

Veliki dirigenti iz Središnje Europe na prijelazu stoljeća



Bruno Walter, Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Otto Klemperer & Wilhelm Furtwängler 1929. godine u Berlinu.

BRUNO WALTER

Čini se da je nemoguće, pogotovo ako se u malo riječi želi izvući najupečatljivije, promatrati pojavu ovog velikog dirigenta, kojeg smo upoznali kroz djela Brahmsa, Beethovena, Mozarta, Wagnera ili Straussa, odvojeno od kruga djelovanja Gustava Mahlera. Naravno da riječ *famulus* sama po sebi ne garantira kongenijalnu transmisiju majstorskoga djela, ali izgleda da se u ovom slučaju radi o nečemu gotovo nalik apostolatu.

Nije samo silan Walterov trud da Mahlerovu glazbu približi publici - i to već praizvedbom "Pjesme o zemlji" i "Devete simfonije" odmah po njegovoj smrti - niti bliskost sa samim skladateljem ono što Mahlerov opus čini presudnim dijelom Walterova umjetničkog profila, već se prvenstveno radi o krajnjoj osobnoj i neponovljivoj uvjerenosti s kojom on oživljuje tu glazbu. Prvi sam se put s tim fenomenom svjesno susreo prilikom usporednog slušanja "Pete simfonije" u izvedbama Waltera i Mehte. Retroaktivno sam zamjetio da bi se ta razlika, na doduše banalizirajući način, mogla sažeti komparacijom omota: dok se na Mehtinom CD-u sjaktila zlatna gondola u nekakvom odurnom venecijansko-mirogojskom sutonu, Sony Classical donio nam je asketski sivu arhivsku pozadinu na kojoj se pomalo nalijepljeno ocrtavao Walterov dobroćudno-namušeni *en face*. Daleko bilo od mene da na bilo koji način maloprije spomenutu riječicu odurno na ikoji način dovedem u spregu s Mehtinom izvedbom, no u čisto glazbenom smislu dvojbena filmska inačica Mannova "*Professordämmerung*" kao

da je ostavila preintenzivan trag na nervno rafiniranoj Mahlerovoj učen veliki partituri. Osim toga, nad "Adagiettom" kao da je bio razv reflektorski natpis: "*Dečki, ajmo sad napraviti atmosferu!*"

No, poanta je da sve to uopće nije previše uočljivo prosječnom uživatelju Mahlera. I ja osobno, tek kada sam savladao prvi produkcijski (negativni) komparativni šok, bio sam isprva čak malo razočaran i sirovošću i nedopadljivošću - to je, mislim, ključna riječ - zvuka i interpretacije, da bi mi se s očiju tek postupno skinula naparfimirana koprena suvremenog sladunjava prilagodljivog Mahler *sounda*. Umjesto nervozne potrage tugaljiva kantilena, umjesto sadržaja moćni krešendo i zaobljeno kreštanje fanfara. [to je međutim fraza rastrganija unatoč sigurno trasiranom putu koji vodi u žuđenu smrt i oslobođenje duše, zasladdenom ipak očitom nesigurnošću u njeno konačno odredište, to je i gorko smirenje prožeto introspekcijom (ne i rezignacijom) grčevite ljudske subbine jasnija poruka odaslana ravno u najskrivenije klijetke našeg srca. I to je potpunost Walterova dara upućenog svima nama, ali ne i njegovo najviše dostignuće. Promatrajući ga kroz njegovu ostavštinu, koja na koncu ne mora biti istovjetna osobi, čini se da je njegov krajnji cilj i uspjeh taj što kao čovjek s daleko manje sumnje prikazuje svijetu čovjeka izmučenog smrtnom borbotom, dijeleći s njim istu mrtvačku košulju i mrtvački znoj, da bi mu na koncu andeoski smiren i sućutno distanciran nježno sklopio oči, s vjerom ga uputivši na počinak.

Tomislav Facini

OTTO KLEMPERER

U početku njegova je karijera pravocrtna i stalno uzlazna, a kroz cijelo to vrijeme, kao i mnogi drugi dirigenti njegove generacije, pokušava skladati, te se iskazuje kao značajan promotor suvremene glazbe - neumorno izvodi glazbu suvremenika Stravinskog ("Oedipus rex", "Mavra"), Schönberga ("Erwartung", "Die glückliche Hand"), Hindemitha ("Cardillac", "Neues vom Tage"), Janačeka, Weilla...

