

LISINSKI
SUBOTOM
UVJEK
LISINSKI
NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!
17/18

IVO POGORELIĆ

glasovir

Ponedjeljak, 21. svibnja 2018. u 19.30 sati
Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog

Sve boje glazbe. sviđalo se to vama ili ne.

LISINSKI
PREKO DUGE



Muzio Clementi

Sonatina u F-duru, op. 36, br. 4

Con spirito

Andante con espressione

Rondo: Allegro vivace

Joseph Haydn

Sonata u D-duru, Hob. XVI:37

Allegro con brio

Largo e sostenuto

Finale: Presto ma non troppo

Ludwig van Beethoven

Sonata u f-molu, br. 23, op. 57, *Appassionata*

Allegro assai

Andante con moto

Allegro ma non troppo - Presto

* * *

Frédéric Chopin

Balada u As-duru, br. 3, op. 47

Franz Liszt

Transcendentalne etide, S. 139

Br. 5: *Feux follets*, u B-duru

Br. 8: *Wilde Jagd*, u c-molu

Br. 10: *Allegro agitato molto*, u f-molu

Maurice Ravel

La Valse, poème choréographique

(obrada za glasovir: M. Ravel)

IVO POGORELIĆ

4

„Ja sam dužan na neki način nuditi publici programe u ravnoteži i skladu s mojom reputacijom. Publika dolazi do karata, skupo ih plaća i treba dobiti nešto. Nisam veliki prijatelj ponovnih izlazaka nakon što je program završio, na takozvani bis, to mi se ne sviđa jako. Mislim da je program kao takav važan i da ga je potrebno uobličiti i ponuditi, unutar mogućnosti koje postoje, ono što sam ja u stanju dati kao umjetnik i pri tome ne olakšavati sebi previše, jer publika ne mora biti obrazovana, ali osjeti sve“, izjavio je **Ivo Pogorelić** u intervjuu u prosincu prošle godine prigodom gostovanja u Beogradu, gdje je nastupio prvi put nakon 28 godina. Time je ujedno zaključio 2017. godinu, u kojoj je, uz turneje po Španjolskoj, Kini i Japanu te nastupe diljem Europe, čak dva puta nastupio u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog, najprije u ciklusu *Lisinski subotom* u svibnju, a potom uz Zagrebačku filharmoniju u prosincu. Ovu je pak godinu počeo recitalima u Italiji te nastavio travanjским nastupom u bečkom Konzerthausu, nakon kojega je kritičar u osvrtu naslovljenom „Pogorelić briljira nekonvencionalnom, živopisnom igrom polariziranog genija“ zapisao: „Nekoliko je puta razdragana publika zvala vječnog tragača natrag na pozornicu – ali on se nije zanosio dodacima. Univerzalna poruka, vizionarski let buntovnika koji se ne pokorava diktatima, ostavili su poneko zbunjeno lice. Bečki klasičari, balansirajući na granici vjerodostojnosti, bit će još dugo nemirni.“ (*klassik-begeistert.at*, 18. travnja 2018.)

„Njegovo sviranje ne ugađa niti se dodvorava. Kod Pogorelića – ili ste njegov obožavatelj ili ga uopće ne razumijete.“ (*Süddeutsche Zeitung*, 21. veljače 2016.) To je možda najizravniji opis neumornog umjetnika kojega nakon zagrebačkog recitala očekuje turneja po Španjolskoj, gdje će održati niz recitala te nastupiti uz Orquesta Sinfónica de Galicia pod ravanjem Dime Slobodeniouka u *Drugom glasovirskom koncertu* Sergeja Rahmanjinova. Sezonu će zaključiti recitalom u Münchenu 10. lipnja.

Rođen 1958. u Beogradu, Ivo Pogorelić glazbenu je vještinu počeo stjecati u dobi od sedam godina. Kao dvanaestogodišnjak, zasluživi državnu stipendiju, primljen je na Središnju glazbenu školu u Moskvi. Potom je upisao studij glasovira na moskovskom Konzervatoriju *Čajkovski*. Dvije godine poslije počeo je raditi s priznatom pijanisticom i pedagoginjom Alicom Kezeradze, s kojom je ostao povezan intenzivnom suradnjom i brakom (1980.) sve do njezine smrti 1996.

Prije prijelomnog trenutka koji ga je lansirao u vrh pijanističke scene – sudjelovanja na prestižnom Chopinovu natjecanju u Varšavi – pobijedio



je na Natjecanju *Alessandro Casagrande* u Terniju u Italiji 1978. te u Montrealu 1980. Još prije toga, osvojio je prve nagrade i na nekoliko državnih natjecanja tadašnje Jugoslavije. Iako je na Chopinovu natjecanju bio eliminiran u trećem krugu, upravo je to izazvalo neočekivane reakcije: prepoznavši istinski talent, pijanistica Martha Argerich prozvala ga je genijem, napustivši iz protesta žiri. Vjerojatno najkontroverzniji događaj u povijesti slavnog natjecanja usmjerio je pozornost glazbene javnosti na Ivu Pogorelića. Već sljedeće godine prvi je put nastupio u njujorškom Carnegie Hallu, nastavivši u najprestižnijim koncertnim dvoranama svijeta, izazivajući senzaciju gdje god bi se pojavio: od Sjedinjenih Američkih Država, Kanade i Južne Amerike, preko Europe i Izraela, do Japana. Dobivao je pozive od vodećih orkestara, kao što su Berlinska i Bečka filharmonija, simfonijski orkestri iz Chicaga i Bostona, Njujorška filharmonija, Londonski simfonijski orkestar, Londonska kraljevska filharmonija, Pariški orkestar, Orkestar Tonhalle iz Züricha, Filharmonija iz Los Angelesa... I publika i kritičari divili su se originalnosti njegova talenta i pristupa: „Svaki ton je odsvirao točno, s takvim osjećajem, takvom ekspresijom. Bio je cijeli orkestar – kao da je dvjesto godina ispred svojega vremena.“ (*New York Times*)

