

**LISINSKI
SUBOTOM
UVJEK
LISINSKI**
NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!

KONCERTNA DVORANA CONCERT HALL

LISINSKI

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ INVALUABLE EXPERIENCE



Sretan rođendan HRBA!

HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL

Laura Vadjon

barokna violina i umjetničko vodstvo

Ivana Lazar

sopran

Subota, 7. ožujka 2015., u 19 i 30 sati

PROGRAM

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL:

Uvertira i gavotte iz opere *Amadigi di Gaula*, HWV 11

Arija Melisse *Ah! spietato! e non ti muove*
iz prvog čina opere *Amadigi di Gaula*, HWV 11

Arija Kleopatre *Da tempeste il legno infranto* iz trećeg čina opere
Giulio Cesare, HWV 17

Concerto grosso u G-duru, op. 6, br. 1, HWV 319

A tempo giusto

Allegro

Adagio

Allegro

Allegro

Sonata iz prvog dijela oratorija
Il trionfo del Tempo e del Disinganno, HWV 46a

Allegro

Adagio

Allegro

Arija Bellezze *Un pensiero nemico di pace* iz prvog dijela oratorija
Il trionfo del Tempo e del Disinganno, HWV 46a

PROGRAM

JOHANN SEBASTIAN BACH:

Orkestralna suita u D-duru, br. 3, BWV 1068

Overture

Air

Gavotte I.

Gavota II.

Bourrée

Gigue

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL:

Arija Oriane *Dolce vita del mio petto* iz trećeg čina opere
Amadigi di Gaula, HWV 11

Arija Oriane *Affanami, tormentami* iz drugog čina opere
Amadigi di Gaula, HWV 11

Arija Melisse *Desterò dell' empia Dite* iz drugog čina opere
Amadigi di Gaula, HWV 11

Nakon koncerta s umjetnicima će razgovarati **Trpimir Matasović**.

U zabavnom programu s plesom i izvlačenjem nagrada za pretplatnike ciklusa *Lisinski subotom* nastupit će **Grupa IXES**.

Hrvatski barokni ansambl najvažniji je hrvatski ansambl specijaliziran za povijesno vjernu interpretaciju glazbe baroknog razdoblja i bliskih epoha, na originalnim glazbalima i vjernim replikama. Ansambl je utemeljen 1999. godine i okuplja glazbenike mlađe generacije – instrumentaliste i pjevače, već afirmirane u izvođenju barokne glazbe. Umjetnička voditeljica je renomirana violinistica Laura Vadjon, a predsjednik predsjednik Ansambla Saša Britvić. Uz stalne koncertne cikluse od po sedam koncerata u Hrvatskom glazbenom zavodu s tematski jasno osmišljenim programima, Ansambl redovito gostuje na brojnim domaćim i stranim festivalima kao što su Varaždinske barokne večeri, Dubrovačke ljetne igre, Splitsko ljeto, Zagrebački barokni festival, Glazbene večeri u sv. Donatu, Histria festival, Koncerti u Eufrazijani, Rovinjsko glazbeno ljeto, Lubeničke večeri, Barokna glazba u baroknoj crkvi u Osijeku, Mostarski festival, Paško ljeto, Brodsko ljeto, Festival hrvatske glazbe u Beču, Festival duhovne glazbe srednjoeuropskih zemalja u Rimu, Festival *SEVICQ* u Brežicama, Festival *Tesori musicali Toscani* u Pisi, Festival hrvatske glazbe u Beču, Festival *Esteban Salas* u Havani (Kuba), Međunarodni barokni festival *Melk*, Festival *Misiones de Chiquitos* (Bolivija), Festival duhovne glazbe srednjoeuropskih zemalja u Rimu, *Festival delle nazioni* u Città di Castello i drugi. U svojim programima Ansambl često ugošćuje soliste i dirigente, stručnjake u autentičnom pristupu izvođenja barokne glazbe (Enrico Onofri, Jaap ter Linden, Jacques Ogg, Christopher Stembridge, Rachel Brown, Alessandro Tampieri, Richard Egarr, Hervé Niquet, Werner Ehrhardt, Catherine Mackintosh, Stefano Montanari, Aapo Häkkinen, Philip Pickett, David Staff, Theresa Caudle, Mimi Mitchell, Adrian Butterfield, Peter Lönnerberg, Ryo Terakado, Laurence Cummings, Andreas Helm). Zbog iznimno stručnih, stilski čistih i virtuoznih interpretacija, glazbena kritika, kao i publika, svrstavaju Hrvatski barokni ansambl u sam vrh hrvatske glazbene reprodukcije. U programima Ansambla redovito su zastupljeni i hrvatski skladatelji, odnosno oni koji su djelovali na području Hrvatske (Francesco Sponga-Usper, Gabriel Usper, Tomaso Cecchini, Vinko Jelić, Ivan Lukačić, Gabriello Puliti, Luka Sorkočević i dr.). Hrvatski barokni ansambl dobitnik je diplome *Milka Trnina* Hrvatskog društva glazbenih umjetnika za 2002. godinu te nagrade *Orlando* za najbolji koncert na Dubrovačkim ljetnim igrama 2014. Ansambl je, osim u Hrvatskoj, nastupao i u Italiji, Austriji, Njemačkoj, Francuskoj, Španjolskoj, Belgiji, Švedskoj, Finskoj, Estoniji, Sloveniji, BiH, Srbiji, Crnoj Gori, Argentini, Boliviji i na Kubi. Budući da je Hrvatski barokni ansambl prvi koncert u pretplati imao u Hrvatskom glazbenom zavodu u sezoni 2000./2001., ovo je HRBA-ina petnaesta pretplatnička sezona!



HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL

Laura Vadjon, koncertna majstorica i umjetnička voditeljica

- VIOLINE:** Tanja Tortić, Silvio Richter, Ivana Žvan, Lada Magdalenić, Saša Reba, Vinka Fabris, Helga Korbar, Katarina Kutnar
- VIOLE:** Ivan Jakšeković, Asja Frank, Dagmar Korbar
- VIOLONČELA:** Lea Sušanj Lujo, Dora Kuzmin Maković, Iva Mihalj
- KONTRABAS:** Jura Herceg
- ČEMBALA:** Krešimir Has, Pavao Mašić
- OBOE:** Stjepan Nodilo, Zoltán Hornyánszky
- FAGOT:** István Mátay
- TRUBE:** Krešimir Fabijanić, Zvonimir Lazar, Vedran Kocelj
- TIMPANI:** Borna Šercar



Laura Vadjon (Zagreb, 1971.) umjetnička je voditeljica i koncertna majstorica Hrvatskoga baroknog ansambla s kojim od 1999. ostvaruje iznimne uspjehe u Hrvatskoj i u inozemstvu, donoseći na pozornice brojne hrvatske praiizvedbe djela zaboravljenih skladatelja kao i velikana kasnog baroka. Redovito surađuje s nizom najvažnijih imena svjetske barokne scene (Catherine Mackintosh, Hervé Niquet, Richard Egarr, Werner Ehrhardt, Laurence Cummings, Philipp Pickett i dr.). U interpretaciji solističke i komorne glazbe imala je mnogo uspješnih koncertnih i diskografskih projekata, a posebno je tražena kao interpretkinja ranog talijanskog baroka te djela Händela i Mozarta. Glazbenica je izuzetno prepoznatljivog i osebujnog tona i stila, a odlikuje se originalnim i promišljenim interpretacijama uz veliko poznavanje dramatskih i afektivnih značajki glazbe baroknog razdoblja. Laura Vadjon muzicira na autentičnom povijesnom glazbalu, violini talijanskog graditelja Giovannija Battiste Guadagninija. Dobitnica je nagrada *Milka Trnina* i *Porin* te brojnih drugih hrvatskih priznanja. Koncertirala je u dvadesetak zemalja Europe, u Rusiji, Japanu i Južnoj Americi. Profesorica je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu gdje predaje komornu glazbu 17. i 18. stoljeća, s naglaskom na povijesnostilski obaviještenu interpretaciju. Promicateljica je izvornog zvuka glazbe starih epoha koja svoj entuzijizam prenosi na suradnike, studente i publiku.



