



Richard Strauss

prvorazredni drugoligaš

Tako je samog sebe ocijenio sam skladatelj dvije godine pred smrt, ili bolje reći, na pragu devetog desetljeća, 1947. godine. Treba velike srčanosti da se takvo što izjavi. Ili pak velike iskrenosti u retrospektivi vlastitih postignuća. *“Možda nisam prvorazredni skladatelj, ali jesam prvorazredni drugorazredni skladatelj.”* Koliko je u tome istine?

1949.
1864.

Preinake iz prvog razreda u drugi i opet naviše iz drugog u prvi razred, događale su se Straussu neprestano, no sebe definitivno staviti na začelje klase moguće ukazuje na stanovito razočaranje samim sobom i - pomirenje s tom pozicijom. A tada, pred kraj života, dogodile su mu se prvorazredne skladbe zbog kojih bi možda ocjenu s početka trebalo preispitati. I možda prevrednovati.

Moguće je pak Strauss bio žrtva jednog sasvim "aschenbachovskog" poimanja javne uloge, one uloge koju je književnik Thomas Mann, Straussov suvremenik i suparnik, tako pomno veličao u "životnoj gesti stisnute šake" koja se spušta onemoćalo do uvelog cinizma *fin d' sieclea*. Teško je dokučiti s koliko je spontanosti, a koliko namjerno njegovanog *grandeura* ocrtavao sebe kao heroja, a potom kao gubitnika. No, bilo kako bilo, taj se gubitnik izvukao. Thomas Buddenbrook i Gustav Aschenbach - nisu.

Gledajući Richarda Straussa kroz operni opus, nedvojbeno se radi o velikom stvaratelju. Osobi s ukusom, poznavatelju književnosti, skladatelju s velikim optimizmom glede vlastitog napredovanja i s povjerenjem u ono već postignuto. Libreta i libretisti s kojima je radio donijeli su mu slavu, novac i nevolje, pa čak i ugrozili ugled i egzistenciju. Hoffmanstahl, plemić i po krvi i po peru, ostavio ga je svojom naglom smrću, a Werfel, s kojim je kanio dalje surađivati, onemogućen je u tome, kao i sam Strauss, uplitanjem oficijelne nacističke vlasti u taj stvaralački odnos, srozavši ga na konflikt Nijemca i Židova. Strauss je ostao u Europi, Mann nije, kažu često i Straussovom zaslugom, potpisivanjem peticije Grada Münchena protiv velikog njemačkog književnika. No, to je vrijeme poput klupka izmiješalo i često nakaradno pomiješalo niti, da se više nikakvog fizikalnom silom ne daju razriješiti. Danas Straussu svakako treba priznati nastavak wagnerijanske tradicije u pravom obliku, stvaranje moderne opere s prizvukom antike, čime su se dičili i Respighi i Ravel, te naposljetku, neprijeporan uspjeh njegovih scenskih djela. Strauss je, dakle, kao operni uzor, imao stanovitih kašnjenja u nekim desetljećima, npr. u vrijeme kada nastupa Stravinski i ubrzano ide pred njim, ali je Strauss uvijek stizao nekim novitetom.

Kao dirigent, ovaj rođeni i dugovječni Bavarac, uživao je od mladenačkih godina veliku milost velikih: Büllowa, Cosime Wagner, svih opernih kuća u Austriji i Njemačkoj, drugog velikog dirigenta Mahlera, i naravno manje genijalnih kolega. Uz to je stupao tipičnom stazom prijelaza stoljeća: veliki uspjeh, zvuk aplauza se smjenjivao sa zvukom mediteranskih valova, putovanje u Grčku, Egipat, Veneciju, bolesti pluća, nervni slomovi, depresije, ali se na tom putu izgleda nije osjećao baš sasvim kod kuće, to ipak nije bila njegova filozofija života, već prije zapovijed dana, moda i manira okruženja u kojem se kretao i u kojem je nastojao biti shvaćen. No, njegovo shvaćanje tih naklonosti njegovog naraštaja nije bilo površno, ostavilo je dubokog traga u glazbi i povijesti glazbe srednje Europe.

Dakle, u te prve dvije kategorije nije bilo mjesta doživljaju nečeg drugorazrednog. Gdje je onda odgovor, ako ne u njegovoj simfonijskoj glazbi, jer ostale žanrove jedva da je i dodirnuo.

Đurđa Otržan

RICHARD STRAUSS

Simfonijska glazba

Orkestar Tonhalle Zürich, David Zinman

Menart © Arte Nova Classics 74321 98495 (7CD)

Arte Nova je podružnica bavarskog BMG Ariola Classica pa je i logično da se poduhvatila cjelokupnog simfonijskog opusa svog alpskog heroja, koji je najsigurnije i najelegičnije dane proveo u vlastitoj vili u Garmischpartenkirchenu. No, to ne znači da je to i jedini razlog. Izbor orkestra čiriške Tonhalle također je vrlo logičan. Najstariji orkestar u Švicarskoj, utemeljen 1868. godine, na neki je način Straussov vršnjak, a njime su dirigirali već u samim počecima Straussovi ponajbolji tumači, ne samo za pultom uzivo, već i na snimkama. Na prvom mjestu tu je Rudolf Kempe (1965.-1972.). A iz tih vremena cijenjene su i snimke Clemensa Kraussa (mono) i Fritza Reinera (rani stereo), te Georga Szella za CBS, dakako, Herberta von Karajana za DGG, a u novije vrijeme Neeme Jarvija za Chandos. Tonhalle orkestar je dospio u ovu ligu nimalo slučajno, već predanim radom na svom usponu, već u osamdesetima, da bi, u čvrstoj namjeri da postane relevantno orkestralno tijelo u europskim prostorima, angažirao Davida Zinmana, dirigenta bogatog *curriculum*a i solidne karijere, za stalnog dirigenta, koji je to postao 1995. godine, nakon mnogih godina rada s američkim orkestrima, umjetnicima i *managerima*, osnivajući tečajeve i festivale s radionicama, za što je i primjereno nagrađivan. I od tada počinje uspon orkestra Tonhalle. Uslijedile su snimke cjelokupnih simfonijskih opusa velikana europske glazbe, a među njih spada i ovaj sedmerolist simfonijske glazbe Richarda Straussa. Zinmanu je produžen ugovor do 2010. godine, što jamči nastavak dobre prakse. Zinman je dugo prije svog stalnog angažmana u orkestru Tonhalle često radio s orkestrom kao gost-dirigent, i to se osjeća u prožimanju dirigentske koncepcije i zvuka orkestra, cjelokupne njegove geste. Zatim boje, rafinmana, stilskih obilježja. Prvorazredan diskografski potez za prvorazredne umjetnike koji su se predano dali na tumačenje glazbe skladatelja koji je sebe označio kao drugogligaša. No, sada se tek treba zapitati da li je tome baš doista tako. Pa, podimo redom.

Disk 1.: Aus Italien ♦ Macbeth

Čežnja za Jugom, da, upravo tako, velikim slovom J, obilježje je prvenstveno Friedricha Nietzschea, čak možda njegov impetus kojim je na vrhuncu razdrhtosti hladnog, maglovitog i neprijaznog sjevera, žudio za nečim... što je nazvao Jug, ili barem mislio da se to nalazi tamo. Česte su turneje na jug bile obilježje i engleskih i njemačkih pjesnika, to je postalo kao neizbježni dio umjetničkog sjevernjačkog itinerera. Bilo da se u tome krije nostalgična vizitacija Pitagorine ostavštine u Magni Graeciji, bilo da je *hommage* velikoj talijanskoj glazbenoj tradiciji, Italija je pozivala k sebi sve koji su htjeli nešto više, i to su htjeli sa izvora. Goethe je

napisao najljepše stihove u Italiji, Mozart je postao europska veličina nakon putovanja u Italiju, dugačak je popis onih koji su se najprije bratimili s antikinim čarom Apenina. Nietzsche je pretpostavio Bizeta i "Carmen" Richardu Wagneru i njegovom "Parsifalu" u kojem je bilo previše pobožnosti, a premalo molitve strašću, kako je on to želio, ali Richard Strauss odlazi na mjesto gdje je boravio jedan drugi nostalgičar, upravo Richard Wagner. Osjetivši da je time možda povrijedio velikog pjesnika, kasnije će to brzo ispraviti glazbom za spjev o Nietzscheovom Zarastri. Tako, ubrzo po stupanju na poziciju dirigenta u Meiningenu koju mu je velikodušno ustupio Hans von Büllow, Strauss ide u Veneciju, i već sljedeće godine, 1886., nastaje simfonijska pjesma "Iz Italije". Godinu dana kasnije u Münchenskoj operi praizvedbu prate vrlo proturječne kritike i komentari. Zašto, danas nam ne bi baš bilo razumljivo, ali onda je povratk ili nastavak nečeg zvanog njemačka tradicija bio i očekivan, i ne baš dobrodošao. Upravo u izboru Italije čitao se signal njemačke tradicije, a u obliku simfonijske pjesme, često sonatnog ili prvog simfonijskog rasporeda stavaka, ujedno i nastavak velike simfonijske tradicije Brahmsa i naročito Liszta. Kao da nije bilo ničeg novog, kao da je bilo *deja vu*, s nekim novim efektom koji još nije bio čitljiv. Danas ta pjesma izgleda kao neki maniristički spomenik, premda vrlo iskren spomenik, možda spomenik Keatsu na ruševinama starog Rima, ili Düreru na živopisnim poljanama sjevernih pokrajina i slično.

