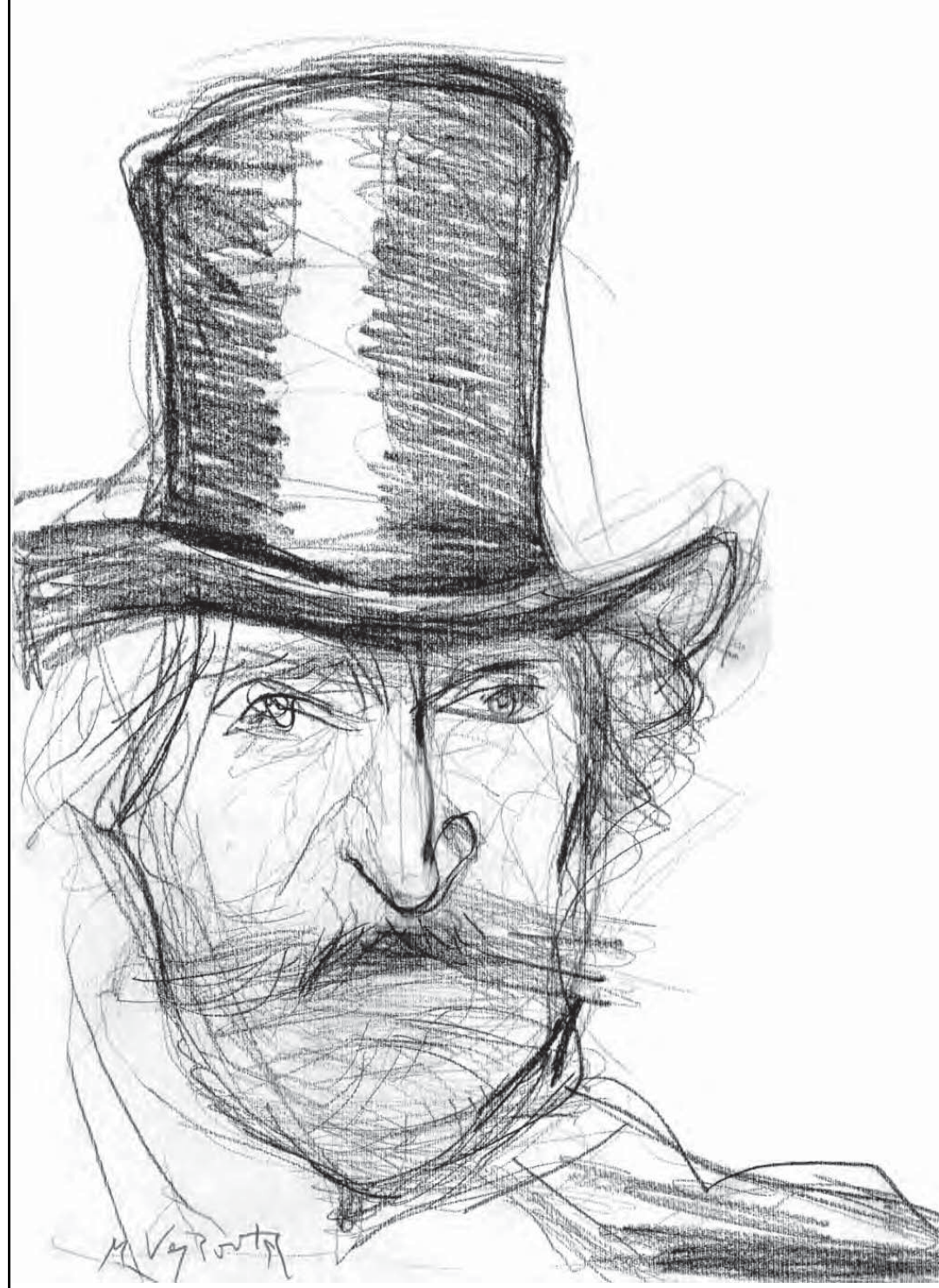


GIUSEPPE

VERDI



O osobnom i umjetničkom životu Giuseppea Verdija poznato je gotovo sve, to više što Verdi nije bio čovjek koji bi se prikrivao. Stajao je iza svojih postupaka, uvijek spreman da za njih preuzme odgovornost. Ali istodobno nije nikome dopuštao uplitanje u njegov privatni život. Bio je čovjek iznimno čvrsta karaktera, prihvaćao je sve ljudsko, ali je dobro znao da nikakva pogreška ne može ostati nekažnjena. U tom je smislu bio duboko religiozan, ali bio je i duboko antiklerikal. Imao je naglašen osjećaj dužnosti i moralne odgovornosti. Njegovao je prijateljstva, ali ih je nepovratno odbacivao ako se osjetio prevarenim u obostranoj odanosti. Bio je iznimno zahtjevan, ali i pouzdan, na njega se moglo osloniti. Od svojega libretista Francesca Marie Piavea nemilosrdno je tražio da mu napiše upravo onakve stihove kakve je zamislio, ali kad se Piave razbolio i jedanaest godina ležao nepokretan, izdašno je financijski pomagao njega i njegovu obitelj. Jednom riječi, bio je uspravan i čvrst. I zdrav. Takvi su i njegovi likovi. Nema u njima krhkosti, bolesne preosjetljivosti ili koketiranja sa životom. Oni su odlučni na svojem putu i svjesni da se ne mogu oduprijeti *moći sudbine*. Ne možemo ih zamisliti meka držanja i meka hoda. Rigolettova grba samo je vanjski znak, on je odlučan u dvojstvu svojega značaja. Ni u jednome trenutku nismo u dvojbi hoće li se Violetta žrtvovati, Azucena ispuniti majčin zahtjev za osvetom, Gilda umrijeti za ljubav. Kolikogod Otello bio razdiran sumnjom, jasno je da će ga gubitak povjerenja, najstrašnije što se čovjeku može dogoditi, neminovno dovesti do tragedije. Posve je razumljivo da je tražeći temu za svoje opere Verdi najčešće posezao za autorima njemu sličnog promišljanja, za onima koji su ljudsku prirodu promatrali u cijeloj njezinoj sveobuhvatnosti, ali na jednom višem planu. Bili su to u prvome redu Shakespeare, a potom Schiller. (MB)

