotovo atomsku snagu. Svi stavci skladani su u tradicionalnim formalnim okvirima: prvi i posljednji u sonatnoj (posljednji kao brahmsovska „sonata bez provedbe“), a unutarnji stavci u trodijelnoj formi. Početna melodija dugog daha u drugom stavku (*Poco adagio*) priziva nam Bartókovu glazbu, a groteskna, zajedljiva tema srednjega dijela odražava istovrsne prokofjevске ugođaje. Treći stavak (*Allegretto misterioso*), navodni *scherzo*, a formom zapravo *rondo*, očarava nas gorko-slatkom „aromom“, sve dok je uistinu brutalnom, naglom provalom ne prekine reski, prijeteći zvuk trombona. Iako su neki muzikolozi bili skloni taj srednji dio stavka interpretirati kao evokaciju ratnih stradanja i uspoređivali je s identičnim, žestokim mjestima u Šostakovičevim simfonijama (poznata „epizoda invazije“ iz *Lenjingradske simfonije* ili drugi stavak *Desete simfonije*), Lutosławski je sva ta tumačenja zanijekao. Posljednji stavak (*Allegro vivace*) doima se kao velika, zavrela *toccata* eksplozivnog karaktera, čije formalne kalupe ispunjava tekući čelik. Imaginativnost glazbe ima gotovo filmske kvalitete: krajnje je uzbuđljiva, fantastična, nepredvidiva i bogata ugođajima. Posebno važnu ulogu u finalu stavka dobivaju puhaći instrumenti, i to limeni: siloviti vrhunac stavka skladatelj postavlja potpuno neočekivano neposredno prije samoga kraja, tako da završna *coda* najprije donosi neobičnu, vrlo kratku epizodu smirenoga, upravo misterioznog ugođaja, a tek nakon te nekonvencionalne i originalne male „varke“, kojom je vrlo inventivno stvorena velika napetost, slijedi završno ubrzanje i efektni završetak djela. *Prva simfonija* svojevrsni je međaš koji markira kraj skladateljeve rane faze. Neutaživa Lutosławskijeva žeđ za novim, kao i neumorni istraživački duh odvest će ga ubrzo u sasvim nova, osebujna zvukovna prostranstva koja su gotovo svjetlosnim godinama udaljena od zvukovnih krajolika toga njegova mladenačkog djela. *Prva simfonija* Witolda Lutosławskog praižvedena je 6. travnja 1946., a Simfonijskim orkestrom Poljskoga radija ravnao je Grzegorz Fitelberg.

„[...] Pojavili su se novi, veliki talenti i čini se da se glazbi nagovještava nova snaga. Tome svjedoče mnogi umjetnici najnovijega vremena koji teže onom najvišem, premda je njihovo stvaralaštvo poznato tek užem krugu ljudi. Smatrao sam, prateći vrlo pozorno putove tih izabranika, da bi se nakon takvoga razvoja trebao i morao pojaviti netko pozvan da svojem vremenu na idealan način da najviši izraz, netko tko nam majstorstvo ne bi iznosio u postupnom razvijanju, nego, poput Minerve, odmah potpuno oklopljen iskočio iz Zeusove glave. I on je došao, mlad, punokrvan; uz njegovu su kolijevku stražarile Gracije i junaci.



Njegovo ime je Johannes Brahms. Pristigao je iz Hamburga, stvarajući ondje u mrakom obavijenoj tišini. Odgojio ga je prema najstrožim pravilima umjetnosti izvrsni i posvećeni učitelj. [...] On i na svojoj vanjšтини nosi sve znakove da je od Boga odabran (njem. *Berufener*). Kad sjedne za glasovir, skida koprenu s čudesnih predjela i uvodi nas u sve čarobnije krugove. Njegovo je sviranje genijalno, on glasovir pretvara u orkestar glasova punih boli i klicktaja. Bile su to sonate – gotovo prikrivene simfonije – popijevke, čiju bismo poeziju, iako su u dubini prožete pjevnom melodijom, razumjeli i da ne poznajemo riječi. To su komadi za glasovir, djelomice demonske prirode i najdražesnije forme, zatim sonate za violinu i glasovir – gudački kvarteti – skladbe tako različite kao da nisu iz istoga vrela. A onda ih je Brahms ujedinio u bujicu koja je potekla poput slapa na čijim se mlazovima zrcali mirna duga, obalu joj oblijeću leptiri i pjevom prate slavuji. [...]”

