

## KOMORNI CIKEL 2013/2014, 3. ABONMAJSKI KONCERT

Ponedeljek, 20. januar 2014, ob 19.30, dvorana Union, Maribor

# DUO TAL & GROETHUYSEN

Yaara Tal, klavir  
Andreas Groethuysen, klavir



# Spored

**Richard Wagner** (1813–1883)

Uvertura k operi *Večni mornar*, *WWV 63*  
(transkripcija za dva klavirja: Claude Debussy)

**Claude Debussy** (1862–1918)

»Jezno« iz suite za dva klavirja *Črno-belo*

**Richard Wagner**

»Siegfriedova smrt« iz glasbene drame  
*Somrak bogov*, *WWV 86 D* (transkripcija za dva  
klavirja: Alfred Pringsheim)

**Claude Debussy**

»Počasi. Temno« iz suite za dva klavirja *Črno-belo*

**Claude Debussy**

»Scherzando« iz suite za dva klavirja *Črno-belo*

\* \* \*

**Richard Wagner**

»Bakanale« iz opere *Tannhäuser*, *WWV 70*  
(priredba za dva klavirja: Paul Dukas)

**Claude Debussy**

*Preludij k favnovemu popoldnevu* za dva klavirja

**Richard Wagner**

Zaključni prizor iz glasbene drame *Somrak bogov*  
(priredba za dva klavirja: Alfred Pringsheim)

**Richard Wagner** se je v zgodovino glasbe in dramske umetnosti zapisal kot nesporni mojster glasbeno-gledališkega žanra, in sicer opere in glasbene drame. Zanimivo je, da tako v njegovem opusu z izjemo glasbeno-gledaliških del ne najdemo več nobene omembe vredne skladbe kakega drugega žanra. V mladosti je napisal nekaj klavirskih del (sonata, fantazija) in kasneje še »zagrešil« kakšno miniaturo, toda večinoma so bila to priložnostna dela, največkrat nekakšni »listi v album«, ki jih je posvetil svojim mecenkam ali/in občudovalkam. V teh delih ni substancialno nič pomembnega, zdijo se povsem obledeli konvencionalizirani »komadi«, kar kaže na to, da je Wagner ustvarjal precej fokusirano in da ga z izjemo dramatične umetnosti druge plati glasbe niso preveč zanimala (v spisu *Umetniško delo prihodnosti* sicer tudi zelo jasno napiše, da je bilo največje simfonično delo – Beethovnova *Deveta simfonija* – že napisano in da prihodnost tako pripada drugim žanrom: seveda glasbeni drami).

Strast do gledališča je Wagnerja zaznamovala že zelo zgodaj, najbrž že v otroških letih, ko je spremljal delo svojega krušnega očeta, po poklicu igralca. Zato nas ne more čuditi, da se je že zelo zgodaj odločil izboriti si svojo slavo kot operni skladatelj. V ta namen je sprva sledil aktualnim opernim trendom in oblikam. Navduševal se je praktično nad vsemi takrat popularnimi opernimi skladatelji in skušal posnemati njihovo glasbo, da bi si priboril podobnih sloves. Tako je bil v tridesetih letih Wagner predvsem učeči se epigon, pripravljen prilagoditi se marsikateri operni konvenciji. Najprej je napisal veliko romantično opero *Vile* po pravljici C. Gozzija, v kateri je sledil tradiciji nemške romantične opere, nato pa se je z veliko komično opero *Prepoved ljubezni* po Shakespearovi komediji *Milo za drago* skušal približati zgledu belcanta in formalnemu ustroju francoskega žanra *opéra comique*. Glede na to, da oba prva poizkusa nista prinesla zelene slave, je Wagner v tretje ponovno zamenjal zgled: tako mu je kot model za opero *Rienzi*, *poslednji tribun* služil žanr takrat modne in razvpite pariške velike opere (*grand opéra*), ki je v ve-

likih množičnih scenah v ospredje postavljala zgodovinske freske, hkrati pa se ni želela odpovedati vokalnemu artizmu italijanske opere. Tudi zato je Wagner po fiasku v Rigu zbežal v svetovljanski Pariz, kamor je prek Londona z majhno trgovsko ladjo Thetis odrinil leta 1839 – Pariz in njegov operni »kralj« Giacomo Meyerbeer sta mlademu skladatelju postala zgled za obljubljeni operni priznanje. Prav viharno in dramatično potovanje z ladjo je Wagnerja navdahnilo s številnimi glasbenimi idejami, ki jih je nato prelil v opero *Večni mornar*.

