



aleksandar mihalyi krzysztof
PENDERECKI

Prilikom devedesete godišnjice rođenja Krzysztofa Eugeniusza Pendereckog (1933.-2020.) čini nam se primjerenim dati kratak pregled njegovog simfonijskog opusa, koji je najznačajniji dio njegovog opusa uz njegove vokalne kompozicije.

Glazba Pendereckog je od samih početaka bila izravnija od njegovih avangardnih suvremenika, ponajprije radi formalne preglednosti, odnosno poštivanja nekih tradicionalnih zasada. Svojom gotovo opsesivnom izražajnošću i sugestivnim intenzitetom te majstorskom orkestracijom on se nametnuo ili barem bio inkorporiran u avangardu. Indikativno je i to da je njegova glazba oduvijek komunicirala sa slušateljima različitih provenijencija, a neki ga kritičari već danas doživljavaju kao sintetičara XX. stoljeća. S tim u svezi on sam kaže: *“Nismo pronašli nove forme u XX. stoljeću, što možda i nije neophodno. Zapadna glazba je veliko nastavljanje... Uzimam ono što mogu iskoristiti i načiniti nešto novo od toga”*. Dodajmo da on smatra, a to bi trebalo stalno ponavljati, kako nema izolirane polazne točke, pa ga zbog toga uspoređuju s Bachom i Mahlerom; nije formalni inovator, ali sumira svoju epohu. Sinteze, ako ih ima, kako se to dosta često danas navodi, postoje uvjetno u zadnjim simfonijama i u djelima u kojima je počeo nalaziti sretan spoj donekle heterogenih naslijeđa.

Simfonije br. 1-5...

Poljski nacionalni radio, Simfonijski orkestar iz Katowica, Antoni Wit
NAXOS 8.554491/2 i 8.554567 (3 CD)

Sedma simfoniya „Sedam jeruzalemskih vrata“

B. Harasimowicz-Hass, Nacionalni zbor i orkestar iz Varšave, K. Korda
Wergo WER 6647

Zahvaljujući Naxosovim izdanjima moguće je nabaviti izvrsne snimke prvih pet simfonija, čak i sa studentskim džeparcem. "Sedma simfoniya" u izdanju diskografske kuće Wergo je, nažalost, znatno skuplja. Na početku treba napomenuti da je bilo za očekivati kako će noviji dio opusa Pendereckog, ovaj simfonijski ponajviše, izazvati oprečne komentare, koji su i inače već bili prisutni kod prosudbe i njegovih ranijih djela. Pripadnik prije moderne nego avangarde, koji je iznevjerio principe mladosti i krenuo u recikliranje vlastitih ranijih djela radi slave, novca, grandomanije i sl.; to bi po otprilike bio sud isključivih skeptika, pravovjernika avangarde i onih koji ga nisu dovoljno dugo pratili ili iz nekih drugih razloga imali "kraće" ili selektivnije pamćenje. Penderecki, međutim, danas ima odgovor koji je i osoban i dovoljno mudar za čovjeka koji se znao odmaknuti od stabla kako bi sagledao šumu. Naime, na upit o svom čvršćem povratku-povezivanju s predšasnicima i o postojanju potrebe za pokrenutim retro-aktivnostima on odgovara: *“Mi smo u kratkom vremenskom periodu gurnuli glazbu predaleko, pa se moramo vratiti nazad i potražiti inspiracije u prošlosti”*.

Simfonije su počele, s "Prvom", nastajati od 1973. godine, a kako ih on sklada i danas, možemo reći da nam one, nakon postromantičarske "Druge" (da uporabimo danas već uvriježene termine) i slijedećih simfonija, a u kontekstu spomenutog "sintetiziranja" i citiranja vlastitog opusa, omogućile uvid ne samo u njegovih zadnjih tridesetak godina skladanja već u gotovo kompletan opus. S tim u svezi '70-ih godina počinje i njegova intenzivna dirigentska karijera, gotovo identičnih razloga kao onih kod Bouleza. S "Prvom simfonijom" i "Magnificatom" Pendercki je na neki način zatvorio svoj takozvani modernistički petnaestogodišnji period, u kojem je on sam svojom temeljnom zadaćom smatrao pomicanje granica prema naprijed, iako je i među njima bilo djela sa snažnim prisustvom tradicije. U navedenim djelima on sam smatra da je došao do točke gdje osjetio da ga je tehnika skladanja dovela do svojevrsnog gubljenja osobnosti, na kojoj on i danas insistira, te da je zbog toga s takvim pristupom morao prestati. Cijela "Prva simfonija" obiluje spomenutim značajkama perioda koji je upravo napuštao, što ne znači da ista ne posjeduje fascinantnu svježinu ili već spomenuti osjećaj za suvremenu sonornost. Djelo je naručila tvrtka za proizvodnju motora Perkins i s tim u svezi je zanimljiva uporaba udaraljki, metalnih puhača te korištenih ritmičkih obrazaca. U svezi s "Prvom simfonijom", iznenađenje je već bilo i samo skladanje simfonijskog djela uz potpuno poštivanje ove tradicionalne forme.

