Usporedba izvedbi Koncerta za rog u B-duru, op. 91 Reinholda Glièrea

Kšenek, Dario

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:836968

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**



Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

DARIO KŠENEK

Usporedba izvedbi Koncerta za rog u B-duru, op.91 Reinholda Glièrea

(s posebnim osvrtom na izvedbe Valeryja Polekha i Marie Luise Neunecker)

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

Usporedba izvedbi Koncerta za rog u B-duru, op.91 Reinholda Glièrea

(s posebnim osvrtom na izvedbe Valeryja Polekha i Marie Luise Neunecker)

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. Boštjan Lipovšek

Student: Dario Kšenek

Ak.god. 2017/2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

izv. prof. Boštjan Lipovšek

_____

Potpis

U Zagrebu, 5. lipnja, 2018.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Ovim putem zahvaljujem profesoru doc. Boštjanu Lipovšeku što je imao živaca i volje raditi sa mnom zadnjih pet godina i Viktoru Kirčekovu na korisnim uvidima u koncert koji je predmet ovoga rada.

SAŽETAK

Rad obuhvaća analizu interpretativne usporedbe izvedbi Koncerta za rog i orkestar u B-duru op.91 autora Reinholda Glièrea, ruskog hornista Valeryja Polekha i njemačke hornistice Marie Luise Neunecker. Rad sadrži životopis Reinholda Glièrea, analizu Koncerta za rog i orkestar u B-duru op.91, životopise Valeryja Polekha i Marie Luise Neunecker, usporedbu njihovih interpretacija te zaključak temeljen na informacijama prikupljenima tijekom procesa usporedbe.

Ključne riječi:

Koncert, rog, interpretacija, izvedba

ABSTRACT

This paper compares two interpretations of Reinhold Glière's Concert for horn and orchestra in B mayor op.91; the first by russian horn player Valery Polehk and the second by german horn player Marie Luise Neunecker. The paper presents both performers resumes, an analysis of the concert itself, a comparison beetwen the two interpretations, and in the end, a conclusion based on the information gathered during the comparison proces.

Key words:

Concert, french horn, interpretation, performance

SADRŽAJ:

1. UVOD.....1

2. O SKLADATELJU I DJELU.....2

2.1. Reinhold Glière.....2

2.2. *Koncert za rog i orkestar u B-duru*, op.91.....7

2.2.1. Struktura i instrumentacija koncerta.....8

3. USPOREDBA IZVEDBI.....16

3.1. Valery Polekh.....16

3.2. Marie Luise Neunecker.....17

3.3. Usporedba.....18

3.3.1. I. stavak: Allegro.....19

3.3.2. II. stavak: Andante.....21

3.3.3. III. stavak: Moderato – Allegro vivace.....22

3.4. Sažetak analize.....25

4. ZAKLJUČAK.....27

LITERATURA.....28

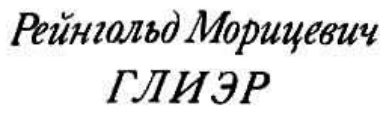
TONSKI ZAPISI.....29

NOTNI PRIMJERI.....29

1. UVOD

Ovaj rad baviti će se skladbom ruskog skladatelja Reinholda Glièrea, njegovim *Koncertom za rog i orkestar u B-duru* i usporedbom izvedbi ruskog hornista Valeryja Polekha, na čiji je zahtjev koncert i napisan, te njemačke hornistice Marie Luise Neunecker. U radu nalazi se kratka analiza svakoga stavka koncerta koja uključuje elemente glazbenog oblika i natuknice o instrumentaciji. Slijedi analiza dviju snimaka. Strategija izlaganja je paralelna analiza obje interpretacije, stavak po stavak. Koliko je autoru poznato, ne postoji rad koji se bavi interpretativnom usporedbom navedenih dviju izvedbi, djelomično zbog toga što je spomenuti koncert rjeđe izvođen od, na primjer, Straussovih i Mozartovih koncerata, vjerojatno zbog svoje dužine i zahtjevnosti. Namjera ovoga rada je pružiti budućim izvođačima koji odluče svirati ovaj koncert konkretnu usporedbu dvije veoma kvalitetne, a opet različite interpretacije kako bi se mogli odlučiti na kojoj će temeljiti vlastitu izvedbu ili kako bi poučeni prednostima i nedostatcima svake mogli izgraditi svoju.

2. O SKLADATELJU I DJELU



Slika 1 (ćirilični potpis Reinholda Glièrea)

2.1. Reinhold Glière



Slika 2 (Reinhold Glière)

Reinhold Moricevič Glière rođen je tridesetoga prosinca 1874. godine (po starom kalendaru) u Kijevu kao drugi sin Ernsta Moritza Glièrea i Josephine Korčak. Iako neki glazbeni rječnici, knjige i prilošci snimkama njegovih djela tvrde da je bio sin židovskih roditelja belgijskog podrijetla, te tvrdnje mogu se odbaciti kao netočne budući da postoji dvojezični ruski i njemački krsni list Reinholda Glièrea u kojem se navodi da je kršten u Protestanskoj luteranskoj Kijevskoj crkvi. Njegov otac rođen je u Klingenthalu (Njemačka), gdje je obitelj Glière živjela stoljećima. Ernst je također bio uspješan graditelj instrumenata, specijaliziran za puhačke instrumente. Reinholdova majka, Josephine Korčak, bila je kći poljskog graditelja instrumenata i s njegovim se ocem nedvojbeno upoznala putem njihove zajedničke profesije. Stanly D. Krebs, autor djela *Sovjetski skladatelji i razvoj sovjetske glazbe*, navodi kako Reinholdovi roditelji nisu željeli da njihov sin živi od glazbe već su smatrali da bi posao doktora ili strojara bio isplativiji i osigurao mu svjetliju budućnost, no njihov položaj u tadašnjem carskom društvu ograničio je broj opcija za Reinholdovo obrazovanje.

Reinhold Glière je započeo sa svojim glazbenim obrazovanjem već u ranoj dobi kao učenik violine u klasi Adolfa Winberga i uskoro je postalo jasno da mladi violinist posjeduje nesvakidašnji talent za glazbu.U dobi od deset godina mladi je Reinhold nastavio obrazovanje na visokoj školi u Kijevu. Iako se iskazao u glazbenoj teoriji, kompoziciji i sviranju klavira profesori su najviše zamijetili njegovo umijeće na violini te su ga usmjerili na Moskovski konzervatorij gdje je Reinhold nastavio obrazovanje 1894. u klasi poznatog češkog violinista Ivana Voicekoviča Grzhmalija (izvorno Jan Hřímalýj). Osim violine mladi je skladatelj pohađao i harmoniju kod Antona S. Arenskija i Georgija E. Koniusa, kompoziciju kod Mihaela M. Ipolitov-Ivanova te polifoniju kod Sergeja I. Taneveyeva za kojega će Glière kasnije reći da je najviše utjecao na oblikovanje njegove percepcije glazbe, kreativnog procesa i učiteljskoga rada. Reinhold Glière diplomirao je 1900. godine sa zlatnom medaljom iz kompozicije, najvišim odlikovanjem Moskovskog konzervatorija. U vrijeme kad je diplomirao iza sebe je već imao jednu operu (*Zemlja i nebesa*), gudački kvartet, oktet i prvu simfoniju.

Taneyev je uskoro preporučio Glièreu, koji je bio u potrazi za poslom, posao instruiranja mladoga nadarenoga glazbenika čija dob mu još nije dopuštala upisivanje na Moskovski Konzervatorij. Godine 1902. Reinhold je počeo držati privatne instrukcije iz harmonije, polifonije i kompozicije mladom Sergeju Prokofijevu. Učitelj i učenik su se izvrsno slagali, do te mjere da su u slobodno vrijeme igrali šah ili se natjecali u gađanju mete iz puški zračnica te će Prokofijev kasnije reći da je Glière imao snažan utjecaj na njegov rani glazbeni razvoj.

Godine 1904. Reinhold Glière vjenčao je Mariju Robertovnu Renkvist s kojom je kasnije imao petero djece, blizanke Liu i Ninu, sina Roberta i blizance Leonida i Valju. Godine 1905. Reinhold sa svojom obitelji odlazi u Berlin kako bi nastavio svoje glazbeno obrazovanje gdje je bio iznimno dobro primljen. Tamo je počeo intenzivni studij dirigiranja u klasi Oskara Frieda. Praizvedba njegove druge simfonije u siječnju 1908. godine samo je potvrdila njegovu reputaciju uvaženog skladatelja u usponu.

Unatoč studiju u Njemačkoj, nakon povratka u Rusiju Glièreova dirigentska karijera nije dugo trajala pa se 1913. godine Reinhold zapošljava na nekadašnjoj Glazbenoj školi u Kijevu, sada Kijevskom konzervatoriju. Već sljedeće godine postaje ravnatelj konzervatorija i na toj poziciji ostaje sve do svog preseljenja u Moskvu 1920. godine. Za to vrijeme imao je ključnu ulogu u tranziciji konzervatorija iz okrilja Carskog Ruskog glazbenog društva u

sovjetsku instituciju. Glière je bio jedan od prvih velikih skladatelja koji se odazvao sovjetskome zovu i zauzeo je visoko mjesto u glazbenoj hijerarhiji sovjetskoga društva. Unatoč tome treba naglasiti kako je Glière bio apolitičan i konzervativan u pogledu glazbe. Njegov udio u raznim glazbeno-političkim grupama u ranom Sovjetskom Savezu bio je minimalan. Njegov skromni angažman u političkom životu često je bio predmetom kritiziranja njegovih sunarodnjaka. Ukratko, Reinhold je bio jedan od prvih koji su se prilagodili novom sustavu, ali nakon toga nije pokazivao veliki interes za produbljivanje svoje veze sa Sovjetskim Savezom.

Godine 1920. Reinhold Glière postaje profesor kompozicije na Moskovskom konzervatoriju gdje će i ostati sve do izbijanja Drugog svjetskog rata. U to vrijeme značajnije se posvetio glazbeno-scenskom stvaralaštvu (do tada je napisao samo jednu operu, *Zemlja i nebesa*, i jedan balet-pantomimu, *Khrisis*). Tijekom ovog razdoblja svog života Glière je napisao tri baleta: *Komičari* (napisan 1922. ali izveden tek 1930. nakon opsežnih revizija), *Kleopatru* (1925.) i *Crveni Mak* (1926. – 1927.), od kojih se *Crveni Mak* smatra temeljem sovjetske scenske glazbe. Tada je napisao i svoju zadnju simfoniju, *Simfoniju broj 3, op.42*, „Ilija Muromec“, inspiriranu legendom o istoimenom ruskom heroju.