1851. – RIGOLETTO



tomislav facini

R. Merrill, R. Peters, J. Bjoerling,
Rimska opera, J. Perlea

Menart © BMG/RCA Victor GD60172

Čudan je gušt starih snimki; iako su na prvi pogled zvučno neugledne i za prfijen ukus produkcijski neadekvatne, ubrzo iz njih proviruje sjaj kulture koja se protagonistima uvukla pod kožu. Nama se to danas očituje kao neuhvatljiva i dragocjena patina, koju je moguće naslutiti i prepoznati, ali ne i reproducirati, prvenstveno zbog prevelikih socijalnih šokova što ih je recentnija povijest priredila ne jednom, već nekoliko naraštajima. Možda je onom tko se aktivno bavi takvim poslom jasnije o kakvim se teškoćama radi, počevši od potrebe da se makar prepoznaju vlastite praznine – ako ih se već ne da popuniti – do nastojanja da se u prijenosu ionako krhke ideje ne oljušte premnogi slojevi i rasprši eterična i neuhvatljiva srž umjetničkog blaga. Svatko to primjećuje,

pa i oni kojima se mili sjaj produkcija (govorimo o "Rigolettu") tipa Bonyngje, Pavarotti, Sutherland, Milnes, a nisu izuzeti ni poklonici (ili kantomani) i ljubitelji snimke s Giulijnijem (Cappuccilli, Domingo, Cotrubas, Ghiaurov). Životnost ostvarenih uloga, osim glasovnih kvaliteta tj. virtuozieta, prvo je što upada u uši kad se opera sluša izvan teatra. Po tom kriteriju protagonisti ove snimke nisu ujednačeni. Dok je Merrill podjednako upečatljiv po glasovnim kvalitetama i dimenzijama, uvjerljiv u zloći, frustraciji, strahu, plaču i osveti, dakle živi lik a ne pjevač, Roberta Peters, sočne lakoće i lijepog glasa s prilično izjednačenim (čak i) *vogelregisterom*, čini se ne uspijeva postići pravu smješu nedužnosti i zavodljivosti, dakle elementarnu hoću-neću ženstvenost od koje ovisi vibratnost ove uloge. Isto tako, nikome ne bi zasmetalo što je (ne iz muzičkih razloga) udahnula u pola riječi *sospir*, ali hoće to što je u smrt pošla

pjevajući *troppo bello* čak i za *belcanto*, poput kakve Coppelijske iz muzičke kutijice. No, sudeći po fotografiji, na sceni mora da je izgledala dražesno. Bjoerling nam donosi sjaj autentičnog tenora, sasvim prikladnog ulozu: zvuči često razmaženo, pomalo infantilno i bolećivo. No, usprkos svemu tome, i unatoč količini glasa, i pomalo nemuževno; da se fino izrazimo, to je naime takav dojam gdje, unatoč odličnim visinama, nitko ne bi rekao: *al' ga je diga!*

Orkestar je izražajan, iznjansiran od slatkoće do agresivno gorkog naboja riječi "Cortigianni", nevjerojatno vitalan i bistar u recitativima; pod vodstvom Perlea besprijeorno vodi priču, istkanu Verdijevim prauzorcima: ljubav i sebičnost isprepletene sudbinom kao posljedicom prijašnjih ljudskih činova, podcrtani trpkom socijalnom kritikom što nadilazi vojničke dvorove, kao što – na drugim mjestima – nadilazi buržoaske salone.



1870. – AIDA

L. Price, P. Domingo, S. Milnes,
G. Bumbry, London Symphony Orchestra,
The John Alldis Choir,
ERICH LEINSDORF

Menart © RCA Victor 74321 39498 (3 CD)

Nakon ere pedesetih i "natpjevavanja" Cal-las, Tebaldi i Milanov, koje su sve pjevale i snimale "Aidu", ne doduše kao svoje paradne uloge ili vrhunce karijere, već prije kao ulogu koju si "nisu smjele dopustiti izostaviti iz repertoara", od tada do danas istakle su se dvije sjajne Aide, Leontyne Price i Maria Chiara. Njima je objema Aida uloga kojom su dale svoje ponajbolje kreacije i koja im je otvarala vrata pozornica diljem svijeta. Price je snimila Aidu nekoliko puta, od kojih je uz ovu, referentnu snimku, najistaknutija ona s Vickersom i Merrilom pod Solitjevim vodstvom iz 1962. godine, dok je Chiara imala ponajbolje suradnike u Pavarottiju, Nucciju i Dimitrovoj na snimci s Maazelom iz 1986. godine.

Unatoč tome što se lako mogu uočiti sitne nedoradenosti, Priceova interpretacija Aide je vrhunska i nedosegnuta upravo zbog glasa koji podsjeća na neizbrušeni dijamant, dramski glas ogromnog volumena i sasvim posebne tamne boje. To je sopran s nedostatnom kultiviranošću zapjeva, ne sasvim slobodnog tona u srednjoj *lagi* (poželite čuti bar malo vibrata, a njega sasvim uzmanjka), te bez potpune kontrole glasa. No, upravo se sve te njene specifičnosti odlično uklapaju u ulogu etipske robinje. Glas joj zvuči prekrasno u visokom registru, pogotovo, začudujuće, u obje krajnje dinamike (*ff* ili *pp*), ali krasno ju je čuti i u dubokom, gdje vas boja glasa može zbuniti i lako ju možete, u času zanesenosti, zamijeniti s Amneris. U trijumfalnoj sceni ona bez ikakvih čujnih naprezanja trijumfira nad cijelim pompozno zvučnim ansablom. Price pjeva nesputano, iskreno i prirodno, ali s bogatim iskustvom, tako da svojom kreacijom osvaja i višestruko nadoknađuje nesavršenosti pjevačke tehnike.

Aida suparnica Amneris u interpretaciji Grace Bumbry poseban je ukas ove snimke i za mene njen najdomjiljiviji glazbeni doprinos. Bumbry raspolaze krasnim, vrhunski školovanim *mezzosopranom*, ogromnog raspona, ujednačene i raskošne boje u svim registrima, bez ikakvih problema s visinama. Njena je Amneris tijekom opere i senzualna i nabijena mržnjom i usrdna. Zna li se da su obje pjevačice bile izvrsne Carmen, nameće se pitanje jesu li ovdje možda mogle i zamijeniti uloge?!

