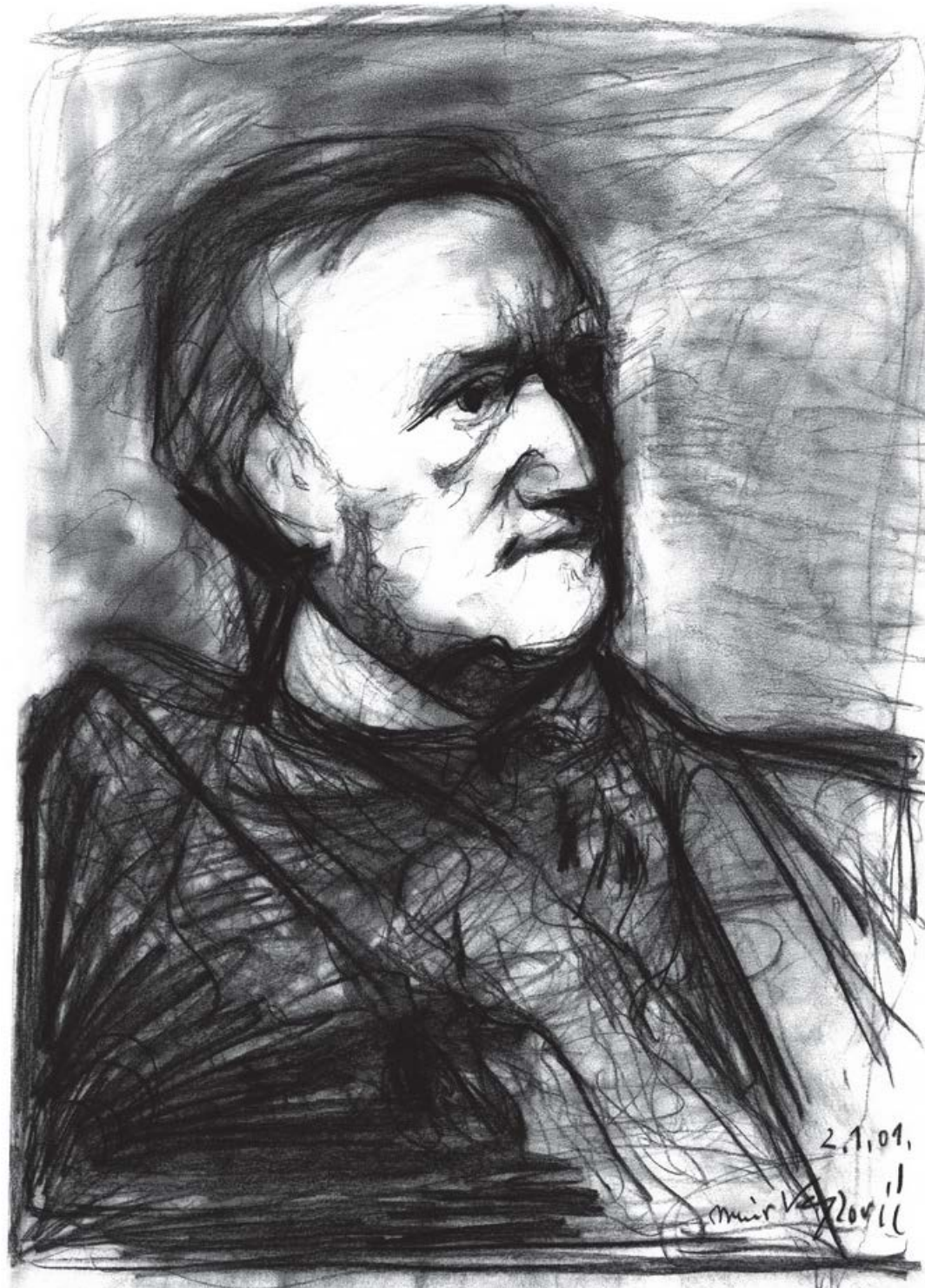


R I C H A R D W A G N E R





1858. – PJESME MATHILDE WESENDONK

zvonimir mrkonjić

Dunja Vejszović, Dubrovački grad. ork.,
LOVRO von MATAČIĆ
Verö Vision ISBN 953-97687-2-1

