

LISINSKI
SUBOTOM
UVJEK
LISINSKI
NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!
17/18

SIMFONIJSKI
ORKESTAR
BERLINSKOGA
RADIJA

ALJOŠA
JURINIĆ
glasovir

IVAN
REPUŠIĆ
dirigent

Subota, 10. veljače 2018. u 19.30 sati
Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog

Sve boje glazbe. sviđalo se to vama ili ne.

LISINSKI
PREKO DUGE



Nakladnik: Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog
Za nakladnika: Dražen Sirišćević, ravnatelj
Producentica programa: Martina Vukšić
Urednica: Jelena Vuković
Autor teksta: Trpimir Matasović
Lektorica: Rosanda Tometić
Oblikovanje i grafička priprema: Daniel Ille
Tisak: Intergrafika TTŽ d. o. o., Zagreb
Naklada: 650 primjeraka
Cijena: 20 kuna
www.lisinski.hr

Fotografi: www.rsb-online.de

Natko Devčić

Istarska suite
Predigra
Poskočica
Uspavanka
Finale

Sergej Prokofjev

Drugi koncert za glasovir i orkestar u g-molu, op. 16
Andantino – Allegretto
Scherzo: Vivace
Intermezzo: Allegro moderato
Finale: Allegro tempestoso

Gustav Mahler

Prva simfonija u D-duru, "Titan"
Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut. Im Anfang sehr gemächlich
Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
Stürmisch bewegt – Energisch

Poslije koncerta s umjetnicima razgovara Branimir Pofuk.



Fotograf: www.rsb-online.de

SIMFONIJSKI ORKESTAR BERLINSKOGA RADIJA (RSB)

4

Simfonijski orkestar Berlinskoga radija (RSB) postoji od samih početaka emitiranja glazbe na Njemačkome radiju, od listopada 1923. U međuvremenu je utvrdio svoju trajnu poziciju jednoga od vodećih berlinskih orkestara i njemačkih radijskih orkestara. U rujnu 2017. glavnim je dirigentom i glazbenim ravnateljem Orkestra postao Vladimir Jurowski. Prije njega, glazbeni je ravnatelj, od 2002. do 2015., bio Marek Janowski, koji je iznimno uspješno vodio Orkestar na simfonijskim koncertima i koncertnim izvedbama opera. Prethodni su glavni dirigenti (među kojima i Sergiu Celibidache, Rolf Kleiner, Heinz Rögner i Rafael Frühbeck de Burgos) zajedno pridonijeli stvaranju fleksibilnoga zvukovnog tijela u promjenjivim okolnostima njemačke povijesti 20. stoljeća.

S Orkestrom su kao dirigenti ili solisti u vlastitim djelima nastupili brojni ugledni skladatelji, među kojima i Paul Hindemith, Sergej Prokofjev, Richard Strauss, Arnold Schönberg i Igor Stravinski, a u bližoj

prošlosti i Krzysztof Penderecki, Peter Ruzicka i Jörg Widmann. Među recentnijim gostujućim dirigentima bili su i Lahav Shani, Jakub Hrůša, Alondra de la Parra i Omer Meir Wellber, a posljednjih godina i Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasilij Petrenko i Alain Altinoglu. Frank Strobel redovito ravna uzornim koncertima filmske glazbe.

Suradnja s Njemačkim radijem iznimno je plodna na diskografskom području. Među primjerima takvih iznimnih snimki su i koncertni Wagnerov ciklus (*Pentatone*) i sve simfonije Hansa Wernera Henzea (*Wergo*). Orkestar redovito objavljuje snimke i za etikete *Capriccio*, *Orfeo* i *Sony Classical*. Brojni RSB-ovi glazbenici svoju ekspertizu i glazbeni senzibilitet dijele s publikom na ambicioznim koncertima i drugim projektima za djecu i mlade. Više od pedeset godina RSB nastupa i na brojnim velikim njemačkim i međunarodnim pozornicama. Uz redovite azijske turneje, Orkestar gostuje na europskim festivalima te u mnogim njemačkim glazbenim središtima.