"Druga simfonija" je izazvala pravu lavinu prigovara glede svog neoromantičnog tonalnog jezika za koji je Pendercki optuživan da je izvorišta pronalazio u preširokom rasponu od Wagnera i Brucknera do

Prokofijeva i Šostakovića. Da ne treba olako podleći sugestijama kritika, pobrinuo se sam skladatelj - majstor velikih formi i dobre naracije. Unutar čvrste simfonijske forme nalazimo ingenioznost u brojnim provedbenim motivima, fascinantnu kodu i tada mu blisku misaonu rezignaciju na završetku djela. "Druga simfonija" je i kod publike i orkestara doživjela izuzetan prijam i često izvođenje.

"Trećom" i "Četvrtom simfonijom" Pendercki počinje sve više raditi na sintetiziranju dotadašnjeg iskustva XX. stoljeća i vlastitog opusa, a taj otklon je otpočeo već sredinom osamdesetih kad je prepleo svojevrni historicizam sa svojim gradbenim principom iz šezdesetih: suodnos zvučnih blokova ekstremnih zvučanja i disonanci koji se međusobno razlikuju po teksturi i timbru. Sa tim skladbama bi se njegov dotadašnji opus mogao podijeliti u tri dijela: na modernistički, neo- ili postromantičarski i sintetički. Razlika između drugog i trećeg je ponajprije u spomenutom historicizmu, naime u potonjem sinteze se rade sa skladateljima XX. stoljeća i svojim modernističkim periodom. Primjerice, u ovoj simfoniji prepoznajemo utjecaje Šostakovića i još više Mahlera u kontemplativnom i nostalgичnom trećem stavku, "Adagiu". Na njegov nas raniji opus podsjeća četvrti stavak, "Passacaglia", upravo brutalnom snagom antičke tragedije. U njoj ponovno čujemo fascinantnu imaginativnost i osjećaj za timbar te gotovo iscrpljivanje mogućnosti pojedinih instrumenata. "Četvrta simfonija" pak pokazuje majstora orkestracije na djelu. Ponovno nešto historicizma (iako je pretenciozno od kritike reći da su to ponovljeni Brucknerovi ritmički obrasci) te fascinacija zvukom kao fenomenom gotovo brutalno očišćenog od emocija. Ovdje već

naslućujemo da su se kod Pendereckog iz simfonije u simfoniju na neki način sve više “topile” emocije.

“Peta”, masivna jednostavačna simfonija dovršena je 1992. godine i sva je u suprotstavljanju brzih i sporih tempa, koja ostvaruju djelo snažnog dinamičkog naboja, gotovo agresivno, ponajprije u svojoj turobnosti. Agresivno ili frustrirano, i zato što je ova gotovo isljednički racionalna i formalno čvrsta simfonija gotovo lišena svake emocije, ali u isto vrijeme ona je djelo snažne imaginacije i majstorske orkestracije. Ona je i eklatantan primjer sinteze glazbenog iskustva XX. stoljeća o kojima je skladatelj govorio, no sada krećući se gotovo isključivo unutar vlastitog opusa. Ako je u prijašnjima bio prepoznatljiv svojevrsni historicizam, ovdje je on izostao: skladatelj potkrjepljuje svoj prvi period još snažnijim zvučnim gestama i rafiniranom orkestracijom, dokazujući se ponovno kao jedan od nekolicine izuzetnih poznavatelja tehničkih mogućnosti orkestralnih instrumenata. Orkestriranje je svedeno na optimalan broj instrumenata, čime je izraz postao gotovo lapidaran, a autor gotovo potpuno izostavlja emocije, te ulazi, nakon kratkog izleta u postromantizam, u prostore svojevrsnog purizma protkanog s podosta mračnih vizija.

