

Operni izlog

tema...

CLAUDIO MONTEVERDI L'Orfeo

I. Bostridge, N. Dessay, P. Ciofi, P. Agnew,
European Voices, Le Concert d'Astrée,
Les Sacqueboutiers, Emmanuelle Haim
© Virgin Classics CD 5456422

Već smo u više navrata pisali o Monteverdijevom "Orfeju" kao prvoj velikoj operi od koje priča o operi zapravo i počinje, a za ovu obljetničku temu odabrali smo za vas po našem mišljenju referentnu verziju u izvedbi interpretativnog tima snova kojega predvodi Emmanuelle Haim - "gospoda Dinamit", kako ju je kritika nazvala. Kada se snimka pojavila sredinom 2004. godine, dočekana je aklamacijom svekolikog slušateljstva i otvoreno se govorilo kako izvedba pod ravnanjem sjajne i posvećene Haim ima daleko snažniji osjećaj za talijanski idiom od do tada nepriksnovene engleske škole. Slično se, ali diskretnije, počelo govoriti već desetak godina ranije, kada se pojavio sjajni talijanski instrumentalni ansambl Il giardino armonico a potom i drugi, poglavito iz Italije i Francuske. Ako smo do tada, od povijesno obaviještenih izvedaba, dobivali kvalitetne informacije o ranoglazbenim skladbama: poštivanjem partiture, interpretativne prakse i uvođenjem autentičnih glazbala, onda bi smo nakon Haimove mogli reći da smo tek od tada počeli bivati u potpunosti glazbeno povijesno i obaviješteni. Naime, interpretativnu zrelost postignutu svladavanjem svih umijeća iz naputaka koje je na svijetlo dana iznijela muzikologinja zaokružila je i fascinantna rekonstrukcija opernog zvuka. Za ovu zrelost i svojevrsno oslobođenje interpreta trebale su proći godine napornog rada cjelokupne glazbene fronte posvećene izvornom tumačenju.

Izvedbu odlikuju vrhunski solisti: Ian Bostridge, Natalie Dessay i Patrizia Ciofi (da spomenemo samo vodeće vokale s ove snimke), koji plijene tehničkom virtuoznošću, ljepotom glasa i zrelošću upravo zahvaljujući i svim svojim pređasnicima u ranoglazbenom pokretu. O kakvim je mijenama riječ dovoljno je poslušati neku od snimaka iz šezdesetih godina prošlog stoljeća. Od svojih suvremenika Emmanuelle Haim se razlikuje ne samo često isticanom ponajboljom podjelom uloga (prepoznatljivom već od prvih taktova s galvanizirajućom Natalie Dessay kao Muzikom do fenomenalnog Bostridgeovog Orfeja) već i inventivnim ornamentacijama, virtuosnim instrumentalistima oba ansambla i umijećem vođenja i poticanja svih izvođača. Koliko je psihološki dobro prostudirala partituru vidi se i kroz vibrantni zvuk zbora ili kroz iznimno funkcionalne *ritornelle*. Koliki je pak intenzitet i kvaliteta sveg navedenog, te doprinos svih pojedinca, čuje se već pri usporednom preslušavanju s ostalim rivalima samo slušanjem ulomka "Lasciate i monti". Fascinira čak i učinkovita zamjena uobičajenih pompoznihih timpana s bubnjevima i drugim udaraljkama, koji značajno mijenjaju karakter dijela te mu daju dimenziju spontanosti, izvornosti i vitalnosti. Ali, ne treba se zavaravati da se radi o improvizaciji i nadahnuću trenutka Haimove - iza svega stoji njezin talent i ogroman rad.

Školovala se ponajprije za čembalisticu i tek se nakon poduljeg usavršavanja odlučila konačno za dirigiranje. Da bi se dobila preciznija slika o njezinom naukovanju, treba znati da je počela s Andre Isoirom studirati orgulje, a potom je s Kennethom Gilbertom i Christopheom Roussetom

navstala čembalo. Uslijedio je angažman kao čembalisticice u jednom od vodećih francuskih povijesno obaviještenih ansambla Les arts florissants od čijeg je dirigenta Williama Christiea puno naučila. Njezina ju je ljubav za ljudski glas dovela do statusa iznimno uvažene glabence koju su kolege iz Le Concert d'Astrée gotovo postavile za dirigentski pult. Koliko se nju i njezin ansambl danas respektira najbolje govori podatak da ih Cecilia Bartoli, Natalie Dessay, Patricia Petibon i Sandrine Piau angažiraju za svoje projekte i da se na njezin poziv odazivaju baš svi, a ona danas, naravno, ravna i brojnim drugim ansamblima i orkestrima.

Sažmimo na kraju: stroga preporuka za ovu snimku, antologijsku po glazbenoj interpretaciji i audifilsku po tehničkoj kvaliteti snimke.

Aleksandar Mihalji

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL Alcina

J. Sutherland, F. Wunderlich, N. Procter,
Zbor Kölnskog radija, Cappella Coloniensis,
Ferdinand Leitner

Aquarius Records © DG 477 8017 (2 CD)

U godini smo kada se obilježava 250. godišnjica smrti Georga Friedricha Händela pa je to bila prigoda da Deutsche Grammophon objavi komercijalni tonski zapis jedne od najpoznatijih opera njemačko-engleskog skladatelja, "Alcine", nastale na libreto nepoznatog autora prema epizodi iz epa "Bijesni Orlando" ili "Orlando furioso" Ludovica Ariosta i praizvedene u Covent Gardenu u Londonu 16. travnja 1735. godine. U operi su se sretno poklopili izvanredna maštovitost talijanskoga renesansnog pjesnika koji je živio na prijelazu iz XV. u XVI. stoljeće i bujnost Händelova baroknoga glazbenog izraza. Kad je o njegovom opernom opusu riječ, u njoj su više došle do izražaja posebnosti Händelova estetskog opredjeljenja nego u njegovim operama s povijesnom tematikom. Koliko god je sačinjena od nizova piteoskih, šokantnih i nadasve maštovitih prizora, "Alcina" je jedinstvena u svim mnogobrojnim i različitim stupnjevanjima po intenzitetu ostvarenja težnje za skladom, i to u formalnom, sadržajnom i etičkom smislu. Glazbeni i tematski tokovi "Alcine" u potpunoj su ovisnosti o glavnoj koncepciji, tvoreći tako cjelinu koja samo prividno slijedi složeni sadržaj fabule libreta, dok u stvari naglašava, razvija i razjašnjava humanističke dvojbe, uspostavljajući ravnotežu između etičkih uporišta i estetskih naguća. To nije osobito dosljedno Ariostovom maštovitom i raspevanom romantičnom epu nego je autentična Händelova tvorevina, u kojoj su glazbeno najistaknutija mjesta potpuno samostalna, himnički zanesena oda smislenosti, snazi i vrijednosti ljudskoga života.

