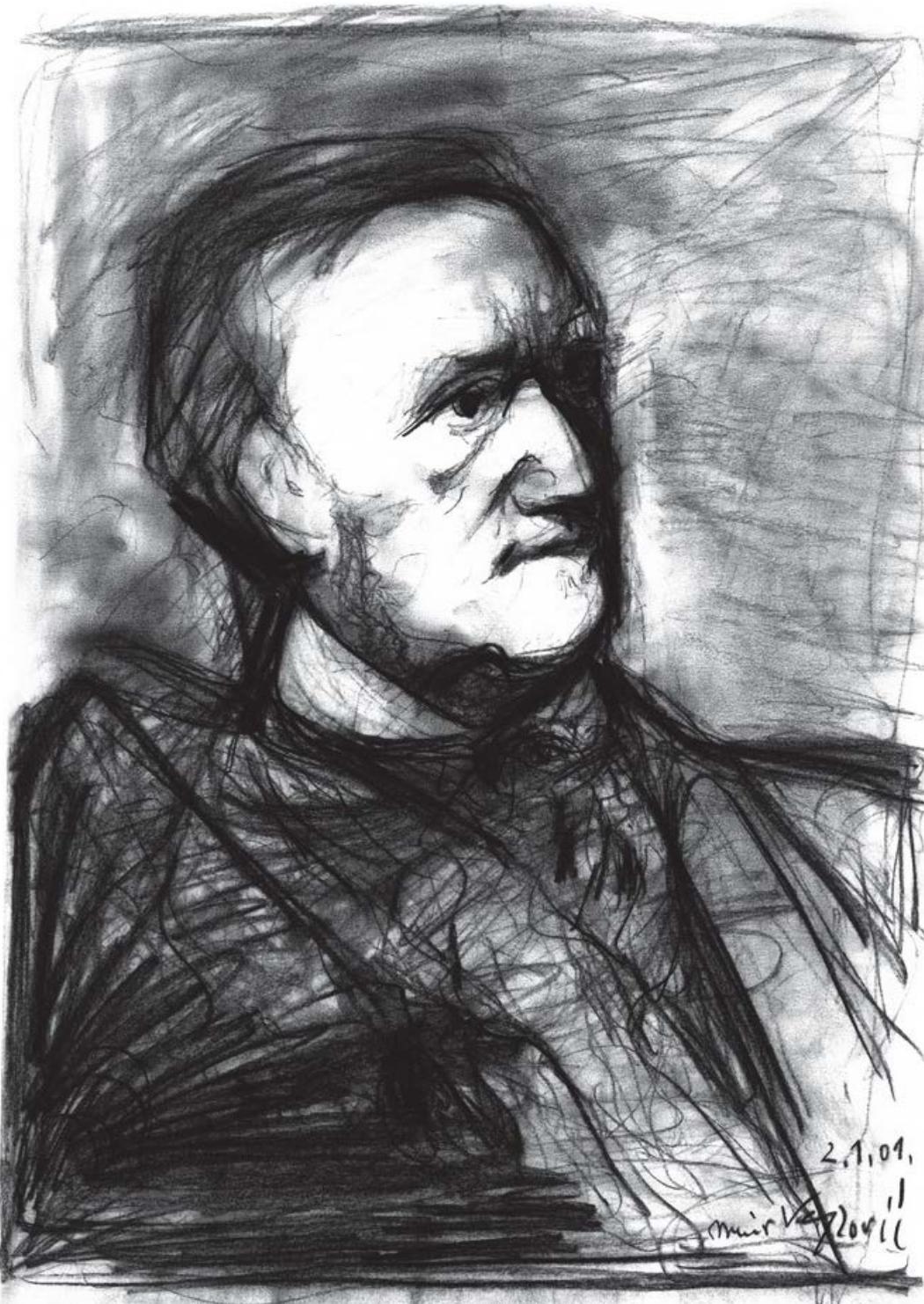


R I C H A R D W A G N E R



1848. – LOHENGRIN

gorjana ivoković



S. Kónya, L. Amara, R. Gorr, W. Dooley,
Boston Chorus Pro Musica,
Boston Symphony Orchestra,
ERICH LEINSDORF
Menárt © RCA Victor 74321 50164 (3 CD)