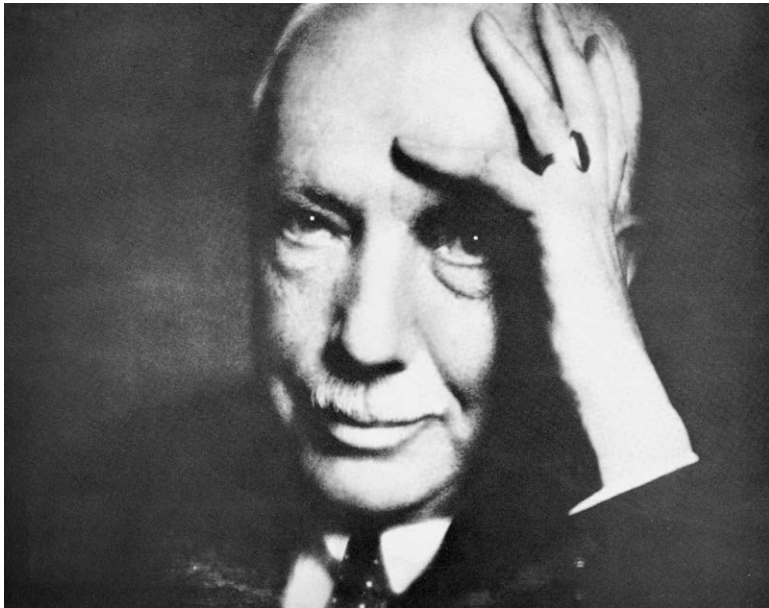
No, ona odaje jedan drukčiji rukopis, koji se još skriva iza poznatih tema prepisanih iz prošlosti i čeka da se oglasi, a to se dešava u "Macbethu". Strauss ustvari piše nekoliko simfonijskih pjesama simultano, u razdoblju od imenovanja za dirigenta 1885. pa do 1890. godine, zatim opet nekoliko njih u sljedećem desetljeću, i onda prestaje s tom formom, sve do pred kraj života kad joj se vraća, (da li?) u "Metamorfozama". Tako bi susljedno trebao slijediti "Don Juan", ali za ljubav minutaže i kapaciteta diska, ovdje je "Macbeth", što ne remeti istinitost povijesnog slijeda. Ovo napominjem stoga što je godina 1888. zadnja Nietzscheova lucidna godina i ta se dramatična faza pjesnikova života zacijelo ogledala višestruko u socijalnom i umjetničkom miljeu cijele Europe koja je govorila njemački, a upravo Macbeth zrcali progresiviju ludila koje ne završava pobjedničkim fanfarama, već gasne onako kako je zgasnuo Nietzsche. Svjesno ili ne, Richard Strauss nije u "Macbethu" slijedio Shakespearea, već svoju borbu sa sonatnom formom i Nietzscheovu borbu s progresivnom paralizom uslijed nasljednog luesa. "Macbeth" je daleko bolji od "Zarastre", a isto tako i od "Iz Italije", "Alpske", "Domestic", pa možda i od "Don Quijotea", ali iz nekog razloga ta simfonijska pjesma nije "legla" suvremenicima, a daljnji naraštaji su to nasljedno prenosili kao neku nasljednu bolest propusta. Zinman Opus 23 Richarda Straussa donosi zaista dostojanstveno i s velikim pouzdanjem u autorove intencije, što se isplati, jer se može pratiti priča same glazbe, a pritom ne vrebati analogije sa Shakespeareovom tragedijom.

Disk 2.: Ein Heldenleben ♦ Tod und Verklärung

Narativna podloga "Životu junaka" ili bolje reći narativni cilj ove poeme nije poznata književnost ili literarno djelo niti neka znana biografija već život Richarda Straussa ispričano "njim samim". Premda taj život broji tek 34 godine, Strauss osjeća da ima nešto važno priopćiti ovom dugotrajućom rapsodijom. Da su te biološke godine i inače važne i prijelomne, nije dvojbeno, tek je u tom djelu vidljiv Straussov nov simfonijski jezik; koji se u potpunosti razvio i dao smjer onome što se dalje tijekom stoljeća nastavilo kao tonska podloga za filmove, najprije nijeme, a onda i govorene. Korngold, Hollywood, i u današnje vrijeme John Williams, pišu isključivo kao Richard Strauss, i to preciznije, kao Straussov "Don Juan" i "Život junaka". U revijalnoj verziji to će biti oponašanje "Alpske simfonije" koja bi danas mogla biti pozadinom reklame za Hypo-Adria grupu. Zinman uz pratnju violinista Primoža Novaka tu pjesmu tako i dirigira, bujno, protočno, slikovito, bez ikakve dramatik.

Ta lišenost patetike dobra je priprema za Straussovu genijalnu poemu "Smrt i preobraženje". Tu je na snazi nešto proisteklo iz osjećanja epohe, naime, izravni utjecaj Schopenhauerove filozofije i njegovog istoimenog djela. U tom je razdoblju Richard Strauss, oličje glavnog lika romana Buddenbrookovi Thomasa Manna, poglavito odgojnog romana o propadanju

građanskog mentaliteta i njegovih krutih konvencija, u smjesi napora za tržišnim dobrotom i mjesne uglednosti koja žudi za svjetskom počašću. U času sloma, glavni lik tog romana, tijekom noćne romance ili viđenja, proživljava prelazak u "Hinterwelt", onostranost, kojoj će se Strauss posvetiti kasnije, ali ipak vrlo brzo, u "Zaratustri", i onirički preobražen, ubrzo i napušta, doduše vrlo banalno, padom na ulici nakon posjete zubaru, ali ipak definitivno napušta ovaj svijet. Tema je bila tipska, a pitanje hamletovsko, "ima li ili nema života nakon života u tijelu" i zaokupljala je gotovo sve značajne umove i talente na prijelazu stoljeća. Buddenbrookovi su dobili Nobelovu nagradu 1901. godine, što znači da su nastajali u prethodnoj dekadi, baš kao i Straussova poema. No, Richard Strauss pristupa toj temi osobno, iznutra, pišući istovremeno svoj manifest modernog orkestra i svoj *credo* kao duševnog bića. Njen par je poema "Metamorfoze" puno godina kasnije, i te dvije facete istog pitanja kao da zahvaćaju u temu izvana, objektivno iznutra, komorno. Sudeći prema vremenskom rasponu između ta dva djela, Strauss je u potpunosti bio junak svog vremena, noseći dvojbe i sumnje tipične za kasni romantizam faustovskog čovjeka XIX. stoljeća. David Zinman ne mistificira interpretaciju i ne traži ništa više od onoga što je napisano i tako izlazi na vidjelo sve bogatstvo narativnog toka guslačkog korpusa, kojeg će Strauss obilato rabiti u svojim operama.



Disk 3.: Don Juan ♦ Till Eulenspiegel lustige Streiche Also sprach Zarathustra

Tri najomiljenija simfonijska djela Richarda Straussa. Veliki zadatak za orkestar i dirigenta. "Don Juan" je pisan na neubičajenom predlošku za Don Juana, ali opet vrlo očekivanom u *fin d'siècle*, tj. na doslovno skice Nikolausa Lenaua, pjesnika kojem će se obratiti i Arnold Schönberg za stvaranje svog sekteta "Preobražena noc". No, i bolje da se nije držao slijepo nekog čvršćeg predloška, jer ovako je mogao ocrtati vlastitim tonovima svoj doživljaj najstarijeg zanata na svijetu: zavodjenja. To je jaka partitura i Zinman je toga svjestan. Izradio ju je vrlo reljefno, dotjerano i s osjećajem.

Za "Tilla Eulenspiegela", za tu sovu s ogleдалom u kojoj se zrcali sva nedorečenost svijeta u ruci mudrosti, ne bi se to baš moglo reći. Tilla su bolje priredili neki drugi dirigenti, čak i Karajan, no Zinmanu kao da nedostaje jupiterse živjivosti, više mu odgovaraju dubina i razrađivanje meditativnog karaktera.