Pet pjesama Mathilde Wesendonk zauzimalju izdvojeno mjesto u djelu Richarda Wagnera i predstavljaju rani primjer lieda uz pratnju orkestra, koji najavljuje istovrsne cikluse Mahlera, Schönberga, Straussa, ... Godine 1854., tri godine prije nego će započeti radom na novom projektu, Wagner piše Franzu Lisztu: "Budući da nikada u životu nisam doživio istinsku ljubavnu sreću, želim podići najčudesnijem od svih snova spomenik u kojem će se od početka do kraja slaviti ljubav. Imam u glavi osnovu "Tristana i Izolde", a s ostvarenjem te osnove, počeo se Wagneru ostvarivati i jedan drugi životni san. Godine 1852. skladatelj upozna-

je bogatog trgovca svile, Otta Wesendonka, oduševljenog Wagnerom, koji ne samo što je novčano potpomagao Wagnera, nego mu je u Zürichu stavio na raspolaganje kućicu pokraj vlastite vile u izgradnji. U proljeće 1857. Wagner se useljuje u kućicu i ubrzo razvija prisku vezu s Wesendonkovom suprugom Mathildom. Usporedo s radom na "Tristanu i Izoldi" Wagner te zime uglazbljuje pet Mathildinih pjesama. Mathildine se pjesme mogu čitati kao dnevnik njihove ljubavne veze. Njihovo ponešto apstraktno kozmičko okružje ishod je težnje da se riječima iskaže doživljaj ljubavne ekstaze. Zato Mathilda može faustovski poželjeti da se zaustavi koga vremena. Kako produžiti ozbiljeni san kada sve govori o tome da on ide k svom izmaku – to je upit koji je Wagner orkestrirao u

velebnim uzdah koji se čuje u pozadini beskrajnog tristanovskog napjeva.

"Pjesme Mathilde Wesendonk" Richarda Wagnera, što ih je otpjevao Dunja Vejszović jedne dubrovačke večeri prije dvadeset godina uz pratnju Dubrovačkog gradskog orkestra pod vodstvom Lovre Matačića – ponajprije su dojmiljiv dokument. U njemu su pod senzibilnom dirigentovom rukom pomirene dvije ponešto nepodudarne činjenice – s jedne strane magistralna izvedba naše velike vagnerijanke, a s druge ponešto kolebljiv zvuk dubrovačkog orkestra. Svijetli i tamni timbrovi presijavaju se u glasu Dunje Vejszović, a u savršenom skladu s mijenama raspoloženja u Mathildinim pjesmama. Taj san dubrovačke ljetne noći ima visoke i niske točke unutarne drame okrunjene napokon savršenom glazbenom katarzom.

ANEDO	Za tren jedan neka glas vam jenja! Razigrano bilo, ustavi se; Završi se vječni dane htijenja!	I grlite uzaludno Užase praznine puste.	Mora li se sunce skriti? Ta zar smrt tek život rada, Zar tek boli slasti daju; O, prirodo, tebi hvala Jer si boli meni dala.
U danima mladim svojim Ja slušah o anđelima Što mijenjaju rajsku sreću Za sunce nad zemnim tlima,	Da u sretnom, slatkom zaboravu Sva ta milja mogu izmjeriti! Kad oko iz oka pije slasti A duša se utapa u duši; Biće se pronalazi u biću I cilj se najavljuje svih nada.	Dobro znamem, biljke bijedne, Mi – dijelimo istu sudbinu, Makar svijetlom ozareni, Naš zavičaj nije tu! I k'o što se sunce dijeli Od ispraznog danjeg sjaja, Onaj koji biljka pati Plašt od šutnje na se stavlja.	SNOVI Reci, koji snovi divni Dušu moju zasužnjiše Te u ništa kao pusta Pjena nisu rasprsi se?
Pa kad srce brige muče I' od svijeta skrito čezne, Kad krvari u tišini I u gorku plaču grezne,	Kad usrdno ono moli Tek za svoje izbavljenje, Anđeo se spušta k njemu Pa se blago k nebu penje.	Tiho biva, šumnim tkanjem Tamni prostor ispunj se: Teške kapi vidim kako Rubom svakog lista vise.	Snovi što su svakog sata, Svakog dana ljepši ruhom Te s nebeskom svojom vječju Plove sretno mojim duhom?
I k meni anđel siš'o Te na sjajnim perima Daleko od boli svake Nosil duh nebesima	U STAKLENIKU Krone lišća nadsvodene, Od smaragda baldahini, Djeco dalekih krajeva, Čemu li ste tužni vi mi?	BOLI Sunce, pred noć tvoje oči Uplakane sve crvene, Kad u more toneš, ranu Smrt da nadeš usred pjene.	Snovi što k'o zrake sjajne U duši se slazeć truse, Gdje slikaju sliku vječnu: Samo jednog spominju se!
STANI Bučni, šumni vremenski kotaču Koji vječnost kružno mjeriš; Svjetlonosne sfere silnog Svega Što kuglu okružujete; i ti Pravječito stvaranje sad stani, Dosta tvorbe – dajte meni biti!	Šutke grane obarate Znakovima uzduh reseć, A nijem svjedok vaših patnja, Sladak miris uzdiže se.	Al' vraćaš se starim sjajem, Ovog tmurnog svijeta dika, U jutro probudivši se Poput gordog pobjednika!	Sni kao kad u proljeće Sunce usred snijega ljubi Cvijete što od puste sreće On pozdravom svojim snubi,
Stani sad, roditeljska snago, Prva misli koja vječno tvoriš! Duho, sustaj, žudnje, smirite se!	Na daleko u čeznuću Krilite vi ruke guste	Ah, zašto je meni tužit, Zašto teška srca biti, Mora l' sunce čak zakazati,	Pa nam raste, pa nam cvijete, Ta mirisom snovno pljušti, Na grudni se tvojoj gasi Da u grob se potom spusti.