"Alcina" je uz opere "Orlando" i "Ariodante" treća koja se zasniva na Ariostovu "Bijesnom Orlando", točnije na tekstu opere "Alcinin otok" Riccarda Broschija, brata glasovitoga kastrata Farinellija, izvedene 1728. godine u Rimu i pretpostaviti je da ju je Händel upoznao tijekom putovanja po Italiji sljedeće godine. Za razliku od "Ariodantea", čija se radnja više bavi likovima i njihovim međusobnim odnosima, u "Alcini" se više susreću magične pre-

obrazbe likova i natprirodni efekti koje je voljela publika barokne opere. Händelovo opredjeljenje za djelo s mnogo specijalnih efekata proizlazi također iz činjenice što je u doba nastanka opere počeo suradnju s Kraljevskim kazalištem u Londonu koje je posebnu pozornost obraćalo scenskim uprizenjima. Sve je to omogućilo raskošnu produkciju koja je na praizvedbi postigla velik uspjeh.

Formalni sadržaj "Alcine" nije gotovo ni od kakve važnosti, pa je njezina specifična dramatičnost isključivo u glazbenom izrazu i iskazuje se u kontinuitetu fragmenata koji karakteriziraju likove, stanja i raspoloženja te u razrješavanju emocionalne napetosti. Arije su izražajna okosnica, ali veliko značenje imaju i orkestralni dijelovi. Ističu se arioz i arije čarobnice Armade, skladatare gotovo mozartovskom pregnantnošću. Händel je

izvanredno glazbeno oblikovao lik čarobnice koja svoje ljubavnike pretvara u divlje zvijeri kao što je to činila mitološka antička čarobnica Kirka. Ovaj vrlo složen lik sazdan je od psiholoških i muzičkih gradacija, u golemu rasponu od suptilne ljubavne čežnje do očajnog revolta, furiozne pakosti i gotovo demonskog bijesa. Duboko ljudska uvjetovanost toga u suštini tragičnog lika temeljna je Händelova koncepcija opere i zahtjeva iznimnu pjevačicu koja bi isključivo svojim pjevanjem mogla izraziti svu njegovu složenost i bujnost. Nema sumnje da je to već u vrijeme nastanka ove snimke, prije pola stoljeća, bila Joan Sutherland. Pjevala ju je na engleskom dvije godine ranije, nalazimo je na trima od četiriju postojećih snimaka opere i nedvojbeno je postala pojam za Alcinu. Slava australska diva bila je tada na



početku velike svjetske karijere i u punom procvatu svih svojih vrsnosti. Glavnu mušku ulogu, viteza Ruggiera, pjevao je prerano umrli veliki njemački tenor Fritz Wunderlich. Njihovo pjevanje preljepe je u ljepoti tona i virtuoznom svladavanju svih teškoća pjevačke dionice kao i u profinjenoj interpretaciji složena baroknog klaga. I kao što je zavidujuće kako je Joan Sutherland mogla svoj veličanstven glas učiniti tako podatnim instrumentom da s lakocom izvede sve teške ukrase svojih brojnih arija i recitativa tako imponira i s koliko je čistoće i stilске ljepote i Fritz Wunderlich pjevao svoje nimalo lake arije, među njima i glasovitu "Verdi prati", koju je premijerni interpret Ruggiera, talijanski kastrat Giovanni Carestini, pristao pjevati tek na izričit Händelov zahtjev. No i ostatak pjevačkog izvođačkog ansambla: stilski profinjen talijanski tenor Nicola Monti (Oronte), iskusna britanska kontraaltica Norma Procter (Bradamante), nizozemska sopranistica Jeannette van Dijk (Morgana) i engleski bariton Thomas Hemsley (Melisso) na visini je zahtjeva ove prelijepa partiture. Snimka opere nastala je prigodom 200. godišnjice Händelove smrti i prvi je objavljen tonski zapis "Alcine". Opera je skraćena, s dominacijom prizora s Alcinom i Ruggierom, jer je riječ o koncertnoj izvedbi u Kölnu 15. svibnja 1959. godine. Kölnski ansambl Cappella Coloniensis prvi je na svijetu počeo svirati na povijesnim instrumentima pa je ova snimka i dokument sa samih početaka povijesno osviještene njemačke izvođačke prakse, težnje za stilskom izvedbom što vjernijom originalu. Isto vrijedi za dirigenta Ferdinanda Leitnera, poznatog stručnjaka za interpretaciju Wagnerova opusa, koji je tom prigodom mogao pokazati i svoj afinitet prema Händelu, kao i zanimanje za povijesno vjerne interpretacije. Mali udio Zbora Kölnskog radija zaokružuje visok domet ove jedinstvene izvedbe.

Snimka je preporučljiva svima koji u Händelovim operama žele slušati raznolike glasove i likove raspoznati ne samo po glazbi koju pjevaju nego i po boji glasa, naravno, i po ljepoti tona i vrhunskom pjevačkom umijeću te po svježini i umjetničkom pregnuću koje krase sve sudionike.

Marija Barbieri

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Don Giovanni

R. Raimondi, K. Te Kanawa, T. Berganza,

J. Van Dam, Paris Opera,

Lorin Maazel

Menart © Sony Classics 82876877582 (3CD)

Jedna od najpoznatijih uzgojenih ruža na svijetu, neodoljivo grimiznog baršunastog izgleda i opojnog mirisa nosi ime Don Juan. Kao da je inspiracija izmišljenog zavodnika i zenskara, čija legenda oživljava u XVII. stoljeću iz pera Tirsu da Moline, a smještena je u XIV. stoljeće u Španjolsku, obavila svako osjetljivo iskušenje. Mirišći cvjetove ruže Don Juana i promatrajući njihov enigmatičan baršunasti grimizno crni preljev koji nestaje u naborima laticnih ovoja, možemo gotovo shvatiti vrtlaru koji nisu znali drukčije imenovati enigmu cvijeta do li enigmom ljudskog ponašanja zavodjenja i nemoci da se odoli iskušenju vječnog pristanka na boravak uz nju. Doista se teško otrgnuti od sureseta za ružama Don Juan. Ili iskušenju da se prodre u tajnu lovca i žrtve. Povi-

jest umjetnosti bilježi skoro stotinjak obrada ove teme sve do danas, bolje reći, danas više nego prije. Ipak, od svih umjetničkih obrada dvije-tri su antologijske, a među njima i opera Wolfganga Amadeusa Mozarta "Don Giovanni", na talijanski libreto Lorenza da Ponte. Legenda kaže da je na praizvedbi među publikom sjedio glavom i bradom Casanova, oličenje protagonista. S, Casanova je bio ženskar i pustolov, odan užicima, bez moralne i etičke dimenzije, dok je priču o Don Giovanniju da Ponte naslovio "Don Giovanni ossia ili dissoluto punito" što doslovno znači - kažnjeni razvratnik. S obzirom na finale opere u kojem kameni gost odvlači pustolova u pakao, zgodno je znati da se premijera opere, održana 30. listopada 1788. godine u Pragu, poklopila s blagdanom Svih svetih, kada je povezanost sa vantičlesnim dušama kod živih na zemlji najintenzivnija. Mozart je vjerojatno volio takva poklapanja, jer mu je cijeli život bio satkan od različitih stigm kao put po nebeskim postajama. Začudo, teatarski Don Juan, kojega različiti redatelji suglasni u nastojanju da gospodina Ivana prikažu filozofski, nikada ne pogada ono enigmatično što je svaki vrtlar mogao osjetiti. Jer se ne radi o mišljenju, nego o osjećanju i volji. Putem osjećaja nudenja, Don Giovanni pridobiva volju žene, i time pobjeđuje u totalu svog suparnika. To je njegov način maskulinske realizacije u društvu. No, beskrupuloznošću kojom to čini dolazi na naplatu i odnosi ga sa svijeta.