Krajem kolovoza prošle godine navršena je 150. obljetnica prazvedbe "Lohengrina", no kad je o Wagneru riječ, obilježnice nisu nužni povod za razgovor. Slučaj Wagnera otrplike je isto što i otvaranje Pandorine kutije. Zato su vrijedni dirljenja oni koji ga ne doživljavaju kao provokaciju uviđek osudenu na neslavni išlod u znaku nadmorniče pogobe glazbenog giganta, grudevinara, glazbenog moćnika koji je drsko vjerovao (ne posve bezrazložno) kako su pero, tinta, tomovi načne literaturi zapravo *équipage propre* za "inventuru" mitova, njemačkog naroda, poezije, glazbe, umjetnosti, umjetničkog merkantilizma, ukratko, svijetu u kojem se zadesio. Sumnjoj je, naime, u autentičnost Božjih nauma i zato sagradio jedan novi svijet (svetište?) – Bayreuth, kako bi bogove, heroje i obični male ljudi ustanisavao i oživiljavao, već prema potrebi. Povijest, ta neumoljiva učiteljica, upozorava da se oduvijek potajno željelo "zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen", ali to je mnoge prije i poslije Wagnera stajalo života. Duševnog, jer, okvir epohe su ipak *okviri*. U tome je potvrdio – sa sigurnošću smijemo ustvrditi – jedino uspij Goethe. U njemačkom slučaju nakon *sein dolazi wirken*, logičan slijed nad kojim i nije potrebna Božja supervizija. Zbog osobitog zazora od sluzavog tkiva Duše koja obitava u tom *sein*, Wagner ju je često prepustao Drugima (koljih je posebno zazirao) kako bi se u odstupstvu preči poslova njome bavili. Alimentaciju za Dušu i Ljubav, savsin *gentlemanški*, na time ništa manje prozirno, platio je (u)? "Tristanu i Izoldi". Tko je u ono doba nudio više emocija, ljubavi, patnje, opijumu, droge, hipnoze? Kolosalnih triinsta! Slobava, nju, Richard Wagner, beskrnjana opsesija, frustracija onih koji ga tek djejstvovali često uspijejavaju "pročitati", izvršite beskončnih kontroverzi, rasprava, tema koja ulazi i one najnezainteresiranije. Baš kao što je bio slučaj s njegovom publikom. Drugim riječima, Wagnera ne morate voljeti, ali možda će te ipak biti zavedeni...

Kakav je onda to morio biti čovjek koji je brižno zbrojio u koj je mjeri publike (ništa drugo dolje "konzumator") doslovno biti dotučena, bačena na koljeno? Za sebe je potajno mislio kako i bez pretjerano dubokog zalaganja u vrtoglave brzace koji vrebaju iz svake, ali baš svake opere još uviđek ima dostatnih razloga za brigu i kontemplaciju o budućnosti umjetnosti i svijeta. Ukratko, za obavezu prema vlastitoj osobnosti na koju ćemo i mi