Godine 1923. Glière je poslan u Azerbejdžan kako bi pomogao sovjetskom razvoju na tom području. Rezultat njegovog prvog posjeta toj zemlji (1923. – 1924.) bila je opera *Šah-Senem* koja sadržava mnogo elemenata azerbejdžanske folklorne glazbe. Opera je praizvedena u Bakuu 1927. godine na ruskom, a adaptacija istog djela na azerbejdžanskom jeziku izvedena je, također u Bakuu, 1934. godine. Glière se vratio u Azerbejdžan 1929. gdje će i ostati do 1948. godine.

U ljeto 1932. Reinhold Glière postaje član izvršnog vijeća Udruge Sovjetskih kompozitora, organizacije nastale nakon što je država ukinula sve nezavisne kulturne organizacije. U to vrijeme radikalnih promjena u glazbi Sovjetskog Saveza Reinhold je obaviješten da je njegov stariji brat Moritz preminuo u Dresdenu. Budući da Moritz nije imao nasljednika, njegovo imanje u Njemačkoj ostavljeno je Reinholdovoj majci Josephine i mlađem bratu Karlu. Kako u to vrijeme u Sovjetskom Savezu nije bilo popularno posjedovati zemlju u Njemačkoj, Reinhold je svoj udio posjeda odlučio ostaviti majci i bratu na raspolaganje budući da su oni živjeli u Njemačkoj još od 1920., no Njemačka vlast odlučila je da papirologija koju je poslao nije dovoljna da se ostvari legalni transfer imovine. Nakon

promjene vlasti u Njemačkoj 1989. živući srodnici obitelji Glière dobili su obavijest da je imovina u potpunosti prodana jer „vlasnik nije otkriven“.

Tijekom tridesetih godina dvadesetoga stoljeća Glière se prestaje baviti operom i baletom, ali to ne znači da se prestaje baviti scenskom glazbom. Za vrijeme ovoga razdoblja Reinhold piše glazbu za sedam predstava i filmova, *Festivalsku uvertiru* povodom obljetnice revolucije, *Ferganski blagdan* posvećen konstrukciji Fergana kanala gdje koristi uzbekistanske i tadžikistanske glazbene motive, uvertiru *Prijateljstvo Ljudi* koja je slavila petu obljetnicu Staljinovog ustava i *Herojski marš* za Buriat-Mongolsku Autonomnu Republiku. S početkom Drugog svjetskog rata Glièreova pedagoška karijera prekinuta je i više nikada nije nastavljena. Pod Sovjetskim režimom nagrađivanja i kažnjavanja umjetničke aktivnosti, Reinhold Glière bio je jedan od najnagrađivanijih sovjetskih skladatelja. Godine 1934. postaje *Umjetnik ljudi* Azerbejdžana, 1936. *Umjetnik ljudi* Ruske Sovjetske Federativne Socijalističke Republike, 1937. *Umjetnik ljudi* Uzbekistana i naposljetku 1938. *Umjetnik ljudi* Sovjetskoga Saveza. Odlikovan je i Redom crvene vrpce rada 1937. te Redom časti 1938. godine. Kasnije je primio i tri odlikovanja Lenjinovog reda (1945., 1950 i 1955. godine) te tri prvostupanjske Staljinove nagrade, za *Koncert za glas i orkestar* 1946., *Gudački kvartet broj 4* 1948. i za balet *Brončani konjanik* 1950. godine.

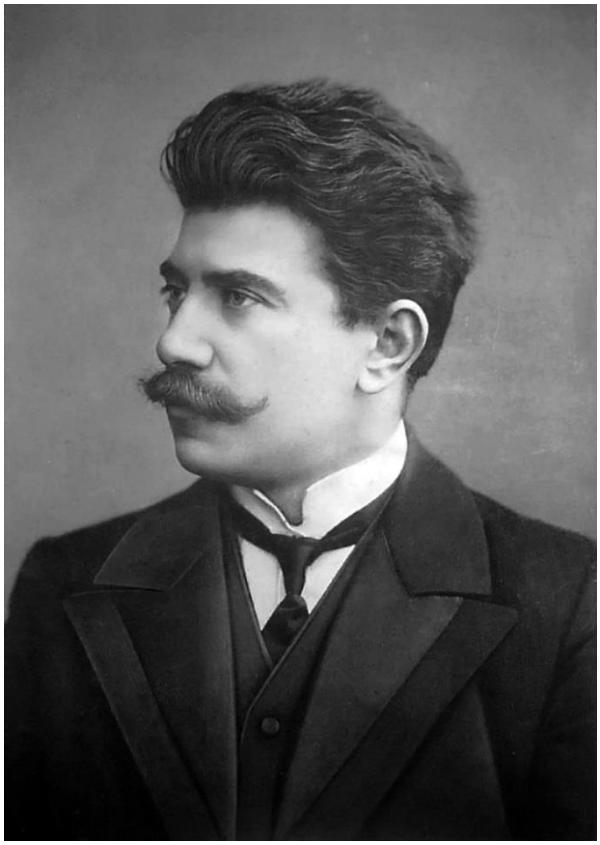
U razdoblju od 1939. do 1951. Glière je napisao četiri koncerta od kojih je svaki imao značajan utjecaj na sovjetsku glazbu. Spomenuta četiri koncerta su *Koncert za harfu i orkestar op. 74* iz 1939., *Koncert za koloraturni sopran op. 82* iz 1942/43., *Koncert za violončelo i orkestar op.87* iz 1947. te *Koncert za rog i orkestar op. 91* iz 1951. godine. Među njima ističe se Koncert za violončelo ne samo kao prvi sovjetski već i prvi ruski koncert za violončelo. Djelo je posvećeno poznatom ruskom violončelistu Mstislavu Rostropoviču, poznatom po svojoj želji za novom glazbom. Violončelist je osobno zatražio Glièrea koncert kako bi se proširila onodobna literatura za violončelo. Kontrast tom koncertu, u kojem je Glière koristio prošireni simfonijski orkestar, bio je *Koncert za harfu*, ne samo zbog neobičnosti izbora instrumenta već i zbog toga što je korišten orkestar gotovo komornog razmjera.

Nakon desetogodišnje stanke od opere i baleta, Glière u suradnji sa svojim studentom s Konzervatorija u Uzbekistanu, Talibom Sadikovim, piše dvije opere: *Leili i Medzhnun* te „rusificiranu“ verziju *Guil´sare*. Baletnoj formi vraća se u baletima *Brončani konjanik* (1942/43.) i *Taras Bul´ba* (1951/52.). *Brončani konjanik* bio je posebno popularan i izvodio

se diljem Sovjetskog Saveza. Radnja je temeljena na istoimenoj Puškinovoj poemi i sadrži epizode iz dvije druge Puškinove poeme: *Kućica u Kolomni* i *Čast u Petra Velikoga*.

Tijekom njegovih kasnih godina Reinholdovo zdravlje počelo je značajno opadati. Iako je njegova pedagoška karijera bila davno gotova, i dalje bi povremeno sudjelovao na seminarima i predavanjima značajnih konzervatorija u Sovjetskom Savezu. Iako je nastavio pisati sve do smrti, dio opusa nastao u ovom periodu je, u usporedbi s ostatkom njegovog života, relativno kratak.

Većinu života od 1948. godine Reinhold Glière je proveo u odmaralištu Moskovskog društva sovjetskih skladatelja u Ivanovu. Tamo je obnovio svoja starija poznanstva, između ostalih i sa Sergejem Prokofjevim. Reinhold Glière umire u Moskvi dvadeset trećeg lipnja 1956. godine.



Slika 3 (Reinhold Glière u mladosti)

2.2. *Koncert za rog i orkestar u B-duru,* op.91
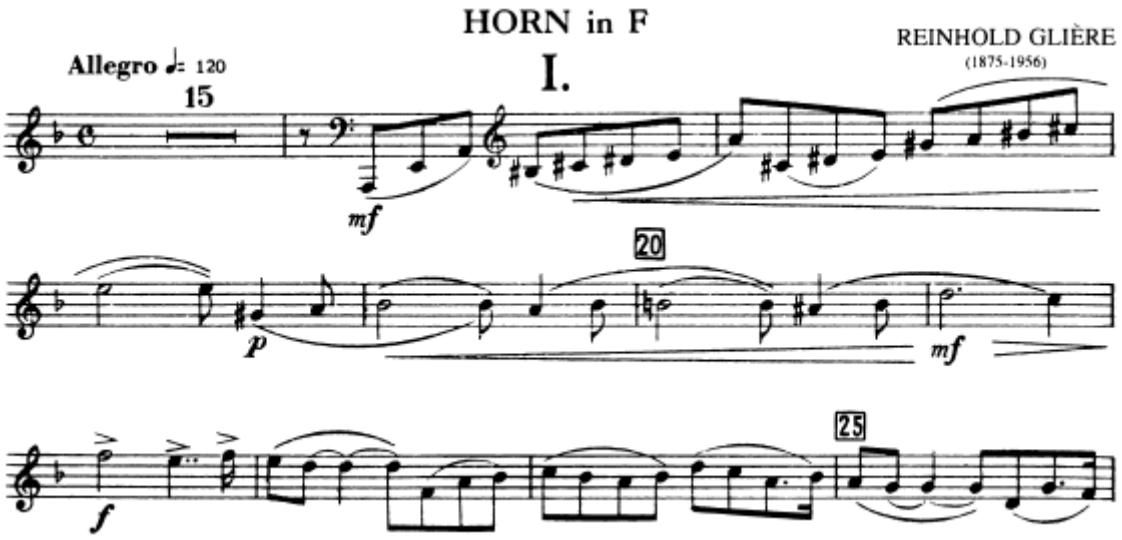
Nakon dodavanja ventila na prirodni rog u ranom devetnaestom stoljeću, rog naglo evoluira iz stereotipično nezgrapnog pratećeg instrumenta u kompetentno solističko glazbalo. Počevši sa Schumannom i njegovim *Adagiom i Allegrom* za ventilni rog skladatelji su nadahnuti njegovim opsegom i jedinstvenom bojom tona sve više i više uvrštavali rog u svoja djela. Tek je u djelima Richarda Straussa i *Koncertom za rog op.91* Reinholda Glièrea puna snaga i virtuoznost utkana u koncertni format. Pri pisanju koncerta Glière je crpio inspiraciju uz narodne glazbe, romantičke tradicije i *Koncerta za violinu i orkestar u D-duru, op.35.* Petra Iljiča Čajkovskog.