Zato je ovaj glazbeni Don Giovanni potpuna panorama, fon na kojem Mozart pleće mrežu za majstora ljubavnih mreža. Ono što je teško kod uprizenja na pozornici opere "Don Giovanni" je, dakako, ponajprije točan izbor glasova za operne likove, koji su poput osnovne boje na platnu, ali uz to, nužno je održati karakter orkestra od uvertire do finala u napetosti tamnih-kobnih i svijetlih-nevinih boja, budući je partitura obilata povijesnim stilskim znakovljem te instrumentacijskom kolorističkom simbolikom. Ako to dirigentu uspije, onda imamo dobru izvedbu "Don Giovannija" koja pruža ono važno i osnovno za doživljaj ovog remek-djela. A ako dirigent uspije dobiti u glazbenom smislu i više od toga, gotovo oratorijsku, pasionsku točnost, onda imamo izuzetnu izvedbu, a takva je upravo ova snimka predstave u Pariškoj operi koja se odvijala od 22. lipnja do 6. srpnja 1978. godine pod ravnanjem Lorina Maazela. Sva se snaga i svo umijeće velikih glasova ovdje udružilo pod palicom velikog dirigenta, u desetljeću lijepih talenata: Ruggiero Raimondi, Kiri Te Kanawa, Teresa Berganza, Edda Moser, Jose Van Dam, Malcolm King i drugi, nisu skupljeni po tržišnom principu velikih imena nego prema "zaslugama" na pozornici u drugim ulogama, da bi zajedno, u skupnim prizorima, blistali svaki različitim i pojedinačnim sjajem, u skladu s orkestrom kao da su njihove gornje dionice. Od mnogih "Don Giovannija" na pozornici i na snimkama, više sam ih čula koji su bili partikularnih dobrih svojstava, ali na poznatim arijama i mjestima kao i u skupnim prizorima, jedva sam čekala da prestanu, jer mi je bilo kao da računalo recitira Shakespearea. Ova nam izvedba pruža onaj poznati osjećaj kad jedva čekamo da krene poznata melodija u kojoj uvijek iznova uživamo, baš kao da prilazimo cvijetu ruže Don Juana, čiji miris ne možemo uvijek u cijelosti evocirati, ali pri prvom osjetu mirisa, sjetimo se sve te divote i udišemo dok možemo.

Đurda Otržan

CARL MARIA VON WEBER**Der Freischütz****O.-C. Gerhaher, K.-F. Röhling, A.-P. Maria****Schnitzer, M.-C. Pregardien, WDR, Bruno Weil**

Menart © DHM 05472 77536 2 (2CD)

Bruno Weil nije poznat kao revolucionar, ali u ovoj postavi "Strijelca vilenjaka" pokušao je pomaknuti granice autentičnog stila prema modernosti. Uobičajeni oblik recitativa i govorenih dijaloga zamijenio je kondenziranim, novim, monološkim tekstom jednog lika, Samiela, iz pera Steffena Kopetzskog. Čini se da je potez bio opravdan. Libreto je dramaturški logičan i dinamičan, no, stilistički i prozno nije dorastao Weberovoj glazbi, pa je izbacivanje najslabijih dijelova opere u korist čiste glazbe potpomoglo doživljaju čistog glazbenog korpusa opere. Novi tekst, iako ga prilično slabo čujemo iz nepoznatog je razloga snimljen prethi u odnosu na glazbene dijelove, ali ipak daje novu i svježiju dimenziju cijelome djelu.

Što čini ovu operu dobrom u estetskom smislu? Što se nas tiče, nakon gotovo dvjesto godina od premijere "Strijelca vilenjaka", to je postava. Solisti su pomno odabrani i dobro pogodeni prema habitusu za svoje uloge. Navedimo samo glavne likove: Ottokar-Christian Gerhaher, Kuno-Friedemann Röhling, Agathe-Petra Maria Schnitzer, Kaspar-Georg Zeppenfeld i Max-Christian Pregardien. Umalu u cijelosti njemačka postava, te ako im priključimo Samiela u tumačenju Markusa Johna, zbor WDR-a i Capellu Coloniensis des WDR pod palicom Brune Weila, čujemo odjek intonacije koja je vladala na praizvedbi "Strijelca vilenjaka" a ta je bila čisti trijumf nad, u to doba dominantnom talijanskom operom i njenim, posvuda objubljenim stilom. Pravo je čudo da je u tadašnjoj Njemačkoj, podijeljenoj na 47 država, u kojima je carevala talijanska opera, Weber uopće uspio doći do velike operne kuće u Dresdenu i odjednom osvojiti i publiku i kritiku i kolege. Nekoliko godina kasnije, Wagner je učinio sve da Webera ustoliči kao oca njemačke glazbe i operne kulture, djelomice i stoga što je želio na opernoj sceni imati "pretka" na kojeg se može pozvati, što mu je i uspjelo. Dobio je legitimno opravdanje za plovidbu fantastičnim germanskim krajolikom *ad infinitum*.

Što je pak tu operu činilo dobro u estetskom smislu 1826. godine, postaje složena istina pod teretom raznih izvješća i usporedbi dokumenata. "Strijelac vilenjak" je puno značio samome Weberu, dakako, jer je bilo njegovo glavno životno djelo, *summa* njegovih napora na polju instrumentacije, novosti u tretiranju orkestra, pokušaj da se *singspiel* približi prokomponiranoj operi, a također i korak dalje od Mozartove "Čarobne frule" koja je bila pisana za svakoga, od djeteta do starca. Tematika, začudo proturječi navodnom nacionalnom zanosu koji je kumovao uspjehu opere na praizvedbi na dan pobjede nad Napoleonom kod Waterlooa. Naime, priča s početka XVII. stoljeća koja je osvojila Webera, nastavila je istom snagom djelovati i na publiku, a Adorno u tome nalazi poznatu njemačku ljubav prema šumi, no ma kako voljeli šumu, to ne objašnjava na koju je to žicu zasvirala uvertira "Strijelca vilenjaka" prije dvije stotine godina. U ovoj se izvedbi, izbacivanjem govorenih dijaloga

koji su operu neuspješno više približavali Schilleru nego li melodrami, dobio jedan relativno točan odgovor. Weberova je glazba inovativna i svježja, čak i danas, a njeni rekviziti od zviždanja, topota konja, zvuka pucnjeva i pucanja biča, približava je *performance* koji će se pojaviti tek nakon mnogih desetljeća. Unatoč vizionarskoj perspektivi koju bismo mogli pripisati Weberu, vjerojatno se početkom XIX. stoljeća radilo o ranom nastupu verizma i realizma, koji je publici obećao spas od lažnog i površnog talijanizma u dekadenciji. Uspjeh Weberovog "Strijelca vilenjaka" rasprostrto je tepih Wagneru i Njemačka će mu ostati zahvalna do vijeka. Ništa više ne može danas poljuljati sliku o Weberu, kakvu je ustoličio Richard Wagner. Iz tog se okvira Weber može probiti samom svojom glazbom, i u tom bi se slučaju trebalo više očekivati od orkestra, što Capela Coloniensis nije opravdala. Weil je napravio jedan korak da istakne glazbu. Na redu su sad novi kandidati. Durda Otržan