Ivana Lazar (Tuzla, Bosna i Hercegovina, 1976.) diplomirala je pjevanje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi Mire Zidarić-Orešković i magistrirala na poslijediplomskom studiju kod Lidije Horvat-Dunjko. Na Sveučilištu za glazbu i izvedbenu umjetnost u Grazu usavršavala je *Lied* i oratorij kod profesora Karlheinz Donauera. Pohađala je i majstorske tečajeve kod Dunje Vejzović i Konrada Richtera te Olivere Miljaković, s kojom i dalje radi na usavršavanju vokalne tehnike i interpretacije. Ivana Lazar prisutna je na koncertnim podijima zagrebačke glazbene scene kao vrsna interpretatorica barokne glazbe. Više sezona djeluje kao solistica Hrvatskoga baroknog ansambla i suosnivačica je baroknog ansambla *Camerata Garestin*. Nastupala je s orkestrom Zagrebačke filharmonije, Simfonijskim orkestrom i Zborom Hrvatske radiotelevizije, Sarajevskom filharmonijom i Varaždinskim komornim orkestrom. Od 2006. godine je stalna gostujuća solistica ansambla *Le Parlement de Musique* iz Strasbourga pod vodstvom maestra Martina Gestera, s kojim je ostvarila veliku turneju po Francuskoj. Gostovala je i u Austriji, Sloveniji, Njemačkoj, Finskoj, Švedskoj, Litvi, Luksemburgu, Bosni i Hercegovini, Srbiji, Irskoj, Egiptu, Argentini i Boliviji. Od 2004. do 2006. godine bila je stipendistica zaklade *CEE Musiktheater / Deutsche Bank* iz Beča. Članica je Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu od 2010. godine.

Georg Friedrich Händel (1685.-1759.) nije imao osobito dobre uvjete da postane jedan od najvećih skladatelja barokne ere. Iako je zarana pokazao talent za glazbu, njegov mu je otac namijenio pravničku karijeru – vjerojatno i zato da bi tako ispunio vlastitu nikad ostvarenu ambiciju. Skladatelj je, doduše, 1702. zaista i upisao studij prava u rodnome Halleu, no već je sljedeće godine prihvatio mjesto violinista i čembalista u hamburškom opernom orkestru. Dvadesetogodišnjem skladatelju i virtuozu na glazbalima s tipkama (ali i vrsnom violinistu, a navodno i oboistu) u Hamburgu su 1705. postavljene čak dvije opere – danas izgubljeni *Neron* i srećom sačuvana *Almira*. Iduće godine dolazi do prekretnice u Händelovu životu – na poziv Ferdinanda de' Medicija odlazi u Italiju, u kojoj će provesti tri godine, plijeneći pozornost javnosti u Firenci, Rimu i Veneciji. Brojnost djela nastalih u Italiji upravo je fascinantna, a još je fascinantnije Händelovo brzo usvajanje stila talijanske glazbe početka osamnaestoga stoljeća. Ipak, mladi skladatelj nije zaboravio ni znanja stečena u domovini, u kojoj je usvojio ne samo tipično njemačku kontrapunktičku vještinu nego i elemente u Njemačkoj tada vrlo popularnog francuskog stila. Time je utrt put tipično zrelobaroknoj sintezi različitih europskih "nacionalnih" glazbenih stilova, kakvu nalazimo, primjerice, i u opusima Johanna Sebastiana Bacha i Georga Philippa Telemanna – pri čemu je Händel imao prednost zato što je talijansku glazbu upoznao na njezinim izvorima, a ne posredno. K tome, za razliku od Bacha i Telemanna, Händel je u svoju sintezu poslije uklopio i elemente engleske tradicije, koja jest bila uglavnom "eklektična", ali je imala i nezanemarivih samosvojnosti. Već i letimičan pogled na Händelove partiture za boravka u Italiji otkriva ambicioznog autora, koji je naumio ne samo zadiviti Talijane specifičnostima svojega ranijeg stila, nego ih nadmašiti i na "njihovu" terenu razmetljivo virtuoznog koncertantnog sloga – kako u čisto instrumentalnim, tako i u vokalnim djelima. Za Firencu skladana opera *Rodrigo* (1707.) pritom još uvijek rutinski slijedi obrasce talijanske *opere serie*. No dvije godine poslije za Veneciju napisana *Agripina* prvo je pravo operno remek-djelo u Händelovu opusu.