Koncert je posvećen Valeryju Polekhu, hornistu koji je i razlog zašto koncert postoji. Naime,godine 1950., na probi baleta *Brončani konjanik* u Boljšoj Teatru, za vrijeme pauze Polekh je Glièreu predložio da napiše koncert za rog, ponudivši skladatelju prezentaciju svojih sviračkih sposobnosti i izvođačkih mogućnosti instrumenta. Glière ga je saslušao, obećao da će raditi na koncertu u slobodno vrijeme i nakon godine dana završio je s pisanjem možda jednog od njegovih najprepoznatljivijih djela. Koncert je praizveden desetog svibnja 1951. godine. Izveo ga je Valery Polekh u tadašnjem Lenjingradu, danas St. Petersburgu, u pratnji Simfonijskog orkestra Lenjingradskog radija i od tada je standardni dio hornističke literature.

2.2.1. Struktura i instrumentacija koncerta

Strukturalno, koncert je napisan kao neoklasično djelo, što odražava Glièreov konzervativni stav prema glazbi. Koncert sadrži tri stavka koja se međusobno razlikuju tempom, ugođajem i strukturom. Stavci redom glase: I. Allegro, II. Andante, III. Moderato – Allegro vivace. Prvi i treći stavak skladani su u sonatnom obliku, dok je drugi stavak u obliku trodijelne pjesme. Neoklasični pristup koncertu može se vidjeti i u samom tretiranju odnosa solista i orkestra, načinu na koji se izmjenjuju tijekom djela i ulogama koje imaju u različitim trenutcima u koncertu. Glazbeni materijal doduše odiše snažnim romantičkim utjecajem. Glière u svom koncertu piše duge, pjevne i ekspresivne melodije koje se protežu preko cijele stranice notnoga teksta, čiju emocionalnu snagu potvrđuje polifona faktura orkestracije te fraze koje se nastavljaju dalje u trenutku kada slušatelj misli da će napokon doći do smirenja i razrješenja glazbene napetosti.
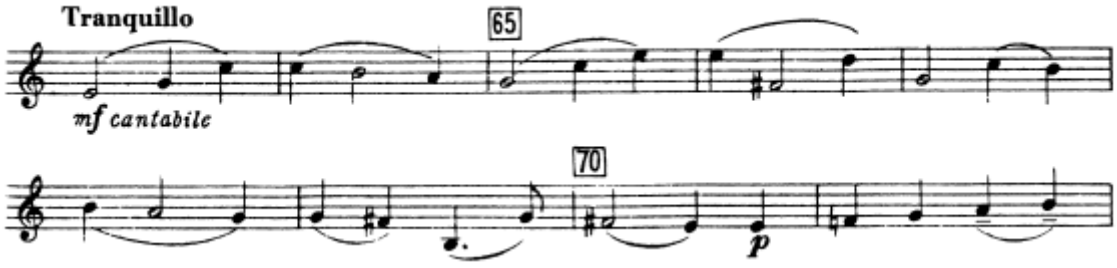
Prvi stavak započinje blještavim zvukom gudača u oktavama limenih puhača kao harmonijskog temelja koji iznose prvu temu. Skladatelj brzo napušta izvorni B-dur i modulira u g-mol u kojem počinje kratka uvodna kadenca roga. Ubrzo nakon kadence, rog iznosi prvu temu dok gudači služe kao harmonijska potpora solistu. Prva tema sama je po sebi vrlo kratka, ali budući da pruža razrješenje svoje napetosti tek na samom kraju, izvođač je prisiljen odnositi se na nju kao na jedinstvenu, dugu frazu.



Notni primjer 1 (kadenca roga i početak prve teme)

Sekventnim ponavljanjem motiva glavne teme u dubokim gudačima i isprekidanim sinkopiranim komentarima visokih drvenih puhača, Glière polako počinje svoju tranziciju iz
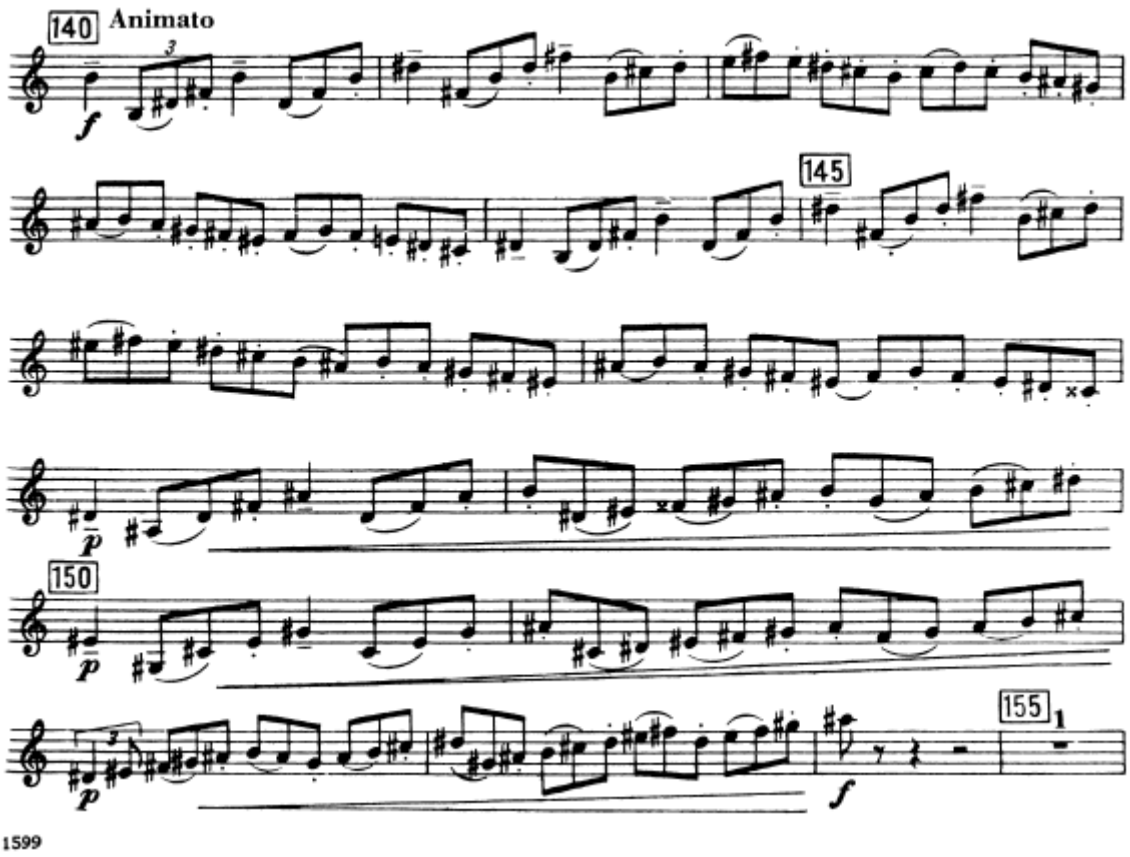
prve u drugu temu sonatnog oblika. Motiv uskoro preuzima fagot, a zatim i klarinet. Njihovo izmjenjivanje počinju oponašati flauta i violine. Violine na kraju smiruju uzburkani slijed modulacija na septimi F-dura dok duboki gudači uz zaostali marševski ugođaj s početka skladbe uvode slušatelja u drugu temu.



Notni primjer 2 (početak druge teme)

U prvih osam taktova druge teme rog iznosi široku, pjevnu melodiju uz pratnju dugih, neprekinutih akorada u gudačima. U sljedećih osam taktova ugođaj nakratko postaje nemiran, gudači uvode novi tematski materijal koji će se polifono nastaviti ispreplitati s izvornim materijalom druge teme. Rog preuzima polifonu pratnju dok gudači ponavljaju melodiju s početka druge teme. Zatim počinje gradacija napetosti u kojoj rog ponovno iznosi izvorni materijal uz polifonu pratnju nove melodije u klarinetu. Na samom vrhuncu ovog dijela skladbe violine preuzimaju izvornu temu i istovremeno je razvijaju u poletnu, ali dirljivo sjetnu melodiju dok rog u svojoj virtuoznoj pratnji niže rastavljene akorde služeći pritom kao harmonijska podloga gudačima. Rog naposljetku preuzima vodstvo i potvrđuje C-dur, dominantni tonalitet F-dura s početka druge teme, što je zanimljiv odmak od klasične strukture sonatnog oblika. Ekspozicija stavka završava trijumfalnom *codettom* orkestra s ljestvičnim nizanjem akorada u dubokom brassu i inzistiranjem na ritmu prve teme u visokim gudačima.

U prvih deset taktova provedbe rog reprizira prvu temu u novom tonalitetu s istom orkestralnom postavom, ali ubrzo prelazi na triolski ritam novog tematskog materijala. Slijedi modulacija u prpošni marševski odlomak pisan u E-duru, veoma zahtjevan za rog zbog nespretnosti izvedbe unutar zadanog tonaliteta. Tijekom odlomka skladatelj modulira u gis-mol i pritom u ostatku orkestra donosi reminiscenciju mosta iz ekspozicije gdje se rog pričinjava izgubljenim uljezom u ustanovljenoj fakturi, nastojeći se tonalitetom i tematskim materijalom uklopiti u orkestar.