GIUSEPPE VERDI**Don Carlo****N. Gjaurov, C. Bergonzi, D. Fischer-Dieskau,****R. Tebaldi, Covent Garden, Georg Solti**

Aquarius Records © DECCA 478 0345 (3 CD)

Ova snimka Verdijeva "Don Carlosa" iz 1966. godine objavljena je kao *remasterizirano* DECCA-ino izdanje u seriji legendarnih snimaka. Imena solista doista su velika, iako se dva imena među njima ne povezuju s najpoznatijim (i najboljim) tumačima uloga u toj operi. Doduše, bariton Dietrich Fischer-Dieskau bio je poznat u ulozi markiza Rodriga Pose s kojom je debitirao 1948. godine, ali pretežno u Njemačkoj. On više plijeni kulturom interpretacije nego li belkantističkim žarom. Zvezdana putanja sopranistice Renate Tebaldi bila je u to doba u silaznoj liniji, što se ovdje i čuje. Glas je izgubio elastičnost pa ne može postići mekoću *piana* ni pravi *pianissimo*, a ne pomažu ni tonmajstorove intervencije. Otežali glas ne izražava pravi karakter ponosne, čiste kraljice koja ni na trenutak nije zaboravila na svoje dužnosti, što je ipak nije spasilo od političkih i dvorskih spletki. Tu nevinost Verdi je izrazio upravo suprotnošću brojnih fraza u *pianu* i *pianissimo*.

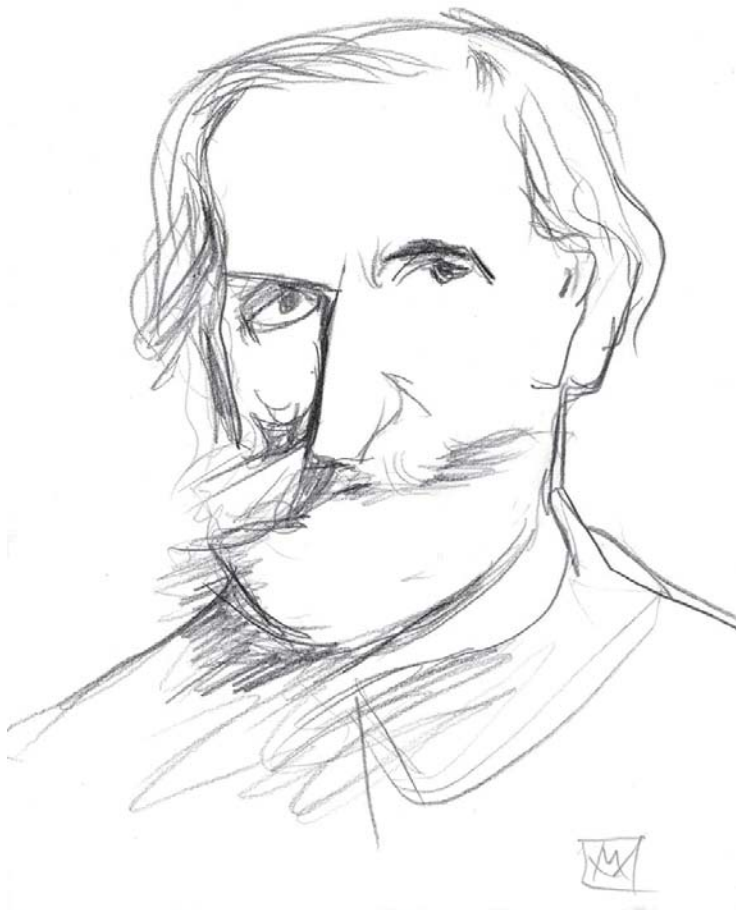
Uloge ostalih solista ubrajaju se među njihova antologijska ostvarenja, od mladenačkim žarom donešenog Don Carlosa Carla Bergonzija, blistave *mezzosopranistice* Grace Bumbry koja je u to doba kao princeza Eboli žarila i palila svjetskim opernim kućama, impresivnog Velikog inkvizitora Marttija Talvele, do hrvatskog basa Tugomira Franca, koji je ulogu Redovnika najčešće tumačio tijekom svog stalnog dvadesetvogođišnjeg angažmana u Bečkoj državnoj operi (79 puta).

U prvom nastupu kralja Filipa II., u drugom činu kada kori Elizabetu, već se osjeća njegova silnička moć što je bas Nikolaj Gjaurov i dalje plastično karakterizira prijetećim crnim glasom. Svaki je od trojice basova, bogatih glasova, prepoznatljiv, što je važno u duetu Filipa i Velikog inkvizitora ili u završnom prizoru gdje sva trojica izmjenjuju nekoliko replika.



Snimljena je cjelovita opera u pet činova u talijanskom prijevodu (tzv. "modenska" verzija). Dirigent Sir Georg Solti na čelu Zbora i orkestra Kraljevske opere, Covent Garden suvereno vodi izvedbu u kojoj se posebno ističu sugestivno ocrtni ugođaji pojedinih prizora: od srećom ispunjenog prvog čina u šumi Fontainebleau u kojoj se rada, a onda se nenadano i prekida ljubav Don Carlosa i

Elizabete, mističnosti samostana u Yusteu, lažne dvorske bezbrižnosti u pozadini koje se odigravaju osobne drame, do mračnih trenutaka u četvrtom činu i ponovne mističnosti samostana u petom činu s nikada do kraja razjašnjenim krajem odnosno pojavom Karla V. A to i jest glavna odlika Verdijeve glazbe u tom djelu. Davor Schopf



RICHARD WAGNER

Parsifal

C. Ventris, Y. Naef, M. Volle, M. Salminen, Zbor i

Orkestar Opere iz Züricha, Bernard Haitink

Aquarius Records © DG 073 4407 (2 DVD)