5

Simfonijski orkestar Berlinskoga radija

PRVE VIOLINE

Ofer, Erez
Neufeld, Andreas
Yoshikawa, Kosuke
Drechsel, Franziska
Feltz, Anne
Tast, Steffen
Kynast, Karin
Sitte, Bettina
Polle, Richard
Feuerlein, Michiko
Behrens, Susanne
Bruzzo, Nicola
Lee, Kyung Eun
Gogu, Xenia

DRUGE VIOLINE

Contini, Nadine
Simon, Maximilian
Drop, David
Petzold, Sylvia
Seidel, Anne-Kathrin
Buczkowski, Maciej
Manyak, Juliane
Bauza, Rodrigo
Färber, Juliane
Lee, Myung Eun
Ries, Ferdinand
Eftimova, Elisabeth

VIOLE

Regueira-Caumel, Alejandro
Adrion, Gernot
Silber, Christiane
Groote, Sophie
Drop, Jana
Espinosa, Samuel
Akman, Emre
Wechsler, Giulia
Schmidt, Ernst-Martin
Mohamed, Cindy

VIOLONČELA

Gutzeit, Konstanze von
Riemke, Ringela
Weiche, Volkmar
Breuninger, Jörg
Bard, Christian
Boge, Georg
Weigle, Andreas
Le Dantec, Laure

KONTRABASI

Stützer, Hermann
Rau, Stefanie
Schwärsky, Georg
Buschmann, Axel
Ruppert, Fridtjof
Geuer, Frank

FLAUTE

Uhlig, Silke
Döbler, Rudolf
Schreiter, Markus
Dallmann, Franziska

OBOE

Dent-Boganyi, Clara
Vogler, Gudrun
Herzog, Thomas
Grosch, Rafael

KLARINETI

Kern, Michael
Pfeifer, Peter
Korn, Christoph
Holdgrün, Holger

FAGOTI

You, Sung Kwon
Bull, Douglas
Königstedt, Clemens

ROGOVI

Ember, Daniel
Holjewilken, Uwe
Klinkhammer, Ingo
Adriani, Antonio
Stephan, Frank
Hetzl de Fonseca, Felix
Brox, David

TRUBE

Ranch, Lars
Gruppe, Simone
Hofer, Patrick
Albrecht, Daniel
Kocelj, Vedran*

TROMBONI

Hölzl, Hannes
Grupe, Hartmut
Lehmann, Jörg
Lisjak, Vanja*

TUBA

Neckermann, Fabian

HARFA

Edenwald, Maud

TIMPANI/ UDARALJKE

Schweda, Tobias
Tackmann, Frank
Dölling, Matthias
Wahlich, Arndt
Eschenburg, Jakob

GLASOVIR

Poljak, Srebrenka**

* U izvedbi *Prve simfonije* G. Mahlera

** U izvedbi *Istarske suite* N. Devčića

IVAN REPUŠIĆ

8

Hrvatski dirigent **Ivan Repušić** (Imotski, 1978.) studirao je dirigiranje na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu kod Igora Gjadrova i Vjekoslava Šuteja, a usavršavao se kod uglednih dirigenata Jorme Panule i Gianluigija Gelmettija. Uslijedile su asistenture kod Kazushija Onoa (Badisches Staatstheater Karlsruhe) i Donalda Runniclesa (Deutsche Oper Berlin). Karijeru je počeo u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, u kojem je od 2006. do 2008. godine bio šef-dirigent i ravnatelj Opere. Ostvario je niz uspješnih opernih izvedbi kao što su *Don Carlos*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Nabucco* (G. Verdi), *Sestra Angelica*, *Gianni Schicchi*, *Manon Lescaut*, *La Bohème* (G. Puccini), *Evgenij Onjegin* (P. I. Čajkovski), *Faust* (Ch. Gounod), *Lucia di Lammermoor*, *Ljubavni napitak* (G. Donizetti) i *Pagliacci* (R. Leoncavallo). Bio je ravnatelj glazbenog programa festivala Splitsko ljeto (2006. – 2009.) i Dubrovačkih ljetnih igara (2009. – 2012.). Od 2005. do danas je šef-dirigent Zadarskog komornog orkestra. Ravnao je svim uglednim orkestrima i opernim ansamblima u domovini, kao i orkestrom Njemačke državne opere u Berlinu, Simfonijskim orkestrom Berlinskoga radija, Simfonijskim orkestrom *Giuseppe Verdi* iz Milana, Praškim simfonijskim orkestrom, Orkestrom Državne opere u Hannoveru, Slovenskom i Briselskom filharmonijom, Orkestrom Minhenskog radija te brojnim drugima. Nastupio je na svim važnijim hrvatskim festivalima te bio gost u brojnim europskim dvoranama i na festivalima, među kojima su bečki Musikverein, Festspielhaus u Baden Badenu, berlinski Konzerthaus, praška dvorana *Smetana* te festivali *Verdi* u Parmi i u njemačkoj pokrajni Mecklenburg-Zapadno Pomorje. Od 2010. do 2013. bio je angažiran kao prvi *Kapellmeister* Državne opere u Hannoveru gdje je uspješno dirigirao izvedbama opera *Falstaff*, *Otello*, *Tannhäuser*, *Evgenij Onjegin*, *La Bohème*, *Carmen*, *Otmica iz Saraja*, *Faust* i dr. Godine 2011. prvi put je nastupio u Njemačkoj državnoj operi u Berlinu Puccinijevom operom *La Bohème*, gdje je u svojstvu *Kapellmeistera* (od sezone 2012./2013.) i prvog gostujućeg dirigenta (od sezone 2014./2015.) izveo niz opernih djela. S uspjehom je nastupao i redovito dirigira u ostalim važnim njemačkim opernim kućama (Hamburška državna opera, drezdenska Semperoper i Komična opera u Berlinu). Dobitnik je niza uglednih nagrada u Hrvatskoj među kojima su: Nagrada *Milka Trnina*, Nagrada Zagrebačke filharmonije i PBZ American Expressa, nagrada Slobodne Dalmacije *Judita*, Nagrada *Ante Marušić*, Nagrada Slobodne Dalmacije *Jure Kaštelan*, nagrada Hrvatske radiotelevizije *Orlando* i Nagrada hrvatskog glumišta. Uz dirigentske obveze, Ivan Repušić posvećen je i pedagoškom radu na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu gdje je izvanredni profesor. Od sezone 2016./2017. preuzima mjesto generalnog glazbenog ravnatelja Državne opere u Hannoveru. Od početka sezone 2017./2018. šef-dirigent je Orkestra Minhenskoga radija.