Srećom, "Tako je govorio Zarathustra" odmah pravi dojam. Bez ulaznja u potku Nietzscheova spjeva, Strauss uspijeva dotaknuti sam original povijesnoga znanja o vremenu velikog proroka i njegovog naučavanja o sunčanoj auri Ahure Mazdao, koja će jednom sići na planetu Zemlja i preobraziti ga. Notorno poznati uvod, baš kao i finale, u svom postizanju efekta izlaska sunca, gledanog sa Zemlje, ovdje je gotovo savršen. Upravo beuysovski savršen. Sadržaj, forma i izvedba stopljeni u jedan učinak. Ponekad taj uvod zna biti pretežak ili odveć spektakularan, ali Zinman je izgleda pronašao pravu mjeru. Ili 110 godina nakon nastanka, možda tek imamo dobro pripremljene uši da dobro čujemo ovu pjesmu baš kao simfonijsku pjesmu. Ovo je jedina simfonijska pjesma koja nikako ne može poslužiti kao virtualna podloga nekom pjevu, što je čujno u svim ostalim djelima; gotovo da svakog časa, a naročito u "Životu junaka" očekujemo da nastupi neki *mezzo* i nastavi tegliti simfonijsko tkivo u nekom dramatičnom smjeru. "Zarathustra" i "Smrt i preobraženje" to sasvim sigurno ne podnose. A naročito to ne podnose "Metamorfoze."

Disk 4.: Eine Alpensinfonie ♦ Festliches Präludium

Ovo je najslabiji dio Straussove simfonijske ostavštine, unatoč popularnosti "Alpske simfonije" i njenom abonmanu na koncertnim programima. Baš to joj ne ide u prilog, jer se zapravo smatra lakim žanrom, što donekle i jest. Ako zanemarimo bogatu, upravo virtuoznu instrumentaciju, iz koje se daje svašta naučiti, a mnogi su i dokazali da su od nje puno naučili, to je pastiš ugodaja građanske sobe iz koje se, navodno, vide vrhovi Alpa kroz prozore Straussove vile u Garmischu, ali tih je bayreuthovskih relikvija bilo i previše u proteklom stoljeću da bi danas nakon stoljeća filma značile išta ozbiljno. Vjerojatno je posveta tog djela Mahleru (1911.) dodatno donijela neku patinu, no, ako znamo zašto se Strauss poslužio tim djelom - da udobrovolji Mahlerov duh, ni to mu ne ide u prilog - o tome više kod "Sinfonie Domestice". Korsakov je svojim simfonijskim pjesmama učio skladatelja orkestraciji

javno, a Strauss je to učinio neizravno, ovim djelom punim slika kao za neki glazbeni kalendar.

Još manje je značajan "Svećani preludij", pisan ispod razine sličnih djela iz pera solidnih engleskih skladatelja. Možda se ipak moglo izabrati neko drugo djelo ako je trebalo popuniti minutažu, jer dosta ih je ostalo neprikazano u ovoj seriji. No, izvedba je briljantna, pa ipak je David Zinman dijelom američke stvarnosti, a solist Peter Solomon na orguljama mu je u tome svakako pomogao.

Disk 5.: Metamorphosen ♦ Vier letzte Lieder Oboekonzert

Ovo je pak ponajbolji disk, jer su na njemu i najbolja djela. Upravo su "Metamorfoze" i "Četiri posljednje pjesme" dva besmrtna djela Richarda Straussa. Prva, komorno simfonijska skladba, pisana na narudžbu dobrotvora, financijera i filantropa, Švicarca Paula Sacherera (1906.-1999.), u Straussovim najočajnijim godinama i najjadrnijem stanju, kako egzistencijalnom, tako i esencijalnom, osigurala si je mjesto među vrhunskim djelima za gudače. Nastala kao partitura za 23 gudača, dakle, komornoga tipa omanjeg predklasičarskoga orkestra, postala je *hommage*, kako samome sebi i vlastitoj epohi koja se survala u ruševine iz kojih se dugo pušilo, tako i ideji titanizma i herojstva uopće, barem u germanskoj mentalnoj predodžbi kako je već bila na samom početku zaživjela u "Eroici" Ludwiga van Beethovena. Citat, mali, ali krucijalan, dostovan je i nepokolebljivo jasan. Priča kaže da je Strauss pisao "Metamorfoze" slomljeno gledajući u ruševine opernih kuća po Njemačkoj i Austriji, u kojima se odigrao najveći dio njegovog poetskog života, ali možda i više od toga, u neprestanoj pokretljivosti melodijsko-harmonijskog toka prisutna je konceptualna tematika iz "Smrti i preobraženja". I to čini ovo djelo iznimnim, kako za Straussa, tako i za epohu, njen drugi prijelom, sredinom XX. stoljeća. "Metamorfoze" su pisane od 1944. do 1945. godine.

Strauss se u "Metamorfozama" oprostio od epohe, a s "Četirima posljednjim pjesmama" (solistica Melanie Diener) i od svijeta. U pomirenju i zrelosti. Ne onako pobožno kao Bach, kojemu su u zadnjim časovima na zemlji, njegovi najbližiji ukučani pjevali vlastiti koral upućen stvoritelju, već kao moderni građanin koji je uspio iznijeti breme umjetnika bez klecanja, ne onako kao Thomas Mann koji je od ovoga spoja građanina umjetnika učinio martirij, ne. Strauss je imao dosta široka pleća da se premjesti s noge na nogu kad je bilo teško, ali je ostao budan čitavim uspomom i čitavim padom koji mu je donio transformaciju. Stekao je zrelost, novu snagu, i u tome je njegova veličina. Richard Strauss je skladao izuzetno mnogo za glas, ako ubrojimo u to i operna djela, ali su tek ove zadnje četiri pjesme iznijele na površinu majstorstvo neusporedivo s prethodnim skladbama. To jesu četiri pjesme, ali ih ne veže ništa poput ciklusa, ili pjesnika i slično, one su nevezane i mogu se izvoditi, i izvodile su se, u različitim rasporedima, od praizvedbe s Kirsten Flagstad 1950. godine (ali ih autor nije čuo ovdje na zemlji) i u svim kasnijim izvedbama. Omljene su bile one Lise della Casa, i dakako, Elisabeth Schwarzkopf, Lucie Popp i drugih.

Najznačajnija je pjesma "Im Abendrot" Josepha Eichendorffa (1788.-1857.) čiji je motiv odlaska sa svijeta iznutra povezao sve ove četiri dovršene pjesme. Strauss ih je, naime, želio napisati više, ali uspio je tek ove četiri. "Kroz nevolje i radosti išli smo ruku pod ruku, odmorimo se od lutanja ...O široki, smireni spokoju, tako dubok je sunčev zalaz, kako iscrpljeni smo od vlastitih lutanja-može li to onda biti smrt?". Ovim je stihovima o doživljaju zalaza sunca, najprije u prepoznavanju, a potom i u vlastitom stvaranju, Strauss dodirnuo najtajnije odaje Nietzscheove pjesničke fantazije izražene u putnikovoj noćnoj pjesmi u spjevu "Also sprach Zarathustra", kojom je iz dubina slutnje verbalno oblikovano neizrecivo. Da je ovo Mahler čuo, ne bi se više ljutio. Zašto, i to ome malo kasnije. Nakon izlaska sunca u "Zarastri", ovdje je suton, u svom nadnaravnom značenju. Hesseove (1877.-1962.) pjesme "Proljeće", "Rujan" i "Pri odlasku na spavanje" čine poliptih intensivirajućeg istog ugodaja. Strauss ovdje prestaje biti modernist, orkestar, dirigent, inovator, konzervativac i što li sve ne, a postaje veliki umjetnik i veliki duh, strpljiv, snažan i s dubokim uvidom. Današnji poredak pjesama se ubičajao po kalendarskom (?) slijedu: "Proljeće", "Rujan", "Pri odlasku na spavanje", "U večernjem rumenilu". Obrnuto od onoga kako je stvarao kompozitor. Tako ih je posložio jedan izdavač (Ernst Roth), i to se zadržalo. Međutim, nismo li još daleko od toga da ih razumijemo? U inicijalnoj pjesmi "Im Abendrot" se na mjestu spominjanja smrti, Strauss služi vlastitim motivom iz "Smrti i preobraženja", a u jednom pismu kaže: "Čas smrti se bliži, duša napušta tijelo kako bi našla slavno ostvarene sve one stvari koje su ovdje dolje bile zapriječene". Na samrtnoj postelji je izjavio: "Umiranje je baš takvo kako sam ga opisao u 'Smrti i preobraženju'". Ili je to bila tek "njegova vlastita i njegovim osobnim životom zaslužena smrt", kako bi rekao jedan drugi njegov suvremenik, Rainer Maria Rilke. U mjesecu rujnu 1949. godine, Richard Strauss je i umro.

