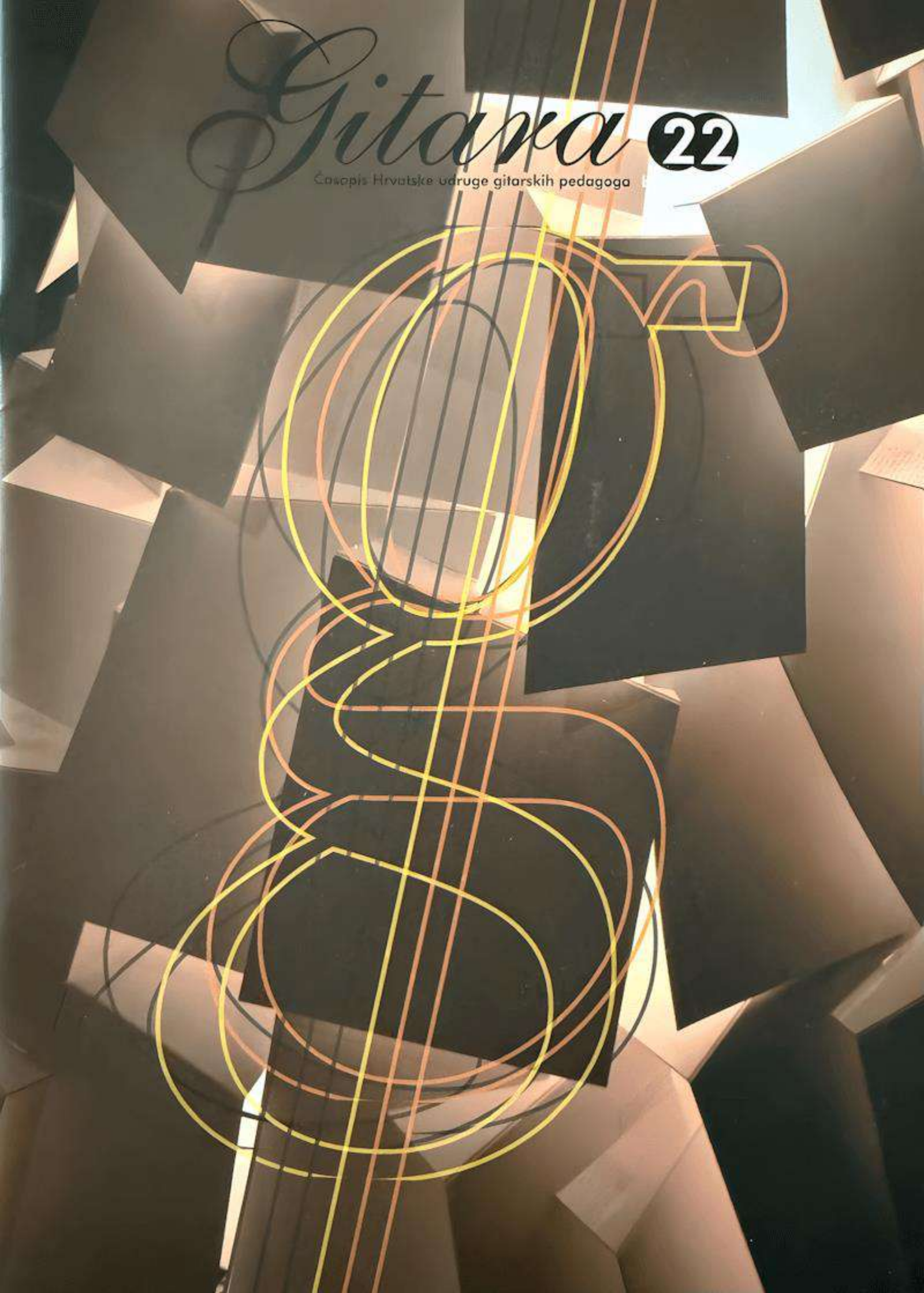


Gitara 22

Časopis Hrvatske udruge gitarskih pedagoga





Gitara br. 22, 2020.

ISSN 1332-0815

UDK 787.61

Izdaje

Hrvatska udruga gitarskih pedagoga (HUGIP)

Adresa uredništva

10000 Zagreb, Britanski trg 5

Urednički odbor

Ante Čagalj, prof. savjetnik

dr. sc. Lucija Konfic

Alemka Orlić, prof. savjetnik

prof. Darko Petrinjak

prof. Maroje Brčić

Urednik

prof. Maroje Brčić

Urednik glazbenog priloga

prof. Darko Petrinjak

Tajnik uredništva

doc. Krešimir Bedek

Lektura

Katica Vidojević, prof.

Grafičko oblikovanje

Boris Ljubičić

Žiro-račun HUGIP

IBAN HR7423600001101220832

Slog

Duplerica d.o.o.

Tisak

Sveučilišna tiskara d.o.o.

Uvodnik.....2

Zoran Dukić:

Škrinja s blagom.....3

Moreno Vinceković:

Sjećanje na Ivana Padovca.....17

Goran Listeš:

Ommagio a Marko Ruždjak op. 1722

Nenad Miletić:

Julian Bream kakvog sam upoznao28

John W. Duarte:

Julian Bream.....42

Časopis izlazi jednom godišnje.

Naklada ovog broja: 200 primjeraka.

Za članove Hrvatske udruge gitarskih pedagoga časopis je besplatan; za ostale cijena ovog broja iznosi 30 kn.

U prilogima autori zastupaju vlastita gledišta koja ne moraju uvijek biti podudarna s gledištima uredništva.

Uvodnik

Dragi čitatelji!

Ovogodišnji broj časopisa izlazi u čudnim vremenima i nesvakidašnjim okolnostima. Svi se još uvijek navikavamo na tzv. novo normalno. Živimo život u kojemu je postalo neobično rukovati se, a zagrliti dragu osobu neprikladno i nepoželjno. Umjesto toga jedni drugima pružamo laktove ili šake, što bi u nekim drugim vremenima i okolnostima više sličilo fizičkoj prijatnosti nego prijateljskom pozdravu. Koncerti su postali prava rijetkost, a ako se i održe, broj slušatelja, među kojima nerijetko možemo vidjeti osobe s maskom na licu ili s gumenim rukavicama, znatno je smanjen. Ne znam za vas, ali meni sve ovo zvuči i izgleda kao u distopijskim romanima Aldousa Huxleya ili Georgea Orwella koje smo iz udobnosti normalnih vremena i odnosa čitali i pritom se dobro zabavljali misleći kako tako nešto u stvarnom životu jednostavno nije moguće.

Možda je upravo sad pravi trenutak da zastanemo, osvrnemo se oko sebe i prisjetimo se prošlih vremena i načina života koji će se, iskreno se nadam, uskoro vratiti. Stoga, cijeli ovogodišnji broj sačinjavaju tekstovi koji odaju počast (*hommage*) umjetnicima koji su svojim životom i djelom, svatko na svoj način te u svom vremenu i prostoru, obilježili povijest gitare. Zanimljivo, svim autorima ovo je prvo pojavljivanje u časopisu, zbog čega je moje zadovoljstvo još i veće.

Tako Zoran Dukić donosi tekst o Manuelu de Falli i njegovoj skladbi *Homenaje*, čiju stogodišnjicu nastanka upravo ove godine obilježavamo. Uz puno zanimljivih podataka koje je Zoran vrijedno prikupio u Fallinom arhivu u Granadi, tu se nalazi i velik broj fotografija među kojima i Lorcino pismo Falli koje nije tiskano ni spomenuto niti u jednoj knjizi ili analizi *Homenajea* te se po prvi put (naravno, uz dozvolu arhiva) objavljuje upravo u našem časopisu, što nas sve skupa, siguran sam, čini jako ponosnima.

Ove godine obilježavamo i 220. obljetnicu rođenja našeg Varaždina, Ivana Padovca, koji je bio prvi hrvatski koncertni gitarist, a čije skladbe i danas rado sviramo i zadajemo svojim učenicima. Kako i priliči, tekst je napisao *Varaždinec* Moreno Vinceković.

Kolega Nenad Miletić, za mnoge poznatiji kao Pippo, iako već nekoliko godina u mirovini, s puno entuzijazma i veselja prihvatio je poziv da napiše tekst o jednom od najvećih umjetnika na gitari u povijesti – Julianu Breamu, koji nas je ove godine, nažalost, napustio. Kako je sad već daleke 1981. godine izgledao susret u zagrebačkom hotelu Esplanade, o čemu su razgovarali, što je Bream rekao o Segoviji, a što o Yepesu, kako je došlo do suradnje s Peterom Pearsom, tko je bio Arthur Dolsen i još puno toga saznat ćete u ovom zanimljivom i pomalo nostalgičnom tekstu.

To nije sve vezano uz Juliana Breama. Godinu nakon Breamovog zadnjeg koncerta i povlačenja iz javnog živo-

ta, 2003. godine, skladatelj John W. Duarte napisao je nekrolog Breamu, želeći na taj način odati počast velikom umjetniku, njegovom životu i karijeri. Zanimljivo, Duarte je umro godinu dana kasnije, 2004., predavši pismo na čuvanje svojim potomcima i ostavivši im zadatak da, kad za to dođe vrijeme, u prazan prostor upišu datum smrti i pismo prenesu javnosti. Mi ga, dobrotom Chrisa Duartea i odstupajući od tradicije, donosimo u originalu na engleskom jeziku. Nadam se da ne zamjerate.

Za kraj još jedan *hommage*, ovaj put od gitarista i skladatelja Gorana Listeša za velikog skladatelja i dragog kolegu Marka Ruždjaka. Skladba *Omaggio a Marko Ruždjak op. 17* napisana je u ljetu 2019. godine, a praisveo ju je Petrit Čeku na koncertu održanom 9. kolovoza 2020. u sklopu Osorskih glazbenih večeri. Sastoji se od četiri epizode različitih tempa i ugođaja. Prva i četvrta epizoda donose citate Ruždjakovih motiva iz *Notturna* i *Bordonea*, djela skladanih za tri gitare i metalne udaraljke, odnosno tri gitare i četiri timpana. U središnjim epizodama Listeš slijedi Ruždjakova načela građenja forme i njegov način tretiranja ritmičkih obrazaca i protoka vremena, glazbenih komponenti u kojima je sofisticirani esteta Ruždjak bio pravi majstor.

Iskoristio bih priliku i čestitao kolegi Igoru Paru na Zlatnoj areni za glazbu u filmu *Ribanje i ribarsko prigovaranje* prikazanom na ovogodišnjem Pulskom filmskom festivalu. Igora, osim po sviranju lutnje i interesu za ranu glazbu, znamo i po izvrsnim prilogima u našem časopisu. Međutim, većina nas nije znala da se bavi i skladanjem. Zaista vrijedna, usudio bih se reći i nesvakidašnja nagrada za nekoga iz našega gitarskog kruga. Bravo, Igore!

I upravo kad sam pomislio da je časopis napokon kompletiran, da su svi tekstovi uređeni, fotografije na svome mjestu te da je sve spremno za tisak, zazvonio je telefon, a s druge strane čuo sam rečenicu koju još dugo neću shvatiti i s njom se pomiriti: umro je Goran Listeš. Postoje ljudi koje poštujemo jer su iznimno talentirani i cijenjeni u svojoj struci, drugi plijene svojom dobrotom i plemenitošću, a treće pak rado susrećemo jer svojim osmijehom i duhom unose svjetlo u naša srca. Međutim, postoje i oni rijetki, posebni ljudi koji su sve to i još puno više i koji su ostavili neizbrisiv trag u našim životima. Ne znam što još suvislo i bez patetike reći osim da me tješi jedna spoznaja: naše sjećanje jače je od zaborava, a ljubav jača od smrti.

Predlažem da barem na trenutak zaboravimo na dnevne brige i preokupacije, da ne mislimo na krizu, politiku, potres, pandemiju i njene posljedice i okrenemo se umjetnosti, poetici, ljepoti, eleganciji i šarmu. Sve to naći ćete na ovim stranicama. Uostalom, jednom je prilikom Friedrich Nietzsche rekao: „Umjetnost nam treba kako ne bismo umrli od istine.“

Maroje Brčić

Zoran Dukić

Škrinja s blagom



Salvador Dalí, Portret Manuela de Falle, 1924./25.

*Započinje plač
Gitare
Lome se čaše
jutarnje¹*

Penjući se južnim obroncima Alhambre, ulicom Antequerela, na desno se širi pogled golemom dolinom u kojoj se bezbrižno smjestila Granada, dok se s lijeve strane nakon još stotinjak koraka, na broju 11, iza jednostavnih metalnih dvorišnih vrata, nalazi skromno zdanje u kojem je Manuel de Falla proveo najsretnije razdoblje života. U vrtu omanjih dimenzija s malom osvježavajućom fontanom iznenađuju neprimjerenom visinom dva cedra koja pružaju suviše usku sjenku, no hladovina se širi zahvaljujući gustim

¹ F. García Lorca, Gitara, Poema del Cante Jondo.

grmovima lovora i drugog bilja. Taj vrt je ubrzo nakon Fallinog useljenja prerastao u glavno okupljalište umjetnika gdje se muzicalo, čitala poezija i raspravljalo o mnoštvu tema, što umjetničkih, što svakodnevnih. Iza vrta bijele se fasade koje, prošarane plavkastim oknima i vratima, duguju svoju tipičnu estetiku užarenom andaluzijskom suncu. Kuća je skromna, iznutra asketski uređena, s minimalnim namještajem i potrepštinama koje su bile i više nego dovoljne Falli i njegovoj sestri koja je živjela s njim i brinula se o kućanstvu. Tu je i mala ostava u koju jedva da se može ući, no u kojoj se Falla skrivao u strahu, u onom ratnom užasu 1936., dok bi izvana dopirali pucnjevi i krici ili rafali smaknuća njegovih prijatelja umjetnika, predstavnika andaluzijske inteligencije, koje su Francovi fašisti strijeljali jednog po jednog, a koji su donedavno uživali u njegovom vrtu u miomirisima sretnih godina. Prisjetimo se ovdje samo Lorca i Antonia Joséa.

Nedugo iza, prisiljen ratom, Falla odlazi u Argentinu iz koje se više živ vratiti neće. Nekolicina prijatelja nostalgичno pokušava oživjeti kuću i vrt, no nakon nekoliko provala i pljački, Falla šalje upute iz Argentine da se kuća isprazni i sav namještaj i predmeti daju uskladištiti. Zahvaljujući tome, danas imamo kuću-muzej namješten i opremljen kao što je bio u vrijeme Fallinog života u Granadi. Ako vas put navede, obvezno otidite posjetiti muzej i udahnuti ambijent kojim je nadahnut ne samo Fallin nego i naš cijeli španjolski repertoar.



U vrtu, 1924.

Na tristotinjak metara od kuće nalazi se predivno novo zdanje u kojem su se smjestili Auditorij Manuel de Falla, gdje sam imao sreće više puta održati recital, i Arhiv Manuel de Falla, čija je direktorica Elena García de Paredes, pranećakinja glavnog junaka ovog članka. Kao strastveni čuvar i glasonoša obiteljskog nasljeđa, Elena s velikom ljubavlju, entuzijazmom i predanošću vodi na desetke izložbi i projekata – istraživačkih i izdavačkih – kojima se arhiv iz godine u godinu bavi.

Povrh svega, u arhivu me dočekala s najtoplijom gostoljubivošću i susretljivošću te nesebično podijelila bezbroj informacija, kopija rukopisa, pisama i čak me uvela u čelični trezor u kojem se čuvaju najvrjedniji rukopisi, knjige i predmeti iz bogatog fundusa. Vidjeti olovkom ili tintom ispisane kajdanke nad kojima se Falla znojio i nesvjesno obogaćivao svjetsku glazbenu baštinu nezaboravan je doživljaj. Osim toga, do tada sam prave velike trezore, poput bankovnih, vidio samo na filmu; nisam ni sanjao da bih ih mogao vidjeti uživo, a kamoli da bi se koji otvorio za mene!

Barbarska melankolija

Manuel de Falla bez ikakve je sumnje najvažniji kompozitor kojeg je Španjolska ikada dala. Pronio je španjolsko glazbeno štivo po cijelom svijetu i nadahnuo generacije budućih kompozitora. No, on nije tvorac nacionalnog stila, nije skladao prvu španjolsku operu niti je prvi koji je promovirao španjolski glazbeni jezik internacionalno. To su već činili Albéniz, Sarasate i Tárrega. Ali Falli je uspjelo, uglavnom kroz kazališna djela, uzdignuti španjolski glazbeni izraz na pijedestal koji zaslužuje. Tu su uvelike pomogli Paul Dukas, Claude Debussy, a posebice Sergej



Falla kao dječak na maskenbalu, oko 1882.

Djagilev i njegov Ballets Russes. (Sjetimo se da je Djagilev i Stravinskog pogurao na svjetla svjetske pozornice.) Fallini baleti i opere nose u sebi svu dramu i egzotiku strastvenih andaluzijskih cigana, a njegov je genij umio briljantno destilirati sastavne elemente narodnog izraza i predočiti ih u svježem, čistom ruhu, ne samo u impozantnim kazališnim djelima već i u minijaturama poput *Homenajea*. No, malo smo preduhitрили sami sebe. Vratimo se koji korak unazad.

Falla je rođen 1876. u Cádiz, na samom jugu Španjolske. Zemljopisna linija Cádiz-Jerez-Sevilla sveta je os flamenka, njegova istinska kolijevka, i Falla se od djetinjstva napaja narodnim izričajem. Rano pokazuje nadarenost te već nakon par godina privatne poduke u Cádiz redovito putuje u Madrid na daljnje usavršavanje, kamo se nakon nekog vremena i seli. Mentorom mu postaje skladatelj Felipe Pedrell.

Nakon početnih uspjeha i važne nagrade za operu jednočinku *Kratak život*, koja se unatoč priznanju ne postavlja na daske, Falla 1907. odlazi u Pariz. Zanimljivo je napomenuti da ga Turina nagovara na taj korak, a da mu Albéniz sljedeće godine sređuje stipendiju španjolske Krune.



Za radnim stolom, 1919. (iznad su slike figura i kostima koje je Picasso napravio za *Tvorogi šešir*)

Falla stiže u Pariz u kojem je Art Nouveau u zreлом cvatu. Taj blaženi, gotovo začarani tren povijesti nazvan La Belle Époque, u kojem je umjetnost zašla u svaki kutak života svih društvenih staleža, možda najsretnije doba umjetnosti ikada, pruža neizmjereno nadahnuće našem junaku. Pariz diše bezbrižnim životom raskošnoga grada; koncerti, kazališta, kavane, klubovi, *cancan*. Sjećanja na protekle ratove u potpunosti su izbljednula i njedri se nevjericu da je tako nešto ikada moglo biti, dok nitko i ne sluti da će se za nepunih desetak godina užas rata nadviti Europom i drsko promijeniti tijek umjetnosti zauvijek.



Pablo Picasso, „Le Tricorne”, zavjesa za balet *Trorogi šešir*, 1919.

Paul Dukas, koji postaje Fallin mentor, ostaje impresioniran njegovom klavirskom verzijom *Kratkog života*. Nakon što ju je odslušao, izjavio je: „Ovo se mora izvesti u Opéri comique.” te mu otvorio vrata u sam šlag pariškog umjetničkog života. Među novim prijateljima pojavili su se Debussy, Ravel, Satie, Stravinski, ali i Picasso, s kojim će kasnije zajedno postaviti *Trorogi šešir* te Dalí, koji će Fallu i



Claude Debussy

naslikati, kao i mnogi drugi. No od svih novih poznanstava daleko je najvažnije blisko i dugogodišnje prijateljstvo s Debussyjem. Claude Debussy (1862. – 1918.) ne samo da mu pomaže preporukom pri objavljivanju prvih notnih izdanja, nego ga podučava, savjetuje i iznad svega inspirira. Falla će do kraja života analizirati Debussyjeva djela i u njima pronalaziti iskre vlastita nadahnuća.

I Debussy je u Falli našao bliskog španjolskog prijatelja. Mnogo godina ranije, čuvši španjolske flamenko muzičare na Svjetskoj izložbi, Debussy će se duboko zaljubiti u tu svojstvenu južnjačku melodiju te će skladati mnoga hispanizirana djela, od kojih će neka, kao što ćemo kasnije vidjeti, biti direktna inspiracija *Homenajeu*. Iako nikada nije kročio na španjolsko tlo (osim nakratko u San Sebastian de los Reyes da prisustvuje koridi), Debussy je gotovo nadnaravnom maštom uspio proniknuti u srž glazbenog izraza i stvoriti remek-djela koja bi se više očekivala od kakvog Španjolca, nego od kompozitora rođenog u siromašnom predgrađu Pariza, u skromnoj obitelji u potpunosti lišenoj ikakvih umjetničkih afiniteta.²

Debussyjeva nesumnjivo „španjolska” djela su: *Lindaraja* za dva klavira (1901.), *La soirée dans Grenade* (1903.), orkestralna slika *Iberia* (1905. – 1908.), *La sérénade interrompue* (1909.) i *La Puerta del vin* (1911. – 1912.) inspirirana razglednicom koju mu Falla šalje.

No djela španjolskog okusa, boje i mirisa ima puno više. Zanimljiva je sljedeća anegdota koju sam Falla zapisuje:

...drugi stavak gudačkog kvarteta mogao bi proći kao jedan od najljepših andaluzijskih plesova ikad napisan. Kad sam to spomenuo Debussyju, rekao je da nije imao ama baš nikakvu namjeru dati tom scherzu španjolski karakter.

Debussy je generalno privučen egzotičnom glazbom dalekih krajeva, primjerice orijenta ili indonezijskog arhipelaga – ritmovima, bojama, modalnošću, paralelnim intervalima, melizmatikom – no španjolski „štih” ostavio je daleko najveći pečat u njegovu opusu.

Fallin visoko uvaženi status, njegovo neizmjereno poštovanje prema Debussyju i njihova bliskost razlozi su što ga urednik prestižnog francuskog časopisa *La Revue Musicale* uključuje u listu kompozitora koje je zamolio da skladaju kratku kompoziciju u čast i sjećanje na velikog majstora, koju će potom i tiskati u posebnom monografskom izdanju. Tu su još i Stravinski, Dukas, Ravel, Malipiero, Satie, Bartok, Rousell, Goossens i Schmitt – nazvani u časopisu „glazbenom krunom Europe”. Falla prihvaća izazov, sklada *Homenaje* te čak piše i članak o Debussyju i Španjolskoj koji se također tiska u *La Revue*.

2 Sjetimo se Karla Maya i Winnetoua.

Uvriježeno je mišljenje da je Falla iskoristio priliku da istim „udarcem” riješi i navodno inzistiranje Llobeta da napiše štogod za gitaru. Međutim, to je zadnjih godina kroz detaljna muzikološka istraživanja stavljeno pod upitnik. Ostavimo tu diskusiju muzikolozima, ovdje spomenimo samo neke detalje koji pobuđuju sumnju. Falla nije pismeno nigdje *Homenaje* posvetio Llobetu,³ susreli su se svega dva-tri puta i to nepunih mjesec dana prije dovršetka kompozicije, uzajamna korespondencija praktički ne postoji prije te iste godine (zaista je teško govoriti o „upornom inzistiranju”), a i začuđuje činjenica da Llobet, nažalost, među svoje brojne tonske zapise s kraja 20-ih nije uključio i *Homenaje*, no razlozi tome najvjerojatnije su sasvim druge prirode. Kažem nažalost, jer bi to bio zaista divan povijesni dokument.

Koji je Fallin istinski povod što je *Homenaje* napisao baš za gitaru, zauvijek će ostati predmet nagađanja. Bi li se odlučio na isti potez i da nije imao Llobeta u blizini? Teško je povjerovati da bi osoba tako iznimnog integriteta i vjere dozvolila da joj nukanje gitarista utječe na ideju kojom će s najdubljim poštovanjem odati počast mentoru i prijatelju koji ga je umjetnički neizmjereno napojio i čiji je odlazak ostavio bolnu prazninu. Skloniji sam ideji da se gitara kao idealni medij sama po sebi polako rađala u Fallinim mislima.