Postoji stanovita fascinacija ovim Wagnerovim djelom. Čak su i geste njegova odbijanja, kao što je ona Nietzscheova, popraćene stajalištem da je "Parsifal" doduše pokušaj da se umjetnost ponovno stopi s religijom, od koje se jednom bila odvojila, ali da je to u isto vrijeme i najbolje Wagnerovo djelo, jer do krajnjih konsekvencija dovodi ono što se nadaje iz njegove kompozicijske tehnike. A to prije svega znači da se tolika pažnja posvećuje zvučnim detaljima, da se oni gotovo posve osamostaljuju, nižući se nepovezano. U djelu više ceremonijalnog nego opernog karaktera, koje već u podnaslovu ima jedinstvenu generičku oznaku ("Svečani posvetni prikaz") i u kojem je od radnje ostalo vrlo malo, svodeći je na uzajamna prepoznavanja likova i međusobnu analizu prošlosti, siže na paradoksalan način gura glazbu u prvi plan, a ona pak, budući da se sastoji od manje-više nepovezanog nizanja što zbornskih, što orkestralnih "efekata", poprira izrazito statičan, koloristički karakter. Nije stoga čudno da se "Parsifal", naročito u sredinama gdje se smisao riječi gubio već zbog jezične barijere, slušao prije svega zbog svoga zvučanja, kao neka razlivena zvučnina materija, posve oslobođena formalnih prisila na "provedbe" i "reprise", odajući se uhu tek kao neprestano odmjerenje zvukom različito obojenih trenutaka. A napose u Francuskoj - od Debussyjeva "Pelléasa" do zadnje note što ju je napisao Messiaen, pa i dalje, do poetika kao što je ona Ives Maleca ili pak "musique spectrale", s njezinim kolorističkim nijansiranjima i nerijetko pastelnim milozvučijima, očaranost "Parsifalom" kao gigantskom zvučnom freskom nikada nije popustila, pospješujući možda najvažniju crtu glazbenog modernizma - pokušaj da se dospje do samog zvuka, onkraj svih kategorija u kojima ga je moglo obuhvatiti tradicionalno određenje muzike. Čak i Adorno tretira "Parsifala" na taj način, određujući ga kao Wagnerovo "kasno djelo", dakle ono što ogoljenjem i neposredovanim supostavljanjem svojih komponenata, a to će reći arhaiziranih fanfarnih motiva i kromatskih spojeva, razotkriva vlastitu tvornicu čarolija. Ali pritom se iz vida gubi upravo ono što samo djelo govori o tome procesu otvaranja vlastite "rane". Jer upravo je rana i njezino zacjeljivanje motiv oko kojeg se ovdje neprestano kruži.

Zašto na njezinu kraju Amfortas, nezacjeljivo ranjeni kralj kreposnih vitezova, ipak mora umrijeti? Zašto čudesno zacjeljivanje njegove rane ne znači i ozdravljenje, ustajanje iz samrtničke postelje? Amfortasov je život izručen medicini - svakodnevnim kupkama i isprobavanju sve novijih i djelotvornijih lijekova. No, to su samo paliativna sredstva, budući da okončanje njegovih boli može nastupiti samo kada ga ponovno dotakne oštrica svetog koplja, koje mu je nekoć oteo i potom ga njime ranio zli čarobnjak Klingsor. Tako je i s najnovijim balzomom, što ga Kundry na početku opere donosi iz daleke zemlje Arabije. O okolnostima Amfortasova ranjavanja doznaje se

tek naknadno, kada se pripovijeda kako je kralj u začaranom Klingsorovu vrtu iskusio ljubav, predajući se Kundry i u tome samozaboravu postao čarobnjakovim žrtvom.

Za razliku od ranjenog kralja, kreposni su vitežovi poput strojeva: kao navijeni ponavljaju svaki dan iste ritualne radnje. Ni za trenutak ne smiju predahtnuti, jer neprijatelj uvijek vrebja, prijeteci da će zavesti, unerediti ili oćestiti viteški svijet, a time i dovesti u pitanje njegovu zadaću očuvanja najuzvišenijeg otajstva. Već prvi čin započinje tako što vitežovi tjeraju Kundry iz njihova kraljevstva, sumnjajući da je ona još uvijek u čarobnjakovoj moći. Ali ni Klingsor nije bitno različit, ni on se ne može opustiti, o čemu se doznaje na početku drugog čina, u trenutku kada mu Kundry, pomalo razočarana njegovom hladnoćom prema njoj, dobacuje da je krepostan poput vitežova. Njezina je zavodljivost samo sredstvo kojom se Klingsor služi za postizanje vlastitih ciljeva, ali joj sam ne smije podleći. Kundry pak, kako sama veli, ne čini ni dobro ni zlo. Ona nema ni mjesto ni identitet. Kao što vitežovi imaju moć privesti je na svoju stranu, tako je u svoj djelokrug može privući i Klingsor.

Ni Parsifal u početku nema ni mjesto ni identitet. Tup poput kakve životinje, ne zna otkuda dolazi ni kamo je krenuo, ne zna čak ni kako se zove. Jedino čega se sjeća je majka. No, kada ga Kundry u Klingsorovu začaranom vrtu zavez njegovim imenom, kao što ga je nekoć zvala majka, Parsifal stječe identitet, postajući tako omeđen, lociran, konačan. Kao rana na onome amorfnom, neuhvatljivom, onome što nema ni početak ni kraj, njegovo ime markira izlazak iz sfere životinjskog. Ali u isto vrijeme kada stječe ime, Parsifal prolazi iskuse Kundryna poljupca, kao i Amfortas. No, za razliku od kralja, on mu ipak ne podlegne: pronalazeći koplje, izvršava svoju zadaću i tako preskače još jednu stepenicu, nužnu za ulazak u viteško bratstvo. Amfortas pak mora umrijeti jer se ne može uči u domenu strojnog odvijanja, i biti u isto vrijeme životinja.

Nije li, prema tome, i estetičko zacjeljivanje moguće samo po cijenu izlaska iz same estetičke sfere? To svakako dotiče i ona zacjeljivanja o kojima sanjaju modernistička "sonična" djela, pretpostavljajući da će se iz strukture pojedinačnog zvuka, njegova spektralnog sadržaja, roditi neko primjereno, takoreći "prirodno" načelo slaganja diskretnih zvučnih objekata, koje bi zvučnu materiju izmjestilo onkraj svake forme. Ali ta su djela ovdje u drugom planu, važnije je da se zacjeljivanje odnosi na ono Wagnerovo. Jer i njegovo je zacjeljivanje estetičke sfere moguće samo "odozgo" - na formalnoj razini vanjskom intervencijom, pri čemu se zvučno prelijevanje kroji prema planu što ga nalaze radnja, ma kako bila oskudna. Ali i u estetičkom planu općenito, jer bi "sakralna opera", djelo koje izlazi iz estetičke sfere, da bi poprimilo misni karakter, zapravo značila i suspenziju estetičke prosudbe: više se ne bi uopće smjelo estetički prosuđivati, jer njegovu smislenost valja tražiti drugdje. Stoga ono može postati i estetski ravnodušno, ogoljeno. (O tome govori i Adorno, kada zamjećuje da je zvuk "Parsifala" manje opulentan od prethodnih Wagnerovih djela, pokazujući tendenciju prema redukciji sredstava, njihovu pojednostavljenju i "smirenju".)