Ipak, na formiranje Händelova opernog stila u Italiji presudan je utjecaj, paradoksalno, imao boravak u Rimu, u kojem su operne izvedbe u to vrijeme privremeno bile zabranjene. No bogati pokrovitelji umjetnosti, među kojima i Händelovi mecene, kardinali Ottoboni, Pamphili i Colonna te princ Francesco Maria Ruspoli, znali su zaobići tu zabranu. Scenskih opernih produkcija uistinu nije bilo – ali nitko nije zabranio skladanje i

izvođenje pastoralnih kantata, a još manje oratorija. U praksi, izostanak scenskog uprizorenja bilo je jedino što je ta djela supstancijalno razlikovalo od opera. Jer, i tu se slijedila standardna operna struktura izmjenjivanja recitativa i često izrazito virtuoznih *da capo* arija, pri čemu su imućni kardinali na raspolaganju imali najbolje pjevače i svirače svojega doba. Među njima je bio tada već vremešni Arcangelo Corelli (s kojim je Händel, ako je vjerovati apokrifnim anegdotama, došao u sukob zbog tehničkih i stilskih zahtjeva svojega oratorija *Uskrsnuće*), ali i mlada sopranistica Margherita Durastanti, koja će postati jednom od uzdanica Händelove operne trupe u Londonu. U Rimu 1707. nastaje i Händelov prvi oratorij – ***Pobjeda Vremena i Prosvjetljenja*** (*Il trionfi del Tempo e del Disinganno*). Strukturno, to djelo još nema ništa s inovativnim modelima kasnijih, londonskih oratorija – nakon uvodne *Sinfonie* (rijedak primjer talijanske uvertire u Händelovu opusu – francuske uvertire nalazimo i u većini djela skladanih u Italiji) nižu se recitativi i *da capo* arije, uz nekoliko kraćih ansambala. Libreto kardinala Pamphilija alegorijskog je karaktera – likovi Vremena i Prosvjetljenja pokušavaju Ljepotu otrgnuti od Užitka. *Pobjeda Vremena i Prosvjetljenja* jedan je od prvih primjera Händelove česte prakse “posuđivanja” glazbene građe iz drugih djela – vlastitih, ali i tuđih. U tom su oratoriju muzikolozi pronašli, među ostalim, građu preuzetu iz čak sedam različitih opera hamburškoga skladatelja Reinharda Keisera (koje su bile dobro poznate Händelu, ali ne i njegovim talijanskim slušateljima). Najpopularnija arija u cijelome djelu, *Lasca la spina*, jest Händelova, ali je preuzeta iz ranije *Almire*, a poslije je uvrštena (kao *Lascia ch'io pianga*) i u Händelovu prvu londonsku opernu uspješnicu – *Rinalda*. Izvorna je i arija s večerašnjega programa (***Un pensiero nemico di pace***), iako je jedan odsjek temeljen na ulomku završnoga stavka Händelova (također rimskog) uglazbljenja psalma *Dixit Dominus*. Izvorne odsjeke *Pobjede Vremena i Prosvjetljenja* Händel je višekratno primjenjivao u kasnijim djelima – već u Italiji u *Uskrsnuću* i *Agripini*, a četvrt stoljeća poslije i u Londonu, u *Debori* i *Svečanosti na Parnasu*. Cijelom se oratoriju, pak, vratio dvaput: prva, proširena i prerađena inačica izvedena je u Londonu 1737., a druga 1757. U slučaju potonje, doduše, nije jasno koliki je uopće bio Händelov udio – čini se, naime, da je preradu djelomično ili u cijelosti priredio njegov učenik John Christopher Smith mlađi. On je, uostalom, nakon učiteljeve smrti priredio čak četiri nova oratorija temeljena gotovo isključivo na Händelovoj glazbi. No ako je sâm Händel (tada već gotovo posve slijep) imao ikakva udjela u adaptaciji *Pobjede*, moglo bi se ustvrditi da je riječ o njegovom prvom, ali

istodobno i posljednjem oratoriju – *Jiftah*, koji se obično navodi kao posljednje Händelovo djelo, dovršeno 1751. Nakon povratka iz Italije, Händel formalno postaje kapelnik hannoverskoga kneza-izbornika Georga Ludwiga. Njegov je poslodavac 1714. stupio na britansko prijestolje te je, kao George I., bio prvi britanski vladar hannoverske dinastije, koja je vladala sljedeća gotovo dva stoljeća, sve do smrti kraljice Viktorije 1901. Händel je, međutim, prvi put u London otišao već 1710., osvojivši londonsku publiku svojim *Rinaldom* – glazbeno i scenski spektakularnom talijanskom *operom seriom*, u kojoj je niz glazbenih brojeva “recikliran” iz djela skladanih u Italiji. U Londonu se stalno nastanio dvije godine poslije, djelujući tridesetak godina primarno kao najvažniji operni skladatelj. Ipak, nakon uspjeha *Rinalda* uslijedilo je nekoliko opera koje nisu taj uspjeh ponovile – djelomično i zbog Händelova još uvijek ne posve sigurnoga eksperimentiranja s formom *opere serie*. Za razliku od *Rinalda*, uspješnicama se tako ne mogu smatrati ni prva inačica *Vjernoga pastira* (za razliku od druge, iz 1734.), ni *Sula*, ni *Tezej*.