zvuka) s dinamikom i ritmičkim pokretom. Glazba kao prijelaz i preljev između labilnih psiholoških (a u drami i formalnih) stanja osnovni je postulat Furtwänglerovog pristupa Wagnerovoj glazbenoj drami. Taj pristup je izdržao mnoge kasnije vremena, pa čak i kasnije, vrlo originalno i plodonosno Boulezovo avangardiističko iščitavanje boje zvuka kao osnovnog znaka Wagnerove dramaturgije. Potpuno su u skladu s ovom interpretacijom Kirsten Flagstad, kao Izolde za sva vremena, pjevačica nevjerojatnog područja glasovnih mogućnosti, od sublimne lirike do izvanredne dramatičnosti, nježna Blanche Thebom kao suptilna Izoldina pratilja, hrabri Kunwenal Dietricha Fischer-Dieskau, te iznad svih potresni Marke Josefa Greindla. Upravo u njegovom introvertnom drhtavom pjevu, koji tek u par navrata gnjeva prema prijatelju Tristanu zadobije svoju snagu i pinunu (rekli bismo, snagu prošlih dana), čujemo glas starca koji više život ne uživa već ga trpi. Tako Furtwängler dugim pauzama i izostankom muzike pokazuje izostanak Erosa, i time zaokružuje posve ničeanšku sliku odnosa među likovima: Eros, izgorevši ne samo veličanstvenom i nedostignutom gradacijom ljubavnog dvoipjeva, odnosno Izoldine smrti, već i strastvenim, vrlo burnim Kurvenalovim prijateljstvom i odanošću, te dirljivim Brangæninim pokušajem prenuća Izolde iz ekstaze ljubavne smrti u svijet živih; s druge strane, Thanatos, prikazan dvojako, kao realni svijet bez Erosa, ispunjen njegovim surogatima (ovo je ishodisti mnogih kasnijih razmišljanja, od T. S. Eliota do francuskih egzistencijalista), te kao inverzija Erosa, kao suprotnost imanentna svakoj neispunljivoj ljubavi. Nažalost, jedino Ludwig Suthaus, glasovno idealni Tristan, u

interpretaciji ostaje po malo nedorečen: junačan, uznosit i vrlo galantan, ali, nigdje neposredan.

"Parsifal" tek čeka jednu tako pomaknutu interpretaciju; Knappertsbuschovo viđenje je tradicionalno, podčinjeno milostrudju i supatnji kao osnovnim okvirima drame iščitanim iz 1. i 3. čina. Glasovita spora tempa, koja se nigdje ne pretvaraju u monotoniju, vrlo jasno profilirani zvuk orkestra, u kojem se osobito ističu gudači neponovljivo mekih i toplih boja (a po lošem neujednačeni limeni puhači vrlo upitne kvalitete tona), te lirski pjev glavnih junaka u blizini estetike njemačkog *Lieda* (sjajni Weber i Windgassen) čine svakako ovu interpretaciju ishodisnom za sve kasnije pokušaje. Sukladno navedenoj koncepciji, drugi čin, s izuzetkom sjajne Marthe Mödl, koja svojom mladošću i neposrednošću plastično oblikuje Kundry više kao živo ljudsko biće, a manje kao simbol, ostaje u drugom planu. Napasti Istočnog vrta i nisu previše uzbudljivo done-sene (za što ipak na tom mjestu nije kriva Wagnerova tristanovski erotična muzika), a Uhdæov nedopustivo loš Klingsor bez i jedne pogodne intonacije podsjeća više na stripovski afektiranu figuru jednog Gargamela. No pjevački, središnja figura ovog Erosa, odnosno Izoldine smrti, već i strastvenim, vrlo burnim Kurvenalovim prijateljstvom i odanošću, te dirljivim Brangæninim pokušajem prenuća Izolde iz ekstaze ljubavne smrti u svijet živih; s druge strane, Thanatos, prikazan dvojako, kao realni svijet bez Erosa, ispunjen njegovim surogatima (ovo je ishodisti mnogih kasnijih razmišljanja, od T. S. Eliota do francuskih egzistencijalista), te kao inverzija Erosa, kao suprotnost imanentna svakoj neispunljivoj ljubavi. Nažalost, jedino Ludwig Suthaus, glasovno idealni Tristan, u