Tim egzaltiranim riječima opisao je glazbu, osobnost i umjetničku auru mladoga **Johannesa Brahmsa** (Hamburg, 7. svibnja 1833. – Beč, 3. travnja 1897.) u članku *Novi putovi (Neue Bahnen)* objavljenom u časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*, u listopadu 1853. Robert Schumann, jedan od najvećih njemačkih skladatelja. Brahms, tada dvadesetogodišnjak, tirkizno plavih očiju, dječaćkih crta lica i nježne, gotovo androginske konstitucije, pojavio se potpuno nenajavljen na pragu Schumannova stana u Düsseldorfu i predstavivši mu se, zamolio ga za dopuštenje da mu na glasoviru odsvira jednu svoju skladbu. Schumann, na glasu kao umjetnik koji je rado izlazio u susret mladim glazbenicima, pomalo zbunjen i iznenađen, uveo je mladog neznanca u veliku radnu sobu s glasovinom. Kad je Brahms počeo svirati, Schumann ga je, nakon samo nekoliko taktova, zaustavio i zamolio da pričekta. Otišao je u susjednu sobu u kojoj je bila njegova supruga, Clara Schumann, u to vrijeme najpoznatija pijanistica Europe i odlična skladateljica; pozvao ju je da odmah dođe. Brahms je nastavio svirati, a supružnici su, potpuno opčinjeni duboko emotivnom, snažnom i originalnom glazbom, kao hipnotizirani slušali virtuozno sviranje. Bogatstvo fantazije, zrelost, promišljenost i poetičnost tonskoga tkanja, majstorstvo u gradnji forme skladbi, posve u neskladu s Brahmsovom dječaćkom

vanjstinom, nesvakidašnja lakoća izvođenja vratolomnih pasaža i kompleksnih akordâ, sve je to ostavilo dubok dojam na Schumannove i, prema njihovim dnevničkim zapisima, „dovelo ih gotovo u stanje euforije“. Brahmsov posjet Robertu i Clari Schumann vrlo brzo se pokazao kao sudbonosan za svakoga od njih. Tako neobično započeto poznanstvo vrlo brzo je nadišlo okvire srdačnoga prijateljstva, dubokoga poštovanja i divljenja i, zbog tragičnoga usuda koji je ubrzo nakon njihova susreta zadesio Schumann, počelo se razvijati neslućenim smjerom i neobičnom i nepredvidivom dinamikom. Iako je bio četrnaest godina mlađi od Clare, Brahmsovo se duboko poštovanje prema njoj u jednom trenutku pretvorilo u strastvenu ljubav. No Brahmsovo profesionalno divljenje, duboka etičnost i naklonost prema psihički teško oboljelom prijatelju koji je, nakon pokušaja da si oduzme život skokom u Rajnu, završio u umobolnici gdje je ubrzo pomračena uma potresno skončao, nisu mu dopuštali da se prepusti emocijama. Suspregnuo je svoje duboke osjećaje i Clari je kao istinski prijatelj u tim teškim trenucima bio snaga, utjeha i podrška. Iako je velik dio korespondencije Brahmsa i Clare Schumann (po svemu sudeći) zbog intimnog sadržaja namjerno uništen još za njihovih života, dobri poznavatelji biografija troje umjetnika predmnijevaju da između Brahmsa i Clare, kao osoba iznimno visokih moralnih vrijednosti, nikad nije došlo do intimnog kontakta, iako joj je Brahms u jednome od svojih sačuvanih pisama iz 1856. eksplicitno izjavio ljubav. Koliko su u tim trenucima u srcima i dušama tih mladih ljudi bili uskovitlani intenzivni osjećaji Erosa i Thanatosa, vihori tuge, tragedije, opijenosti ljubavlju, nemoći i prepuštenosti sudbini, te u kakvim su se emotivnim viorima nalazili ti veliki umjetnici, danas možemo tek naslutiti. Programске knjižice koncerata su pretanke, a biografije velikih glazbenika prebogate da bismo uspjeli oslikati sve raskošne nijanse njihove umjetnosti i prikazati sve pojedinosti njihovih ljudskih sudbina i duboke bezdane njihovih boli i patnji. Brahms je od Schumann – čiju je glazbu do u tančine poznavao i divio joj se – u svoj tonski svijet preuzeo mnoga strukturalna načela, načine gradnje mikroforme i makroforme. Na ingeniozan način „usavršio“ je Schumannovu umjetnost variranja i pretvorio je u „zamašnjak“ razvoja simfonijske forme, kojim je na potpuno nov, vizionarski način nadolazećim generacijama skladatelja (poput Arnolda Schönberga koji ga je nazvao „progresivnim skladateljem“) utro nove putove u razvoju glazbenog mišljenja i gradbi glazbenih formi.