Ugovor s etiketom *Deutsche Grammophon* donio mu je još više poklonika diljem svijeta; njegove snimke postale su najprodavaniji albumi klasične glazbe do tada te referentni primjeri budućim generacijama. Kao ekskluzivni umjetnik te etikete, od 1981. do 1995., snimio je glasovirska djela Bacha, Scarlattija, Haydna, Mozarta, Beethovena, Schumanna, Chopina, Liszta, Brahmsa, Čajkovskog, Musorgskog, Prokofjeva, Skrjabinina i Ravela. Njegove kompletne snimke, četrnaest CD-ova, *Deutsche Grammophon* objavio je 2015. godine, a izdanje je zaslužilo francusku nagradu *Diapason d' Or*. Nakon čak osamnaest godina, 2016., objavio je nove studijske snimke – Beethovenove sonate op. 54 i op. 78 koje su dostupne putem *streaming* platforme i aplikacije *Idagio*, specijalizirane za klasičnu glazbu. Okrećući se novim formatima, Pogorelić nastoji klasičnu glazbu približiti novoj, mlađoj publici: „Kako bismo doprli do mlađih generacija, umjetnost moramo distribuirati putem platformi koje oni koriste. *Idagio* meni kao umjetniku nudi mogućnost dostupnosti mojih snimki diljem svijeta u djeliću sekunde. Mislim da je uznemirujuće što mladi stalno gledaju u *smartphone* i pričaju kroz slušalice, no istovremeno oni tako razvijaju izvanredne instinkte za virtualni svijet i slijede svoju intuiciju. Oni su nepristrana i pažljiva publika s velikim potencijalom za klasičnu glazbu.“ (*slippedisc.com*)

Nakon 1996., na više se godina gotovo potpuno povukao iz javnog i koncertnog života, no onda je povratkom na koncertne podije postavio nove izazove. Njegovo umijeće interpretacije skladateljskih zapisa prošlo je razne transformacije, no i dalje izaziva senzaciju nekonvencionalnim pristupom: „Uvijek su mi pokušavali lijepiti etikete: kontroverzan, kapriciozan, kompleksnog karaktera... Od svega toga mi je najvažnije da sam održao jednak odnos prema kompozitorima i ne podnosim nikakve kompromise. Pokušavam rastumačiti njihove

namjere.“ (*filmonizirani.net*, 2016.) U proteklih nekoliko sezona nastupao je u cijelom svijetu: u Londonu, Parizu, Kopenhagenu, Bruxellesu, Rotterdamu, Linzu, Šangaju, Pekingju, Tokiju, Hong Kongu, Dubrovniku, Varšavi, Montreuxu, Oxfordu, Kölnu, Stuttgartu, Münchenu, Parizu, Zagrebu, Beogradu... I nakon gotovo četiri desetljeća prati ga status zvijezde s rasprodanim koncertima: svaki njegov nastup očekuje se s osobitom napetošću i iščekivanjem jedinstvene umjetničke kreacije. Posebno ozračje uoči početka izvedbe svjedoči o rijetko karizmatičnom umjetniku koji izaziva pomutnju ne samo pijanističkim kreacijama nego i osobnošću. Slici koju ima u javnosti, on sam pretpostavlja težak rad: „Ja služim umjetnosti, ja sam sluga. Nekima sve to izgleda veličanstveno, s kavijarom, šampanjcem i palačama. U redu. I to je dio programa. Ali ja sutra, kad se probudim, nemam ništa od svega toga. No itekako imam sjesti za glasovir i ići dalje.“ (*Jutarnji list*, 2010.)

Uz predanost umjetničkom pozivu, Ivo Pogorelić društveno je angažiran na području humanitarnoga rada i potpore mladim umjetnicima. Još 1986. u Hrvatskoj je osnovao Fond za mlade glazbenike, namijenjen financiranju inozemnih studija najdarovitijih, a dvije godine poslije u Bad Wörishofenu u Njemačkoj utemeljio je međunarodni glazbeni festival koji je pod njegovim imenom, tijekom jednoga desetljeća, podupirao mlade glazbenike na početku karijera, dajući im prilike za nastupe i suradnje s afirmiranim kolegama. Iste godine UNESCO mu je dodijelio naslov *Ambasadora dobre volje*, kao prvom umjetniku s područja klasične glazbe. Nadalje, u Pasadeni (SAD) je 1993. održano Međunarodno pijanističko natjecanje *Ivo Pogorelich*. U Luganu, gradu u kojem živi, Ivo Pogorelić svake dvije godine organizira koncert s ciljem predstavljanja mladih glazbenika, kojim podupire njihov rad. Godine 1994. utemeljio je Dobrotvornu zakladu Sarajevo pod patronatom UNESCO-a, s ciljem prikupljanja sredstava za gradnju rodišta u tom gradu. Redovito priređuje dobrotvorne koncerte. U novije vrijeme povremeno održava i majstorske tečajeve.

Dobitnik je niza nagrada, među kojima su *Orlando* (Dubrovačke ljetne igre, 1981.), *Vladimir Nazor* (1985.), *Porin* za poseban doprinos hrvatskoj glazbenoj kulturi (1997.) te *Milka Trnina* (2002.). Nositelj je odličja Reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića (1999.).

„Clementi je obični varalica, kao i svi Talijani!“ izjavio je 1783. godine Wolfgang Amadeus Mozart za **Muzija Clementija** (1752. – 1832.), komentirajući njihov slavni pijanistički dvoboj koji je u Beču upriličio car Josip II. kao zabavu svojim gostima: velikom vojvodi Pavlu, poslije caru Pavlu I., i vojvotkinji od Rusije. Glazbenici su morali improvizirati i izvoditi izbor iz svojih djela za instrumente s tipkama te svirati *prima vista* sonate Giovannija Paisiella. Clementi je pak za Mozarta imao više simpatija, izjavivši kako nikoga nije čuo da svira „s toliko duha i umilnosti“. Možemo samo nagađati o razlozima Mozartove negativnosti, no takvi komentari svakako su naštetili Clementiju, upravo kad je počeo graditi reputaciju virtuozu na tipkama u kontinentalnoj Europi, u koju je stigao 1780., ohrabren uspjesima u Londonu (ondje je živio od svoje 22. godine). Upravo je u Londonu mogao pokazati rezultate dugogodišnjeg samotnog naukovanja i vježbanja čembala na imanju Petera Beckforda u Dorsetu. Imučni Beckford je, prema vlastitom priznanju, „kupio Clementija od njegovog oca na sedam godina“, nakon što je čuo dječakovo muziciranje na orguljama u crkvi San Lorenzo in Damaso u Rimu.