“Sedma simfonija”, završena 1996. godine, nagovještava čvršće povezivanje, odnosno nastavljanje na veće forme iz prvog skladateljevog perioda koje su kulminirale u “Pasiji po Luki” (“Muki po Luki”) i “Magnificatu”. Nju karakterizira čvrsto i bogato zvučanje bez radikalnih suprotstavljanja zvučnih masa i disonanci iz prethodnog perioda. Simfonija ima podnaslov “Sedam vrata Jeruzalema”. Podsjetimo da se osma vrata

tradicionalno drže zatvorenim do dolaska Mesije. Kao i ranije, ne treba očekivati svijetle slavljeničke tonove, već snažne tragične geste s ponovljenim kratkim melodioznim dijelovima i dojmljivim orkestralnim obratima. Dramatski efekt je postignut već i impresivnim izvođačkim snagama: tri zbora, petoro solista, govornik i veliki orkestar.

Tumačenja su idiomatska i gotovo bez premca s tehničke strane, riječ je o snimkama vrlo visokog standarda, kakve često ne nalazimo ni na osjetno skupljim nosačima zvuka.



**Anaklasis, Capriccio, 1. koncert za violončelo i orkestar,
De Natura Sonoris I, De Natura Sonoris II, The Dream of Jacob,
Emanations, Fonogrammi, Trenos , Partita za čembalo i komorni
orkestar, Prva simfonija, Canticum Canticorum Salomonis
W. Wilkomirska, S. Palm, London Symphony Orchestra,
Polish National RSO, K. Penderecki
EMI 7243 5 74302 2 7 (2CD)**

Ove su dvije kompaktne ploče (donedavno izdavane separatno) zasigurno neophodna dopuna svakom tko želi upoznati opus jednog od vodećih skladatelja prošloga i ovoga stoljeća čiji se značaj kontinuirano vremenom potvrđuje, povećava i, već za života, izlazi u prvi plan s još nekolicinom nespornih. Nakon praizvedbi njegovih ranih djela i pojave prvih snimaka, mnoge se nakon iskustava II. svjetskog rata dojmilo da su muze ponovno progovorile kroz partiture mladog Poljaka. A da to više nije kao što je bilo, potvrdili su i publika i interpreti najzad dočekavši djela s kojima mogu komunicirati. Dometnimo da je po prvi put riječ o široj publici a ne samo o posvećenima i da je u “slučaju Penderecki” zanimljiva i rječita lista naručitelja djela, na kojoj se osim očekivanih institucija nalaze i tvrtke koje se bave isključivo tehničkim aktivnostima sa svih kontinenata. Ne malu je ulogu imala, uz spomenute značajke, i skladateljeva plodnost, koja među suvremenim skladateljima ima malo usporednica. Njegova je glazbena imaginacija izazvala već prvim djelima iz 1959., 1960. i 1961. godine komentare koji su bez presedana; za “Trenos” (1959./1960.) je isticana prisutna nepodnošljiva tenzija temeljno stvorena klasterima i u

svom intenzitetu iscrpljujući vapaj, a za “Anaklasis” da je šokantan u gotovo lakoumnoj radikalnosti ali duboko potresan.

Ova dva nosača zvuka su posebno zanimljiva jer nam prezentiraju Pendereckog kao jednog od rijetkih skladatelja koji se “komotno” osjećao na dirigentskom podiju znajući izvući drugima skrivene suptilnosti koje su pojašnjavale logiku a ne isticale efekte, kao što je to većina dirigenata inače radila. Uz to, Penderecki nas od prvog akorda trenutno uvodi u jedinstvenu dramatsku neposrednost ekspresivnosti koja je uz detalje (kojima naglašava raskoš tekture i boja) postala zaštitnim znakom svake njegove snimke. To je ponajprije čujno u oblikovanju karakterističnih zvučnih masa kojima su Penderecki i EMI-jevi inženjeri dali svu rahlu strukturalnu raskoš - drugima je to redovito zvučna mrlja koja djela čini ponajprije efektanima. S ovim nosačima zvuka dobivamo tako po mnogima i definitivne verzije prekretnih djela XX. stoljeća. Nadalje je vrlo bitno istaći uspjeh tonskih inženjera u bilježenju, s jedne strane, grandioznosti, a s druge rafiniranih detalja i krucijalnih mikro elektro-akustičkih distorzija kod većine ovih djela, koje se tako dobro čuje u izvedbama u živo. Ni na jednoj drugoj snimci ovaj balans spomenutih ekstrema, primjerice ponajviše u "Prvom koncertu za violončelo i orkestar", nije s tolikom preciznošću zabilježen. Ovo se izdanje mora preporučiti svima i kao svojevrsni komplet za detaljno ispitivanje audiosustava. Naime, ova imaginativna djela za brojne i heterogene izvođačke korpuse su tako vjerno odnosno kristalno čisto snimljena da mogu poslužiti kao dio referentnog kompleta za ispitivanje. Onima koji čitaju ove redove već je jednoznačno jasno što činiti ako već nemaju ove snimke.