

VALERIJ
GERGIJEV
VEĆ IMA
70 GODINA



Prirredili smo mali izbor diskografije Valerija Gergijeva povodom njegovog sedamdesetog rođendana. Njegov veliki sunarodnjak Dostojevski pronicljivo je uočio da čovjek jedino može biti potpuno slobodan u umjetnosti. Nažalost, politika je uvijek polagala svoju tešku šapu na slobodu umjetnika bojeći se upravo te slobodoumnosti. Gergiev kao čovjek potvrđuje da umjetnost danas pod Putinom nije ništa manje apolitična ili slobodna nego što je to ona bila pod Hitlerom. Furtwängleru i Karajanu je to bilo oprošteno nakon Drugog svjetskog rata, a da li će biti oprošteno i Gergievu? Sumnjam, jer on je bio daleko više otvoren i „dosljedan“ u svojoj podršci Putinu tijekom prethodnog desetljeća. Osim toga Njemačka je tada bila potpuno poražena i potom je provedena dosljedna denacifikacija. Da li će se to dogoditi Rusiji? Sumnjam. Trenutačno gotovo svi angažmani Gergijeva na Zapadu su na ledu. On se je vratio u Petrograd i tamo nastavio nesmetano živjeti svoj raskošan život poput pravog oligarha kulture i štiti glede rata u Ukrajini.

Ukoliko govorimo o Gergievu kao glazbeniku njegove snimke imaju nesumnjivu umjetničku vrijednost. Ovdje imamo izbor njegovih starijih snimki kada su i on, ali i Putin bili u milosti Zapada. No, bili su oni u milosti i nakon okupacija Krima?! Rat ne traje godinu dana već, nažalost, mnogo, mnogo duže. (IS)

PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI: Peta simfonija

Wiener Philharmoniker, V. Gergijev

Philips 462 905

Na ovoj ploči snimljen je koncert uživo, s Bečkom filharmonijom, sa Festspiela u Salzburgu - dakle, elitnije ne može. Repertoar tvrdi ruski, Čajkovski: „Peta“. Uvodna tema, crvena nit skladbe nejasno je frazirana. Nakon popuštanja težine na noti s točkom u stilu rane glazbe, slijede dvije mutno izgovorene šesnaestinke. Retorika, koje su na taj način lišene, pojavljuje se tek u devetom taktu „Finala“ (!), no nakratko, gotovo slučajno. Dinamička, kao i artikulacijska nekonzekventnost (*pesante e tenuto*) ubrzo zamagljuje glazbenu misao. No ostaje atmosfera. *Crescendi* kao da su iz drugog filma, nalijepljeni i kratkoga daha; *decrescendi* pak prepušteni orkestru, dakle najčešće nagli i ispuhani. Uvjerljive intervencije u karakternom smislu, kao npr. *forte* u 4. taktu u A, koji opako zareži, gube širi smisao zbog nedomišljenog okruženja. Klarineti su često pokriveni, pauze bez živaca, *pp* nedosegnut, a kamoli *ppp*. „Allegro“ počinje po svim standardima preglasno, k tome s revijalnim i za pratnju omalovažavajućim *decrescendom*, što otvara put temi kojoj je prva teška doba, začudo, kratka. Oznake poput *poco cresc.* il *acc.* pretvaraju se u lavine, primjerice taktovi 55-57. Nestrpljive, ljepše rečeno, impulzivne dinamike kulminiraju dugim notama limenih puhača - koji međutim nevoljko nose svoju dinamiku, popuštajući je na svakom tonu. Inače je trajanje intenziteta jedan od najvećih nedostataka ove snimke. Usporedi takt 116, gdje umjesto *sfp cresc* dobivamo *sf decresc*, kasni *cresc.* Ili, još