Slobodan od obaveza prema Beckfordu, Clementi je u Londonu počeo nastupati kao solist na čembalu u sklopu koncerata drugih glazbenika te raditi u King's Theatreu na Haymarketu kao dirigent s čembala. Nerijetko je svirao i svoja djela, primjerice sonate op. 2, duete i sonate op. 3 te šest sonata op. 4, koja je i objavljivao, stječući sve veću popularnost i kao skladatelj i kao izvođač. Uspjehe je nastavio nizati i na kontinentu; publika u Parizu ispraćala ga je s oduševljenjem, svirao je pred Marijom Antoanetom, te naposljetku i u Beču pred njezinim bratom, Josipom II. Nakon susreta s Mozartom i odlaska iz Beča, putovao je po Švicarskoj i Francuskoj, okupljajući oko sebe učenike. U London se vratio 1783. te se potpuno posvetio nastupima i skladanju. Osim kraćega boravka u Francuskoj, Švicarskoj i možda u rodnom Rimu, kad je, prema nekim izvorima, posjetio obitelj, u Londonu je ostao do 1802., postavši iznimno cijenjen, najprije kao skladatelj, izvođač i učitelj, a potom i kao izdavač i graditelj instrumenata. Godine 1786. imenovan je „glavnim skladateljem i izvođačem“ za ciklus *Hanover Square Grand Professional Concert*, bio je solist na koncertima u sklopu ciklusa *La Mara-Salomon* te je često nastupao na koncertima u čast drugih umjetnika i povremeno pri izvedbama oratorija u Covent Gardenu.

„Ali izvedba koja nadmašuje sve ostale bila je ona Clementijeva na glasoviru: kakva briljantnost prstiju i divan nastup! Moć instrumenta

nikad nije bila prizvana takvom superiornom vještinom, možda bez premca!“ (*Morning Chronicle*, 1790.) Poput većine solista na instrumentima s tipkama, najčešće je izvodio vlastita djela, uglavnom sonate i koncerte, a pokušavao se probiti i kao autor simfonija. No dolazak Josepha Haydna u London u sezonama 1791./1792. i 1794./1795. ugrozio je karijere tamošnjih skladatelja jer je londonska publika gotovo jednoglasno tražila glazbu slavnoga gosta iz Austrije. Clementi se 1802. odlučio na ponovni odlazak u inozemstvo, koji je potrajao osam godina. Do tada je stvorio znatan broj djela; izdanja iz toga razdoblja uključuju gotovo 60 sonata i sonatina za instrumente s tipkama, brojne varijacije, *capriccia* i druga kraća djela. Tražen i kao učitelj (među njegovim učenicima bio je i John Field), napisao je niz skladbi u svrhu poduke, primjerice šest **Sonatina op. 36**, objavivši ih 1797. Nazvao ih je *Progresivne sonatine* (*Progressive sonatinas*) i namijenio ne odveć naprednim učenicima, iako je u njih utkao određene tehničke poteškoće, poput pasaža šesnaestinki u lijevoj ruci. No forma i tekstura im je transparentna, a zahtjevnost tek nužna za svladavanje određenih vještina na klavijaturi. Primjerice, u **Sonatini u F-duru, op. 36, br. 4** stvorio je ljupki prvi stavak od prilično uobičajenog materijala: dijatonskih nizova i oktavnog ponavljanja tona u pratnji. Slijedi polagani stavak u B-duru te energični rondo s dominantnim triolama za zaključak. *Sonatine* op. 36 danas su najpoznatije Clementijeve skladbe s kojima se tijekom školovanja susreću svi učenici glasovira, što je svakako pokazatelj njihove vrijednosti i kvalitete. I nakon više od dva stoljeća ispunjavaju funkciju koju im je autor namijenio.

Slavan već u svojim tridesetim godinama, iznimno cijenjen u zreloj dobi, a u starosti smatran kulturnim herojem Europe, **Joseph Haydn** (1732. – 1809.) u svijesti šire javnosti prije se povezuje sa simfonijskom glazbom i gudačkim kvartetima negoli s djelima za glasovir solo. Činjenica je da je za instrumente s tipkama pisao cijeloga svojeg stvaralačkog vijeka, počevši od mladosti u Beču (kad je prihvaćao razne angažmane i pisao skladbe za čembalo uglavnom za svoje učenike aristokratskog podrijetla) pa sve do triju veličanstvenih sonata, br. 50-52, iz 1794. u Hobokenovu katalogu, nadahnutih zvučnim instrumentima graditelja Johna Broadwooda s kojima se susreo za gostovanja u Londonu. Iako je bio vrstan pijanist, glasovirske sonate nikad nije pisao da bi ih sam izvodio; nije se smatrao „čarobnjakom“ u sviranju, kako je sam znao reći. Ipak, instrumenti s tipkama bili su u



središtu njegova stvaralačkog procesa. Za svoj način stvaranja kaže: „Sjeo bih i počeo fantazirati, već prema tome jesam li bio u tužnom ili vedrom, ozbiljnom ili vragolastom raspoloženju.“ Bila je to njegova jutarnja radna rutina, kad je isprobavao ideje na čembalu, klavikordu ili, od oko 1780., na *fortepianu*. Upravo u Haydnovo vrijeme instrumenti s tipkama počeli su se mijenjati: čembalo i klavikord sve više su ustupali mjesto novom instrumentu s batičima – *fortepianu* – preteči modernoga glasovira, koji je nudio mnogo veće zvukovne mogućnosti. Te su pak promjene pratile razvoj klasične sonate, u čijem je mijenjanju forme i sadržaja Haydn izravno sudjelovao.