ALJOŠA JURINIĆ

10

Hrvatski pijanist **Aljoša Jurinić** (Zagreb, 1989.) najveći je uspjeh ostvario 2012. godine pobijedivši na uglednom pijanističkom Natjecanju *Robert Schumann* u skladateljevu rodnom gradu Zwickauu. Godine 2015. bio je finalist 17. Međunarodnog pijanističkog natjecanja *Fryderyk Chopin* u Varšavi. Pobjednik je brojnih natjecanja, među njima triju pijanističkih natjecanja u Italiji: 3. Međunarodnog pijanističkog natjecanja *Encore! Shura Cherkassky* u Milanu, 4. Međunarodnog pijanističkog natjecanja *Luciano Luciani* u Cosenzi te 5. Međunarodnog pijanističkog natjecanja u Massarosi 2014. godine. Godine 2016. bio je laureat Međunarodnoga pijanističkog natjecanja Kraljice Elizabete u Bruxellesu.

Dobitnik je svih vodećih nagrada za mlade glazbenike u Hrvatskoj, među kojima se ističu: *Mladi glazbenik godine* po izboru Zagrebačke filharmonije (2012.) i Nagrada *Ivo Vuljević* (2010.); pobjednik je Međunarodnog natjecanja mladih glazbenika *Ferdo Livadić* u Samoboru (2013.) i Tribine *Darko Lukić* (2015.). Aljoša Jurinić dobitnik je godišnje Nagrade *Vladimir Nazor* za 2015. godinu, čime je postao najmlađi dobitnik te nagrade u povijesti.

Nastupa solistički i uz pratnju orkestrara u zemlji i brojnim europskim državama te na brojnim festivalima: Dubrovačke ljetne igre, Splitsko ljeto, Osorske glazbene večeri, Zagrebačke ljetne večeri, Festival *Puccini* (Torre del Lago, Italija), Festival *Nohant* (Francuska), *From Easter to Ascension* (Tbilisi, Gruzija), Kijevske ljetne večeri (Ukrajina), *Serate Musicali* (Milano) i drugima. U Londonu je prvi put nastupio 2007. godine, a u veljači 2015. održao je recital u njujorškom Carnegie Hallu.

Aljoša Jurinić na Visokoj glazbenoj školi *Franz Liszt* u Weimaru pohađa pijanistički program najvišeg stupnja poslijediplomske koncertne izobrazbe (*Konzertexamen*) u klasi prof. Grigoryja Gruzmana. Diplomirao je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, u klasi prof. Rubena Dalibaltayana. Dvije godine studija proveo je na Sveučilištu za glazbu i izvedbene umjetnosti u Beču, u klasi prof. Noela Floresa, a potom tri godine usavršavanja na Glazbenoj školi Fiesole u Italiji, u klasi Eliso Virsaladze.