V svetovljanskem Parizu je Wagner direkcijo Velike opere skušal prepričati v izvedbo opere *Rienzi*, toda brez večjega uspeha. Zato je bilo Wagnerjevo pariško življenje večinoma obsojeno na pravo životarjenje, izdelovanje klavirskih izvlečkov, priredbe za plesne orkestre. Skladatelj, ki je hlepel po slavi in udobju, je tako rekoč stradal, denar si je izposojal pri prijateljih in bil zaradi dolgov celo nekaj dni zaprt. Tako stanje je v marsičem omajalo Wagnerjevo idealistično podobo Pariza, s tem pa posledično v dobrih meri zaznamovalo tudi njegov svetovni nazor. So pa v Parizu na Wagnerja naredile močan vtis izvedbe Beethovnovih simfonij pod vodstvom Françoisa Habanecka. Prav v čisti instrumentalni glasbi, ki se mu je zdela predvsem domena nemških skladateljev, je ugledal odrešitev od frivolnosti pariškega opernega življenja. Wagnerja je torej vse bolj vleklo k instrumentalni glasbi in proti Nemčiji, zato so v njem zorele klice, ki jih je sprožila viharna vožnja z ladjo Thetis.

Opera *Večni mornar* je v marsičem ukrojena po zgledih nemških romantičnih oper, predvsem tistih s fantastično in grozljivo, torej značilno »romantično«, »gotško« vsebino. Toda stari zgled je nadgrajen z izkušnjo Beethovnovih simfonij. Zaradi povečanega pomena dela z motivi postaja bistveno pomembnejša vloga uverture: v njej Wagner v obliki svobodne fantazije, ki nosi v sebi zametke sonatnosti, predstavlja vse glavne motive opere. Najprej iz uverture izrazito izstopi enostavni, na »primarne« kvarte

in kvinte omejeni motiv Holandca, potopljen v različne kromatične postope, ki slikajo pljuskanje morja. Skoraj v sonatni maniri dveh tem sledi nastop motiva odrešitve, ki v sebi nosi tako kvarto (iz motiva Holandca), kot tudi značilen zaključek z dvigajočo menjalno sekundo, ki bo zaznamoval še druge motive in ga je mogoče razumeti kot nekakšno napoved usode. Takšne motivične povezave nam že kažejo, kako želi Wagner splesti bolj gosto motivično mrežo, ki presega željo po glasbeni poenotenosti in očitno želi prek glasbenih povezav vzbujati tudi vsebinske konotacije. To še bolj jasno razkriva nadaljevanje uverture, ki v izpeljevalnem duhu prinaša nov motiv, in sicer motiv blodenja, ki pa je jasno razvit iz osnovnega motiva Holandca. Izpeljevanje med motivom blodenja in motivom odrešitve se vse bolj odpira v višek, kjer jasneje nastopi motiv usode, ki bo zaznamoval tudi zbor mornarjev.