Melanie Diener poštuje intimnost ugodaja ovih pjesama i lijepom dinamikom daje zaokruženu interpretaciju, dok Zinman tretira orkestar diskretno i izražajno. No, takvo djelo ne može biti loše izvedeno ako mu se posveti iole malo pozornosti.

Disk 6.: Sinfonia Domestica-Parergon

Vratimo se Mahleru, koji je "Sinfoniju Domesticu" prazivo u Beču 1904. godine, ali je duboko bio revoluiran njenom programošću. Kako interesantno. Budući da se radi o šestostavačnom simfonijskom dnevniku kućnog života Richarda Straussa i njegovih ukučana, sina Franza, supruge Pauline, inače operne pjevačice, teško se ne čuditi Gustavu Mahleru koji je od svoje vlastite supruge Alme napravio idola. Baš kao i Schumann, Brahms, pa i Čajkovski. Naravno da je čitava ova sapunica, uključujući i klavirski šesti stakav (solist Roland Poentinen), "Parergon" (grč. dodatak, uzgredno djelo) za "Domesticu" ovdje bitna zbog nečeg drugog, a to je upotreba puhača. Što bi Richard Strauss da nije bilo puhačkih sekcija u njegovo vrijeme? Gotovo da je to jedini ventil kroz koji izlaze i ulaze andeoske i demonske snage u kućni kozmos Richarda Straussa.

Zahtjev za 110 svirača, blizak je Mahleru i buka nalik onoj u Wallhali draga wagnerijanskim ušima, ali to je isto tako kao da bismo gledali "Ratove zvijezda" sa skrivenim slikama. Naprosto, Strauss je preozbiljan kompozitor za takvo što, ali eto, valjda ipak ima nešto od drugoligaškog u njemu čega je on bio itekako svjestan.

Disk 7.: Don Quixote ♦ Romanze in F Serenade in Es

Dva mladenačka djela i jedno virtuozno i vrlo cijenjeno, "Don Quixote", tema s 12 varijacija. To je moglo biti i jedno drukčije djelo, na primjer "Koncert za violončelo i orkestar", ali Strauss voli siže i priču, pa je logično da mu se imaginacije lakše pokreće pri pomisli na neku vitešku, dinamičku zgodu, a ako pritom ima i mogućnosti za skercu i persiflažu, *voilà!*, neka bude još jedna simfonijska pjesma. Za razliku od "Tilla Eulenspiegela", David Zinman slijedi naraciju "Don Quixotea" s mahlerovskom preciznošću, na način na koji srećemo nekompatibilne komade slijepljene kolažno zajedno u Mahlerovim simfonijama. "Doin Quixote" pada između "Zarastre" i "Života junaka" (1896.-1897.) i središnje je djelo u Straussovom simfonijskom razvoju, i možda i najuspješnije, u smislu Lisztovih rapsodija i fantazija. Njime je Strauss zadovoljio potrebu da tu tradiciju nastavi novim glazbenim jezikom. Ako su njegove simfonijske pjesme slikovnice, onda je "Don Quixote" ulje na platnu, jake kolorističke palete i dubokih kontura, s prvim planom solista u sjenovitog, ali naglašenog perspektivi. Iznimno za dotadašnjeg Straussa, ovdje se javlja kao iz vedra neba, duboko psihološko prožimanje solista i orkestra - još jedna priprema za buduće opere. Korištenje disonanci koje nam danas zvuče konsonantno, onda je bilo vrlo brutalno i groteskno, što je tema doduše zaslužila, ali publika je mislila da nije, pa je trebalo podosta vremena i dodekafonskih eksperimenata, da se melodijska eskivaza "Don Quixotea" prihvati kao pitoma i stilski zanimljiva. Ali, sam skladatelj nije nastavio tim putem. To je umjesto njega učinio Igor Stravinski i ostavio Straussa poput "demodirane stare perike" iza sebe, '20-ih godina prošloga stoljeća. Ovo je uz "Metamorfoze" najbolja Zinmanova izvedba, najplastičnija i najkorodenačija, ali svježija i kao nova. Očito da ga je često dirigirao s raznim orkestrima i savladao prečice dobivanja željenog učinka. Solist Thomas Grossenbacher je primjereno pripremljen i dobro razumije ulogu svog instrumenta u ovoj velikoj freski.

Na kraju, vraćamo se mladom Straussu, romantičaru od glave do pete, koji još ima pomalo skućen melodijski rječnik, ali sigurnu invenciju i pogon kojim tek naznačuje linije kojima će u kasnijim ostvarenjima razraditi čitave krošnje orkestralnog zvuka. Lijepa "Romanca za violončelo i orkestar", zaslužila je mjesto u ovoj seriji, baš kao i "Serenada za puhače" (1881. godine Straussu je tek 17 godina), inače, često izvodena skladba u relativno ograničenoj literaturi za puhače iz tog razdoblja. Očit je utjecaj Mendelssohna, i to onaj dobar utjecaj velikog melodičara. Taj ga utjecaj ili pak probuđenje, nije nikada ostavilo. Baš kao ni strast da se izražava "Blechom".

Symphonia domestica, op. 53 Suite from Le Bourgeois gentilhomme, op. 60 Chicago Symolony Orchestra, Fritz Reiner

Menart © RCA Victor 09026 68637

Na omotu diska čitamo otnisut poziv izdavača "a uromino i nevjerojatno zvuk povijesne suradnje Fritza Reintera i Chicago Symphony Orchestra". Poziv prihvaćen. Već jako dobro znamo što možemo očekivati od spomenutih imena, posebice maestra Reintera - jednog od vodećih interpreata Straussa, koji se s ostalima profesionalno i privatno družio više od 35 godina i čija je posthuma reputacija dovoljna da moja preporuka ovog dobro opremljenog reizdanja bude potpuno nepotrebna. Isto tako znamo da su ekstenzivna glazbena istraživanja Straussovih djela od strane Reintera i Čikaških simfoničara rezultirala nizom besprimjernih izvedbi, među kojima su se našli i "Ein Heldenleben", "Don Quixote", "Burleske", scene iz "Salome" i "Elektre", "Rosenkavalier valceri", po dvije verzije "Zarastre", "Don Juana", "Tilla Eulenspiegela" i "Tod und Verklärung" te i na ovome disku ponuđene autobiografska "Symphonia Domestica" i suita iz "Le bourgeois Gentilhomme". Oni koji su već upoznati i prate kolekciju Fritza Reintera za RCA već mogu pretpostaviti što ih čeka na ovome odličnom digitalnom remasteru.

Strauss je simfoniju počeo skladati u svibnju 1902. godine, a nakon nekoliko mjeseci u jednom je londonskim novinama dao i njezinu službenu najavu: "Moja slijedeća simfonijska pjesma ilustrirat će 'dan u mom obiteljskom životu'. Bit će djelomično lirična, djelomično šaljiva - trostruka fuga, s trima glavnim temama koje predstavlja ju Tatu, Mamu i djete." Zadržni stranici partiture dovršio je na Novu godinu 1903., a prvog dana proljeća te godine simfonija je doživjela svoju premijeru, i to ni manje ni više nego u Carnegie Hallu u New Yorku. Postignut uspjeh bio je senzacionalan, iako je

dio novinara bio nešto slabije entuzijastičan u pogledu skladbe, i to, kako navodi James Lyons u priloženoj knjižici, zato što ih je Strauss, nakon brojnih programatskih proklamacija, zbunio svojim insistiranjem na iznenadnoj apsolutnosti ove simfonije (što i opet ne bi trebalo imati nikakve veze s glazbeno-umjetničkim djelom kao takvim, ali eto...). U rječniku ćemo za riječ *domestic* pronaći kućni, obiteljski, domaći, a taj epitet pridodan simfoniji potvrđuje pretpostavku da je vlasnik tog određenog domaćinstva bio zadovoljan, "udomaćena" osoba (što je velika rijetkost među skladateljima), a uz to slučajno i izvanredan kreativni genij; da "Symphoniju domesticu" možemo smatrati remekdjelom, potvrđuje i sama generativna moć glazbe, jer je očito da je ona dominirala i najzavotnijim minutama Straussovog svakodnevnog života. Kako je nakon ove simfonije Strauss još samo skladao "Alpsku simfoniju" prije no što se u slijedeća tri desetljeća u potpunosti posvetio opernom skladanju, gotovo da "Domesticu" možemo smatrati njegovim polaganim opraštanjem od programske glazbe. U svakom slučaju, ako su mu klasične forme doista bile previše strane, Strauss je barem simfonijske pjesme Berlioz i Liszta doveo do njihovog vrhunca, i to već prije svog četrdesetog rođendana.