Bilo kako bilo, Fallin potez najviše je iznenadio, gotovo šokirao čitatelje *La Revue*. Po prvi put u povijesti jedan kompozitor najvišeg kalibra, koji nije gitarist, sklada kompoziciju za gitaru i objavljuje u samom srcu svjetskih umjetničkih zbivanja. Lijepa je i dirljiva pomisao da bi Debussy bio istinski sretan da zna da je Falla izabrao baš gitaru, instrument za koji se on sam nikad nije usudio skladati, a koji mu je donio toliko inspiracije. Debussy već 1895. piše prijatelju koji se vraćao iz Španjolske:

...ali, iznad svega, donesi mi gitaru iz koje će, jedva da se i dodirnu žice, plahnuti poput fine zvučne prašine barbarska melankolija koja odavno bješe unutra.

Čim je dovršio kompoziciju, Falla kopiju šalje Llobetu i on je praižvodi u Burgosu u veljači 1921.⁴ Već u travnju Pujol je izvodi u Barceloni, a Segovia je sljedeće godine uključuje u repertoar.

3 Posveta stoji u verziji kasnije tiskanoj u Argentini, no Falla nije s tim bio upoznat!

4 Prava praižvedba održana je u Parizu na promociji časopisa 24. 1. 1921. Budući da nisu bili u stanju naći odgovarajućeg gitarista u Parizu, odlučuju *Homenaje* predstaviti na tada već gotovo izumrlom trzalačkom instrumentu zvanom harfa-lutnja, a izvodi ga Marie-Louise Casadesus.



Miguel Llobet na putu za Argentinu krajem 1920-ih

S gitarom ruku pod ruku

Gitara

Rasplakuje snove.

Jecaj duša

izgubljenih

Suklja kroz njena usta

Okrugla⁵

Cijeli Fallin život protkan je gitarom i gitaristima – u djetinjstvu kroz posvuda prisutnu narodnu glazbu, a kasnije kroz školovanje i kroz prijateljstva s mnogobrojnim gitaristima koji su na njega imali veliki utjecaj kako u svakodnevnom tako i u umjetničkom životu. Izuzev Llobeta i Segovije o kojima će kasnije biti više riječi, spomenimo ovdje nekolicinu najvažnijih.

Felipe Pedrell (1841. – 1922.) uz Fallu je najbitnija figura španjolske glazbene povijesti. Kompozitor, muzikolog, etnomuzikolog i profesor, najveći doprinos dao je u osvješćivanju nacionalnog stila, kao i prvom ozbiljnijem istraživanju i objavljivanju starih španjolskih majstora, uključujući i vihueliste, te u obrazovanju generacija i generacija sjajnih muzičara. Ponekad ga od milja zovu „veliki otac

5 F. García Lorca, Šest žica, *Poema del Cante Jondo*.



Felipe Pedrell

velike trojice". Trojica u ovom slučaju su Albéniz, Granados i Falla, no njegovi učenici su također Turina i Gerhard. Svi su od njega upijali ideje o vrijednosti folkloru i čistoći španjolskog izraza. Falla će kasnije reći da svoj umjetnički razvoj duguje upravo Pedrellu.

Pedrell je između ostalog učio i gitaru, a učitelj mu je bio José Brocá⁶ (1805. – 1882.), španjolski virtuoz gitarist, koji je i neko kratko vrijeme učio kod Aguada (1784. – 1849.) te koristio njegovu metodu pri podučavanju. Nažalost, on sam ne sklada ništa za naš instrument.⁷

Pedagoška linija Aguado-Broca-Pedrell-Falla zaokružuje se krasnom posvetom tiskanoj u Školi za gitaru koju Emilio Pujol (1886. – 1980.) piše 1933. Daleko najutjecajnija metoda poduke sve do pojave Carlevara otvara se Fallinim riječima u prologu: *Mora se priznati da je gitara, od svih žičanih instrumenata s hvataljkom, najkompletnija te naj-*

6 Po prvi put poznatiji široj javnosti zahvaljujući snimci D. Russella njegove *Fantazije u G-duru* za izdavačku kuću GHA 1987. godine.

7 Urugvajac Carlos Pedrell koji je, između ostalih kompozicija za gitaru, skladao i sjajne *Danzas de las Tres Princesas Cautivas* njegov je nećak.

bogatija harmonijskim i polifonim mogućnostima. K tome, povijest glazbe nam demonstrira njen veličanstveni utjecaj u transmisiji suštine glazbenog zvuka Španjolske kroz Europu. S kakvim emocijama prepoznajemo njenu jasnu jeku u Scarlattiju, u Glinki i njegovim učenicima, u Debussyju i Ravelu! Osim toga, Pujol će konačno u Parizu u prosincu 1922. na Pariškom konzervatoriju izvesti *Homenaje* na instrumentu za koji je osmišljen.

Fallina dugo tinjajuća želja da se preseli u Granadu raspamala se snažnim vjetrom podrške njegovog bliskog prijatelja Ángela Barrios (1882. – 1964.), profesionalnog gitarista, no više u domeni flamenka i folkloru. Neko vrijeme Falla čak i živi u kući Barriosova oca te mu Ángel nesebično pomaže i upoznaje ga s gradom i umjetnicima. Kasnije će biti redovit gost u Fallinom vrtu.



U Argentini s Pacom Aguilarom pregledava gitari srodan instrument laudon, 1945.

Regino Sainz de la Maza (1896. – 1981.), još jedno važno ime u umjetničkom miljeu Andaluzije, blisko je prijateljevao s Fallom i Lorcom (1898. – 1936.) koji mu čak posvećuje i stihove. Već je ranih dvadesetih imao međunarodno ime koncertnog gitarista s dugim turnejama po Europi i Južnoj Americi, te nije ni čudno da je baš njemu Rodrigo posvetio *Concierto de Aranjuez*, a Antonio José *Sonatu*. Nakon što Falla emigrira u Argentinu, Regino ga svesrdno podržava i potpomaže vlastitim južnoameričkim kontaktima.

A Lorca, taj divni Lorca koji obožava gitaru i posvećuje joj vječne stihove uklesane u mramor naše povijesti, i koji blisko dijeli s Fallom umjetničke nazore i ideje, bezbrojna popodneva, pisma, festivale i putovanja, i čak pokušava svirati *Homenaje*, taj divni Lorca koji riječima oplemenjuje naš instrument i redovito ih recitira Falli u njegovom vrtu – taj divni Lorca poetskom čipkom resi svijet gitare i zauvijek nas zadužuje.

Igrom slučaja za vrijeme posjeta arhivu razabrao sam rečenicu u jednom od mnogih Lorcinih pisama Falli, koja me se jako dojmila.

Lorca je običavao vedrim crtarijama ukrašavati pisma, a taj predivni fragment iz pisma glasi:

Ne možete zamisliti kako Vas se prisjetim kad sviram gitaru i kad pokušavam „na silu” prosvirati Vaš veličanstveni Homenaje, od kojeg ne uspijevam proći više od nekoliko prvih nota. Odista smiješno! Moja majka očajava i sakriva gitaru po najčudnijim mjestima u kući.

Cante Jondo

Već u drugom desetljeću prošlog stoljeća sve popularniji „flamenko” privlači turiste. Po krčmama i tavernama, hotelima i plažama, pjevači, plesači i gitaristi zarađuju svoje pezete. Kao što to nažalost uvijek i biva, ekonomski faktori dovode do neizbježnog podilaženja publici, nivo se srozava, čisti stil se deformira, a glazbeni izraz banalizira. Falla je iskreno nesretan zbog te situacije, te odluči uložiti veliku energiju u spašavanje i popularizaciju iskrenog i izvornog izričaja – *cante jonda*. A što je taj istinski izvorni izraz, taj „cante jondo”?

Cante jondo – u prijevodu ‘pjev iz dubine’ ili ‘duboka pjesma’, a mogli bismo ga slobodno prevesti kao „pjev iz duše” – prema Lorcinih je riječima *ime dano grupi andaluzijskih pjesama čiji je autentični, savršeni prototip ciganska Siguiriya. Iz Siguiriye su se razvile pjesme koje narod i dandanas pjeva – Polo, Soleares, Martinetes... A pjesme nazvane Malagueña, Granadina, Rondeña, Petenera i tako dalje samo su puki izdanci onih ranije navedenih, jer se od njih razlikuju i arhitektonski i ritmički. Te su potonje pjesme takozvani flamenko.*

Primijetili ste da sam u prvoj rečenici poglavlja stavio flamenko pod navodnike, a da ga i Lorca kroti rječju „takozvani”. U to doba *cante jondo* je u umjetničkom svijetu predstavljao bogat i jedinstven, cijenjen i dostojanstven stil koji se pjeva iz dubine duše, dok je flamenko smatran degradirajućim i jeftinim izrodom za turiste. Danas se ta razdioba zagubila, formalne granice izbljedjele te pod „flamenko” trpamo sve što nam taj jug Španjolske pruža.⁸

⁸ Zbog jednostavnosti i dalje ću koristiti termin flamenko, no bez navodnika.



U podrumima Alhambre, 1923. (s lijeva na desno: muzikolog Adolfo Salazar, Lorcina brat Francisco, Manuel de Falla, skladatelj Ángel Barrios i Federico García Lorca)

Falla će *cante jondo* nazvati „primitivni andaluzijski pjev” i u istoimenom eseju detaljno istražiti njegove korijene i osobitosti te potvrditi da su, uz bizantske i arapske elemente, najveći doprinosi kreaciji dala nomadska ciganska plemena koja su se, krenuvši čak iz Indije, u 15. stoljeću nastanila u Andaluziji.

U glazbenoj analizi Falla navodi glavne karakteristike *cante jonda*, a ovdje ćemo ovdje spomenuti samo one najbitnije za nas, koje ćemo jasno raspoznati u *Homenajeu*:

- melodijski raspon izrazito rijetko prelazi opseg sekste,
- repetitivno, gotovo opsesivno ponavljanje jedne note, često uokvirene gornjim i donjim *apoggiaturama*,



Plakat za natjecanje "Cante Jondo"

– modalni korijeni te uporaba enharmonijskih modulacija, odnosno dijeljenja ljestvice na više od dvanaest nota.

Falla i Lorca s velikim će entuzijazmom, uz podršku mnogih prijatelja istomišljenika,⁹ organizirati danas legendarni festival i natjecanje „Cante Jondo” u Granadi 1922. U programskoj knjižici festivala Falla će napisati da je „jučerašnja časna pjesma degenerirala u karikaturu koju predstavlja flamenko danas”, a Lorca će energično krenuti u promociju povikom: „Gospodo! Glazbenoj duši našeg naroda prijeti najveća opasnost. Umjetničko blago naše rase putuje k izumiranju!”

Zanimljivo je napomenuti da mjesec dana prije samog festivala Segovia stiže u Granadu, pridružuje se samoj organizaciji te nastupa na promotivnim koncertima gdje će uz *Homenaje* čak izvoditi i nekoliko solearesa. Po prvi put od 1909., a i posljednji put ikada, Segovia će javno izvoditi skladbe čistog flamenko žanra.¹⁰ Segovia je duboko poštovao *cante jondo* te je čak bio i član žirija.¹¹

Dodijeljene su dvije prve nagrade. Pristup natjecanju bio je otvoren samo amaterima, stoga je veliko iznenađenje bilo dolazak 72-godišnjeg Diega Bermudeza (1850. – 1923.) zvanog „El Tenazas” (Kliješta), koji je propješačio preko sto kilometara da bi došao pjevati. „El Tenazas” je tridesetak godina ranije zaradio nož u plućno krilo te se prestao baviti pjevanjem. Za mnoge je on predstavljao istinsku personifikaciju starog stila iz sredine 19. stoljeća.

Prvonagrađeni je i 12-godišnji Manolo Ortega (1909. – 1973.) zvan „El Caracol” (Puž). Manolo Caracol kasnije

⁹ Tu su, među mnogim drugim, Turina, Mompou, Esplá, Gerhard i Segovia.

¹⁰ Tako bilježi Alberto López Poveda u svojoj monumentalnoj knjizi *A. Segovia: Život i djelo*

¹¹ Organiziraju se i posebni koncerti da se prikupe sredstva za troškove Ravelovog eventualnog gostovanja, no Ravel, nažalost, nije uspio doći.



Na izletu u Granadi, 1923. (s lijeva na desno: Manuel de Falla, sestra María del Carmen, prijateljica Emilia Llanos i Andrés Segovia)

će postati jedna od najpopularnijih televizijskih zvijezda flamenka, ali i žutog tiska, te će snimiti bezbrojne tonske zapise. Tijekom života uglavnom će izvoditi upravo onim stilom protiv kojeg se Falla borio, a *cante jondo* će polako utočiti u zaborav.

Demon Duendea



Federico García Lorca

O Gitara!
Srce teško ranjeno
*S pet mačeva*¹²

Suštinski dio izvedbe *cante jonda* je *duende*. *Duende* se opire definicijama. Neuhvatljiv je i bezvremenski poput fantoma. Svjesni smo da smo duh *duendea* osjetili tek kada je već prošao. Lorca će reći da se *duende* nalazi na nivou iznad inteligencije. Kao što su čestice manje

¹² F. García Lorca, *Gitara, Poema del Cante Jondo*.

od fotona u potpunosti nevidljive jer ih valovi svjetla ne mogu obasjati, tako se i *duende*, koji se nalazi iznad domene inteligencije, ne može obuzdati riječima. Zato u pomoć prizivamo pjesnike. Opišite nekome tko je od rođenja slijep plavu ili crvenu boju. Uobičajene riječi tu gube moć. Zanimljivo je da i u školama za slijepe koriste poeziju da bi dočarali ideju boja. U divnoj zbirci Lorcinog štiva nazvanoj *In Search of Duende* (*Duende – u potrazi*) naći ćemo Lorcine poetske opise tog misterioznog pojma. Reći će da su glavni elementi iracionalnost, nespontanost, pojačana svijest o smrti te ta mješavina začinjena dozom dijaboličnosti. Reći će i da se Goethe dotakao *duendea* kad je opisujući Paganinija zapisao da ima „misterioznu moć koju svi mogu osjetiti, ali nijedan filozof opisati”. Reći će da *duende* nije inspiracija muza, jer muze se javljaju izvana, dok je *duende* potrebno p(r)obuditi u najudaljenijim zakutcima vlastite krvi. I da čim se smrt pojavi, muze navlače zavjese, a *duende* ih niti ne razvlači dok ne vidi da je mogućnost smrti prisutna u sobi. *Duende* nas može obuzeti u svim umjetnostima, najviše u izvođačkim, a najimpresivnije u koridi. „Toreador koji plaši publiku raznim bravurama nije istinski toreador, nego se jedno spušta na čin dostupan bilo kome – čin riskiranja vlastitog života, dok toreador ugrizen duendeom... čini da zaboravimo da mu srce titra točno iznad bikova roga.”^{13 14}

Manuel od greške

*Homenaje*¹⁵ je datiran u manuskriptu „27. 7. – 8. 8. 1920.”. Dok pišem ovaj članak, prolazi stoljeće gotovo točno u dan. Naslovljen je jednostavno *Homenaje à Debussy*, ali zbunjuju promjene i varijacije imena u gotovo svim izdanjima.

Falla je očigledno bio vrlo zadovoljan uratkom te već isti mjesec uređuje verziju za klavir. Nepuna dva desetljeća poslije, odlučuje orkestrirati *Homenaje* i uključiti ga u suitu za orkestar pod nazivom *Homenajes* u kojoj su i stavci posve-

13 Paco de Lucía jednom će se prilikom polušaljivo, polunezahalno izraziti na upit što je Duende: „Cijeli život sviram gitaru od 12 do 14 sati dnevno. U mojoj zemlji to nazivaju duende.” No i on će odati najdublje poštovanje jednom pločom posvećenoj Falli i jednom Lorci.

14 Sama riječ potiče od *duen-de-casa* ('gazda kuće'), no pojednostavljivanje etimološkim podrijetlom ne oplemenjuje tu riječ prebogatu dimenzijama, već upravo suprotno – svodi je na bezdimenzionalnu činovničku vrijednost.

15 U španjolskom se slovo "h" pri čitanju ne izgovara, a slovo "j" izgovara se poput našega "h". *Homenaje* se jednostavno izgovara "OMENAHE" s akcentom iznad "a". Dvostruko "l" se izgovara poput našega "lj" – "FALJA"; pritom je nezgoda riječ *falla* treće lice jednine glagola *fallar* – 'griješiti, promašiti' – "Manuel od Greške".



U Madridu nakon povratka iz Pariza, 1915.

ćeni Pedrellu, Arbosu¹⁶ i Dukasu, te tu verziju naziva *Elegia de la Guitarra*. Ova tri izvora pružaju sjajan uvid u Fallinu viziju skladbe, a usporedba s lakoćom može raščistiti dvojbe i odagnati sumnje. Postoje mnoga izdanja – Chester, Chanterelle, Prim Musikverlag, Max Eschig – a objavljena je i u *La Revue* te koju godinu kasnije u časopisu *La Guitarra* u Argentini, gdje je Llobet često koncertirao. Postoje također i razni prijevodi koje Falla šalje Llobetu i inim gitaristima.

Ne želimo ovdje detaljno ulaziti u usporedbe svih izvora i mnoštvo razlika među njima jer bi nas to odvelo daleko izvan okvira ovog članka, no rado ću preporučiti dva izdanja. Chanterelle izdanje uključuje tri verzije te – kao i uvijek s tom vrhunskom izdavačkom kućom koja se, na našu veliku žalost, ugasila prije nekoliko godina – uključuje vjerodostojne informacije i solidno istražen tekst.¹⁷

16 Enrique Fernández Arbós (1863. – 1939.), kompozitor, dirigent i violinist, Fallin bliski prijatelj, koji nam je poznat po sjajnim orkestracijama Albenizove *Iberije*.

17 Lijepa je vijest da Michael Macmeeken, nekadašnji utemeljitelj Chanterella, u svom novom izdavačkom pothvatu Guitar

Izdavačka kuća Tilmana Hoppstocka Prim Musikverlag¹⁸ 2017. objavljuje sjajno komparativno izdanje u četiri paralelna crtovlja gdje se u tren oka mogu sagledati sve razlike.

U vlastitom nastojanju da uđem u svaki pa i najmanji detalj kompozicije, da razriješim sumnje i donesem interpretativne odluke vodili su me uglavnom manuskripti gitare i klavira te, pri sviranju, Chanterelle izdanje. Nalazim da je orkestralna verzija više egzotična zanimljivost koja daje na uvid neke Falline ideje, no – ne zaboravimo – evoluirane tijekom gotovo 20 godina. Sličan osjećaj imam i prema Waltonovoj orkestralnoj verziji *Pet bagatela* (pod naslovom *Varij capricci* iz 1976.) koja mi jest razgalila maštu, no za koju ne mogu reći da mi je otvorila mnoga vrata glede vlastite interpretacije.

Prepune police knjiga napisane su o Falli. Biografije, eseji, doktorati i traktati, muzikološke studije i analize te bezbrojna notna izdanja, a o *Homenajeu* pregršt članaka od kojih bi izdvojio one Javiera Suarez Pajaresa, vrhunskog španjolskog muzikologa usko vezanog za gitaru, te Dušana Bogdanovića. Pajaresov članak *O Llobetu i interpretaciji Fallinog Homenaje à Debussy* vrlo detaljno analizira sve interpretativne probleme većinom nastale Llobetovim utjecajem na objavljene verzije (na neke od njih ću se i ja osvrnuti u sljedećem poglavlju), dok se Bogdanović više bavi genezom kompozicije, njenim glazbenim korijenima i analizom motiva i strukture. On nastoji prodrijeti u samu jezgru, u osnovni nukleus *Homenajea* te, nešto slično kao i u vlastitoj briljantnoj kompoziciji *Ex Ovo*¹⁹, definirati iz kakvog se to jajeta izlegla skladba.

Llobetizacija

Kad se radi o djelima koja su skladali kompozitori negitaristi, praktički je nemoguće izbjeći proces njihovog prilagođavanja gitari. Izuzetno je lako kritizirati gitariste koji su u danom procesu njima posvećene skladbe izmijenili, dodali i oduzeli, pojednostavili, te ih generalno „gitarizirali”. Kao mladi i neiskusni gitarist bio sam grubo kritičan prema tim silnim izmjenama (primjerice u Ponceu, Tansmanu, Castelnuovo-Tedesco itd.), no našavši se i sam u neobranu grožđu uvidio sam iz prve ruke koliko je neophodno adaptirati dano djelo da bi se s oprezom dovelo u „svirljivo” stanje. Izuzetno je uzbudljivo imati pred sobom novu kreaciju, novi rukopis sjajnog kompozitora, nikad sviranu, nikad slušanu, bez

ikakvih startnih referenci. Odgovornost je ogromna, a pogotovo kad se shvati da će odluke neizbježno biti vođene osobnim izborom. Vodit će nas vlastita vizija fraze, a ne neka imaginarna, apsolutna vrijednost fraziranja. Gipkost vlastitih prstiju, a ne neki zamišljeni tehnički ideal, odredit će prstomete ili, još bitnije, koje note eventualno odstraniti iz manuskripta. A vlastita muzikalnost i mašta (ili njezin nedostatak) cijelu će prilagodbu ošareniti osobnom paletom i umotati u intimni glazbeni plašt. Tako će i Llobet prošarati *Homenaje* svojom osobnošću. Zabavite se mišlju kako vam H. W. Henze nenadano predaje manuskript koncerta za gitaru posvećenog vama, a u svakom drugom akordu je po 8, 9 pa čak i do 12 disonantnih nota te bezbroj drugih nemogućih situacija.²⁰ Kako biste vi to raščistili?



No neke Llobetove izmjene više su stilske intervencije, negoli neizbježne prilagodbe instrumentu. Više proizvoljne odluke da bi se djelo ukasilo vlastitim estetskim mjerilima, negoli neminovni zahvati. Falla je pri radu na *Homenajeu* imao kraj sebe skicu vrata gitare da bi bio u stanju provjeriti je li kombinacija nota izvodiva, te je manuskript prezentiran Llobetu bio u potpunosti svirljiv.²¹

Spomenimo da Falla slovi kao jedan od najspornijih kompozitora, nevelika opusa. Operu *Atlantida* skladao je preko 20 godina i nikad je nije dovršio. Opsesivan je i oko najsitnijih detalja te gotovo patološki pazi na svaku notu i dah. U manuskriptu *Homenajea* vidljivo je da skoro svaka nota ima poneku oznaku dinamike, artikulacije, tempa ili karaktera. On brižno motri i zamišlja svaki detalj i očigledno mu je to izrazito važno. Je li se

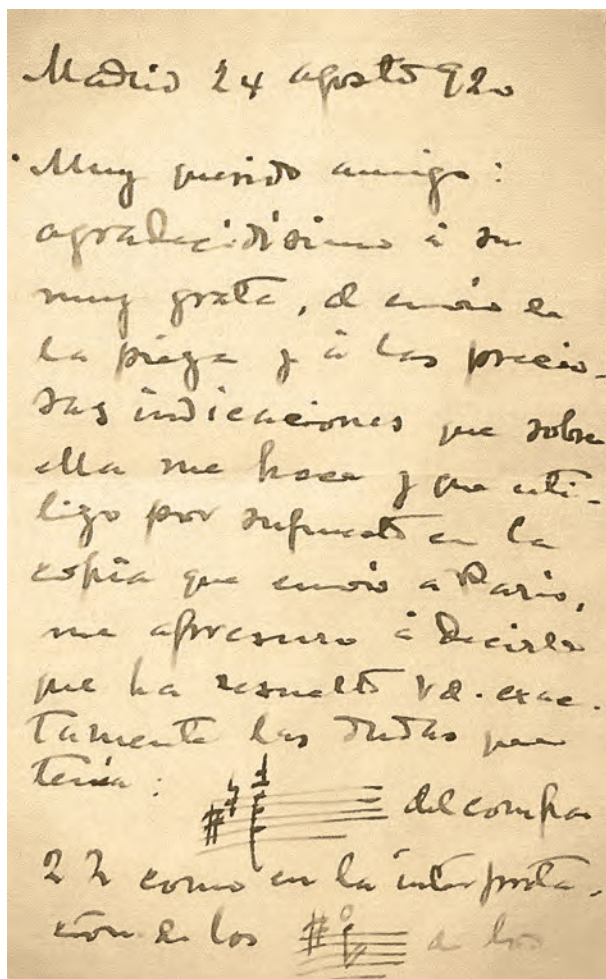
Heritage priprema najnovije kritičko izdanje *Homenajea* kojim će obilježiti stogodišnjicu.