1933. godina kobna je i po Klemperera jer od tada njegov život postaje neprestana i teška borba prognanika koji luta svjetom (pro)gonjen od bolesti društva i tijela - nacizma, potom slijedi teška operacija tumora na mozgu 1939. od koje se nikada nije do kraja oporavio, pa 1950. sukob s komunistima u Budimpešti glede repertoara, opet bolest, pa sukob u SAD-u s makartizmom, teški prijelom,...

1954. godine umire Furtwängler, Toscanini više ne nastupa, a veliki producent Walter Legge vuče smion potez i predaje sedamdesetgodišnjem i bolesnom Klempereru u ruke slavni Londonski filharmonijski orkestar.. Njih dvojica sjajno surađuju usprkos Klempererovoj legendarnoj autokratičnosti i ostvaruju jednu od najboljih suradnji ikad između dirigenta i producenta, uvijek iznova potvrđujući važnost svake od tih karika. Čuvena je i poučna anegdota sa snimanja "Pastoralne simfonije" kad je Legge tijekom snimanja začuđeno i nervozno upitao Klemperera nije li "Ples pastira" ipak prespor, a Klemperer mu stočki odgovorio "Waltere, naviknut ćete se" i potom nastavio dirigirati istim tempom. Legge se ne samo "naviknuo" nego mu je ona postala i najdražom izvedbom. Njegovi

neupitni interpretativni vrhunci, uz Beethovenove simfonije, koji nam ga danas i najbolje mogu predstaviti su Beethovenov "Fidelio" (EMI Classics 56211, snimljen 1962. u Kingsway Hallu) i Brahmsov "Njemački revijem" (EMI Classics 66955, snimljen 1961. u Kingsway Hallu). Tu nalazimo savršeni spoj Klempererovog dirigentskog genija i skladateljskog iskustva (opere "Wehen", "Das Ziel", "Bathsheba", "Juda" i "Der verlorene Sohn"), te Leggeove vizije.

Ivan Supek

WILHELM FURTWÄNGLER

Ime Wilhelma Furtwänglera postalo je koncem XX. stoljeća, zahvaljujući televizijskim dokumentarnim filmovima, pa čak i jednom uspješnom dramskom tekstu, paradigma umjetnika moralno zぶnjenog u političkim vihorima totalitarnog režima. Međutim, većina takvih razmatranja uopće ne pokušava proniknuti u estetiku Furtwänglerovih osobnih interpretacija, kao ni u njegove glazbeničke stavove i koncepte. Jer, premla "veliki dirigent" ne daje u slučaju Furtwängler nikakve rezultate. Dapače, čini se da je njegov idiomatski pristup vještini dirigiranja navukao gotovo više oporbenjaka negoli pristalica.

Dakle, kad kažem "osobenost pristupa", prije svega mislim na određenu nepreciznost u pogledu školski shvaćenog pojma ritma, tempa i taktiranja, koja je dugo bila predmet raznoraznih anegdota. Ali, ona ne razlikuje Furtwänglera od cijele množine njegovih suvremenika i neposrednih prethodnika, koji su svi zajedno izrasli iz jedne hipertrofirane

osjećajnosti neoromantizma početka XX stoljeća. Mi danas iz te epohe izdvajamo upravo one neprilagođene (Schönberg, Stravinski, Prokofjev), koji su stvorili jezgru novih tendencija, no njezine tadašnje zvijezde su bile Puccini, Massenet i Dvorak. Prisjetivši se interpretacija jednoga Clemensa Krausa ili Felixa Weingartnera, upravo upada u uši nevjerojatna modernost Furtwänglerovog pristupa: on zadržava u osnovi romantični koncept glazbe, ali pri tom reducira otklone od zacrtane metroritamske strukture djela na apotekarski izvagane oscilacije, koje se uključuju u vremenski tijek rijetko i isključivo u funkciji tumača određene dramaturške situacije. [kolski primjer ovoga principa je Furtwänglerovo tumačenje početka prvog stavka Beethovenove "Devete": puls sekstola u drugim violinama po njemu nije nikakav predestinirani ritam, već apstraktno titranje jedne prazne kvinte u prostoru iz koje će se neprekinutom tranzicijom prema sve jasnije artikuliranim punktiranim motivima (što je već sâm skladatelj jasno osmislio i zapisao), prolomiti u do bola egzaktan pucanj početka prve teme.