Inače, ova snimka potječe iz 1956. godine, a zvučnici joj je balans, generalno govoreći, odličan, s iznimkom mjestimice ponešto suzdržanih drvenih puhača. Valja reći da je za potrebe ove snimke Reiner već bio prihvatio nešto konvencionalniji raspored instrumenata (za potrebe snimanja "Also sprach Zarathustra" 1954. godine još je eksperimentirao sa zvukovnom ravnotežom, postavljajući prve i druge violine bliže slušačju/mikrofonima na objema stranama podija i basovima dalje na lijevoj strani), a i samo se "inženjstvo" čini modernijim: zvuk je "isušen" onoliko koliko je potrebno da do izražaju dodu oni skriveni

nutarnji detalji uz istovremeno zadržavanje distinktnog sjaja i volumena čikaškog Orchestra Halla - koncertnog prostora u kojem su obje skladbe i snimljene.

"The Bourgeois gentilhomme" suita nikad me nije oduševljavala kao neko posebno interesantno djelo, ali bih zato svakako izdvojila odličnu snimku i izvedbu Thomasa Beechama i RPO za tvrtku EMI. Ivana Hausknecht

Till Eulenspiegel, op. 28 Ein Heldenleben, op. 40 Simfonijski orkestar Bavarskoga radija, Lorin Maazel Menart © BMG 82876-62313

Ime Richarda Straussa uglavnom se spominje u povezanosti s njegovim simfonijskim pjesmama i operama, koje predstavljaju ključne dvije okosnice čitavoga njegovog opusa. Ali dok opere nisu toliko prisutne na pozornicama, makar su izrazito značajne jer se upravo u njima krije onaj važan segment glazbeno-kompozicijske izgradnje koji čini Straussa, uz Gustava Mahlera, pripadnikom "glazbene moderne", njegove simfonijske pjesme ključna su sastavnica repertoara svakoga relevantnoga svjetskog orkestra. Pa tako i Simfonijskoga orkestra Bavarskoga radija, koji je pod ravnanjem Lorina Maazela snimio čitav ciklus Straussovih simfonijskih pjesama, od kojih su dvije, "Till Eulenspiegel", op. 28 i "Ein Heldenleben", op. 40 objavljene i na ovoj kompaktnoj ploči.

Bavarski orkestar dugi je niz godina u vrhu svjetske glazbene reprodukcije, što dokazuje i majstorskom svirkom na ovome izdanju. Svaki i najmanji detalj dodrađen je kako bi ispunio maksimalan svoj potencijal te se uklopio na svoje gotovo kirurškim pristupom precizno osmišljeno mjesto unutar cjeline simfonijske pjesme. Strauss je bio majstor instrumentacije, s jedne strane, i majstor nadograđivanja ekspresivnosti, s druge strane, što posljednično stvara ne tek svirački, već izrazito intelektualno zahtjevnu glazbenu

strukturu u kojoj se napetosti ne prestano odmiču. Izrastaju i poniru, doživljavaju vrhunce koji se opetovano vraćaju te se čini kao da upravo to smjenjivanje napetosti na različitim razinama (ritamskim, dinamičkim, motivičkim, tematskim, strukturnim, pa i formalnim) pokreću glazbenu materiju kao takvu.

Duhovito i vrckavo poigravanje s motivima u "Tillu Eulenspiegelu" te glazbeni izričaj nabijen vrlo sugestivnim ekspresivitetom u "Životu heroja", kao projekcij roman-tičarskoga gotovo idealističkoga shvaćanja heroizma i svijeta, u službi su Straussova pokušaja karakterizacije, koje je pretežito u njegovim simfonijskim pjesmama. Karakterizacija heroja, makar u oba slučaja posve različitih pozadinskih konteksta, omogućava Straussu iskorištavanje kompletnih orkestralnih mogućnosti, koje su članovi Bavarskog orkestra potpuno spremno dočekali. Veličanstveni limeni puhači, osobito rogovni unisono, koji reminiscencijom na temu "Don Juana" uvode u peti dio skladbe "Herojeva djela o miru" (spomenimo da "Život heroja" čini šest dijelova, kao šest slika, koje se izvode u slijedu), pravi su pokazatelj jedinstvenosti korpusa pri interpretaciji. Ni u jednome trenutku ne dolazi do pada koncentracije ni u jednoj orkestralnoj skupini. A pod sigurnom palicom Lorina Maazela prošli su kroz Straussove partiture u jednome dahu, da ni u jednome trenutku nije bilo mjesta bilo kakvoj sumnji u njihovu dubinsko, nimalo rutinsko, poznavanje Straussova glazbenoga jezika. Rijetki orkestri mogu se pohvaliti takvom razinom sabranosti.

Mirta Špoljarić

Enoch Arden, op. 38
Klavirski komadi br. 1, op. 3
i br. 4, op. 3
Patrick Stewart, Emanuel Ax
Menart © Sony 88697090562

Ribar i moreplovac Enoch Arden jednoga dana odlučio ostaviti svoju suprugu i troje djece te otići na more s poznanikom kapetanom, koji mu je ponudio dobar posao.

Nakon što je zbog nesreće izgubio stari posao, Enoch shvaća da kao "glava" obitelji mora bolje služiti ženi i djeci, ispuniti svoju zadaću supruga i oca, i zato odlučuje prihvatiti kapetanovu ponudu. Međutim, na putu doživljavaju brodom. Enoch Arden preživljava, no izgubljen i sam punih deset godina proveo je na pustome otoku, a da nitko nije ništa čuo o njemu. Ipak, uspijeva se vratiti kući, da bi zatekao sasvim promijenjene okolnosti. Njegova supruga, misleći da je Enoch mrtav, preudala se za njegovoga prijatelja iz djetinjstva Philipa i rodila mu dijete. Vidjevši kako je drugi muškarac zauzeo njegovo mjesto u obitelji i kako odgaja njegovu djecu, Enoch odlučuje da nikada neće otkriti kako je zapravo preživio. Povlači se u osamu i, na poslijetku, umire slomljena srca.

Riječ je o sadržaju pjesme "Enoch Arden" engleskoga spisatelja Alfreda Lorda Tennysona, koja je objavljena 1864. godine. Ta je pjesma tijekom XX. stoljeća prošla niz drukčijih pojavnosti, u smislu povezivanja sa strukturom drugih umjetnosti, te našla osobito mjesto u popularnoj kulturi. Na osnovi Tennysonove pjesme 1911. godine D. W. Griffith i 1914. godine Christy Cabanne načinili su filmove, u noveli Agathe Christie jedan lik preuzima ime Enocha Ardena, Orson Welles preuzima njegov karakter u filmu "Tomorrow is Forever" iz 1946. godine, lik Ellen Wagstaff Arden komična je inverzija Enocha Ardena u komediji "My Favorite Wife" iz 1940. godine. A posve osobito spajanje književnosti s glazbom ponudio je Richard Strauss, napisavši 1897. godine prema Tennysonovoj pjesmi melodramu za glasovir i recitatora, odnosno glazbom pračenu recitaciju, koju su svojevremeno snimili Glen Gould i Claude Rains, a na ovoj se kompaktnoj ploči iz 2007. godine pojavljuje u interpretaciji pijanista Emanuela Axa i glumca Patricka Stewarta.

U vrijeme kad je Strauss skladao "Enoch Arden", djelo koje je ostalo u sjeni mnogo ambiciozni-

jih simfonijskih pjesama, kasno XIX. stoljeće ponovno je intenzivnije počelo cijeniti i okretati se privatnim, intimnim, kućnim druženjima te, naravno, glazbi koja se mogla izvoditi u takvome kontekstu. Stoga je i melodrama "Enoch Arden" zapravo posve praktične namjene i jednostavnoga glazbenog izričaja, no vrlo pažljivo karakterno razrađena. Straussova partitura sadrži kratki uvod i nekoliko interludija, no glavnina glazbe skladana je u svrhu pratnje recitaciji. Tu se ostvaruje osobit spoj i nerijetko glazba i tekst kreiraju neodvojivu cjelinu. Budući da je riječ o čitanome, ne pjevanome tekstu, na recitatoru je da dramaturški osmisli i realizira sadržaj teksta, što je Patrick Stewart vrlo kvalitetno postigao baritonskom bojom i postojanošću glasa, lijepim izgovorom te fraziranjima na način melodijskoga tretiranja govorenoga teksta. Posebno je to važno jer melodrama sadrži često vrlo duge periode recitiranja, bez glazbene pratnje.