18 Fantastično Prim izdanje Bachovih suita „za lutnju” u čistopisu za gitaru ponos je svake biblioteke.

19 Latinski izraz *ex ovo* znači ‘iz jajeta’.

20 *Oda eolskoj harfi* skladana za D. Tannenbauma.

21 Zanimljiv je slučaj da je genijalni Britten skladao *Nocturnal* bez ikakvih konzultacija s Breamom te mu donio gotovu skladbu koja je bila u potpunosti svirljiva. No, potkrala mu se jedna jedina greška, zbog čega je, navodno, bio jako ljutit na sebe. U trećoj varijaciji koristi istovremeno E i F na 6. žici.



Fallino pismo Llobetu, 24. kolovoza 1920.

nadao da će interpret apsolutno dosljedno izvoditi kompoziciju ili joj dati vlastiti pečat, zaključimo iz njegovih riječi: „Po mom skromnom mišljenju, individualnost je jedna od najvažnijih vrlina koju treba zahtijevati od kreativnog umjetnika.”

Predložio bih da za potrebe ovog članka nesprenu riječ „gitarizacija”, kojom obuhvaćamo proces prilagodbe nove skladbe našem instrumentu, preimenujemo u „llobetizaciju”.

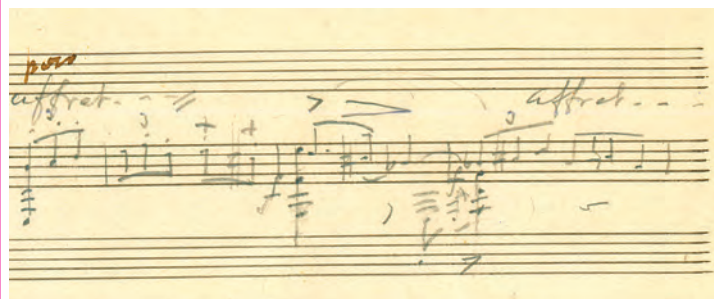
Je li se Falli svidjela Llobetova interpretacija? Llobet je običavao svirati *Homenaje* u setu s još dva kratka komada koja je sam obradio. Pajares u svom eseju citira izjave iz dva Fallina pisma. U prvom, prijatelju Leopoldu Matosu, datiranom već 3. ožujka 1921. Falla piše: *Llobet je proveo nekoliko dana kod nas. Vrijedno je divljenja kako izvodi moje tri skladbe, koje je uključio u koncertni repertoar: dva odlomka iz „Amor Brujo” (El Romance del Pescador i Canción de Fuego Fatuo) i Homenaje à Debussy. Maravilloso!* (Čarobno!), a u drugom pismu piše Miguelu Salvadoru: *Jesi li čuo*

Llobeta? Homenaje i transkripcije iz „Amor Brujo”? Kakva fantastična interpretacija!

Ove izjave ne ostavljaju mjesta sumnji i skinimo Llobetu kapu dolje.

Ali...!

Lorcin brat, prisutan kad su Llobet i Falla u Lorcinoj kući radili na interpretaciji *Homenajea*, pripovijeda nam da su proveli pola sata na dinamici prva dva takta i da je Falla uporno inzistirao na dosljednosti i na jasnom niveliranju zapisanih dinamičkih oznaka,²² a u kasnijim Fallinim osobnim notnim prijepisima vidimo da je neke Llobetove preinake uključio, a neke eliminirao.



Rukopis (nema glissanda)



Llobetova verzija

Ostavimo daljnja nagađanja postrance. Zaintrigiranom muzičaru najtoplije preporučujem da prouči Pajaresov članak gdje je svaka razlika pomno istražena i detaljno opisana. A što se tiče „llobetiziranih” *glissanda*, udvostručenih nota, izmišljenih flažolet, oktavnih skokova, dodanih i oduzetih legata, *arpeggia*, artikulacija, ukrasa i dinamika, preporučujem da se direktno konzultira manuskript kojem je ove godine stota obljetnica. Pozabavimo se ovdje ukratko samo jednim od danih nam problematičnih parametara, primjerice – *glissandom*.

Činjenica jest da je generacija Tárrega i njegovih učenika rabila *glissanda* izrazito često. Ne samo da je to bio popularni izvedbeni ekspresivni element, već je i uvelike determinirao ideje u procesu komponiranja. Prolistamo li na brzinu Tárregina ili Llobetova kompletna djela, vidjet ćemo u koliko slučajeva *glissando* kreira glazbenu misao i određuje frazu, a ne samo ukrašava već osmišljeni oblik. Današnja izvedbena estetika, pa tako i moja

22 O tom događaju informira nas kubanski gitarist Rey de la Torre, Llobetov učenik i prijatelj Lorcina brata.

vlastita, većinom tretira *glissando* kao spontanu ideju koja se rađa tijekom pripreme i osvješćivanja interpretacije dane nam skladbe, a ne kao popularno sredstvo koje se šakom i kapom koristi da bismo kompoziciju učinili privlačnijom. Mišljenja sam da „popularno” i „spontano” isključuju jedno drugo.

Što onda činiti sa svim dodanim *glissandima* kojima je Llobet „ukrasio” *Homenaje*? Slijediti ih ili ne? Ili ih možda čak sve izbaciti pa dodati *glissanda* potpuno po vlastitom nahodenju?

Razmotrimo „llobetizirani” *glissando* u 13. taktu. Taj iznenađni, vrlo snažni efekt dodatno je pojačan prirodnom sonornošću četvrte žice (da i ne spominjemo pripadajuću primjesu škrice). Ne samo da nije zapisan u manuskriptu nego je baš iznad te dvije note upisan *decrescendo* i k tome su jos povezane legatom. Skromno dodajem da me taj *glissando* mučio i prije nego što sam prvi put ugledao manuskript.²³ Što iz ljutnje, što iz mladenačkog bunta, nakon tog saznanja neko sam vrijeme na koncertima svirao upravo suprotno od Llobetovih uputa. Nota d2 na trećoj žici te silazni *glissando* prema b1. Iako sam, po mom mišljenju, to izvodio s uvjerenjem i suptilnošću te iznad svega s poštovanjem prema glazbi, nakon svakog koncerta prišao bi mi poneki gitarist s upitnikom. Zasiurno bi pokoji pomislio da se pravim važan i bezobzirno „zoranim” Fallu. Kako bih to danas svirao ili kako ću svirati za dvadesetak godina, s veseljem iščekujem da saznam.

Dodao bih još jedan važan detalj vezan uz dinamiku. U klavirskoj verziji Falla zapisuje: *Potrebno je koristiti „sordina” pedalu čak i kad je zapisan forte*. Falla je svjestan da dinamički svijet gitare funkcionira na tišem nivou, da je naš *forte* puno tiši od klavirskog ili recimo trubačkog. On je kristalno jasno osmislio *Homenaje* baš u tom svijetu te zahtijeva i od klavira da se tomu prilagodi.

Dileme i trileme

Sada bih se osvrnuo na jednu od najbitnijih i najoriginalnijih karakteristika naše skladbe, a to je tretiranje tempa i njegovih oscilacija. Tu se, naime, krije tajna izvedbe, a nalazim da je upravo nevjerovatno koliko se malo pisalo o tome u tolikoj literaturi.

Direktan izvor iz kojeg je Falla crpio ideje i koji mu je odredio glavne značajke za skladbu je *cante jondo*, taj primitivni, iskonski, andaluzijski pjev. Sjetimo se da su neke od glavnih karakteristika *cante jonda* uporno in-

23 Isto iskustvo doživio sam i s trećim taktom u *Sonatin Meridional*. Taj nespretni Es-dur u barréu mi je još od srednje muzičke škole smetao ušima, uglavnom, no ne isključivo, zbog potpuno neprirodnog prekida fraze. Najiskrenije govorim da me, kad sam davnih devedesetih po prvi put bacio oči na manuskript, obuzela sreća.

zistiranje na jednoj noti s gornjim i donjim susjednim notama kao pratiljama, te da melodijski pomaci vrlo rijetko prelaze okvir sekste. Tema – fa, mi, faaa, mi, fa, mi, fa – i njezina kasnija proširenja kao da su unaprijed ispunili zadani kalup *cante jonda*. A taj uporni „fa” je poput bolne *appoggiature* protkane ponosom i smrću, zamišljenog, tužnog *duendea*, pobuđenog Debussyjevim odlaskom tamo negdje, iza gora.

Direktna inspiracija Falli je Debussyjeva skladba *La soirée dans Grenade*.²⁴ Ne samo da koristi doslovni citat pri kraju kompozicije, nego je *La Soirée* također habanera.



Falla će za *La Soirée* zapisati sljedeće: *Snažan osjećaj Španjolske kristaliziran u La Soirée blizak je čudu ako se uzme u obzir da ga je skladao stranac, vođen samo briljantnom intuicijom. Daleko smo od silnih serenada, madrileños i bolerosa, ponuđene nam španjolske glazbe proizvedene u manufakturi. U ovom slučaju ponuđena nam je prava Andaluzija, istina bez autentičnosti, jer iako niti jedan takt nije preuzet iz španjolskog folklor, cijela skladba, do i najmanjeg detalja, donosi nam Španjolsku.*

Vjerojatno je još jedna skladba, možda nesvjesno, odigrala bitnu ulogu u Fallinoj inspiraciji, *La sérénade interrompue*.²⁵ Obratite pažnju na *quasi guitarra* koju Debussy zapisuje kao karakternu oznaku te na ponavljanje dviju susjednih nota na samom početku.

Modérément animé



Možete poslušati doista zanimljivu izvedbu *La soirée* pod prstima samog Debussyja (1913.), a također i snim-

24 „Večer u Granadi” – drugi stavak iz suite *Estampes* za solo klavir.

25 *Prekinuta serenada* je br. 9 iz prve zbirke preludija.

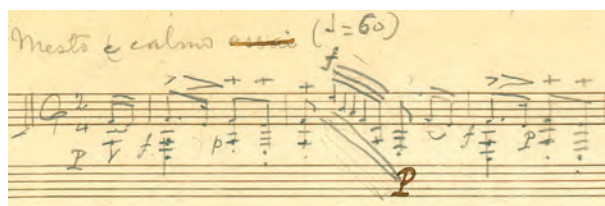
ku Ricarda Viñesa (1929.), uz Malatsa najistaknutijeg španjolskog pijanista tog doba, koji je praižveo mnoge kompozicije, kako Debussyjeve tako i Isaaca Albéniza, te je pripadao istom pariškom kružoku kao i Falla. Razlika u tempu tih dviju snimki je poprilična. Viñesova je izvedba pokretljivija i plesnija, dok je Debussy više ambijentalan i gotovo sjetan.

Zašto nas zanima razlika u tempu?

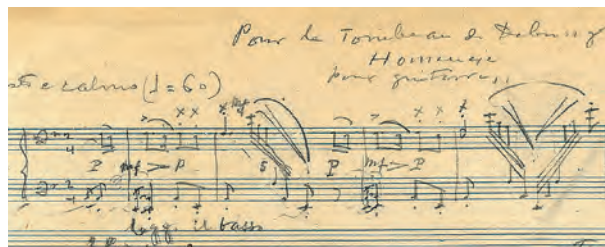
Habanera pripada grupi plesova zvanih *danzas de ida y vuelta* odnosno 'plesovi koji su otišli i vratili se'. U ovom slučaju španjolska *contradanza* koja je brodom otplovila u Južnu Ameriku, tamo metamorfozirala tijekom stoljeća ili dva, zaprimila novo ime koje potječe od kubanskoga grada Havane, te se vratila s mornarima u novom obliku i postala vrlo popularna. Sjetimo se Bizetove Habanere iz opere *Carmen* (1875.), a tu su i Ravel, Saint-Saëns, Massenet i mnogi drugi.

Sve su te poznate habanere pokretljivije, crpeći iz španjolskog „štiha” strastven pokret, dok našu habaneru neki čak nazivaju „pogrebno”. Ne bih se u potpunosti složio s tim (su)mračnim epitetom, no da je prožeta tugom, jest. Pod karakternu oznaku Falla zapisuje *mesto* što u prijevodu znači 'tužno' i još dodaje *calmo assai* što znači 'jako mirno'. No, u jednom trenutku precrtava riječ *assai* i ostavlja samo *mesto e calmo*. Nalazim uputu „mirno” prilično zbunjujućom. Pa već u prva dva takta imamo ekstremne dinamike i ritmičke oscilacije koje nikako ne podupiru mirnoću. Možda bi je adekvatnije bilo prevesti kao „staloženo”, odnosno ne uranjati u interpretaciju i dinamičke razlike punom životnom i borbenom strašću već pomalo s distance izvoditi dane nam upute, prihvativši gordo, ali bez pobune, neumoljivost prolaznosti vremena i neizbježnoga kraja.

I Falline sumnje i dvojbe vidljive su u dva primjera. Prvi, već spomenuti, križanje je riječi *assai*, a drugi, još kompleksniji, metronomska je oznaka. Prvo zapisuje četvrtinka



Rukopis (prva četiri takta)



Rukopis (verzija za klavir)

= 50, no to kasnije precrtava brojkom 60. To je golem razlika.

Većina izvođača smatrat će da je 60 suviše brzo. Niti jedna izvedba poznatijih gitarista ne poštuje zadani tempo, iako će Falla 20 godina kasnije čak i u orkestralnu verziju ponovno upisati isti tempo i potvrditi svoje uvjerenje. Što ga je nagnalo da ubrza tempo za cijelih 20%, možemo i dalje samo nagađati i nadati se da će pisani trag o tome neki ažurni muzikolog uspjeti pronaći. Tonski zapisi Debussyja i Viñesa demonstriraju da je uvjerljiva i suverena izvedba moguća u oba tempa, no s potpuno različitim glazbenim doživljajem. Zacijelo su zajedno prošli *La Soirée* pripremajući praižvedbu te pretpostavljam da je Debussy bio zadovoljan Viñesovom interpretacijom. Možda je čak i on negdje izjavio: „Merveilleux!”, no ipak sam svira potpuno drugačije. Već i u ovom malom primjeru vidimo kako je vječita dilema između interpretacije i izvedbe, odnosno nastojanja da se glazba izvodi točno onako kako ju je kompozitor osmislio, u potpunosti nerješiva ili čak uzaludna.

Upustimo se sada u oscilacije tempa, kakav bio da bio. U glavnoj temi Falla malim križićem iznad triju susjednih nota zapisuje posebnu uputu. Za takvo što u sklopu glazbenih simbola i terminologije nije postojao znak, te na rubu manuskripta zapisuje objašnjenje:

*Les sons marques du signe + doivent etre accentues, d'apres les nuances e tres legerement retenus.*²⁶

(„Zvukovi označeni plusom trebaju biti akcentirani, svaki u svojoj nijansi i vrlo lagano zadržani.”)

Od presudne je važnosti razumjeti ovu uputu i nje se držati! Falla vrlo dobro zna da pedesetak svirača u orkestru nisu u stanju kao jedan osjetiti, a kamoli izvesti, niti uz najbolje namjere dirigenta, ovu suptilnu ritmičku alteraciju te u verziji za orkestar pojednostavljuje uputu. Oznaka²⁷ je samo iznad zadnjih dviju osminki u taktu, a objašnjenje dirigentu na dnu stranice glasi: *ova lagana, alteracija tempa (pokretljivosti) appena pesante...*

Appena pesante u ovom slučaju možemo prevesti kao „blago otežane” ili možda slikovitije rečeno „nabubrene”.

Od sedamdesetak taktova *Homenajea* ova se oznaka nalazi u njih dvadeset!

Nasuprot zauzdavanju, gotovo kolebanju „specijalnih” osminki nalazi se uputa iznad svakog melodijskog razvoja teme (koji, opet ponovimo, nikada ne prelazi sekstu), gdje Falla zapisuje *affretando* – ‘požuriti’, koja pokriva još pet-

26 Pajares je i ovdje uvidio da Falla opetovano dvoji: u početku zapisuje “note ispod križića”, no i to precrtava te zapisuje “zvukovi ispod križića” kao da nisu važne same note već zvukovna sonornost koju one reprezentiraju.

27 Više ne koristi križić nego pravokutnu ligaturu kojom uokviruje samo zadnje dvije osminke u taktu.

naestak taktova. Vidimo da se kroz *Homenaje* konstantno provlače oscilacije tempa i da su upravo one fundamentalna karakteristika izvedbe. Jedino je centralni dio (30. takt) označen s *molto ritmico* te je, s obzirom na okolnosti, ključ-



no svirati ga vrlo ritmično, gotovo metronomski, s tipično španjolskim uznositim gardom.

Vratimo se na trenutak križićima.²⁸ Budući da je nemoguće pouzdano znati nijanse i osjećaje koje križići utjelovljuju u Fallinoj svijesti, želim podijeliti s vama vlastitu viziju ove ideje. Unaprijed priznajem da je to više pojednostavljena vizija mene kao balkanskog turista nego iskonskog Andaluzanina. Zamislimo tipične fioriture prstiju flamenko plesača u nekoj plesnoj kadenci – desna ruka vijuga iznad glave, lijeva pokraj boka – koje naglo prestaju i pretvaraju se u odrješite, gotovo pravokutne pokrete koji naglom težinom i ozbiljnošću akcentiraju te povlače unazad naše tri note. Ili možda flamenko pjevača kako odjednom dramatično deklamira slogove riječi poput „muer-te” ili „a-mor”, te akcentom iznad svakog sloga daje poseban patos našim osminkama. Što god zamislili, dane note su ozbiljne, tužne ali ponosite, i usko povezane „duendovskom” idejom smrti, a dozu dijaboličnosti svaki će izvođač odrediti vlastitim životnim iskustvom.

Homenaje ima malo nota, asketski je uređen gotovo kao Fallina kuća u Granadi. Fallin genij umio je reći što više sa što manje, prosijati nepotrebno, proniknuti u samo sjeme najizražajnijih glazbenih elemenata svoje domovine te, upravo suprotno od Bogdanovićevo *Ex Ovo*, predstaviti ih *In Ovum*.

²⁸ U argentinskom izdanju, koje je najbolje zaboraviti, križići čak nisu ni upisani!

Epilog



Kad umrem
Zakopajte me s mojom gitarom
Ispod pijeska.²⁹

Pa kako na kraju ne biti ljut na Fallu! Cijeli život okružen je gitarom i gitaristima, i to najboljim među njima. Najvažniji mu je učitelj bio gitarist, učiteljev učitelj također. Blagoslovio je Pujolovu školu, na najvažniji glazbeni festival poziva Segoviu da bude članom prestižnog žirija, svjestan je da nam njegov najbliži kolega Turina posvećuje skladbu za skladbom, rigorozno analizira akustičke parametre gitare koje potom koristi u većini svojih kompozicija, te čak famozno izjavljuje da je gitara instrument idealan za novu

²⁹ F. García Lorca, Memento, *Poema del Cante Jondo*.

glazbu. Toliko je nadahnuća upio iz našeg instrumenta, a ostavio nam samo jedan komadić od niti 3 minute. Taj je komadić navodno, po Breamovoj priči, uvjerio Brittena da konačno sklada štogod za gitaru. Naime, čuvši Breamovu koncertnu izvedbu uvidio je da se za gitaru ipak mogu skladati magistralna djela vrhunskog glazbenog izraza te nam i on podari skladbu, doduše koju minuticu dužu. Ako ništa drugo, već je i ova posljedica Fallinog *Homenaje* dovoljno promijenila povijest gitare. Zgodno je dodati i da je Bream na posljednjem koncertu svoje veličanstvene karijere 2002. odsvirao *Homenaje*.

Odabirom gitare kao idealnog medija za *Homenaje* Falla bocka pažnju umjetničkog mnijenja i izvan Pariza, a ujedno i priprema plodno tlo za Segovijin legendarni pariški debi u proljeće 1924. Segovija u prvom posjetu

Parizu, zahvaljujući preporukama Falle i Arbósa, između ostalih, upoznaje Villa-Lobosa, Tansmana, Roussella te Debussyjevu suprugu koja će sa Segovijinom dijeliti ložu na koncertu. Španjolski program je, osim Sora, Milána, Granadosa i Albéniza, već uključivao Turininu *Sevillanu*, *Sonatinu* Morena Torrobe i naravno *Homenaje* – jedinu skladbu koju je nakon gromoglasnog pljeska odsvirao još jednom. Nakon Segovijina posjeta Parizu nove skladbe za gitaru kompozitora negitarista nižu se jedna za drugom.

Manuel de Falla širom je otvorio vrata, a Segovia smjelo kročio u novi svijet u kojem će ukleti žig folklornog ili u najbolju ruku salonskog instrumenta sve više blijedjeti, a gitara ponosno blistati na najvećim pozornicama klasične glazbe.

Literatura:

- Armero, Gonzalo – Persia, Jorge de: *M. de Falla: His life & Works*, London, Omnibus Press, 2012.
- Bogdanović, Dušan: *Homenaje (An Analysis of M. de Falla's Le Tombeau de Claude Debussy)*, www.academia.edu, 2008.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario: *Una vita di musica*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2004.
- Christoforidis, Michael: *Manuel de Falla's Homage to Debussy... and the Guitar*, University of Melbourne, 1992.
- Falla, Manuel de: *On Music and Musicians*, London, Marion Boyars Publishers Ltd., 1981.
- Falla, Manuel de – Lorca, Federico García: *El Cante Jondo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Falla, María Isabel de – Orozco Díaz, Manuel – Franco, Enrique: *M. de Falla's house and museum*, Granada, 1988.
- Guitart časopis (monografsko izdanje) – *Manuel de Falla e la Chitarra*, Ancona, veljača/travanj 1996.
- Linares Navarro, Antonio: *Catalogo – Guía de la Casa Museo M. de Falla*, Granada, Centro Cultural Manuel de Falla y Casa Museo, 1997.
- López Poveda, Alberto: *Andrés Segovia – La Vida y la Obra*, Editorial Universidad de Jaén, 2010.
- Lorca, Federico García: *Poema del Cante Jondo*, San Francisco, City Lights Books, 1987.
- Lorca, Federico García: *In search of Duende*, New York, A New Directions Bibelots, 1998.
- Maurer, Christopher: *Selected verse by F. G. Lorca*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004.
- Nommick, Yvan – Dorador, Eduardo Quesada: *M. de Falla en Granada*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2012.
- Suárez-Pajares, Javier: *En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de M. de Falla*, Córdoba, Colección "Nombres propios de la Guitarra", 2016.
- Suárez-Pajares, Javier: *Manuel de Falla*, Nashville, Vanderbilt University, 1999.
- Wade, Graham: *Segovia*, London, Allison & Busby, 1984.
- Wade, Graham: *The Art of Julian Bream*, Blaydon on Tyne, Ashley Mark Publishing Company, 2008.

Svi prijevodi citata i poezije sa španjolskog, engleskog i francuskog – Zoran Dukić.

Veliko hvala na pomoći i podršci: Elena García de Paredes i Arhiv M. de Falla u Granadi, Helen Sanderson, Darko Petrinjak, David Tanenbaum, Adrian Rius, Sandrine Boinet i Sarah Dukić.

Moreno Vinceković

Sjećanje na Ivana Padovca – povodom 220. obljetnice rođenja

Iako baš obljetničke godine najčešće prizivaju pojačani interes javnosti za povijesne osobe raznih profila, u sjeni nemilih događaja koji su obilježili 2020. godinu, prilično neprimjetno protječe 220. obljetnica rođenja Ivana Padovca. Stoga, ovim člankom htio bih se prisjetiti svog sugrađanina, gitarističkog virtuozu, skladatelja, glazbenog pedagoga i organizatora te dati mali doprinos obilježavanju godišnjice rođenja ove jedinstvene osobnosti hrvatske glazbe 19. stoljeća.