Ovakvo tumačenje implicira sposobnost lucidnog pronicanja u skladateljeve zamisli iz čitanja same partiture. Upravo na ovoj točki Furtwängleru se zamjerala proizvoljnost vlastite subjektivnosti. No kritičari su očito previdjeli "jezičnost" glazbe; pa ako mi u našem svakodnevnom razgovaranju koristimo riječi čiji opseg i sadržaj ne možemo uvijek bez ostatka savršeno odrediti, ali ipak u velikom broju slučajeva uspijevamo razabrati smisao koji nam sugovornik želi izraziti, zašto glazbeniku odreći mogućnost vlastitog čitanja notnog teksta, pogotovo ako i sam glazbenik razumije i sam koristi principe putem kojih je taj tekst i sastavljen? Uvijek

se iznova rado previđa da je Furtwängler i sâm skladatelj, dakle glazbenik suočen s problemom pretakanja vlastitih glazbenih zamisli u suho i objektivno glazbeno znakovlje. I upravo se na tom mjestu vidi univerzalnost njegovih dirigentskih interpretacija; jer, to su mahom interpretacije skladatelja koji pomno osluškuje sva iščekivanja i opuštanja koje je skladatelj izvedenog djela zamislio i u partituri pokušao na najbolji mogući način zapisati. Odatle Furtwänglerova borba dvadesetih godina prošlog stoljeća za dodekafoniju, čemu gotovo da i nema paralele među dirigentima-zvijezdama današnjeg doba, odatle smionost tumačenja koja riskira daleko više Toscaninijevog Beethovena, odatle odnos prema zvuku kao dinamičkoj strukturi, čemu se nisu bile dovinule još mnoge kasnije generacije njemačkih skladatelja.

Mladen Tarbuk

ERICH KLEIBER

Erich (Beč, 1890. - Zürich, 1956.), najmlađi od velike petorice: Waltera, Toscaninija, Klemperera i Furtwänglera, osim što je obilježio jednu cijelu epohu, bio je i najdrskiji i najmoderniji među njima. Na njegovu se repertoaru moglo naći svega i svačega, premda je okosnica ipak predstavljala srednjoeuropsko nasljeđe. Moderna je glazba u njemu imala velikog zagovornika. Gledao je za dirigentskim pultom Nikitscha, Mahlera i Straussa, a zapalo ga je da prazvodi Berga. Praizvedba suite "Lulu" dovela ga je u sukob s nacistima te je 1934. godine napustio namještenje u Berlinskoj operi i odlazi u Argentinu. Ovaj veliki Bečanin rijetko je i nerado dirigirao u Beču, jer je, kako je rekao, "otuda došao".

Godinu dana pred neočekivanu smrt, Kleiber je napisao predgovor za "DECCA Book of the Opera" koji je iskren iskaz njegovog odnosa prema tada još novoj tehnologiji bilježenja glazbe na pločama. S jedne strane, nije volio glazbu u "konzervi", ali je priznavao izuzetnu pomoć u širenju glazbene kulture koju gramofonska industrija obećava: "*Počeo sam snimati 1924. godine i tada je snimanje opere već bila činjenica. O tim se izvedbama puno govori, ali ja sam siguran da će povjesničari označiti tek godinu 1950-tu kao razdoblje u kojem se značajna glazbena publika počela stvarati čak i u mjestima u kojima je visoka izvedbena kvaliteta inače bila nemoguća. Svaki bi naraštaj trebao sačuvati takve izvedbe, a i moje će snimke nastaviti ovaj krug, stvarajući novi naraštaj slušatelja, što će pomoći da glazba i dalje živi.*"

Bio je i zanimljiv njegov pristup glazbenicima, što pokazuje njegova uputa orkestru Kölnskog radija: "*Ne žircirajte se na koncertu, zato postoje probe. Mirno sjedite i muzicirajte; ja vas neću ometati.*" No, zahtijevanje točnosti i velikog broja pokusa stvorila mu je neugodnu reputaciju skupog i kapricioznog čovjeka (čak 126 uoči premijere Bergova "Wozzecka" 1925. godine!). Pomalo je ironično da je upravo Kleiberova "love-hate" dvojba glede snimanja pridonijela njegovoj reputaciji i svjetskoj slavi jer je unatoč animozitetu prema "konzervama" rado i snimao, mnogo i time koristio i sebi i glazbi, budući je tada funkcija glazbenog obrazovanja bila jako cijenjena. Polagala se velika pozornost upravo širini repertoara kako bi što više slušatelja dobilo priliku da čuje djela koja najvjerojatnije nikada ne bi čuli u svom mjestu ili pak vrlo rijetko. Gramofonska ploča im je omogućavala doživljaj vrhunske izvedbe