početkom XXI. stoljeća još uviđek juristići s načinom, nadom da smo konačno raskrinkali taj fenomen, tj. shvatili u kojem je grmu ležao zec! Čemu tolika pitanja o osobi, povijesnom faktu, skladatelju koji je zaluđio mase, umjetniku nesretnu pripojenom kognji ideologiji njemačkog Nadčovjeka, literatu bez ikakve mjere i ukusa i kompozitoru kojem je "kraj" mrzak ("unendliche Melodie"), jer je znak slabosti, a ne istrajnosti i snage? Teško je oteti se jednostranom uvjerenju kako imamo posla s pverzvenim instinktom svemori (koji nije bio lažan), o jedinstvenom fenomenu vrijednog prenosa u novi miljen. A on se udaljava i zamagljuje onoliko koliko se mi njemu uspijevamo približiti. Ma koliko bilo možno stihoslo-filosofskim ili mitološko-intuitivno-spoznajnim mačevima, on nam izmiče. Kao fatamorgana u pustinji, stalno je ispred, no nikad dohvatač. U dužno poštovanje Adormovin oštrim potezima u "Versuch über Wagner", najpotrebnijim prije svega njemu samome kako bi Wagnera istjerao iz Glazbe, tj. očišćio Glazbu od Wagnera. Time se bit fenomena ne mijenja, njegova suštinska poruka ostaje i dalje kodirana, a mi smo te buduće generacije koje ga većugo iščitavaju. Što on znači u XXI. stoljeću, u kojem je već izvjesno da pravom akademijском formulom i najveća opsesija (postaje tek prah uredno vraćen u blaženo Postojanje? Ništavilo do kojeg je, čak i ne htijuci (to svakako moram naglasiti), stigao u "Sumrak bogova" krunski je dokaz za tezu o Wagnerov-pioniru, koji je na tu minu naletio još u ottocentru. Uz pomoć raznih učitelja i gurua mi se pokušavamo "do-dvori" tom nihilizmu, otkupljenju i ono što će kasnije stvoriti neslučene probleme – o njemačkom junaku. Madioničar Wagner bio je i majstor *zastiranja*, premda je na kraju puta došao do točke bez povratka – do "Parsifala", koji je križem, Kristom i Svetim Gralom objasnio razložnost puta (ne samo njegovog), poput zrcala mu pokazao meandre koje je filigranski postavio u "Prstenu" i, konačno, snagu ljubavi, koja mu se vjerojatno tek tada – po prvi put – nije učinila tako zaoobilaznom i bezazlenom kako je običavao vjerovati. Put do "Parsifala" osvjetljio je Pedro Calderón de la Barca.

Uzmimo romantičnu operu u tri čina "Lohengrin", koja je prazvedena 1850. u Weimaruu. U to vrijeme on ima sigurno sklonište od susreta s krajnjim Istinama o biti umjetnosti, muškarca, žene i svijetu, općenito. Iz tog je razloga opera romantična, iskonstruirana predviđljivo s ograničenostima i nedoslednostima ljudske naravi (lik Else od Brabantu). Ne zaboravimo, Wagner nipošto nije romantičan skladatelj koji doista proživljava sudbine svojih likova. Kroz zapleteni libretistički komplot on nema namjeru "uroniti" u emociju (značajnu ljudsku karakteristiku),

sjeti na wagnerovski *Ringspiel* ... Ne sumnjujući nikada u njegovu teatralnu stranu naravi, kojoj je glavna spirala bila odluka da se "sebe od kraja shvati ozbiljno", osobi koja se još uviđek ne libi pokazati otvoreni interes za taj nepovoljni fenomen, ipak se čini da tu ima nešto više i smislenije što opravdava cijeli Wagnerov kreativni vijek i veliki, doista veliki opus. To više Wagner nije dobio – premda se time zanosio – iz rezigniranih spoznaja Arthura Schopenhauera, niti je neumitne logike arhetipskih shema što ih je prepoznao u mitovima. Zašto je, uostalom, trebao mitove? Mitom se nešto dokazuje: pravda, može bogova, neisplativost zla, tempo svijeta, života i trenutak njegove prospasti. No, Wagnera nije mučio toliko problem materialističkog, poluplenog društva radi kojeg bi bio voljan napisati "Tetralogiju", "Sumrak bogova", napose. Njega je mučila energija koja transponirana u ljudsku sferu znači ljubav, a na kozmičkoj razini zapravo drži sve na okupu. Ukratko, taj Bog, a ne onaj *corps diplomatique* sa Walhalle. Tek tada je moguće je razumjeti Lohengrina i Elzu od Brabant, Tannhäusera i Elisabetu, Tristana i Izoldu, Brünnchelu i Siegfrieda kojima je Wagner namijenio toliko zadata, riječi, otrova, spletici, emocija i izigravanja kako bi sâm sebe obmanio uverenjem da je ljubav između dva bića nemoguća. Prije toga vrijedno je, ali ne i krucijalno znati sve njegove opservacije o glazbeniku i pjesniku, o umjetničkom djelu budućnosti, o trgovcima kakvog je prepoznao u Meyerbeeru, a utjelovio u Alberichu i Mimeu, o otkupljenju i ono što će kasnije stvoriti neslučene probleme – o njemačkom junaku. Madioničar Wagner bio je i majstor *zastiranja*, premda je na kraju puta došao do točke bez povratka – do "Parsifala", koji je križem, Kristom i Svetim Gralom objasnio razložnost puta (ne samo njegovog), poput zrcala mu pokazao meandre koje je filigranski postavio u "Prstenu" i, konačno, snagu ljubavi, koja mu se vjerojatno tek tada – po prvi put – nije učinila tako zaoobilaznom i bezazlenom kako je običavao vjerovati. Put do "Parsifala" osvjetljio je Pedro Calderón de la Barca.