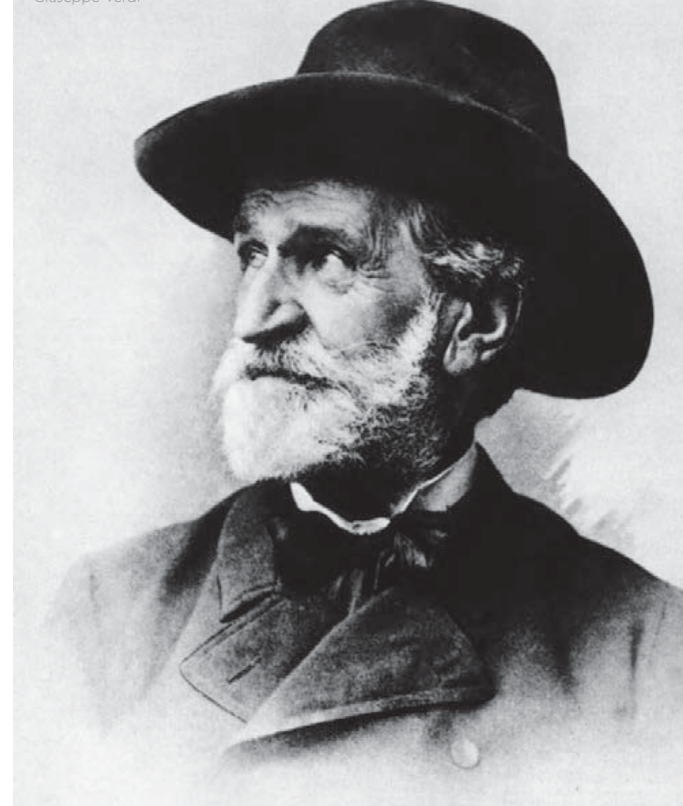
Domingov mladodramski tenor krasne boje savršeno odgovara ulozu Radamesa. Ostavlja izvrstan dojam, iako već ovdje visine ne pjeva s lakoćom. Međutim, on mudro osmišljenim frazama i tempima savladava sve teškoće zahtjevne uloge. Dok Price osvaja ležernošću i prirodnošću kori-

štenja svog glasa, Domingovo je pjevanje ovdje akademski ugladeno, s maksimalnim iskorištavanjem svih glasovnih kvaliteta i potencijala, i u tom je smislu idealno.

Redovitog Domingovog baritonskog partnera Sherilla Milnesa rese također dobar glas, pa je jako dobar Amonasro, s posebno lijepim doprinosom u jednom od vrhunaca snimke, duetu s Aidom iz trećeg čina. Izniman je Ramphis Ruggera Raimondija, uzornog belkantičistički raspjevanog basa, a moćan egipatski kralj Hansa Sotina. Jedina veća zamjerka pjevačkoj podjeli odnosi se na sporedne uloge – veliku svećenicu i glasnika. Prethodno spomenuta šestorka vrhunskih glasova zaslužila je i u tim epizodama više od prosječne korektnosti i ne osobite glasovne ljepote.

Maestro Erich Leinsdorf rafinirano i nena-metljivo podržava sve pjevačke kvalitete koje mu stoje na raspolaganju. Orkestar je mjestimično natprosječne, simfonijske glasnoće, no sasvim u funkciji glazbene dramaturgije. London Symphony Orchestra je izvrstan ansambl, kojem kvalitete dostaju i za orkestralno znatno zahtjevnije partiture. Zbor imponira točnošću u povremeno neubičajeno žustrim tempima, no mogućnošću uzimanja brzih zbornih tempa, Leinsdorf dobiva prostora za povremena pompozija ritardanda. Smeta jedino nedostatna definiranost i rezolucija zbora, koji ostaje u pozadini zvučne slike, pa se stalno čini kao da pjeva iza scene. Sve u svemu – pregršt visokih kvaliteta, uz sitnije nedostatke – za Aidu izvršno, čak štovite – do sada najbolje.

Giuseppe Verdi



1846./1865. – MACBETH

silvija jakubin



S. Verrett, P. Cappuccilli, N. Ghiaurov, P. Domingo, Coro e Orc. del Teatro alla Scala, CLAUDIO ABBADO

Aquarius Records © DGG 449 732 (2CD)

"Macbeth" je prva od tri Verdijeve opere uglazbljene prema Shakespeareovom predlošku, a praizvedena je 14. ožujka 1847. godine u Firenzi. Predstavlja odlučujući korak mladog skladatelja ka psihologizaciji i poniranju u glazbenu analizu karaktera, nagovještavajući velikog majstora latinske trilogije samo nekoliko godina kasnije.

Izvedba je zabilježena 1976. godine sa slijedećim protagonistima: Shirley Verrett (Lady Macbeth), Pierom Cappuccillijem (Macbeth), Nikolajem Gjaurovima (Banco), Placidom Domingom (Macduff), te Zborom i orkestrom Milanske Scale pod vodstvom Claudia Abbada, a predstavlja svakako jedan od briljantnih pokušaja njezine interpretacije. Osvojila je i pregršt diskografskih nagrada, pa i to dodatno opravdava njezino ponovno objavljivanje 1996. godine i uvrštavanje u seriju "The Originals" – legendarne snimke iz kataloga DGG-a. Remastering je uraden tehnološkom "original-image-bit-processing", koja

nastoji što vjernije reproducirati izvorni zvuk snimke.

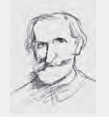
Okupivši sjajnu pjevačku ekipu, Abbado je ostvario dojmivog, dramatski odlično uobličene "Macbetha" s izvanrednim osjećajem za cjelinu, ali i jasnom artikulacijom detalja. Čak i zborni prizori, koji urastaju u već otprije poznate operne obrascе, postaju tumači i pokretači radnje. No Verdijeva partitura prije svega otvara beskraje prostore stvaralačke imaginacije u interpretiranju duševnih stanja i suodnosna dva glavna protagonista – kao npr. u mračnom duetu koji slijedi nakon Duncanova umorisa ili somnabulističkom prizoru Lady Macbeth. Navodno je Verdi na probi prije premijere tražio da se ovaj duet ponovi preko 150 puta ne bi li istaknuo sve nijanse govorne deklamacije. Arije ovdje gotovo da i nema. Glavni se likovi izražavaju jezikom koji je sav treptaj, suspregnuti strah i strepnja nad počinjenim zločinom, ali i beskrupulozna težnja prema cilju.

