

**cpo**

**Boris Papandopulo**  
**Symphony No. 2 · Vrzino Kolo**

Emilia Rukavina · Martina Filjak  
Rijeka Symphony Orchestra  
Valentin Egel





Boris Papandopulo

# Boris Papandopulo 1906–1991

## Symphony No. 2

**47'17**

1	Put u život (Road to life)	15'59
2	Rezignacija (Resignation)	11'03
3	Vizija (Vision)	6'03
4	Lirski intermezzo (Lyrical intermezzo)	5'25
5	Koraci slobode (Steps to freedom)	8'44
6	<b>Vrzino Kolo</b> (Witches' dance) for piano and orchestra	15'23

**Total time 62'45**

**Emilia Rukavina** mezzo-soprano 4

**Martina Filjak** piano 6

**Rijeka Symphony Orchestra**

**Valentin Egel**

**Die katastrophale Zeit** des Zweiten Weltkriegs brachte Boris Papandopulo (\* 25. Februar 1906 in Honnef am Rhein, † 16. Oktober 1991 in Zagreb) nicht nur existentielle und zahlreiche persönliche Probleme, sondern auch bedeutende künstlerische Erfolge. Diese waren in erster Linie das Ergebnis seiner immensen Arbeitsmoral und seines langjährigen kompositorischen Fleißes, und so fanden einige seiner bahnbrechenden Werke, die zwischen 1940 und 1945 uraufgeführt wurden, beim Publikum und der Kritik eine begeisterte Aufnahme: die Opern *Sunčanica* und *Amphitryon* (Split 1935–1938), die monumentale *Kroatische Messe* für Soli und gemischten Chor a cappella (Zagreb 1939), das Violinkonzert und das erste Klavierkonzert (ebd. 1943/44).

Neben seiner kompositorischen Tätigkeit war Papandopulo während der Kriegsjahre auch als Dirigent erfolgreich: Er leitete den größten Chor Zagrebs, den kroatischen Gesangsverein »Kolo«, sowie fast alle etablierten Orchester der Stadt: die Zagreber Philharmonie, das Symphonieorchester des Staatlichen Rundfunks und das Orchester der Kroatischen Nationaloper. Ende 1943 übernahm er außerdem die prestigeträchtige Position des Operndirektors am Kroatischen Nationaltheater.

Diesen Erfolgen gingen jedoch zweifellos traumatische Erlebnisse voraus. Eines davon ereignete sich Ende April 1941: Mit der Gründung des Unabhängigen Staates Kroatien, einem von Nazi-Deutschland und dem faschistischen Italien beeinflussten Marionetteneingebilde, wurde Papandopulo zusammen mit etlichen anderen Künstlern des kroatischen Nationaltheaters aufgrund seines orthodoxen Glaubens verhaftet (Papandopulos Vater war russischer Staatsbürger). Diese Festnahme war das Resultat

der Rassengesetze, die die oberste Staatsgewalt erlassen hatte, und Teil einer Politik, die auf ein »kroatisches, ethnisch orientiertes Theater in Zagreb« abzielte. Papandopulo verbrachte offenbar etwa einen Monat im Gefängnis (er wurde am 28. April verhaftet, und am 4. Juni »war sein Fall abgeschlossen«); es dürfte aber feststehen, dass das unschöne Ereignis tiefe seelische Spuren hinterlassen hat. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung, aber auch aufgrund der Bemühung, seine berufliche Laufbahn fortzusetzen und sein öffentliches Leben zu erleichtern, ist wohl zu verstehen, dass er im Juli desselben Jahres zum römisch-katholischen Glauben konvertierte. Es wirkt wie eine Ironie des Schicksals, dass derselbe Komponist bei Kriegsende (1945) vom sogenannten Ehrengericht des Kroatischen Nationaltheaters und dem Kroatischen Komponistenverband beschuldigt wurde, als Operndirektor »das Ustaša-Regime bei der Umsetzung seiner »Kulturpolitik« stark unterstützt« und »gegen die Ehre des Komponistenberufs gesündigt zu haben, indem er Bühnenmusik für die Propagandaufführungen der Ustaša komponierte«.

Diese Anschuldigungen waren natürlich absurd, da der Komponist aufgrund seines Amtes zur Zusammenarbeit mit den kulturpolitischen Behörden gezwungen war. Im Gegensatz zu einigen Kollegen, denen die Berufsausübung und öffentliche Auftritte für bis zu zehn Jahren untersagt wurden, belegte man Papandopulo lediglich mit einem viermonatigen Berufsverbot. Gleichfalls entbehrt es nicht einer gewissen Tragikomik, dass er in der Zeit der »Strafe« große amerikanische LKWs chauffierte, mit denen er – zumeist entlang der Adriaküste – Hilfsgüter der UNRRA transportierte. Glücklicherweise durchlief er schon vor dem Ende der Sanktion eine Art »Rehabilitation«, so dass er vor allem wegen seiner außer-

gewöhnlichen beruflichen Qualitäten umgehend wieder als Dirigent beim Zagreber Rundfunk eingestellt werden konnte.

Die **zweite Symphonie** hat im Kontext der zuvor geschilderten Ereignisse eine sehr interessante Entstehungs- und Uraufführungsgeschichte. Als die Symphonie am 8. Mai 1946 im Kroatischen Musikinstitut vom Orchester des Zagreber Rundfunks unter der Leitung des Komponisten aus der Taufe gehoben wurde, hieß es im Programmheft des Konzertes, sie sei »in nur zwei Monaten« komponiert worden; einer Notiz in der autographen Partitur zufolge war sie am 25. April 1946 abgeschlossen. Augenscheinlich wollte sich Boris Papandopulo der Öffentlichkeit bei diesem Konzert mit einem neuen, monumentalen Werk präsentieren (das er folglich in einer außergewöhnlich kurzen Zeit hatte komponieren müssen); zudem galt es, sich als ein Komponist zu etablieren, der die ästhetischen und ideologischen Schaffensideale »widerspiegelte«, die mit den 1944 vom Kongress der kroatischen Kulturschaffenden verabschiedeten, sozialistisch-realistischen Richtlinien in völligem Einklang standen.

Dieser »Poetik« entsprechend, sollten am Ende des Werkes der jüngste Kampf seinen Wiederhall und der großartige Triumph der damaligen Volksarmee über die »Mächte der Finsternis« seinen Ausdruck finden – ein Vorsatz, den Papandopulo mustergültig realisierte. Bis 1948 übte die kulturelle Propaganda der Sowjetunion ganz allgemein einen enormen Einfluss auf die kroatische Kunst aus. In diesem Sinne ist es auch besonders bedeutsam, dass der Komponist sämtliche Sätze mit Untertiteln versah: 1. *Der Weg ins Leben*, 2. *Resignation*, 3. *Vision*, 4. *Lyrisches Intermezzo* und 5. *Schritte der Freiheit*. In dem bereits erwähnten Programmheft lieferte er

für das gesamte Werk zudem ein außermusikalisches Programm, das wir nachfolgend vollständig wiedergeben:

»Der erste Satz stellt die subjektiven Empfindungen und Eindrücke eines Komponisten und Künstlers dar, der an der Schwelle des Lebens steht und mit großer Begeisterung, Lebensfreude und Zuversicht in die Zukunft blickt. Doch schon auf den ersten Schritten seines Lebensweges stößt der Künstler auf Hindernisse, Schwierigkeiten und alltägliche Nöte. Er findet sich damit ab und zieht sich in sich selbst zurück, um sich ganz seiner Arbeit zu widmen (zweiter Satz). In dieser Einsamkeit und Versunkenheit erscheinen ihm bisweilen fantastische Ideen und Visionen, die ihn nachts wie Phantome heimsuchen und seine Imagination heftig anregen (dritter Satz). Der vierte Satz schildert Momente völliger Gelassenheit, in denen der Künstler von den glücklichen, unbeschwerten, friedlichen Stunden seines turbulenten Lebens träumt. Doch aus dem Nebel düsterer, oft undeutlicher Gefühle erwacht im Künstler erneut der Glaube an Fortschritt und Zukunft. Optimismus und Lebensfreude überwinden alle Anstrengungen, Leiden und Sorgen des Alltags; der Künstler spürt eine neue Zeit, und neuer Enthusiasmus und neue Kraft treiben ihn an, neue Werke zu schaffen und neue Ideen zu entwickeln. Mutig und entschlossen schreitet er über alle Hindernisse hinweg in ein neues Leben«.