Od detalja koji možda odudaraju od biografskih klišeja genijalnih skladatelja (ili u njih možda baš pristaju?), spomenimo da je Brahms odrastao u siromašnoj hamburškoj četvrti Gängeviertel, specifičnom naselju neobično uskih ulica tipičnih sjevernonjemačkih visokih katnica drvenih poprečnih greda i cigle (tzv. *Fachwerkhaus*) koje su zbog loših higijenskih uvjeta počeli rušiti još potkraj 19. st., a cijeli kompleks potpuno su razorili i sa zemljom savnili Saveznici u bespoštednim ratnim bombardiranjima Hamburga (ni jedna jedina kuća ili zgrada u kojoj je Brahms stanovao danas nije sačuvana). I Brahmsov je otac bio profesionalni glazbenik, multiinstrumentalist. Vrlo je rano otkrio sinovu iznimnu glazbenu nadarenost: Brahms je s podukom glasovira počeo kao sedmogodišnjak, a brigu za njegovu naobrazbu ubrzo je preuzeo najpoznatiji hamburški glazbeni pedagog toga vremena, skladatelj Eduard Marxen. Roditelji su se pobrinuli i da dječak dobije najbolje moguće opće obrazovanje: kao pasionirani ljubitelj književnosti i filozofije, Brahms kupuje

rabljene knjige novcem koji zarađuje sviranjem tada popularne kavanske glazbe na privatnim zabavama i pijankama u malo otmjenijim hamburškim krčmama (tzv. *Schänken*), a u kazalištima na glasoviru improvizira glazbu kao zvučnu kulisu kazališnim komadima. Zahvaljujući tim svojim „djelatnostima“ i neprospavanim noćima u kojima halapljivo i do iznemoglosti čita, Brahms stječe odlično obrazovanje, upoznaje antologijska djela svjetske književnosti, ali i brojna djela suvremenih književnika i pjesnika. Nastupa i kao koncertni pijanist i korepetitor, proučava njemačke narodne popijevke, a oduševljava ga glazba mađarskih emigranata (koji su se u Hamburg sklonili pred revolucijom 1848.), posebno folklor i plesna glazba mađarskih Roma, puna nepravilnih ritmova i žestokih strasti koje, „prosijane“ i oplemenjene, upoznaje u interpretaciji svojega prijatelja, mađarskoga violinskog virtuozu Ede Reményija. Nakon već opisanoga sudbinskog posjeta Düsseldorfu, Brahms u tom gradu ostaje sve do Schumannove smrti 1856., pomažući Clari u brizi za veliku obitelj i sređujući monumentalnu knjižnicu njezina supruga. Sve to vrijeme marljivo sklada. Nakon definitivnog napuštanja doma Schumannovih i bolnog rastanka s Clarom, Brahms neko vrijeme djeluje kao zborovođa u Hamburgu i Detmoltu, a 1863., nakon izuzetno povoljne recepcije njegovih skladbi u Beču, seli se u prijestolnicu Habsburške Monarhije, gdje postaje ravnatelj tamošnje *Singakademie*. Nastavlja i sa svojom koncertnom aktivnošću; kao glasovirski virtuoz i komorni glazbenik nastupa u mnogim europskim zemljama izvođeci najčešće svoje skladbe, ali i antologijska djela svjetske glazbene literature. Pritom posebnu pozornost pridaje izvedbama djela „starih majstora“, onih zbornih iz razdoblja renesanse sa zborom *Singakademie*, ali i baroknih skladbi Bacha, Scarlattija, Couperina i Rameaua kao pijanist. Temeljito proučavanje djela majstora prošlih stoljeća omogućava mu veličanstvenu sintezu tradicije i modernog, „fermentaciju“ vlastitih glazbenih ideja, stapanje *starog* i *novog* u nedokučivim umjetničkim alkemijskim procesima, što rezultira originalnim osobnim stilom. Pozamašni prihodi od prodaje vlastitih skladbi kod nakladnika Fritza Simrocka omogućavaju mu da se potpuno posveti skladanju, a koncertne aktivnosti svede tek na prestižne nastupe s velikim europskim orkestrima kojima ravna kao gostujući dirigent. Godine 1872. prihvaća i mjesto umjetničkoga ravnatelja bečkoga Društva prijatelja glazbe na kojem ostaje tri godine i ostavlja duboke tragove u profesionalizaciji rada orkestra kao i repertoarnoj politici. Brahms već potkraj sedamdesetih godina 19. stoljeća postaje planetarno poznat; njegove se skladbe izvode na svim kontinentima, a institucije diljem Europe iskazuju mu najviše počasti, dodjeljuju prestižne nagrade i odlikovanja. Koristeći svoj utjecaj, na najplemenitiji način pomaže mladim skladateljima, kao što je i njemu nekoć pomagao Robert Schumann: prepoznaje genij mladoga Antonina Dvořáka i pribavlja mu austrijsku državnu stipendiju. Kao urednik i priređivač intenzivno sudjeluje i u izdavanju integralnih opusa Schuberta, Chopina, Bacha oca i sinova. Početkom devedesetih godina 19. stoljeća Brahms proživljava tragične dane: smrt redom odnosi neke od njegovih najdražih prijatelja, pa on duboko potišten prestaje skladati. Smrt voljene Clare 1896. jedan je u nizu tragičnih udara koji ga pokreće da posljednji put posegne za perom i sklada *Četiri ozbiljne pjesme* (*Vier ernste Gesänge*) kao i jedanaest *Koralnih preludija* za orgulje. U to vrijeme se suočava s neumitnošću vlastitoga kraja: prema navodima nekih biografa, Brahms 1897. umire od karcinoma jetre (bolesti koja se pokazala fatalnom