očitije, u *Poco meno animato*, gdje zbog toga nastaju stalno novi impulsi oduzimajući vjetar frazi. *Un pochettino piu animato* je kao na oprugama, što opet rezultira dojmom besmislenog prežvakavanja sljedećeg odsjeka, *Molto piu tranquillo*. (Ovaj tip nedostatka kohezije i formalne kratkovidnosti bio je, osim vakuuma idejnog sadržaja i glazbenih gesta, glavnim uzročnikom Brucknerova pucanja po šavovima na koncertu Gergijeva s Orkestrom Marijinskog kazališta iz St. Peterburga u „Lisinskom“ u rujnu 2002. godine.) Provedba postaje zaista sve brbljavija, pogotovo u drvenim puhačima od takta 285, a sinkope lima od takta 300 plaćaju danak nabujalom tempu. Primjer nepažnje, ili - nakon toliko godina iskustva u domaćem repertoaru - prije nedostatka smisla za harmonijsku i formalnu koncepciju - očit je u modulaciji nakon prve teme u reprizi, takt 357, upad trombona. Muzika skreće novim putovima, novim zvukom, no dirigent ne haje. Primjer nekontrolne je i izostanak *crescenda* u taktovima 363-365. Duboke trube na kraju stavka svjedoče protiv tempa, a zadnji *cresc. decresc.* protiv ukusa interpreta. Drugi stavak donosi slične probleme. Osim paušalnog i malo isjeckanog uvoda, i ovdje glavna tema pati zbog neprevladanosti repetitivne ritmičke strukture kao i u prvome stavku. To je česta zamka u Čajkovskog, pa nije ni čudo što orkestralni muzičari pod prvu temu „Patetične“ potpisuju tekst *en-ten-ti-ni...* Rog ne doseže svoj vrhunac s odgovarajućom dinamikom. Ipak je to Bečka filharmonija! (Čiji članovi, kako čujem, Gergijeva imaju rado i vole s njim raditi.) Dalje, rog u septimnim skokovima provodi stvarno neprimjerenu dinamiku; prvo skoro nestane, a onda se iskupljuje *crescendom*. *Con moto* nastupa brutalno i ponovno svjedoči o interpretovu nedostatku smisla za adheziju. *Crescendo*

gudača, lijepo piše do *mp*, buja i duši obou. Violončela nam jasno otkrivaju formalnu strukturu teme (*bar*, to jest *aab*), a strastvena dinamička gibanja pojačavaju dojam atropije glazbene misli. Ne želim biti zloban, ali rog se pokušava nemoćno, i previsoko-bezuspješno nametnuti, propustivši čak i svoje melodijske akcente. Slovo *B* pokazuje da maestro misli kako *con nobilitate* znači sladunjavo i sentimentalno, tonom, portamentima i ganutim vibratom. Izostanak gradacije i kulminacije u 55-57 težak je udarac slušatelju, ali i *imageu* energetskog gurua. Akcent u *Poco meno* stoji u *piano*, uzalud. I tako dalje, sve otprilike i lakšim putem. Valcer: nakon „zaklemano“ prvog tona, *con grazia* neizbježno izmiče pod mehaničkim štrihovima gudača. Dvotakti se smjenjuju, lišavajući nas ponovno cjeline. Puhači međutim donose temu mnogo bolje - njih vodi dah. Virtuozne šesnaestinke trija rijetko su kad tako kratke i tako zajedno, u tempu i artikulaciji. Finale opetovano postavlja pitanja kao što su: zašto pauze žure? - *maetoso!* Koliko traju note? Dokle vodi *crescendo*? Koja li je razlika između *mf* i *f*? Jesu li to beznačajne sitnice koje uzmiču pred monumentalnim i moćnim djelovanjem cjeline? Kojim?

Naime, izgubljeni raj koji smo slušali u „Lisinskome“, ili na ovome nosaču zvuka, nije stvarna pramajčica Rusija, već nečija projekcija barbara s Kavkaza, odnjegovanog u St. Petersburgu. Valerij Gergijev s tim vjerojatno i nema previše veze - promatrajući njegov cjelokupni rad, i operu, u današnjem kontekstu on je dirigent nedvojbenih kvaliteta. Naš je „krvnik“ prvenstveno promidžba, i bukači, koji i na ovoj snimci *attacca* viču „Bravo!“ uopće ne slušajući posljednje taktove simfonije.