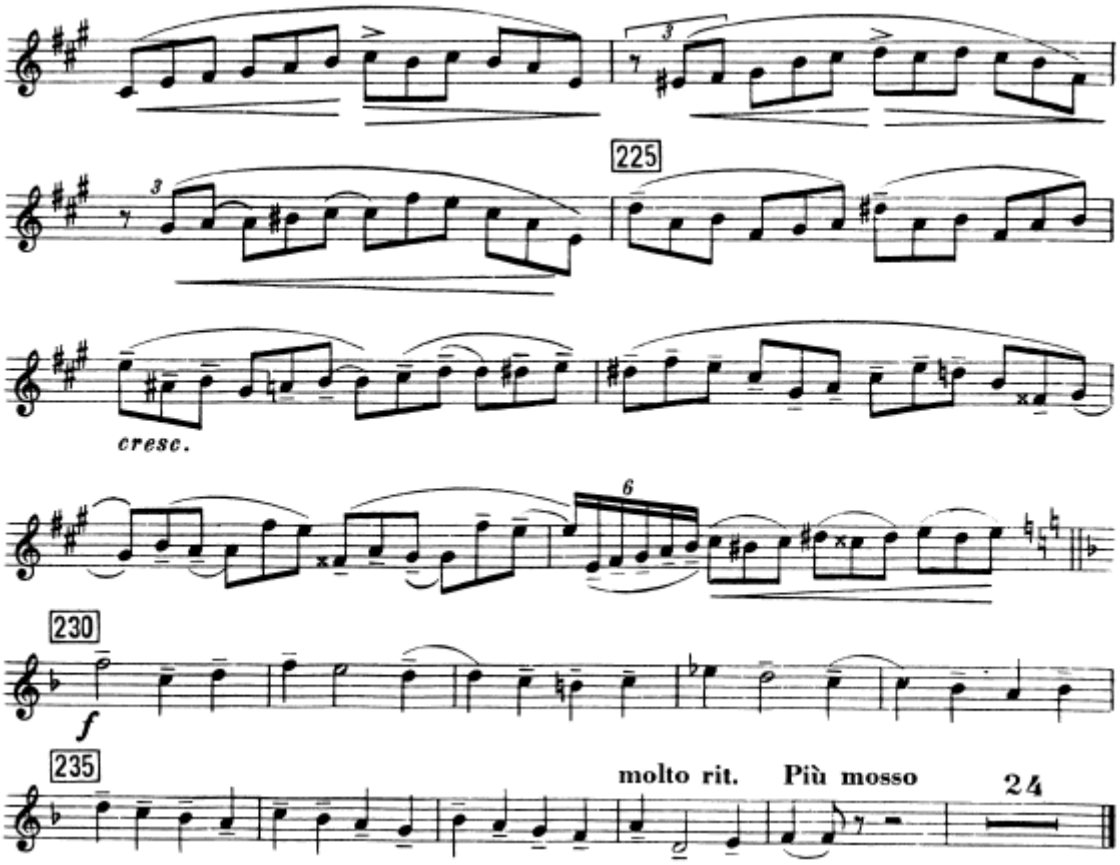


Notni primjer 3 (sredina provedbe)

U ovoj analizi bavit ću se kadencom koju je napisao sam Valery Polekh pošto i Polekh i Neunecker koriste tu kadencu u svojim izvedbama. Jedna od poznatijih kadenci također je kadenca Hermanna Baumanna koja je trenutno najpopularnija među mladim hornistima. Polekhova kadenca započinje s rogovim dubokim registrom u F-duru. Na početku je reminiscencija marševskog djela iz provedbe, no on ubrzo prerasta u molski, sentimentalni most koji vodi prema glavnom motivu prve teme razrađenom u d- i g-molu. Nakratko dolazi do uklona u F-dur koji sadržava prekooktavne skokove uz uporabu *bouchea*. Ubrzo slijedi povratak u d-mol, u kojem šesnaestinske sekventne pasaže i triolski rastavljeni akordi ostaju do samoga kraja, gdje se preko trilera, koji se izvodi na kvinti d-mola (kasnije će ton trilera postati septima ciljnog tonaliteta), prelazi u B-dur.
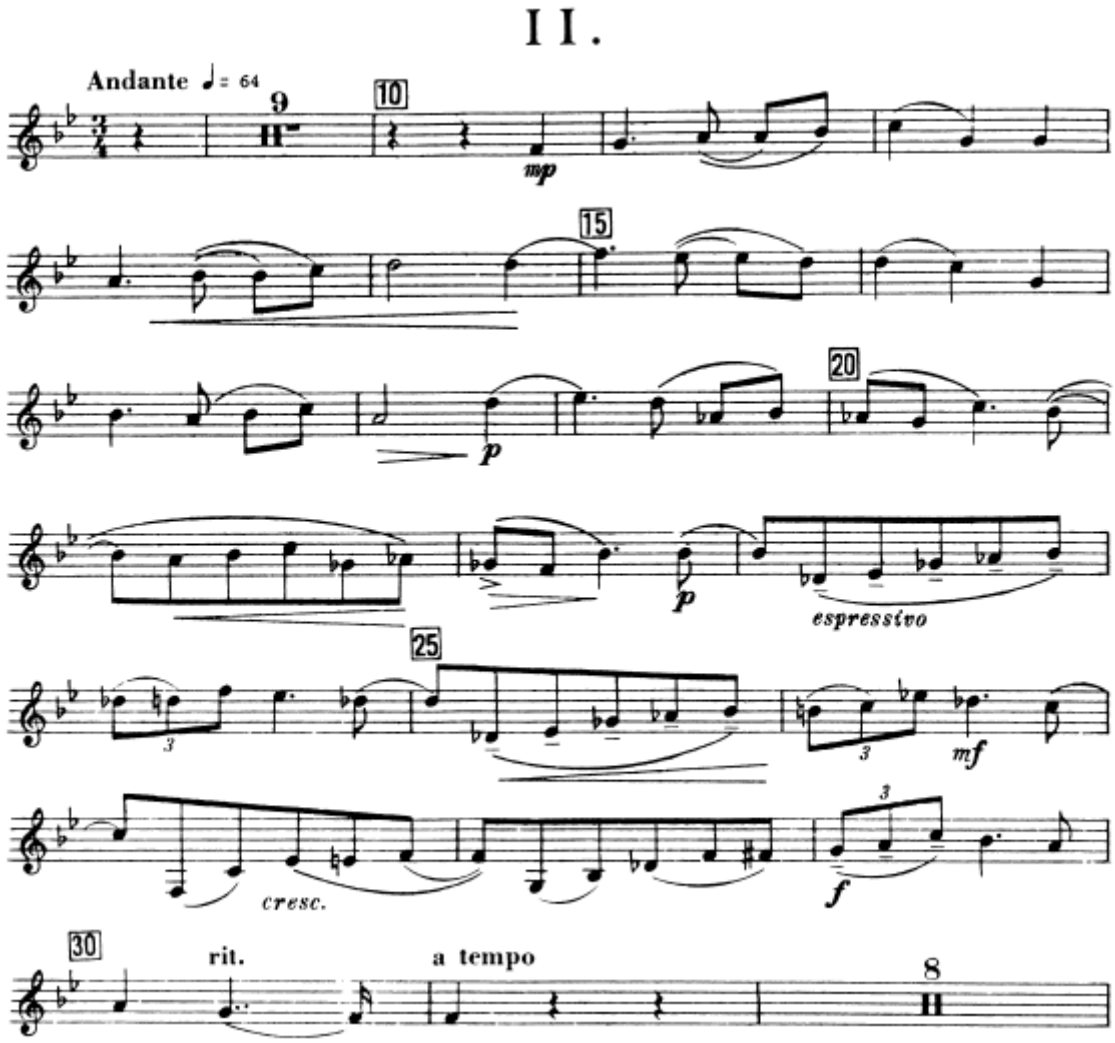
U repriznom dijelu sonatnog oblika orkestar ponavlja prvu temu s početka djela, ali veoma brzo ugođaj prelazi u ozračje druge teme uvođenjem melodioznog zvuka oboe i modulacijom u Ges-dur. Rog zatim iznosi transponiranu verziju druge teme u pratnji trilera na flauti. Na samome kraju stavka rog preuzima ulogu klarineta iz ekspozicije i završava temu u

melankoličnijem ugođaju nego prvi put, kada je završetak iste teme u ekspoziciji bio blještav i energičan. Orkestar to ubrzo nadoknađuje svojom maestralnom codom koja pršti energijom.
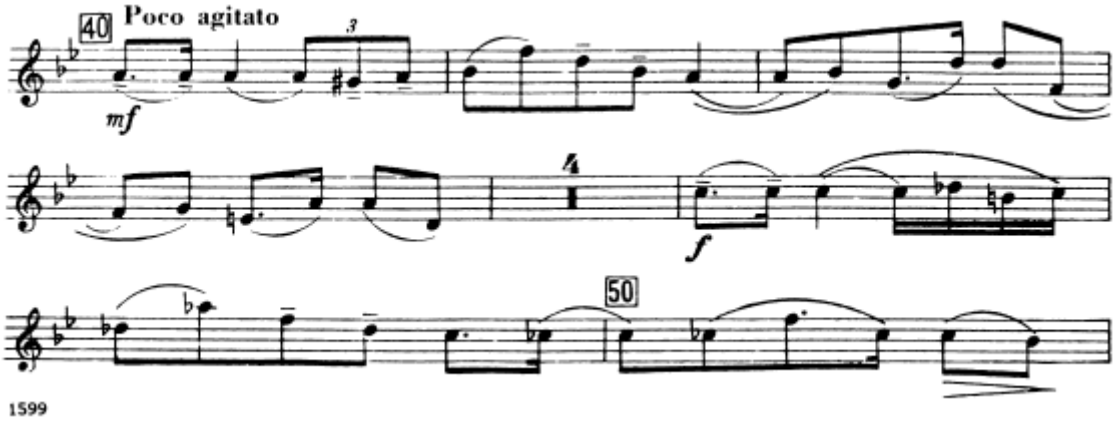


Notni primjer 4 (finale prvog stavka)

Drugi stavak počinje uvodom drvenih puhača koji slušatelja odmah priprema na sentimentani, pomalo melankolični ugođaj ovoga stavka. Slijedi rog uz sinkopiranu pratnju gudača, iznosi dugu, široku temu koja odiše emocionalnim nemirom i previranjem koje raste sve dok se iznenada ne smiri i pusti gudačima da razblaže napetost i vrate slušatelja natrag u ugođaj s početka stavka. Glière gotovo neprimjetno u ovom dijelu modulira iz početnog Es-dura u B-dur koristeći epizodu napetosti i nemira kako bi maskirao modulaciju.
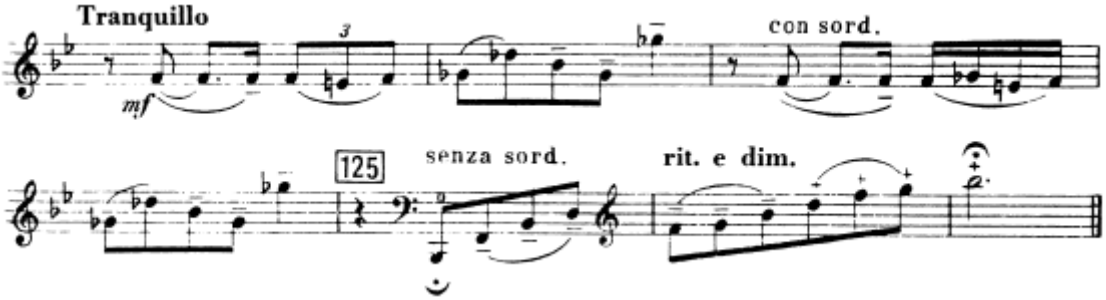