Nešto više od 60 njegovih sonata za instrumente s tipkama uglavnom je bilo namijenjeno poduci, pa ni danas nisu uobičajena pojava na koncertnim programima pijanista, no više negoli poznatiji Mozartov sonatni opus, utjelovljuju i odražavaju evoluciju klasične sonate: od lakih ranih divertimenta i partita oblikovanih po uzoru na čembalistički stil skladatelja poput Baldassarea Galuppija i Georga Wagenseila, preko nešto osobnijih ostvarenja, djelomice pod utjecajem jezika naglašene senzibilnosti Carla Philippa Emanuela Bacha i svjesnog korištenja popularnog idioma sedamdesetih i osamdesetih godina 18. stoljeća, do impresivnih djela nastalih za javne izvedbe u Londonu.

Iz niza od šest sonata koje je 1780. godine objavila bečka izdavačka kuća *Artaria*, izdvaja se **Sonata u D-duru, Hob. XVI:37** koja je vrlo brzo postala dio repertoara aristokratskih salona. Rado su je izvodile sestre Franziska i Maria Katherina von Auenbrugger čijim su se sviračkim vještinama divili i Haydn i Leopold Mozart, i kojima je *Sonata* i posvećena. Popularnost djela zacijelo uvelike počiva na nezadrživo prštavoj glavnoj temi prvoga stavka, koja svjedoči o Haydnovim simpatijama prema vedrini sonata Domenica Scarlattija. Tome autor suprotstavlja suzdržanost u provedbenom odsjeku. Polagani stavak, u d-molu, još je veća suprotnost materijalu iz prvoga; koncipiran kao spora, sonorna sarabanda s punktiranim ritmom i imitativnim postupcima, ozračjem je na tragu burnog *Empfindsamkeit* stila Carla Philippa Emanuela Bacha. Na *Largo* se odmah nastavlja rondo, koji se temelji na pamtljivoj temi u skladu s oznakom *innocentemente*.

Ludwig van Beethoven (1770. – 1827.) pisao je za glasovir gotovo cijeli svoj stvaralački vijek, pa se u nizu od trideset dvije glasovirske sonate nastale od 1795. do 1822. godine uvelike ogleđa njegovo umjetničko sazrijevanje. Spektar izražajnosti tih skladbi je golem, a



brojne su i novosti koje je preko njih unosio u svoje stvaranje, primjerice način izlaganja i razvijanja tema, dramatzicija sonatne forme, specifičnosti ritma i boje... Sve to najprije se pojavilo u glasovirskim sonatama, a potom se očitivalo i u njegovim simfonijama. Svaka je sonata svijet za sebe, na što je zasigurno utjecala i činjenica da je Beethoven i sam bio vrstan pijanist. Pisane su za *fortepiano*, a Beethoven ih je uvelike iskoristavao. Graditelju *fortepiana* Andreasu Streicheru napisao je 1796.: „Nesumnjivo, način sviranja glasovira najmanje je razvijen oblik sviranja instrumenata. Još uvijek slični slušanju čembala, i ja sam sretan, moj dragi prijatelju, da si ti jedan od rijetkih koji shvaća i osjeća da se na glasoviru može i pjevati, sve dok za to postoji osjećaj. Nadam se da će doći vrijeme kada će se čembalo i glasovir smatrati dvama potpuno različitim instrumentima.“ Upravo je zato zanimljivo i Beethovenovo mišljenje o Mozartovu stilu sviranja, o kojemu svjedoči Carl Czerny, njegov učenik od 1801., a potom i bliski prijatelj. Prema njemu, Mozartov, a time i stil sviranja njegovih učenika, također je bio presličan čembalističkom – „odrezan“ i nemiran. Iako je priznao da se svejedno radi o sjajnom ovladavanju instrumentom, Beethovenu je, čini se, najviše smetala rijetka uporaba pedala. On sam koristio se njime vrlo često, inovativno i odvažno stvarajući zvukovne efekte koji se inače ne bi čuli. Energičnost i snagu u svojem je glasovirskom rukopisu kombinirao s jednim od svojih najdojmljivijih sredstava – glatkim *cantabile* pasażama.

Godine 1803. dobio je glasovir marke *Érard* raspona od pet i pol oktava, što je odlučio iskoristiti u novim sonatama kojima se posvetio u ljeto 1804. boraveći u Döblingu, selu nedaleko od Beča. Osim na *Sonati op. 54*, radio je i na **Sonati u f-molu, op. 57**, kojoj je bečki izdavač Cranz dodao naslov *Appassionata* kako bi istaknuo strastvenost, energiju i dramtiku, čemu se skladatelj nije protivio. Mogućnosti novoga glasovira iskoristio je već u uvodu *Sonate*; znakovito je da je skladateljevo iskušavanje snage instrumenta već do 1810. iscrpilo glasovir. Koliko su Beethovena toga ljeta okupirale nove ideje, svjedoči zapis njegova učenika Ferdinanda Reisa koji mu se, došavši na poduku iz glasovira, pridružio u šetnji: „Otišli smo tako daleko da smo se u Döbling vratili tek oko osam navečer. On je pjevao, ili prije urlao, stalno gore-dolje, ali nije otpjevao neki određeni ton. ‘Javila mi se tema za posljednji stavak sonate.’ Kad smo ušli u sobu, potrčao je prema glasoviru a da nije ni šešir skinuo. Sjeo sam u kut, a on je potpuno zaboravio na mene. Barem sat vremena slušao sam predivni finale sonate. Naposlijetku je ustao i, iznenađen što sam još uvijek prisutan, rekao: ‘Danas ne možemo imati poduku, imam nekog posla.’“

Riječ je dakako o finalu *Sonate* op. 57, djela za koje je Beethoven dugo tvrdio da mu je najdraže. Iako nema naznaka da je nadahnuto nekim osobitim događajem, zbog silovitosti kojom obiluje neki ga povezuju sa svađom s bliskim prijateljem, Stephanom von Breuningom. *Sonata* je ipak više od toga. Carl Czerny nazvao ju je „najsavršenijom izvedbom

moćnog i kolosalnog plana“, a divio joj se i Lenjin, opisavši je kao „veličanstvenu nadljudsku glazbu“. Koristeći se efektima glasovira do ekstrema, prvi stavak protječe u neprekinutom izljevnu snage i prvi put u prvom stavku sonate Beethoven izostavlja ponavljanje ekspozicije. Motiv sudbine, proslavljen u *Petoj simfoniji*, uočljiv je i tu, postavljen nasuprot drugoj, toploj i lirskoj temi. Središnji stavak – *Andante con moto* – tek je kratko smirenje između dviju oluja: niz varijacija na jednostavnu temu sazdanu samo od akordâ. Zaključak *Allegro ma non troppo* – prema mišljenju mnogih, jedan od najboljih primjera glasovirske glazbe – nastupa bez prekida, poput nastavka prvog stavka. Nitko do tada nije napisao nešto tako moćno za glasovir solo. Način na koji napetost stavka raste, potpuno oslobađajući silovitost i energiju pred kraj – u završnom *Prestu* – još je jedan pokazatelj Beethovenova genija. *Sonata* je posvećena skladateljevu prijatelju i učeniku, grofu Franzu von Brunsviku.