Hrvatski skladatelj **Natko Devčić** (1914. – 1997.) svojim je životnim vijekom obuhvatio veći dio 20. stoljeća te je stoga bio svjedokom, a velikim dijelom i dionikom, mijena kroz koje je hrvatska glazba prolazila poglavito u drugome dijelu toga stoljeća. Započevši stvaralački put kao student u klasi Franje Dugana, Devčić je od svojega profesora baštiniio solidan skladateljski zanat, stilski se, gotovo u posljednji čas, ubacivši u okvire takozvanog „nacionalnog stila“. Prvotnu (a djelomično i kasniju) percepciju njegova opusa obilježilo je, među ostalim, i njegovo priključivanje partizanskom pokretu u Drugom svjetskom ratu, čiji je rezultat i jedna od njegovih prvih skladateljskih uspješnica – zvorska skladba *Mitraljeza*, koja je ubrzo postala, te sve do raspada bivše Jugoslavije ostala, omiljenim dijelom repertoara amaterskih zborova. Ubrzo nakon rata Devčić počinje djelovati na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, ne zadovoljavajući se, međutim, okvirima relativno bezbrižne, ali i od svijeta relativno izolirane akademske egzistencije. Tako je – i prije pozitivnoga šoka što su ga u hrvatskoj glazbi izazvala prva izdanja Muzičkoga biennala Zagreb, Devčić počeo skupljati informacije o najnovijim kretanjima u europskoj glazbi svojega doba, postupno ih prenoseći i u vlastita djela. Njegova preobrazba u jednoga od najistaknutijih predstavnika Novoga zvuka tako nije bila (kao kod brojnih, nešto mlađih autora) nagli zaokret, nego logičan rezultat postupnog i logičnog umjetničkog razvoja. Upravo zbog toga Devčić nikad nije upao u zamku apriornog odbacivanja tradicije, pa je tako i u njegovim „radikalnijim“ djelima moguće pronaći određene provodne niti kojima su obilježeni i njegovi raniji, uvjetno rečeno „konzervativniji“ opusi. Uz već spomenutu pozornost koju je posvećivao temeljnim elementima skladateljskoga zanata, poput majstorske instrumentacije i uvijek stabilnog formalnog okvira, tu su i trajna fascinacija vokalnošću te opetovana zaokupljenost mogućnostima koje je za iskorak u „novo“ pružala tradicijska glazbena baština – poglavito, ali nipošto ne i isključivo, istarska.

U tom smislu, Devčićeva relativno rana *Istarska suita*, skladana 1948. godine, nije tek kasni odzvon u to vrijeme već pomalo odumirućeg „nacionalnog stila“, nego i prva postaja na putu istraživanja folkloru kao polazišta za glazbeni izraz koji će nadići puki „koloristički“ element tradicijske glazbe. Istrošenost toga „kolorizma“ Devčićeva je vršnjaka Stjepana Šuleka odvela na put neoklasicizma, već dobrano utr u njegovu ranom simfonijskom opusu (iste godine kad i *Istarska suita*, praižvedena je i Šulekova *Treća simfonija*). Devčić, međutim, nije odustao od folkloru – donekle nastavljajući međuratne presedane, poput denaturalizacije folklornih glazbala u *Sablastima* Blagoja Berse, dekontekstualizacije tradicijskih napjeva u vokalnim, komornim i orkestralnim djelima Josipa Štolcera Slavenskog ili posve osebujne dekonstrukcije bokeljskoga folkloru u opusu Ivana Brkanovića, već u *Istarskoj suiti* Devčić daje naslutiti da ga u istarskoj tradicijskoj glazbi fasciniraju ne samo osebujnosti takozvane istarske ljestvice i oporoga zvuka istarskih glazbala, nego i potencijali tih elemenata za izgradnju posve novoga zvuka. Na površinskoj je razini tako *Istarska suita* prividno tek vješto oblikovano efektno tradicionalističko djelo – no ispod njezine površine već se kriju posve samosvojni skladateljski postupci ne samo Devčićeve antologijske opere *Labinska vještica* nego i „avangardnijih“ djela, poput *Prologa* za puhače i udaraljke ili *Fibule* za dva orkestra.