Notni primjer 5 (prvi dio drugog stavka)

Rog donosi uzburkanu temu u g-molu, no ovaj put ga orkestar prati svojim nemirnim ugođajem. U ovom odlomku Glière veoma brzo modulira iz tonaliteta u tonalitet, podcrtavajući tonalitetnom nestabilnosti nemir same melodijske linije. Previranja drugog stavka završavaju malom kadencom roga koja nas, nakon emocionalnih i tonalitetnih previranja srednjeg dijela stavka, vraća u Es-dur.
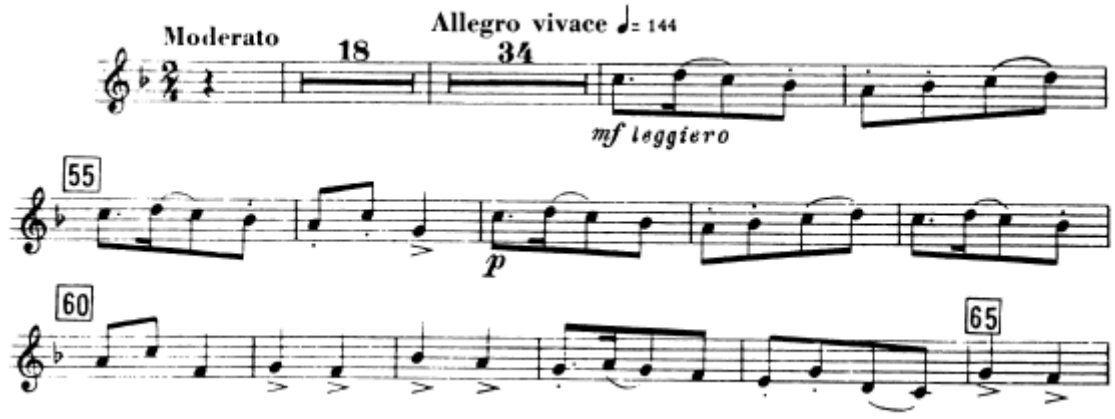


Notni primjer 6 (početak drugog dijela)

Gudači preuzimaju temu roga s početka stavka i grade napetost dok ne postane toliko velika i neizdrživa da rog mora intervenirati i razblažiti stavak svojom interpretacijom motiva s kraja prvog dijela. Drveni puhači ostaju u prvom planu ponavljajući temu sa samoga početka. Na kraju stavka javlja se još nekoliko zadnjih odjeka roga, sve dok ne nestane na kraju u visinama, praćen tihim zvukom flauta.



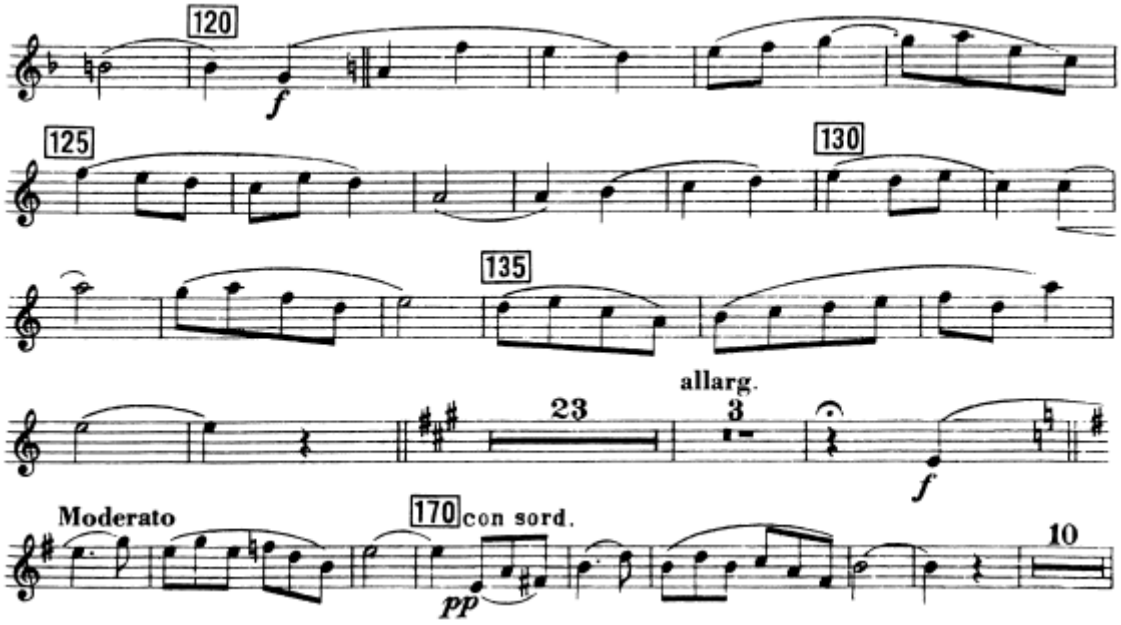
Notni primjer 7 (finale drugoga stavka)

Treći stavak pisan je u sonatnom obliku, kao i prvi, no ovaj put stavak počinje rubato motivom u fagotu i njegovim odgovorom u brassu koji će se periodično javljati tijekom stavka. Gudači se uključuju nedugo zatim, nastavljajući folklorni motiv koji je ranije predstavio fagot. Nakon velike gradacije orkestra rog iznosi finaliziranu temu u B-duru nastavljajući s folklornim ugođajem uvoda stavka i preuzimajući ritamski obrazac zadan nastupima fagota i gudača.



Notni primjer 8 (prva tema trećeg stavka)

Slijedi zaigrano izmjenjivanje orkestra i roga u kojemu Glière pomoću punktiranog motiva polako modulira iz Es-dura prve, u tonalitet druge teme. Rog iznosi drugu temu kao pjevnu i svečanu melodiju, neodlučno se dotičući i d-mola i F-dura. Orkestar odmah nakon roga modulira u D-dur/h-mol verziju iste teme te završava svijetlom D-dur kadencom.
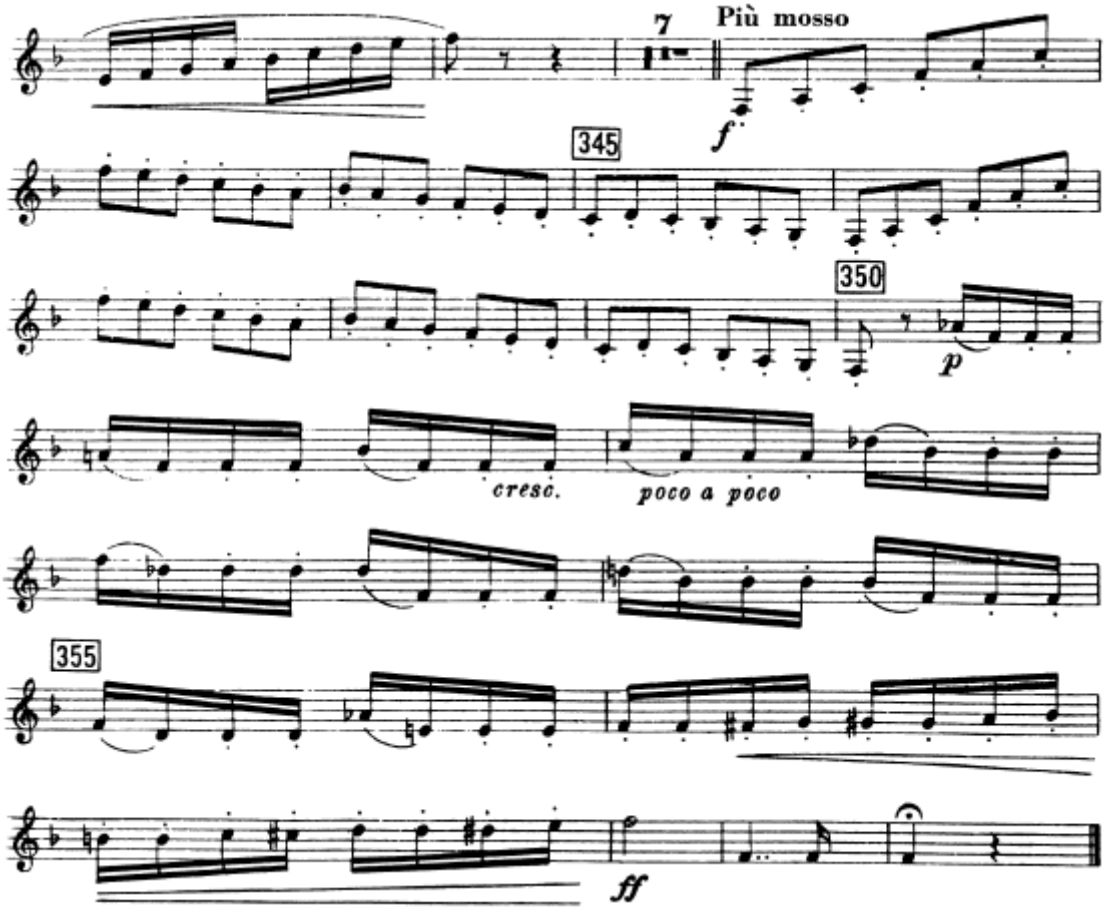


Notni primjer 9 (druga tema i most za provedbu)

Provedba počinje iznošenjem rubato motiva na rogu sa samoga početka stavka. Brass sekcija spremno odgovara na njegov zov. Slijedi provedba stavka koja uz rastuću napetost priprema rog koji brzo oscilira između različitih verzija motiva predstavljenih u ekspoziciji. Ovo mjesto u koncertu vrlo je zahtjevno za izvođača. Ostavlja malo prostora za uzimanje zraka i zbog stalnih skokova iz tonaliteta u tonalitet zahtijeva i iznimnu koncentraciju.

Modulacijske vratolomije na rogu završavaju blještavim upadom punog simfonijskog orkestra koji iznosi prvu temu. Rog se nadovezuje na upad razvijajući i dalje folklorni motiv te gotovo samostalno premošćuje prvu i drugu temu u reprizi. Druga tema ovog puta javlja se u F-duru/d-molu. Kao u ekspoziciji, orkestar preuzima temu od roga, ovaj put u C-duru/a-molu, te ju tijekom iznošenja vraća u izvorni tonalitet stavka, B-dur.