nego iznova pretresti vlastite frustracije (Lohengrin koji se mora vrati u kulu bijelokosnog grma je neshvanačen On). Ukočen je bio taj androgini psihički suživot njegovog muškog i ženskog principa. Podsjetimo, u svim operama i dramama Wagnerovim ženskim likovima imperativno moraju stradati! On ih svesno šalje u smrt jer je intuitivno naslutio glazbenu čaroliju ljubavi utjelovljenu ne u muškarцу nego u ženi. Muškarac, pjesnik mora ju obuzeti i poticati je drami, svojim stihovima. Unistići je da bi preživjela, kako je to François Perrier na jednom mjestu primijetio. No, okosnica "Lohengrina" još uviđek nije ljubav. Premda tako izgleda. Stihovi "U dalekoj zemlji nedostupnoj varma..." sažeta je sva Wagnerova netrpeljivost, red thin line između običnog i svijeta umjetnosti i tek male razotkrivanje pravih problemskih polja na kojima opera počiva. Zamaskirati i već prema ukusu publike teatralno opskrbiti opernu scenu labudovima, mačem, posudom Svetog grala imperativ je tihog, nijemog i samovoljnog redatelja – prisjetimo se ovdje i Liotarda – koji treba *paravane, fasade, privid, lukove, svodove* i površinu za upisivanje, sva da bi njegov autorski potpis zbog lažne skromnosti ostao nevidljiv. "Stvoriti površinu poput privida – kaže Francuz – to znači konstruirati, odnosno provesti akcije koje će se prihvati kao efekti nekih drugih stvari, Drugog, a ne kao dogadaji,

kao nešto što će se dogoditi." Wagner je shvatio da se na tragičnom uspostavlja teatralnost, no glazbeno i neće sasvim uspijeti u tome. Poslužimo predigru "Lohengrina", taj savršeni harmonijski kristal stalnoj elevaciji u nebesima. Početak Wagnerova oslobođanja od sjećanja, poput nesvesnjog. Ima nešto epifanijski u tome, upravo ona misao o tajni Apsuluti, tražanja, postojanja, koja sama po sebi i nema puno veze sa libretom opere. Jer, dokle god je postojala mučna i tegobna dilema jesam li pjesnik ili glazbenik (ili je glazbeni princip ipak svojstven ženit?), bilo je za očekivati da će se takvo shizoidno stanje reflektirati u operi. Ova opera učinko nije autentična ukoliko znamo da će se Wagner ipak jednom susresti s "Parafisalom", službenim ocem Lohengrina. Problem i pitanje ženskog nije razriješen, jer je Elsa od Brabanta topla, značajljna, ali slaba i uplašena od nepoznatog. A Lohengrin, kao i Richard Wagner, treba bezuvjetno povjerjeno kako bi se riješio opsesivne potrebe da strah od mogućeg ostvarenja ljubavi savlada brutalnom eliminacijom ženskog lika. Tako dolazimo do utopijске projekcije budistički prosvetjenog skladatelja, autentičnog Wagnera, vizonara koji će histerični plasti romantične ljubavi odbaciti i prigliti svijet sa metafizičkom rezignacijom onoga kojeg je okružnuti rijetki, i to vrlo rijetko. To je moć reprezentacije!