Ima nešto u toj estetskoj ravnodušnosti djela što je nagnalo i izvodace ove snimke "Parsifala", načinjene 2007. u ciriškoj Operi, na ovako asketski rezultat. Minimalizam je tu zamjetan na raznim razinama: od samog uređenja scene, koja je svedena na svjetlosne efekte (Sveti Gral se uopće ne vidi, već je prikazan kao zasjajajući izvor svjetla) i najnužnije rekvizite, do samog oblikovanja zvuka. Dirigent, Bernard Haitink, poprilično je usporio tempo, i tako je sve skrenulo u nekakav rubato, čime su se jednostavno izgubile fine ritamske asimetrije Wagnerova zapisa, čujne samo kada se one izvode vrlo striktno. S druge strane, sam ton ponešto je prigušen, bez unutrašnje dinamike i plastičnosti. Takav asketizam slijedi i ova inscenacija "Parsifala", što je potpisuje Hans Hollmann u kojoj nije nevažna rekrstijanizacija sižea. Naime, u Hollmannovu uprizorenju u viteški krug na mami može ući i Kundry, premda redateljske upute u partituri izriješkom predviđaju njezinu smrt. Kao da u svijetu koji je sav posvećen ispunjavanju velikog cilja nije važno tko je imao kakvu prošlost, niti se važnima čine rodni odnosi: ulaskom u viteški krug brišu se sve druge razlike, osim dakako one da su neki unutra, dok drugi ostaju vani. Oni pak koji su unutra nose skromnu, bezličnu odjeću, pa tako i Kundry, odjevena kao opatica. Usred sveopće scenske askeze ostali su ipak očuvani prepoznatljivo kršćanski elementi, pa tako vitezovi u prvom činu doista kušaju kruh i vino, dok u trećem činu Kundry Parsifalu pere noge. Ali ni takav "Parsifal" ne postaje misa: izvedba koja želi zacijeliti ranu tako što reducira estetsko, da bi sadržajni moment došao u prvi plan, samo je čini još očitijom, raspadajući se na "sakralni" sadržaj i dosadnjikavu "operu", iz koje se, kao nekim čudom, samo izdiže nevjerovatni Gurnemanz Matija Salminena, jedan od rijetkih uistinu nezaboravnih momenta zbog kojih i vrijedi poslušati ovu snimku. Dalibor Davidović

RICHARD STRAUSS
Žena bez sjene

J. Thomas, L. Rysanek, F. Wunderlich,
W. Berry, C. Ludwig, Bečka državna opera,
H. von Karajan

Aquarius Records © DG mono 457 638 (3CD)

Pred nama je mono snimka izvedbe održane uživo 7. lipnja 1964. godine u Bečkoj državnoj operi u realizaciji Austrijskog radija. To je ujedno i zadnja godina, od njih sedam, intendanture H. von Karajana u Bečkoj državnoj operi, a u godini 100. obljetnice rođenja Richarda Straussa. Stota godišnjica rođenja H. von Karajana je pak bila prigoda da se objavi sve moguće u vezi s velikim dirigentom, no, ovo izdanje zaista zavređuje veću pozornost od uobičajene.

Znano je s koliko je mara i elana Karajan pristupio gradnji imena Bečke državne opere, gotovo kao da je od nje htio učiniti hram operi poput onog u Bayreuthu. I kao svaki reformator, počeo je od jezika i od uvođenja norme da se svaka opera, bez obzira odakle solist dolazio, pjeva na jeziku na kojem je originalno skladana. Znano je i to da je u tih sedam godina vladavine velikog Austrijanca, Bečka

državna opera dosegla razinu i slavu kakvu nije imala više od pola stoljeća, dakle od dana Gustava Mahlera. Znani su i favoriti Karajanovi, a među njima zasigurno nije bio Richard Strauss. No, na pozornici ove velike operne kuće, izvodile su se ponekad i njegove opere, ali ne i "Žena bez sjene". I tada, iz čista mira, Karajan odlučuje, ustrajati i uporan da ide do kraja, proslaviti 100. obljetnicu Strauss-ova rođenja operom "Žena bez sjene", a da se pritom ujedno i oprosti od bečke publike, dakle, da mu to bude i zadnja postava na bečkoj sceni. Neobičan izbor koji se može opravdati tek ovom snimkom iz koje se da zaključiti da je Karajan naumio izvesti ovu operu u najblistavijoj mogućoj izvedbi i opremi, a slučite možda pritom, da će to biti jedinstvena, neponovljiva i moguće jedina savršena izvedba "Žene bez sjene". S obzirom na reducirani broj pokusa u današnjem opernom svijetu, sasvim je moguće da je bio u pravu. Najprije, solisti. Imena koja opernom zlacu mami uzdahe divljenja: Jess Thomas, Leonie Rysanek, Grace Hoffman, Walter Krepel, Lucia Popp, Fritz Wunderlich, Margareta Lulowa, Walter Berry, Christa Ludwig i mnogi drugi. Izabrane zvijezde opernih scena u postavi za "Ženu bez sjene" kakva se može samo jednom čuti, a sve u čast stogodišnjice Richarda Straussa, čuo on ili ne čuo to na Elizejskim poljima. Naravno da za zbor i orkestar ne treba ni trošiti riječi, tu je sve ugrađeno i smišljeno do zadnjeg zarezca i cezure. A to je ono što je bilo potrebno "Ženi bez sjene", jer, nečitljivog i zamršenog libreta, vrijedi onoliko koliko i sama glazba, pravo remek-djelo estetike i gotovo suvišno i nepotrebno u socijalnom smislu, osim ako vjerujemo da je estetika važna za kurtoazni opstanak zajednice. Libreto je napisao pjesnik i visoko njegovani esteta Hugo von Hoffmannstahl, aristokrat kratkoga života koji je otkrio operu na izdisaju njemačke aristokracije, kao platformu s koje se može kao umjetnik uclaniti u svijet, ali mu je poruka bila mutna. Ako se ovakva postava za "Ženu bez sjene" neće više nikada okupiti pod rukom nekog novog Karajana pa će opera opet potonuti u zaborav, to će više biti zbog smušenog libreta, nego li zbog glazbe, čak naprotiv. Priča, po kojoj se ravna Hoffmannstahl, navodno je iz zbirke "1001 noć", što je sudeći po karakterima likova točno; car, carica, polubogovi, demoni, zanatlije i sl., ali u Hoffmannstahlovoj interpretaciji ta priča isušuje oslikava seksualnu podsvijest i ne-emancipirani, freudovski zamračeni i potisnuti libido Europljana između dva rata, nego li što priča neku bajku, koja je uvijek jasna, barem u radnji. Sjena, koja je ovdje *movens* radnje, navodno je znak plodnosti. Realno, sjena nastaje kada svjetlost ne može prodirjeti kroz fizičku gustu masu, a to je i svako ljudsko tijelo, pa bi bića bez sjene bila bića bez materije, dakle, vile, duhovi i slično. U dva bračna para, o kojima je ovdje riječ; carskome i zanatlijskome jednoga bojadisara, žene ne žele imati djecu, pa su bez sjene. Bog imenom pradavnog iranskog šaha Keikobad, prijeti svim sudionicima prokletstvom, ako carica ne zadobije sjenu, a bojadisareva žena se usudi prodati svoju sjenu, iako ovaj vladar carstva bez sjena, želi da baš svi imaju djecu. Priča ne drži vodu nigdje osim možda u dva momenta: da je poruka opere, tj. libreta da podržava vrlinu žrtvovanja za druge, a druga, da je to "kako nastaju djeca" još uvijek u