Slijedi zadnja reminiscencija motiva s početka stavka koju izvodi rog, a motiv je prvi put popraćen napetim šuljanjem gudača. Umjesto prigušene brass sekcije motivu odgovara čitav orkestar u plemenitom fortissimu. Nakon trijumfalnog odgovora orkestra slijedi vrtoglava završnica stavka koja testira stabilnost solista u različitim registrima, tehničku spretnost i brzinu *attacce* koja kulminira u kromatskoj ljestvici i završava u tri finalna akorda orkestra i roga.



Notni primjer 10 (finale trećeg stavka)

3. USPOREDBA IZVEDBI

3.1. Valery Polekh



Slika 4 (Valery Polekh)

Valery Vladimirovič Polek bio je među vodećim sovjetskim hornistima i glazbenim pedagozima. Ostao je zapamćen kao jedan od glazbenika zaslužnih za razvoj sovjetskog orkestralnog i solističkog muziciranja, autor značajnih komada i etida za rog te vrsni interpretator hornističkih minijatura.

Valery Polekh rođen je u Moskvi petog srpnja 1918. godine. Glazba je bila značajan dio njegovog ranog života. Često je posjećivao Boljšoj Teatar i u djetinjstvu je kod kuće naučio svirati balalajku. Svoje školovanje počeo je u Tehničkoj školi Oktobarske revolucije. Godine 1936. nastupio je kao solist u komornom teatru nakon čega je primljen na Moskovski konzervatorij u klasu Ferdinanda Eckerta. Naredne godine Polekh je položio audiciju za mjesto pomoćnog prvog roga u radijskom orkestru, no kako ga je posebno zanimala opera, već iduće godine polaže audiciju u Boljšoj Teatru. S početkom Drugog svjetskog rata Valery Polekh regrutiran je u vojsku gdje je svirao Moskovskom središnjem vojnom orkestru.

Godine 1941. Polekh osvaja Svesovjetsko natjecanje za puhačke instrumente, iako je još bio u vojci i svirao na posuđenom rogu. Godine 1949. osvaja prvu nagradu na

međunarodnom natjecanju u Budimpešti za vrijeme Festivala mladosti u pratnji Simfonijskog orkestra mladeži iz Moskve.

Polekh je 1950. godine sreo Reinholda Glièrea na probi Glièreovog baleta *Brončani konjanik* gdje je predložio skladatelju da napiše koncert za rog i orkestar. Sam Polekh je praizveo koncert 1951. U tadašnjem Lenjingradu, danas St. Petersburgu, u pratnji Lenjingradskog radijskog orkestra. Polekh je napisao i kadencu za koncert koja danas slovi kao jedna od zahtjevnijih hornističkih kadenci.

Valery Polekh svirao je kao prvi hornist Boljšoj Teatra trideset i četiri godine i predavao na Moskovskom konzervatoriju od 1981. godine. Tijekom svog glazbenog djelovanja objavio je mnoge radove o metodici roga te svoje priredbe Mozartovih koncerata za rog.

Godine 2002. Polekh je odabran kao počasni član Međunarodnog hornističkog društva. Preminuo je šestoga rujna 2006. godine u Moskvi.

3.2. Marie Luise Neunecker



Slika 5 (Marie Luise Neunecker)

Marie Luise Neunecker, cijenjena zbog svog nesvakidašnjeg talenta i virtuoznosti, široko je priznata kao jedna od vodećih i najznačajnijih hornistica današnjice. Tijekom svog djelovanja uspjela je izgraditi uspješnu međunarodnu karijeru te je poznata kao jedna od najtraženijih solista i komornih glazbenika.

Marie Luise je rođena sedamnaestog srpnja 1955. godine u njemačkom gradiću Erbes-Büdesheimu. Svoje glazbeno obrazovanje počela je kao klaviristica i trubačica, po uzoru na svoju stariju braću koji su također bili trubači, no s devetnaest godina upoznala je rog i odlučila nastaviti svoje glazbeno obrazovanje kao hornistica. Studirala je muzikologiju i germanistiku, neko vrijeme radila kao profesorica glazbene kulture na visokoj školi, ali uskoro prestaje s poslom kako bi započela studij roga u klasi Ericha Penzela na Visokoj školi za glazbu u Kölnu (Hochschule für Musik Köln), nakon što se već zaposlila u Frankfurtskoj operi (Opern- und Schauspielhaus Frankfurt) na mjestu drugog roga 1978. godine. Već godinu dana kasnije postaje prvi rog Bambergškog simfonijskog orkestra (Bamber Symphony) a od 1981. do 1989. radi na istoj poziciji u Simfonijskom orkestru Frankfurtskog radija (hr-Sinfonieorchestra). Također djeluje kao solistica s različitim orkestrima po svijetu i aktivna je komorna glazbenica.

Tijekom svoje karijere osvojila je prvu nagradu na Njemačkom glazbenom natjecanju u Bonnu (German Music Competition in Bonn) 1982., prvu nagradu na ARD međunarodnom glazbenom natjecanju (ARD International Music Competition) 1983. i prvu nagradu na natjecanju Udruženja koncertnih umjetnika u New Yorku (Concert Artists´Guild Competition in New York) 1986.

Godine 1988. postaje profesorica na Frankfurtskoj akademiji za glazbu i primijenjene umjetnosti (Frankfurt Academy of Music and Performing Arts) a 2004. godine postaje i profesorica roga na Visokoj glazbenoj školi „Hans Eisler“ (Hochschule für Musik „Hans Eisler“) u Berlinu, gdje djeluje do današnjeg dana.

Kao jednoj od najuvaženijih hornistica druge polovice dvadesetoga stoljeća, Mariji Luisi Neunecker pisali su i uvaženi skladatelji toga doba. Volker David Kirchner posvetio joj je svoje djelo *Orfej* za bariton, rog i klavir, a György Ligeti svoj *Hamburgški koncert*. Neunecker je praizvela oba djela.

3.3. Usporedba

Prije nego što počnemo detaljnije razmatrati razlike između izvedbi Valeryja Polekha i Marie Luise Neunecker moramo obratiti pozornost na čimbenike koji su utjecali na njihov muzički razvoj i muzičku perspektivu, a to su društvenopolitička sredina i vrijeme u kojem su djelovali. Polekh je djelovao u Sovjetskom Savezu gdje su stavovi prema glazbi bili veoma

konzervativni, a ukus publike više je bio koncentriran na romantičko pobuđivanje snažnih emocija u slušatelju, jedan od razloga zašto se za većinu ruskih skladbi, ne samo onih napisanih za vrijeme Sovjetskog Saveza Socijalističkih Republika, kaže da imaju *„rusku dušu“*. Svaki element glazbe i izvedbe mora pobuditi u slušatelju neku emociju. Kako je Polekh odrastao i djelovao u takvoj sredini njegove izvedbe se odlikuju gotovo *bel canto* stilom, uključujući izražajne vibrate i duboku emocionalnost. S druge strane imamo Mariu Luisu Neunecker koja je rođena i odrasla u Zapadnoj Njemačkoj. Njena glazba odraz je sredine iz koje potječe – velika količina brige i vremena posvećena je konstrukciji izvedbe, izdržavanju fraza i ljepoti forme. Neunecker je također predstavnica novije, njemačke škole sviranja na rogu gdje su, primjerice, česti vibrati karakteristični za Polekha, napušteni u korist neprimjetnog toka linije.

3.3.1. I. stavak: Allegro

Već na početku skladbe možemo čuti razliku između dvoje izvođača. Dok Neunecker uvodnih šest taktova prije samog iznošenja teme tretira kao mali samostalni odlomak, Polekh tijekom navedenih šest taktova gradi napetost i iščekivanje ispjevavajući svaki ton skoro kao vokalizu te veoma brzo prelazi na temu ostavljajući uvod kao nesamostalnu cjelinu čija je svrha samo pripremiti slušatelja na temu koja slijedi. Neunecker pak na uvod primjenjuje pasažnu filozofiju, na samom početku pokazujući djelić svojih izvedbenih sposobnosti vodeći pri tome računa o tome da linija i fraza ostanu logički zadovoljavajuće i neprekinute.

Slijedi prva tema. Polekh u svojoj izvedbi naglašava razliku između artikulacija te materijalu pristupa više ekspresivno, dopuštajući da ga emocije nose kroz tekst, primjenjujući gotovo solo pjevačku filozofiju izvedbe. Neunecker se više drži zadanoga tempa i koristi ga kako bi na sigurnim temeljima izgradila veće dinamičke razlike između određenih dijelova teme.

U drugoj temi Polekh gotovo da oponaša zvuk gudačkog instrumenta. Duboko se posvećuje svakoj pojedinačnoj noti ističući ju vibratom što rezultira sentimentalnim ugođajem. Dok Polekh vibrato primjenjuje na svakoj noti Neunecker vibrato primjenjuje samo na mjestima gdje logika fraze zahtijeva, naglašavajući vrhunce dinamičkih i melodijskih uspona. Međutim, Neunecker si dopušta određenu ekspresivnu slobodu kada dionica roga preuzme osminsku melodiju gudača iz pratnje, osjećajno ispjevavajući skokovitu liniju sve

dok ju ponovno ne smiri i vrati u zadani tempo pri ponovnom iznošenju prvog motiva druge teme. Sljedeću razliku nalazimo na samom kraju druge teme gdje Polekh održava zadani tempo unatoč izvedbenoj težini dotičnog dijela skladbe ostvarujući pritom grandiozniji ugođaj dok Neunecker vodi tempo prema naprijed, ubrzavajući i gradeći napetost do samoga kraja teme gdje oboje glazbenika napetost razrješuje u kadenci.

Polekh provedbu sa uvodnim motivom prve teme počinje gotovo šansonskim pjevom, emotivno nas uvodeći u sljedeći veliki dio stavka. Neunecker oponaša ponosni, svečani ugođaj sa početka stavka, tretirajući motiv kao fanfare za gusto ispisanu i tonalitetno nestabilnu provedbu. Prvi prepoznatljivi dio provedbe na koji nailazimo je triolski marš u E-duru s blagom *Animato* promjenom tempa. Polekh se više oslanja na blago usporavanje prije marša kako bi izgradio kontrast u tempu i marš nastavlja gotovo istom brzinom kao na početku provedbe dok Neunecker posve ignorira usporavanje i svira marš značajnije brže zadržavajući pritom minucioznost i raznolikost artikulacije. Ona također u maniri završetka druge teme vodi tempo sve do kraja marša završavajući briljantnom uzlaznom frazom dok se Polekh opredjeljuje za više teatralan, skoro pa blago zavučen ,što se tiče tempa, kraj marša. Slijedi tonalitetno turbulentan dio provedbe u kojoj se razlika između izvođačke filozofije Polekha i Neunecker veoma jasno vidi – Polekh ispjevava svaki ton dok Neunecker ispjevava čitave fraze. Dok Neunecker dopušta da ju linija vodi i dopušta si određenu metričku slobodu kako bi podcrtala nemir ovog dijela stavka Polekh precizno pjevački postavlja svaku notu na svoje mjesto ističući dramatičan ugođaj dotičnog odlomka.