Sergej Prokofjev (1891. – 1953.) stvaralački je vijek proživio u turbulentnim vremenima dramatičnih promjena u umjetničkom, ali i društveno-političkom životu i Rusije i cijele Europe prve polovice 20. stoljeća. Stasao je još u carskoj Rusiji, kao progresivna zvijezda, gotovo *enfant terrible* Konzervatorija u Sankt Peterburgu. Nakon Oktobarske revolucije skladateljsku, ali i pijanističku karijeru nastavlja u zapadnoj Europi i Sjedinjenim Američkim Državama. Taj, kako će se ispostaviti, privremeni egzil nije bio prisilan; njegov odlazak na Zapad izričito je poduprla nova, sovjetska vlast, predvođena ministrom kulture (službeno „narodnim komesarom za prosvjetu“) Anatolijem Lunačarskim. Takav je aranžman bio obostrano koristan: Prokofjev je na Zapadu uživao u umjetničkoj, ali i egzistencijalnoj slobodi kakva u Sovjetskom Savezu ne bi bila moguća, dok je nova država djelovanjem svojega uglednog umjetnika mogla svijetu slati uljepšanu sliku o vlastitoj otvorenosti i podupiranju suvremenih umjetničkih tendencija. Iz današnje perspektive, Prokofjevljeva odluka da se 1936. godine vrati u domovinu može se činiti gotovo nerazumnom. No njegova je računica bila jasna – sebe je smatrao prije svega skladateljem, kojem je pijanistička karijera na Zapadu oduzimala vrijeme koje bi inače posvetio skladanju. K tome, uz kombinaciju ekonomske krize i uspona totalitarnih režima tridesetih godina prošloga stoljeća povratak u Sovjetski Savez – u kojem je uživao velik ugled – činio mu se najboljom opcijom. Pragmatičan kakav je već bio, Prokofjev nije imao problema s idejom da skladateljsku egzistenciju plati povremenim priklanjanjima estetski takozvanog „socijalističkog realizma“ pa, uz mnoge manje skladbe, već 1937. sklada i gargantuansku (za njegova života ipak nikad izvedenu) *Kantatu u povodu dvadesete obljetnice Oktobarske revolucije*. Prva je čistka među sovjetskim skladateljima iste te, 1937. Prokofjeva mimoišla. No nakon Drugog svjetskog rata i on se, 1948. godine, našao na meti Ždanovljevih dekreta, zajedno s Dmitrijem Šostakovičem i Aramom Hačaturjanom. Optužen za „antidemokratski formalizam“ (što, naravno, ne znači apsolutno ništa, osim krilatice za denuncijaciju „nepoćudnih“), Prokofjev je praktički izbačen iz javnoga života, a osim djela koja je izričito bilo zabranjeno izvoditi (uključujući, paradoksalno, i još jedno socrealističko djelo, *Kantatu u povodu tridesete obljetnice Oktobarske revolucije*), glazbenici su izbjegavali izvoditi i ona njegova djela koja nisu bila formalno zabranjena. Ipak, uživao je potporu nekoliko uglednijih mladih umjetnika, posebice Svjatoslava Richtera i Mstislava Rostropoviča, koji su njegova djela (među kojima i neka upravo za njih napisana) promicali unatoč riziku koji je to sa sobom nosilo.

Prokofjevljev stilski zaokret od ranijih, „progresivnijih“ opusa – nerijetko nadahnutih dosezima zapadnoeuropskoga ekspresionizma – prema „konzervativnijem“ neoklasicizmu često se površno pripisuje njegovu povratku u Sovjetski Savez i pragmatičnom priklanjanju politički zadanim estetskim okvirima. Takvo pojednostavnjeno gledanje previđa ne samo povremene radikalnije postupke u kasnijim opusima (zbog kojih se i našao na udaru „ždanovštine“) nego i koketiranja s neoklasicističkim postupcima u ranijim djelima, i to ne samo u popularnoj *Klasičnoj simfoniji*. Uz to, čak su i njegova najradikalnija djela u trajnom dosluhu s tradicijom.