sjeni te nama daleke 1919. godine kada je opera praizvedena. O žrtvi ljubavi su napisana mnoga umjetnička djela i Alceste je pradavni primjer ljubavja koja sve daje za drugoga. Kako to reducirati samo na fizičko-biološko nasljeđe i da li je uz to važan i motiv spuštanja polubogova do ljudske egzistencije, nije jasno, kao što nije jasno prikazano zašto se to odnosi na dvije klasno udaljene žene, koje će čudni Bog kazniti ako ne postanu smrtnici i poželete radati. Danak svakidašnjici dvadesetih godina prošloga stoljeća je i preveliki da bi se priča mogla smatrati tematski jasnom, motivski logično postavljenoj i dakako scenski atraktivnom. "Žena bez sjene" je tako tek u svom glazbeno-vokalnom sloju dostojna kazališnih dasaka, ali samo ako je to ovako vrhunska izvedba kakvu nam ovaj puta nudi DG, onda i ne čudi da je danas niti nema na svjetskim pozoricima.

Đurđa Otržan

ALBAN BERG

Wozzeck

F. Grundheber, W. Meier, Staatskapelle Berlin, Deutschen Staatsoper Berlin, Daniel Barenboim

Dancing Bear © Warner Classics & Jazz DVD 2564 69742-7

"Wozzeck" Albana Berga, prva atonaliteta i ekspresionistička opera, započinje prizorom u kojem Wozzeck brije nadređenog oficira, odgovarajući na njegove iritantne i besmislene opaske mehanički, tek s *"Jawohl, Herr Hauptmann!"*. Oduvijek sam početak ove opere, koja se sastoji od petnaest kratkih prizora raspoređenih u tri čina glazbeno organiziranih po modelima iz domene tzv. apsolutne glazbe, smatrao jednim od najmarkantnijih opernih početaka. Strukturirajući prizor glazbeno po principu suite, Berg je razigrao svoj skladateljski jezik grotesknim glazbenim oslikavanjem lika Satnika, i dok Wozzeck stoički trpi njegovo zanovijetanje, jer će tijekom opere doživjeti i mnogo ozbiljnija poniženja, slušateljja gotovo da zabavlja pseudo-komični idiom satnikova nakaradnoga glazbenoga smijeha. Međutim, na satnikov spomen Wozzeckova nekrštenog djeteta antijunak u rijetkom trenutku lucidnosti prvi i posljednji put na ispravan način pruža otpor opresivnoj okolini citirajući Bibliju: nije, naime, dijete krivo što nad njegovim rođenjem nije izrečen blagoslov klerika.

DVD izdanje snimke Bergove opere u uživo iz 1994. godine u Njemačkoj državnoj operi u Berlinu u fokus stavlja još jedan vrlo kvalitetan i među donedavno razmjerno rijetkim opernim izletima glasovitog francuskog redatelja Patricea Chéreaua. I dok je suradnja s Pierremoule-om na postavljajući "Prstena Nibelunga" u Bayreuthu nastavljena gotovo jednako antologijskom predstavom Janáčekovih "Zapisa iz mrtvog doma", uspjeh predstave "Wozzecka", kao i također s Danielom Barenboimom nedavno realizirane izvedbe "Tristana i Izolde" u milanskoj Scali, manje je senzacionalan. Međutim, Chéreau i Barenboim u berlinskom su "Wozzecku" također pružili maksimum svojih interpretacijskih mogućnosti. I inače poznat po tome što težište polaže na temeljiti rad s glumcima-

pjevačima, redatelj je ogolio scenski izraz od svih naznaka realizma i naturalizma kojima inscenacije "Wozzecka" često obiluju. Zbivanja se ili odvijaju u na "goloj" sceni, ili se kulise grada u kojemu se odvija radnja ocrtavaju pravilnim i jednobojnim geometrijskim tijelima koja se u dinamičnom tempu dovlače i odvlače sa scene, što je posebno efektno u trećem prizoru drugog čina u kojemu se Satnik i Doktor "naganjanju" po pozornici, vršeci dodatni pritisak na Wozzecka.

Eliminiranjem realističke pozadine Chéreau je operu udaljio od njezinih socijalnih korijena, nadomjestivši je duboko humanističkim razumijevanjem tragične sudbine glavnih likova, Wozzecka i Marie. Sukladno tome, tješkobni ugodaji ne dočaravaju se bombastično, već suprotnim glumačkim izrazom koji dolazi "iznutra". Posebno je to vidljivo na primjeru Marie, koja je u interpretaciji Waltraud Meier lišena svake frivolnosti, a njezina je nevjera više rezultat egzistencijalnog očajja. Ova vodeća *mezzosopranistica* svoje generacije uvijek iznova fascinira glumačkim sposobnostima, a dionicu Marie ovdje donosi s dobitnim omjerom oštine i ekspresivnosti. Fasciniraju detalji do kojih je razrađena glumačka interakcija s njezinim scenskim sinom, ovaj put starijim nego što to obično biva, dječakom od kojih desetak godina. Kao i svaki roditeljski odnos, i ovaj je kompleksan, interpretacija Meierove neprimjetno prelazi iz nježnosti u grubost i obratno, no majčinska ljubav nikada ne dolazi u pitanje. Daleko od puke "lutke", Henrik Zauber to nesretno dijete nesretnih roditelja portretira mnogo uvjerljivije nego što je inače slučaj.