Thanatos stoga vlada u punom sjaju vite-zovima Svetog grala, a cvjetne djevojke i Kundryne čari ne predstavljaju ni u jednom trenutku neko ozbiljnije iskušenje svetog družbi.

Nešto drugačije, ipak, stvari stoje s Karajanom; premda je njegova kasnija snimka "Parsifala" s našom Dunjom Vejzović čišća zrelija i uvjerljivija. I danas fascinira nevjerojatna uravnoteženost zvuka jedne ovakve izvedbe uživo, te odlično objašnjava slogan "der Wunder Karajan". Neobičnost ove izvedbe su dvije pjevačice u liku Kundry: Elisabeth Hoengen i Christa Ludwig. Na snimci je razlika vrlo uočljiva i neobjasnjiva; iz popratne knjižice pak saznajemo da su razlozi režijski, a ne muzički. No, kako je upravo Karajan bio režiser ove predstave, razlozi su još nejasniji. Da je jedna pjevačica korištena u prvom i trećem činu, a druga u drugom, mogli bismo u tom razabrati podvojenju Kundrynog lika na sapatnicu i zavodnicu; no paradoksalno, Elisabeth Hoengen pjevala također i prvi dio drugog čina, pa je nemoguće pronaći neki dramaturški razlog ovoj eskapadi. K tome, obje pjevačice, svaka na izrazito svoj način, suvereno donose svoj lik, te se u kombinaciji potiru i ne stvaraju nikakav cjeloviti utisak.

I sa muškim dijelom podjele je Karajan bio slabije sreće od Knappertsbuscha: Wächter kao Amfortas je glasovno prilično bljed, a Parsifalu Uhlu nedostaje lakoće i jednostavnosti. Jaka uporišta Karajanovoj koncepciji bili su zato Hans Hotter kao Gurnemanz, Walter Berry kao Klingsor, te naš Tugomir Franc kao izvrsni Titirel. Osobito Hotter prikazuje Gurnemanza kao složen psihološki lik, koji ne ostaje tek na površini sapatnje s Amfortasom nego također uvjerljivo proživljava i njegova iskušenja.

Karajanova koncepcija je moderna i apstraktna, udaljena podjednako od Erosa i od Thanatosa. On manje insistira na prisutnosti uočljivih motivičkih sveza s radnjom, a trudi se prepoznati neobičnije detalje koji pripomažu oblikovanju novih i zanimljivih zvučnih odnosa među dionikama partiture. Među pjevačima je teško uočiti neku jasnu koncepciju; čini se da su oni sami tražili (a neki i našli) svoje mjesto u rafiniranoj zvučnoj slici Karajanovog orkestra. Ipak, ovakvo viđenje djeluje, kao i raskol Kundry na dvije pjevačice, pomalo eksperimentalno, sasvim u duhu glazbenih estetika koje su tutnjale avangardnom Europom tih ljeta.

Na koncu, da pripomenemo: čini se da Wagnerovo djelo i danas, na početku novoga stoljeća, može biti iščitano na novi i iznenađujući način. Cijeli niz novih i često međusobno kontradiktornih interpretacija to dobro potkrjepljuje. Možda upravo pripremanost samih drama, možda apstraktnost mitologiziranih fabula koje režiserima dopuštaju i najsmjelija rješenja u sukobu s monumentalno isklesanom arhitekturom samih partitura upravo izazivaju na nova uprizorenja i nova snimanja. A možda i sudar ljubavnog i smrtnog može i u ovo tehnikom ohlađeno doba unijeti iskru zanosa... ili čak i strasti...



MOJA KUNDRY

marija barbieri



Milka Trnina
Kundry 1899.