U mezzosopranistici Shirley Verrett i baritonu Pieru Cappuccilliju Abbado je našao odlične tumače. Poznato je da je skladatelj za ulogu Lady Macbeth tražio opor, grubi glas koji će izraziti svu duševnu tamu i hladnoću lika. Ljepota pje-

va je u drugom planu. Interpretacija Shirley Verrett upravo je takva, ali ne ostaje samo na tome. Provale proračunate častohlepnosti smjenjuju lirski odlomci gotovo sučutne nježnosti, ali ubrzo zatim i prezira prema Macbethu. Arija "La luce langue" odražava vrhunac njezine moći, dok tragični solilokvij iz četvrtog čina svjedoči o potpunoj izgubljenosti i porazu. Lady Macbeth glavni je lik opere, ona je spiritus movens zločina, a Macbeth je tek lutka na koncu u njezinim rukama. Meki bariton Piera Cappuccillija donosi nesigurnog Macbetha, uzdrhtalog pred nenadano naslućenim glasovima bolesne ambicioznosti i razdiranog grižnjom savjesti. Njegova je tragedija ne u težnji za vlašću, nego u nemogućnosti da se odupre demonskim snagama koje ga guraju u zločin. Uz Shirley Verrett i Piera Cappuccillija, treba svakako istaknuti interpretacije Nikolaja Gjaurova i Placida Dominga, kojemu je to bila jedna od prvih snimaka za Deutsche Grammophon, te dakako i ostataka pjevačke ekipe. Među njima su Stefania Malagu, Antonio Savastano, Carlo Zardo, Giovanni Foiani, Alfredo Mariotti i Sergio Fontana. Ova snimka i danas, nakon 25 godina, zaslužuje našu pozornost.

1892. – FALSTAFF

neven mrzlečki



G. Valdengo, H. Nelli, A. Madasi, NBC Orchestra, ARTURO TOSCANINI

Menart © BMG/RCA 88

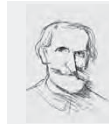
Povjeriti baritonu ulogu bistroga, lukavoga, debeloga varalice i izjelice, čovjeka koji je do statusa plemića došao na sumnjiv način, Sir Johna Falstaffa, predstavlja velik zaokret u stvaralaštvu Giuseppea Verdija. Premda je već u "Otellu" ulogu pokvarenjaka Jaga povjerio baritonu, a i u "Macbethu" naslovni lik kralja okrvavljenu ruku, prevladava mišljenje da je Verdi u svom opernom opusu za baritone "rezervirao" najljepše i socijalno najangažiranije arije, primjerice: otac Geront, Posa, grof Luna, Rigoletto, Nabucco, Renato, Attila, pa i sâm Macbeth, svi oni do jednoga zaista pjevaju svoje arije, u punom "verdijanskom" smislu te riječi. Kažu da je to zato jer je maestro Verdi po opsegu glasa i sâm bio bariton. Podatak iz glasina ne valja uzeti zadržao za gotovo, ali nameće se činjenica da u Verdijevim operama pjevaju baritoni i soprani, rjeđe mezzosopran i bassi, a tenori su uglavnom nekakvi papirasti likovi koji moraju ispuniti funkciju u priči o solističkom kvartetu,

ili, u slučaju vojvode u "Rigolettu", to je frivolni samoživni sladostrasnik kojemu ni sâm autor ne dopušta pokazati ljudske osjećaje u punom smislu – osim izuzetno. Bariton Giuseppe Valdengo dobro se nosi sa zahtjevnim ulogom Falstaffa, vješto balansirajući između herojskog i komičnog, nikada ne padajući u zamku patetike niti uživajući u vlastitom glasu, što, uostalom, Toscanini nikako ne bi bio ni dopustio. Još valja izdvojiti sjajni sopran Herve Nelli u ulozi Alice Ford, prepun raznih izražajnih finesa, a ipak razgovijetne dikcije, što znači da je to ipak moguće, zatim fleksibilni sopran Terese Stich-Randall u ulozi Nannette, te mezzosopran Nan Merriman kao Meg Page. Tenori u ulogama Fontona, Dr. Caiusa i Bardolpha (A. Madasi, C. Carelli, J. C. Rossi) korektni su, nenametljivi, koji put ih pomalo prekriva orkestar, što je općenito obilježje ove žive izvedbe – dirigent Arturo Toscanini ne pokušava istaknuti svaku vokalnu liniju, pogotovo ne na štetu orkestralnog zvuka, nego samo onda kad je to zaista bitno. Naravno, on vodi računa o kantabilnosti i ljepoti gdje je to potrebno (primjerice Fentonova ljubavna pjesma u parku; nažalost, tenor Antonio Madasi pokazuje da mu je nosna rezonancija u stilu Beniamina Gigli-

ja važnija nego muzevno pjevanje poput Maria del Monaca). Izbor pjevača je u potpunosti u funkciji predstave – to nije parada zvijezda koje se nastoje nadglasati a dirigent im se klanja do zemlje zato što su mu dopustili da ih prati orkestrom, već je to suvereni dirigent koji vodi predstava, odnosno koncertnu izvedbu, u kojoj svi surađuju. I još nešto – ovom dirigentu možda jesu važne note, ali nikada toliko da bi zanemario izraz, dikciju, i konačni proizvod – nastup, tako da nema nakaradnih punktacija, akcenata, besmislenih legata i triola koje su same sebi svrhom, već se i ritam i intonacija doživljavaju usput, primaran je izraz i karakter, slikanje tonom i glasom. Čitavo. Tenori u ulogama Fontona, Dr. Caiusa i Bardolpha (A. Madasi, C. Carelli, J. C. Rossi) korektni su, nenametljivi, koji put ih pomalo prekriva orkestar, što je općenito obilježje ove žive izvedbe – dirigent Arturo Toscanini ne pokušava istaknuti svaku vokalnu liniju, pogotovo ne na štetu orkestralnog zvuka, nego samo onda kad je to zaista bitno. Naravno, on vodi računa o kantabilnosti i ljepoti gdje je to potrebno (primjerice Fentonova ljubavna pjesma u parku; nažalost, tenor Antonio Madasi pokazuje da mu je nosna rezonancija u stilu Beniamina Gigli-