Bei einer sorgfältigen Analyse der Komposition erscheint dieses eher abstrakte Programm in einem völlig neuen Licht – beinahe wie ein *Konstrukt*, ein »Manifest«, das im Einklang mit der damaligen, sozialistisch-realistischen Ästhetik steht, die bald zur Staatsideologie und zum schöpferischen Kanon aller Künste werden sollte, und das mit der Sym-

phonie selbst nur wenig zu tun hat. Das wichtigste Indiz dafür ist die Tatsache, dass der Komponist die musikalische Substanz für drei der fünf Sätze weitgehend aus früheren Werken entlehnt hat. So stammt der erste Teil des dritten Satzes aus der Ballettpantomime *Zlato* (»Gold«), genauer aus den Szenen 2 und 3 des zweiten Teiles (»Zemlja« = »Die Erde«); der zweite Teil desselben Satzes besteht aus dem 1932 entstandenen, gekürzten Klavierstück *Igra* (Tanz) – *Scherzo fantastico*. Der vierte Satz, das *Lyrische Intermezzo*, ist eine Instrumentierung des Liedes *Stara ljubavna pjesma* (Altes Liebeslied), das Papandopulo 1940 als Vokalise für Mezzosopran und Klavier geschrieben hatte.

Dabei wird man beinahe zwangsläufig an Gustav Mahler denken, der einige seiner symphonischen Sätze auf den Orchesterfassungen früherer Lieder aufbaut. Ganz ähnlich verfährt Papandopulo hier, wo er buchstäblich den gesamten Notentext des Liedes vom ersten bis zum letzten Takt orchestriert. Die musikalische Substanz des letzten Satzes gehört dann größtenteils in die Bühnenmusik zu Goethes *Faust*, die Papandopulo im Jahre 1942 komponierte, als sein Orkel Tito Strozzi, ein angesehener kroatischer Regisseur und Schauspieler, die Tragödie in der Landessprache am Zagreber Nationaltheater inszenierte. Im Finale der Symphonie verwendet der Komponist die Szene mit dem Titel *Die Hexenküche* sowie das *Ballett* aus der *Walpurgisnacht*. In Takt 18 (☐ 0'41) fügt Papandopulo in das Zitat der *Faust*-Musik einen neuen, markanten Gedanken mit einem triumphalen Marschrhythmus ein, der zum Hauptthema des letzten Satzes wird und im Verlauf desselben wiederholte Male erscheint. Wie in anderen Teilen bleibt die »faustische« Textur erhalten; an diesen Stellen wird die

se Musik gewissermaßen zu einer *Kontrafaktur* der Komposition.

Völlig neu sind indes die beiden ersten Sätze der Symphonie. Der Kopfsatz ist in einer frei konzipierten Sonatenform mit zwei sehr eindrucksvollen Themen gehalten; Das erste der beiden, von fanfarenartig-triumphalem Charakter, ist erfüllt von Heiterkeit, strahlendem Licht und jugendlichem Schwung; das zweite besteht aus einer weit ausladenden, orientalisches angehauchten Melodie voll unverfälschter, beinahe körperlich spürbarer Leidenschaft und wird von impulsiven, dramatischen Akzenten der Begleitung untermalt. Die Durchführung ist ein Dokument der großen Meisterschaft, mit der Papandopulo symphonische Texturen aufbaute, Motive miteinander konfrontierte und sich gegenseitig durchdringen ließ, miteinander verschmolz und charakterlich transformierte. Besonders beeindruckend ist die Verwandlung des zweiten Themas, das er in das Gewand eines aufwühlenden, leidenschaftlichen, wirkungsvollen orientalischen Tanzes kleidet, der unweigerlich an den *Säbeltanz* von Aram Chatschaturjan erinnert, bevor daraus im weiteren Verlauf humorvolle, schelmische Signale der Bläser werden. Es ist nicht übertrieben, wenn wir diesen Satz als einen der Höhepunkte in Papandopulos symphonischem Schaffen überhaupt bezeichnen.

Der zweite Satz weist eine rhapsodische Form auf: Er besteht eigentlich aus einer Reihe höchst ausdrucksstarker Melodielinien von sehr komplexer rhythmischer Struktur, intensiver emotionaler Spannung und einem langen Atem, der an die Niederschrift einer freien Improvisation denken lässt. Diese Linien wandern von Instrument zu Instrument, um sich gelegentlich zu vervielfachen und

gleichzeitig zu erklingen, so dass ein polyphones Geflecht entsteht: Man könnte beinahe von einer einzigen Melodie sprechen, die von einer Orchestergruppe zur nächsten wechselt und sich vom Anfang bis zum Ende des Satzes erstreckt – aufgenommen ein kurzes »Fugato« im dritten Viertel des Satzes, das sich aus den Imitationen eines prägnanten Themas zusammensetzt.

Dieser Satz vereint die rhythmischen Merkmale barocker Fantasien mit den melodischen Merkmalen südslawischer Volkslieder. Solch gelungene Synthesen, in denen sich orientalisch getönte Elementen mit Texturen und Leidenschaften verbinden, die erfüllt sind von Melismen und volksmusikalischen Skalensequenzen (beispielsweise im »Zigeunerdur«) – solche Synthesen treten als Typus in vielen Werken Papandopulos in Erscheinung. Sie tragen den Stempel echter Originalität und offenbaren die »Handschrift« einer starken schöpferischen Persönlichkeit.

Um das heterogene Material der zweiten Symphonie zu vereinen, greift Papandopulo auf das zyklische Prinzip zurück, indem er das zu Beginn von der Oboe exponierte Einleitungsmotiv wie einen roten Faden in allen Sätzen wieder aufgreift; so durchzieht dieser Gedanke in seinen verschiedenen leitmotivischen Funktionen die Textur der gesamten Symphonie wie es die *idée fixe* in der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz tut.

Das Programm, das der Autor zur Uraufführung der Symphonie lieferte, mag dem Zweck gedient haben, das Werk dem Konzept des sozialistischen Realismus anzupassen, dem er – namentlich mit den abschließenden *Schritten der Freiheit* – in gewisser Weise folgte; vielleicht war es auch gedacht, sein eigenes Œuvre und seine gesamte Person in

der neuen Situation zu emanzipieren. Dessenungeachtet erscheint die zweite Symphonie als ein außergewöhnlich geglücktes, an inspirierter Substanz reiches Werk. Trotz seines heterogenen Materials und seiner heterogenen Quellen nehmen wir es im Kontext eines symphonischen Ganzen gerade wegen dieser sehr verschiedenartigen Materialien, d.h. aufgrund der spezifischen Anordnung derselben innerhalb der symphonischen Struktur, als ein zusammenhängendes und kompaktes Werk wahr: Das Material ist in den jeweiligen Sätzen so angeordnet, wie das für eine traditionelle symphonische Form üblich ist, und diese Form wird durch einen leitmotivischen Gedanken verstärkt, der wie ein roter Faden in allen Sätzen immer wieder auftaucht. Dabei verwendet Papandopulo zwar in der Symphonie einen musikalischen Ausdruck und eine harmonische Sprache, die in der Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurzeln; dennoch nimmt das Werk gerade wegen der originellen Handschrift ihres Komponisten, der meisterhaften Orchestrierung und der äußerst charakteristischen Einbindung der Volksmusik einen ganz besonderen Platz in der Geschichte der kroatischen Nachkriegs-Symphonik des 20. Jahrhunderts ein.