Po svojoj koncertnoj djelatnosti diljem Europe, Ivan Padovec jedinstven je među hrvatskim umjetnicima svoga vremena. Autor je najstarije literature za gitaru u Hrvatskoj. Jedini je hrvatski skladatelj tog razdoblja čije se ime redovito spominje u inozemnim časopisima, leksikonima i knjigama o gitari sve do današnjih dana, a vjerojatno i jedini čije se skladbe i dalje objavljuju diljem svijeta (SAD, Velika Britanija, Njemačka, Mađarska, Poljska itd.). Prvi je u ovim krajevima koji je napisao i izdao udžbenik za postupno svladavanje sviranja nekog instrumenta – Školu za gitaru (*Theoretisch-practische Guitar-Schule*) te osmislio veliku novinu za svoj instrument, napravu pomoću koje se tijekom sviranja moglo kromatski alterirati četiri basovske žice na drugom vratu. Ujedno je i prvi hrvatski glazbenik kojem je objavljen životopis (biografski članak s popisom značajnijih djela), i to još za života (Đuro Deželić, u *Dragoljubu*, 1862. godine).

Vrlo je vjerojatno da je podatke za ovaj biografski tekst Deželić dobio od samog Padovca, a njegovo viđenje 12 godina kasnije u potpunosti poštuje i sljedeći biograf, Ferdo Plohl-Herdvigo.

Odmak od tog materijala, s ponekad upitnim intervencijama, pružio je 1893. Franjo Kuhač.

U svoju poznatu zbirku *Ilirski glazbenici* uvrstio je studiju *Padovec, kitaraški virtuoz i glazbotvorac*. Možemo reći da se, uz onu Krešimira Filića (u *Glazbenom životu Varaždina*, 1972. g.), radi o najutjecajnijoj biografskoj studiji o Ivanu Padovcu, na koju se pozivaju brojni budući istraživači.

Tako i povijesni podatci izneseni u ovom članku, posredno ili neposredno, temelje imaju u djelima navedenih autora, na koje se nadovezuju i novija istraživanja od kojih su



Ivan Padovec

mnoga vezana uz međunarodni znanstveni skup održan u Zagrebu i Varaždinu 2000. godine, povodom 200. obljetnice Padovčeva rođenja.

Ivan Eugen Padovec rođen je 17. srpnja 1800. u Varaždinu, od majke Josipe rođ. Moor i oca Ivana Krstitelja Padovca. Svi biografski tekstovi kažu da je kao dijete bio boležljiv i vrlo lošeg vida, uz nevjerojatnu nesreću da mu je vršnjak u igri kamenom izbio lijevo oko. Ta je činjenica definitivno suzila njegov izbor zvanja i usmjerila ga prema glazbi. Kako mu je upis u sjemenište odbijen zbog lošeg vida, odlučuje se za učiteljsko zvanje. Upis u zagrebačku preparandiju

podrazumijevao je i poznavanje nekog instrumenta. Kako bi mu pomogao, rođak iz Beča šalje mu 1817. violinu na poklon, čime započinje njegov glazbeni razvoj. Iako samouk, ubrzo iskazuje velik talent, pa varaždinski skladatelj Leopold Ebner preporučuje Padovčevu ocu da mu nađe učitelja. Tko je bio njegov prvi učitelj glazbe, ne znamo, ali od njega je stekao osnovna znanja o violinskoj tehnici i glazbenoj teoriji.

Poznata priča kazuje da je mladi Padovec 1818. posjetio rođaka u Beču, pri čemu ga se toliko snažno dojmio odlazak na koncert slavnoga gitarista Maura Giulianija da je čvrsto odlučio posvetiti se gitari (Franjo Kuhač je pretpostavio kako ju je Padovec već i prije odlaska u Beč pomalo svirao jer je u to vrijeme gitara bila vrlo popularan kućni instrument i mogla se naći u brojnim građanskim domovima u Hrvatskoj). Po povratku u Varaždin, Padovec je stekao dovoljno znanja o sviranju gitare da je mogao i podučavati učenike. Godine 1819. konačno se upisao na zagrebačku preparandiju. Iako mu je život u Zagrebu u početku bio vrlo težak, pa je razmišljao i o povratku kući, ubrzo je našao brojne učenike i, napustivši preparandiju, posvetio se isključivo glazbi. Uz vježbanje gitare, započeo je i sa skladanjem. Osjetivši nedostatak potrebnog znanja, krenuo je na satove kompozicije, harmonije i klavira kod koralista zagrebačke stolne crkve, Jurja Karla Wisnera pl. Morgensterna. Uskoro sklada veća djela, a poznati bečki nakladnik Diabelli objavio mu je *Variationen uber ein beliebtes Thema*, op. 1.

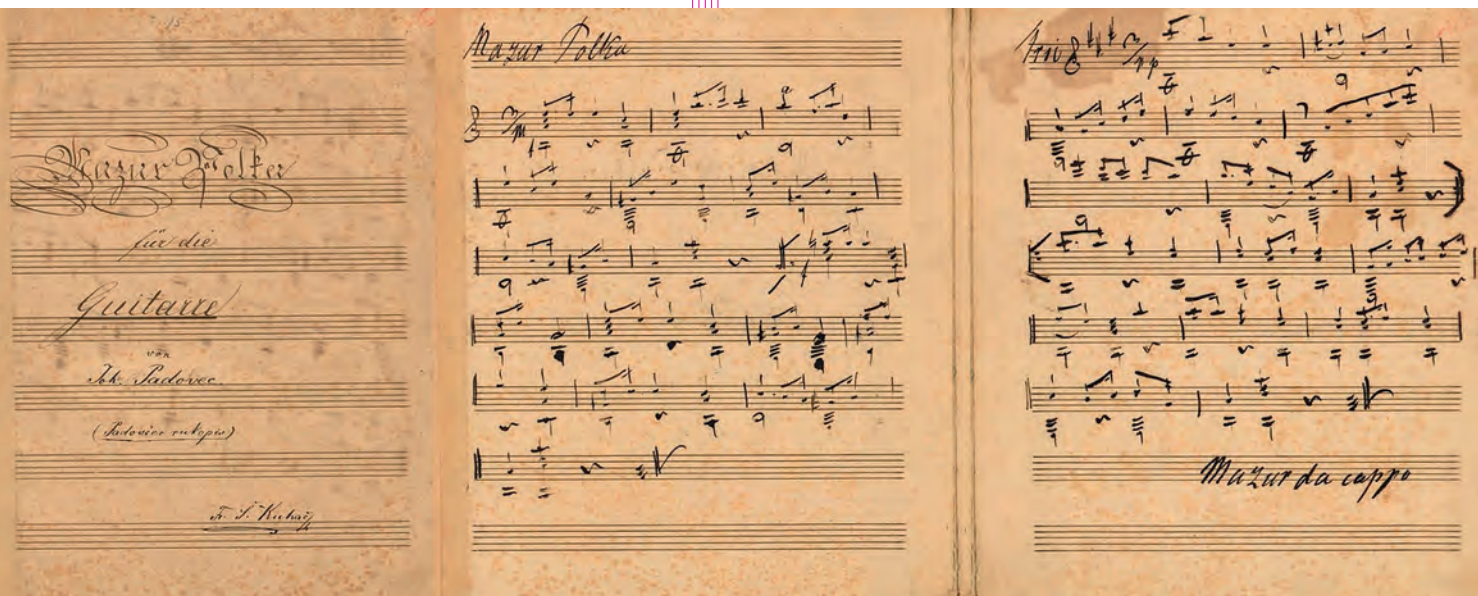
Osnovavši „Zagrebački sekster“, sastav gudača i gitarista amatera, počinje javno nastupati. Time u sastav privlači i profesionalne glazbenike, između ostalih i svog učitelja pl.

Morgensterna s kojim razrađuje ideju o osnivanju glazbenog društva u Zagrebu. Suradnjom više glazbenika, društvo započinje svoje djelovanje 1827. godine, najprije pod nazivom Musikverein, kasnije pod drugim nazivima, a od 1925. kao Hrvatski glazbeni zavod. Uloga Ivana Padovca u radu novoosnovanog Musikvereina i njihov međusoban odnos nisu sasvim jasni i različito su interpretirani. Dok mnogi autori, prvenstveno na temelju Kuhačeve studije i njegovog osobnog viđenja situacije, smatraju da je Padovec bio nepravedno isključen zbog Wisnera pl. Morgensterna koji je mjesto ravnatelja dobio zato što je Nijemac, drugi smatraju da između Padovca i Musikvereina nije bilo nikakvih nesporazuma. Padovec se spominje kao jedan od prvih članova odmah osnovanog društvenog orkestra, ali nije jasno je li pripadao neplaćenim volonterima ili plaćenim članovima orkestra. U svakom slučaju, iz novinskih napisa i publikacija o Musikvereinu razvidno je da je Padovec sudjelovao na brojnim koncertima društva kao izvođač, skladatelj izvođenih djela i organizator.

No, sredina očito postaje preskučena za mladoga gitarista koji je u međuvremenu izvrsno svladao tehniku sviranja svog instrumenta, a izvodio je i vlastite skladbe, u skladu s uobičajenom praksom toga vremena. Već 1827. krenuo je na turneju po hrvatskim gradovima, a njegov prvi biograf tvrdi kako su koncerti bili svugdje jako dobro prihvaćeni, što ga je i ohrabrilo da se zaputi u Beč.

Iako je zapravo bio vrlo skromne glazbene naobrazbe, uglavnom samouk, Padovec je uspio naći rješenje za izazove, potrebe i ukuse svoga vremena.

Godine 1829., iste one kad je varaždinska glazbena škola Padovčevom zaslugom uvrstila gitaru u svoj nastavni pro-



Mazur polka (rukopis)

gram, Ivan Padovec nastupio je u Beču pred pripadnicima carskog dvora u Theater an der Wien, doživjevši velik uspjeh. Prema tadašnjoj raširenoj praksi, nastupao je između činova predstave, a znamo da je istu priliku dobivao i kasnije.

U Beču je ostao do 1837. godine, u potpunosti se afirmirajući i kao virtuozni izvođač i kao skladatelj i kao pedagog. Glazbeni krugovi izuzetno su ga poštivali, a izdavači objavljivali njegova djela.

Iz Beča je svake godine odlazio na koncertne turneje, proputovavši tako velik dio Europe. Biografi spominju Austriju, Njemačku, Mađarsku, Češku, Englesku, Poljsku...

Godine 1830. samostalno je priredio koncert u Zagrebu, na kojem je izveo tri točke i izazvao veliko oduševljenje publike.

Iako ne raspolazemo pisanim kritikama njegovih brojnih koncerata, potvrdu njihove uspješnosti nalazimo u velikoj pozornosti koju su Padovčeva izvođenja vlastitih skladbi izazvala kod notnih izdavača.

Djela su mu tiskali nakladnici svjetskog ugleda – izdavačke kuće u Beču, Budimpešti, Leipzigu, Frankfurtu, Pragu, Londonu, Parizu... Bilo je to zlatno doba Padovčevih profesionalnih aktivnosti.

No naravno, kao što je Zdravko Blažeković u svojoj studiji s popisom Padovčevih djela naglasio: „Potrebno je biti oprezan kada se o njemu stvara romantična slika skladatelja koji svira za oduševljene slušatelje, a nakladnici jure za njegovim skladbama. Padovec je očito od samog početka, još prije nego se preselio u Beč, bio svjestan važnosti izdavanja svojih kompozicija i cijeli je život vješto organizirao njihovo tiskanje.“

Iako je u to vrijeme živio u Beču i puno putovao inozemstvom, Padovec se oduševio ilirskim preporodom. Ljudevića Gaja vjerojatno je poznavao još iz Varaždina i Zagreba, a ponovno su se srel i u Beču i Požunu, nakon čega mu je posvetio *Narodne horvatzke poputnice*, op. 12. U Beču ih je Diabelli izdao o svom trošku i s hrvatskim naslovom. Premda se Padovcu učestalo zamjerao nedostatak nacionalnog izraza te da u njegovoj glazbi ne možemo naći obilježja hrvatske narodne melodije (glazbu je generalno smatrao internacionalnom), često je uglazbljivao tekstove ilirskih pjesnika poput Lj. Vukotinovića, S. Vraza, I. Trnskog, P. Preradovića, I. Kukuljevića-Sakcinskog...

Sam Kuhač, prilično osjetljiv na nacionalna pitanja, nazivao je Padovčevo rodoljublje neupitnim „budući da je nastojao da nekoliko svojih kompozicija protura u sviet s hrvatskim naslovom. (...) Padovčevim patriotskim zaslugama spada i to, što se je svagdje istaknuo Hrvatom, i što je svojom kitaraškom vještinom proslavio u dalekim krajevima ime i glazbeni dar hrvatskoga naroda. S pogledom



Rodna kuća u Varaždinu

na to zaslužuje da mu ustupimo častno mjesto u glazbenoj našoj povijesti.“

Godine 1837., na vrhuncu karijere, otkazao je planiranu turneju po Rusiji i povukao se u rodni Varaždin, najvjerojatnije zbog problema s vidom. Nakon što se donekle oporavio, vratio se svojim uobičajenim poslovima gitarista (koliko znamo, nastavio je nastupati samo po Hrvatskoj), skladatelja i pedagoga, a počeo se baviti i konstrukcijom gitara.

Njegova deseterostruna gitara po prvi put se spominje vezano uz koncert koji je organizirao u Zagrebu 27. ožujka 1842. godine, a na kojem je izveo dvije skladbe, „rêdkom okretnostju i pravim savršenstvom“ (D. Demeter, Muzikalne zabave u Zagrebu, *Danica ilirska*, 1842.).

Izmjenu na standardnom instrumentu činile su četiri dodatne basove žice na drugom vratu. U to se vrijeme po Europi često eksperimentiralo s dodavanjem žica, no posebnost Padovčeva instrumenta činila je naprava pomoću koje su se dodatne žice tijekom sviranja mogle povesiti za polustepen.

Sve su to bili pokušaji povećanja zvučnosti instrumenta te prilagodbe zahtjevima izvođenja suvremene romantične glazbe, bogate novim harmonijama.

(U Padovčevim skladbama, doduše, ne pronalazimo značajke novog stila koji bi trebao biti okarakteriziran odbacivanjem klasicizma, subjektivnošću, estetikom osjećaja, bogatijom harmonizacijom, slobodnijim formama...)

Po vlastitom nacrtu, Padovec je svoju deseterostrunu gitaru dao izraditi kod bečkoga graditelja instrumenata Johanna Georga Staufera, najvjerojatnije 1841. Danas je gitara u vlasništvu Hrvatskoga glazbenog zavoda, a na čuvanju u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt. Ovdje nailazimo na još jednu nejasnoću – na instrumentu koji se nalazi u muzeju, kao graditelj je naznačen Friedrich Schenck, Stauferov učenik, a ne Staufer osobno (iako je još u Padovčevoj Školi, a i kasnije kod mnogih biografa zapisano

Stauferovo ime). To bi moglo ukazivati na činjenicu da je Padovec možda imao i više od jedne deseterostrune gitare ili da je, jednostavno, Staufer posao prosljedio svom učeniku, kao što je već i ranije znao činiti, a Padovec tome nije pridavao važnost.

Cijeli život, Padovec je ostao aktivan u pedagoškoj djelatnosti. Bio je vrlo svestran učitelj koji je poučavao gitaru, violinu, pjevanje, glazbenu teoriju, pa i klavir. Kako su godine prolazile, opće zanimanje za gitaru se smanjivalo, pa se već 1863. u razgovoru s Kuhačem Padovec požalio da teško pronalazi učenike gitariste. Zadnjih godina života predavao je još samo violinu i pjevanje.

O njegovom učiteljskom radu nema puno podataka, no brojni učenici koji su tijekom pedeset i pet godina dolazili na poduku, potvrda su da je bio predan i strpljiv pedagog.

Kao što je Ernest Krajanski, koji je poslije Padovčeve smrti bio u kontaktu s njegovim bivšim učenicima, zapisao: „Učenici su ga voljeli, a glavno je, da im je znao postaviti dobar temelj i uliti u nje dovoljno idealizma i poleta.“ (E. Krajanski, Sjetimo se Padovca, *Sv. Cecilija*, 34/3, 1940.)

Rezultat dugogodišnjeg učiteljskog rada je i njegov udžbenik pisan njemačkim jezikom, *Škola za gitaru*, koju je objavio pod naslovom *Theoretisch-practische Guitar-Schule vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommenen Ausbildung nebst der Anweisung zum Spiele einer zehnsaitigen Gitarre*.

Padovčevi biografi bilježe da je poticaj pisanju ove Škole bio natječaj raspisan u Leipzigu, na kojem je Padovec i osvojio prvu nagradu, no ne mogu se naći nikakvi dostupni podatci o takvom natječaju.

Škola je tiskana bez nakladničkog broja i bez naznake godine i mjesta izdavanja. Još od Deželića i Kuhača provlače se navodi da je djelo objavljeno u Beču 1842. Međutim, postoji opravdana sumnja da ti navodi nisu pouzdani, te da je udžbenik tiskan u nekom drugom gradu (moguće Leipzigu), nekoliko godina kasnije. Napisan na samo 31 stranici, spada u kraće udžbenike 19. stoljeća. Za taj relativno mali prostor Padovec je bio vrlo temeljit i sistematičan. U prvom dijelu obrazlaže osnove glazbene teorije, u drugom daje upute za sviranje standardne gitare, a u trećem pojašnjava izvedbu na svojoj deseterostrunoj gitari. Izložena tehnika sviranja u skladu je s Padovčevim vremenom.

Vježbe nisu mnogobrojne, ni duge, no odlično su ciljano izabrane. Autor time iskazuje svoje veliko izvođačko iskustvo na temelju kojeg može iz mnoštva potencijalnih vježbi izvući one učeniku najkorisnije.

Na samom kraju udžbenika nalazimo dosta zahtjevnu skladbu za deseterostrunu gitaru: varijacije na *Trauerwalzer* Franza Schuberta (istu je temu Padovec već upotrijebio i za standardnu gitaru u opusu 4, no skladbe se potpuno razlikuju).



Staro kazalište u Varaždinu, kuća Mekovec

Na pitanje kome je udžbenik prvenstveno bio namijenjen, odgovor daje Alemka Orlić u svojem radu *Padovčeva Theoretisch-practische Guitar-Schule*: „Sklona sam vjerovati da je *Školu* pisao za diletante koji su već imali izvjesnu sviračku spretnost, ali im je bila potrebna dopuna i sistematizacija znanja. Ako je tome tako, Škola je u metodičkom smislu upravo izvrsna, zahvaljujući temeljitom, a ujedno i brzom iznošenju gradiva.“

Godine 1848. Padovec je potpuno oslijepio. Njegova koncertantna djelatnost time je, nažalost, u potpunosti ugašena. Posljednju četvrt života proveo je skromno i relativno povučeno, i dalje skladajući uz pomoć učenika koji su po diktatu zapisivali note, poučavajući i prodajući skladbe.

Hrvatski sabor pred kraj života dodijelio mu je mirovinu. Svjedočenja ljudi koji su ga poznavali govore da je usprkos sljepoći i lošoj financijskoj situaciji uvijek bio aktivan i vedrog raspoloženja.

Milan Grlović tako, povodom 100. obljetnice Padovčeva rođenja, bilježi (*Vienac*, 1900.):

„Teška sudbina, koja je snašla Ivana Padovca kao čovjeka i kao umjetnika, ipak mu nije otela duševne vedrine i on je do svog konca poput filozofa snosio slavu svoje prošlosti i teške uspomene, što mu ih je ta slava naprtila za daljnji život, kad mu je zavidna sudbina uskratila najveće blago očinjega vida. Hrabro se je borio i podao mladjemu naraštaju lijep primjer, kako se i u nevolji vrše dužnosti, a da ne klonemo. U radnji je našao utjehe do smrti.“

Seдам mjeseci prije smrti, 2. travnja 1873. godine, u starom varaždinskom kazalištu Padovec je priredio posljednji koncert. Nastupili su njegovi učenici i prijatelji, a sam je,

osim što je otpratio dvije pjesme (*Biser* i *Domovina*), izveo i svoju *Veliku fantaziju* za deseterostrunu gitaru.

Ivan Padovec umro je 4. studenoga 1873. u Varaždinu. Njegovo posljednje počivalište na varaždinskom groblju i danas obilaze mnogi posjetitelji.

Svojim je radom utisnuo neizbrisive tragove u hrvatskoj kulturi. Iako su podaci koje o njemu imamo nepotpuni, evidentno je da je Ivan Padovec dosegnuo međunarodni ugled europske razine, kao jedini hrvatski glazbenik tog vremena i to pomoću instrumenta kojeg se često marginaliziralo i gledalo kao kućno glazbalo za građanstvo.

Za njim je ostao velik broj djela – instrumentalnih skladbi (za gitaru, dvije gitare, klavir, violinu i nekoliko komornih sastava), solo popijevki uz pratnju klavira ili gitare pisanih na hrvatske ili njemačke tekstove, višeglasnih skladbi i priručnika. Uz ona tiskana, puno je i rukopisa, prijepisa i otisaka koji se čuvaju po knjižnicama, arhivima, muzejima ili privatnim zbirkama. Određeni dio je, nažalost, izgubljen. Pretpostavlja se da bi cjelokupan opus mogao sadržavati oko 200 skladbi.

Njihovo izvođenje i tiskanje te otkrivanje novih činjenica očit je način da lik Ivana Padovca održimo živim.



Padovčev grob

Izvori:

Bažant, Josip – *Ivan Padovec (1800. – 1873.) - životopis i djelovanje u svjetlu sudbine opusa*, Referat izložen na Međunarodnom muzikološkom skupu u Zagrebu i Varaždinu, 28. – 30. 9. 2000.

Blažeković, Zdravko – *Popis skladbi Ivana Padovca*, zbornik radova „Ivan Padovec i njegovo doba“, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2006.

Demeter, Dimitrije: *Muzikalne zabave u Zagrebu*, Zagreb, Danica ilirska, 1842.

Deželić, Đuro – *Ivan Padovec, skladatelj*, Zagreb, Dragoljub: Hrvatski kolendar za godinu 1862.

Filić, Krešimir – *Glazbeni život Varaždina*, Muzička škola Varaždin, 1972.

Grlović, Milan – *Ivan Padovec: O stogodišnjici njegova rođendana*, Zagreb, Vienac br. 28, 1900.

Katalinić, Vjera – *Ivan Padovec i njegova djelatnost u Beču*, zbornik radova „Ivan Padovec i njegovo doba“, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2006.

Krajanski, Ernst – *Sjetimo se Padovca*, Zagreb, *Sv. Cecilija*, 34/3, 1940.

Kuhač, Franjo – *Ilirski glazbenici*, Zagreb, Matica hrvatska, 1893.

Majer-Bobetko, Sanja – *Hrvatska glazbena historiografija o Ivanu Padovcu*, zbornik radova „Ivan Padovec i njegovo doba“, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2006.

Miklaušić-Ćeran, Snježana – *Ivan Padovec u svjetlu glazbene kritike 19. i prve polovice 20. stoljeća. Prilog primalaštvu gitariističke glazbe u Zagrebu (Hrvatskoj)*, zbornik radova „Ivan Padovec i njegovo doba“, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2006.

Orlić, Alemka – *Padovčeva Theoretisch-practische Guitar-Schule*, zbornik radova „Ivan Padovec i njegovo doba“, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2006.

Orlić, Mirko – *Ivan Padovec, hrvatski gitarist europskog ugleda*, Gitara, 2000.

Petrinjak, Darko – *Gitarski opus Ivana Padovca*, zbornik radova „Ivan Padovec i njegovo doba“, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2006.