Straussovoj melodrami na ovome kompaktnom disku dodane su još i dvije klavirske minijature iz "Pet klavirskih komada", op. 3, dakle ciklusa iz ranoga Straussova opusa. Minijature skladane 1880. i 1881. godine početci su u skladateljevu velikom komornom opusu. Njihova transparentna i jednostavna struktura odiše utjecajima Schumannove klavirske glazbe, naravno u mnogo jednostavnijem obliku. Emanuel Ax pristupio je izvedbi s jednakom količinom transparentnosti u svirci, prvenstveno se usredotočivši na gradnju melodijske fraze, kojoj u ovim komadima Strauss pridaje najveću pozornost, dodavši joj jednostavnu tonalnu harmonijsku pratnju. Pijanist Emanuel Ax jasnom namjerom, i posve primjerenom, smješta Richarda Straussa u vrijeme i prostor iz kojega je on i izrastao, kontekst glazbeno-povijesnih uzora klasičke i romantizma koje je njegovao njegov prvi glazbeni učitelj, otac Franz Mirta Špoljarić



Four Last Songs ♦ 12 Orchestral Songs
Elisabeth Schwarzkopf, LSO, George Szell
Dallas Records © EMI Classics 7243 5 66908

Great Recordings of the Century, doista. Ne po nečemu osobitom ili raritetno specifičnom, već po vrhunskoj kvaliteti glazbe i izvođača. Dakle, po svemu. Richard Strauss je imao puno poznanika, među kojima je i George Szell, a kako je oduvijek volio soprane, naročito lirske, rado i često je pisao za visoki registar, namjenjujući im široki dijapazon uloga. Suradivao je sa velikim brojem diva prve polovice XX. stoljeća, i prava je šteta da ovu divu, koja je zablislala sredinom 50-tih, nije dočekao čiti živ. Elisabeth Schwarzkopf kao da je čekala da *maestro* napiše sve svoje pjesme i da ih onda pobjedonosno počne izvoditi, ali njen je pristup Straussu tražio dug i polagan proces. Premda ga je pjevala već zarana, ove su snimke s kraja 1960-ih godina. Najprije u Berlinu u Grünewaldkirche sa Simfonijskim orkestrom Radio Berlina 1965. godine, a potom u Kingsway Hallu u Londonu 1968. godine s Londonskim simfonijskim orkestrom. Obje snimke i izvedbe je ostvarila s Georgeom Szellom, što je zapravo bilo kao da je radila sa Straussovim *alter egom*. Strauss je pjesme počeo pisati 1918. godine, a Elisabeth se bila rodila 1915., tako da slobodno možemo reći da je odrastala usporedo s lirskim Straussovim opusom. Četiri posljednje pjesme često se čuju i snimaju, njihova pozlaćena ljepota jesenskog ugodaja, smirenih i toplih boja, kratkotrajnih uzbuđenja i vrlo teških taktova za pjevača leže možda više nekim drugim pjevačicama s rasponom od dramatičnog do lirskog. Međutim, Elisabeth Schwarzkopf ima jednu osobinu koja je izdvaja iz serijskog pjevanja, ma kako optimalno ono bilo. Još od "Dječakovog čarobnog roga" i Mahlerovih zahtjeva za glas, soprani kasnog romantizma kao da trebaju dvije oprečne kvalitete da bi mogli ovu glazbu donijeti u njenom izvornom estetskom smislu: mladenački naivnu visinu i toplu, zaštitničku dubinu u nekoj vrsti zrelog hrvanja s opozicijama. A Elisabeth je to stekla, ako i nije imala na početku karijere. Svijetao lirski vokal sačuvala je tijekom čitave karijere, ali je s vremenom razradila srednje i dublje registre, možda ne tako u dramskom tonu, ali svakako u sasvim plauzibilnom narativnom izričaju. Ekspresivnost koju su tražile orkestralne pjesme stekla je pjevanjem oratorijske glazbe i, našavši se sama s filharmonijom i Szellom, koji je zračio ugodajem meduratnih melankolija i naizgled sanjarskom plovidbom kroz osjećajne pregre duše, ostvarila je glazbeni doživljaj ravan "Zimskom putovanju" Dietricha Fischera-Diskaua s Alfredom Brendelom. S tom razlikom da je ovdje riječ o orkestralnim simfonijskim slikama za glas i orkestar, gdje je cjelina postignuta daleko većom paletom izražajnih sredstava nego kod Schuberta. Ali, *fin d' siecle* je i tražio dublju i širu izražajnost osjećajnog registra.



..... glazba bez početka i kraja

Skladateljeve opere često započinju neprimjetno, kao da je posjetitelj zakasnio na pravi početak, pa se na vrhu prstiju šulja do nekog slobodnog mjesta u gledalištu, kako ne bi ometao one koji su došli na vrijeme. I Straussove simfonijske pjesme, nastale neposredno prije prvih scenskih djela, nerijetko započinju na sličan način, tihim mrmorom, za koji još nije sigurno je li početak glazbe ili okolni šum, ili pak, poput “Tilla Eulenspiegela”, gestom za koju se čini da je već varijacija nečega što joj je prethodilo. Glazba bi mogla započeti na bilo kojem mjestu, a da to ne bi činilo bitnu razliku.

Nezamjetan početak Straussovih djela nije ostao nezamijećen. Štoviše, jedan je od ključnih elemenata za koji se vezivala kritika, tretirajući ga kao simptom koji upućuje na opće stanje Straussove umjetničke poetike. Tako se u Adornovu velikom eseju o Straussu, pisanom 1964. godine uz skladateljev stoti rodendan, neprimjetnost početka smatra obilježjem glazbe u stanju u kojem je kombinatoričnost tonaliteta, kao sistema koji regulira tonske odnose, toliko uznapredovala da gotovo svaki ton može slijediti nakon svakog drugog. Tome odgovara glazbena sintaksa kod koje na važnosti gube zaokružene tematske cjeline, ustupajući mjesto apstraktnim ritamsko-intervalnim “paketićima”, iz kojih se tijekom skladbe grade uvijek novi motivi. Gubi se stoga i važnost onoga “prvi put”, budući da je svaki motiv uvijek već izveden iz apstraktne zalihe, pa se uopće ne mora činiti da oni međusobno imaju ikakve veze. Glazba se samo prelijeva, ne poznajući više neki protokol, po kojem su se odvijala djela pisana u sonatnim okvirima, uključujući i simfonijsku pjesmu.

Dalibor Davidović

Nezajetnost početka skladbe, koja je istodobno i neodlučnost njezina završetka, budući da on ne proizlazi iz logike sonatnog razvoja, kod kojeg je jasno da nakon provedbe i reprize, u kojoj su se obje teme još jednom pojavile, ali sada u drukčijem odnosu nego prvi put, mora uslijediti završetak, Adorno pronalazi ne samo u pojedinačnim djelima, nego i u Straussovu opusu u cjelini. Straussov opus tako ne zna za neku bitnu cezuru, nego se odvija kao vječno ponavljanje istog, kojem njegova unutrašnja logika ne daje osnova za završavanje, nego se prekida zahvaljujući izvanjskom udarcu, skladateljevoj smrti. (Uostalom, još je Alban Berg smatrao da Strauss nije uspio razviti "kasni stil", već da su njegove kasnije kompozicije samo sasušene porodija vječne mladosti.) A za Adorna to je ujedno i presuda u pogledu kvalitete: ne započinjući svaki put iznova, analizom onoga što se u određenom trenutku nadaje kao glazbeni materijal određenog razdoblja, nego se rutinski držeći uvijek istog, postvagnerijskog glazbenog jezika, Strauss ostaje s onu stranu bitnog događanja glazbene povijesti, postajući puki dokument stanovita stila, i to onoga koji već imenom upućuje na mladost i tako je korumpira - Jugendstila. Štoviše, ondje gdje se čini da je Strauss najmoderniji, kao u jednočinkama "Salome" i "Elektra", ondje je najviše izdajnik, budući da koristi zvukovna rješenja "nove glazbe" kao puke trikove; nije slučajno da se Adornu Straussova djela otkrivaju kao glazba za film, ona koja se ne vodi imanentno glazbenom logikom (uključujući i historijsku logiku odvijanja glazbenog materijala), nego je tek efekt, puka manipulacija. Straussov je *crimen*, dakle, u tome što je od samog početka bio kompromisan: on je, doduše, "letio iznad Zemlje" u smjeru "zvuka s drugih planeta", ali pritom "ostajući u njezinoj blizini", kao "proizvod iz ranog razdoblja zrakoplovstva". Da je, kao Bečka škola, rigorozno sveo glazbeni slog na komorne okvire, te se u tako čistoj situaciji poduhvatio prisiljavanja tonaliteta na eksploziju, na ono što je već postvagnerijanska kombinatorika obećavala, ali nije ispunila, naime posvemašnju neizvjesnost tonskih odnosa, dospio bi ondje kamo je trebao, istupajući iz sfere "privida" u pravcu "istine". Doduše, Adorno neće zaboraviti da se umjetničko djelo kao takvo ne odnosi samo spram nečega historijskog i promjenjivog, nego uopće postoji samo po tome što ima

udjela u "biti umjetnosti", a ta, prema njemu, nije ništa drugo doli - "privid". Stoga će priznati da se Strauss teško može otpisati zbog vjernosti "prividu"; prije će biti da je "Strauss-ov defekt" u tome što u njegovim djelima "premalno teži ono što u njihovom prividu nije *privid*".