1886. – OTELLO

marija barbieri



R. Vinay, H. Nelli, G. Valdengo, Zbor i orkestar NBC-a, ARTURO TOSCANINI

Menart © BMG/RCA Victor GD60302

R. Vinay, D. Martinis, P. Schöffler, Bečka državna opera i filharmonija, WILHELM FURTWÄNGLER

© EMI Classics 7243 5 65751 2 7

M. Del Monaco, R. Tebaldi, Protti, Bečka državna opera i filharmonija, HERBERT VON KARAJAN

Aquarius Records © Decca 411 618

J. Vickers, R. Rysanek, T. Gobbi, Zbor i orkestar Rimske opere, TULLIO SERAFIN

Menart © BMG/RCA Victor GD81969

Ima li dirigenta koji nije poželio uhvatiti se u koštac s genijalnom Verdijevom glazbenom transpozicijom Shakespeareova remekdjela uz kongenijalni libreto Arriga Boita? Postoji li dramski tenor (na žalost, danas to rade i mlado-dramski) koji nije težio za likom Otella? Dramski bariton koji nije poželio dati svoje viđenje Jaga? Kad je o dirigentu riječ, dvojbe nema, Arturo Toscanini je ostvario najviše što je uopće moguće u interpretaciji ove savršene Verdijeve partiture. Njegova vitalnost, odlučnost, dinamizam, analitičnost, životnost, njegovatempa, kontrasti, dinamika, sjajno stanjanje orkestra i vokala teško će, ako i uopće, biti moguće doseći. Najviše su mu se približili, svaki prema svojem shvaćanju drame, Tullio Serafin, Wilhelm Furtwängler i Herbert von Karajan. Kad je o samim interpretima naslovnog lika riječ, poslije Drugoga svjetskog rata samo su trojica prvorazredni Otelli, i po karakteru glasa i po interpretaciji – Ramon Vinay, Mario Del Monaco i Jon Vickers.

Verdi je Otella skladao za Francesca Tamagna, tenora snažnog glasa posebnog sjaja i izrazite glumačke nadarenosti, tada u tridesetnoj godini. Bio je to dugak sa snažnim sredinom i izražajnim glasnim registrom ali u stanju da s punim glasovnim volumenom vibrantne rezonance zade u visine. Dakle, pravi dramski tenor! A upravo takav sjajni dramski herojski tenor bio je potreban Verdiju da u njemu izrazi sve mijene u karakteru Otella, njegov razlog i od blistavog "Esultate" zasonosan ali i lirskog ljubavnog dueta, do razdiranja sumnjom i ljubomorom u preostalo tri čina kad do izražaja dolaze tamne osobine njegove prirode. Neobično širok raspon modulacija i prijelaza, brze promjene u izrazu koje sa sobom donose i nagle skokove iz dubokog u visoki registar čine ovu ulogu neobično zahtjevnom. Novi se Tamagno nije rodio. Preostalo je, dakle, zadovoljiti se manjim ranoj izvedbom. Sâm Verdi najviše je u Tamagna bio zadovoljan s od njega tek malo mladim Giovannijem de Negrijem (od 1878. do 1882. članom Zagrebačke opere), koji je

Otella pjevao više od 200 puta. Uloga Otella glasovno je vrlo centralno položena, pa su se često prihvaćali bivši baritoni, poput Giovannija Zenatella, i unosili u interpretaciju verističke akcente. Ali Otello koji se pamti bio je pravi herojski dramski tenor Leo Slezak. Otella su se nerijetko prihvaćali i oni koji nisu imali urođene glasovne predispozicije za tu ulogu, pa je česta posljedica bila da bi izgubili glas, te se s vremenom uvriježilo mišljenje da Otella valja pjevati na kraju karijere kad se više nema što izgubiti, a zaboravljalo se da ga je skladatelj skladao za pjevača u vokalnom zenitu. Veliki pedesetogodišnjak, pravi herojski tenor bili su Giovanni Martinelli, Giacomo Lauri-Volpi i Josip Gostič.

Nazočan praizvedbi "Otella" u Scali 1887. (svirao je violončelo), Toscanini je dobro bio svjestan Verdijevih zahtjeva. Za "Otella" u Torinu 1947. odabrao je čileanskog tenora, koji je karijeru započeo i završio kao bariton, Ramona Vinaya (drugog poznatog Čilanca tumača Otella poslije Renata Zanellija) i s njime ga iste godine snimao za RCA s orkestrom NBC-a. Vinaya je i Furtwängler izabrao za "Otella" na Salcburškim svečanim igrama 1951., koji je snimljen za CETRU i ponovno objavljen 1995. za EMI. Vinay, sin Francaza i Talijanke, je imao 33 godine kad se prihvatio Otella. Njegov je Otello osvajao elementarnom snagom pjevanja i glume, te izvanrednom deklamacijom. Nije imao briljantne visine herojskog tenora, ali je tamna boja njegova glasa pogodovala prikazivanju tamnije strane Otellova lika. Poput prirodne pojave, Vinay je u svojih 250 interpretiranih Otella unio silnu glasovnu snagu i gotovo dječjačku ranjivost crnog vjetrokoda. U ne osobito brojnom, ali vrlo kvalitetnom izboru tumača Jaga valja istaknuti i Giuseppea Valdenga, koji je uspostavio izvrsnu ravnotežu između dramskog izraza i melodijske linije.

U lipnju 1950. 35-godišnji Mario Del Monaco, sa svojim prvim sjajnim dramskim tenorom kakvih više nema, vratio je liku Otella herojski karakter, ne zapostavljajući pritom sve golemo bogatstvo interpretativnih nijansi. Njegova je osobnost bila isto tako snažna, a volja i želja da ulogu izradi do savršenstva dovela su ga do impozantnog broja od 427 nastupa. Prema vlastitim riječima, izgradio je dva pristupa liku, ekstrovertiraniji za latinske zemlje i suzdržaniji za zemlje anglosaksonskog područja, gdje je živjela i dominantnija škipskirovska tradicija. Snimio ga je 1954. za Deccu pod ravnanjem Alberta Eredua u punom karajanovom sjaju i, opet za Deccu, 1960. pod Karajanovim ravnanjem s produbljenijom psihologizacijom lika.