njima nepoznate glazbe. A pritom je upravo Kleiber nudio najveći dijapazon stilskog i žanrovskega repertoara. Premda je ujednačenost u tretiranju Beethovenovog simfonijskog sloga nevjerojatno cjelovito provedena, u potpunoj je opreci s jasnoćom, recimo, snimke "Kavalira s ružom" Richarda Straussa, koja je već poslovična u smislu da sva sentimentalna mjesta izvodi bez ikakve sentimentalnosti. Iako je imao gotovo 30 godina iskustva sa snimanjima, istina je da nikada u potpunosti nije bio zadovoljan s njima, što se danas nama može činiti čudno s obzirom na svježinu i spontanost koji nailazimo u njegovim snimkama.

Tomislav Facini

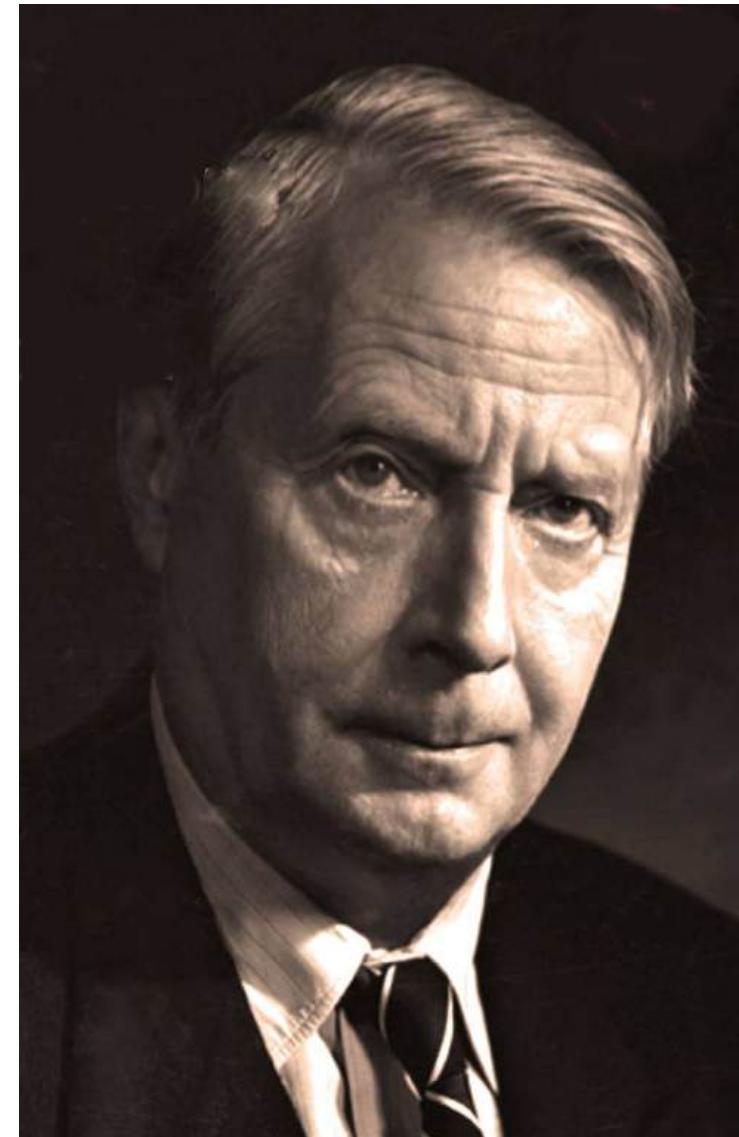
CHARLES MUNCH

"Glazba je umjetnost koja izražava neizrecivo. Uzdiže se daleko iznad onog što riječi mogu značiti ili intelekt određivati. Njezina je domena neprocjenjivo i nedokučivo područje nesvjesnog. ^ovjekova sposobnost govora tim jezikom za mene je najdragocjeniji dar koji nam je podaren i nemamo ga pravo zloupotrebljavati. Neka nitko ne bude iznenaden činjenicom da svoj rad smatram vrstom svećeništva, a ne profesije; takav naziv nije pretjeran" (iz knjige "Ja sam dirigent" C. Muncha).