Više sreće bilo je 1715. s *Amadisom*. Poput *Rinalda* i *Tezeja* i to je “magijska” opera, u kojoj nadnaravni elementi služe i kao izlika za scenski spektakl, što je londonskoj (i ne samo londonskoj) publici bilo jednako bitno kao i sama glazba. ***Amadis iz Gaula*** (*Amadigi di Gaula*) je drugi Händelov pokušaj stapanja elemenata talijanske *opere serie* i francuske *lirske tragedije*. Takav je pokušaj u *Tezeju* bio radikalniji – preuzevši kao predložak Quinaultov libreto za istoimenu Lullyjevu operu, Händel je u *Tezeju* prvi i posljednji put prekoračio konvenciju podjele *opere serie* na tri čina, stvorivši, po uzoru na francuski model, operu u pet činova. *Amadis* se, pak, vraća trima činovima i, usprkos francuskom predlošku, rezultat je konačne odluke za priklanjanje talijanskim konvencijama. Takav estetsko-dramaturški raskorak između predložka i konačne opere nije posve uspio. Jedan od razloga je već i sâm predložak. Händel, naime, nije ponovno posegnuo za antologijskim Quinaultovim libretom za istoimenu Lullyjevu operu, nego za bitno slabijim libretom Antoineta Houdara de la Mottea za operu *Andréa Cardinala Destouchesa*. (Händel je poslije, u *Orlandu* i *Armidi*, posegnuo i za sižeima posljednjih dviju *lirskih tragedija* nastalih u suradnji Quinaulta i Lullyja, ali ne i za njihovim libretima.) U adaptaciji nepoznatoga Händelova londonskog libretista (nije isključeno da je to bio Händelov čest suradnik Nicola Francesco Haym), *Amadis* se dramaturški svodi na stalne mijene u odnosima ljubavi i mržnje među protagonistima. Kao već tada pravi majstor glazbene psihologije, Händel je sjajno portretirao svoje likove, ali vrijednost te partiture više je u kvaliteti glazbe nego u kvaliteti dramske cjeline.



Usprkos tom nedostatku, ugledni je glazbeni pisac Charles Burney konstatirao da je *Amadis* "predstava u kojoj ima više invencije, raznolikosti i dobroga skladanja nego i u jednoj drugoj Händelovoj glazbenoj drami koju sam dosad pomno i kritički proučio". Kao i mnogo puta i prije i poslije, jedan od temeljnih razloga uspjeha te opere jest i to što su uloge u njoj krojene prema mjeri pjevača za koje su napisane. Naslovnu je ulogu tumačio kastrat Nicolo Grimaldi ("Nicolini"), za kojega je Händel prije napisao i naslovnu ulogu u *Rinaldu*. Dvije su ženske uloge bile povjerene također po svemu sudeći vrsnim pjevačicama – Orianu je tumačila Anastasia Robinson, za koju je Händel napisao još nekoliko antologijskih uloga (među ostalim Korneliju u *Juliju Cezaru*), dok je čarobnicu Melissu pjevala Elisabetta Pilotti-Schiavonetti, koja je prethodno već bila tumačila još jednu čarobnicu – Medeju u *Tezeju*.

Devet godina nakon *Amadisa*, Händel stvara svoje neupitno operno remek-djelo – **Julija Cezara** (*Giulio Cesare*). Ovaj put libreto sigurno jest napisao Nicola Francesco Haym, prilagodivši pritom libreto Giacoma Francesca Bussanija za istoimenu operu Antonija Sartorija iz 1676. godine. *Julije Cezar*, doduše, nije bio toliko scenski spektakularan kao *Amadis*, iako ipak ne treba zanemariti prizor u kojem Kleopatru, praćena dvama orkestrima,