Nachdem der sozialistische Realismus in den Jahren nach dem Kriege das Schaffen der kroatischen Musiker dominiert hatte, kam es durch die Öffnung des Landes nach Westen und die erleichterten Reisemöglichkeiten seiner Bürger in der Mitte der fünfziger Jahre zu einem Zustrom an Informationen über neue Tendenzen und Bestrebungen der zeitgenössischen Musik. Infolgedessen erkannten die heimischen Komponisten, dass ihre musikalische Sprache anachronistisch und überholt war. Eine Reihe junger kroatischer Künstler wie Milko

Kelemen, Ruben Radica, Stanko Horvat und Ivo Malec studierten im Ausland und komponierten danach in einem völlig neuen Geist und einer neuen musikalischen Sprache: 1961 kam es zur Gründung eines weltberühmten Festivals – der Musik-Biennale Zagreb.

Dieses Ereignis markierte einen entscheidenden Wendepunkt und die vollständige Öffnung der Berufsmusiker für die aktuellsten Strömungen, die nunmehr »durch die Vordertür« in die kroatische Musik Einzug hielten. Boris Papandopulo, der 1953 nach gut vier Jahren aus Sarajewo nach Rijeka zurückkehrte, wusste um die Kluft zwischen den heimischen und internationalen Trends und »modernisierte« nach und nach seinen eigenen musikalischen Ausdruck. Das zeigt sich zum Beispiel 1956 in den *Acht Etüden für Klavier*, in denen er erstmals die Zwölftontechnik verwendet, und anschließend in der *Sonate für Bratsche*, die sich grundlegend von aller unterscheidet, was er zuvor geschrieben hatte.

Zur Modernisierung seiner Sprache bediente sich Papandopulo indes paradoxerweise musikalischer Techniken und Methoden (der Dodekaphonie und bestimmter modaler Skalen), die inzwischen selbst anachronistisch waren, obwohl der große Igor Strawinskij, den er als guten Freund seiner Mutter, der berühmten Sängerin Maja Strozzi, seit seiner Jugend persönlich kannte, zur selben Zeit ein gleiches tat. Mitte der fünfziger Jahre wird Papandopulo deutlich dissonanter, härter, in seinen melodischen und rhythmischen Aspekten aber auch grundlegend komplexer.

Eines der Werke, in denen sich Papandopulos musikalischer Ausdruck wesentlich von seinem früheren Idiom unterscheidet, ist der 1958 in Opatija

entstandene **Vrzino kolo** (»Hexenreigen«), ein symphonisches Scherzo für Soloklavier und großes Orchester. Wie die zweite Symphonie, so hat auch der *Vrzino kolo* ein außermusikalisches Programm. Der Komponist fand es in dem Buche *Der alte Glaube der Serben und Kroaten* von Natko Nodilo (1834–1912), einem Historiker und Politiker, der sich unter anderem intensiv mit der Mythologie der Südslawen befasst hat. Das Programm bezieht sich auf eine fantastische Volkslegende, nämlich auf den uralten Mythos von den zwölf wandernden Studenten (»grabancijaši«), die den *Vrzino kolo* tanzen, ein Symbol für die Sonne und den natürlichen Zyklus der zwölf Monate. Hier das Programm:

»Einst sah man zwölf Grabancijaši beim Vrzino kolo, in ihrer Stadt, die sie mit Hilfe von Feen und drachenhaften Ungeheuern erbauten, auf hohem Gipfel, weit über den Ländern und Meeren ... Die Stadt erstrahlte in Flammen, während die Schüler, allesamt edel und gutaussehend, um einen runden Tisch saßen und ein geheimnisvolles Buch lasen. In das Buch starrend, schauten sie einander nicht an, noch sahen sie einander. Das Marmorwerk wurde lauter und lauter bis zu donnernder Stimme und Brausen ... vom Vrzino kolo sprühten Funken, die Schüler glühten, und die Stadt erzitterte, als ein Schüler davonflog, reitend auf einem aus reinem Feuer geschaffenen Drachen ... Dann trat Stille ein, und Finsternis fiel herab ... Erschöpft sind die Grabancijaši, die elf Übriggebliebenen; und sie flüstern miteinander ...«

Papandopulo widmete das Werk der brillanten Pianistin Melita Lorković, mit der er befreundet war und die das Stück am 1. Oktober 1970 in Zagreb mit den Zagreber Philharmonikern unter der Leitung des Komponisten erstmals zu Gehör brach-

te. Der Solopart ist sowohl technisch als auch interpretatorisch höchst anspruchsvoll. Das gesamte Stück entsteht aus einer motivischen Zelle von zwei aufeinanderfolgenden Quarten zu Beginn des Klavierparts und basiert harmonisch auf einem Modus, den der Komponist systematisch im gesamten Werk verwendet – auf der sogenannten oktonischen Tonleiter, in der sich große und kleine Sekunden, sprich Ganz- und Halbtöne gleichmäßig abwechseln. Auch Nikolaj Rimskij-Korssakoff und Igor Strawinskij benutzten diese Tonleiter, wenn sie fantastische Welten evozieren wollten – der Erstgenannte zum Beispiel in seiner Oper *Der unsterbliche Kaschtschei*, und der zweite in seinem Ballett *Der Feuervogel*. Papandopulo greift überdies zu sehr dissonanten Akkordgebilden, in denen die Intervalle des Tritonus, der großen Septime und der kleinen Sekunde vorherrschen. *Vrzino kolo* ist, metaphorisch gesprochen, ein wahres Feuerwerk aus schnellen, beinahe vulkanischen Klavierpassagen und einem Klangbild, das die in dem fantastischen Programm beschriebenen Ereignisse suggestiv darstellt.

Die Solostimme ähnelt dem Solo eines Klavierkonzertes, unterscheidet sich davon aber durch eine ganz spezifische Eigenart: Sie wird beinahe von Anfang bis Ende als eine einzige Melodielinie wahrgenommen, weil beide Hände fast durchweg im *unisono* spielen. Die Melodielinie wird ständig in einer oder sogar zwei Oktaven verdoppelt und gelegentlich durch Akkordgebilde verstärkt. Aufgrund dieser Besonderheit wirkt die Klavierstimme wie eine reiche, leuchtende Stickerei, die sich in eine Orchestertextur einfügt, in der der Komponist durch seine meisterhafte Instrumentation eine Palette schillernder Farben ausbreitet. Dem Programm ent-

sprechend, gliedert sich das Stück in drei Teile. Den Anfang macht eine schnelle, »feurige« Toccata; darauf folgt ein Fugato (eine frei konzipierte Fuge); und zum Schluss gibt es eine meditative Solokadenz, in der das Klavier eine melismenreiche, melodisch und rhythmisch komplexe Textur entfaltet, die an eine virtuose Improvisation erinnert. Gegen Ende erlebt die Komposition ihre Katharsis und Beruhigung, und die Harmonik macht eine beinahe metaphysische Wandlung durch: Sie wird konsonant, hell und luftig. Obwohl der *Vrzino Kolo* beim ersten Hören etwas »ungeordnet«, scheinbar chaotisch und dissonant wirkt, offenbart er mit jedem weiteren Hören eine verborgene Ordnung und neue Klangwelten, insbesondere in der schillernden, von Schlaginstrumenten geprägten Orchesterpalette. Als extravaganter Konzertsatz, der einen außergewöhnlich virtuosensolisten und eine exzellente Orchesterkoordination erfordert, ist Boris Papandopulos *Vrzino Kolo* ein wertvolles und ansprechendes Repertoirestück, das zweifellos bei einem breiten Publikum klassischer Musik großen Anklang finden wird.