Opera *Večni mornar* stoji tako nekje na presečišču med opero (zgrajeno iz posameznih točk, torej arij, duetov, ansamblov in zborov) ter glasbeno dramo. Podobno velja tudi za Wagnerjevo sledeče delo, opero *Tannhäuser*, ki si z *Večnim mornarjem* deli podobno vsebinsko poanto: grešnega moškega lahko odreši le popolna ljubezen ženske. Prvo verzijo je Wagner napisal za opero v Dresdnu, kasneje pa je za pariško prazgodbo po naročilu direkcije Velike opere *Tannhäuserja* leta 1861 popravil – najpomembnejše je, da je dodal za Parižane obvezni balet. Tega je umestil takoj za uverturo in slika bakanal: orgiastično slavlje, ki ga glavni junak doživlja v votlini pri Veneri, kjer uživa v sladkostih telesne ljubezni. Toda Wagner se očitno ni dovolj uklonil pariškemu okusu; prav zaradi baleta je opera na pariški premieri popolnoma pogorela. Razvzajena aristokracija si je namreč baleta zaželela šele v drugem dejanju (prvo dejanje je izpuščala), medtem ko je Wagner svojega v skladu z dramaturško logiko umestil takoj na začetek.

Po operi *Lohengrin* je Wagner dokončno spremenil ustroj glasbeno-gledališke forme in ni več govoril o operah,

temveč o glasbenih dramah. Tako njegova glasbeno-gledališka dela ne razpadajo več na zaključene točke, temveč so razvite iz kontinuirane glasbene linije, ki jo je mogoče razumeti kot »večno melodijo« ali vsaj kot neprekinjen niz ves čas spreminjajočih se osnovnih vodilnih motivov (ti zaznamujejo protagoniste, stanja, predmete). Na ta način je Wagner zasnoval tetralogijo *Nibelungov prstan*, ki na mitološkem ozadju slika precej aktualne probleme človeške lakomnosti po bogastvu in moči: ti pa so lahko preseženi šele tedaj, ko živimo v skladu z naravo. V poslednji glasbeni drami tetralogije – *Somraku bogov* – smo priča propadu novega junaka, »revolucionarja« Siegfrieda, ki ga podobno kot prejšnje oblastnike premami želja po lakomnosti. Posmrtna koračnica zazveni (iz njenega srednjega dela izrazito izstopa motiv Siegfrieda) v trenutku, ko Hagen na lovu zabode Siegfrieda v edino ranljivo mesto. V nadaljevanju Siegfriedovo truplo pripeljejo ob Ren, kjer njegova nesojena žena Brunhilda spozna celotno prevaro. Prstan, simbol pogoltnosti in moči, sname s Siegfriedove roke in ga zaluča nazaj v Ren. Ta prestopi bregove in očisti svet. V sklepnem prizoru glasbene drame se tako logično vrstijo praktično vsi najpomembnejši vodilni motivi tetralogije, ki se prav ob koncu prečistijo z motivom odrešitve.

Kljub Wagnerjevemu dvakratnemu pariškemu neuspehu se je nekoliko kasneje v francoskem glavnem mestu razvila prava wagnerjanska mrzlica, ki je oplazila tudi impresionističnega skladatelja **Clauda Debussyja**. V osemdesetih letih 19. stoletja se je takrat komaj dvajsetletni Debussy vse bolj odtegoval svojim glasbenim kolegom, nove družabne kontakte pa je iskal v pisateljskih in slikarskih krogih. Privlačil ga je svet Verlainea, Baudelairea in Mallarméja, torej svet, katerega osrednje »božanstvo« je bil v tistem času prav Wagner – v Wagnerjevih glasbenih dramah so mladi literati ugledali popolnost celostne umetnine, ki jih je silila, da so se tudi sami v svoji poeziji vse bolj odpovedovali osredinjenosti na jezikovno-pomensko plat in izpostavljali glasbene kvalitete jezika. Na

Debussyja so vplivale močne umetniške osebnosti – tako lahko ugledamo razločen Wagnerjev vpliv že v njegovi zgodnji mojstrovini *Preludij k favnovemu popoldnevu*, ki je nastala po Mallarméjevi pesnitvi, v nakopičenih terčnih akordih, varljivih kadenčnih izmikih in kromatični melodični liniji. Debussy je v svoji glasbi na enkratni način odslikal simbolistično naravo Mallarméjeve poezije, ki opušča jasno pomensko raven v prid številnih besednih impresij in zvočnosti jezika, zato tudi nimamo opravka s simfonično pesnitvijo, ampak atmosfersko glasbeno upodobitvijo. Takšen pristop je zahteval nekoliko spremenjen glasbeni jezik – Debussyjev glasbeni svet je navidez zabrisan, nedramatičen, nakazovalen. Tako tudi znameniti začetni solo flavte ni prava melodija, temveč bolj nekakšno valovanje, prava melodija v oboi, ki nastopi nekoliko kasneje, pa predvsem podaljšuje osnovno atmosfero. Izkaže se, da Debussyjevo delo ni skladba razvoja, temveč enotne atmosfere in različnih barv.