Polekh u izvođenju kadence ima nepravednu prednost budući da je sam izvođač autor kadence. Tijekom cijele kadence Polekh demonstrira svoje tehničke sposobnosti, od kontroliranog vibrata u dubokim tonovima, rezultata velike kontrole nad vlastitim zračnim aparatom, dok u isto vrijeme održava tijelo opuštenim, do virtuoznih izigravanja pasaža gdje si tu i tamo dopusti određenu metričku slobodu, što možemo zanemariti budući da je sam izvođač autor teksta. Polekh također tretira velike odlomke kadence kao duge linije i izbjegava sjeckanje notnog materijala na manje pododijele. Budući da je notni materijal napisao sam Polekh, za vrijeme izvedbe povremeno ubacuje improvizirani motiv koji nije zapisan u standardnom izdanju njegove kadence. Neunecker pak svojom interpretacijom pobuđuje u slušateljstvu osjećaj divljenja nakon što već sam početak kadence izvede poput rastuće pasaže, uskoro postaju jasni njeni opseg i tehničko majstorstvo. Sve ispisane pasaže prilika su za žustar iskaz izvođačke tehnike. Neunecker radi veće razlike u dinamici do kojih uvijek nastoji doći discipliniranom gradacijom. Njena interpretacija kadence odlikuje se

većom izradom detalja i sitnih nota. Valja napomenuti kako je Neunecker u svojoj izvedbi preskočila značajnu količinu teksta u sredini kadence, vjerojatno zbog njenih osobnih umjetničko-interpretacijskih razloga.

Zbog intervencije skladatelja na klasičnoj strukturi sonatnog oblika solist u reprizi ponavlja samo drugu temu ekspozicije. Ponovno se može čuti kako Polekh dugoj melodiji druge teme pristupa s *bel canto* filozofijom, nastojeći dirnuti slušatelja svakim odsviranim tonom. Neunecker se više igra svojom izvedbom, strateški intervenirajući na zapisani ritam proračunatim minijaturnim rubatima kako bi izazvala sentimentalno, sanjarsko ozračje. Njihov pristup samom finalu stavka također je različit. Dok Polekh održava tempo svirajući zajedno s orkestrom i izdržavajući složeni triolski odlomak bez velikih ritamskih modifikacija, Neunecker isti odlomak izvodi vrlo virtuozno, grandioznim prelaskom u mirniji dio stavka koji nakon previranja triolskoga odlomka djeluje kao plemeniti smiraj napetosti. Kod Polekha isti mirni dio nakon disciplinirano odigranog triolskog odlomka djeluje poput kraja napornog dana, mjesto gdje se može napokon odahnuti i odmoriti, no manjak napetosti nadoknađuje široko razvučenim zadnjim dvjema notama kojima daje do znanja da nije sve gotovo jer iza njega nastupa puni orkestar u blještavoj završnici stavka.

3.3.2. II. stavak: Andante

Slijedi drugi stavak gdje Polekh prezentira pun opseg i ljepotu zvuka svoga instrumenta. Polekh nigdje ne propušta priliku uzburkati mirni ugođaj kojim odiše početak stavka povlačeći tempo unaprijed i radeći velike dinamičke razlike između početaka i vrhunaca melodijskih figura. Neunecker pak tijekom cijelog prvog dijela stavka drži jednu dugu neprekinutu melodijsku liniju. Njeni usponi i padovi pružaju nešto suzdržaniji kontrast te se Neunecker više drži zadanoga tempa, sve u korist stavljanja ljepote predivne melodije u prvi plan.

Nakon mirnog prvog dijela stavka nastupa dio pun emocionalnog i tonalitetnog previranja. Neunecker u ovom dijelu svojim tonom gradi monumentalne fraze koje rastu i vraćaju se natrag u dinamici stvarajući upadljiv kontrast izvedbi prvog dijela stavka. Polekh pak ulaže sve svoje solističke mogućnosti u ispunjavanje svake dobe velikom količinom emocija. U prijelazu iz drugog dijela stavka u malenu ispisanu kadencu, Neunecker počinje neumoljivo tjerati smjer tempa koristeći pritom šesnaestinski dio punktirane duole kao

odskočnu dasku. Kadencu izvodi ujednačeno, ali i dalje s neprestanim smjerom u tempu i melodijskoj liniji dok Polekh kreće u kadencu polagano, naglo ubrzavajući, zatim jednako brzim smirivanjem kako bi postigao što veći osjećaj duševnog nemira i razrješenja istoga.

U trećem dijelu stavka orkestar iznosi melodijsku liniju roga s početka, a rog se uključuje tek kasnije, u kulminaciji stavka. Neunecker ulazi ponosno i blještavo puneći koncertni prostor plemenitom bojom svog tona te uskoro prelazi u dirljivu, gotovo intimnu interpretaciju Glièrove predivne melodije. Polekh ovaj dio stavka izvodi značajno drukčije i od Neunecker i od onoga kako je zapisano u tekstu, barem što se dinamičkih oznaka tiče, no kako je sam skladatelj dirigirao orkestrom u Polekhovoj snimci njegova interpretacija teksta mora da se svidjela Glièreu te je dobila njegovo odobrenje. Polekh naime nakon forte orkestra ulazi u glazbenu sliku u pianu i cijeli orkestar ga pritom prati. Nakon toga Polekh i orkestar zajedno grade napetost po zadnji put i veoma ju brzo razrješuju. Polekh ostaje u prvom planu i pomalo hitro završava ovaj dio stavka imitirajući tempo orkestralne interpretacije istog tematskog materijala iz prvog dijela stavka.

Stavak završava codom u kojoj oboje izvođača primjenjuju svoju interpretativnu filozofiju – Polekh ispjevava svaki ton sve do samog završnog *bouchea* u visinama dok Neunecker do istog cilja dolazi u dugoj, elegantnoj liniji.

3.3.3. III. stavak: Moderato – Allegro vivace

Treći stavak koncerta je, nakon rubato uvodnog dijela, veoma brzo rusko kolo tako da tempo igra veliku ulogu u obje interpretacije. Polekh uzima hitriji tempo te je slušatelj već od prvog takta dionice roga preplavljen osjećajem uzbuđenja kojim odiše Polekhova interpretacija. Polekhova izvedba ima više nacionalni „štih“ – artikulacija je namjerno pomalo neprecizna i divlja, ali se ne može reći da Polekh nije posve angažiran s glazbom koju izvodi. Njegova prva tema pršti radosnim iščekivanjem, na ovome mjestu do izražaja dolazi „ruska duša“ izvođača. Neunecker s druge strane stavku pristupa ležerno i neopterećeno te u njenoj izvedbi glazba zvuči gotovo banalno i šaljivo, kao dječja pjesmica koju netko nesvjesno pjevuši dok šeće ulicom. To ne znači da je Neunecker sa svojim nešto mirnijim tempom manje angažirana nego Polekh. Svaka nota koja izlazi iz roga precizno je artikulirana, a melodijska linija i dalje je vrsno vođena, čime Neunecker uspijeva odvratiti slušatelju

pozornost od činjenice da je prva tema zadnjega stavka niz od dvije školski konstruirane periode.

Žustra temperamentnost Polekhove i tečna ležernost Neuneckerine izvedbe nastavljaju se u mostu sonatnog oblika. Polekh više razdvaja male duolske cjeline oponašajući tako skakutanje unutar kola. Značajna razlika među izvedbama može se opaziti u drugoj temi. Neunecker ju svira široko i ispjevano ističući ljepotu melodijske linije dok Polekh ponovno ulazi u svaki ton i pokazuje emocije sadržane u njihovoj kombinaciji.

Početak provedbe obilježen je kratkom kadencom koja je ponavljanje motiva fagota s početka stavka. U svom prepoznatljivom stilu Polekh ariozno ispjevava svaki ton dok Neunecker posvećuje svoju pozornost na smjer i ljepotu legata. Ono što se najviše razlikuje između dvije izvedbe na ovom mjestu je ugođaj *bouche* dijela kadence – Polekhov je povučen i čini se kao blagi misteriozni šapat koji poziva slušatelja dalje, a Neuneckerin je prožet osjećajem sumnje, poput zlosutnoga pretkazanja. Sukladno tome, Polekh glavni dio provedbe počinje temperamentnije, izigravajući svaku notu veoma izravnim tonom, no takva neefikasnost dolazi na naplatu kasnije kada ta linija postaje fragmentirana, ritamski neujednačena te počinje gubiti smjer. Treba naglasiti kako je provedba koncerta jedan od najzahtjevnijih dijelova u koncertu zbog tonalitetne nestabilnosti i manjka prilika za uzimanje ikakvog predaha. Neunecker pak počinje isti dio povučenije, kao da izlazi is sjene, a tijekom izvedbe gradi smjer i napetost čime postiže dojam da je cijeli prvi dio provedbe jedinstvena melodijska linija. U posljednjim taktovima provedbe Neunecker možda malo prekasno podeblja dinamiku i sonornost instrumenta što se može pripisati njenoj taktičnosti i pažljivom raspodjelom zraka kao resursa.

Rog ponovno nastupa u mostu reprize sonatnog oblika gdje Neunecker nastavlja sa svojom preciznom i točnom izvedbom glazbenog materijala. Neunecker duž melodijske linije na ovom mjestu nastoji graditi „valove“ unutar malih fraza koliko god malene one bile, i tako podcrtava tonalitetnu napetost i nemir. Polekh pak poput vođe kola uzima gotovo brzopleti tempo i inzistira na njemu sve do reprize druge teme kada nastupa s raspjevanim, gotovo šansonskim izričajem u maniri druge teme prvoga stavka i većine drugog stavka koncerta. Neunecker nastup druge teme koristi kao predah od vrtoglavosti mosta i priliku za iznošenje ljepote melodijske linije.