i za njegova oca), iako recentnija istraživanja upućuju na rak gušterače. Brahmsova umjetnička ostavština, njegove skladbe koje su danas standardni dio repertoara svih glazbenika i pozornica svijeta, dio su najviših dostignuća ljudskoga stvaralaštva i duha i mjesto im je u olimpijskim visinama, uz bok ostvarajima glazbenih velikana kao što su Mozart, Beethoven ili Schubert.

Upravo gigantskom doima se Brahmsova borba s Beethovenovom ostavštinom na polju simfonijske glazbe. Još je kao mladi skladatelj Brahms bio svjestan Beethovenove veličine: genijalni skladatelj iz Bonna nije bio tek sjenka koja se nadvila nad njegovim stvaralaštvom, nego, metaforički rečeno, potpuna pomrčina sunca koja je zastrla i u mraku ostavila sve njegove pokušaje da sklada simfoniju. Poznata je Brahmsova izjava prijatelju, dirigentu Hermannu Leviju da mu „nikad neće poći za rukom napisati simfoniju“ i da prijatelj „nema pojma kako mu je pri duši, kad iza sebe cijelo vrijeme osluškuje korake gorostasa“ (misleći na Beethovena). Brahmsa, koji je itekako bio svjestan svoje prometne snage, mučila je spoznaja da skladanje simfonije poslije Beethovena znači stvaranje nečega sasvim drugačijega od istovrsnih djela velikoga uzora. Zbog toga je dugo bio u dubokoj krizi, ne nalazeći izlaza. Iako je *Prvu simfoniju* počeo skladati još 1862., već kao zreo skladatelj koji je iza sebe imao niz djela u kojima se osjeća snaga genija (*Prva simfonija* nosi broj opusa 68!), uspio ju je dovršiti tek 1876., dakle na njoj je radio punih četrnaest godina! Nakon izvedbe skladbe, dirigent Hans von Bülow Brahmsa je proglasio „Beethovenovim nasljednikom“, a *Prvu Brahmsovu simfoniju* „Desetom Beethovenom“, što je postao rado i često citirani klišej. Tek je nekoliko upućenih glazbenika shvatilo povijesnu važnost Brahmsove *Prve simfonije*. Brahms je uistinu bio *odabranik*, koji je sasvim novim skladateljsko-tehničkim postupcima razvoju simfonije kao vrste otvorio neslućene vidike. Kad je, nakon mukotrpne borbe i dugogodišnjega skladateljskog procesa, završio *Prvu simfoniju*, Brahmsu je neprijeporno pao kamen sa srca. O tome svjedoči i podatak da je ***Druga simfoniju u D-duru, op. 73*** skladao već godinu dana nakon završetka *Prve*! Ljeto 1877. Brahms je proveo u pitoresknom gradiću Pörschachu na jezeru Würthersee u Koruškoj. Predivna, idilična priroda, sunce, ljetna vedrina i ljubazni ljudi, sve je to vrlo poticajno i inspirativno djelovalo na skladateljevo kreativno biće pa je on nevjerojatno lako i brzo koncipirao novo glazbeno remek-djelo. Simfoniju je – vrlo znakovito – dovršio iste godine ujesen u Lichtentalu kod Baden-Badena, u kojemu je u isto vrijeme boravila i Clara Schumann. Brahms, sklon šalama i zadirkivanju prijatelja, neposredno nakon što je završio skladbu napisao je svojem izdavaču Simrocku: „Nova simfonija je tako melankolična da je nećete moći izdržati. Nikad nisam napisao nešto tako tužno i žalosno. Partituru ćete morati izdati s crnim florom u desnom gornjem kutu naslovnice.“ No *Druga simfonija* daleko je od „tužnog i žalosnog“; puna je divne melankolije, čežnje i pritajene sjete, ali i istinske, rascvjetane životne radosti! Pastoralni ugođaj koji prožima sve stavke, poznavatelji Brahmsova opusa uvijek su dovodili u vezu s predivnom prirodom, arkadijskim ambijentom u kojem je simfonija nastajala, a atmosfera djela mnoge je često asocijala na Beethovenovu *Šestu, (Pastoralnu) simfoniju*. Već je početak prvoga stavka originalan, budući da sadrži i simultano donosi zapravo dvije teme koje će postati gradbeni materijal za formalni razvoj. Mnogi tumači Brahmsove glazbe u njemu su vidjeli tonsku sliku prirode pred