Charles Munch (izvorno Münch) (1891.-1968.) pripadnik je one generacije dirigenata, rođenih tijekom posljednje dekade XIX. stoljeća, koje su mnogi nazivali posljednjim Mohikancima romantičke dirigentske tradicije. Tako je Munch rođen iste godine kad i Hermann Scherchen (1891.), tri godine prije Karla Böhma te osam godina prije Johna

Barbirollija. Kako je njegova rodna pokrajina Elzas duže vremena bila žrtvom francusko-njemačkih teritorijalnih trzavica, Munch, rođen inače u Strasbourg, odrastao je razapet između dvostrukih kulturoloških utjecaja. Slijedom takvih okolnosti svoju je karijeru započeo kao violinist u Lucien Capeli u Parizu, nakon čega se nastavio usavršavati kod Carla Flescha u Berlinu; kasnije se pridružio Strasbourg Orchestra gdje je ostao do 1926. godine kad se pak odlučuje vratiti u Leipzig Gewandhaus. Boraveći u Njemačkoj, Munch dobiva pohvale od tadašnjih najvećih dirigentskih legendi - Fritza Buscha, Wilhelma Furtwänglera i Brune Waltera - a povratkom u Pariz 1932. godine uživa poseban status u Alfred Cortotovom Orchestre Symphonique.

Munch je nesumnjivo bio odličan dirigent. Svoje samozatajno ponašanje i opuštenu nemetljivost tijekom pokusa zamjenjivao je dinamičnošću i snažnom kreativnom urgentnošću tijekom nastupa, kombiniranim s istančanim sluhom za orkestralni balans, senzibilnim osjećajem za ravnotežu tonskih boja te jasnoću glazbenih detalja i linija. Repertoar mu je bio obiman: njegovi Beethoveni, Schuberti, Brahmsi i Straussi bili su majstorski, no bez konkurenциje je bio u okrilju francuskih skladatelja u kojima je osobit Munchov spoj intenziteta, briljantnosti i strastvenog zlaganja našao najprirodniji mogući odušak. U izvedbama Debussyja i Ravela bio je nedostižan, a slovi i za jednog od najvećih dirigenata Berlioza svih vremena. *"Predominantne značajke moje glazbe,"* pisao je Berlioz, *"jesu strastvena ekspresija, nutarnji intenzitet, ritmički impetus te kvaliteta neočekivanosti... Da bi se moje djelo dobro izvelo... potrebna je kombinacija neodoljivog zanosa i krajnje preciznosti,*



kontrolirane vehementnosti, sanjarske senzitivnosti (i) gotovo morbidne melankolije bez kojih je esencijalni karakter mojih fraza falsificiran ili čak zatrt." Ovako bi ukratko mogao glasiti i opis Charlesa Muncha kao dirigenta.

Ivana Hausknecht

JASHA HORENSTEIN

Jasha Horenstein pripada malobrojnima koji se prihvata i najsloženijih partitura, njegove izvedbe su događaji, promovira djela suvremenih, druži se s vodećim ljudima u glazbi tog vremena: od Berga do Rahmanjinova i Panufnika... Potom 1933., godina egzodus, stvara i od njega jednog od ukletih i lutajućih do kraja života. Dirigirat će od Amerike do Australije i promovirat će čitavu plejadu danas velikih skladateljskih imena od Nielsena do Janačeka, naravno, uz svoje Austrijance, od Brucknera i Mahlera do novih Bečana. Mnogi čak tvrde kako je on po mnogočemu najzaslužniji za pozitivnu recepciju nove glazbe, te otkrivanja i priznavanja mnogih opusa, a da bi sudbina idioma tih skladatelja doživjela fijasko bez njegovog postojanog zauzimanja.

Postoji još jedna zanimljivost koja je gotovo zaboravljena. Davnih sam godina slušao Bachove "Brandenburgške koncerte" (snimka iz '50-ih godina) koja je u to vrijeme bila posve neuobičajena po tempima, preglednosti forme, autentičnim instrumentima na kojima se sviralo i baroknim značajkama koje će se kasnije i potvrditi vjerodostojnjima. Gambu je u tom ansamblu svirao nitko drugi do Nikolaus Harnoncourt.