– *Davor Merkaš*

Die Mezzosopranistin **Emilia Rukavina** gab 2016 ihr professionelles Debüt am Kroatischen Nationaltheater »Ivan pl. Zajc« in Rijeka, wo sie die Rollen der Giovanna in Verdis *Rigoletto* und der Berta in Rossinis *Barbier von Sevilla* sang. Seit 2021 ist sie Mitglied des Opernstudios »Giorgio Surian« und hat in mehreren Opernproduktionen am Theater Rijeka mitgewirkt: Mercedes in Bizets *Carmen*, die sie auch in der Arena von Pula mit dem Opernensemble von Rijeka beim Summer Classic Festival aufführte, Lola in Mascagnis *Cavalleria rusticana*, Flora in Verdis *La Traviata*, Suzuki in Puccinis *Madama Butterfly*, Stéphan in Gounods *Romeo und Julia* und Colombina in Busonis *Arlecchino*.

Neben ihren Opern- und Konzertauftritten engagiert sie sich begeistert für Lieder und geistliche Musik. Mit dem Orchester und Chor der Musikakademie der Universität Zagreb hat sie in Rossinis *Petite messe solennelle*, Gounods *Mors et vita*, Bernsteins erster und Beethovens neunter Symphonie, Mozarts *Krönungsmesse*, Pergolesis *Stabat Mater* und Saint-Saëns' *Weihnachtsoratorium* gesungen.

Die Künstlerin besuchte Seminare von Musikern und Pädagogen wie Gerhard und Annemarie Zeller, Laura Aiken, Gaston Rivera, Graciela Araya, Dunja Vejzović und Marija Lyudko. Sie arbeitete mit renommierten Künstlern wie Mladen Tarbuk, Tomislav Fačini, Franz Anton Krager, Paolo Bressan, Yordan Kamdzhlov, Kalle Kuusava, Valentin Egel, Dora Ružđjak Podolski und Maro Blažević, Mathias Behrends, Dražen Sirišćević, Saša Anić, Krešimir Dolenčić und Hugo de Ana.

Als Studentin zeichnete sie sich in mehreren Rollen akademischer Produktionen aus: Dorabella in Mozarts *Così fan tutte*, aufgeführt am Kroatischen Nationaltheater in Zagreb, Der Prinz und die Stiefmutter, Madame de la Haltière, in Jules Massenets



Emilia Rukavina

*Cendrillon* sowie in der Titelrolle des Napoleon in Igor Kuljerićs *Animal Farm*.

Während ihres Studiums gewann sie mehrere Preise bei internationalen und nationalen Wettbewerben. Darunter waren »Lav Mirski« (2018), der HDGPP-Wettbewerb für Musikschüler und -studenten (2017, 2019), der slowakische »Mikuláš Schneider-Trnavský« (2019), der kroatische Wettbewerb »Papandopulo« für junge Musiker (2022) und der internationalen Wettbewerb »Zinka Kunc Milanov« (2022). Sie ist Preisträgerin des Rektorpreises für die Projekte *Così fan tutte* (2017/2018), *Des Knaben Wunderhorn* (2018/2019), *Cinderella* (2019/2020) und *Suor Angelica* (2020/2021).

Sie absolvierte ihr Gesangsstudium an der Zagreber Musikakademie bei Martina Gojčeta Silić und studiert derzeit im letzten Jahr an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät in Rijeka. Ihre musikalische Ausbildung begann sie an der Musikschule *Ivan Matetić Ronjgov* in Rijeka bei Ingrid Haller.

Die kroatische Pianistin **Martina Filjak** hat sich nach dem Gewinn des Ersten Preises und des Beethoven-Preises beim Internationalen Klavierwettbewerb 2009 in Cleveland eine internationale Karriere aufgebaut. Seither gab sie Konzerte in der Carnegie Hall, im Konzerthaus Berlin, im Wiener Musikverein, im Teatro Colón, im Concertgebouw Amsterdam, im Palau de la Música in Barcelona, im Teatro alla Scala in Mailand, im BOZAR in Brüssel, im Salle Gaveau in Paris, im Casa da Música in Porto sowie in der Elbphilharmonie Hamburg. Sie gastierte bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein Festival, MITO SettembreMusica, dem Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo und dem Dubrovnik Festival, dessen Intendantin sie seit 2023 ist.

Als Solistin spielt Martina Filjak u. a. mit dem Cleveland Orchestra, dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, der Deutschen Radio Philharmonie, dem Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dem Turku Philharmonic Orchestra, dem Orchestra Sinfonica di Milano, den Zagreb Soloists, dem Orquesta Simfònica de Barcelona, dem Orquesta Sinfónica de Porto Casa da Música, dem Orquesta de Valencia, dem Orquesta Ciudad de Granada und dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

Ihr umfangreiches Solorepertoire reicht von Bach bis Berio und umfasst mehr als 30 Klavierkonzerte. Sie veröffentlichte bereits mehrere Alben mit Solowerken und Kammermusik, die von der Fachpresse hochgelobt wurden.

Das **Symphonieorchester Rijeka (RSO)** widmet sich der Aufführung von Opern und Balletten sowie einem breiten Repertoire an symphonischer Musik. Im Laufe seiner Geschichte haben viele ausgezeichnete nationale und internationale Dirigenten das Orchester des Kroatischen Nationaltheaters Rijeka geleitet, das seinen neuen Namen erhielt, als Rijeka die Europäische Kulturhauptstadt war (2020). Unter den renommierten Orchesterleitern finden wir die historischen Namen Boris Papandopulo, Lovro von Matačić und Ivo Malec sowie – in jüngerer Zeit – Nikša Barez, Vjekoslav Šutej, Ivan Repušić, Tibor Bogányi, Marco Boemi, Philipp von Steinaecker, Paolo Olmi, David Giménez und Ville Matvejeff, der von 2014 bis 2020 erster Gastdirigent des RSO war. Seit 2021 ist Valentin Egel Generalmusikdirektor des RSO.

Unter den Solisten, die mit dem Orchester musizierten, finden sich so bekannte Persönlichkeiten wie die Sänger und Sängerinnen Sumi Jo, Maria Guleghina, Dunja Vejzović, Elena Mosuc, Maida

Hundeling, José Carreras, Yusif Eyvazov, José Cura, Carlo Colombara, Lucio Gallo, Giorgio Surian und Lars Cleveman sowie die Instrumentalisten Max Fedotov, Stefan Milenkovich, Dan Zhu, Monika Leskovar, Enrico Bronzi, Federico Colli, Aljoša Jurinić, Goran Filipec, Martina Filjak, Boštjan Lipovšek, Gustav Rivinius, Petrit Çeku und zuletzt Ivo Pogorelich.