Vrijeme u kojem su se neprestano unosila poboljšanja u konstrukciju glasovira omogućilo je **Frédéricu Chopinu** (1810. – 1849.) otkrivanje cijelog raspona novih boja. Izravnije od bilo koga prije, svoje je skladanje temeljio na prirodi samog instrumenta: jedinstvenosti zvuka, odjeku svakog tona, mogućnosti dinamičkog nijansiranja i potpori pedala, fizičkim svojstvima sviranja dvjema rukama – ograničenjima u dometu svake za sebe i prednostima kad su udružene – te dakako svojoj izvođačkoj vještini. Visokoindividualni pristup poduci i sviranju koji je razvio uvelike duguje nekonvencionalnom školovanju: iako su ga u ranoj mladosti podučavali ugledni glazbenici, Wojciech Żywny koji ga je upoznao s opusom J. S. Bacha i bečkih klasičara, Józef Elsner (harmonija i teorija) te Wilhelm Würfel (orgulje), kao izvođač na glasoviru bio je prije svega samouk. No upisavši se na Visoku školu za glazbu u Varšavi 1826., prošao je temeljite i stroge lekcije iz kompozicije; na posljednjoj godini studija, 1829., Józef Elsner u konačnoj je ocjeni svojega studenta zapisao da je riječ o „izvanrednom talentu, glazbenom geniju“.



Stigavši u Pariz u jesen 1831. godine, naišao je na izuzetno prijateljsko okruženje, ne samo zbog velikog broja poljskih emigranata i suosjećanja Parižana u pogledu ustanka u studenom i pobune protiv ruske prevlasti u Poljskoj, nego i zbog cijelog kulturnog ozračja u koje se brzo uklopio. Nakon prvog tamošnjeg nastupa, u Salle Pleyel, u veljači 1832., kad je izveo svoj *Glasovirski koncert u e-molu*, stekao je naklonost glazbenika

kao što su Franz Liszt, Hector Berlioz i Auguste Franchomme. Do kraja 1832., osim na društvenim događanjima, postao je tražen i kao učitelj glasovira, i to u tolikoj mjeri da je mogao tražiti izrazito visoke honorare. Uz reputaciju izvanrednog učitelja, rastao mu je i izvođački ugled. Izbjegavao je velike, javne koncerte i radije nastupao u salonima, u čijem je intimnom okruženju njegova tehnika dolazila do punog izražaja. „Čudesan šarm, poezija i originalnost, savršena sloboda i apsolutna lucidnost Chopinova sviranja ne mogu se opisati. To je savršenstvo u svakom pogledu“, jedan je od zapisa suvremenika.

Chopinov osebujan zvuk, izgrađen više-manje nakon dolaska u Pariz, prepoznatljiv je ne samo u mazurkama, polonezama, nokturnima, etidama, valcerima, baladama, sonatama i drugim djelima za glasovir solo, nego i u djelima za orkestar. Primjerice, u dvama najvažnijim ostvarenjima posljednjih godina boravka u Varšavi – glasovirskim koncertima (ujedno njegovim prvim opsežnijim skladbama koje su stekle stalno mjesto na koncertnom repertoaru) i u komornim uradcima, pa i malo poznatim solo pjesmama koje je na tekstove poljskih pjesnika pisao cijeloga stvaralačkog vijeka.

Mazurka, nokturno, etida i valcer, kao četiri žanra najzastupljenija u njegovu opusu, već su bili formirani u Varšavi. Karakter im se učvrstio u prvom godinama boravka u Parizu, kad se sam pobrinuo za njihovo izdavanje. Upravo ta djela definiraju njegov zreli skladateljski izričaj te predstavljaju most između posljednjih godina u domovini i prvih godina u Francuskoj, i razlikuju ga od bravuroznog stila skladatelja-pijanista ranog 19. stoljeća, ali i od lirskih karakternih skladbi praško-bečkih predstavnika te od „simfonijskog“ glasovirskog pisanja L. van Beethovena, R. Schumanna i J. Brahmsa. Spajajući aspekte bečkog majstorstva naslijeđenog od Mozarta i Hummela i lirske manire francuskih i engleskih škola, postigao je jedinstvenu sintezu koja se poslije pokazala začetkom pijanističkih stilova kasnog 19. stoljeća.

Nalazeći nove načine razvijanja i zaoštavanja stečevina svojih ranih pariških godina – kako da melodiju, figuraciju i harmoniju upotrijebi u opsežnijim formama – dosegnuo je novu kreativnu fazu u dvjema polonezama op. 26, prvom *Scherzu* op. 20 i prvoj *Baladi*, op. 23. Sve tri skladbe nastale su u isto vrijeme, 1834. – 1835., i svaki od tih žanrova dobio je još tri opusa. Zapravo je Chopin svoj cijeli korpus zrelih poloneza, *scherza* i balada stvorio između 1834. i 1843. Četiri *Balade* (op. 23, op. 38, op. 47 i op. 52) nastale u to vrijeme, iako imaju niz dodirnih točaka (svaka je skladana oko teme podvrgnute raznim transformacijama, što generira fraze neobične melodijske kvalitete s raskošnom harmonijskom pratnjom i kulminacijom u zvučnom klimaksu), nisu nužno zamišljene da se sviraju u slijedu. Također, iako naziv balada – koji je Chopin upotrijebio među prvima za čistu glazbenu formu – sugerira moguće poetske predloške i nadahnuća, nema dokaza da se doista koristio ikakvim izvorima osim vlastite invencije. Robert Schumann, kojemu je Chopin posvetio svoju drugu