zoru, mistični, uzbuđivi trenutak u kojem se na horizontu ukaže prva zraka nježne svjetlosti koja raste do punog svjetla. Ljupka i čeznutljiva druga tema, po svojoj melodijskoj strukturi srodna glasovitoj Brahmsovoj *Uspavanki* koju poznaje gotovo svatko (*Guten Abend, gute Nacht*) sentimentalna je u najboljem smislu te riječi. Kao kontrast glavnim temama, Brahms donosi i svojevrsnu treću temu, ritamski odrešitu motivsku cjelinu muževne snage. Na temelju tih elemenata tka profinjenu tonsku supstanciju koja u provedbenom dijelu (stavak je skladan u sonatnoj formi) poprima mjestimično čak i dramatični karakter ocrtan tamnim, ozbiljnim tonovima trombona. Povratkom glavnih tema vraća se i svjetlo, vedrina i lakoća, a nedavno proživljena duševna oluja doima se kao dalek san. Početak drugoga stavka iznenađuje neobičnom ambivalentnošću emocija: prepoznajemo ga kao pjev na rubu očaja: melankolična i čeznutljiva melodija violončela dugog daha, u kojoj su suspregnute suze, postupno prelazi u meditaciju, iskrenu i intimnu skladateljevu ispovijed punu topline. Poneki proplamsaj strasti ili tihe grcaje skladatelj brzo zatomi, a u srednjem dijelu stavka više ne može (ili ne želi) sakriti dramu u svojoj duši i snagom genija glazbom materijalizira bol koja ga razdire: njegovu patnju vidimo podastrtu, potpuno ogoljenu i rastvorenu na imaginarnom anatomskom stolu fikcionalnoga kirurga koji ima pristup najtajnijem kutku ljudske duše. Taj nezaboravni trenutak glazbe jedan je od vrhunaca simfonijske literature glazbenog romantizma. Treći stavak (*Allegro grazioso*) vraća nas u sfere vedrine. Nakon suzdržanog početka diskretnog i profinjenog folklornog tona, neobuzdani pokret i polet vraća nas u ljetno raspoloženje. No i u tonskom tkanju toga neobičnog simfonijskog kratkog *intermezza* plesnog karaktera, koji odlikuju majstorske varijacije glavne teme, zamjetni su tragovi melankolije i čežnje. Posljednji stavak (*Allegro con spirito*) počinje misteriozno, tihim melodijskim koracima svih gudača unisono, ali uskoro nas glazba poput mlaza gejzira podiže u visine u kojima osjećamo najčistiju sreću i neobjašnjiv užitek. Polet, snaga i razigranost glazbe doslovno nas opijaju: stavak prerasta u najdivniju svečanost životne radosti, nezaboravnu glazbenu kupku u kojoj želimo da nam duh ostane uronjen zauvijek! Kraj simfonije je ekstatičan: trijumf kakav svijet poznaje još samo iz pera Ludwiga van Beethovena, gotovo da je bez premca u orkestralnoj literaturi! Slavlje zvuka koje izaziva euforiju, ushićenje i blaženstvo postaje istinska potvrda da je glazba potekla iz božanskog okrilja! *Druga simfonija* Johanna Brahmsa prouzročila je s velikim uspjehom u Beču 30. prosinca 1877., a orkestrom Bečke filharmonije dirigirao je Hans Richter.