zavodi Cezara prerušena u Lidiju, okružena Muzama. No Händelovu glazbeno-dramaturškom geniju izvanjski spektakl u tom djelu ionako više nije bio potreban, s obzirom na to da je glazba (čak i ona za sporedne likove) dovoljno spektakularna sama po sebi. I opet, na skladatelja su neupitno inspirativno djelovali pjevači, a za praizvedbu *Julija Cezara* na raspolaganju je imao uistinu zvjezdanu postavu. Naslovnu je ulogu tumačio Francesco Bernardi ("Senesino"), jedan od najboljih kastrata toga doba, za kojega je Händel napisao čak sedamnaest uloga. Kleopatru i Seksta tumačile su Francesca Cuzzoni (za koju je Händel napisao devet uloga) i Margherita Durastanti, s kojom je Händel surađivao još u Italiji, skladavši za nju Mariju Magdalenu u *Uskrsnuću* te naslovnu ulogu u *Agripini*. Kornelija je pjevala Anastasia Robinson (čiji se glas spustio u mezzosopranski registar, nakon što je devet godina prije u *Amadis*u pjevala Orianu), a čak je i manju ulogu Ahila tumačio jedan od stalnih Händelovih suradnika, bariton Giuseppe Maria Boschi.

Tridesetih godina osamnaestoga stoljeća Händel postupno težište svojega rada prebacuje s opere na oratorij. Naime, talijanska je *opera seria* počela gubiti na popularnosti, a i oni koji su joj još bili skloni preferirali su djela Händelovih mlađih kolega, ponajprije onih koji su pripadali takozvanoj *napuljskoj školi*. Formu engleskoga oratorija stvorio je Händel primarno iz praktičnih razloga, vješto iskoristivši tradicionalnu sklonost engleske publike prema zborskoj glazbi, ali i engleski nacionalizam, kojem je ugodio ne samo engleskim jezikom svojih oratorija, nego i ne osobito prikrivenim nacionalističkim aluzijama. Oratorijske izvedbe bile su prillika da se Händel predstavi i kao skladatelj u drugim vrstama. Naime, između pojedinih činova oratorija izvodile su se instrumentalne skladbe i upravo tome imamo zahvaliti nastanak većine Händelovih orguljskih koncerata i *concerta grossa*. *Concerti grossi*, op. 3 objavljeni su 1734. i uglavnom je riječ o kompilacijama stavaka iz prijašnjih Händelovih djela. Štoviše, nije sigurno je li ih u tom obliku uopće priredio sâm skladatelj ili je to, pomamivši se za lakom zaradom, bez skladateljeva odobrenja učinio izdavač John Walsh. Poučen tim iskustvom, Händel je pet godina poslije sâm nadzirao objavljivanje svojih ***Concerta grossa*, op. 6**. Za razliku od prethodne zbirke, ova donosi djela pisana isključivo za gudače i *basso continuo*, bez puhača. Temeljni model pritom su *concerti grossi* i sonate Arcangela Corellija, s kojim se Händel bio i osobno upoznao za svojega boravka u Rimu. Takav, uvjetno rečeno, konzervativan izbor možda iznenađuje, znamo li da su



Händelovi suvremenici Bach i Telemann preferirali modele preuzete od Vivaldija. No s druge strane, Corellijeva je glazba u Engleskoj bila i poznatija i popularnija (zahvaljujući, između ostaloga, i činjenici da je u Londonu djelovao najpoznatiji Corellijev učenik Francesco Geminiani) pa je Händel i tu pokazao osjećaj za prilagođavanje (iako ne i podilaženje) ukusu svoje publike. Zanimljivo je spomenuti da su oznaku *opus 6* ti koncerti dobili tek u drugom izdanju, 1741. godine. Pritom zacijelo nije slučajno da je riječ o istoj oznaci opusa koju nose i Corellijevi *concerti grossi* (također njih dvanaest), koji su prvi put objavljeni 1714. Händel, međutim, nije mehanički kopirao Corellijeve modele. On, naime, objedinjava obrasce preuzete iz Corellijevih koncerata *da chiesa* i *da camera*, pri čemu podjela izvodačkog sastava na solističku (*concertino*) skupinu i *concerto grosso* nije uvijek provedena u svim stavcima. Dapače, instrumentalni se slog, poglavito u stavcima "lakšeg", plesnog karaktera, reducira do troglasja

ili čak dvoglasja. Za razliku od koncerata *opus 3*, koncerti *opus 6* donose uglavnom novu glazbenu građu. No ni tu Händel nije odolio napasti da iskoristi i već postojeću građu. U koncertu s večerašnjega programa prvi je stavak obrada uvertire Händelove posljednje opere *Imenej*, dok završni fugirani stavak donosi niz gotovo doslovnih citata iz jedne sonate Domenica Scarlattija. To zacijelo nije slučajno – Scarlattijeve su sonate bile iznimno popularne u Londonu, u kojem su objavljene tek nekoliko mjeseci prije prvoga izdanja Händelovih *Concerta grossa*, op. 6.