Sjajan primjer za to je Prokofjevljevi *Drugi koncert za glasovir i orkestar u g-molu, op. 16* – barem u obliku u kojem nam je danas poznat. Prva inačica relativno je rano djelo, skladano 1913. i posmrtno posvećeno (kao i *Druga* i *Četvrta glasovirska sonata*) pijanistu Maximilianu Schmidthofu, skladateljevu kolegi sa studija koji je u godini nastanka djela počinio samoubojstvo, prethodno napisavši oproštajno pismo upućeno upravo Prokofjevu. Djelo je tako kao solist prouzročilo sam skladatelj, naišavši na neodobravanje publike, koja je bila osupnuta tom, da citiramo prve kritičare, „futurističkom glazbom“ koja „ismijava publiku“ i u usporedbi s kojom „mačke na krovu stvaraju bolju glazbu“. U revolucionarnom vihoru izvorna je partitura izgorjela; Prokofjev je stoga 1924. godine „rekonstruirao“ djelo, premda je i sam priznao da je ta rekonstrukcija toliko revidirana da bi je možda bilo bolje označiti kao *Četvrti glasovirski koncert*. U nedostatku izvornika, ne preostaje drugo nego vjerovati Prokofjevu na riječ da je revidirana inačica „manje uglata“, ali i „kontrapunktski kompleksnija“.

U svakom slučaju, u tom konačnom obliku, riječ je o jednom od tehnički najzahtjevnijih djela u glasovirskoj koncertantnoj literaturi – izbjegavali su ga čak i neki od najvećih pijanista 20. stoljeća, a čak je i sam skladatelj u kasnijim godinama, kad više nije bio na pijanističkom vrhuncu, imao s njim tehničkih problema. Njih je moguće uočiti i letimičnim pogledom na solističku dionicu koja, među ostalim, sadrži i nemilosrdan neprekinuti šesnaestinski *moto perpetuo* u drugome stavku; već u prvome stavku pojavljuju se odsjeci zapisani na trima crtovljima, s velikim skokovima i križanjima ruku. Tehnički element je, međutim, tek površinska razina djela čiju je kompleksnost moguće pojmiti tek zadiranjem u njegove dublje slojeve. Naime, gotovo „eklektična“ raznolikost stilsko-izražajnih sredstava, kao i niz naglih, neočekivanih obrata – poglavito u dvama okvirnim stavcima – prividno prijeti rasapom formalne strukture. No ona je – upravo zbog toga! – namjerno vrlo čvrsta i stabilna te, uz manje odmake (poput zamjene očekivanog polaganog stavka *Intermezzom* u brzom tempu) gotovo tradicionalna. Moglo bi se tako reći da će se u *Drugom glasovirskom koncertu* naći ponešto za svakoga – i one koji u njegovu finalu prepoznaju odzvone Schönbergove glazbe, ali i one koji u istom stavku prepoznaju Musorgskijev duh. A u pravu su i jedni i drugi pa je upravo ta podvojenost i višeznačnost ono što tu skladbu čini jednim od vrhunaca koncertantne literature prve polovice 20. stoljeća.

Gustav Mahler (1860. – 1911.) za života je bio cijenjen kao pripadnik prvoga ešalona najboljih europskih opernih dirigentata. Stoga možda iznenađuje što kao skladatelj nije napisao nijednu operu. Tu činjenicu, međutim, nipošto ne treba shvatiti u ključu Mahlerove izjave da „dirigira da bi živio, a živi da bi skladao“. Naime, njegova je skladateljska osobnost neraskidivo vezana uz dirigentsku, i to na nekoliko razina. Majstorsko vladanje instrumentacijom pritom svakako proizlazi iz dirigentskih iskustava, kao i preuzimanje elemenata iz opusa skladatelja čija je djela temeljito upoznao za dirigentskim (i to ne samom opernim) pultom. A ako već i nije skladao operu, Mahler je u svojim koncertnim djelima – i simfonijama i u ciklusima pjesama s orkestralnom pratnjom – trajno zaokupljen pitanjima glazbene drame i dramaturgije, ali i fasciniran fenomenom vokalnosti, koji uvelike prožima i njegova nevokalna djela. Njegove je orkestralne cikluse pjesama moguće promatrati i kao sažete operne prizore, a simfonije kao svojevrsne „opere bez riječi“ (ili čak s riječima, u četirima simfonijama koje uključuju i glasove). Simfonija, kao središte Mahlerova stvaralaštva, nadilazi svoju prijašnju funkciju čisto koncertnoga cikličkoga djela te se preobražava u uglazbljenje ljudskoga iskustva i proživljaja sveukupnosti univerzuma.