Organizator i nakladnik: Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Zagreb, Trg Stjepana Radića 4  
 Za nakladnika: Dražen Sirišević, ravnatelj  
 Producentica: Dubravka Bukojević  
 Urednica: Jelena Vuković  
 Autor teksta: Davor Merkaš  
 Lektorica: Rosanda Tometić  
 Oblikovanje i grafička priprema: Daniel Ille  
 Tisak: Intergrafika TTŽ d.o.o., Zagreb  
 Naklada: 600 primjeraka  
 Cijena: 20 kuna



LISINSKI  
SUBOTOM  
UVJEK  
LISINSKI  
NEPROCIJENIV DOŽIVLJAJ!  
21/22

Subota, 12. 3. 2022.  
Ivo Pogorelič, glasovir

Program:

Frédéric Chopin: Poloneza-fantazija u As-duru, op. 61  
Frédéric Chopin: Sonata u h-molu, br. 3, op. 58  
Frédéric Chopin: Fantazija u f-molu, op. 49  
Frédéric Chopin: Uspavanka u Des-duru, op. 57  
Frédéric Chopin: Barkarola u Fis-duru, op. 60

I u novoj sezoni ciklusa *Lisinski subotom* jedan od najvećih pijanista današnjice – Ivo Pogorelič! Svoju uspješnu međunarodnu karijeru počeo je 1980., nakon sudjelovanja na 10. Međunarodnom pijanističkom natjecanju *Frédéric Chopin* u Varšavi, na kojem je iz razloga koji nikad do kraja nisu razjašnjeni, eliminiran prije finala. Ta kontroverzna i neutemeljena odluka rezultirala je nezadovoljstvom pojedinih članova žirija, koji su prosvjedujući napustili natjecanje. Glasovita Martha Argerich svoju je odluku o odlasku objasnila time što je Pogoreliča nazvala genijem! Na krilima golemoga zanimanja koje je pobudio, zahvaljujući nekonvencionalnim interpretacijama, zadivljujućoj tehnici i inovativnom pristupu pijanističkoj literaturi, Pogorelič je stekao reputaciju pijanista izvanrednih mogućnosti i iznad svega, suvremenoga duha. Započeo je intenzivan niz koncerata u Europi, Sjevernoj Americi, Australiji i Japanu. Nakon prvoga nastupa u njujorškome Carnegie Hallu 1981., slijedile su senzacionalne izvedbe u najvećim koncertnim dvoranama svijeta. Svira recitale i nastupa uz najuglednije orkestre i dirigente. U središtu njegova impresivnog repertoara, u koji neprestano dodaje nova djela, posljednjih su godina: Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Rahmanjinov, Stravinski i naravno Frédéric Chopin koji je na programu njegova novoga zagrebačkoga gostovanja u Dvorani *Lisinski*, koji se s nestrpljenjem očekuje.

# CARMINA BURANA

*Spektakularna  
karnevalska izvedba!*



 LISINSKI 26.2.2022.

 **otpbanka**

ZAGREB  
*ničje grad*

**JutarnjiLIST**

 **LISINSKI**