In den letzten Jahren hat die Opernkompanie Rijeka mit ihrem Chor und Orchester die Konzerte für Klavier und für Violine von Boris Papandopulo (**cpo**), den *Faust* von Charles Gounod (Naxos) und Franz von Suppès *Il ritorno del marinaio* (**cpo**), Antonio Smareglia's *Nozze istriane* (**cpo**), Ivan Zajcs *Nikola Šubić Zrinski* (**cpo**) sowie ein Album mit dem Bariton Lucio Gallo mit Arien aus Giuseppe Verdis *Macbeth*, *Otello* und *Falstaff* aufgenommen.

**Valentin Egel** (Jahrgang 1994) wurde als 26-jähriger Generalmusikdirektor am Kroatischen Nationaltheater Rijeka und arbeitet international sowohl als Opern-, Ballett- und Konzertdirigent.

Aus einer Musikerfamilie in Südbaden stammend begann er früh mit dem Klavierspiel, bekam Violinstunden und sang bei den Freiburger Domsingknaben. Während seiner Studienjahre an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar bei den Professoren Nicolás Pasquet, Gunter Kahlert und Ekhart Wycyk war er Chefdirigent verschiedener Studierendenorchester in Deutschland, gründete die Jungen Symphoniker Südbaden mit, wurde mehrere Male mit dem Charlotte-Krupp-Stipendium ausgezeichnet und erhielt außerdem ein Richard-Wagner-Stipendium. Ergänzt wurde seine Ausbildung durch einen Austausch an der Jacobs School of Music in Bloomington, USA, sowie auf Meisterkursen bei Dirigenten wie Peter Gülke, Arthur Fagen, Gabriel Feltz und Teodor Currentzis.

Er assistierte Persönlichkeiten wie Lothar Zagrosek und Zubin Mehta.

Er ist Gold-Winner beim Internationalen Dirigierwettbewerb Lovro von Matačić in Zagreb, gewann den ersten Preis beim Deutschen Hochschulwettbewerb »Campus Dirigieren« in Nürnberg und wurde in die Künstlerliste des Deutschen Musikrates »Maestros von Morgen« aufgenommen. Er wurde durch das Dirigentenforum gefördert, das ihn zum Deutschen Dirigentenpreis nominierte und ist Gewinner des MDR-Wettbewerbs in Leipzig.

In Rijeka debütierte er mit Opern wie *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *La Traviata*, *Cavalleria Rusticana*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, *Die Zauberflöte*, *Pique Dame*, *Carmen* und anderen und pflegt einen vielseitigen Symphonie- und Kammermusikzyklus des Symphonieorchesters von Rijeka. Darüberhinaus hatte er kürzlich die musikalische Leitung bei Neuproduktionen von *Don Carlos* in Maribor und *Così fan tutte* in Zagreb sowie von *Tosca* in Ljubljana, Haydns *Schöpfung* und *Don Giovanni* in Vilnius und *Madama Butterfly* in Bangkok.

In seiner lebendigen Konzerttätigkeit und bei Aufnahmen arbeitet er mit Orchestern wie dem Rundfunkinfonieorchester Berlin, der NDR Radio-philharmonie, dem Münchner Rundfunkorchester, dem Zagreb Philharmonic, dem Belgrade Philharmonic, dem Baku Symphony, dem Royal Bangkok Symphony und dem BBC Philharmonic Manchester. Dabei arbeitete er mit Musikern wie Ivo Pogorelič, Bruno Delapellere, Fabrice Millischer, Reinhold Friedrich und Maida Hundeling zusammen und gastierte auf internationalen Festivals in Deutschland, Kroatien, Tschechien, Finnland und Asien. Er nahm für Rundfunk, Fernsehen sowie für die Label **cpo** und BIS auf.

**The catastrophic years of World War II** created existential difficulties and numerous personal problems for Boris Papandopulo (Honnef am Rhein, 25 February 1906 – Zagreb, 16 October 1991) while also bringing him significant artistic successes. These successes were first and foremost the result of his immense work ethic and his many years of compositional diligence. This is why some of his path-breaking works premiered between 1940 and 1945 met with an enthusiastic response from audiences and music critics: the operas *Sunčanica* and *Amphitryon* (Split, 1935–38), the monumental *Croatian Mass* for soloists and mixed choir a cappella (Zagreb, 1939), and the Violin Concerto and his first Piano Concerto (Zagreb, 1943/44).

Along with his activity as a composer, Papandopulo was also successful as a conductor during the war years. He conducted Zagreb's largest choir, the "Kolo" Croatian choral society, and almost all of the city's established orchestras: the Zagreb Philharmonic, the Croatian State Radio Symphony Orchestra, and the Orchestra of the Croatian National Opera. In addition, at the end of 1943 he assumed the prestigious post of opera director at the Croatian National Theater.

However, these successes were preceeded by what without doubt were traumatic experiences. One of them occurred at the end of April 1941, when the Independent State of Croatia, a puppet regime influenced by Nazi Germany and Fascist Italy, was established and Papandopulo and some other artists at the Croatian National Theater were arrested because they were Orthodox Christians (his father was a Russian citizen). This arrest was the result of the racial laws promulgated by the supreme state authorities and representing part of a political program working toward the establishment of

a "Croatian, ethnically oriented theater in Zagreb." Papandopulo apparently spent about a month in prison (he was arrested on 28 April, and "his case was concluded" on 4 June), and it is certain that this unpleasant occurrence had a profound psychological impact on him. It is against the background of this experience but also because of his concerned interest in continuing his professional career and making his public life easier that Papandopulo's conversion to Roman Catholicism in July of the same year is in all likelihood to be understood. It seems to be an irony of fate that at the end of the war (1945) the same composer was charged by the so-called Court of Honor of the Croatian National Theater and by the Croatian Society of Composers with having strongly supported "the realization of the Ustaša regime's 'cultural policy'" in his capacity as opera director and "to have violated the honor of the composer's profession by writing stage music for the Ustaša propaganda performances."

These charges of course were absurd inasmuch as the composer because of his post was forced to work with the cultural-political authorities. In contrast to some fellow musicians who were forbidden from exercising their profession and performing in public for up to ten years, Papandopulo merely received a prohibition from such work for four months. It is also not without a certain tragicomedy that during the period of his "punishment" Papandopulo drove large American trucks on which he—mostly along the Adriatic coast—transported UNRRA relief supplies. Fortunately, he experienced a sort of "rehabilitation" already before the end of the prohibition, so that he could be reinstated forthwith as conductor of the Zagreb Radio Orchestra, this owing first and foremost to his extraordinary professional qualities.

The **Second Symphony** has a very interesting composition and premiere history when considered in the context of the events described above. When the symphony celebrated its premiere at the Croatian Music Institute with the composer conducting the Zagreb Radio Orchestra on 8 May 1946, the program booklet for the concert stated that it had been composed “in a mere two months”; according to a note in the autographic score, it was completed on 25 April 1946. At this concert Boris Papandopulo evidently intended to present the public with a monumental new work (which meant that he had to compose it in an extraordinarily short time); in addition, his goal was to establish himself as a composer who “reflected” current aesthetic and ideological creative ideals, that is, those in complete harmony with the socialist-realist guidelines ratified by the Congress of Croatian Creative Artists in 1944.