Takva je nova koncepcija simfonije uvjetovala i radikalno preoblikovanje njezina sadržaja. Mahler, doduše, nikad nije potpuno odbacio ni klasični harmonijski sustav ni formalne obrasce klasičnog instrumentalnog ciklusa, ali je zato tradicionalne tonalitetske i formalne okvire proširio i napeo do krajnjih granica – njihovo konačno „prsnuće“ u djelima skladatelja Druge bečke škole vjerojatno ne bi bilo moguće da im Mahler nije za to pripremio teren. Problem krize sonatnoga ciklusa, utemeljenog na razvoju i dijalektičkom sučeljavanju tema – s kojim su se već bili suočili simfoničari prethodnoga naraštaja – Mahler rješava na nekoliko razina. Preuzima i razrađuje Brahmsovu tehniku razvojnoga variranja tematske i motivičke građe, istodobno iz suprotnoga simfoničarskog „tabora“ preuzimajući Brucknerovu tehniku kolažiranja glazbeno-dramaturških blokova i tehniku provodnih ostinatnih ritmova. Njegovo naizgled posve originalno simfonijsko tretiranje motiva – nerijetko svedenih na jednostavan „signal“ – zapravo je povratak u simfonijsko okrilje tehnike provodnih motiva iz Wagnerovih „simfoniziranih“ opera. Ono u čemu Mahler uistinu jest gotovo potpuno originalan je obilno korištenje elemenata preuzetih iz „neumjetničkih“ glazbi – tradicijske i popularne – koje se nerijetko ironijski sučeljava s glazbom iz „viših“ žanrova. Ipak, najznačajniji transferi među žanrovima događaju se na planu prenošenja izvorno vokalne građe u simfonijsko tkivo. Mahlerove su prve četiri simfonije toliko prožete građom iz njegovih ranih pjesama s orkestrom, da ih se s pravom zajednički naziva *Wunderhorn* simfonijama, prema zasebnim pjesmama iz zbirke *Dječakov čudesni rog*, kao i prema na stihove iz te zbirke skladanom ciklusu *Pjesme putujućeg djetića*.

Na više razina već i Mahlerova *Prva simfonija u D-duru, „Titan“* sumira sve ključne elemente njegova ukupnog simfonijskog opusa, bez obzira na mijene kroz koje je prolazio u skladateljskoj srednjoj i kasnoj stvaralačkoj fazi. Poput svojega idola Brucknera, i Mahler je neumorno doradivao svoje simfonije – no za razliku od Brucknera, koji je u revizijama

nerijetko pod vanjskim pritiscima izbacivao i najkvalitetnije dijelove, kod Mahlera je posljednju inačicu uvijek legitimno smatrati najboljom i konačnom. Taj proces revizijske preobrazbe osobito je značajan za *Prvu simfoniju*. U prvoj verziji bila je riječ o dvodijelnoj, peterostavačnoj programnoj simfonijskoj pjesmi, dovršenoj 1888. godine i praizvedenoj sljedeće godine u Budimpešti; za izvedbu prve revidirane inačice, praizvedene u Hamburgu 1893. godine, djelo je dobilo i podnaslov *Titan*, prema istoimenom romanu njemačkoga romantičara Jeana Paula; naposljetku, u konačnoj je verziji, pripremljenoj 1896. godine, izbačen prijašnji drugi stavak, *Blumine*, a odbačeni su i popratni pisani program i podnaslov *Titan* (koji se, unatoč skladateljevim željama, i dandanas koristi). Mahler je, naime, s pravom smatrao da bi pisani program mogao više naštetiti nego koristiti razumijevanju djela.

I bez pisanoga programa, izvanglazbeni elementi ostali su razvidnima u brojnim glazbenim „signalima“ i „simbolima“, kao što je to slučaj i s kasnijim Mahlerovim simfonijama. Prepoznamo ih u Mahlerovim omiljenim *toposima*, poput „zvukova prirode“, ptičjega pjeva, „glazbe iz daljine“, posmrtna koračnice ili austrijskoga *ländlera*, populariziranog još u Schubertovim simfonijama. Tu je uostalom i određen broj prepoznatljivih citata iz Mahlerovih pjesama, koji neminovno donose i konotacije tekstova na koje su prvotno skladane. Istodobno je, međutim, *Prva simfonija* i djelo koje se neskriveno poziva i nastavlja na tradiciju austrijskog i njemačkog simfonizma. Strukturalni elementi su pritom, kako je već spomenuto, preuzeti od Brahmsa i Brucknera, pa čak i od Wagnera – no nad cijelom simfonijom kao da se, prije svega, nadvio Beethovenov duh – „kozmički“ početak referira se na početak Beethovenove *Devete*, a donekle i *Četvrte simfonije*; posmrtna koračnica (s osebujnom, molskom preobrazbom kanona *Bratec Martin*) gotovo je persiflaža istovrsne koračnice iz Beethovenove *Eroice*; bučni završni stavak isprva zaziva usporedbe s finalima *Treće* i *Pete simfonije*, ali se strukturno, zapravo, poziva na finale Beethovenove *Devete simfonije* (s kojom *Titan*, zacijelo ne slučajno, dijeli i temeljni tonalitet) i njezinu rekapitulaciju tematske i motivičke građe prethodnih stavaka. Kao „zaostatak“ prethodnih inačica djela, u tom se finalu pojavljuje i citat u međuvremenu odbačenoga stavka *Blumine*, na koji se Mahler prethodno već bio referirao u novome drugom, a nekadašnjem trećem stavku.