Milka Trnina je prvi put pjevala Kundry u Bayreuthu 29. srpnja 1899., drugi put 31. srpnja, i nikada više. Ali, bila je protagonistica prve izvedbe "Parsifala" izvan Bayreutha 24. prosinca 1903. u Metropolitanu, kada je na sebe svrmla sav gnjev Wagnerove udovice Cosime, koja nije željela da se svečani posvetni prikaz njezgovim izvodima u Bayreuthu, a u drugom zavodnička sirena i na kraju spasena pokajnica – ta tri različita karaktera prerađuju pjevačicu neobično zanimljiv materijal za studiranje. Izgrađivala sam ulogu Kundry u Bayreuthu polazeći od uvjerenja da Kundry predstavlja ljudsku prirodu u besprekidnoj borbi kako da se vine u visine i istodobno njezine padove natrag u dubine iz kojih je došla. Ti su padovi više puta čak i dublji od onih ranijih. Ona predstavlja strasti koje spavaju čovječanstvo kod nastojanja da se uzdigne do visina za kojima čezne. Kundry je simbolizacija fascinantnosti grijeha... zavodljivoga grijeha, izravna protivština Parsifalu, koji je utjelovljenje nevinnosti i čistote." (New York, "Tribune" i "Press", 1903.)

Mnogo kasnije ona donosi svoj konačni sud: "Mozgovna konstrukcija. Čovjek osjeća da autor sam ne vjeruje u ono što govori. Bez srca i bez osjećaja. "Tristan" i "Trilogija" su neusporedivo veći. Kundry je strahovito teška uloga. Komplikirana i gotovo da je nije moguće donijeti tako da bi djelovala kao neravnjama cjelina da tri različita lika tvore ipak samo jedno biće, koje logično izrasta organski povezano, uvjerljivo. Njezina je priča o Her-

zeleide takva da je gotovo nije moguće donijeti samo kao priču i da se čovjek pod djelovanjem muzike ne zanese kod toga u vlastiti doživljaj. Samo je jedan trenutak kad probija njezino iskreno doživljavanje koje prevladuje nesavladivom snagom iz dubine bića, a to je onaj trenutak kad priča kako je ugledala Krista i nije se mogla svladati: "Smijala se, smijala!" – Kad sam peti put pjevala Kundry, stresla sam se osjetivši kako je taj lik neuvjerljivo konstruiran. Pjevala sam je, dakako, i glumlila i dalje na isti način kao ranije, sugerirala sam sebi da iskreno i duboko vjerujem ono čemu se protivio moj mozak i moje biće, ali morala sam vjerovati da vjerujem, jer kako bih inače mogla interpretirati?" (citati razgovora iz 1934. godine zabilježeni u knjizi Mate Girkovića "Milka Trnina").

PARSIFAL

P. Hofmann, D. Vejzović, K. Moll,
HERBERT VON KARAJAN

Aquarius Records © DGG 413 317 (4 CD)

Osam desetljeća poslije Milke Trnina u Bayreuth je 1978. došla Dunja Vejzović. Došla je kao Kundry, s drugačijim viđenjem lika od svoje glasovite prethodnice. I danas, kad je i iza nje gotovo četvrt stoljeća bavljenjem tim likom – prvi je put pjevala Kundry 1977. u Baselu pod ravnanjem Amnina Jordana – i Dunja Vejzović ima predočbu u tome kako je doživljavala. "Kundry koju sam radila s Duggelinom u Baselu do posljednje s Robertom Wilsonom u Houstonu dijele svjetovi. Od uloge do izvedbe lik različito djeluje prema vani, premda je moj osjećajni pristup liku ostao uglavnom isti. Ali rezultati su različiti. Kundry je čudan lik, jedinstven u romantičnu, nije stvaran i ne predstavlja jednu osobu nego je simbol žene. U njemu su sadržani svi aspekti ŽENE kroz cijeli njezin život, žene uopće kroz stoljeća. Sve su osobine žene sadržane u tom liku, žena zavodnica, majka, pokajnica, sluškinja. Wilsonov pristup uključuje timski rad. Njegova Kundry neprestano je na sceni. Njegova je scenografija oskudna, oslanja se na osjetljivost. Njegov se stil, jednostavno rečeno, sastoji u tome da on kroz djelovanje lika na druge osobe na sceni izražava antagonizam između njih. U prvoj konfrontaciji odmah se urezuje lik. Tog trenutka moja osobnost i lik postaju čvrsto, organski povezani. Kundry ostavlja sve opcije slobodne jer je ona simbol. Ja sam u Kundry prodrila koliko je moja opcija bila za nju, i to sam ostvarila. Npr. u Carmen nisam ostvarila do kraja. Wagner je genijalno prodro u lik žene, u funkcioniranje lika. U Kundry je izrazio i više od toga. U trećem činu u "Caru Velikog petka" na njoj se odražava krivica cijeloga čovječanstva.



Dunja Vejzović
Kundry 1979.