In keeping with these “poetics,” the most recent struggle and the magnificent triumphs of the wartime People’s Army over the “powers of darkness” were supposed to find expression at the end of the work—a requirement that Papandopulo fulfilled in exemplary fashion. Until 1948 the cultural propaganda of the Soviet Union very generally exercised an enormous influence on the arts in Croatia. In this respect, it is also particularly telling that the composer assigned subtitles to each and every movement: 1. The Path into Life; 2. Resignation; 3. Vision; 4. Lyrical Intermezzo; and 5. Steps of Freedom. In addition, in the abovementioned program booklet he supplied an extramusical program for the entire work that we have printed here in full:

“The first movement presents the subjective emotions and impressions of a composer and creative artist who stands on the threshold of life and

looks into the future with great enthusiasm, zest for life, and confidence. But already with the first steps of his path in life, the artist encounters obstacles, difficulties, and everyday troubles. He comes to terms with them and withdraws into himself in order to dedicate himself entirely to his work (second movement). In this solitary and contemplative state, fantastic ideas and visions that visit him at night like phantoms and powerfully stimulate his imagination sometimes come to him (third movement). The fourth movement depicts moments of complete calm during which the artist dreams of the happy, carefree, and peaceful hours of his turbulent life. But out of the fog of gloomy, often unclear feelings, a new belief in progress and future prospects reawakens in the artist. Optimism and zest for life overcome all the exertions, hardships, and worries of everyday life; the artist experiences feelings of a new time, and new enthusiasm and new strength motivate him to create new works and to develop new ideas. Courageously and resolutely, he strides over all the obstacles on the way into a new life.”

On careful analysis of the composition, however, this rather abstract program appears in a completely new light—almost like a *construct*, a “manifesto,” in harmony with the current, socialist-realist aesthetic that soon would become the state ideology and the creative canon for all the arts but which has little to do with the symphony itself. The most important indication of this is the fact that the composer in large part obtained the musical substance for three of the five movements from earlier works. To be specific, the first part of the third movement is from the ballet pantomime *Zlato* (“Gold”) and more precisely from the second and third scenes of the second part (*Zemlja* = “The Earth”); the sec-

ond part of the same movement consists of the abbreviated piano piece *Igra* (“Dance”) – *Scherzo fantastico* composed in 1932. The fourth movement, the *Lyrical Intermezzo*, is an instrumentation of the song *Stara ljubavna pjesma* (“Old Love Song”), which Papandopulo had written as a vocalise for mezzosoprano and piano in 1940.

Here we cannot help thinking of Gustav Mahler, who used the orchestral versions of earlier songs as the basis for some of his symphonies. Papandopulo operates very similarly here when he very precisely orchestrates the entire musical text of the song from the first measure to the last measure. The musical substance of the last movement thus for the most part belongs to the stage music for Goethe’s *Faust* written by Papandopulo in 1942, when his uncle Tito Strozzi, an esteemed Croatian director and actor, staged this tragedy in the Croatian language at the Zagreb National Theater. In the finale of the symphony the composer uses the scene with the title *Die Hexenküche* and the *Ballett* from the *Walpurgisnacht*. In measure 18 [5] 0’41) Papandopulo inserts a new, emphatic idea with a triumphal march rhythm into the quotation of the *Faust* music; this march rhythm becomes the main theme of the last movement and during the course of the same appears repeated times. As in other parts, the “Faustic texture” is retained; in these passages the music to a certain extent becomes a *contrafactum* of the composition.

However, the first two movements of the symphony are without a doubt completely new. The first movement is a freely designed sonata form with two very impressive themes. The first theme has a fanfare-like and triumphal character and is full of radiant light, youthful verve, and mirth, while the second theme, a sweeping melody of Orien-

tal flair, is filled with genuine, practically physically detectable passion and reinforced by impulsive and dramatic accents in the accompaniment layer. The development section is a document of Papandopulo’s true mastery in the structuring of the symphonic fabric, the juxtaposition, interpenetration, and amalgamation of the thematic motifs, the transformation of their character, and work with the thematic material in general. The transformation of the second theme is particularly impressive. The composer presents it in the guise of a boisterous, impassioned, highly effective Oriental dance automatically recalling the high energy and vitality of the atmosphere in the *Sabre Dance* from Aram Khachaturian’s ballet *Gayaneh* and later in the humorous, jocular, and roguish signals of the wind instruments. We are not exaggerating when we state that this movement is one of the high points of Papandopulo’s symphonic oeuvre as a whole.

The second movement exhibits a rhapsodic form. It actually consists of a series of most highly expressive melodic lines of very complex rhythmic structure, heightened emotional tension, and an expansive course that brings to mind a free improvisation put down on paper. These lines migrate from instrument to instrument and occasionally are multiplied and heard simultaneously, so that a polyphonic weave is produced. One might almost speak of a single melody that shifts from one orchestral group to the next and extends from beginning to end of the movement—except for a short “Fugato” pieced together out of the imitations of a succinct theme in the third quarter of the movement.

This movement combines the rhythmic characteristics of Baroque fantasias with the melodic traits of South Slavic folk songs. Such fine syntheses of elements of Oriental color and textures and passions

rich in melismas and scale sequences from folk music (for example, in the “gypsy major”) appear as a type in many works by Papandopulo; they bear the stamp of genuine originality and reveal the “signature” of a strong creative personality.

In order to unite the heterogeneous material of the second symphony, Papandopulo draws on the cyclical principle by having the introductory motif expounded by the oboe at the beginning run like a red thread through all the movements; it is thus that this idea in all its various leitmotif-like functions runs through the texture of the entire symphony, just as the *idée fixe* does in Hector Berlioz’s *Symphonie fantastique*.

The program supplied by the author for the premiere of the symphony may have served the purpose of adapting the work to the concept of socialist realism with which he—specifically in the concluding *Steps of Freedom*—identified in a certain way; but perhaps it was also supposed to anticipate his own work and his entire person in the new situation. Nevertheless, the second symphony comes across as an extraordinarily successful work rich in inspired substance. Despite its heterogeneous material and its heterogeneous sources, in the context of a symphonic whole we perceive it as a unified and compact work precisely because of these very diverse materials, i.e. because of the specific ordering of the same within the symphonic structure. In the individual movements the material is ordered in such a way that is usual for a traditional symphonic form, and this form is reinforced by a leitmotif-like idea that recurs again and again like a red thread in all the movements. Although here in the symphony Papandopulo employs a form of musical expression and a harmonic language rooted in the tradition of the nineteenth century and ear-

ly twentieth century, the composer’s original signature, the masterful orchestration, and the extremely characteristic incorporation of folk music mean that the work occupies a very special place in the history of postwar Croatian music of the twentieth century.

After socialist realism had gained dominance in the work of Croatian musicians during the postwar years, Croatia opened to the West and made it easier for its citizens to travel, which led to an influx of information about new tendencies and endeavors in contemporary music during the mid-1950s. As a result, Croatian composers recognized that their musical language was anachronistic and obsolete. A number of young Croatian artists like Milko Kelemen, Ruben Radica, Ivo Malec, and Stanko Horvat studied abroad and subsequently composed in a completely new spirit and in a new musical language. The Zagreb Music Biennale, a world-famous festival, was founded in 1961.

This event marked a decisive turning point and the complete opening of professional musicians to the latest currents, which now came into Croatian music “through the front door.” Boris Papandopulo, who after a little over four years returned from Sarajevo to Rijeka in 1953 and knew about the gap between national and international trends, gradually “modernized” his own musical expression. This is shown, for example, in 1956 in the *Eight Études for Piano*, in which he used twelve-tone technique for the first time, and then in the *Sonata for Viola*, which was fundamentally different from everything that he had written before.

Paradoxically, for the modernization of his language Papandopulo availed himself of musical techniques and methods (dodecaphony and certain modal scales) that by then themselves were

anachronistic, though the great Igor Stravinsky, whom he had known personally since his youth as a good friend of his mother, the famous singer Maja Strozzi, was also using them during those years. In the mid-1950s Papandopulo's music became clearly more dissonant and harsher in melodic and rhythmic aspects but also fundamentally more complex.