Tomislav Facini

PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI: Ščelkunčik**Kirov orkestar, V. Gergiev**

Philips 462 114

Nakon gotovo stotinu i deset godina od svoje praižvedbe, balet „Ščelkunčik“ Petra I. Čajkovskog izveden je na istome mjestu - u Marijinskom kazalištu u St. Petersburgu. Ono po čemu je ta izvedba drugačija od mnoštva svih drugih koje su se u tom dugom razdoblju izvele, jest jedan novi pristup tom baletu, inače nastalom prema bajci poznatog njemačkog autora E. T. A. Hoffmanna. Ta je izvedba, osim dječje fantastike, uvrstila i pomalo tmurnu notu ruske imaginacije, koju je, naravno, uobličio danas jedan od najvećih svjetskih dirigenata Valery Gergiev. Razlog zašto podatak o toj izvedbi uopće spominjem jest novo Philipsovo izdanje na kojem „Ščelkunčika“ donosi veliki Kirov orkestar pod Gergievljevim vodstvom. Stroge podudarnosti između ovoga CD-a i st. petersburgške izvedbe ne treba tražiti (nedostaje i vizualni efekt), ali gotovo je sigurno da su se mašta i inventivnost Gergieva u oba slučaja kretale istim smjerom.

Iako je sâm Čajkovski, dok je skladao „Ščelkunčika“ (posljednjeg od sveukupno tri baleta), dvojio oko njegova prijama kod publike i kritike - zbog jednostavnosti ili čak trivijalnosti, pa i besmislenosti same priče (koja je daleko inferiornija od priča prethodnih baleta), nastavio je sa skladanjem prvenstveno zbog dječje draži koju je priča „nosila“. Ispalo je ipak tako da su i publika i kritika ostale ne samo hladne već i neugodno iznenađene skladateljevim posezanjem za jednom bajkom, te novitetima

koje je Čajkovski upotrijebio: ženski zbor koji je pjevajući samo vokale (dakle, bez teksta) dočaravao vjetar u šumi, dječje instrumente, te čelestu - instrument koji je u to vrijeme bio gotovo nepoznat. No, kako to često biva, i „Ščelkunčik“ je tek kasnije potvrdio svoju vrijednost. Zato je i ovo Gergievljevo viđenje baleta samo još jedna potvrda kompleksnosti tog romantičnog djela, čija priča, koreografija, sveukupna atmosfera, pa tako i glazba, kroz dirigentske palice, može doživjeti mnogo transformacija.

Osim zbog zanosa i dječjeg ushićenja kakvog samo jedna ruska bajka može imati, a opet u rukama jednog takvog duha i orkestra naprosto fantastičnog zvuka, ovo je izdanje posebno jer je više od osamdeset minuta glazbe (koliko traje Gergievljeva verzija baleta) uspjelo stati u jedan ogroman zalogaj - jedan CD. Stavci, koje je na sasvim elegantan način Gergiev povezo, upućuju na pomisao da li je uopće ikada postojao ljepši „Ščelkunčik“, koji je toliko uzbudljiv i upravo samo za nas prenesen kao u jednom dah.

Katica Burić

PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI: Pikova dama**Ansambli Kirov opere i orkestra, V. Gergiev**

Philips 438 141

Od svih snimki koje su Gergieva lansirale na zapadno tržište, a među njima ima i Prokofjeva, Borodina, Mussorgskog i Korsakova, ova ima najveću težinu provjere i kamena kušnje. Dok se u dijapazonu ruskog repertoara, koji je ogroman i kojim se Gergiev s lakoćom kreće već više od dva desetljeća, zapadnjak može odreći nekih sudova iz opreza da ne zaluta u