[illegible]

Goran Listeš

Grave triste ♩ = 42-48 Goran Listes

mp

4

7

10

12

15

18

21

mf

p

f



Allegretto giocoso ♩ = 168

26 *mf*

31

35

38 *f*

41

45 *burlesco*
ff *mf*

49

52 *lirico*
mp



55 *burlesco* *mf*

58

61 *lirico* *mp*

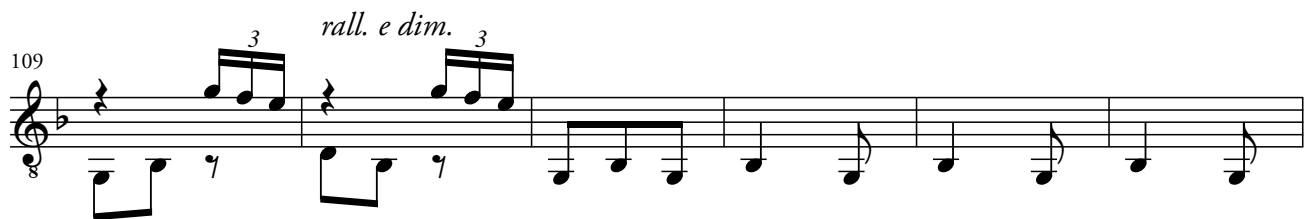
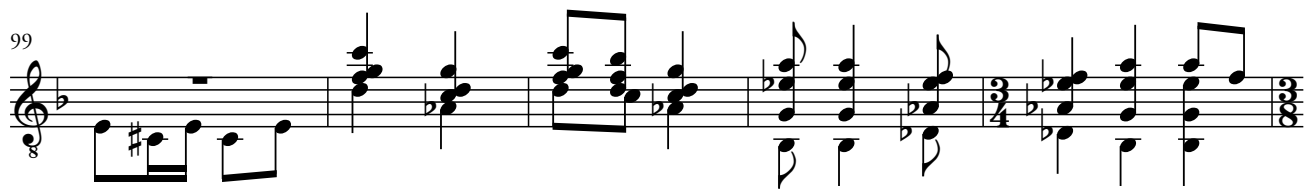
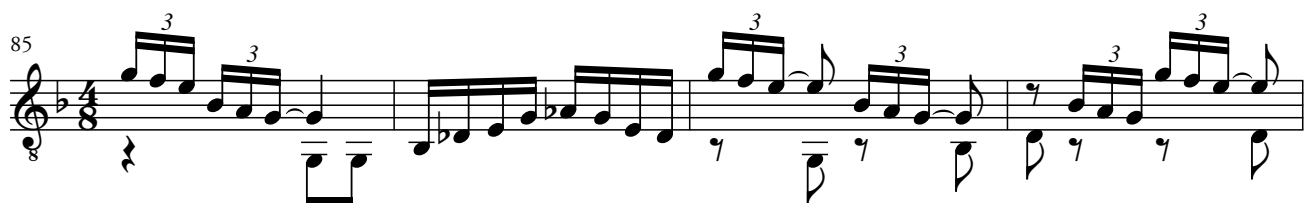
64

67 *giocoso* *f*

72 *mf*

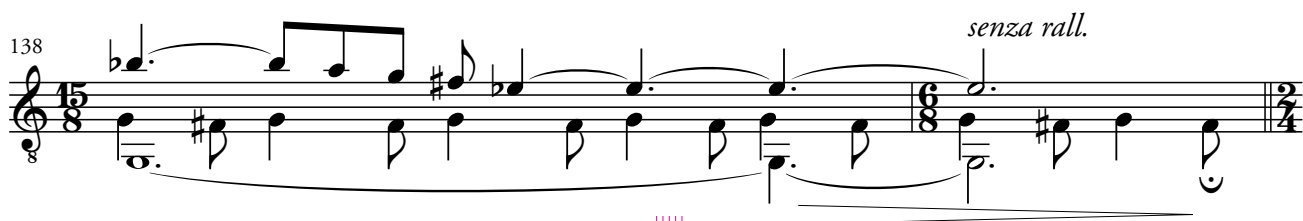
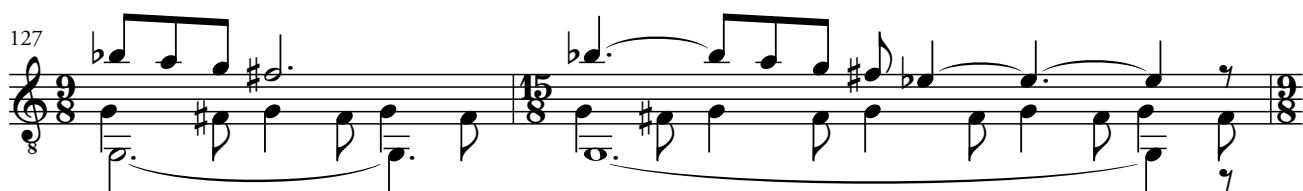
76 *rall.* *mp* *riprendendo* *p*

80 *mf*

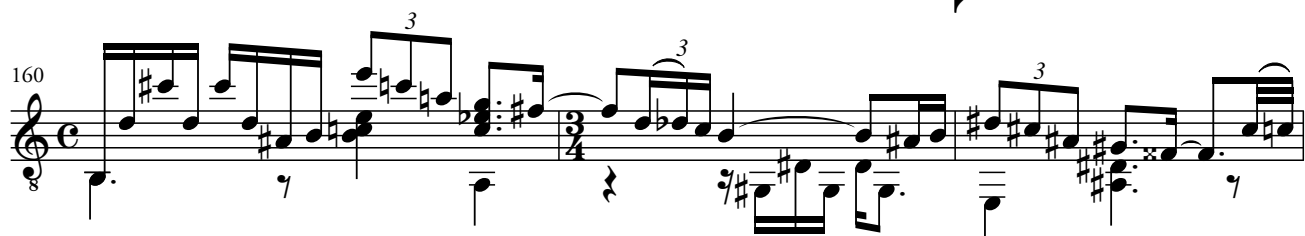
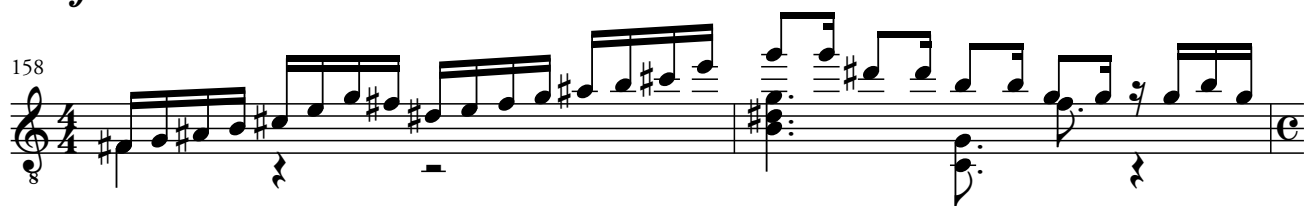
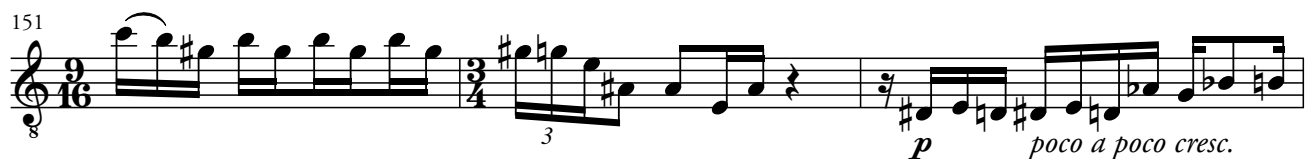
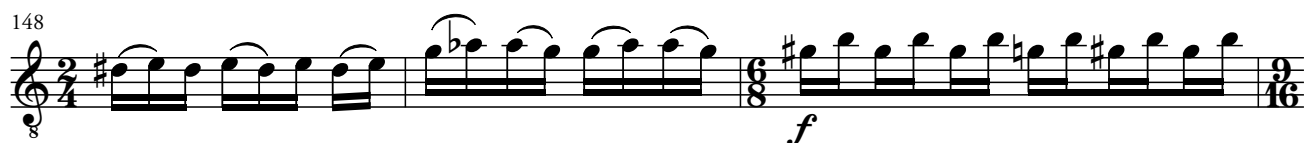


Andante languido

122 ♩ = 168



Allegretto vivace ♩ = 84



JULIAN BREAM KAKVOG SAM UPOZNAO

Od traganja za identitetom do statusa *Mr. Guitar*, unikatne gitarističke ikone našega vremena

Upoznavanje putem gramofonskih ploča

Cijela „priča“ započela je u Zagrebu između 1969. i 1972. kada smo Arthur Dolsen i ja, kao fanovi Johna Williamsa, postali najbolji prijatelji. Stariji kolege sigurno se sjećaju da je **Arthur Dolsen**, Anglo-Kanađanin, bio honorarni profesor gitare u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog. Jednom sam, odlazeći sa sata, još s hodnika vikao na svog profesora Silvija Barlovića, koji mi je punio glavu kako je Karl Scheit muzikalniji od Johna Williamsa: „John Williams je za mene apsolutno najbolji, a pričati o tumbleku Scheitu danas (1969.) kad je i fenomenalni Julian Bream već godinama na sceni, to spada u red mentalne retardacije!“ Samo nekoliko metara dalje, ispred vrata učionice, stajao je Dolsen i čekao sljedećeg učenika. Čuo me tako bijesnog i odmah me pozvao u svoju sobu „da se pospijamo malo na miru“ (odlično je govorio hrvatski).¹ Tako je počelo...

Kad je Arthur prvi put došao k meni doma, odmah je na zidu sobe uočio goleme postere **Jimija Hendrixa** (najprogresivnijeg ropera tadašnjice), **Johna Lennona** (najistaknutijeg harambaše i gurua anarhističkog bunta, uz Jaggera i Dylana) i **Johna Williamsa**, te nekoliko LP ploča Luise Walker, Johna Williamsa, Andresa Segovije i Juliana Breama.

Bream kao mudrac

Luise Walker i njena produhovljena ženstvenost privukli su me klasičnoj gitari. John Williams svira herojski,

¹ On je za dvije godine istodobno studirao i doktorirao Slavistiku na Filozofskom fakultetu, i ne samo to. U Zagreb je stigao sa znanjem desetak jezika – uključujući i neke egzotične, poput japanskog, arapskog ili kineskog – i u svima njima imao je status doktora znanosti, pa je na našem Filozofskom fakultetu usput nešto i honorarno predavao.

kao nikad dokraja odrastao dečko, a Segovia je jedan stariji „gospon“, pravi „muškardin“. Najinteresantniji je Julian Bream. Njega najčešće slušam jer je mlađi od Segovije, ali ipak mnogo mudriji. Kao da je on stariji. Zadivljujuće okretno snalazi se u svim, uvjetno rečeno rodnim ili karakternim ulogama, sukladno potrebama glazbene naracije u određenoj situaciji. Po tome je nalik velikim dirigentima poput meni dragog Jevgenija Mravinskog, šefa dirigenta Lenjingradske filharmonije. Samo veliki dirigenti posjeduju senzibilitet i za nevino djevojaštvo Zvončice od Petra Pana, i za ratničku borbenost valkira; i za herojstvo, i za plahovitost; i za muževnost, i za ženstvenost; i za dječastvo, i za odraslost... Julian Bream je upravo takav – *mudar*, interpretacijski lucidno domišljat.

Na to mi je Arthur oslikao kako izgleda Williamsova soba: „On jedino nema sebe. Poster Jimija Hendrixa drži iz istih razloga kao i ti. S druge strane, on bi, pak, sve što zna i umije mijenjao za činjenicu da je autor makar i samo jedne pjesme Beatlesa, a kamoli da je autor cijelog njihovog opusa. Čak su mu i poster i Hendrixa navlaš isti kao tvoji!“ Prasnuli smo u smijeh...

Zatim mi je Arthur objasnio da su John i on najbližiji i najintimniji prijatelji jer su *aktivni mediji* s fotografskom memorijom, i zajedno sudjeluju na tajnim, recimo parapsihološkim seansama pred povjerenstvom stručnjaka najrazličitijih profila, koji njihove sposobnosti razmatraju s čisto znanstvenog stajališta. To izgleda otprilike ovako: John Williams dobiva potpuno novu skladbu napisanu za tu priliku – iz pera njemu nepoznatog autora – od 10 stranica pakleno teške atonalne fakture i ima samo pola sata za pripremu. On sjedi u susjednoj sobi s otvorenim vratima i nema pravo svirati ili vježbati. Tek tu i tamo uzme gitaru da bi detektirao gdje se ponešto na hvataljci nalazi. Zatim

izlazi pred povjerenstvo i cijeli komad ispraši napamet u tempu *furioso con brio*!²

„Telefon“ za njihove razgovore na daljinu

Kako sam ja, po Arthuru, *pasivni medij*, i to još zodijački bik poput Johna Williamsa – što je također od velikog značenja za komunikaciju na daljinu – zamolio me da preko mene kao „telefona“ njih dvojica uzajamno razgovaraju. Sastajali smo se 2-3 puta tjedno, svaki put nakratko (jer njima dvojici vrijeme je limitirano). Bio sam oduševljen što i sam mogu postavljati pitanja, a Arthur mi je prenosio što John kaže (i obratno: ja njemu). Za mene je sve to bilo vrlo uzbudljivo i intrigantno. Jedna nova avantura koja će s vremenom postati dijelom životne rutine.³

Julian Bream – Classic Guitar remek-djelo

Ta gramofonska LP ploča (RCA Red Seal, 1968.) Juliana Breama s repertoarom iz razdoblja glazbenog klasicizma bila mi je, i ostala sve do danas, najveće studijsko remek-djelo nekog gitarista. Nastala u vrijeme kad je „konceptualni album“ postao uvriježenom normom na svim planovima muzičkog izdavaštva, ta ploča odražavala je sve tipične značajke i vrline likovnog i knjiškog medija tadašnjih *longplejki*. Veliki format LP-ja bio je koristan kao miniposter samoga Breama (s gitarom dok svira), a prostrana površina poledine kao prostor za lako čitljiv muzikološki komentar uvrštenih djela, iz kojega se štošta dalo naučiti. Raspored skladbi na ploči bio je sljedeći:

Na A-strani su *Grand Ouverture*, op. 61 i prvi stavak *Sonate u C-duru*, op. 15 Maura Giulianija te *Gran solo*, op. 14 Fernanda Sora. Na B-strani je četverostavačna *Sonata u A-duru* Antona Diabellija (u obradi samoga Breama) te *Larghetto* i *Allegro K 229* W. A. Mozarta (također u Breamovoj obradi). Meni, kao osvjedočenom pokloniku klasičke, sjevremenski uzor gitarskog izričaja.⁴

Upoznavanje uživo

Da mi je itko prognozirao da ću kasnije u životu biti te sreće i intervjuirati velikane i idole poput Andresa Segovije

2 Valja naglasiti da je Arthur Dolsen godinama gitaru vježbao samo subotom od 10:00 do 11:00 jer se morao baviti s obitelji, doktoratima i profesurom. To ga nije spriječilo da tečno ovlada svim Tárregininim minijaturama, od *Mariete*, *Capriccia Arabea*, *Alhambra* itd.

3 Naučio sam sve o načelu hipersenzibilnosti: „I NAJMANJI ŠUŠANJ IZNUTRA proizvodi OGROMNU BUKU NA VANI, odnosno I NAJMANJI ŠUŠANJ IZVANA proizvodi OGROMNU BUKU PREMA UNUTRA.“ Jer, nije u poslanju MEDIJA da drugim ljudima nabijaju komplekse i čine ih nesretnima što i sami takvo što ne mogu, pa sam se zavjetovao na TRAJNU ŠUTNJU i DISKRECIJU. Samo moja supruga Nadia zna za to.

4 Usput rečeno, Arthur mi je prenio da se taj Breamov LP posebno sviđa i Johnu Williamsu.

(1973.), Chicka Coree (1975.), pijanista i jednog od rodonačelnika *jazz-rocka*, pa zatim i Juliana Breama, ne bih mu povjerovao. Chick Corea došao je između petnaestak nas pred vratima garderobe, promotrio nas i uperio prstom u mene: „Vi ste taj s kojim želim razgovarati.“ Zagrlio me rukom preko ramena i uveo u sobu. Upravo čudesno! No, s Breamom je opet bilo senzacionalno, gotovo uz neko anđeosko posredovanje. Evo kako se sve odvijalo.

Julian Bream u Zagrebu je održao solistički koncert u utorak, 29. studenog 1981., u prepunoj Velikoj dvorani Vatroslava Lisinskog. Poslije nastupa otišao sam do njegove garderobe i dogovorio intervju za sutra poslijepodne (30. 11. 1981.), u hotelu Esplanade gdje je i odsjeo.

Očaravanje

Kad sam stigao u dogovoreno vrijeme u hotel, u aperitiv-baru me dočekao Breamov osobni fotograf, koji mi je priopćio da je umjetnik u sobi, jer mu trenutno nije baš dobro, i da ćemo uskoro gore. Kad smo ušli u sobu, Julian Bream je bio okrenut leđima, s lijevom nogom na stolici i preludirao je nešto, dok mi je fotograf davao znak da ga ne prekidam. Odmah sam prepoznao *Fascination* (Marchetti/de Féaudy) sa samoga početka stoljeća (1904. glazba i 1905. tekst), taj vječno aktualni *evergreen*. Taman sam se uplašio što će biti s intervjuom nakon takvog ne baš obećavajućeg početka, kadli se Julian okrenu i reče: „Ovo baš i nije bilo bogznašto, slažete se? Pa naravno da nije kad sviram u neprikladnom tonalitetu!“ Smjesta je prebacio u drugi, rekao bih čak u negitaristički, za slaganje finih harmonijskih obrata tipa raznih reduciranih četverovuka i sl. Čarobirao je očaravanjem (*Fascination*) i toliko prekrasno i ljupko muzicirao, kadencirajući maestralnim rafinmanom od kojega senzibilnom slušatelju zastaje dah. „E, sad je to – to! Znate, kad imam želučanih problema, ja moram sebi odsvirati bar jednu pjesmu i odmah mi je bolje. Oprostite što ste čekali i dobro došli, gospodine Miletić. Ja sam spreman i možemo početi. Izvolite sjesti.“ Nisam se još ni oporavio od uzbuđenja i u tom trenutku sjetio sam se davne izjave prijatelja Darka Petrinjaka koji je onda kao uspješan londonski student dobio nagradni sat kod Juliana Breama i opisao sve u superlativima, uz jednu duhovitu opasku: „Najgore je to što ti Bream na kraju sve i odsvira pa ti sad hvataj čaroliju!“

Mora da sam Julianu u početku izgledao smušeno – ako ne i mutavo – jer kako uopće započeti intervju u stanju slične razdraganosti? Najradije bih mu replicirao da mi, kad god doživim takvu ljepotu, treba barem deset minuta meditiranja kako bih primirio bujicu dojmova.

Urednik i voditelj

Kad sam mu rekao koliko nam prostora daju u tada eminentnom dvotjedniku za kulturu *Oko*, Bream je to odmah



preračunao u minute razgovora, kao novinski profesionalac. Za vrijeme službenog intervjua on bi tek povremeno ispravljao sebe sama, moleći me da poneku formulaciju prenesem *ovako*, a ne baš *onako* kako je maločas rekao. Kao sugovornik je vrlo zanimljiva osoba koja uvijek daje barem dvoznačne odgovore: istodobno i konvencionalno uljudne, ali i provokativno vrcaste na rubu (auto)ironije. Kao da mjeri koliko ste dobronamjerni. Jer u toj drugoj sastavnici on sebi ostavlja barem pritvorena vrata da sugovornikovu možebitnu netaktičnost ili zajedljivost začas replikom ironizira na vaš račun. Naravno da sam par puta nehotice upao u tu zamku (bez ikakvih loših namjera), jer to inače ne bih ni znao. Dakle, Bream je taj koji zapravo vodi i usmjerava razgovor otkrivajući i jednu posebnu vrlinu. Svaki put kad bih se ja korigirao, on me obazrivo poticao, ohrabrivao štoviše, pa i opuštao da nastavimo još ugodnije, sve dok me nije oslobodio i treme i zakočenosti pred autoritetom te doveo u stanje relaksirajuće spontanosti. Doista empatično, nimalo napuhano i vrlo dostojanstveno od njega, za nas obojicu. Kad smo završili, dopustio mi je i jedno pitanje viška – „Ako bude mjesta da još i to ugrurate.“ – te se potpisao na LP *Julian Bream – Classic Guitar*: „S najboljim željama, Julian Bream“.

Pozvao me da nastavimo neformalno razgovarati. Na moju primjedbku da ipak nisam vičan, a možda ni dorastao govornoj komunikaciji s Englezom – koji za mene govori i prebrzo – odmah me utješio: „Bez brige, ja ću govoriti sporije, a sve što Vam bude nejasno ja ću Vam prevesti. Osim toga, opustite se i prestanite s tim 'maestro' i 'Sir'; još malo pa ćete me zvati 'Vaše Visočanstvo'. Ja sam Julian, a Vi ste Nenad, zar ne? Ostanimo na tome!“ Tako i bi. Razgovor se odvijao savršeno tečno, nimalo mojom zaslugom – bez lažne skromnosti – već isključivo Julianovom koji se pokazao i kao odličan učitelj engleskog. On je mimikom, gestama ili pronalaženjem sinonima – za riječi koje onda bolje razumijem – nevjerovatno brzo mene vraćao u „film“, da bih se čak uspio s razumijevanjem nasmejati njegovim duhovitostima kojih je bilo napretek. U tim zastajkivanjima (moje vokabularne skučenosti) trebalo mu je maksimalno tri sekunde da me podučii. Što je razgovor odmicao dalje, postajao sam sve bolji i bolji, kao da sam uzgred i na brzopoteznom seminaru za tečniju konverzaciju engleskog jezika. Julian je i u tom pogledu poput čarobnjaka.

U obranu Segovije

Nastavio je o Andresu Segoviji. Od čovjeka koji se pret hodno požalio koliko je imao poteškoća u nemalim naporima da se otarasi Segovijina utjecaja, očekivali biste da se tek *neformalno* obušii drvijem i kamenjem, ali ništa od toga, naprotiv. Opisujući ga kao „meteor koji je pao u naše

dvorište“, stalno je naglašavao da to nije do Segovije nego možda do svih nas „sprženih“ pa i Juliana samoga. Dakle, nema krivnje u tome što se Segovia rodio kao „meteor“, odnosno orijaš nepojmljivo velikog utjecaja, niti je misija takvih ljudi u bilo čemu problematična ili čak zla. Svatko se rodi onakav kakav jest i svatko može pasti ili ne pasti pod nečiji utjecaj, ali na vlastitu odgovornost, bez ikakva prava da se žali na onoga koji utječe. Znači, Segovia je nevin, a snažan utjecaj koji je širio oko sebe problem je nas koji smo pod njegovim utjecajem, i na nama je da ga se riješimo ako to želimo i uopće možemo, ovisno o kome se već radi. Spomenuo sam Julianu (u to doba) recentne seminare što sam ih osobno prevodio u dva navrata (u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog) koncem 70-ih godina 20. stoljeća, a koje je održao Angelo Gilardino u ime izdavačke kuće Bèrben. Ti seminari dobrim su dijelom bili gotovo pamphletsko obrušavanje Gilardina na Segovijinu *prevrtljivost* u vezi sa skladbama posvećenima njemu. Pitao se što je istina u tim kompozicijama: poneke note koje su u dva notna izdanja svaki put drukčije, ili oni tonovi umjesto kojih Segovia na tri postojeće vlastite snimke iste skladbe svira opet neke druge? Za krunski dokaz Gilardino je naveo spor s Joaquinom Rodrigom i *Conciertom de Aranjuez*, u kojem je među njima „puklo“, jer „to više nije bilo za otrpjeti“. Tko je u pravu? Na to je Julian odgovorio da su svi u pravu, a pogotovo Segovia! Nije sporno da autor jedini ima svako i neprikosnoveno pravo nad svojim autorskim djelom. Nije sporno da Gilardino – s izdavačkoga gledišta – zagovara preciznost notnog zapisa da bi se točno znalo o čemu se radi. Ali, najmanje je sporno da je Segovia najviše u pravu! I to iz nekoliko razloga:

- 1) On je stariji od Rodriga.
- 2) Sve kompozicije pisane za njega naručio je ili inicirao on sam.
- 3) On je svim tim autorima u najmanju ruku podigao rejting.
- 4) On je daleko najveći umjetnik i autoritet među svima njima.