**Vrzino kolo** (Witches' Round), a symphonic scherzo for solo piano and full orchestra composed in Opatija in 1958, is one of the works in which Papandopulo's musical language is substantially different from his earlier idiom. Like the second symphony, *Vrzino kolo* has an extramusical program. The composer found it in the book on the *Old Faith of the Serbs and Croats* by Natko Nodilo (1834–1912), a historian and politician who occupied himself intensively with subjects such as the mythology of the South Slavs. The program refers to a fantastic folk legend, namely to the ancient myth of the *Grabancijaša*, with its wandering students who dance the *Vrzino kolo*, a symbol of the sun and the natural cycle of the twelve months. Here is the text of the program:

"Once upon a time twelve *Grabancijaši* were seen on the *Vrzino kolo*, in their town, which they had constructed with help from fairies and dragon-like monsters, on a lofty peak, far over many countries and seas ... The town shone in flames, while the students, all of them genteel and good-looking, sat at a round table and read a mysterious book. Staring into the book, they did not look at each other and did not see each other. The murmuring became louder and louder until it became a thundering voice and roaring ... Sparks flew from the *Vrzino kolo*, the students were ablaze, the town trembled when one student flew away, riding on a dragon fashioned out of pure fire ... Then things be-

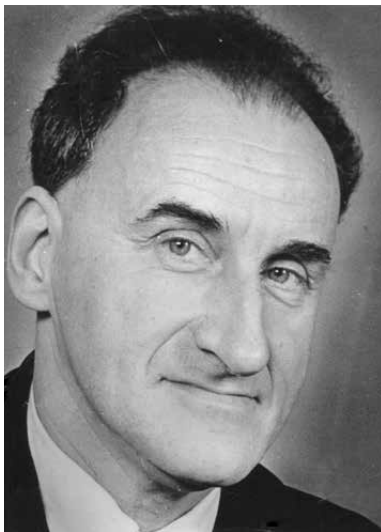
came quiet, and darkness fell ... The *Grabancijaši* were exhausted, the eleven left behind, and they spoke quietly to each other ..."

Papandopulo dedicated the work to the brilliant pianist Melita Lorković, with whom he was friends and who premiered the work in Zagreb on 1 October 1970 with the composer conducting the Zagreb Philharmonic. The solo part is most highly demanding both in technique and in matters of interpretation. The entire piece is produced from a motivic cell consisting of two fourths in succession at the beginning of the piano part and is based harmonically on a mode that the composer employs systematically in the entire work—on the so-called octatonic scale, in which major and minor seconds, that is, whole and half tones, alternate uniformly. Nikolai Rimsky-Korsakov and Igor Stravinsky also employed this scale when they wanted to evoke fantastic worlds—the former, for example, in his opera *Kashchey the Immortal*, and the latter in his ballet *The Firebird*. Moreover, Papandopulo draws on very dissonant chordal complexes in which the intervals of the tritone, the major seventh, and the minor second predominate. Metaphorically put, *Vrzino kolo* is a genuine fireworks display consisting of fast, practically volcanic piano passages and of a sound picture suggestively representing the events described in the fantastic program.

The solo part is similar to the solo of a piano concerto but differs from it because of a very specific unique feature: practically from beginning to end it is perceived as a single melodic line because both hands play in *unisono* almost throughout. The melodic line is constantly doubled in one octave or even in two and occasionally doubled by chordal complexes. Owing to this special feature, the piano part has the effect of a rich, shining "embroid-

dery” that is worked into an orchestral texture in which the composer draws on his instrumentation mastery to develop a palette of iridescent colors. In keeping with the program, the piece is divided into three parts. A fast, “fiery” toccata gets things underway; it is followed by a fugato (a freely designed fugue); and at the end there is a meditative solo cadenza in which the piano spreads out a texture rich in melismas and of melodic and rhythmic complexity recalling a virtuosic improvisation. Toward the end the composition experiences its catharsis and calming, and the harmony undergoes what is a practically metaphysical transformation: it becomes consonant, bright, and airy. Although *Vrzino kolo* seems to be somewhat “unordered” and apparently chaotic and dissonant on a first hearing, with each new hearing a hidden order and new sound worlds, especially in the orchestral palette marked by percussion instruments, are revealed. As an extravagant concert piece requiring an extraordinarily virtuosic soloist and an excellent orchestral coordination, *Vrzino kolo* is a valuable and appealing repertoire piece that doubtless would enjoy great resonance with a broad classical music public.

– Davor Merkaš



Boris Papandopulo

The mezzo-soprano **Emilia Rukavina** made her professional debut at the Rijeka Croatian National Theatre "Ivan pl. Zajc" in 2016, performing the roles of Giovanna in Verdi's "Rigoletto" and Berta in Rossini's "The Barber of Seville". Since 2021, she has been a member of the "Giorgio Surian" Opera Studio and has performed in several opera productions at the Rijeka Theatre: Mercedes in Bizet's opera "Carmen", which she also performed at the Pula Arena with the Rijeka Opera ensemble as part of the Summer Classic festival, Lola in Mascagni's opera "Cavalleria rusticana", Flora in Verdi's opera "La Traviata", Suzuki in Puccini's opera "Madama Butterfly", Stéphan in Gounod's opera "Romeo and Juliet", Colombina in Busoni's opera "Arlecchino".

In addition to her operatic and concert appearances, she has a great passion for lieder and sacred works. With the orchestra and choir of the Zagreb University Music Academy, she has performed in Rossini's oratorio "Petite messe solennelle", Gounod's oratorio "Mors et vita" Bernstein's Symphony No. 1, Beethoven's Symphony No. 9, Mozart's Coronation Mass, Pergolesi's Stabat Mater dolorosa and Saint-Saëns' Christmas Oratorio.

She attended seminars given by musicians and pedagogues including Gerhard and Annemarie Zeller, Laura Aiken, Gaston Rivera, Graciela Araya, Dunja Vejzović and Marija Lyudko. She has collaborated with renowned artists such as Mladen Tarbuk, Tomislav Fačini, Franz Anton Krager, Paolo Bressan, Jordan Kamdzhlov, Kalle Kuusava, Valentin Egel, Dora Ružđjak Podolski, and Marin Blažević, Mathias Behrends, Dražen Sirišćević, Saša Anić, Krešimir Dolencić, Hugo de Ana.

As a student, she distinguished herself in several roles in academic productions: Dorabella in Mozart's opera "Così fan tutte", performed at the Cro-

atian National Theatre in Zagreb, The Prince and the Stepmother, Madame de la Haltière, in Jules Massenet's opera "Cendrillon", and the title role of Napoleon in Igor Kuljerić's opera "Animal Farm".

During her studies, she won several awards at international and national competitions, including the "Lav Mirski" (2018), the HDGPP Competition for Music Students (2017, 2019), 'Mikuláš Schneider-Trnavský' in Slovakia (2019), the Croatian Competition for Young Musical Artists "Papandopulo" (2022), and the International Competition 'Zinka Kunc Milanov' (2022). She is the recipient of the Rector's Award for the projects "Così fan tutte" (2017/2018), "The Boy's Magic Horn" (2018/2019), „Cinderella" (2019/2020) and „Sister Angelica" (2020/2021).

She graduated in solo singing from the Academy of Music in Zagreb in the class of Professor Martina Gojčeta Silić and is a final-year student at the Faculty of Law in Rijeka. She began her musical education at the Ivan Matetić Ronjgov Music School in Rijeka with Professor Ingrid Haller.