Treći veliki Otello poslije rata, Kanadanin Jon Vickers prihvaćao se uloge 1959. godine kad su mu bile 33 godine. S ansambлом Rimske opere nastala je iste godine i snimka za RCA pod Serafinovim ravnanjem. Veliki majstor interpretacije romantične belkantičke opere, Serafin je postigao savršenu homoge-

nost izvedbe, u kojoj ima lirike i senzualnosti, i sjajnu ravnotežu svih njezinih elemenata. Iako ne raspolaze osobito lijepim glasom, Vickers je interpretirao takve muzikalnosti i toliko dubokog poniranja u karakter lika da mu je u konačnoj dojmivosti teško bilo premla. Osobno, doživješi na sceni Del Monaca, Vickersa i Gostiča, teško bih se mogla opredijeliti. Sva su trojica, svaki na svoj način veliki i neponovljivi. Prilično strana talijanska operom idiomu, Leonie Rysanek, Vickersova Desdemona na ovoj snimci, svojim je bogatim glasom, bogatstvom izraza i boja, toplinom i ranjivost, te psihološkim poimanjem bliža germanskom pristupu ljubavi. Njegova druga Desdemona na snimci za EMI iz 1974. godine pod Karajanovim ravnanjem, s Berlinškom filharmonijom, Mirella Freni, Desdemona je iz snova. Ujedinila je neusporedivu ljepotu fraze prve Karajanove interpretacije 1960. za Deccu, Renate Tebaldi, s neobičnom senzualnošću Leonie Rysanek, a pritom je zadržala mladenačku svježinu i boju. Slobodno genijaliji Jago je Tito Gobbi. Soba savršeno stapa glazbu s tekstom i iznalazi nevjerojatno bogatstvo boja i raznolikosti u izrazu. Teško je reći jesu li dojmiviji njegov sâm po sebi posebno izražajan glas, inteligencija, muzikalnost ili moderan pristup ulozu – sve zajedno stavlja ovo kreaciju u vrhunska operna dostignuća druge polovice XX. stoljeća. Vickersov Otello pod Karajanom iz 1974. godine iscizeliran je do interpretativnog savršenstva, pa se, kao i savršeno Karajanovo bespogovorno poštovanje svih Verdijevih zahtjeva, doima preražanim da bi imao onu snagu neposrednosti kakvu ima njegov raniji pristup liku. A i Karajanov prvi diskografski susret s "Otellom" 1960. godine s Del Monacom i Tebaldijevom, koji su tada bili pojam svojih uloga, više osvaja poglavito zbog sjajnog bogatstva zasonosnog zvuka koji je tada 52-godišnji maestro dobio od svih izvođača.

Možda najveći interpret Wagnera, Wilhelm Furtwängler, u svojem je jednom diskografskom tumačenju Verdija ostvario grandiozan, gotovo metafizički pristup partituri, u širokim potezima, s velikim intenzitetom, u sjaju boja, u senzualnoj ljepoti. A sviranje Bečke filharmonije upravo je uzorno. Njegovo Jago, Paul Schöffler, bolji je u realizaciji vokalne linije nego u samoj karakterizaciji teksta gdje se osjeća manjak u dikciji talijanskog glasa, on je ipak veliki pjevač-glumac zamjenjog digniteta, pa nije ni demon ni olicjeenje žale, već slijedbenik neutažive ambicije koja ga dovodi do zločina. Posve je osobita, u vrijeme salcburške izvedbe 29-godišnja, Dragica Martinis, Desdemona andeoskog glasa, koja u širokom luku od djevojačke jednostavnosti i svježine u ljubavnom duetu preko izrastanja u ženu u drugome činu i duboke dramatičke trećega, u četvrtom doziše neku samo njoj svojstvenu tragiku u borbi s neumitnom sudbinom koju se mora pokoriti.



u.a. **MESSA PER ROSSINI**
G. Benáčkova-Cap, F. Quivar,
J. Wagner, A. Agache,
Gächinger Kantorei Stuttgart,
Radio-Philharmonischer Chor,
Prager Sinfonieorchester Stuttgart,
Helmut Rilling

Dinaton © Hänssler Classic CD 91.108

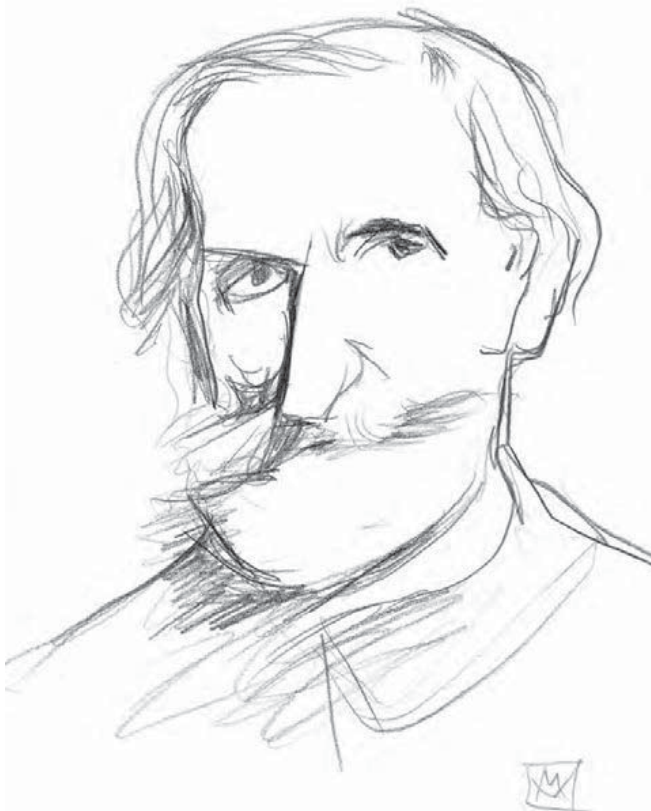
... ili kako se cijela glazbena Italija opostila od Gioacchina Rossinija 1868. godine. Djelo, pripremljeno za samo jednu izvedbu i nikada više, vratilo je u život Helmut Rilling 11.09.1988., jedno od onih nevjerojatno akribičnih i samo nje mu svojstvenih poduhvata. Mali čovjek velikih ideja i ogromne energije upoznao je svijet od Parme i Stuttgarta do New Yorka s ovim neobičnim kruskim rezultatom Verdijeve inicijative.