ruskoj duši, „Pikova dama” Čajkovskoga je potpuno siguran teritorij, kako s obzirom na temu, tako i na izvedbe. Opera je već početkom XX. stoljeća izvođena diljem Europe s velikim uspjehom, (čak ju je i Mahler postavljao) i danas se nalazi na repertoaru pri svakoj opernoj kući koja raspolaže imalo značajnijim ansamblom i solistima. I u tome leži možda najveća zamka i teškoća ove opere. Iznimno se Britten bavio sablasnim sadržajima, a Puškinova priča o Kraljici mačeva, tzv. Pikovoj dami, drzovito je suha i teška *ghost story* koja se može mjeriti sa „Zločinom i kaznom” Fjodora Dostojevskog. Čak je i podjela uloga slična: starica, djevojka, zdvojni mladić nastranih interesa. Starica ima pred-priču, djevojka nesretnu ljubav, a mladić strast koja izaziva zločin i smrt. No, Čajkovski je postupio kao dijete svoga doba i kao Rus, pa je radnja premještena u glamurozni i raskošni dvor Katarine Velike s velikim količinama rokoko pozlate preko svega toga. Uz to je Modest, Petrov brat, izmislio i Jeleckog, Lisinog zaručnika, a Lisu od sirotice pretvorio u romantiziranu grofičinu unuku. Dakle, divot izdanje nečega što bi danas spadalo u *horror* produkciju. U ritmu grandiozne carske poloneze šulja se mračna priča (uvijek b-mol kod Čajkovskog) po rubovima i tamnim zakucima, sjene koje se ne vide u ogledalima, ali se čuju u orkestru, ipak se nisu u stanju nadmetati s tisuću svijećnjaka plesnih dvorana. Marijinski teatar to sve može maestralno izvesti, a snimka izvedbe iz svibnja 1992. godine to i pokazuje. Ne treba ni sumnjati da na pozornici sve blista, ali priču nose pjevači, a upravo su oni u ovoj podjeli antologijski i nezamjenjivi. Tu je i najveća prednost Marijinskoga teatra, jer, primjerice, Groficu Irine Arhipove doista ne bi mogla tako epohalno pjevati nijedna druga pjevačica danas, a vjerujem da

su toga one i svjesne. Irina Arhipova, Maria Gulegina (kao Lisa), Gegam Grigorian (kao Herman) i ostale zvijezde Marijinskoga najveći su adut ove snimke, gledano u razmjerima svjetskog tržišta. Osim toga, pjevaju na materinjem jeziku. No, ono što tu izvedbu uravnotežuje i stvara završnu *frescu*, je djelovanje dirigenta i na ovoj snimci upoznajemo onu ustrajnu lakoću kojom Gergiev „guta” svako glazbeno tkivo kojeg se prihvati. Osobno sam htjela upoznati tog umjetnika i slušala njegovu praizvedbu „Muke po Ivanu” Sofije Gubaiduline u Stuttgartu prije dvije godine. Ono što me osupnulo je potpuni nedostatak zapadnog ponašanja za dirigentskim pultom. On naporno radi, nadgleda izvedbu poput Roždestvenskog, ali se i miješa u izvedbu poput Svetlanova ili Mravinskog, čak razgovara sa sviračima i čini nevjerojatne stvari tijekom izvedbe, da se u čudu pitamo, tko za to vrijeme obavlja posao dirigenta dok glazba i dalje teče. To čak nije ni privatno ponašanje, već više izgleda kao za tog čovjeka jedino je tako moguće izaći na kraj s glazbom koju izvodi. Takva izravnost govori o strasti i povezanosti s glazbom koja prožima svaku njegovu gestu i namjeru. To se u ovoj snimci „Pikove dame” čuje tako što ste od prvog takta svjesni, baš kao i Gergiev, da, bez obzira što je to opera i na pozornici prolazi cijeli jedan svijet, svaki takt kojeg čujete jest takt iz pera Petra Iljiča Čajkovskog. I Gergiev dirigira „Pikovu damu” kao trosatnu simfoniju gdje je svaka nota važna kao i u „Patetičnoj”, ili bilo kojoj drugoj simfoniji. Rezultat je očaravajući, naravno, a uz to i vagnerijanski; imate osjećaj da ste upravo upoznali jedan nemoguć, fantastičan svijet koji ne postoji nigdje osim u tom jednom jedinom, umjetničkom djelu.