Izvedba izvrsnoga baritona Franza Grundhebera, vodećeg interpretira Wozzecka u vrijeme nastanka snimke, nešto je manje specifična i pokazuje niz paralela s istom ulogom u već klasičnoj izvedbi u Bečkoj državnoj operi pod ravnanjem Claudija Abbada i u režiji Adolfa Dresena iz 1987. godine, također objavljenoj na DVD-u. I glumački i pjevački, pogotovo u odsjecima bliskim tzv. *Sprechstimme* Grundheberova su dva Wozzecka možda i previše slična s obzirom da se radi o dirigentski i režijski gotovo oprečnim predstavama. Najveća razlika očituje se u protoku vremena, pa je u produkciji iz 1994. godine Wozzeck već ostario i zapušten, što njegovoj rezigniranosti i umoru - dočaranima Grundheberovim glumačkom izvedbom - daje dodatnu težinu. Čak je i lik Tambour-majora, u korektnoj izvedbi Marka Bakera, koncipiran kao mlada varijanta samog Wozzecka, a što preljubu Marie pruža dodatno objašnjenje. Silovita opera priča malog čovjeka prisiljenog neprijateljskim okolnostima (najbolje se to očituje u dijaboličko-psihotičnom portretiranju tandema Satnik-Doktor, koje izvrsno tumače Graham Clark i Günter von Kannen) našla je u Chéreauu i Barenboimu na idealne interprete. Potonji je naročito oduševio ravnomjucim odličnom Staatskapelle Dresden u izrazito kasnoromantičkom čitanju jedinog tonalitnog odlomka opere, prijelaza iz četvrtog prizora trećeg čina u posljednji, peti, tzv. "Invenicija na tonalitet". U "Tristanu i Izoldi" jedino se Izoldinom smrti može razriješiti Tristan-akord; u "Wozzecku" je pak jedini iskorak iz Wozzeckova stravičnog (atonalnog) svijeta moguć kroz neiskupljujuću smrt samog protagonista.

Ivan Ćurković

PHILIP GLASS

Einstein na plaži

Richard Peck, Jeff Kensmo, Gregory Purnhagen, Peter Stewart, Jeffrey Johnson, Andrew Sterman, Jon Gibson, Martin Goldray, Katie Geissinger, Margo Geairlian Grib, Elsa Higby, Marion Beckenstein, Lisa Bielawa, Michele A. Eaton, Kristin Norderval, Patricia Schuman, John Koch, Eric W. Lamp, Gregory Fulkerson, Philip Glass Ensemble, Michael Riesman

© Nonesuch 0755979323

Opera koja se jedina (već) iz današnje perspektive može nazvati pivotalnom, pa i prekretnom u razdoblju od kraja II. svjetskog rata do danas, je nesporno "Einstein on the Beach" Philpa Glassa. Od praizvedbe 1976. godine, za nju se s punim pravom ističe da je Glass izmislio njezin glazbeni kontekst, formu i jezik te ih iscrpio do kraja. Budući da mu je nemoguće pronaći predšasnike, Glassa se s punim pravom naziva najvećim reformatorem opere nakon Wagnera. Svemu je doprinio sudbonosni susret s tada već svjetski priznatim kazališnim redateljem Robertom Wilsonom koji Glassu omogućava definitivni izlazak iz anonimnosti.

Glass, kojeg je prepoznao genijalni Robert Wilson (fascinirao ga je hipnotički karakter njegove glazbe), je uz njegovu pomoć iščitao slobodni prostor svom snažnom minimalističkom idiomu u operi i spojio ono što prije njega drugi nisu; naslijeđe Istoka iz minimalne glazbe s novim temeljnim odrednicama opere koje su zajedno definirali. Wilson je u svojim kazališnim djelima, kao i svi vodeći umjetnici SAD-a, bio neopterećen tradicijom - slično kao i Glass u glazbi. On je izgledom i zbivanjima na sceni, te uvođenjem multimedijskih efekata želio i uz Glassovu glazbu uspio sugerirati nedefinirano vrijeme. Svi su isticali da je agresivnost hipnotičke glazbene repetitivnosti uz gotovo mehaničko somnabulni balet tijekom četiri i pol satnog trajanja, potencirala cilijani efekt ne-vremena (o tome su kasnije i knjige pisane). Nas, slušatelje-gledatelje, je ta glazba prenosila u, kako se tada već isticalo, "budni san" (između ostalog zato što se ni fabula tijekom opere nije nikako ili teško otkrivala). Prisutni su tek samo mogli naslutiti metafore sugeriranim situacijama na sceni. Često se moglo čuti i pričati da: ponovno radanje opere treba zahvaliti komplementarnim afinitetima ovog tandema.

Opera "Einstein na plaži" postaje raskošni multimedijski projekt, s velikim brojem sudionika i skupocjenom pratećom opremom, koji privlače velik broj posjetitelja prvenstveno željnih spektakla. Porukama, i verbalnim i neverbalnim, komuniciralo se slično kao na pop manifestacijama. Budući je vizualni predložak skoro neopohan za slušanje opere, jer njegov nedostatak ostavlja nenadomjestivu prazninu, čitateljima preporučujem upoznavanje s djelom preko priložene knjižice u ovom albumu. Tijekom opere odsutno je poštovanje općih opernih kompromisa i libreta; čak vremenske strukture i dramske predestinacije glasovima i gestama. Nadalje, glazba je instrumentalizirana izvanzlazbenim, jer niti podupire operna zbivanja, niti evocira karaktere likova, već opću atmosferu koja transcendirira događaje na sceni zajedničkim nazivnikom cjelokupnog djela. Glazba ponajprije popunjava određene vremenske okvire bez značajki tradicionalne kompozicije - slično ornamentu ili borduri u zidnom slikarstvu. Arrije ili ne postoje, ili su sporadične - teži se egzotičnim glasovima neodređenog spola. Glasovi se koriste glazbom, iako to zvuči paradoksalno, za prenošenje stvaranja neizrecivog, odnosno *stimunga* (i to sloj uz sloj - paralelno), ili evociranje arhetipskih osjećaja. Glazbala su elektronikom amplificirana i često se koriste elektronička glazbala. Razumijevanje riječi nije presudno; presudna je fascinacija kompletnom scenom u kojoj su ravnopravno prisutni: suvremeni balet (koji danas koriste i pop zvijezde), svjetlosni efekti (koje više ne možemo zvati efekti budući da imaju kontinuirani scenarij). Slično vrijedi i za scenske efekte, u kojima, pored uobičajenog, dominira suvremena elektronika i tzv. "visoka tehnologija". Logika i razumljivost djela, koja su nekad fabulom (koju uglavnom iznaša pjevana riječ) operu približavale stvarnosti - ne postoje. Zanimljivo je na kraju dodati da je Glass u to vrijeme smatrao, i u praksi od tada primjenjivao, da se većina teksta u operama ionako ne razumije, te da su u pravu oni koji tvrde kako su pjevni tekstovi samo oni na sanskritu ili talijanskom jeziku. Također, htio da se time publika s više pažnje posvetiti samoj glazbi i događajima na sceni, što je njemu puno važnije nego rješavanje problema inherente nepjevljivosti engleskog jezika.

Nonesuchova snimka iz 1993. godine zaslučuje preporuku budući da je za najbolju moguću rekonstrukciju audio-zapisa ove multimedijske opere zaslužno i učešće samog skladatelja. Slušatelji ove elektrificirajuće snimke trebaju imati na umu da su ipak prikraćeni za fascinantni vizualni dio sa spektakularnom scenom, tehnološki savršenim dekorom, rasvjetom i do perfekcije ili granica fizički mogućeg dovedenim nastupom svih sudionika. Aleksandar Mihajli