Kao takav, Segovia je svim autorima otkrio što klasična gitara uopće jest i što ona zapravo može. Svi Segovijini prethodnici imali su problema s čujnošću čak i u malo većim intimnim prostorima, a genijalni Andrés je gitaru još u mladalačkoj dobi (1909.) postavio na koncertni podij i obratio se velikom auditoriju. Uvijek moramo stvari promatrati u povijesnom kontekstu, u danim okolnostima i određenim uvjetima. Otad je gitara probila „zvučni zid“ i konačno se potvrdila kao glazbalo koje se doista čuje u velikim dvoranama. Predbacivanja zlobnika da Segovia ni u mlađim danima možda nije bio kadar svirati lepršavo i virtuosno kako je to Rodrigo zamislio, za Juliana su mož-

da i točna, ali samo sporadično i svakako nebitno. "Snagatorstvo i 'pirotehnički' virtuoзитet ne idu ruku pod ruku. Segovia je najvjerojatnije tražio stanovite prilagodbe svom načinu sviranja, neke 'ustupke' na koje tašti Rodrigo nije bio spreman. Uostalom, i dandanas imate fascinantno vještih i preciznih virtuozu – da ne spominjem nijedno ime – koji uživo, u velikim dvoranama, nisu kadri čestito dobaciti ni do 5. reda. Svi moraju prestati šušcati s bombonima, zaustaviti dah i umrtviti se poput mumija, pa i tada im se 'piano' čuje više kao intuitivno zamišljen negoli zvučno ostvaren sadržaj. Uza sve dužno poštovanje prema Joaquínu Rodrigu, *Fantasia para un gentilhombre* i *Concierto de Aranjuez* su najbolje što je on u svom bogatom opusu uopće napisao. Obje skladbe nastale su na poticaj Andrésa Segovije i uopće nije važno je li Segovia *Aranjuez* svirao. Rodrigo nije skladatelj prvoga reda i u povijesti će biti zapamćen prvenstveno po tome što je imao čast da Segovia naručuje od njega. Isto vrijedi i za sve druge kompozitore koji su Andrésu napisali ovo ili ono. Nitko od njih nije format prvoga reda, a Segovia je u svom „fahu“ i više od toga: on je *jedan, jedini i jedinstven*. On je 'izmislio' gitaru, pokrenuo lavinu zanimanja i kod sljedbenika i kod skladatelja, i barem pola stoljeća nije imao ozbiljnije konkurencije. A i konkurenciju je za života stvorio on sam, bilo izravnim podukama, bilo 'meteorskim' utjecajem. Uz malo pretjerivanja, mogli bismo reći da mu, iz tog aspekta, ni Beethoven nije ravan jer ni on nije bio jedini i potpuno sam!" U svakom slučaju, Julian me uvjerio da je Rodrigo morao biti širokogrudniji te da je morao naći neko zadovoljavajuće kompromisno rješenje. Ovako je ispaо „sitnodušan“ i naštetio je samo sebi, a Segoviji ama baš nimalo. Spominjao je i neka konkretna imena, njemu gotovo smiješna – a odnose se na one kojima je Rodrigo ostavio u amanet da se bave s *Aranjuezom* – no ja sam Julianu obećao da to nikad neću iznositi u javnost pa se toga i držim.⁵

Uloga Petera Pearsa

Julian je nadugačko i naširoko pričao o Peteru Pearsu, punim imenom: **Sir Peter Neville Luard Pears** (22. 6. 1910. – 3. 4. 1986.). U Julianovu životu Peter Pears ima najistaknutije mjesto. Naime, bez njegova vodstva i krucijalnog savjetovanja Bream bi se teško dokraja ostvario kao glazbenik i gitarist, a s lutnjom se možda ne bi ni bavio. Pears je inače bio školovani pijanist i pjevač, no i daroviti skladatelj, koji je i sam bio u dilemi s čime se u životu baviti. Sve mu je s lakoćom išlo od ruke. Rano se upoznao s Benjaminom Brittenom koji je u njemu prepoznao ogro-

⁵ Julianovo i moje uzajamno povjerenje – doista smo vjerovali jedan drugome, bez zadržke. Za mene je ono bilo skoro „Sveto pismo“.

man pjevački kapacitet. Britten je Pearsu posvetio mnoge role u svojim raznim djelima. Zajedno su surađivali i u utemeljenju *Aldeburgh* festivala (1947.) te *Britten-Pears School* (1972.), na primjer. Peter Pears se samostalno odlučio baviti pjevanjem jer je smatrao da na tom području ima najviše prostora za originalnu kreaciju (s obzirom na to da vokalni standard u to doba nije bio na zadovoljavajućoj razini).

Utoliko je razumio Breama i njegovu želju da se lutnjom bavi ne skolastički već originalno, ma što to značilo tamo negdje u 50-im godinama 20. stoljeća. Julian smatra da je Pears veliki erudit i svezalica te priznaje da je od njega puno naučio o glazbi općenito, a posebno o staroj glazbi – najviše o elizabetanskoj vokalnoj muzici. On ga je upoznao s mnoštvom prekrasnih pjesama iz tog vremena koje su ga i privukle da se primi lutnje; „Sa svojim skromnim znanjem, gotovo na razini samouka, sigurno bez Pearsa ne bih.“⁶

Bream i Pears desetljećima su bili najbolji prijatelji-intimusi i surađivali su intenzivno upravo u staroglazbeničkom smislu, kao „elizabetanski“ duet, glas plus lutnja. Rezultat te plodne suradnje ovjekovječen je na gramofonskim pločama još 1956. godine⁷ i gomilom zajedničkih koncerata. Zanimljivo je da je Bream, u diskografskom međuvremenu između dvaju izdanja s Pearsom, snimio još jedan LP s vokalnom glazbom, kao pravi zaljubljenik u istu, taj put s Jamesom Atkinšom (bas) i vokalnim ansablom *Golden Age Singers*.⁸

Koliko su Bream i Pears bili bliski, vidi se iz njegove izjave: „I danas još svakodnevno komuniciramo, barem telefonski.“⁹

Uistinu bliska i plodonosna veza dvojice korifeja, vele-majstora upravo, od kojih je svaki od njih lapidarno obilježio stvaralačku epohu za vlastita životnog trajanja.

⁶ Zanimljivo je to što je Julian meni često naglašavao svoje „skromno znanje“. Dugo već nije tajna da se gitare latio nadahnut jazz-gitaristom Djangom Reinhardtom te da je obobžavao i proučavao njegovu harmoniju. O tome ja u predinformatičko doba, 1981. godine, nisam imao pojma. No danas na internetu vrlo lako možete pročitati da je Bream u dobi od 12 godina osvojio prvu nagradu za sviranje kao pijanist na nekom natjecanju mladih, što mu je omogućilo da upiše studij klavira i kompozicije na Royal College of Music.

S ove distance čini mi se da se Julianovo pozivanje na „skromno znanje“ i „samoučenje“ zacijelo odnosilo na bavljenje klasičnom gitarom.

⁷ *Peter Pears With Julian Bream – Elizabethan Lute Songs – Vol. 1 – An Anthology Of English Song* (Decca) i *Peter Pears, Julian Bream – Music For Voice And Guitar* (RCA Red Seal, 1965.)

⁸ *Dowland – Golden Age Singers, Julian Bream – Ayres For Four Voices* (Argo, 1962.).

⁹ U trenutku dok smo razgovarali, umirovljenom Peteru Pearsu preostalo je još samo pet godina života. Umro je 1986.

Na ovom ćemo mjestu zanemariti kronološki tijek događanja. Naime, nakon otprilike sat vremena ugodnog čavrljanja, Julian se obratio svom fotografu upitavši: „Pa mi smo u Zagrebu, zar ne? Oprostite na indiskretnom pitanju, Nenade, je li Vaš nadimak Pippo?“ Potvrдно sam kimnuo glavom, ali i protrnuo od iznenađenja, pa i popriličnog straha.

„Vi onda mora sa ste taj 'divan momak iz Zagreba' koji se s Johnom Williamsom potajno voli na daljinu.“ Ostao sam zabezeknut. „Bez brige, John i ja smo i prijatelji, a ne samo suradnici. Diskrecija Vam je, Nenade, zajamčena i neće biti nikakve štete. U nekoliko mi je navrata John s puno entuzijazma pričao o Vama i znam cijelu priču... Sve je pod kontrolom. I... mogu li te i ja zvati Pippo?“

„Pa naravno, Julian“, odgovorio sam uz smiješak, s ogromnim osjećanjem olakšanja.

Bio sam gotovo siguran da me je Julian „pročitao“ od samoga početka¹⁰ i da je samo čekao priliku da mi to priopći. Prijateljstvo između njega i Johna, odnosno dugovremena „tajna ljubav“ (*liking each other*) – kao i zavjetovanost između Johna i mene (u tom trenutku već 23 godine) – bili su temelj za uspostavljeno neograničeno povjerenje. Mogao sam pitati što god sam htio, a Julian je odgovarao bez ikakve zadržke, s punim uzajamnim povjerenjem, kao da smo najbolji prijatelji, rod ili nešto slično. Uostalom, neslužbeni je razgovor potrajao najmanje tri sata, plus zajednički odlazak na aerodrom. Razgovarali smo i u taksiju i u zračnoj luci.

Između originalnosti i skolastičke „autentičnosti“

Julian je pristao latiti se lutnje na Pearsovu preporuku, ali samo pod uvjetom da je svira noktima. Jer i lutnja se na pozornici mora čuti. I u tome ga je prijatelj Pears također snažno podržao. Nadalje, Breamu je nepojmljivo da se izvođač koji se bavi starom glazbom ma koje vrste do te mjere „otkvači“ od sadašnjosti da muzicira kao da se u višestoljetnom međuvremenu ništa nije dogodilo ni s lutnjom ni s gitarom. Za njega je to „manirizam i izvjesna muzejnost“.

S druge strane, divno je što „autentičari“ uopće postoje, jer tako imamo uvid kako je to nekad bilo i zvučalo. „Bogu hvala da oni postoje!“ No kako Bream nije koncertantni kustos i ne zanima ga „brisanje prašine u muzeju glazbeno-voštanih figura ili vođenje tih istih figura na piškenje“ – tipičan Julianov humor – on sebe ne može ni zamisliti u sličnoj ulozi. Julian naprosto želi svirati bez opterećenja i utoliko ga skolastička „autentičnost“ uopće ne zanima. Baš ga briga što bilo tko misli o toj tematici, govorio je

10 Valjda otkako sam ušao sa spomenutim LP-jem. O mom obožavanju te ploče mora da mu je prepričao John Williams.

bez ikakve oholosti ili bahatosti. Još od 50-ih godina 20. stoljeća kritiziraju ga zbog noktiju i „periodalno-stilske nekompetencije“, i to u vremenskom *crescendu* sve više i više. Danas (1981.) skolastički „autentičarske“ opservacije često padaju i na teren osobne netrpeljivosti pa i vrijeđanja, ali Juliana to nimalo ne pogađa. Nema nikakve volje polemizirati ili svađati se s ikim. Oni neka teoretiziraju, a na njemu je da svira.

A što se tiče teze da umjetnici u tzv. etabliranim tvrtkama (EMI, Decca, CBS, RCA...) snimaju po „komercijalnom“ diktatu izvršnih producenata pa utoliko nisu „slobodni“, tu je Julian bio još eksplicitniji. Čim netko ulaže svoj novac, nema potpune slobode. Miješaju se sa sugestijama, dakako. Budući da je i sam snimao za „neovisne“ tvrtke s dobrom distribucijom, činjenica je da su se Breamove ploče odlično prodavale („jer ljudi to vole slušati“), a one druge baš i ne.

Cavatina

Veli Bream: „Najbolji primjer da se producenti miješaju svojim zahtjevima je glasovita *Cavatina* Stanleyja Myersa koja je skladana davno prije nego što je postala poznata. Izvorno napisana za klavir, skladba je 1970. preuređena i proširena za gitaru na zahtjev samoga Johna Williamsa. Prvi je put korištena u filmu *Walking Stick* (1970.). Otkako se pojavila u filmu *The Deer Hunter* (1978.), postala je svjetskim hitom. Čak se dvaput pojavila na *UK Top 20*: u verziji Johna Williamsa, i u pop-instrumentalnoj izvedbi glasovite grupe The Shadows s Hankom Marvinom na solo gitari.

Nemojte misliti da se, unatoč vrtoglavom usponu, nije našao neki filmski producent koji je prigovarao zato što Williams svira u duetu, sam sa sobom. Gotovo po rezonu da nije u redu što jedan takav umjetnik sam sebi snima drugu dionicu, kao da 'ne zna svirati' (!). No i John i Stanley ostali su pri utanačenoj koncepciji i nisu se dali smetati. A radi se, eto, o skladbi za koju danas (1981.) možemo reći da je sigurno najkultnija gitarska minijatura poslije Tárregine *Alhambre*. Ne samo kao izvanredna naslovno glazbena tema u filmu, nego i organski nedjeljiv dio filma, s čisto dramaturške točke gledišta.“¹¹

Trnovit i skandalozan put do bivanja „svoj na svoje“

Da bi se dokraja oslobodio Segovijina „meteorskog“ utjecaja, Julianu doista nije bilo lako. Morao je prestati odlaziti

11 Julian je pokazao izvanredno znanje ne samo o glazbi filma ili u filmu, nego i o filmskoj umjetnosti općenito.

Najradije bih uzeo notes i olovku da barem u natuknicama sebi pribilježim i naučim sve što govori. I to ja, koji sam se u spisateljskoj aktivnosti – baš tih godina – intenzivno bavio recenzijama i esejistikom o filmskoj glazbi.

Fantastično!

na satove k njemu, unatoč tome što je Segovia „poput trezora iz kojega svako malo ispadaju pravi 'dragulji' gitarske riznice znanja i neprocjenjivih 'bisera' i 'dragog kamenja'. Doista se ima što i kako naučiti od njega!“ S druge strane, upravo su satovi kod Segovije djelovali pogubno. Svaki bi put padao pod sve veći i veći utjecaj, bivajući sve dalje od ideje da se istoga otarasi.

Stoga je nekoliko godina prestao svirati gitaru, bio je i narednik u britanskoj vojsci (!) i mnogo je „radio na sebi, pogotovo baveći se meditacijom“. No kako je Engleska i domovina „žutog“ tiska i srodnih izdanja, Breamu se dogodilo da je osvanuo u trač-rubrikama prokazan kao „alkoholičar koji je doživio nervni slom“. Skandal, dakle. „A od svega je istina samo to da sam češće viđan u javnim lokalima kako pijem viski. Pio sam isključivo zbog potreba sufi-meditacije, s kojom sam se napokon sredio i osposobio za dalje. Nema nikakve veze sa živčanim slomom koji sam prebolio iz sasvim drugih razloga.“¹²

Slom živaca

Julian je doživio i to, ali zbog neoprostive pogreške za koju smatra da je sam kriv. „Sve sam isplanirao što i kako. Išlo mi je kod kuće i svagdje drugdje. Zvučao sam točno onako kako sam želio. Od Segovije je ostala samo

12 Sufi-meditacija je jedino što u razgovoru nisam razumio što točno znači, jer nisam ni čuo za to. Tek nekoliko godina kasnije saznao sam da su sufiji jedna muslimanska sljedba, literarno uvaženi književnici-filozofi i bespoštedni kritičari dogmatskog Islama. (Postali su u međuvremenu i jednom od moje omiljene literature.)

Na nekoliko mjesta u svijetu održavaju se njihove čuvene meditacijske seanse, na koje dolaze uglednici različitih religija, poput ortodoksnih rabina, vatikanskih nuncija, pravoslavnih monaha sa Svete gore, indijskih gurua, hinduističkih svećenika, budističkih velikodostojnika itd. Može doći tko hoće i meditirati o „Bogu, jednom i jedinom“ te uzajamno razmjenjivati iskustva.

(Jedan naš znani iscjelitelj i alternativac, Vladimir Ivanov (iz Zaprešića), bio je kod njih u Tunisu i začudio se da prije ulaska obvezno mora popiti punu bocu viskija naiskap. Objasnili su mu ovako: „Ako to niste u stanju, a da se ne napijete, znači da volite alkohol i niste sposobni nadzirati svoj 'niži ego' i uzvisti se do željene točke. Uostalom, što biste uopće radili unutra, gdje meditacija-molitva traje 72 sata, odnosno 3 dana neprekidno, bez spavanja, ica, pića i fizioloških potreba?“ Ivanov je 10-ak dana vježbao i povraćao te napokon uspio.

Budući da Julian i sam spominje sufi-meditaciju „s kojom se napokon sredio i osposobio za dalje“, realno je pretpostaviti da je osobno bio kod sufija te da je to što je „češće viđan u javnim lokalima kako pije viski“ bila samo vježba. Drukčije se sufi-meditacija ne može ni provesti. Svi koji su to prošli – uključujući i Breama – smatraju to vrhunarskom tehnikom duhovnog iscjeljenja i okrepe. Iako to nije izriječno potvrdio, ja sam danas sto posto siguran da je Julian tamo bio i dobio snagu za svoj daljnji razvoj.

'glasna svirka', što je i u redu i što nikad nisam ni htio mijenjati, dapače.¹³ A onda sam napravio *kardinalnu* pogrešku. Otišao sam u studio tvrtke EMI, za koju sam već snimao Bacha i još ponešto, a s čime nikad nisam bio zadovoljan. Koje autorsko sljepilo!“ Julian Bream, koji je igrom slučaja u životu dvaput stupao u brak, ovako je to slikovito objasnio: „To ti je kao da se drugi put ženiš, a na pir pozoveš kumove iz prvog braka i obitelj bivše supruge (smijeh). Ljudi iz EMI-ja su mene u studiju 'čuli', onako kako su već prije 'zacrtali' da bih ja trebao zvučati na snimkama ('segovijanski') i sve skupa nije valjalo ništa za 'novog' mene. 'Puknuo' sam od bijesa zbog tog gafa. Nisam završio ni u kakvoj 'ludnici', već sam imao kratkotrajni slom živaca koji je ubrzo saniran. S ljudima u EMI-ju sam se rastao prijateljski jer su producenti sve radili u najboljoj namjeri i nema im se što zamjeriti. Shvatio sam da moram promijeniti izdavačku kuću. To sam napokon i uradio.“

Prijelaz u tvrtku RCA Red Seal

Pitao sam Juliana nije li prelazak u američku kompaniju RCA bio riskantan potez, s obzirom na to da britanske glazbene recenzije žestoko „pljuju“ po američkoj klasično-glazbenoj produkciji. Nerijetko se mogu pročitati ironične opaske kako „Amerikanci o klasičnoj glazbi imaju potpuno iskrivljenu i 'došljačku' predodžbu“, kao da su i dandanas još uvijek kauboji.

Na to je Bream samo odmahnuo rukom: „Ne držim puno do tog tipa prepotencije bez mnogo pokrića, o kojoj bi se naša medijska svijest morala jednom i ozbiljnije zamisliti. Gotovo slučajno sam prvo 'pokucao' na vrata RCA i odmah se dogodilo čudo. Prihvatili su sve moje želje s golemim oduševljenjem i entuzijazmom, baš u pogledu studijskog zvuka što sam ga želio postići. Postavio sam samo jedan uvjet: snimke neće ići u optjecaj ukoliko osobno ne budem zadovoljan. Inače sam spreman ne 'soliti pamet' producentima i poštivati svu njihovu nadležnost. Već na prvim probnim snimanjima sve je bilo savršeno.“

13 Da je Bream doista „glasan“, uvjerali smo se svi što smo bili na koncertu u Velikoj dvorani Vatroslava Lisinskog. Napunio ju je zvukom do posljednjeg reda. Ja sam, primjerice, sjedio u pretposljednem redu partera, tik do šireg prolaza prema tribini – na kojoj se bolje čuje jer nema zaklanjanja onih ispred – i uspio sam potajno snimiti koncert na svoj reporterski walkman s te udaljenosti (!). Snimka je bila dovoljno dobra da precizno „skinem“ cijelu Bachovu *Sonatu broj 1 u g-molu, BWV 1001* u Breamovu dotad neobjavljenom aranžmanu, u a-molu. O tome najbolje može posvjedočiti moj bliski prijatelj Goran Listeš koji je tu (ilegalno) „skinutu“ obradu cijele sonate uvrstio u svoj repertoar, a 1987. je upravo to djelo snimio na svoj LP prviženac.

Sretan kao malo dijete s novom igračkom

Kada je bio siguran i kako je to izgledalo kad je definitivno shvatio da je to – to?

„Već na prvom snimanju zvučalo mi je savršeno, mada sam se preslušavao samo preko slušalica. Znamo da su slušalice samo orijentacijski 'info' i da nemaju kvalitativnu razinu provjere na zvučničkim monitorima. Tek treći dan skupio sam hrabrosti da odem iza stakla i provjerim na monitorima u kabini. Još uvijek u nevjerici jesu li mi pali kriteriji ili mi se sve pričinja zbog uzbuđenja. Na malim zvučnicima Rogers Studio Monitor zvučalo je savršeno! Morao sam se suzdržavati da ne počnem skakati od neopisive sreće, kao malo dijete koje je napokon dobilo najdražu igračku. Što bi ljudi mislili o meni (smijeh)? Odmah sam krenuo i u susjedni audiosalon gdje je na velikim monitorima Tannoy zvučalo još bolje. Bio sam apsolutno siguran da imam gitarističku budućnost kakvu sam dugo priželjkivao...“

Cijena promjene izdavača

Još si 1956. za EMI snimio *mono LP Julian Bream – A Bach Recital For The Guitar* koju je strana kritika dobro primila. Je li te danas stid te ploče?

„Nije me ničega stid. Tada sam svirao napola 'segovijanski' i tek napola kao ja. Jedino mi je jako žao što ja više nikada u životu neću moći snimiti 'Complete Bach Works' jer *Ciaccona* ili *Preludij*, *Fuga* i *Allegro*, na primjer, kao i neki drugi Bachovi komadi ostaju u ekskluzivnom diskografskom vlasništvu tvrtke EMI, kad sam ja u pitanju. Takav je ugovor, a oni mi sigurno neće odobriti da snimam za nekog drugog; ljuti su na mene što sam ih napustio i prešao u konkurentsku kuću. Srećom, Bach ima još mnogo djela s kojima se mogu i smijem baviti u RCA, u kojoj ostajem zauvijek.“

Stomaklija prvi put

Julian me pitao znam li neko piće koje učinkovito djeluje na želučane probleme, a ja sam mu odmah preporučio industrijsku rakiju *Stomakliju* što su je u Jugoslaviji radili Crnogorci. Ne zato što bi oni bili neki osobiti specijalisti, već isključivo stoga što im je tvornička tehnologija zastarjela, pa ne znaju još varati (destilirati iverice i slično). Inače je u našim južnim krajevima tradicija da ljudi kod kuće spremaju razne *grappe* bazirane na talijanskoj recepturi *cento erbe*, koje blagotvorno djeluju na stomak.

„Što bismo mi, svi skupa, da nema Talijana?“ uzdahnio je i naložio fotografu da naruči za nas obojicu. Otad smo pijuckali zajedno, a Bream nije skrivao oduševljenje *Stomaklijom*: „Ovo je pravi lijek. Super!“

Stomaklija drugi put

Sljedeću rundu naručio je u trenutku kad me nagovarao da malo pregledam njegov instrument jer mu je John pričao koliko sam talentiran za procjenu gitara. Štoviše, da mu nešto i odsviram.¹⁴ „Pomoći će ti da se malo opustiš. Nije to ništa strašno. Ja sam samo znatiželjan...“

Pregled gitare

S rutinskom provjerom smrekine glasnjače, od ružina drveta pravljenih stranice, dvije donje ploče, kobilice i vrata (s umetnutim javorovim uzdužnim *stripom* po sredini) i prekrasnom rozetom brzo smo bili gotovi. Pozornost mi je privukla rezonantna kutija kojoj je zvučnost glavni zadatak. Izrađuje se od drvenih ploča nalik debelom furniru i posebno profiliranih letvica koje služe za ojačanje. Baš je dizajn tih dijelova bio neobično lijep i osobit. To sigurno nije rađeno iz estetskih razloga, već mora da ima nekog višeg tonskog smisla. A i drvo samo naoko slično na bljedunjavu orah, mada bih se kladio da je posrijedi neko egzotično drvo, poput afričke bubinge ili slično.

„Da, Jose Romanillos je tu gitaru napravio 1973. posebno za mene. Letvice su od nekog nesvakidašnjeg drveta, i meni nepoznatog. To je njegova majstorska tajna koja se ne otkriva nikome. Zvuk Romanillosove gitare sastavni je dio moga gitarskog izričaja.“

Nastavio sam s minitestom zvučnosti, prvo s *arpeggiom* kažiprsta okrenutim gornjom stranom nokta prema gitari, od najdeblje žice prema najtanjoj (da bih ustanovio jesu li u takvoj timbarskoj svjetlini sve prazne žice ujednačene). Zatim G-dur akord u III. položaju i E-dur u I. Ako je G-dur glasniji, onda gitara ima fundamentalnu rezonanciju u „g“, što znači da je topla u zvuku. Za poslovično resku gitaru od smreke to je itekako važno. Slijedilo je sviranje kromatskih tonova od vrha do dna po svakoj žici (srednjakom desne ruke i jednakim pritiskom), da bih osobitu pozornost posvetio provjeri oktava. Tanke *e* i *b* žice bile su intonacijski podudarne flažoletima na njima (!). S obzirom na visoko postavljene žice to je ravno malom čudu (i na mnogim majstorskim instrumentima flažoleti na oktavi su korektni, a prirodni tonovi mrvicu previsoki, što je neugodno). Temperirani instrumenti uvijek zvuče bliže netemperiranosti kad visoki tonovi budu malčice niži od dubokih.