Baladu, op. 38, smatrao je kako je moguće da se poslužio stihovima Adama Mickiewicza, zaključivši: „Pjesnik bi lako mogao otkriti svoje riječi u glazbi; one duboko uznemiruju dušu.“ Treću *Baladu u As-duru*, op. 47, dovršenu 1841. godine, mnogi opisuju kao Chopinovo najsretnije djelo: „Tu je sve blistavo, odvažno i u pokretu“, zapisao je muzikolog Arthur Hedley. Temeljena na dva glavna motiva sadržana u početnim taktovima, odražava izniman osjećaj za cjelovitost, ravnotežu i simetriju u naizgled slobodnom stilu. Schumann ju je smatrao najoriginalnijom Chopinovom baladom. Skladatelj ju je prvi put javno izveo 21. veljače 1842. u Pleyelovu salonu u sklopu nastupa s pjevačicom Pauline Viardot. Posvetio ju je svojoj učenici Pauline de Noailles koja je, kad ju je čula, primijetila: „U ovoj glazbi ima i mjesečine i sunca!“

Nastanivši se s majkom u Parizu nakon očeve smrti 1827., **Franz Liszt** (1811. – 1886.) već je kao šesnaestogodišnjak, kako bi imao redovite prihode, počeo podučavati sinove i kćeri francuskog plemstva. Probijajući se u pariškim društvenim krugovima, s vremenom je dolazio u kontakt i s brojnim glazbenicima suvremenima, uključujući Hectora Berliozu (s kojim je razvio dugogodišnje prijateljstvo), Frédéricu Chopina (s kojim je u dva navrata dijelio koncertnu pozornicu) te Niccolòa Paganinija (čiju je izvedbu prvi put čuo u Parizu u travnju 1831.). Svoje oduševljenje Paganinijem Liszt je podijelio s učenikom Pierre-Etienneom Wolffom, napisavši mu: „Kakav čovjek, kakva violina, kakav umjetnik! Nebesa! Kakva patnja, kakav čemer, kakvo trpljenje u te četiri žice!“ Zanimljivo je da je Liszt u pismo uključio i glazbene primjere koji su mu naročito privukli pozornost, pa je očito da je dojam koji je Paganini ostavio na mladog Liszta bio izvanredan. Kombinacija majstorskog ovladavanja instrumentom i hipnotičke dramske snage, koja je publiku dizala na noge, učinili su ga tadašnjim Lisztovim idolom, pa se Liszt unatoč neupitnoj vlastitoj pijanističkoj vještini posvetio intenzivnom ponovnom učenju. Svojem je prijatelju nadalje pisao: „Ova dva tjedna moje misli i moji prsti radili su kao ukleti. Homer, Biblija, Platon, Locke, Byron, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, sve je oko mene. Proučavam ih, meditiram nad njima, gutam ih bjesomučno. K tome, vježbam po četiri-pet sati (terce, sekste, oktave, tremola, ponavljanja, kadence itd.). Ah, ako ne poludim, naći ćeš novog umjetnika u meni. Da, umjetnika kakvoga ti priželjkuješ, kakav se danas traži.“



Da bi postao takav umjetnik, Liszt je imao i prirodne fizičke preduvjete: njegove ruke bile su duge i uske, a prsti iznimno fleksibilni; imao je zaobljene vrhove prstiju, što mu je omogućavalo maksimalnu pokretljivost po površini klavijature; oba četvrta prsta bila su mu osobito gipka, što mu je olakšavalo sviranje titrajućih tekstura istovremeno s drugom građom u objema rukama. Ono što je skladao uglavnom je podrazumijevalo da izvođač može obuhvatiti decimu bez poteškoća. Zato i zadivljuju njegovi prstometi koji proizlaze iz prirode klavijature i anatomije ljudske šake. Neki od izvanrednih efekata koje je uveo su postavljanje prstiju poput rašlji (samo drugi i četvrti prst), preklapajuće ljestvice, skokovi i tzv. Lisztove oktave, zahvaljujući kojima je mogao svirati vrlo brzo.

Tridesetih i četrdesetih godina 19. stoljeća, istovremeno s unapređenjem samoga instrumenta, uveo je do tada neviđeni raspon tehničkih i izražajnih mogućnosti na glasoviru, postavši uzorom i mnogim suvremenicima i sljedećim generacijama, sve do danas. Izvanrednom tehnikom i karizmatičnom osobnošću stekao je status najvećeg pijanista virtuozu svojega vremena, a dramatična sredstva kojima je to iskazivao u svojim djelima zahtijevala su veće koncertne prostore, za razliku od salonskih u kojima je nastupala većina tadašnjih pijanista. Chopin i Hummel, primjerice, stekli su ugled nastupajući pred biranim krugom ljubitelja glazbe iz visokog društva; Liszt je pak već 1837. nastupio pred tri tisuće ljudi u milanskoj Scali. No da bi to postigao, morao je nadići brojne predrasude suvremenika, kao i nedostatke instrumenata. Snažniji zvuk sedmooktavnog glasovira *Érard* više je odgovarao njegovu stilu od nježnijeg *Pleyela*. No i na *Érardu* je znao slomiti koju žicu ili batić; tek kad su *Steinway* i *Bechstein* 1850-ih počeli proizvoditi svoje ojačane glasovire, njegov je tadašnji opus mogao doći do punog izražaja.

Najreprezentativnijim primjerima takvoga Lisztova opusa smatra se *Šest velikih etida prema Paganiniju* i dvanaest **Transcendentalnih etida**, S 139. Ciklusi, bliski po stilu i virtuozičetu, objavljeni su gotovo istovremeno pod nazivima *Six études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838.) odnosno *Grandes études* (1839.), da bi 1851., u revidiranoj verziji, dobili konačne naslove: *Grandes études de Paganini* te **Études d'exécution transcendante**. Njihove prethodne verzije, one iz 1838./1839., smatraju se najzahtjevnijim i prilično obeshrabrujućim primjerima pijanističke literature te jasnim dokazom Lisztove nadmoći nad pijanistima suvremenima.