Johann Sebastian Bach (1685.-1750.) bio je, za razliku od Händela, gotovo predodređen za glazbeničku profesiju. Potekao je, naime, iz glazbeničke obitelji, a tradicija je nastavljena i u sljedećoj generaciji – četvorica sinova Johanna Sebastiana Bacha bili su također skladatelji. Isto tako, za razliku od Händela, Bach si nije mogao priuštiti luksuz da bude *de facto* slobodni umjetnik, k tome i uspješan poduzetnik – cijeloga je života bio u službama koje su imale strogo propisane zadatke, pri čemu je još (i opet za razliku od Händela) trebao i uzdržavati veliku obitelj. Ako su, dakle, promjene težišta u Händelovu opusu bile uvjetovane ponajprije zanimanjima publike, u Bachovu opusu te mijene prate promjene u njegovim namještenjima. To je, pak, i vrlo jednostavan odgovor na pitanje koje je dugo mučilo proučavatelje Bachova opusa – zašto je lajpciški kantor napisao samo četiri orkestralne suite? Pitanje je na mjestu – Bachovi suvremenici Georg Philipp Telemann, Christoph Graupner i Johann Friedrich Fasch skladali su ih, naime, svaki po čak stotinjak. No oni su djelovali na pozicijama na kojima se upravo (i) to od njih tražilo. Bach je veći dio stvaralačkoga vijeka proveo kao crkveni glazbenik, pa je, samim time, svjetovna djela skladao samo kad se ukazala prilika i/ili potreba za dodatnim prihodom izvan okvira zadanih primarnim radnim mjestom. Takav je slučaj i s Bachovim četirima orkestralnim suitama. Čini se da su – poput niza koncerata za jedno čembalo ili više čembala, skladane za potrebe glazbovanja u Zimmermannovoj kavani, jednom od omiljenih okupljališta lajpciške intelektualne elite. O ukusu posjetitelja te kavane dovoljno govore već i sama djela koja je za njih skladao Bach, ali i još neki skladatelji, među kojima i Telemann. Od četiriju Bachovih orkestralnih suita posebno su popularne *Druga u h-molu*



(s virtuozno oblikovanom solističkom dionicom flaute) te **Treća suita u D-duru** – njezin drugi stavak, *Air* jedan je od najpoznatijih Bachovih stavaka. Sve Bachove suite slijede u Njemačkoj njegova doba uobičajen model, nadahnut francuskim uzorima, u kojem nakon francuske uvertire slijedi niz kontrastirajućih stavaka (stiliziranoga) plesnog karaktera. Opće je poznato da su za Zimmermannovu kavanu skladani koncerti za glazbala s tipkama uglavnom obrade ranijih djela. Novija istraživanja, međutim, upućuju na pretpostavku da je isti slučaj bio i sa suitama. Tako je prilično izvjesno da je *Druga suita u h-molu* obrada djela u a-molu sa solističkom dionicom violine. Joshua Rifkin, pak, sugerira da je *Treća suita* isprva bila skladana samo za gudače i *continuo*. Na taj zaključak, iako nipošto ne sasvim pouzdano, upućuje ne samo glazbena građa nego i sačuvan notni materijal – izvorna je partitura izgubljena, a sačuvane su samo rukopisne dionice, među kojima su Bachovom rukom zapisane samo one za prvu violinu i *continuo*; preostale gudačke dionice zapisao je Bachov učenik Johann Ludwig Krebs, a dionice puhača Bachov sin Carl Philipp Emanuel.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL:

Arija Melisse *Ah! spietato! e non ti muove* iz prvog čina opere
Amadigi di Gaula, HWV 11

(libretisti: najvjerojatnije Giacomo Rossi i Nicola Francesco Haym)

Ah! spietato! e non ti muove
Un affetto sì costante,
Che per te mi fa languir!
Ma, crudel, tu non sai come
Fai sdegnar un'alma amante,
Che tu brami di tradir.
Ah! Spietato!