Đurđa Otržan

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV: Sadko**Ansambli Kirov opere i orkestra, V. Gergiev**

Philips 442 138

„Sadko” spada u one snimke čije naslovnice plijene obiljem detalja karakterističnim za folklorni svijet ruskih bajki i graniče s nemogućim opisima rajskih vrtova Krišne i ostalih indijskih bogova. Velike biserne školjke, bogate i grandiozne ženske dijademe, krune i vijenci, a kostimi su vjerojatno i za ruski ukus „prekrasni”. U znaku tako dizajniranog prodora na zapadno tržište, Marijinski je teatar mogao odmah računati s uspjehom, barem iz zanimanja Zapada za egzotiku, fantastiku i ljepotu ruskih bajki. „Sadko” je snimka predstave, a raskoš Korsakovljevih opera, koju je teško dočarati bilo kojoj drugoj opernoj kući iz razumljivih financijskih ograničenja, Marijinskome ne pada teško već i stoga što je „Sadko” tako reći njegova vlastita opera, praižvedena na toj istoj pozornici.

„Sadko” je bajka možda najbliža europskoj antičkoj tradiciji, jer se približava mitu o Orfeju. Stoga je radnju lako pratiti, iako libreto omogućava svaku vrstu spektakularnosti. Snimka je iz vremena kada je Marijinski još bio Kirov, a Gergiev mu je tek utirao put kao vodećem teatru u Rusiji. Ova snimka svjedoči da je izlazak na svjetsko tržište bio i te kako temeljito pripreman i uigran. Gergiev je snimio vrlo malo orkestralnih djela, a da je htio sebe promovirati, mogao je znatno više. No, njegovo se ime od početka odmah usko vezalo uz Marijinski, što je i bila njegova namjera, a to je i osobno posvjedočio prilikom boravka u Zagrebu. Naime, predstaviti jednu živu izvedbu s pozornice Marijinskoga, značilo je

afirmirati i rusku glazbu, i literaturu, i izvođače, ukratko, kulturni domašaj jednog društva. U tome je i socijalna značajka Gergievljeve karijere, a umjetnička je ona razina na kojoj se nalazi orkestar Marijinskoga teatra koji Gergiev tretira kao veliku filharmoniju, i on doista tako i funkcionira.

Svirati Korsakova nimalo nije lako, jer Korsakov je otac instrumentacije modernog velikog orkestra, a tim znanjem je i prozeo svaku svoju partituru. Međutim, pokloniti više pažnje ovoj glazbi što omogućava tonski zapis, znači ujedno otkriti i veliku zalihu kompozicijskih kvaliteta neprisutnih u drugim Korsakovljevim skladbama (osim limenih puhača, koje je jedino Čajkovski znao raspisati, a čak se i jedan Wagner s tim mučio). Upravo ta instrumentacija potom stvara zvukolik na paleti tonskih boja i time na svoj osobiti način postaje narator opernih događanja puno raznolikije i možda dramski uvjerljivije od jakih tema i akcenata kojima se služi *bel canto*. To omogućava i duže trajanje opere, tj. veću priču, jer ne mora strahovati od pretjeranog ponavljanja poneke efektne melodije, koja time gubi na snazi, ona ustvari ima malo „hit” odlomaka koji bi se samostalno mogli izdvojiti iz tkiva priče. Kako je Sadkovo putovanje u podzemlje ustvari silazak u dubine oceana, u dvorove morskog kralja, tako je i simbolika vode i fluidnog elementa napučila Korsakovljev slog, ali na jedan milozvučniji i primjereniji način no što je to primjerice kod Wagnera. Dovoljno je usporediti blagi, neuhvatljivi ženski zbor morskih vila i kraljevne s Valkirama i njihovim divljim, neobuzdanim kasom. Moguće i stoga što je kao pomorski kadet bolje upoznao more od Wagnera. A ipak, u harmonijama ni on ne može odoljeti upotrebi smanjenog septakorda koji je Wagneru omogućio beskonačnu melodiju, no Korsakov