Njegovih snimki nema mnogo jer on, na našu veliku žalost, nije našao "svog" producenta kao Klemperer, a i od tog malog broja snimki mnoge su snimljene uživo i to s osrednjim orkestrima. Stoga se i mnogo toga u svezi s njegovim izvedbama temelji na usmenoj predaji, predaji koja se temelji na sjećanjima lucidnih pera i provjerениh skeptika, pa je ona utoliko vrjednija i pouzdanija. No, nesumnjivo je da svaka od postojećih snimki antologiska; nezaobilazni i usamljeni reper u tumačenju najzahtjevnijih idioma i partitura. Svi se oni slažu i nakon toliko godina da je Horenstein jedini uspijevao dati vrhunske interpretacije bez probe, a i to se često događalo kad bi "uskakao" kao zamjena (npr. indisponiranog Kripsa) ili trebalo izvući profinjen ton i uzoritu izvedbu od osrednjih orkestara, što nakon njega nikome više nije s njima uspijevalo. Njegove izvedbe će se pamtiti po fascinantnoj preglednosti forme strukturalno i izražajno najkompleksnijih djela, tempima kojima je osiguran uvid u svaki detalj i frazu te puni intenzitet glazbenog doživljaja. Nikome to nije uspjelo ostvariti s toliko različitim orkestara u tako stilski širokom dijapazonu idioma-djela.

Također, kažu da nije bilo teme o kojoj ne samo da je bio odlično informiran nego i osebujnog promišljanja. Imao je "težak karakter" - karakteristika mnogih dirigenata iz tog doba, te je sam priznavao da je svoj najveći neprijatelj. Za kraj evo i anegdote, navodno je na samrti rekao da žali što nikad više neće čuti Mahlera i "Das Lied von der Erde".

Aleksandar Mihalyi

JOSEF KRIPS

Josef Krips (1902. - 1974.) sjajni učenik i student Bečke akademije, je od svojih prvih dirigentskih debija 1921. u koncertnim i opernim kućama bio predodređen da zauzme respektirano mjesto stalnog dirigenta Bečke državne opere (1934.). Godina 1938., godina loša po mnoge sudbe, netom nakon pripajanja Austrije tjera ga u progonstvo. Svršetak rata pruža mu priliku da preuzme, s uspjehom, ulogu vodećeg u obnavljanju glazbenog života Beča. Izvedba "Don Giovannia" na ponovno otvorenom Salburškom festivalu (1946.) pod njegovom palicom postaje događajem koji je obnovio vjeru u festival, a otkrivanjem punog sjaja Mozartovog idioma Krips postaje vodeći tumač njegovog opernog i orkestralnog opusa. Slijede turneje po Europi, gdje se aklamacijama dočekuje orkestar Bečkih filharmoničara pod njegovim vodstvom. Kruna mirnijeg dijela njegove karijere je preuzimanje Londonskih simfoničara (1950. - 1954.) gdje se nameće kao centralna figura unatoč sve češćim kapricima koji su mu teško ali ipak praštani. Gotovo da bi u tom kontekstu trebalo gledati i njegova duga izbivanja po Americi (Buffalo do godine 1963. i San Francisco do 1970.). Krips je bio je rijedak spoj despotizma i dobre volje, a česti kaprići otklonili su ga od prirodnog mu mesta među nekolicinom "priznatih" najvećih. Producenti mu nisu mogli oprostiti onaj najgori kapric koji se ne tolerira:

otkazivanje neposredno prije koncerta. Na "svoje" je, tijekom tih godina, dolazio isključivo gostovanjima: od Covent Gardena preko Berlina do Beča i stalnog mesta gosta dirigenta u Metropolitanu. Tada je i snimio svoje znamenite nosače zvuka uz atmosferu koja je resila i njegove izvedbe na podijima koncertnih i opernih kuća.

Bit će zapamćen po postavljanju novih "standarda" za tumačenje bečkih klasičara kroz rekonstrukciju već pomalo zaboravljenog bečkog duha. Složeni će Mozartov idiom on iznositi s neponovljivom spontanošću, toplinom, ekspresivnošću i logikom koja je pod njim gotovo prirodna konzistentna i s potrebitim "sjenama". Podsjetimo se ovdje da je usporedo s Kripsom radio i snimao, s gotovo identičnim značajkama, pomalo zaboravljeni Walter Klien, jedan od najvećih mocartijanaca za klavirom; za mnoge i dalje nesporno najveći. Kripsova je prozračnost fakture, poštivanje kontrapunktnih naznaka, odabir tempa (za ono vrijeme brza), uz preciznost tretiranja svake fraze i odsustvo patetike te "lepršavosti", utrla put današnjim povjesno informiranim tumačenjima na autentičnim glazbalima bečkih klasičara. Mozartove opere, posebice sjajan tonski zapis (možda ipak najbolje) "Otmice iz saraja" s A. Rothenberger i N. Geddom, te kasne Mozartove simfonije i Schubertova "Deveta simfonija" vrijede i danas kao antologijske snimke.

Aleksandar Mihalyi