Kasneje je na Debussyja močno vplival obisk svetovne razstave v Parizu leta 1889, kjer so ga še posebej navdušili koncerti gamelanskega orkestra iz Papue Nove Gvineje. Gamelanski orkester so sestavljali zgolj kovinski tolkalni inštrumenti, uglaseni v dveh specifičnih lestvicah: pelogu in slendru. Pomembno je bilo predvsem spoznanje, da gamelanski orkester ne uporablja temperirane uglasitve, obe lestvici pa sta nekakšni pentatoniki, znotraj katerih je praktično nemogoče določiti centralni ton. Debussy je kasneje skušal zvočnost gamelanskega orkestra prevesti v zahodnoevropski glasbeni idiom, zato nas ne more presenetiti povečana uporaba pentatonske in celotonske lestvice, s katerima je narahlo in na precej »mehak« način zapuščal stari tonalni sistem.

Suito *Črno-belo* za dva klavirja je ustvaril leta 1915, ko je tudi pisal prijatelju Robertu Godetu: »V teh skladbah barve in občutja izhajajo zgolj iz zvočnosti klavirja.« Vseeno je vsak stavek podnaslovljen s citatom; prvi, posvečen dirigentu S. Koussevitzkemu, z nekaj vrsticami iz libreta za Goundovo opero *Romeo in Julija*, pri čemer

je Debussyjev odnos izrazito ironičen in se nanaša na skladateljevo zavrnitev prostovoljnemu vojaškemu vpoklicu, zato je za skladbo značilna atmosfera mrtvaškega plesa in posamezni fanfarni kliči. Drugi stavek je naslovljen z verzom iz Villonove balade in posvečen med vojno preminulemu skladateljevemu prijatelju J. Charlotu, pomembnemu členu založniške hiše Durand. Skladba vsebuje citat Luthrove pesmi »Ein' feste Burg« v nekoliko izmaličeni harmonizaciji. Zadnji stavek je podnaslovljen z verzom C. d'Orléansa in posvečen Stravinskemu, kar se kaže v motoričnih ritmih in za Debussyja neznanih neoklasicističnih efektih.

Gregor Pompe

## DUO TAL & GROETHUYSEN

Izralska pianistka Yaara Tal in njen nemški partner Andreas Groethuysen sta duo, ki spada med najpomembnejše klavirske zasedbe v svetovnem merilu. Redno koncertirata na prominentnih prizoriščih, kot so Concertgebouw v Amsterdamu, filharmonične dvorane v Berlinu, Kölnu in Münchnu, v milanski Scali, Musikhalle v Hamburgu, na Festivalu umetnosti v Hongkongu, prizorišču Frick Collection v New Yorku, v Koncertni dvorani v Prepovedanem mestu v Pekingu, na Klavirskem festivalu La Roque d'Anthéron, na Salzburškem festivalu, v dunajskem Glasbenem združenju, v žüriški Tonhalle in številnih drugih. Duo svoje ustvarjalnosti ne izraža zgolj z izredno homogeno in spontano igro, temveč tudi z oblikovanjem koncertnih programov, saj le-ti pogosto poleg standardnih del železnega repertoarja vključujejo tudi prezrte glasbene zaklade.