Croatian pianist **Martina Filjak** has enjoyed an international career since winning first prize and the Beethoven Prize at the 2009 Cleveland International Piano Competition. She has performed at prestigious venues including Carnegie Hall, the Konzerthaus Berlin, the Musikverein Vienna, the Teatro Colón, the Concertgebouw Amsterdam, the Palau de la Música in Barcelona, the Teatro alla Scala in Milan, the BOZAR in Brussels, the Salle Gaveau in Paris, the Casa da Música in Porto, and the Elbphilharmonie Hamburg. She has also performed at festivals including the Schleswig-Holstein Festival, MITO SettembreMusica, the Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, and the Dubrovnik Festival, of which she has been Artistic Di-

rector since 2023. Martina Filjak has performed as a soloist with the Cleveland Orchestra, the Hamburg Philharmonic State Orchestra, the German Radio Philharmonic Orchestra, the Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, the Turku Philharmonic Orchestra, the Orchestra Sinfonica di Milano, the Zagreb Soloists, the Orquestra Simfónica de Barcelona, the Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música, the Orquesta de Valencia, the Orquesta Ciudad de Granada, and the Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Her extensive solo repertoire ranges from Bach to Berio and encompasses over 30 piano concertos. She has released several critically acclaimed albums.

**The Rijeka Symphony Orchestra (RSO)** is dedicated to the performance of operas and ballets and to a broad repertoire of symphonic music.

During the course of its history many outstanding conductors from Croatia and other countries have conducted the Orchestra of the Croatian National Theater of Rijeka, which received its new name when Rijeka was the European Cultural Capital in 2020. The list of conductors who have led the orchestra includes historical personages such as Boris Papandopulo, Lovro von Matačić, and Ivo Malec as well as – in more recent times – Nikša Barezka, Vjekoslav Šutej, Ivan Repušić, Tibor Bogányi, Marco Boemi, Philipp von Steinaecker, Paolo Olmi, David Giménez, and Ville Matvejeff, who was the RSO's principal guest conductor from 2014 to 2020. Since 2021 Valentin Egel has been the RSO's general music director.

The list of soloists who have performed with the orchestra includes famous personalities such as the singers Sumi Jo, Maria Guleghina, Dunja Vejzović, Elena Mosuc, Maida Hundeling, José Carreras, Yu-

sif Eyvazov, José Cura, Carlo Colombara, Lucio Gallo, Giorgio Surian, and Lars Clevevan as well as the instrumentalists Max Fedotov, Stefan Milenkovich, Dan Zhu, Monika Leskovar, Enrico Bronzi, Federico Colli, Aljoša Jurinić, Goran Filipec, Martina Filjak, Boštjan Lipovšek, Gustav Rivinius, Petrit Çeku—and most recently Ivo Pogorelich.

During the last years the Rijeka Opera Company, with its chorus and orchestra, has recorded Boris Papandopulo's Concertos for Piano and Violin (**cpo**), Charles Gounod's "Faust", and Franz von Suppé's "Il ritorno del marinaio" (**cpo**), Antonio Smareglia's "Nozze istriane" (**cpo**), Ivan Zajc's "Nikola Šubić Zrinski" (**cpo**) as well as an album with the baritone Lucio Gallo featuring arias from Giuseppe Verdi's "Macbeth", "Otello", and "Falstaff".

**Valentin Egel** (b. 1994), who became the general music director of the Croatian National Theater in Rijeka at the age of twenty-six, performs internationally as an opera, ballet, and concert conductor. Born to a family of musicians in the South Baden region of Germany, Egel began playing the piano at an early age, received violin lessons, and sang in the Freiburg Cathedral Boys' Choir. During his years as a student at the Franz Liszt College of Music in Weimar with Profs. Nicolás Pasquet, Gunter Kahlerl, and Ekhart Wycik, he performed as the principal conductor of various student orchestras in Germany, participated in the founding of the South Baden Young Symphony, was awarded the Charlotte Krupp Scholarship several times, and received a Richard Wagner Scholarship. He supplemented his education with an exchange program at the Jacobs School of Music in Bloomington, Indiana, and with master classes taught by conductors such as Peter Gülke, Arthur Fagen, Gabriel Feltz,

and Teodor Currentzis. He has assisted personalities such as Lothar Zagrosek and Zubin Mehta.

Egel won a gold medal at the Lovro von Matačić Conducting Competition in Zagreb and the first prize at the "Campus Dirigieren" German College Competition in Nuremberg. He was included on the list of artists for the German Music Council's "Maestros von Morgen" program, received support from the Dirigentumforum, which nominated him for the German Conducting Prize, and won the MDR Competition in Leipzig.

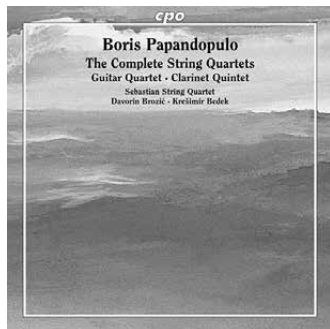
In Rijeka he has debuted with operas such as "Tristan und Isolde", "Das Rheingold", "La traviata", "Cavalleria rusticana", "Manon Lescaut", "Madama Butterfly", "Die Zauberflöte", "The Queen of Spades", and "Carmen" and presents a multifaceted symphony and chamber music cycle with the Rijeka Symphony Orchestra. Moreover, he recently assumed conducting duties for the new productions of "Don Carlos" in Maribor, "Cosi fan tutte" in Zagreb, "Tosca" in Ljubljana, Hadyn's "Creation" and Mozart's "Don Giovanni" in Vilnius, and "Madama Butterfly" in Bangkok.

In vibrant concert performances and on recordings Egel has worked with orchestras such as the Berlin Radio Symphony Orchestra, NDR Radio Philharmonic, Munich Radio Orchestra, Zagreb Philharmonic, Belgrade Philharmonic, Baku Symphony, Royal Bangkok Symphony, and BBC Philharmonic of Manchester. In this work he has teamed up with musicians such as Ivo Pogorelič, Bruno Deleplaire, Fabrice Millischer, Reinhold Friedrich, and Maida Hundeling and appeared as a guest at international festivals in Germany, Croatia, Czechia, Finland, and Asia. He has recorded for radio and television and for the **cpo** and BIS labels.

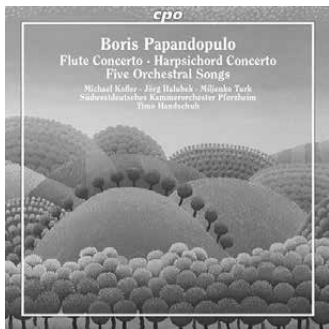


Martina Filjak

Already available



**cpo** 555 469-2



**cpo** 777 941-2



**cpo** 777 829-2



**cpo** 555 100-2



Rijeka Symphony Orchestra (RSO)

---

**cpo** 555 618-2

Recorded: HNK Zajc - Rijeka, March 13–15, 2023, and July 18/19, 2023

Executive Producer: Peter Ghirardini

Recording Producer: Julian Schwenkner

Recording Engineer: Peter Ghirardini

Publisher: Croatian Music Information Centre, Vatroslav Lisinski Concert Hall [1](#)–[5](#), [cactus.hr](#) [6](#)

Cover: "Port of Dubrovnik", 1920–1935, by Václav Šrůtek (1885–1948), © Photo: akg-images, 2026

Photography: Croatian Music Information Centre, Vatroslav Lisinski Concert Hall (p. 2, 18), Vedran Peleh (p. 10), Romano Grozić (p. 21), Dražen Šokčević (pp. 23/24)

German version: Cris Posslac

English translation: Susan M. Praeder

Design: Lothar Bruweleit

**cpo**-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, [info@cpo.de](mailto:info@cpo.de)

© 2026 – Made in Germany



Valentin Egel