Slijedi coda koncerta koja počinje zadnjim javljanjem motiva s početka stavka. Neunecker izvodi ovu kadencu poput grandiozne fanfare koja ispunjava čitav prostor,

inzistirajući na smjeru i liniji Glièrove melodije dok Polekh kadencu interpretira više kao isječak iz napete arije u kojoj emocija pršti iz svakog njenog tona. Oba izvođača uzimaju siguran tempo na početku vrtoglavog ubrzavanja koje vodi završetku stavka ostavljajući vremena za rast i razvoj tempa i dinamike. Značajnu razliku među njihovim interpretacijama djela nalazimo na samom kraju koncerta, u zadnjih nekoliko redova ispisanih neprekinutim nizovima šesnaestinki. Polekh počinje robusnijom artikulacijom zbog koje je na kraju prisiljen usporiti, što nije loše u široj perspektivi jer rezultira grandioznom, monumentalnom završnicom koncerta. Neunecker istom dijelu pristupa ekonomičnije i sa sitnijom artikulacijom što joj omogućuje da održi tempo do samog kraja i završi bez usporavanja čineći tako kraj koncerta efektnim i spektakularnim, poput vatrometa.

3.4. Sažetak analize

Valery Polekh najveću količinu pozornosti posvećuje boji i ljepoti tona. Iako se konstantan vibrato danas ne smatra optimalnom bojom tona na rogu važno je napomenuti da se ukus vremena promijenio i da je naposljetku sam ukus fenomen izrazito subjektivne prirode. Polekh također vodi svoju publiku od trenutka do trenutka, nastojeći izazvati emocije u svojoj publici svakom novom notom koju odsvira. Njegovo umijeće stvaranje je glazbe u trenutku, a svaki njegov nastup u koncertu prožet je blagim iščekivanjem koje slušatelju postavlja pitanje: „Znaš li što će biti iza ugla? Iza sljedeće taktne crte? Iza sljedeće note?“. Polekhu je veoma važno udahnuti dušu u skladbu koju izvodi. Treći stavak zvuči kao kolo, drugi kao serenada, zato Polekh daje sve od sebe da osjetimo djelić autentičnog kola i serenade dok slušamo djelo koje je inspirirano njima.

Marie Luise Neunecker u svom sviranju više obraća pozornost na veliku sliku, kako dočarati čitavu frazu, čitavu melodijsku liniju, od kojih neke u ovom koncertu znaju zauzimati čitavu stranicu notnog zapisa, i pri tome izbjeći monotonost i dosadu koja može proizići iz dužine i učiniti cjelinu zanimljivom. Neunecker na pravi njemački način minuciozno konstruira elemente svoje izvedbe koji savršeno nasjedaju jedan na drugoga ostavljajući pred nama djelo kao cjelinu, a nas da se divimo njegovoj ljepoti. U tom je pogledu Neunecker tu samo kao posrednica – prava zvijezda njene izvedbe jest sam skladatelj koji je izvorno napravio djelo. Ona nas poput vrsnog kustosa provodi po galeriji pažljivo promišljenim putem skrećući našu pozornost na važna djela umjetnika u pitanju dok nam obrazlaže kako da doživimo umjetničko djelo na način na koji je skladatelj njega zamislio.

Njihovu različitost možemo usporediti sa baroknom palačom i gotičkom katedralom. Kao i Polekhova svirka barokna je palača odvažna u količini boja i detalja od kojih se sastoji. Svaka prostorija drukčija je od prethodne, a tko zna kako će tek izgledati sljedeća. Gdje god se okrenete, vidjet ćete kako zidovi pršte bojama, ornamentima, reljefima i drugim detaljima. Barokna palača se oslanja na svoje raskoš i raznovrsnost kako bi impresionirala. Gotička katedrala je pak građena od uglavnom sivoga kamena i u sebi sadrži samo jednu veliku značajnu prostoriju, ali način na koji je taj kamen izrezbaren i sastavljen, konstrukcija koja je slaganjem tog kamena ostvarena i veličina samoga zdanja u cijelosti, dovoljna je da ostavi promatrača bez daha svojom ljepotom i monumentalnošću.

Razliku između doživljaja koji dvoje interpreta pružaju najlakše je uočiti u drugom stavku koncerta gdje Polekh i Neunecker slikaju dvije različite slike u našim umovima.

Polekh nam dočarava ljubavnika koji pjeva o svojim osjećajima pod prozorom svoje odabranice. Ljubavnik počinje nježnim, slatkim riječima koje ga ponešto ponesu i mora se primiriti kako bi nastavio. Središnji dio stavka turbulentan je izljev strasti koji smiruje tek pojavljivanje drage na prozorskom oknu. Na trenutak, ljubavnik ostaje bez riječi, osupnut ljepotom voljene žene dok orkestar potvrđuje njegove riječi s početka njegove podoknice. Kada počne ponovno pjevati, njegove riječi tek su sjena njene ljepote. Dok se oprašta s njom, u codi stavka ljubavnik otpjeva zadnji pozdrav, pa još jedan, ovaj puta šaptom, te na posljetku izražava svoju želju kako ne želi otići, ne još, ne nikada, dok se njegov glas gubi u daljini, sve tiši i tiši. Neunecker pred nama slika prizor sumraka i barke na mirnome moru koja se polako diže i spušta na lijenom gibanju valova i duševni mir koji boravak na takvom mjestu donosi. U srednjem dijelu stavka more se počne uzburkavati i mornar se počinje panično boriti s rastućim vjetrom koji prethodi mrklim, olovnim oblacima na horizontu. Mornar je ustrajan i ulaže sav svoj trud kako ne bi pao kao plijen gladnom i dubokom moru, kad odjednom vjetar utihne i more se smiri. Mornara preplavljuje osjećaj olakšanja dok se ogleda oko sebe i na kraju sjeda na pramac broda svjedočeći blještavoj slavi zalaska sunca. Kad se zadnji crveni odsjaji ljeskaju na valovima, a maestral ih razbija u stotine tekućih krhotina čiste svjetlosti, mornar upija prizor i liježe natrag u čamac. Prije nego što utone u san javi se ponovno sumnja, pa zatim tiše, nesigurnost pred tminom noći u koju uplovljava sam na otvorenom moru, no san svlada mornara kojem je zadnje sjećanje pred sklapanjem očiju sjaj zvijezda gore u visini, usred beskrajnoga kozmičkoga mora.

4. ZAKLJUČAK

Svrha ovoga rada bila je usporedba pristupa notnom materijalu dvoje različitih interpreta i krajnjih rezultata njihove umjetničke ideje. Iz svega priloženoga može se zaključiti da se elementi interpretacije Valeryja Polekha bolje uklapaju u izvedbu koja želi pobuditi u slušateljstvu jake emocionalne reakcije te su primjereniji ako izvođač želi izgraditi intimnije ozračje između sebe i publike te im se više približiti putem izvođenoga djela. Elementi izvedbe Marie Luise Neunecker prikladniji su izvođenju u velikim dvoranama gdje punina zvuka i ljepota linije mogu doći do izražaja, kao i sama monumentalnost djela koje se izvodi. Na svakom glazbeniku je izbor kako će pristupiti koncertu jer, na kraju krajeva, ukus i preferenca su izrazito subjektivni osjećaji. Dokle god izvođač samopouzdano i uvjerljivo nastoji ostvariti svoju viziju djela, publika će biti ponesena njegovom interpretacijom.

LITERATURA

Belza, Igor. *R. M. Glier*. Moskva: Sovjetskij kompozitor, 1962.

Leonard, Richard Antony. *A History of Russian Music*. New York, Macmillan Company: Funk & Wagnalls Company, 1968.

Grigor´yeva, Galina. Glier, Reyngol´d Moritsevich. *Oxford Music Online*, 2001. - http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011278?rskey=vKlIVX&result=1 (pristup 9. lipnja 2018.)

Gaub, Albrecht. Glier, Rejngol´d Moricevič. *MGG Online*, 2002. - https://mgg-online.com/article?id=mgg05399&v=1.0&q=gliere&rs=mgg05399 (pristup 9. lipnja 2018.)

Tikkanen, Amy., Young, Grace i Kathleen Kuiper. Reinhold Glière. *Encyclopædia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Reinhold-Gliere (pristup 23. svibnja 2018.)

Westrup, Jack Allan; Cooper, Martin. *The New Oxford History of Music; X: The modern age: 1890-1960.* Oxford University Press, 1975.

Skovran, Dušan. *Problem formiranja umetničkog izraza epohe socijalizma: diplomska radnja.* Zagreb, 1949.

Savkina, Natalia. *Prokofiev: His Life and Times.* New Jersey, USA: Paganiniana Publications Inc., 1984.

Polekh, Valeriy. *Birth of the Gliere Concerto*. International Horn Society. https://www.hornsociety.org/en/component/content/article/27-online-articles/144-birth-of-the-gliere-concerto (pristup 23. listopada 2017.)

Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press, 2013.

SLIKE

Slika 1 (ćirilični potpis Reinholda Glièrea) – *Reinhold M. Gliere – Reinhold Glière,* http://www.reinhold-gliere.net/rgeng.htm (pristup 9. lipnja 2018.)

Slika 2 (Reinhold Glière) – *Reinhold M. Gliere – Reinhold Glière,* http://www.reinhold-gliere.net/rgeng.htm (pristup 9. lipnja 2018.)

Slika 3 (Reinhold Glière u mladosti) - *Reinhold Glière – Wikipedia,* https://en.wikipedia.org/wiki/Reinhold_Gli%C3%A8re (pristup 9. lipnja 2018.)

Slika 4 (Valery Polehk) – *Valeriy Polekh (1918 – 2007) – IHS Online – International Horn Society*, https://www.hornsociety.org/home/ihs-news/26-people/honorary/86-valery-polekh-1918-2007 (pristup 9. lipnja 2018.)

Slika 5 (Marie Luise Neunecker) – *Astrid Schoerke – Marie-Luise Neunecker*, http://en.ks-schoerke.de/artist/marie-luise-neunecker/ (pristup 9. lipnja 2018.)

TONSKI ZAPISI

Reinhold Glière: *Koncert za rog i orkestar u B-duru*, op.91

Allegro, Andante, Moderato – Allegro vivace

The Bolshoi Theatre Orchestra

Solist: Valery Polekh

Dirigent: Reinhold Glière

Izdavač: RCA Records Pressing Plant, Rockaway

Reinhold Glière: *Koncert za rog i orkestar u B-duru*, op.91

Allegro, Andante, Moderato – Allegro vivace

Bamberg Symphony Orchestra

Solist: Marie Luise Neunecker

Dirigent: Werner Andreas Albert

Izdavač: Koch Schwann

NOTNI PRIMJERI

Glière. Reinhold. *Concerto for horn and orchestra op.91.* New York: Leeds Music Corporation, 1957.