ga koristi kod pretapanju prizora u prizor, slično filmskoj tehnici. Naime, iako je prvo slušanje „Ringa“ ostavilo veliki utisak na Korsakova, on ipak nije preuzeo ništa od vagnerijanske estetike, ostajući vjeran ideji da riječ mora ustuknuti pred tonom. Stoga su njegove opere više slike, a manje drame, više simfonizam variranja nego li razvoja, ali simfonizam koji je koncipiran široko i u panoramatskim, kaleidoskopskim strukturama. Opera je bila prva ljubav Nikolaja Rimski-Korsakova i njegovo je neumorno pero dočaravalo magiju i fantastičnu romantiku ruskih bajki. Tu se negdje, usprkos udaljenosti od stotinu godina, Gergiev i Korsakov sjajno razumiju - živjeti svoj život kao ostvarenje i uprizorenje sna. Ostvario ga je Korsakov u svoje doba, a i Gergiev?. Za vodiča je uzeo starijeg hodočasnika - Rimskog, kako su ga njemu bliski zvali, koji dobro poznaje stazu.

Đurđa Otržan

MODEST PETROVIČ MUSORGSKI: Slike s izložbe, Noć na golom brijegu...

Bečka filharmonija, V. Gergiev

Philips 468 526

„Slike s izložbe“ jedino su Musorgskijevo istaknuto klavirsko djelo, koje je posvetio prijatelju i umjetniku Viktoru Hartmannu, iznenada preminulom u 39. godini života. Godinu dana nakon smrti, 1874., upriličena je izložba Hartmannovih djela, od kojih je tek nekolicina povezana s Musorgskijevom glazbom. To, međutim, gubi na važnosti, budući da imaginacija i kompleksnost glazbenog promišljanja Musorgskog daleko nadilaze svoj izravni poticaj. Djelo je orkestrirao veliki ljubitelj Musorgskijeve glazbe - Maurice Ravel, i kao takvo je prouzvedeno u Parizu 1922. godine.

Potaknut uspjehom koji je postigao operom „Boris Godunov“, Musorgski je počeo raditi na drugoj velikoj povijesnoj operi, pod nazivom „Hovanščina“, sadržaja vezanog uz konflikte unutar ruskog društva krajem XVII. stoljeća. U radu na operi prekinula ga je smrt u 42. godini života, uzrokovana alkoholizmom. Nakon toga opera je doživjela dvije orkestracije - Rimski-Korsakova i Šostakoviča, od kojih potonja vjernije ocrtava Musorgskijeve stil i intencije. Svršetak „Hovanščine“ omelo je i Musorgskijevo davanje prednosti komičnoj operi „Soročinski sajam“, prema priči Nikolaja Gogolja. Za tu operu skladao je osam glazbenih brojeva, među kojima se ističe živahni ukrajinski narodni ples „Gopak“, koji je kasnije orkestrirao Ljadov. Jedan od njih poslužio je i kao izvor za orkestralnu skladbu, poznatu kao „Noć na golom brijegu“. Pet godina nakon Musorgskijeve smrti, Rimski-Korsakov je obradio to djelo i nadjenio mu već spomenuto ime. Iako su glazbene ideje bile Musorgskijeve, Rimski-Korsakov je u potpunosti reorkestrirao glazbu, omekšao harmonije i ublažio pretjerano silovite efekte, čime je spasio djelo od zaborava.

Sva navedena djela Modesta Petroviča Musorgskog, u vrlo uspješnim orkestracijama njegovih obožavatelja - velikih skladatelja, našla su se na Philipsovom nosaču zvuka, s Bečkom filharmonijom i Valeryjem Gergievim. Svojom neumornošću, perfekcionizmom i vizionarstvom, Gergiev je vrlo očito inspirirao Bečke filharmoničare, koji su na ovoj snimki iz svoje umjetničke invencije izvukli maksimum. Njihova precizna, ali istodobno nepretenciozna izvedba, konstantno odražava dinamičnost i entuzijazam. U ovom iznimnom glazbenom zapisu, najveći doprinos valja ipak pripisati Gergievu, cjelovitosti njegova umjetničkog karaktera,

strastvenosti i šarmu. Visokom interpretativnom doseg u potrebno je pridodati i izvrsnu kakvoću zvuka te suvremen *design* CD-a i knjižice.