Okrivajući što je to što "nije privid" u Straussa, i tako ga "spašavajući" od zapadnja u stanje zaborava, Adorno ne samo što će uputiti na to da nepostojanje početka i kraja Straussovih djela nije puka slika života kakav jest, nego imaginacija nekog nepostojećeg - otkrit će još nešto, što možda nije ni slutio: tvrdeći da Strauss "ostaje na visini" samo stoga što se ne predaje pukoj "magli" zvukovne materije, već je "stilizira" i "sublimira" uz pomoć programa, kritičar će nehotice imenovati još jednu dimenziju Straussova djela, odmah zatvarajući vrata. Naime, u argumentu da su Straussova djela kompromisna uvijek se već pretpostavlja da je razina odnosa među tonovima ključna, ona koja omogućuje da se odredi naprednost ili kompromisnost dotične glazbe. Izvori samih tonova, "magla" zvukovne materije, za Adorna kao da je puka "mrtva tvar", koju tek kakva ideja (koja u Straussa poprima izgled literarnog programa) može "sublimirati" do prave umjetnosti. Ali njegov sud o Straussu kao onome tko je, srećom, krenuo putem sublimacije, ne prepuštajući se, ničeanjski, spuštanju u suprotnom smjeru, ima i svoju drugu stranu. Ne samo da bi se, ostajući u njegovom vidokrugu, moglo pretpostaviti da bi stanovita "nova glazba" u Straussovu slučaju bila moguća upravo odbijanjem "ideje" i "programa", prepuštanjem samome pitanju izvora zvuka, nego se na taj način u srcu samih Straussovih djela pronalazi ona dimenzija koju ne pogada kritičarska gesta koja ih odbacuje kao puki balast, bilo historijski (Adorno tako drži da su kasnija Straussova djela ionako rezultat "stroja za komponiranje", koji proizvodi nove skladbe prema modelu isprobanom na početku karijere) ili akustički. Svako Straussovo djelo tako, povrh "ideja" predstavljenih zvukom, upućuje i na to da je zvuk ono što čini glazbu, kao i da zvuk nije ovisan o njoj, s obzirom da nastaje iz drugog izvora. Stoga se svaki put iznova, kada se sluša neka snimka, valja sjetiti da djelo ne čine samo odnosi među tonovima, ono što se uobičajeno naziva kompozicijskom tehnikom; čine je i sami zvukovi, ono što nije u potpunosti u njezinoj moći.

ARIADNE AUF NAXOS

Leontyne Price, Tatiana Troyanos, Edita Gruberova, René Kollo, Walter Berry, Erich Kunz
London Philharmonic Orchestra,
Georg Solti
Aquarius Records © DECCA 460 233

Ponovna izdanja, koja na tržište nosila zvuka običavaju lansirati tzv. velike izdavačke kuće, često nam donose tek staro u novom pakiranju: postojeća se snimka ponovno objavljuje bez većih zahvata u zvučnu sliku, no dodaje joj se nova, "modernija" vizualna oprema. Kako proizvodnja takvih recikliranih izdanja ne dostiže troškove nove produkcije, njihov je cijena niža. Često se nastoji uštedjeti i na papiru, pa se izostavljaju opsežniji tekstovni prilozi (i libreto, ukoliko je riječ o operi). Soltijeva slavna izvedba "Arijadne na Naksosu" snimljena 1977. godine zaslužila je ovom prilikom nešto "luksuzniju" sudbinu - snimka je remasterizirana, a i oprema je bogatija, pri čemu valja istaknuti članak snimatelja Jamesa Locka u kojem su opisani pojedini tehnički detalji sa snimanja. U nizu legendarnih Soltijevih snimaka Straussovih opera "Arijadna na Naksosu" ne zauzima možda ono mjesto koje ima "Kavaler s ružom" ili "Elektra", premda je riječ o kasnijoj, i stoga tehnički kvalitetnijoj snimci od prethodne dvije; neki od pjevača (René Kollo kao Bakho, te Leontyne Price, koja tumači Arijadnu) možda nisu baš najbolji izbor, premda ima i onih (Edita Gruberova kao Zerbinetta) koji su ostvarili iznimne uloge. No, i sama "Arijadna na Naksosu" manje je popularno i izvedeno djelo od prethodnih. Njezina komplicirana dramaturgija, koja izlaže promatranju upravo odnos fikcije i stvarnosti, teatra i života, mita i sadašnjosti, nikada nije postala široko omiljenom. Tu Hofmannsthalovu temu Strauss ovdje prenosi i na glazbeno polje, pa tako "sadašnjost" uzima masku "stare" glazbe, one Mozartove. Solti (koji je "Arijadnu" smatrao "egzotičnom, perverznom verzijom 'Cosi fan tutte'") naglašava ovu vezu, pa tako opera poprima distanciran, ironičan, konverzacijski ton. Dalibor Davidović

ELEKTRA

M. Dunn, B. Nilsson, Metropolitan Opera Orchestra, J. Levine
Aquarius Records © DG DVD 00440 073 4111

SALOME

B. Nilsson, E. Wächter, Wiener Philharmoniker, Georg Solti
Aquarius Records © DECCA 475 7528

Soltijevu legendarnu snimku "Salome" s Bečkim filharmonicarima iz 1962. godine s Levineovom snimkom "Elektre" iz Meta 1980. godine povezuje Birgit Nilsson. Štoviše, na DVD ploči sa snimkom "Elektra" upravo je ona u središtu: ne samo što pjeva naslovnu ulogu, nego je protagonistica i dodataka, što ih ovaj disk sadrži u izobilju. Izvedbena poetika i orkestralni zvuk, dakako, poprilično se razlikuju: Soltijeva izvedba vrlo je pažljiva u pogledu detalja, a remasterizirana snimka ističe tu nevjerovatnu predanost svakom zakutku ove partiture, ionako bogate orkestralnim bizarnostima (kao što su flazoleti na kontrabasu). Levineovo oblikovanje zvuka više se odvija u općim crtama, pa je stoga zvuk manje profiliran "iznutra", manje "diše" (pri čemu je, istini za volju, u pitanju ipak manje gipko i podatno orkestralno tijelo od Bečke filharmonije). Za to je svakako odgovoran i sfumato ove snimke, podjednako u vizualnom i zvučnom pogledu. A glas? Princeza zaljubljena u prorokovo tijelo posjeduje glas nalik oružju, koji ubojito pogada svaki ton i besprijekorno se snalazi u svakom, pa i najnazubljenijem skoku. Taj je glas već poprimio onu metalnu, pomalo militantnu boju, koja možda i ne odgovara princezinoj opisu ("Izgleda čudno. Poput male princeze, čija su stopala bijeli grozdovi. Čini se kao da pleše..."), ali zato djeluje poput elementa koji ne daje mjesta sumnji da lik princeze uistinu postoji. Nasuprot tome, glas u "Elektri", osobito u početnom monologu, nema više prijašnju snagu, mjestimice je čak i nesiguran. I to je ono što neprestano izbija u prvi plan kada se gleda ova snimka, neizvjesnost hoće li glas izdržati napor, hoće li njezino tijelo biti u stanju izvesti sve one pokrete, napose na kraju, kada Elektrino zaplesano tijelo postaje "izvorom glazbe", kako sama veli. Intruzija smrti, što je Adorno vidi kao drugu stranu Straussovih težnji neograničenom životu, a u "Elektri" napose i zagavaranje smrti drugoga, da bi se održao život koji preostaje, na sceni postaje zamjetna u doslovnom smislu. Zvuk se pojavljuje teškom mukom, odvajajući se od tišine, u koju će na kraju ponovno utonuti. Dalibor Davidović



Prizori iz "ELEKTRE" i "SALOME"
I. Borkh, Chicago Symphony Orchestra, F. Reiner
Menart © Sony 82876 67900

Prvo što se zamjećuje kod slušanja ovoga nosača zvuka je njegova tehnička kvaliteta. Tri prizora iz Straussove glazbene tragedije "Elektra" snimljena su u travnju 1956. godine, ples sa sedam velova iz glazbene drame "Saloma" u ožujku 1954. godine, a završni prizor iz iste opere u prosincu 1955. godine. Očito se u pristupu snimanju pomno vodila briga o značenju sudjelujućih glazbenika ne samo u dotičnom trenutku, već i u povijesti glazbenog izvodilaštva. Korištena je tadašnja najbolja stereo tehnologija, što je potanko objašnjeno u popratnome komentaru koji također ističe koliko je začuđujuće malo intervencija bilo potrebno prigodom digitalnog remasteringa.