Stisnuo sam dvama prstima odjednom prvu žicu na I. i XII. polju i primijetio da je blago udubljeni reljef vrata u odnosu prema žici idealan (u američkom muzikantskom žargonu kažemo *relief*). Ta suptilno odmjerena krivulja otklona od žice

14 Ukočio sam se od te ideje i treme: ja da sviram Breamu?!

Da sam znao da će dotle doći, bio bih mu se predstavio kao momak iz *pizzerije* koji s gitarom ima veze utoliko što gitaristi ma dostavlja jumbo *pizze* po njihovu ukusu.

određuje gotovo savršeni štim (osim što jamči da žice ne brenče). Ovu je gitaru izradio genijalac koji sigurno ima barem jednaki, ako ne i bolji sluh od najboljeg štimera klavira.

Ruke na stolu

Julian je tada predložio da obojica stavimo obje ruke na stol i razmotrimo kako izgledaju. „Sliča li naše ruke na ruke ljudi koji nešto sviraju?“ Po nekoj prosječnoj predodžbi vizualno elegantne finoće, baš i ne sliča. Prije bi to bile ruke dvojice radnika koji prekrcavaju teret viljuškarom u nekom skladištu ili rade na miješalici betona. „Vidiš, Pippo, čak su i tvoji safaladasto-hrenovkasti prsti bolji (smijeh). Primijetio sam da u najvišim pozicijama stišeš po polje i pol odjednom, jer jedva smještaš jagodice tih 'kobasica' u sitna polja. No moji su prsti još i lošiji. Gle!“ Počeo je dizati prst po prst uvis i natrag. Svaki put čulo se trljanje susjednih srednjih zglobova u oba smjera. „S takvim hendikepom, sve i da hoću, ne mogu svirati ujednačeno – da svi tonovi budu kao vojska uredni, kao u Williamsa, na primjer – i očekivati da tim stilom polučim zadovoljavajući učinak. Bio sam, srećom, prisiljen okrenuti se što širem korištenju registara, 'bojanju' dionica i fraza, za koje sam razvio specifičnu tehniku gitarsko-orkestralnog kazivanja. Još je Berlioz rekao da je gitara 'orkestar u malom'. Hoću reći da urođeni nedostaci mogu postati vrlo pozitivan poticaj za kreaciju, samo ako ih znaš usmjeriti u prilog sebi.“

Napolitane i *Georgia on My Mind*

Nakon još jednog gutljaja *Stomaklije* i dodatne cigarete konačno sam se ohrabrio svirati Breamu, zamolivši ga da me ne pita ništa iz klasičnog repertoara jer sam još uvijek u sviračkoj apstinenciji.¹⁵ Izveo sam svoje obrade dviju napolitanskih kancona od Ernesta di Curtisa - *Voce 'e notte* (1904.) i *Non ti scordar di me* (1912.). U potonjoj je Julian čak i pjevao poneki stih na talijanskom (!): „Poznavanje talijanske kancone stvar je opće kulture. *Belcanto* je jedna od najljepših pojava što su se dogodile u glazbi.“

Dodao sam još i *Georgia on My Mind* (1930.) Hoagyja Carmichaela, svoju najdražu pjesmu u životu, koju i Julian voli, pogotovo u izvedbi Raya Charlesa, „pjevača koji je bitno promijenio glazbu i rasne predrasude“. Prokomentirao je povremene tonske ekscese koje radim nesviknut na delikatnu smrekovinu:

„Nije to uopće toliko loše kako se žališ, Pippo. Čuje se da si svirač za cedar, a ne za smreku, i to pod obvezno. Ui-

¹⁵ Nakon što sam prije tri godine razbio gitaru – baš kao svojedobno i Julian – u iščekivanju da „meteorski“ utjecaj Segovije posve ishlapi (što nije nikad, ni poslije). Tada sam odlučio da ću ubuduće javno svirati samo ono što sam sebi aranžiram ili namjestim, a standardnu literaturu samo u školi za potrebe nastave.

stinu odlični *easy to play* aranžmani sa svime bitnim što u tim skladbama treba. Legata su ti vrlo 'segovijanska', ali sve ostalo me mnogo više podsjeća na moj utjecaj, pogotovo *Georgia on My Mind*. Tu bih pjesmu i sam svirao u G-duru, s mnogo praznih žica u melodiji i akordima. Jedino je mjestimično gušća bas-linija vjerojatno utjecaj *jazza*.“

Zamolio me da *Georgiu* još jednom odsviram kako bi je zapamtio jer nisam imao note sa sobom. Zatim je uzeo gitaru i sam je odsvirao dopunjujući je usputnim *feel in cvebama*, toliko ukusno i muzikalno, da mi nije preostalo drugo nego pognuti glavu podupirući je dlanom i ponovno se sjetiti prijatelja Darka Petrinjaka: i sad se treba vratiti doma i u vlastitoj aranžerskoj umotvorini hvatati čaroliju senzacionalno profinjenog i ganutljivo nadahnutog Juliana Breama. Hm...

„Nešto drugo mi nije jasno“, nastavio je Julian poslije svirke. „Obožavaš Williamsa, oslobađaš se Segovije, a želiš svirati na mom tragu.“

Händel

„To je zato što ja tebe, Juliane, smatram najboljim univerzalnim glazbenikom (*the most global musician*) današnjice, i ne samo među gitaristima. Ti si poput Händela koji je povijesno bio prvi svjetski čuveni artist – računajući i umjetnike svih vrsta izričaja – jer je spojio englesku himničnost, njemačku polifoniju i talijanski *belcanto*.

Vrhunac njemačke polifonije – Bacha, na primjer – sviraš uzorito, kantilena i *belcanto* ti strše čak i u suvremenoj glazbi, a notorno engleski karakter u muzici je nepravedno ekskluzivno svoditi samo na himničnost. Tu je barem još i engleska renesansna glazba čiji si ti najistaknutiji *connoisseur*.“

Zahvaljujući mi na mojim „dirljivim komplimentima“, Julian Bream je mnogo i iscrpno govorio o Georgeu Friedrichu Händelu (čije ime on koristi u engleskoj grafiji i izgovoru) i o tome koliko je Händel utjecao na njega. Bilo je to opet jedno fascinantno minipredavanje o mojem najdražem skladatelju. Muzikološki osviješteno, podacima potkrijepljeno i znalački artikulirano. Nije zaboravio spomenuti i Beethovena, koji je poštovao Händela kao najboljega među svim starim majstorima. Uza sve što sam naučio od Juliana, kasnije sam onih nekoliko relevantnih knjiga o Händelu što ih imam pročitao ponovno, ali uz mnogo više povezivanja činjenica, razumijevanja i sintetiziranja ukupnoga gradiva. Julian Bream je muzikolog! Pravi pravcati.

O gitarama i karizmima

„Nego, nisi mi ništa rekao kako ti se sviđa moja gitara. Dakle?“

Dosad sam u životu samo dvaput imao čast držati u rukama takve božanstvene instrumente. Tvoju, i Segovijinu



Fletu.¹⁶ Njegova je najbolja koju mogu i zamisliti. Kao da je dovoljno samo dahnuti u nju pa da već reagira. Sa Segovijom sam 1973. objavio intervju u istom listu (*Oko*) za koji danas razgovaramo i nas dvojica. Prije no što mi je maestro dopustio da probam njegovu gitaru, morao sam slušati podulje upute. Baš kad sam Julianu nakanio reći koje, nastavio je on sam: „Znam: ‘Pazi na gitaru i uvijek budi nježan prema njoj, jer gitara je poput najljepše žene na svijetu. Nježno, obazrivo, mekano, kako samo prave ljepotice zaslužuju... Oprezno s njom! Gitara ima prekrasnu glavu, dugački vrat poput prelijepe egipatske kraljice Nefertiti, predivan struk, zavodljive bokove...’“ – u tom smo trenutku obojica prasnuli u grohotan smijeh.

„Segovia to uvijek priča svima i svakome. Nijedan sat kod njega nije prošao bez tih riječi. Ponavljao je tu zaljubljeničku odu čak i kad bih ja vadio svoju vlastitu gitaru. Ponekad sam mislio da on svakodnevno, poslije ustajanja, prvo s tom mantrom na pameti izvrši ritual klanjanja Njezinom Veličanstvu Gitari, a onda sve ostalo. Mislim da ne postoji osoba koja gitaru voli više od njega. Segovia fanatično obožava gitaru, a to je i vrlo važan sastojak njegove istinske karizme.“

Spomenuo sam Breamu da je Segovia u Beogradu svirao privlačan program, u kojem je zbunjujuća bila samo završna točka prvoga dijela: 20 Sorovih menueta zaredom, kao jedna točka. Trojica kolega i ja ostali smo nemalo razočarani: pa zar smo prevalili tolike kilometre da bi nam „stari mačak“ svirao hrpu od 20 Sorovih menueta koje svi znamo svirati, većinu od njih i napamet? A kad je točka Sorovih menueta bila gotova, onda smo... „Onda ste ostali zapanjeni“, dovršio je Julian. Osjećali smo se kao četiri budale koje i same frenetično plješču, unatoč svojim predrasudama. Mnogo puta je izlazio na poklon, da bi za *bisove* dodao još dvije Sorove minijature i, ispraćen dugim ovacijama, otišao na stanku.

„To može samo Segovia! Ne znam tko bi se još usudio gomilom istorodnih minijatura ispuniti cijelu točku programa – kad po koncertnoj etici nema pljeskanja do formalnoga kraja točke – i očekivati uspjeh. Ja sigurno ne bih. To je prava karizma, atribut koji često i olako pripisujemo mnogima. Segovia voli Sora, voli minijature i svojom 'zareznom' zaljubljenosti 'inficira' poklonike. Zasluženo. Sve OK i svaka mu čast.“

16 Andrés Segovia 1973. godine održao je koncert u beogradskom „Kolarcu“. Karte su unaprijed bile rasprodane, ali ja nisam imao problema s ulaskom jer sam bio akreditirani novinar *Oka* i najavio intervju s umjetnikom. Međutim, uspio sam pribaviti akreditacije i za još trojicu kolega, pa smo na koncert u Beograd s mojom Škodom išli: Srećko Kukurić (još nije bio Felix Spiller), Radisav Bradić, Milivoj Majdak i moja malenkost.

O „bombonima“ i stilskim pravilima

„Mogu uzeti i drugi primjer. Od svih velikih pijanista Vladimir Horowitz mi je najdraži interpret sonata Domenico Scarlattija na klaviru (pisanih za čembalo). Sonata K. 322 u A-duru je uzorita i duhovita izvedba. Savršena. Horowitz ni inače ne drži 'prodike'. Opuštena duhovitost je njegova najbolja osobina i podudara se sa Scarlattijevom naravi.

No meni je vrlo draga i verzija Segovije, koliko god da ga se može kritizirati jer nije po staroglazbenim propisima. Segovia je karizmatični tumač minijatura (ne samo njih) i ta je sonata u njegovoj izvedbi pravi 'bombon' za sladokusce, bez obzira na prigovore čistunaca.“

I meni, također. A kad smo već kod puritansko higijeničarske invektive, meni je pravi „bombon“ rana snimka (za CBS) *X. Fantazije* od Mudarre koju je John Williams nagazio bubnjarski, baš po mom *fusion* ukusu. Nisam siguran da bi mjestimične sinkope uvjerljivije podcrtali ni znameniti bubnjari Lenny White, Billy Cobham ili Denis Chambers.

Narciso Yepes

„A mogu dodati i ovo. Meni je posve razumljivo da je Segovia još davno izbacio mladog Narcisa Yepesa sa svog seminara u Sienni. Andres je tada reagirao kao pravi temperamentni Mediteranac i potjerao ga sav uzrujan. Zamisli, Pippo, tog zaljubljenika u 'gitaru, najljepšu ženu na svijetu' kome Yepes osvane sa svojom debeloguzom grdosijom od 10 žica. Naravno da ga je izbacio van. Za Segoviju je to 'uvreda zdrave pameti'. Čemu da ga Segovia poduča kad taj Yepes ne zna ni što je život, ni što je žena, a kamoli muzika...“ – obojica smo prasnuli u smijeh.

Kaže Bream da bi se i on ogradio od takvoga „gitariskog čudovišta“, samo bi on to izveo na engleski način.¹⁷ Kad sam nadodao da se ta „desetka“ i meni gadi – a pogotovo Yepesov trostruki LP album *J. S. Bach: Complete Lute Works* (za Deutsche Grammophon), sviran na onoj „desetki“ s koso ukrštenim žicama da bi svi tonovi bili rezonantni (?), te da to nije za slušanje koliko je odvratno – Julian se odmah uključio:

„To je meni neobjašnjivo kako se Yepesu ne smuča od sviranja sa svim tonovima koji dupkom rezoniraju. Njemu je s tom idejom napunila glavu Nadia Boulanger i elitni pariški kružok negitarista oko nje, a Narciso je sve uzeo zdravo za gotovo. Što se to zbiva u njegovoj glavi, nije mi jasno. Da

17 Bit će da bi to bilo nešto slično reakciji Johna Williamsa na seminaru u Córdoba, o kojoj mi je pričao bliski prijatelj Goran Listeš, i sam sudionik seminara. U jednom je trenutku Williams priupitao: „*Anyone has a guitar (Ima li tko gitaru?)*“, a na stolu je pred njim nadohvat ruke stajala „desetka“.

smo malo bolji prijatelji, ja bih mu to već davno bio rekao. Inače se znamo i povremeno komuniciramo, samo nije bilo prilike. Yepes je odličan gitarist i vrlo muzikalan. Dovoljno je čuti sve njegove starije snimke na običnoj 'šestici' da svakome to bude jasno.

No i bez rezonancije dodatno ukrštenim žicama, transformacija gitare u 10-žičani instrument nije samo ogroman promašaj nego i dubiozan čin. Neki misle da je to zvučno poboljšanje i proširenje opsega gitare, neki misle da time gitara postaje većom i savršenijom lutnjom... Ništa od svega! Gitara time dobiva basove koji joj ne trebaju i zvuči kao prostački kavanski cimbali, dok istovremeno fizička augmentacija lutnje proturječi svakoj iole suvislijoj predodžbi rafinmana tog suptilnog instrumenta. Gitara ima sasvim dovoljno basova na tri pa čak i četiri žice te dovoljno upotrebljivog raspona, da bi joj ista još valjalo dodavati.¹⁸

Taj pristup uvelike je podudaran sa stavom Stanleyja Clarkea za koga je bas-gitara samo i isključivo *4-strings bass*.¹⁸ „Jao, to je strašno. Stanley Clarke je apsolutno u pravu. Gitara ili bas-gitara s četiri žice – obje su gitare i imaju sve basove što im trebaju. A s tom sintetizatorskom 'plastikom' najgore je to što se ona zlorabi za sve živo pa i u zamjeni za zvuk klasičnih orkestara. Programiraš partituru, 'premažeš' je *samplovima* – ima ih na tržištu i od znamenitih orkestara – i odglumiš nadrikolektivni zvuk, iza kojega stoji jedan jedini čovjek-manipulator na kompjutorskom stroju distribucije dionica iz partiture. Nastavi li se taj trend digitalizacije *one man showa* i ubuduće, to bi uskoro moglo imati nesagledivih posljedica u glazbenoj praksi sutrašnjice.“¹⁹

Duboke žice na gitari i pomoć aktualnim skladateljima

Doista je golem krug skladatelja koji su pisali za Juliana Breama: Malcolm Arnold, Richard Rodney Bennett, Benjamin Britten, Leo Brouwer, Peter Racine Fricker, Hans Werner Henze, Humphrey Searle, Toru Takemitsu, Mic-

18 Proširenja, usavršavanja i „poboljšavanja“ instrumenata masovna su pojava s bas-gitarom koja je posljednja došla u fokus javnosti kao zadnja u redu čekanja na status „herojskog“ instrumenta. U to ime bas-gitara je prvo dobila 5. višu žicu *c* – da bismo finger picking stilom mogli solirati u već eminentno gitarskom opsegu – a zatim i 6., duboku *h*. Uloga potonje bila je postići dubine koje su dotad bile privilegij sintesajzera.

19 Koliko je Bream tada (1981.) bio vidovit, najbolje svjedoči primjer Oskarom nagrađenog Spielbergova filma *Schindlerova lista* (1993.) za koji je glazbu napisao jedan od ponajboljih filmskih skladatelja, John Williams (nema veze s gitaristom Johnom Williamsom). Na snimanje nije pozvan orkestar, već je sve „odsvirano“ baš na opisani način programiranja! Kasniji događaji još i bolnije zadiru u studijsku sudbinu svirača. Čak i u najskupljim holivudskim spektaklima šteti se na pozivanju „skupih“ glazbenika.

hael Tippett, William Walton, Peter Maxwell Davies, Sir Lennox Berkeley... Govoreći o suradnji s njima, Julian je to povezao s dubokim (praznim) žicama na gitari. Minuciozno je razradio svoju tezu o gitari kao jedinom instrumentu koji ima ne samo basove već i zvučni učinak da duboke prazne žice često odzvanjaju i kao kompletan durski ili molski akord (ovisno o glazbenom kontekstu i načinu sviranja). Upravo zato Bream na gitari kombinira tehniku djelomičnog *lute like* (sve u potpunom odzvanjanju) i propisnog „štopanja“ nepoželjnih tonova u delikatnim situacijama.

„Ponekad propuštanje nekog 'nepoželjnog' tona poništava tonalno akordički učinak bas-žica, a to je od kritične važnosti u sklopu suvremene glazbe, u kojoj dominira atonalnost. Nisu svi skladatelji gitaristi, pa ni osobiti poznavatelji gitare. Moramo priznati da i najpismenije kompozitore nije teško zbuniti gitarskim dionicama pisanim za oktavu više. Sve to, u sklopu partiture, izgleda drukčije no što stvarno zvuči. Stoga je primarna zadaća gitarista da blisko surađuje sa skladateljem. Ne zato što smo pametniji ili obrazovaniji od njih, nego da im budemo pri ruci kad svoje raskošne ideje posvećuju našem instrumentu i time proširuju umjetnički repertoar i podižu koncertni status gitare. Za mene je osobno suradnja s kompozitorima kao neka 'domaća zadaća'. I obveza i čast.“

Komorna glazba

Razgovarali smo i o komornom muziciranju.

Julianu je bilo jako drago što obožavam njegov LP *Julian Bream And His Friends*, na kojemu svira Boccherinijev *Kvintet E-duru* s Gudačkim kvartetom „Cremona“ (Hugh Maguire i Iona Brown, violine; Cecil Aronovitz, viola; Terence Weil, čelo) te *Introdukciju i Fandango* u svojoj obradi s Georgeom Arnoldom (čembalo) i Haydnov *Kvartet u E-duru, op. 2, br. 2* s članovima Kvarteta „Cremona“ (svi osim Ione Brown). Haydnov *Kvartet* ide u red najboljih izvedbi Haydnovih djela što sam uopće čuo, a Boccherinijeva *Introdukcija i Fandango* plijene svojim južnjačkim temperamentom u idealno koordiniranoj suradnji i fraziranju Arnolda i Breama.

Sve su to mahom prijatelji Juliana Breama s kojima se učestalo druži, baš kao i John Williams. Njih dvojica već dugo sviraju u duetu prepoznatljivom po dvama specifičnim timbarskim „koridorima“ kako samog načina sviranja, tako i dvaju komplementarno zvučećih instrumenata. Breamova razigrana šetnja uzduž gitarskih registara plus Williamsova pretežno iznutra artikulirana obojenost izričaja na instrumentu.

„Dvojica smo ljubitelji skupnog muziciranja i vrlo stimulatивно se uzajamno potičemo na suradnju: jedan pored drugoga smo naprosto bolji, pa makar i samo sjedili

zajedno. Komorna nam je glazba takoreći u krvi. Među vrhunskim svjetskim solistima često se nailazi na površan ili podozriv stav prema komornoj svirci. Stanoviti su nam uzor veliki guslač Yehudi Menuhin i njegova sestra Hepsibah, pijanistica. S Menuhinom dijelimo i znanu krilaticu da mu je 'mikrofon najbolji od svih učitelja'. Što si više u studiju, to ti mikrofon, poput zrcala, nepogrešivo ukazuje što i kako valja svirati.

Primjer za uzor komornoglazbene suradnje je, također, EMI snimka Beethovenova *Triple Concerto* (1970.) koji je, možemo reći, klavirski trio pridružen simfonijskom orkestru. David Oistrakh (v), Mstislav Rostropovich (vc), Sviatoslav Richter (p) i dirigent Herbert Von Karajan su ekipa nalik 'summitu bogova'. Svi misle kao jedno biće i fraziraju baš tako. Savršeno.“

Sažeta Ip ilustracija Breamova puta

„A kad smo već kod Karajana, moram spomenuti stariju EMI snimku Brahmsova *Violinskog koncerta op. 77* (1976.) s Latvijcem Gidonsom Kremersom (Gidon Kremer) na violini. Kremera, Oistrakhovog učenika, shvatio sam odmah, a za Karajana mi je trebalo i drugo slušanje. Svi znamo da je Karajan najveći živući autoritet za Brahmsa. Uostalom, on ravna orkestrom koji je ogromnim dijelom umjetnički utanačio baš Johannes Brahms koji je osobno dirigirao svojim djelima. Najznačajniji šefovi 'Berlinčana' – Hans von Bülow, Arthur Nikisch i Wilhelm Furtwängler – njegovali su tu tradiciju što je danas nastavlja Herbert Von Karajan. Zato mi je bilo neobično što 'Berlinčani' sviraju ne ispod nego pokraj svog nivoa. Dok nisam shvatio da Karajan – inače nescion eksperimentima – odlično razumije to što Gidon Kremer (r. 1947.) vrlo uspješno pokušava: osloboditi se ne samo 'meteorskog' nego i profesorskog utjecaja svog velikog učitelja. Rezultat je vrlo originalna izvedba, potpuno oslobođena tereta karizmatično referentne EMI snimke (1970.) David Oistrakh/ The Cleveland Orchestra/ George Szell. Usput rečeno, Gidon Kremer će još daleko dogurati.²⁰

Dakle, nema bolje ilustracije o tome što sam i sâm prolazio od dotične ploče. Karajan je Kremeru dobronamjerni mentor, kao i meni Pears. Samo što su, slijedom okolnosti, meni trebale godine traženja samoga sebe kao gitarista, a Karajan i Kremer izveli su to relativno brzopotezno.“

Džezisti

Spomenuo sam Julianu da ga jazz-gitaristi često hvale. Kao primjer naveo sam Joa Passa i Pata Methenyja, kojega sam osobno intervjuirao i koji je tom prilikom

20 To je budućnost i pokazala. Po mišljenju mnogih, Gidon Kremer je najbolji guslač na svijetu.

izjavio: „Svi ambiciozniji gitaristi morali bi imati svijest o postojanju klasične gitare i visoke razine do koje je stigla jer nas to legitimira kao instrumentaliste s respektabilnim 'pedigream'. Imamo se svi ponositi tom činjenicom. Osobno, od klasičara najradije slušam Juliana Breama. Super je!“

Dok sam hvalio mudar rezon Methenyja – ne samo zato što hvali njega, već klasičnu gitaru općenito – Bream je bio iskreno polaskan, pomalo i uzbuđen te vidno znatiželjan što je o njemu rekao Joe Pass.²¹ Dodao sam još da je Joe Pass osobito impresioniran njegovom harmonijskom akcentuacijom. „Svojom kolorističkom svirkom on sve to još i 'nacra'. Metrički naglasci uče se u školi. Motivski, rečenični i periodički također. Ali za harmonijske naglaske morate biti i talentirani i harmonijski osviješteni u glazbenoj 'vertikali'. Mi gitaristi koji sviramo polifono uvijek smo u izvjesnom tjesnacu redukcije. Nemoguće je cijelu skladbu svirati s kompletnim četverozvucima, peterozvucima i njihovim inačicama. Slušajući Breamove transkripcije, vlastite obrade ili samo djelomična prilagođavanja, shvatio sam da on ima primjerni osjećaj za harmonijsku akcentuaciju. Čak i kad mora samo jednim tonom poduprijeti melodiju, on to čini tako da se cijeli akord dobro 'čuje'. No, ima i još nešto: Julian Bream svojim registarskim koloritom uvijek 'ispriča neku priču'. Džezisti puhači to postižu širokom paletom dugo, dulje, kratko ili kraće artikuliranih tonova, kao trubač Clark Terry, najveći jazz-narator', a Bream to isto svojim koloritom. Fantastično! Zato ga u trenucima opuštanja svako malo uživam slušati. Malo je takvih glazbenika, čak i džezista – među kojima bi ih trebalo biti najviše.“

Kad je sve to čuo, Julian me upitao: „Pa znaš li, Pip-po, tko je Joe Pass?“ Odgovorio sam potvrdno. Bream je govorio o dvojici gitarista što ih sluša „kad je raspoložen za jazz: Jim Hall i Joe Pass“. O prvom kao predstavniku cool jazz stila koji svojim ekonomičnim sviranjem „impresivno sažima glazbu na bitno, ne propuštajući ništa

21 S Joeom Passom i pijanistom Oscarom Petersonom, njegovim partnerom u duetu, razgovarao sam neformalno, kao ljubitelj koji je imao sreću pristupiti im za njihovih solističkih gostovanja u Zagrebu. Dakle, odvojeno. Znam da su u vrlo prijateljskom i otkvačeno zafrkantskom odnosu.