Četiri dana nakon Rossinijeve smrti, 17. studenog 1868., pisao je Verdi svom izdavaču Titu Ricordiju: *"Najdraži moj Ricordi: u čast na Rossinijevu uspomenu, predlažem da talijanski najznačajniji skladatelj skladaju 'Requiem' koji će biti izveden na godišnjicu njegove smrti. Predlažem također da oni, kao i interpreti, ne samo pruže sve svoje usluge bez naknade već da trebaju i financijski pokriti troškove izvedbe... Misa bi trebala biti izvedena u crkvi San Petronio u Bologni, Rossinijevom istinskom glazbenom domu. Nakon te prazničke, trebala bi biti zapečaćena i pohranjena u arhiv Licea Musicale, odakle ne bi više nikada izašla, osim u iznimnim slučajevima Rossinijevih obljetnica, ukoliko bi ih potomstvo obilježavalo... Bilo bi pametno imati odbor časnih ljudi koji bi koordinirali pripreme za izvedbu, te iznad svega, odabir skladatelja i završni izgled djela. Prirodno da će ovaj skladbi (bez obzira na kako dobri bili njeni dijelovi) manjkati glazbenog jedinstva. Ali čak i ako bude grešaka u tom smislu, ona će ipak poslušiti tome da pokaže koliko poštujemo tog čovjeka čiji gubitak žali cijeli svijet. Addio. Srdačno tvoj, G. Verdi."*

Do svibnja slijedeće godine, odbor je podijelio "Requiem" u trinaest stavaka i naručio skladbe, a do jeseni su skladatelji izvršili svoje narudžbe, te je čak bio tiskan i libreto. Izvedba, najavljena za studeni 1869., nije održana uslijed razilaženja u raznim pitanjima, od organizacijskih, financijskih, do ideoloških i kulturno-političkih. Ono što ih je onda razjedinilo, problemi epohe, 120 godina kasnije ih je ujedinilo kao unikatnu i vrijednu, strukovno autentičnu sliku te iste epohe. Od 13 skladatelja danas je poznat samo jedan, Giuseppe Verdi, kao autor posljednjeg stavka, "Libera me". Skladatelji su, poput Verdija, iskoristili svoje stavke u vlastitim misama ili crkvenim skladbama, no ubrzo je

čitav projekt pao u potpuni zaborav. A da je bio sproveden, možda bi "Agnus Dei", stavak Laura Rossija, našao svoje zasluženo mjesto među najljepšim arijama duhovne glazbe uopće i izdigao skladatelja iz sive matice raspjevanog stoljeća. Ili "Lux aeterna" opskurnog Teodula Mabellinija. Jedno je sigurno: Verdi možda kao mladić nije volio ni mise ni crkvena pjevanja, no imao je od koga učiti za svoje buduće remek-djelo. Do Davida Rosena, koji je istražujući okolnosti i uvjete pod kojima je nastao Verdijev "Requiem" nabasao na tragove "Mise za Rossinija", ništa se o ovom zajedničkom naporu Italije XIX. stoljeća nije u glazbenom svijetu znalo. Dugim je i mukotrpim putem vijest došla do Bachove akademije u Stuttgartu i bila izvršena u radne zadatke za godinu posvećenu

Ilustracija: Munir Vejzović



istraživanjima veza Bacha sa Italijom. Naći i pripremiti partiture za izvedbu, izvesti misu kao svjetsko premijeru i apsolutnu novost, to je nešto što je Rillingu kao u izvještava pisano.

Najviše je od svega zanimljivo čuti razlike i sličnosti u stilu druge polovice XIX. stoljeća vokalno-instrumentalnog izraza u Italiji. Ono čega se Verdi bojao, nejednakosti kvalitete skladbi, postaje nebitno, jer skladba za nas ima svjesni kontekst i da li je negdje više ili manje kontrapunkta ne znači mnogo u gotovo dvosatnom monolitu ogromnog zvučnog aparata. Više je zavidujuća sama činjenica da su svi skladatelji Rossinijeve Italije spremno prihvatili teške zadatke na najprimjereniji način odati počast svom velikanu. Možda je jeka ili refleksija takve prakse inicirala

pak u Rillingu ideju da za Bachovu godišnjicu naruči od četiri skladatelja s četiri strane svijeta sličnu stvar: četiri nova evanđelja u počast Johannu Sebastianu. Ali za razliku od Verdija i dvanaestorice, uspijeva u svom naumu i praiizvedba svih četiriju evanđelja ostvarena je u rujnu prošle godine u Stuttgartu.

(Napomena: Snimke praiizvedbi emitirane su od 20. 03. do 17. 04. 2001. u emisiji "Ključevi stoljeća" na III. programu HR-a posredstvom EBU-a kao jedina legitimna medijska informacija o skladbama do njihove pojave na nosačima zvuka.)

Durda Otržan

MESSA SOLENNE
SACRED WORKS
Solisti, Simfonijski orkestar i zbor iz
Milana Giuseppe Verdi,
Riccardo Chailly

Aquarius Records © Decca 467 280

Prvo svjetsko diskografsko izdanje nedavno otkrivenih ranih Verdijevih djela duhovne glazbe – "Laudate pueri", "Tantum ergo", "Qui tollis" iz 1832., te "Messa solenne" iz 1833. (revidirana 1835.) glavni je sadržaj ovoga CD-a, iako se na njemu nalaze i stavak "Libera me" namijenjen "Requiemu za Rossinija" iz 1869., te "Pater noster" i "Ave Maria" iz 1880. godine. Podnaslov CD-a je "Od zanata do umjetnosti".

Upoznajemo devetnaestogodišnjeg Verdija, koji još nije otišao u Milano na naukovanje kod Vincenza Lavigne, kad se kod njega osjeća utjecaj Rossinijeve elegantne melodike i još nema suglasja između značenja teksta i duha glazbe. Tu je i djelo nešto zrelijeg pristupa duhovnom sadržaju kad je bliži Bellinijevu utjecaju i, u naposljetku već sasvim doraden "Libera me", koji je s malim ali vrlo važnim zahvatima postao onaj prekrasni završetak velikog "Requiem". Izvedba je korektna, s jednim instrumentalnim solistom i nekoliko vokalnih, među kojima su poznati bas Michele Pertusi i soprani-cristina Cristina Gallardo-Domas, u stilu danas predominantnih *laskih* soprana kojima nedostaju verdijansko glasovno i izražajno bogatstvo. Sigurno, ali ne i osobito nadahnuto, dirigira Riccardo Chailly. Milanski Simfonijski orkestar i zbor imenom skladatelja daje dostatno široku paletu dobro snimljenog zvuka.