Dok *Etide prema Paganiniju* začetak imaju u *Grande fantaisie de bravoure sur La clochette de Paganini*, utemeljenoj na trećem stavku Paganinijeva *Drugog violinskog koncerta u h-molu* i nastaloj dvije godine nakon Lisztova prvog susreta s velikim violinistom, *Transcendentalne etide* zapravo su treća verzija ciklusa; izvornik je nastao 1826. godine, kad je petnaestogodišnji Liszt napisao i objavio dvanaest mladenačkih etida, kao prvi dio onoga što je zamislio kao 48 etida (po dvije u svim

tonalitetima), vjerojatno pod utjecajem svojega učitelja Carla Czernya. Desetak godina poslije, znatno ih je preradio, zadržavajući tonalitetni plan prema silaznom kvintnom krugu, pri čemu je svaka druga etida u paralelnom molu durskog tonaliteta svoje prethodnice. S obzirom na to da su za izdanje *Grandes études* iz 1839. godine bile najavljene 24 etide, pretpostavlja se da je Liszt imao namjeru upotpuniti ciklus tonalitetima po uzlaznom kvintnom krugu, no to se nije dogodilo. U osvrtu na to izdanje u časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*, Robert Schumann opisao je etide kao „studije oluje i straha... prikladne za deset ili dvanaest pijanista na svijetu“. Ponovno ih preradiвши za izdanje 1851., Liszt je ublažio najekstremnije tehničke zahtjeve i time dobio na muzikalnosti skladbi i jasnoći sadržaja te ih učinio dostupnijima širim pijanističkim krugovima i prikladnijima za izvedbe na suvremenom glasoviru. Također, tada im je dao opisne naslove, koji se ipak smatraju više smjernicom za izvedbu negoli naznakom nadahnuća.

Peta etida, **Feux follets** (*Svjetlucaње*), u B-duru, smatra se najkompliciranijom; osim što je to vježba u dvoglasnim pasažama, istovremeno je i bravurozno i ležerno zaigrano djelo puno neobičnih modulacija. Nasuprot tome, osma etida, **Wilde Jagd** (*Divlji lov*), s oznakom *Presto furioso*, najdramatičnija je u ciklusu, nemirna, puna skokova i punktiranog ritma kojemu se suprotstavlja romantičnija tema slična fanfarama. Deseta etida, u f-molu, nešto je konvencionalnija, pa i ne nosi poseban naslov, osim oznake **Allegro agitato molto**. Oblikovana je u sonatnoj formi, s dvije teme jasno suprotstavljene karakterom i tonalitetom, i intenzivnim razvojnim dijelom.

Oba izdanja *Transcendentalnih etida*, iz 1839. i 1851., Liszt je posvetio Carlu Czernyju.

Iako je kao dvadesetogodišnjak, zbog slaboga zdravlja, bio oslobođen služenja vojnog roka, **Maurice Ravel** (1875. – 1937.) je s početkom Prvog svjetskog rata, kad mu je bilo 39 godina, u nekoliko navrata pokušao ući u zrakoplovne snage. Želja za obranom domovine bila je toliko jaka da se, nakon uzastopnih odbijanja na račun zdravstvenih problema, naposljetku, u ožujku 1916., pridružio topničkoj jedinici kao vozač kamiona i ambulantnog vozila. Osim o snažnoj frustraciji zbog nemogućnosti skladanja (čak je i svoje vozilo nazvao



Adélaïde, prema vlastitom baletu), iz njegovih tadašnjih pisama doznaje se o nizu opasnih ratnih zadataka u kojima je sudjelovao sve do rujna, kad je zbog dizenterije morao na liječenje u Pariz. Depresija zbog brutalnosti i užasa kojima je svjedočio, odvojenost od majke, koja je – unatoč nizu nagađanja o njegovu privatnom životu – prema mišljenju mnogih bila jedina osoba s kojom je ostvario bliski emocionalni kontakt, te njezina iznenadna smrt u siječnju 1917., znatno su mu produljili oporavak i uzrokovali bitan zastoj u kreativnosti.

Prema pismu upućenom prijatelju, skladatelju i kritičaru Alexisu Roland-Manuelu iz listopada 1914., Ravel je u vrijeme izbijanja rata radio na *Glasovirskom triju*, koji je dovršio pet tjedana prije dobrovoljne prijave u vojsku, a planirao je i druge projekte, među kojima glasovirski koncert *Zazpiak-Bat*, temeljen na baskijskoj temi, dvije opere, simfonijsku pjesmu *Wien* te još dva djela za glasovir – „francusku suitu“ i *Nuit romantique*. Od toga je dovršio samo suitu, naslovivši je *Le tombeau de Couperin* te simfonijsku pjesmu koju je preimenovao u *La Valse*, a skladao je još i *Trois chansons* za zbor a *cappella*, u stilu francuske renesansne šansone.