Eno od »krivcev« za mednarodni uspeh glasbenikov je tudi ekskluzivno sodelovanje z založbo Sony Classical, pri kateri je duo izdal že več kot 30 naslovov v 20-ih letih: njuna diskografija vključuje številne posnetke glasbe za klavir štiriročno (pretežno svetovnih premier skladb avtorjev, kot so Carl Czerny, Reinhard Febel, Theodore

Gouvy, Charles Köchlin, Felix Mendelssohn, Max Reger, Robert Schumann, Richard Wagner), kar jima je prineslo veliko priznanj kritikov in seveda tudi občinstva.

Visoko cenjeno nagrado nemških kritikov sta Yaara Tal in Andreas Groethuysen prejela kar sedemkrat, medtem ko sta nagrado echo klasik dobila za štiri izmed svojih posnetkov, tudi za posnetka Schubertovih skladb za klavir štiriročno ter Mozartovih klavirskih duov. Pianista sta prejela tudi nagrado »Cannes Classical Award« in nagrado supersonic, kar še utrjuje njun mednarodni ugled.

Med novejšimi albumi dua so tudi Bachove *Goldbergove variacije* v inačici za dva klavirja Josepha Rheinbergerja, Brahmsov *Prvi klavirski koncert* v skladateljevi verziji za klavir štiriročno, *Slovanski plesi* Antonína Dvořáka, leta 2012 pa sta posnela še *Dvojni klavirski koncert* Ralpa Vaughana Williama.

Lani sta glasbenika izdala kritiško zelo dobro sprejeto zgoščenko *Somrak bogov* s priredbami za dva klavirja del skladateljev Debussyja, Dukasa, Regerja in Alfreda Pringsheima (kot prvi svetovni posnetek), za kar sta prejela tudi nagrado nemških kritikov.



## Koncertna poslovalnica Narodnega doma Maribor napoveduje:

četrtek, 30. januar 2014, ob 15.00

Dvorana Union, Maribor

Cikel za mlade, red Furioso in izven

**SPOZNAVAJMO LJUDSKO IZROČILO:**

**FOLKLORNI PLES IN FOLKLORNO PETJE**

Akadska folklorna skupina Študent, Maribor

sobota, 8. februar 2014, ob 20.30

Mali oder Narodnega doma

Jazz v Narodnem domu in za izven

**SHANIR BLUMENKRANZ' ABRAXAS**

**PLAYS JOHN ZORN (USA)**

Shanir Blumenkranz, gimbri, el. bas, Aram Bajakian, el. kitara, Eyal Maoz, el. kitara, Kenny Grohowski, bobni

četrtek, 13. februar 2014, ob 19.30

Dvorana Union, Maribor

3. abonmajski koncert Orkestrskega cikla in za izven

**ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS**

**Xavier de Maistre**, harfa

*Spored: E. Elgar, W. A. Mozart (pir. X. de Maistre),*

*E. Parish Alvars, W. A. Mozart*

torek, 18. marec 2014, ob 19.30

Dvorana Union, Maribor

4. abonmajski koncert Komornega cikla in za izven

**TRIO ALBA**

**Livia Sellin**, violina, **Philipp Comploi**, violončelo,

**Chenhcheng Zhao**, klavir

*Spored: F. Schubert, E. Lalo, R. Schumann*

## Narodni dom Maribor napoveduje:

nedelja, 2. februar 2014, ob 17.00 in 20.00

Velika dvorana Narodnega doma Maribor

Abonma Komedija in za izven

**TAK SI**

Igrata: Tadej Toš, Klemen Slakonja

SiTi Teater BTC in Kreker

Režija: Aleksander Popovski

### Informacijska pisarna

#### Narodnega doma Maribor:

vsak delavnik od 10.00 do 17.00,

v soboto od 9.00 do 12.00

ter uro pred vsako prireditvijo.

#### Dvorana Union:

uro pred vsako prireditvijo.

#### Tel.:

(02) 229 40 11

(02) 229 40 50

031 479 000

040 744 122

#### E:

vstopnice@nd-mb.si;

#### spletni nakup vstopnic:

<http://nd-mb.kupikarto.si/>

[www.nd-mb.si](http://www.nd-mb.si)



Naklada: 200 kom • Brezplačen izvod

**VEČER RADIO CITY**