Bojana Plećaš

MODEST PETROVIČ MUSSORGSKI: Boris Godunov

R. Lloyd, O. Borodina, A. Stelianko, Kirov opera, V. Gergiev

Philips DVD 075 089

Sve je na ovom DVD-u u znaku znamenitog ruskog filmskog redatelja Andreja Tarkovskog, budući je kao potpisnik produkcije iz 1983. godine u Covent Gardenu izazvao najveći pozor od redom respektabilnih protagonista. Već se od samog početka osjeća prepoznatljiv rukopis Tarkovskog, koji ponajprije tumači vezu Puškina i Mussorgskog prvenstveno u svjetlu Godunovljeve ljudske drame. Sve odiše majstorovim simbolizmom, koji potencira dramske akcente po kojima je opera i onako znana. Scenska rješenja i stilizirane kretnje, osobite usporene masovne pučke scene, dodaju azijski onirčni *štih* kojim se novom svijetlu brutalnosti i psihološka stanja protagonista doimaju logičnima. Pjevački je i glumački produkcija na najvišoj razini; pred nama su vodeći solisti i zbor kojima je partitura i drama bliska i proživljena. Instrukcije Tarkovskog su bile usmjerene i na svakog protagonistu do detalja, što je i rezultiralo konzistentnošću kompletne snimke s rijetkim logičkim i korespondentnim ugradbama i najmanje geste ili scenskog detalja.

Zamjetna je izuzetno dobra podjela uloga, u kojoj se u prvom kadru karakterizira lik rijetkom živošću i uvjerljivošću. Ni jedinog stranca u

produkciji, Roberta Loyda u naslovnoj ulozi, ne osjećamo kao takvog ni pjevački, a niti po glumi. Njegova će se scena smrti dugo održati uzorom svim budućim Borisima. Mnoge će se scene dojmiti u ovoj postavi, ali gotovo u drugom funkcionalnom ozračju; primjerice scena u svratištu, gdje Varlam pjeva svoje sjećanje na kazanski boj Ivana Groznog, je centralno smještena ispred duboke scene i za jednim stolom se izdiže Varlam (i kostim mu je tome prilagođen) te pjeva pjesmu - sjećanje. Tarkovski je tako dokinuo deskriptivnost pojedinih scena podredivši ih dominantnim psihološkim silnicama. Čak i ovu Varlamovu pjesmu ne zamjećujemo kao odveć baritonsku, što može biti i jedna od primjedbi na isključivo glazbeni dio i koji se ipak čini ispod razine vizualnog. Gergijev je na novoj audio snimci (koja se nedavno pojavila) popravio ovaj, nazovimo ga, debalans. Tehnički izvrsna snimka i video redatelj Humphrey Burton omogućavaju ljubiteljima Tarkovskog kompletan doživljaj, i to je kompliment. Uz DVD slijedi i knjižica u kojoj su iznesena sjećanja ko-direktora produkcije, odnosno asistentice Tarkovskom Irine Brown, u kojima se detaljnije objašnjavaju scene Borisove smrti i usporene (kretanje) masovne scene te iscrpljujući rad s velikim redateljem. Ovu DVD snimku koja ima dokumentarnu dimenziju preporučujemo redom: zahtjevnijim ljubiteljima opere koji dobro poznaju rusku povijest s mogućnošću kulturološkog kontekstualiziranja, poštovateljima Tarkovskog i Puškina, te ljubiteljima originalne orkestracije Mussorgskog u njegovom remekdjelu, koje je prezentirano bez i najmanjeg kraćenja. Gergijev, iako uvjerljiv, sada to znamo, tada još (1990. g.) ipak nije bio u punoj snazi i iskustvu.

Aleksandar Mihalyi