Za dovršetak *La Valse, poème choréographique* podosta je zaslužna narudžba ruskog baletnog impresarija Sergeja Djagiljeva, što je skladatelju omogućilo da materijalizira svoju dugogodišnju fascinaciju bečkim valcerom i onim što on simbolizira: opuštenost i lagodan život 19. stoljeća u austrijskoj prijestolnici. Već je 1906. godine Ravel razmišljao o stvaranju glazbene posvete Johannu Straussu mlađem koja bi nosila naslov *Wien*. Posvetu valceru kao plesu napisao je 1911., u suiti *Valses nobles et sentimentales* (najprije u glasovirskoj, a potom u orkestralnoj verziji), za koju se ponajviše nadahnuo valcerima Franza Schuberta, te je na prvoj stranici partiture pojasnio svoje zanimanje za žanr zapisom: „...zavodljiva i uvijek svježa zauzetost beskorisnim“. Rad na drugim projektima, a potom i izbijanje rata, spriječili su ga u daljnjoj razradi posvete Straussu, no ideju je zadržao te joj se vratio 1919., ali s uvelike promijenjenim stajalištem: ono što je podrazumijevalo optimizam i razbibrigu, pod utjecajem ratnih strahota poprimilo je zloslutan prizvuk. Ilični ugođaj plesne dvorane tijekom skladbe pomalo se mijenja u svojevrsni mrtvački ples, u čemu veliku ulogu ima prodorni interval *tritonus*, koji se probija kroz lirske melodije valcera, sve više narušavajući savršenu sliku. Uznemirujući prizvuk kulminira u završnim minutama *Valcera*, ostavljajući idilu u prošlosti i nepovratno je uništavajući nasilnim, zastrašujućim i prilično šokantnim finalom. Sam Ravel djelo nije povezivao s ratom, usredotočio se na apstraktne, prije negoli na izvanglazbene elemente, pojasnivši: „Zamislilo sam ovo djelo kao svojevrsnu apoteozu bečkog valcera, pomiješanu s dojmom fantastičnog, fatalnog vrtloga.“ S obzirom na to da je to trebala biti baletna glazba, partituri je priložio kratki predgovor: „Kroz pukotine u vrtlogu oblaka naziru se parovi koji plešu valcer. Malo-pomalo oblaci se raspršuju: razabire se prostrana dvorana puna uskovitlane gomile. Pozornica se postupno osvjetljava. Svjetlo lusteru doseže vrhunac u *fortissimu*. Carski dvor, oko 1855.“

Dovršivši orkestralnu partituru 1920. godine, Ravel je izradio i verziju za solo te dva glasovira. U salonu svoje prijateljice Misie Sert, ujedno nositeljice posvete djela, Ravel je s pijanisticom Marcelle Meyer predstavio *Valcer* Sergeju Džagiljevu. Prema Francisu Poulencu, koji je također bio prisutan na izvedbi, Džagiljev je rekao: „To je remek-djelo, ali to nije balet... To je portret baleta, slika baleta.“ Ravel je bio razočaran, no ipak je partituru objavio s podnaslovom *Koreografska poema za orkestar*, a 1926. u Antwerpenu te 1928. u Parizu *La Valse* je, zahvaljujući baletnoj trupi Ide Rubinstein, postavljen i kao balet.

Prva javna izvedba verzije za dva glasovira upriličena je 23. listopada 1920. u Maloj dvorani Konzerthausa u Beču, gdje su nastupili Ravel i Alfredo Casella. Prvi orkestar koji je svirao djelo bio je Orkestar Lamoureux u Parizu pod ravnanjem Camillea Chevillarda 12. prosinca 1920. godine.

Nakladnik: Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog
Za nakladnika: Dražen Sirišćević, ravnatelj
Producentica programa: Martina Vukšić
Urednica: Jelena Vuković
Autorica teksta: Ana Vidić
Lektorica: Rosanda Tometić
Oblikovanje i grafička priprema: Daniel Ilie
Tisak: Intergrafika TTŽ d. o. o., Zagreb
Naklada: 700 primjeraka
Cijena: 20 kuna
www.lisinski.hr

45 LISINSKI
1973-2018
ZA SVA VREMENA

LISINSKI
SUBOTOM 18/19
NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!



29. rujna 2018.

GUSTAV MAHLER
SIMFONIJA TISUĆE

Zagrebačka filharmonija
Akademijski zbor Ivan Goran Kovačić
Komorni zbor Ivan Filipović
Djevojački zbor Zvezdice
KRISTINA KOLAR, sopran
VALENTINA FIJAČKO KOBILIĆ, sopran
MARIJA KUCHAR ŠOŠA, sopran
IVANA SRBLJAN, mezzosopran
MARTINA GOJČETA SILIĆ, mezzosopran
NIKOLAI SCHUKOFF, tenor
LJUBOMIR PUŠKARIĆ, bariton
LUCIANO BATINIĆ, bas
DMITRIJ KITAJENKO, dirigent

6. listopada 2018.

DANIIL TRIFONOV, glasovir

20. listopada 2018.

LEONARD BERNSTEIN
MISA

Simfonijski orkestar i Zbor Hrvatske radiotelevizije
Zbor HNK u Zagrebu
Dječji zbor Zapadnonjemačkoga radija
JUBILANT SYKES, bariton
JOHN AXELROD, dirigent

17. studenoga 2018.

AMERICAN MEDLEY

Simfonijski orkestar i
Zbor Muzičke akademije
Sveučilišta u Zagrebu
FRANZ ANTON KRAGER, dirigent

24. studenoga 2018.

KRALJEVSKI CONCERTGEBOUW ORKESTAR
ISABELLE FAUST, violina
PHILIPPE HERREWEGHE, dirigent

22. prosinca 2018.

KRASSIMIRA STOYANOVA, sopran
Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije
TONČI BILIĆ, dirigent

19. siječnja 2019.

VINCENT DUBOIS, orgulje

2. veljače 2019.

ORKESTAR MINHENSKOGA RADIJA
ZBOR BAVARSKOGA RADIJA
IVAN REPUŠIĆ, dirigent

9. veljače 2019.

IVO POGORELIĆ, glasovir

16. ožujka 2019.

ORKESTAR DOBA PROSVJETELJSTVA
SIR ANDRÁS SCHIFF, dirigent i pijanist

30. ožujka 2019.

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS
JOSHUA BELL,
violina i umjetničko vodstvo

6. travnja 2019.

KREMERATA BALTICA
GIDON KREMER,
violina i umjetničko vodstvo

13. travnja 2019.

LITVANSKI KOMORNI ORKESTAR
SERGEJ KRYLOV,
violina i umjetničko vodstvo

4. svibnja 2019.

BELGIJSKI NACIONALNI ORKESTAR
HUGH WOLFF, dirigent
IVAN KRAPAN, glasovir

11. svibnja 2019.

RITMOFONIJA
Simfonijski orkestar, Zbor i biNg bang ansambli
Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu
ŠIMUN MATIŠIĆ, udaraljke
LUIS CAMACHO MONTEALEGRE, marimba
MLADEN TARBUK, dirigent



 **splitskabanka**



PEUGEOT

ZAGREB
moj grad

KONCERTNA DVORANA CONCERT HALL

LISINSKI

NEPROCENJIV DOŽIVLJAJ INVALUABLE EXPERIENCE