Joe Pass ispričao mi je sljedeću anegdotu. Na jednoj probi Oscar ga je šeretski pitao što se to dogodilo da je on počeo normalno svirati. Joe mu je odgovorio da ima novog učitelja, Juliana Breama koji mu je, slušajući ga, pomogao da mu se poslože toliki „filmovi“ u glavi. Na to mu je Oscar opet šaljivo odgovorio da ne pozna gospodina Breama – ne sluša nikoga jer danomice samo vježba, „ali mora da je posrijedi neki genijalac koji je čak i tebe uspio podučiti. Budeš li ga prestao slušati i učiti, ja ću to sigurno primijetiti. U tom slučaju smatraj se izbačenim iz benda.“ (Smijeh.)

od raskoši koju mnogi drugi izražavaju 'gužvom' previše tonova". O potonjem se tek izrazio u superlativima: „Joe Pass je izvanserijski slučaj. On je i pedagog, da tako kažem, i sustavni razvrstavač postojeće literature, i veliki umjetnik, sve u jednom. Sam je napisao podosta etida, a njegova je svirka edukativna ne samo za mlađe naraštaje, već i za starije kolege. Joe Pass nema pretenzija izdizati se iznad ikoga. On je prvi temeljito razradio *finger picking* i trasirao lako prihvatljivi put *jazz*-gitaristima za više-glasno sviranje, s trzalicom ili bez nje. Pionira na tom području, Cheta Atkinsa, stavljam po strani. On je ekskluzivni virtuoz s preteškom tehnikom da bi ga većina standardnih *jazz*-gitarista mogla slijediti.“

Kad je završio cijeli elaborat o Joeu Passu, gotovo da me bilo stid što sam na početku odgovorio da znam tko je Joe Pass. Toliko sam, naime, od Breama naučio o njemu da bih ga najradije zamolio da opet izvadim olovku i notes i bilježim barem u natuknicama. Pitao sam se postoji li u glazbi išta o čemu Julian Bream nije kadar muzikološki potkovan i akademski suvereno razmatrati i prosuđivati. Po svoj prilici ne postoji!

Nije lako biti „zvijezda“, čak ni klasičnim glazbenicima

Kad su na turneji, „zvijezde“ odmah po izlasku iz aviona salijeću dežurni novinari željni pikanterija i postavljaju uzgredna pitanja, čak i ako ste „zvijezda“ klasične glazbe. „To je neizbježno. Mi gitaristi smo uvijek privlačni jer i klasična gitara je gitara, populistički instrument zanimljiv široj publici. I dok prolazite aerodromski protokol, pitaju vas sve i svašta. Što ili tko vam se sviđa a tko ne, o najdražim pićima ili jelima...“

Najdraži pjevači

„Mene su nedavno pitali tko mi je najdraži pjevač. Izvan svih kategorija je **Domenico Modugno**. Skladatelj, pjesnik i kantautor u vremenima kad za taj pojam - *songwriter* - rockeri 60-ih nisu ni znali. Osim toga, Modugno je gitarist i to ne bilo kakav. Kao i svaki Napolitanac, on ležerno preludira po klasičnoj gitari i održava cjelovečernje koncerte prateći se potpuno sam. U skladbama poput *Vecchio frack* sposoban je 'ubosti' sve tonove da bi pjesma bila cjelovita. No dobro, ja to sebi ne mogu dozvoliti jer što će reći 'moji' Anglosaksonci.

Da vidimo onda kako stoje stvari u Americi. Oni su praktično izmislili *show bussiness*. Moj najdraži pjevač je **Frank Sinatra** koji je Talijan. Na drugom je mjestu **Dean Martin** koji je također Talijan. Treći mi je **Perry Como** koji je, ne slučajno, opet Talijan. Moj četvrti omiljeni pjevač je **Anthony Dominick Benedetto** po-

znat kao **Tony Bennett** - dobitnik 18 Grammyja s prodanih više od 50 milijuna albuma. Za vrijeme najveće ekonomske krize godine otac John je s obitelji emigrirao iz mjesta Podàrgoni, ruralne regije Calabria, na samom geografskom dnu talijanske 'čizme'. Znači i on je Talijan. Tu je i muzikalna **Connie Francis**, kći siromašnih doseljenika, Talijanka.

Louis Leo Prima bio je američki pjevač, skladatelj, vođa sastava i trubač, ukorijenjen u *New Orleans jazz* i *jump blues*. Od 40-ih pa sve do 60-ih godina 20. stoljeća utjecao je na rani R&B i *rock'n'roll*, *boogie-woogie* i čak na talijansku folk-glazbu kao što je *tarantella*. Prima je prominentno koristio talijanski jezik i muziku, miješajući elemente svog sicilijanskog podrijetla. Otvorio je vrata drugim italo-američkim i 'etničkim' glazbenicima da pokažu svoje 'etničko' podrijetlo. Louis Prima je, dakle, Talijan.“

Talijani jedini znaju pjevati

„Postavljam sebi pitanje: pjevaju li netalijani, u Americi ili negdje drugdje, uopće na sličnoj razini? Uzmimo za primjer ta tri glasovita tenora današnjice. Svaka čast Španjolcima Carerasu i Domingu, ali kad 'bradonja' pusti glas, onda je to nešto drugo. Luciano Pavarotti je sljednik predivne niske vrhunskih *belcanto* pjevača, koji u Italiji posljednjih sto godina niču svako malo:

Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Giuseppe Di Stefano, Tito Schipa Mario Del Monaco, Alfred Arnold Cocozza – potomak sicilijanskih emigranata – poznat kao Mario Lanza, pa najmlađi Ruggero Raimondi... Gdje su još i sjajne pjevačice Renata Tebaldi, Mirella Freni, pa predstavnici tzv. *musica leggera* Nilla Pizzi, Aurelio Fiero i ostali s festivala San Remo.

I baš zato – zbog *belcanto* – prionuo sam aranžiranju Diabellijevih sonata za gitaru. Anton Diabelli napisao je gomilu banalne glazbe, ali mu se 'zalomio' i poneki zgodan muzički komad. Uzeo sam po dva stavka iz dviju njegovih sonata, prebacio sve u A-dur i sredio ih da zvuče na visokoj koncertnoj razini. Treba nam još barem jedna vrhunska sonata u talijanskom stilu u repertoaru. Doista nam treba!“

Belcanto i elizabetanska glazba najbolji od svega

„Poznate su mi površne teorije o golemoj 'praznini' što navodno postoji između Henryja Purcella i Benjamina Brittena, koje dolaze iz eurocentričnih, odnosno većinski iz germanskih krugova. Razumijem samodopadne tvrdnje kontinentalnih muzikologa da na Otoku 'u glazbi nema ničega spomena vrijednog između te dvojice velikana', ma koliko bile subjektivne i – usuđujem se reći – blesave! Mo-

gao bih odgovoriti protupitanjem: a što je bilo prije baroka? Najbolje od svega u svekolikoj povijesno-umjetničkoj formi glazbe su talijanski *belcanto* i engleska renesansna glazba osobito u elizabetanskom razdoblju. No, to tek ne bih izricao u aerodromskim 'landranjima', jer bi me začas proglasili primitivcem, ako ne i seljačinom koji nema pojma o muzici.“

„Što najradije slušam?“ – Nije uvijek za javnost

„U tim je uvjetima opasno odgovoriti istinu. Ja najradije slušam orkestralnu glazbu jer me inspirira za vlastito sviranje. To će se protumačiti kao da uopće ne marim za druge gitariste, kao da ja ne znam da su, primjerice, najbolji Segovijin nasljednik Christopher Parkening i uzbudljivi David Russell odlični gitaristi. Obojica imaju i istančani romantični senzibilitet, pa vrlo lijepo sviraju popularne gitarske klasike. Njihova je velika zasluga što na repertoaru imaju i komade po kojima je gitara i postala omiljenim instrumentom. Za reputaciju gitare to je vrlo važno baš danas, kad mnogi gitaristi zaokupljeni suvremenim djelima prečesto ignoriraju tradiciju. Parkening fizički nalikuje plavokosom izdanju Anthonyja Perkinsa, momku što bi ga svaka majka poželjela za zeta, pogotovo u vremenima kad je Perkins šarmirao kao pop-pjevač s tri LP-ja i nekoliko *singlova* na top-listama Billboarda. Vrlo simpatično i korisno u ovom stoljeću. XVIII. stoljeće je doba opere, XIX. stoljeće je doba orkestra, a XX. stoljeće je doba gitare i gitara, *jazza* i pjesama, sviđalo se to kome ili ne.“

Stomaklija treći put

„E moj Pippo“, ponovio je već rečenu tezu. „Ti, eto, želiš svirati kao John Williams, otarasiti se 'meteorskog' utjecaja Andrésa Segovije, a najradije slušaš mene. Zaista nemaš sreće. Što više slušaš mene, to više dobivaš Segoviju. Jer ja nisam 'meteor', on je. Segovia je i dalje u meni, ja sam 'spržen'.“

„Ja baš *imam sreće*, Juliane!

Nije li i sam Segovia rekao da je Williamsove prste 'sam Bog položio na gitaru'? Johna ni najgori učitelj nije mogao spriječiti u vlastitoj božanskoj misiji, pa ni Segovia. S druge strane, ti si moj izbor, zajedno sa Segovijom u sebi. Ionako ste mi obojica dragi. Za razliku od svih koje sam čuo, ti si predivan učitelj, Juliane, što pokazuje i ovaj današnji naš susret. Mislim da sam danas i o gitari i o glazbi općenito naučio više nego u cijelom dosadašnjem životu. Od srca ti hvala!“

I Bream se raznježio te je pozvao fotografa i zamolio ga da kupi još dvije boce *Stomaklije* koje će ponijeti sa sobom. Naime, toliko se, po tada važećim propisima, iz istočnih zemalja smjelo uvesti u Veliku Britaniju.

Rastanak

U taksiju smo još čavrljali o svemu i svačemu, dok je fotograf neprestano škljocao sa suvozačeva sjedišta, a Bream svako toliko ponavljao: „Sad imamo i intervju.“ Tada mi baš i nije bilo jasno zašto to ponavlja. Razgovarali smo i na aerodromu, praktično do samoga polijetanja. Na kraju mi je karakterno čvrsto stisnuo ruku i položio svoju lijevu na moje desno rame: „Bio je to najbolji intervju koji sam ikada s ikim vodio. Pippo, ostani i dalje opušten – sve je pod kontrolom – i nastavi sa smiješkom.“

Gledajući ga kako odlazi iz vidokruga, došle su mi i suze. Četiri valjda: zacijelo po jedna za Segoviju, Williamsa, Breama i mene...

Rezime

Iz današnje perspektive ove retke pišem nesputano i oslobođen zavjeta na šutnju o Johnovim paraekspérimentima. Williams je to u međuvremenu obznanio, a i Arthur Dolsen otišao je na nebo, jer mi se već nekoliko godina dušobrižnički ne javlja. Julian Bream vlastiti je rukopis za knjigu *Life On The Road* Tonyja Palmera potpisao u Miesbachu, 14. veljače 1982. Arthur Dolsen prvi me izvijestio da je knjiga izašla u prvoj polovici 1982. te da je John vrlo zadovoljan što i on sad zna kako ja izgledam. Po visokoetičnim običajima nas medija, ionako nije poželjno da komuniciramo fizički, nego samo na daljinu. Pritom mi je priopćio Johnovu želju da ne dolazim u Córdoba na seminar.²²

Knjigu sam držao u rukama samo jedanput – doma kod prijatelja Darka Petrinjaka koji ju je naručio po povratku sa služenja vojnog roka. Zbog toga nije ni mogao biti na koncertu Juliana Breama, a Darko ga neizmjereno cijeni. Većinu fonoteke presnimio sam na kasetofon od njega, osim relativno manjeg broja Breamovih LP-ja što sam ih dotad prikupio. Brižni Darko prvo mi je fotokopirao sliku iz knjige i poslao na kućnu adresu, a ja se tu knjigu kod njega nisam ni usudio otvoriti, sve u strahu da nisam štogod zabrljao. Prvi put sam je pročitao tek nedavno, nakon Breamove smrti, „skinuvši“ je besplatno s interneta. Dao sam je fotokopirati uvećano i uvezati. Otad je stalno „mrčim“ i čitam nanovo. Julianova i moja slika nalazi se na 180. stranici u sklopu 10. poglavlja znakovita naslova *Members of the Savage Club*, koje se odnosi na koncerte održane u zemljama autokratskih režima. Među 173 slike u knjizi od 216 stranica, upada

22 „Kako nas dvojica ne bismo napravili naknadne karmine u povodu Lennonove smrti“, pa bi od svega bila samo šteta za prigodni koncert svih šest Bachovih cello suita.

u oči da je naš zajednički portret u taksiju vidljiviji od nekih drugih s kudikamo važnijim osobama od mene. Još interesantnije je da se u istom poglavlju uopće ne

spominje gostovanje u Jugoslaviji i intervju sa mnom. Očito sam uvrštenje „zaslužio“ zbog nekih drugih, posebnih razloga...



Julian Bream Obituary



Britain had to wait a long time for its great classical guitarist. But the Wigmore Hall, London, debut in November 1951 of Julian Bream, who has died aged 87, proclaimed the arrival of a seminal figure in the history of the instrument, not just in Britain, but round the world. In the half century that intervened before his return to the Wigmore Hall for an anniversary recital in 2001, his achievement went far beyond that of the previous British-born virtuoso of note, Ernest Shand (1868-1924): as performer and developer of the guitar and its repertory - and as a leading reviver of the lute's Renaissance repertory - Bream was one of the instrument's towering figures of any generation. Julian Bream was born in Battersea. His mother was of Scottish descent, with just a dash of Sephardic blood. His father, a Londoner, was a commercial artist who also played the plectrum (jazz) guitar in local dance bands. When he returned home one day to find Julian strumming on his guitar, he decided to teach him to play. Julian's rather brief sojourn with the plectrum guitar engendered an interest in jazz that culminated many years later in performing with jazz violinist Stéphane Grappelli in the Royal Albert Hall.

It was on hearing a recording of Andrés Segovia that Julian's love-affair with the classical guitar began. Though his father recognised Julian's musical potential, he visualised his future as being with the piano, on which Julian was by then taking lessons. However, he bought a "finger-style" guitar (as it was then commonly known) for him on his 11th birthday. In the same year he was given a junior exhibition award to study the piano at the Royal College of Music, with the cello as his second instrument. However, though he gave a groundbreaking demonstration recital there, he was asked not to bring his guitar in by the front door. There was of course no question of his studying the guitar at the RCM - there was no one capable of teaching him! His first lessons were with Dr Boris Perott, a polymath Russian émigré who founded the Philharmonic Society of Guitarists in London. "They were of cursory value and didn't do any harm, but I had to unlearn the right-hand technique he taught me. They may have given me some measure of discipline at a time when I needed it." There-

after Bream continued to develop his own technique. His father and several people who were influential in the microcosm of the guitar by virtue of their writings rather than being qualified to give sound advice vied for the distinction of becoming Bream's mentor. He quietly let it all flow past him and made his own decisions, as he continued to do in all-important matters for the rest of his life.

The number of his recitals for guitar and musical societies steadily increased, and with them his reputation. In December 1947, he met and played for Segovia, who was so impressed that he offered to take Bream under his wing, teaching him during his travels. Not long afterwards he withdrew his offer, for reasons that remain obscure. Nevertheless he continued to speak highly of Bream's musicianship, nor did Bream waver in his deep respect for Segovia's accomplishments; indeed, in what he did for the guitar in the world of music he became the maestro's truest successor. By 1949, his father's commercial business had approached bankruptcy, and his domestic situation became untenable. Henry Bream divorced his wife Violet, they each remarried, and Henry won custody of Julian and his younger sister Janice. Financial assistance from the Artists' Benevolent Fund averted disaster, and a benefit concert to be given by Julian was arranged in the Cowdray Hall in November 1950. A week later, Henry died, but not before he heard of the great success of his son's achievement at his London debut. A year later, another debut recital took place, this time in the Wigmore Hall; this was the concert, with very positive reviews, that really launched his career. His international career began with recitals in Switzerland in 1954, and his American debut was in 1958. Thereafter it extended to all parts of the globe. His first performance of a concerto, Rodrigo's *Concierto de Aranjuez* with the BBC Opera Orchestra, was in April 1951, and in 1957 he gave the first European performance of Villa-Lobos' *Guitar Concerto*, one year after meeting and playing for the composer - from whose widow he received the Villa-Lobos Gold Medal in 1976. Another seminal event occurred in 1950. While in Manchester, Bream visited the Henry Watson Music Library, where he came across

a volume of lute solos by John Dowland, transcribed by Peter Warlock, and was astonished by the beauty of the music. He immediately transcribed some of the pieces for the guitar, but such was his passion for his new discovery that he acquired a lute and taught himself to play it. "I was passionately interested in Elizabethan history at school, so it was natural for me as a musician to take interest in the music of that period." In 1960 he founded the Julian Bream Consort, initially devoted to performing Thomas Morley's *First Book of Consort Lessons*, but it was a highly versatile group that was capable of various instrumental combinations, and it was largely responsible for the resurgence of interest in Elizabethan music at that time. The Consort continued in three phases, marked by changes of personnel, until 1990. It was in Aldeburgh (1952) that he met Peter Pears (obituary, April 4 1986), with whom his association, until 1970, made a pioneering contribution to the revival of the lute-song. Bream was criticised for the inauthenticity of his lute and his playing technique, but he was more successful in popularising the music (not least that of Dowland) than the traditional, academically focused lute fraternity had ever been. In 1959, he felt the need to re-make his guitar technique, and began to do so during a coast-to-coast train journey across America - "Five days doing nothing in which, paradoxically, I did plenty!" The process continued thereafter, "a legacy of being largely self-taught".

A motoring accident, in which no one else was involved, nearly ended Bream's career - and even his life - on July 21 1984. His right elbow was shattered, and it was due only to prolonged and expert surgery and rehabilitation that he was able to resume his activities.

Although he was a naturally ebullient and sociable man, he deeply valued the privacy that enabled him to study, practise and gather his thoughts. Finding this increasingly difficult to maintain in London, in 1964 he moved to rural

Wiltshire, where he remained until his death. This move also enabled him to keep in closer touch with his interest in the design of the guitar. He had first met the luthier David Rubio (obituary, November 20, 2000) in New York in 1965, and had asked him to "make me a guitar that will do what I want it to, not one that tells me what I may do".

Thus was born "the English sound", one of clarity and balance over the whole gamut, as opposed to the then-prevalent Spanish one with a "candle-flame" treble and "fruit-salad" bass. David Rubio worked for one and a half years in nearby premises in Semley. When he left, the workshops were taken over by harpsichord maker Michael Johnson and the guitar maker José Romanillos until they established their own workshops elsewhere.

Bream's first recordings were on the Westminster label (1956-59); he then moved to RCA, with whom he remained until 1990, making an historic "archive" of recordings that were reissued in their entirety as a unique 28 compact-disc box - *The Ultimate Guitar Collection* (1993). His recording career continued with EMI until in the mid-1990s he retired from it, having "recorded everything I want to record". It was characteristic of an artist whose objectives were always clear. This output is distinguished by both its volume and its quality, as four "Grammy" Awards from the American National Academy of Arts and Sciences, and two Edison Awards testify.

As an important factor in securing the future of the guitar, he commissioned new works from Benjamin Britten (*Nocturnal After John Dowland*), William Walton (*Five Bagatelles*), Malcolm Arnold (*Guitar Concerto, Fantasy*), Michael Tippett (*The Blue Guitar*), Hans Werner Henze (*Royal Winter Music*), Lennox Berkeley (*Guitar Concerto, Sonatina, Theme And Variations*), Alan Rawsthorne (*Elegy*), Richard Rodney Bennett (*Guitar Concerto, Impromptus, Sonata*), Toru Takemitsu (*All In Twilight*) and well-known others; many of these have become standard repertory. In this respect he made a greater contribution than did any other guitarist of his generation. In January 1997, he became the first classical guitarist to feature in the BBC Television programme *This Is Your Life*. His radio and television appearances, both alone and in company with others, made him familiar to audiences all over the world. Formal honours included an OBE (1964) and a CBE (1985) for his services to music, and in 1996 he received the Royal Philharmonic Society's Instrumental Award.

His marriages to Margaret Wilkinson (1968-73) and Isabel Sanchez (1980-83) were dissolved, and his last and most important attachment, to June Axon (1987-97), was terminated by mutual agreement. None of these associations produced any children. Margaret Wilkinson adopted a son, Benjamin, who in turn adopted Julian's surname without his consent. Unlike many of his professional colleagues, Julian Bream had a wide range of interests outside of music. His passion for cricket was legendary. He was an effective leg-break bowler, and for many years captained a local village team. As a member of the MCC, he gave the first classical guitar recital in the Long Room at Lord's in 1995. He was also a formidable opponent at table tennis! Apart from his interests in gardening and his famously well-stocked wine cellar, the visual arts were a constant stimulation, as his fine collection of late-19th and early-20th century English and Scottish paintings testify, and he was a knowledgeable collector of English period furniture.



JULIAN BREAM

Maddermarket Theatre - Monday May 6th 2002

Programme :-

Suite in D minor - Angelo Michele Bartolotti (c1625-c1670)
Prelude - Allemande - Courante - Sarabande - Gavottes - Gigue

Suite No. 6 in D major for Violoncello Solo, BVD 1012 - J.S. Bach (1685-1750)

INTERVAL

Sonatina - Cyril Scott (1879-1970)
Introduction - molto moderato - Allegro pensoso - Allegro

Valses poeticos - Enrique Granados (1867 - 1916)
Vivace molto - Melodica - Tempo de Vals lento - Allegro humoristico -
Allegro (elegante) - Quasi ad libitum (sentimental) - Presto - Melodico

Muir Woods - Toro Takemitsu (1930 - 1996)

"Hika" In Memoriam Toro Takemitsu Leo Brouwer (b. 1939)

Two Pieces - Manuel de Falla (1876 - 1946)
Homenaje "Le Tombeau de Claude Debussy" - Cancion del fuego fatuo
(El amor brujo)

Program s posljednjeg koncerta Juliana Breama

Toward the end of his life, the companionship of his dogs became increasingly important to him, particularly after a heart attack on Christmas Eve 1998, when his doctors recommended a routine of regular exercise. Thereafter he became a familiar sight on the North Dorset

downs, striding along with his beautiful flat-coated retrievers at heel. He will be missed on the downs, but even more so by the profession he graced with distinction for so many years.

John Duarte