Ah, bezdušniče! Pa zar nisi ganut
Tako ustrajnom ljubavlju
Kojom za tobom venem!
No, okrutniče, ti ne znaš kako
Srdiš dušu što te ljubi,
Kuju žudiš izdati.
Ah! Bezdušniče!

Arija Kleopatre *Da tempeste il legno infranto* iz trećeg čina opere
Giulio Cesare, HWV 17

(libretist: Nicola Francesco Haym)

Da tempeste il legno infranto,
se poi salvo giunge in porto,
non sa più che desiar.
Così il cor tra pene e pianto,
or che trova il suo conforto,
torna l'anima a bear.

Brod što ga skrše oluje,
ako pak sigurno stigne u luku,
i dalje samo za čežnju zna.
Tako i srce što trpi i plače,
netom se utješi,
opet potiče zanos u duši.

Arija Belezze *Un pensiero nemico di pace* iz 1. dijela oratorija
Il trionfo del Tempo e del Disinganno, HWV 46a

(libreto: Benedetto Pamphili)

Un pensiero nemico di pace
Fece il Tempo volubile edace
E con l'ali la falce gli diè;
Nacque un altro leggiadro pensiero
Per piegar sì rigido impero
Onde il tempo più tempo non è.

Misao što je neprijateljica miru
Pohlepnim učini prevrtljivo Vrijeme
Te mu s krilima dade srp;
Rodi se druga, vedra misao
Da umilostivi njegovu okrutnu vladavinu
Pa zbog nje vrijeme više nije vrijeme.

Arija Oriane *Dolce vita del mio petto* iz trećeg čina opere
Amadigi di Gaula, HWV 11

(libretisti: najvjerojatnije Giacomo Rossi i Nicola Francesco Haym)

Dolce vita del mio petto,
lo per te morirò beata;
E più puro avrò l'affetto
Di quest'alma sventurata.
Dolce vita del mio petto.

Mili živote mojih grudi,
Ja ću za te blažena umrijeti;
I čistije ću ljubiti
Tu nesretnu dušu.
Mili živote mojih grudi.

Arija Oriane *Affannami, tormentami* iz drugog čina opere
Amadigi di Gaula, HWV 11

(libretisti: najvjerojatnije Giacomo Rossi i Nicola Francesco Haym)

Affannami,
Tormentami,
Èvano il tuo rigor;
Si vago, è l'Idol mio
Che di cangiar desio,
Non ha potere il cor.
Affanni.

Muči me,
Mori me,
Zaludu ti je grubost sva;
Toli drag je moj voljeni
Da ga prestat' željeti
Srce nije kadro.
Muči me.

Arija Melisse *Desterò dell'empia Dite* iz drugog čina opere
Amadigi di Gaula, HWV 11

(libretisti: najvjerojatnije Giacomo Rossi i Nicola Francesco Haym)

Desterò dall'empia Dite
Ogni furia a farvi guerra,
Crudi, perfidi, sì, sì;
Ombre tetre, omai sortite
Dall'avello che vi serra,
A dar pene
A colui che mi scherni!
Desterò dall'empia Dite.

Kletoga ću podzemlja probudit'
Sve bjesove da nasrnu na vas,
Okrutne, opake, hoću, hoću;
Mračne sjene, netom izišle
Iz groba što vas opkoljuje,
Da kazne
Onoga tko mi se ruga!
Kletoga ću podzemlja probudit'.



Nakladnik: Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog

Za nakladnika: Dražen Sirišćević, ravnatelj

Producentica programa: Ana Boltužić

Urednica: Ana Boltužić

Autor teksta: Trpimir Matasović

Prevoditeljica: Morana Čale

Lektorica: Rosanda Tometić

Oblikovanje, grafička priprema i tisak:

Intergrafika TTŽ d. o. o., Zagreb

Naklada: 400 primjeraka

www.lisinski.hr



18. TRAVNJA 2015.

IVO POGORELIĆ

GLASOVIR

Simfonijski orkestar
Hrvatske radiotelevizije

Ivan Repušić DIRIGENT



9. SVIBNJA 2015.

**CAMERON
CARPENTER**

ORGULJE

LISINSKI SUBOTOM UVJEK LISINSKI

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!

KONCERTNA DVORANA CONCERT HALL

LISINSKI

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ | INVALUABLE EXPERIENCE



GRAD ZAGREB



CROATIA OSIGURANJE
osiguranje 1864



**Večernji
list**



*Zagreb
moj grad*