I premda je, nakon *Prve simfonije*, pred Mahlerom još bio dalek (i dalekosežan) simfonijski put, već je i ovo djelo donijelo skladateljske obrasce na koje će se pozivati niz kasnijih skladatelja, i to ne samo Mahlerovi neposredni sljedbenici unutar kruga bečkih modernista nego i dvojica velikih simfoničara (i opernih majstora!) prošloga stoljeća – Benjamin Britten i Dmitrij Šostakovič.



Fotograf: Julian Hargreaves

LISINSKI
SUBOTOM
UVIJEK
LISINSKI
NEPROCIJENJIV DOZIVLJAJ!
17/18

LISINSKI SUBOTOM
Subota, 17. veljače 2018.
Velika dvorana

RAY CHEN, violina ZAGREBAČKI SOLISTI U povodu 65. obljetnice djelovanja

Lisinski subotom u svojoj će sezoni obilježiti 65. obljetnicu postojanja jednog od najistaknutijih domaćih komornih ansambala – Zagrebačkih solista.

Obljetnički koncert uveličat će **Ray Chen**, violinist za kojega veliki Maxim Vengerov kaže: „Ray se dokazao kao cjelovit glazbenik koji ima iznimne kvalitete, kao što su prekrasan mladenački ton, životnost i lakoća. On ima sve vještine istinskoga glazbenog interpretata.“ Godine 2012. bio je najmlađi solist na koncertu u povodu dodjele Nobelove nagrade, dok ga na *SoundCloudu* trenutno prati više od dva milijuna korisnika mlađe generacije!



Fotograf: Vladimir Širokov



Fotograf: Cris Cezar

LISINSKI
ARIOSO
GLAS ZA
LISINSKI
NEPROCIJENJIV DOŽIVLJAJ!

17/18

LISINSKI ARIOSO
Srijeda, 28. veljače 2018.
Velika dvorana

YUSIF EYVAZOV, tenor

KRISTINA KOLAR, sopran
ROSSANA RINALDI, mezzosopran
GIORGIO SURIAN, bas-bariton

Orkestar Opere HNK
Ivana pl. Zajca u Rijeci
Marco Boemi, dirigent

Eyvazov je uzbuđljiv tenor prodornog, gromoglasnog i iznimno „talijanskog“ glasa... Potpuna dominacija čistog ljudskog glasa izvještenog u postizanju iznimnosti koja dopire do nas kao nijedan drugi glas... ništa se ne da usporediti s tim. (Mark Swed, L. A. Times)

LISINSKI
SUBOTOM
UVIJEK
LISINSKI
NEPROCIJENJIV DOŽIVLJAJ!

17/18

LISINSKI SUBOTOM
Subota, 3. ožujka 2018.
Velika dvorana

RICHARD GALLIANO, harmonika
KOMORNI GUDAČKI ORKESTAR
SLOVENSKE FILHARMONIJE
KLEMEN HVALA, umjetnički voditelj
JANEZ PODLESEK, koncertni majstor

Nesvakidašnji glazbeni doživljaj zagrebačkoj će publici priuštiti gostovanje skladatelja i virtuozna na harmonici i bandoneonu **Richarda Galliana** koji na gostovanjima zna zasvirati i trombon! On je jedini harmonikaš koji snima za etiketu Deutsche Grammophon, a resi ga bogatstvo izričaja koje obuhvaća sve glazbene žanrove, od klasičke do jazz. Dobitnik je brojnih priznanja, među kojima i odlikovanje *Commandeur - Ordre des Arts et des Lettres* francuskog ministra kulture za iznimna postignuća i obogaćenje francuske kulturne baštine.



ZAGREB
moj grad

KONCERTNA DVORANA CONCERT HALL

LISINSKI

NEPROCENJIV DOŽIVLJAJ INVALUABLE EXPERIENCE