Marija Barbieri

DUHOVNE SKLADBE
LIBERA ME
AVE MARIA
Carmela Remigio, Zbor i orkestar
Nacionalne akademije svete Cecilije,
Myung Whun Chung

Aquarius Records © DGG 469 075 2

Među glazbenim vrstama u kojima se okusao Giuseppe Verdi, duhovna glazba je ona kojoj se – izuzme li se njegova rana mozarovska misa – priklonio tek pri kraju svog dugog života. Verdi je, naime, mislio da je s "Aidom" (1871.) zaključio svoj općeni opus, pa može ostatak života posvetiti

ti najuzvišenijoj glazbenoj vrsti. Srećom, "Aida" mu nije bila posljednja opera jer su uslijedili vrhunci – "Otello" (1887.) i "Falstaff" (1893.), a isto tako, njegova duhovna glazba nije značila obraćanje pukoj poabznosti koja skladatelja nikada niti nije zaokupljala. Ako je u posljednjem životnom razdoblju sa zanimanjem i bez zavisti pratio razvoj Wagnerove umjetnosti, isto toliko ga je, s druge strane, zanimala prošlost talijanske glazbe, nadavse Palestinu i njegovo višeglasje. U pismu Hansu van Bullowu iz 1892. Verdi piše: *"Sretini vi koji ste još sinovi Bacha! A mi? I mi, sinovi Palestrine, imali smo jednog dana školu, veliku... i našu!".* Reintegracija povijesnog iskustva talijanske glazbe, gdje je duhovna glazba imala tako istaknuto mjesto, činila se Verdiju samo kao jedan od aspekata političke integracije talijanskih zemalja.

Najzamašnija od Verdijevih duhovnih skladbi je "Libera me, Domine" (1869.), stavak iz "Mise za Rossinija", a Verdi je taj stavak u ponešto izmijenjenu stanju uklopio i u svoj nekoliko godina poslije dovršeni "Requiem" ("Messa da Requiem"). U duhu Palestrine napisana je "Ave Maria" za sopran i gudače, izvedena 1880. na tekst molitve parafrazirane u tercina koje su se nekoć pripisivale Danteu, u verziji za glas i gudače. Iste izvođače predvidio je Verdi za "Ave Mariu" iz "Otella" (1887.). Četvrta "Ave Maria" za četiri vokalna solista nastala je 1889. kao ishod namjere da se napiše skladba na osnovi jedne enigmatičke ljestvice nepravilnih intervala (c, des, e, fis, gis, ais, h, c). Izvorna je Verdijeva nakana bila da se pod naslovom "Duhovne skladbe" ("Pezzi sacri") izvedu "Stabat Mater", "Laude Djevice Mariji" na tekst posljednjeg pjevanja Dantoeva "Raja" i "Te Deum" (sve iz 1896./97.), dakle dva velika instrumentalno-zborska stavka uokvirivala bi jednu kratku a *capella* skladbu. Verdijev "Stabat Mater", za razliku od Pergolesijeva, ne želi pobuditi suosjećanje, nego svojom dramatičnošću usmjeriti meditaciju. "Te Deum" za četveroglasni dvostruki zbor i orkestar djelo je izrazite arhitekture, sazdana iz velikih zvučnih masa i dinamičkih kontrasta, i tu dramska napetost i snaga zamjenjuju emotivno doživljavanje teološkog misterija. "Trijezne i stroge", "Tri duhovne skladbe", kako ispravno zaključuje Arrigo Quattrocchi, "ostvaruju askezu bez mistike, pesimistično razočaranje u transcendenciju koju bez iluzija o utjehi zaziva skladateljeva laička svijest."

Na čelu zbora i orkestra "Nacionalne akademije svete Cecilije", dirigent Myung-Whun Chung ostvario je izvedbu velikih dinamičkih raspona u kojoj se rafinirani *pianissimi* izmjenjuju s kompaktnim orkestralno-zborskim *tuttima*. Chung ima dobar nadzor nad orkestarskim i zbarskim skupinama, pa njegova verzija "Duhovnih skladbi" u tipičnim verdijanskim dramatskim obrtima zvuči vjerodostojno. Carmela Remigio suptilnošću svog lirskog soprana dobra je protuteža masivnim zvučnostima Verdijeve partiture.

Zvonimir Mrkonjić

TE DEUM

Tebe Boga hvalimo,
 tebe Gospodina ispovijedamo.
 Tebe vječnog Oca
 štije cijela zemlja.
 Tebi svi anđeli,
 tebi nebesa i sve moći,
 tebi kerubi i serafi
 bez prestanka kliču:
 Svet, svet, svet Gospodin Boga Sabao.
 Puna su nebesa i zemlja
 veličanstva slave Tvoje.

Tebe hvali slavni zbor Apostola,
 tebe Proroka časnih zbor,
 tebe Mučenika svjema vojska.
 Tebe po svem svijetu
 ispovijeda sveta Crkva:
 tebe oca neizmjenjivo veličanstva:
 tvog časnog, istinitog i jedinog Sina
 i svetog Duha našeg savjetnika.

Ti Kralju slave, Kriste,
 ti si Očev vjekovječni Sin.
 Ti, da za naše spasenje postaneš čovjekom,
 nisi se bojao sići u krilo Djevice.
 Ti, pobijediš žalac smrti,
 otvorio si sjedišni kraljevstvo nebesko.
 Ti s vjernim s desna Boga u slavi Oca.
 Kao Sudac, vjerujemo, doći ćeš.

Tebe dakle molimo, pomози svojim slugama
 koje si otkupio dragocjenom krvlju.
 U vječnoj slavi daj se u brojimo
 među Svete tvoje.

Spasi narod svoj, Gospodine,
 i blagoslovi baštinu svoju.
 I vodi ih i uzdiži u vjekove.
 Iz dana u dan blagoslivljamo tebe
 i hvalimo ime tvoje
 u vijeku i u vijeku vijekova.
 Udstoj se, Gospodine, u ovaj dan
 sačuvati nas od grijeha.

Smiluj se nama, Gospodine,
 smiluj se nama!
 nek bude milosrđe tvoje, Gospodine, nad nama
 kao što smo se u tebe ufali.
 U tebe se, Gospodine, uzdah
 da ne budem postiden dovijeka.

MESSA PER ROSSINI
 Libera me

Oslobodi me, Gospodine, smrti vječne
 u dan onaj grozni
 kad se budu tresli nebesa i zemlja,
 kad budeš došao ognjem suditi svijetu.
 Ja drščem i strepim
 pred sudom i gnjevom koji se bliže.
 Dan gnjeva, dan onaj, nevolje i bijede,
 dan velik i gorak.
 Mir vječni daruj im, Gospodine,
 i svjetlost vječna svijetlila njima.

Preveo Zvonimir Mrkonjić