Po jasnoći i zvukovnom sjaju čini se, dakle, kao da su ulomci iz dviju od najpopularnijih Straussovih opera snimljeni nedavno u najmodernijoj dvorani ili studiju. Dirigent Fritz Reiner bio je vodeći stručnjak za Straussov opus. Sa skladateljem je dijelio dugogodišnje, tri i pol desetljeća dugo osobno prijateljstvo. Kao mlad dvadesetipetogodišnji glazbenik došao je iz rodne Budimpešte za glavnog dirigenta Kraljevske opere u Dresdenu. A u Dresdenu, koji se s Berlinom natjecao za vodeće mjesto među njemačkim opernim kućama, praižvedeno je devet od petnaest Straussovih opera. Reiner je 1914. godine ravnao njemačkom praižvedbom "Žene bez sjene". Čikaški simfonijski orkestar bilježio je pod njegovim štapićem tijekom pedesetih godina izvedbe Straussovih skladbi u vrhunce svoje djelatnosti. Snažan orkestralni brio kao glazbeni odraz slojevite psihološke drame obiju opera, ta "simfonija u drami" pršti od plastično ostvarenih provodnih motiva, tamnih i svijetlih, ovisno o namijenjenim im programatskim predodžbama. Salomin ples sa sedam velova kao samostalni orkestralni broj pravi je hit ovog izdanja.

Švicarsku sopranisticu Inge Borkh nazivali su "karizmatičnom interpretkinjom" koja je svojim dramskim sopranom obilježila razdoblje pedesetih i šezdesetih godina s opernim nastupima u Beču, Londonu, Münchenu i Americi. U ulomcima iz "Elektre" - monologu, prizoru prepoznavanja brata Oresta i završnom prizoru, njezin glas kao nož reže kroz snažan orkestar. Jasnom dikcijom (što je *condicio sine qua non* njemačkoga opernog repertoara) iznosi tmurne misli naslovne junakinje posvećene ubijenom ocu i nepokolebljivu mržnju prema njegovim ubojicama, a to su njezina vlastita majka i Kitemestrin novi suprug. Sugestivna je u dinamičkom nijansiranju kada se u njezinu sjećanju kao proplamsaji javljaju nježni odjeci sretnijih vremena. U tim ulomcima sudjeluje i bariton Paul Schöffler i Zbor čikaškog Lyric Theatra.

Za razliku od Elektre, Inge Borkh kao Saloma zvuči delikatanije i slade, u skladu s razlikama u karakteru dviju junakinja. Saloma je opsjednuta Ivanom Krstiteljem, njegovim bijelim tijelom, crnom kosom i rumenim usnama. Dok Elektru pritišću moralni zakoni pravde, Saloma nema nikakvih moralnih ograda. U završnom prizoru Inge Borkh pod Reinerovim vodstvom doseže područja koja su samo glazbi suđena da ih dohvati.
Davort Schopf

DIE LIEBE DER DANAE
A. Kupper, P. Schöffler, J. Gostić,
Wiener Philharmoniker, Clemens Krauss
© Orfeo C 292 923 D

Zanimljiva je povijest nastanka i praižvedbe pretposljednje opere Richarda Straussa - vesele mitologije u tri čina - "Die Liebe der Danae" ("Ljubav Danae"). Prvu zamisao za temu o "Danaji ili razboritom vjenčanju" Straussu je dao Hugo von Hofmannsthal još davne 1920. godine, ali on se tada njome nije pozabavio. Pod ruku mu je opet došla 1936. godine, i s Josephom Gregorom je dogovorio da mu napiše libreto. Opera je bila gotova već 1940. godine, ali je Strauss tražio da se ne izvede barem dvije godine nakon što završi rat. No popustio je na nagovaranje Clemensa Kraussa, koji je 1941. godine postao ravnatelj Salzburških svećanih igara, i pristao da se praižvedba upriliči za njegov 80. rođendan. Ali savezničko iskrcavanje u lipnju 1944. godine i urota protiv Hitlera rezultirali su Hitlerovom proklamacijom totalnog rata, zatvaranjem svih njemačkih kazališta i zabranom svih festivala. Krauss je ipak želio prikazati operu svomemu učitelju i zaštitniku i priredio je za njega 16. kolovoza 1944. godine u Velikoj dvorani Salzburških svećanih igara javni generalni pokus u kostimima. Redatelj je bio Rudolf Hartmann. Novo poslijeratno vodstvo igara na čelu s redateljem Oscarom Fritsom Schuuhom zacrtalo je novu programsku koncepciju koja je uključivala izvedbu suvremenih opernih djela. Tako je praižvedena i "Ljubav Danae", ali tek 14. kolovoza 1952. godine, tri godine nakon Straussove smrti. "Ljubav Danae" jesenski je odbлесak Straussova glazbenog umijeća. U njoj su sadržana sva najbolja svojstva njegove glazbe, a što prilično začuđuje, uz glavni ženski lik Danaju ipak dominiraju dva muška - Jupiter, s kojim se poistovjećivao sve svjesniji vlastite izolacije u nacističkoj Njemačkoj, i Mida kojega je podario iznimno teškom pjevačkom dionicom.

Zacijelo najautentičniji tumač Straussove glazbe, koji je najdublje zašao u njezinu bit i apsolutnom sigurnošću brodio njezinim osebjunim zahtjevima, Clemens Krauss se prihvatio zadaće da "Ljubav Danae" predstavi međunarodnoj publici u punom sjaju. I to mu je u cijelosti uspjelo, jer je nakon premijere uslijedilo trideset i dva poziva pred zastor. Ravnao je sjajnom Bečkom filharmonijom, zborom Bečke državne opere i solistima po vlastitom izboru. Naslovnu ulogu nije više mogao povjeriti svojoj supruzi Viorici Ursuleac (ipak je imala već pedeset i osam godina i bila na samome kraju karijere) pa ju je povjerio dvanaest godina mlađoj Annelies Kupper, koja ju je donijela u svoj ljepoti naglašeno lirskog pristupa. Jupitera je s velikim osjećajem za snažne dramske akcente pjevao glasoviti bariton Paul Schöffler. Iznimno vokalno tešku ulogu zlatnoga kralja Mide povjerio je umjetniku koji ga je u studenome 1951. godina oduševio u ulozi Lohengrina - Josipu Gostiću. Veliki, nezaboravan i nenadomjestiv

pravak zagrebačke Opere, a u to doba i Bečke državne opere, Gostić je tada bio na vrhuncu i s lakoćom je svladao herojski i lirski aspekt uloge. Među četirima virtuozno uskladenim kraljicama, Alkmenu je tumačila *mezzosopranistica* Durda Milinković, koja je postigla uglednu međunarodnu karijeru kao Georgine von Milinković. Gostićevu interpretaciju Mide, o kojoj živo svjedoči snimak, pratili su osvrti u superlativima. Naglašava se njegov "sadržajno bogat herojski glas" koji prate pridjevi "lijep, raskošan, sjajan, blistav, zvučan, snažan, s herojskim akcentima ali i s lirskom mekoćom, glas koji ima vrijednost rariteta." Kritičari su isticali da je "postigao visok stupanj herojsko-tenorskog sjaja što je potvrdio pljesak na otvorenoj sceni nakon arije u B-duru." Gostić je pjevao i na premijeri opere s istim ansablom u Beču 25. rujna i bio je protagonist premijere u milanskoj Scali 8. prosinca. Ansabl Bečke državne opere izveo je "Ljubav Danae" u Parizu 16. svibnja 1953. godine. Koliki je bio njegov udio u predstavljanju pretposljednje Straussove opere, najbolje govori podatak da je poslije njega ona nestala s repertoara da bi se pojavila tek posljednjih godina ali bez uspjeha. Takvog tenora više nema! Ovaj dokument Salzburških svećanih igara svakako vrijedi čuti!
Marija Barbieri