1867. – M A J S T O R I P J E V A Č I

mario-osvin pavčević

B. Weikl, C. Studer, B. Heppner,
K. Moll, S. Lorenz, Zbor i orkestar
Bavarske državne opere,
WOLFGANG SAWALLISCH
© EMI 5 55142 2 (4 CD)

U proteklim desetak godina konačno smo dočekali nekoliko vršnih izvedbi ove Wagnerove, kolopletom društveni okolnosti, zapostavljene opere. Maestro Solti je sa Čikaškim simfonijskim orkestrom i zborom snimio svoje druge "Meistersinger" 1995. s Jose van Dammom kao Sachsom; EMI je reizdao nekad referentnu Karajanovu snimku s Dresdenskom državnom kapelom te Theom Adamom; a evo i Wolfgang Sawallisch je prihvatio 1993. godine snimiti operu kojom je tako često ravnao u svojoj nekad matičnoj kući, Bavarskoj državnoj operi. Na raspolaganju su mu stavljeni gotovo idealni tumači, te "njegov" orkestar, posebno osjetljiv i ponosan na interpretiranje ove opere. Rezultat je izvanredan, i u interpretativnom i u tehničkom pogledu, pa bih ovu snimku najtoplje preporučio.

U "Meistersingerima" iz Nürnberg-a Wagner je u srednjevjekovnu romantičnu gradansku priču utkao i svoje 1868. godine sasvim zrele i prihvatljive ideje o sveznjemačkom ujedinjenju i narodnoj hvali, nikad i nije bio kriv za njegov pesimizam. Tko je uopće rekao da je spoznaja vedro stanje duha?

Kolekciju Opera Treasury izdavačke kuće RCA sa oznakom Red Seal, koja je – koristeći Apogee UV22™ Super CD Encodingu sa 20-bitnom rezolucijom – remasterila izvedbu "Lohengrina" iz 1965. u Bostonu pod ravnjanjem Ericha Leinsdorfa, treba uvažiti kao standard ispod kojeg se nipošto ne smije ići uokolo se li udovljiti svim zahtjevima koje Wagnerove opere općenito nalažu. Iznenadu koliko je savršena interpretacija tenora Sándora Kónye, sopranistice Lucine Amare, a osobito Rite Gor, mezzosopranistice u ulozi Ortrud, koja nas krajem "Was macht dich in so wilder Klage!" (kraj prvog CD-a, početak drugog čina) paklenim, hladnim smijehom uводi u mračni krajolike svoje duše. Bosnki simfonijski orkestar pod ravnjanjem Ericha Leinsdorfa doista funkcioniра kao "das wissende Orchester", čemu je Richard Wagner uviđek težio otkada se upleo u nezahvalne reformističke zahvate na polju opere. Uspjeti su gotovo antičkom suzdržanjuču glasu i uravnoteženošću golemog ansambla interpretirati nešto što je već po predusudu romantično, dramatično i uzburkanlo, tj. Richarda Wagnera (jer mi to en général doista i mislim o njemu) plafon je koji uspijevaju dotaknuti rijetki, i to vrlo rijetko. To je moć reprezentacije!

U glavnim ulogama čini mi se da su se posrećili glasovno idealni interpreti, a svu odredu izvrsno izgovaraju bujice njemačkog teksta, a svaka je riječ, zahvaljujući uzorom tehničkoj strani snimke, savršeno razumljiva. Jedino na Corneliju Kallischa (Magdalene) ne moram trošiti superlativ – ona je solidna pjevačica, ne posebno udogene mezzosopranske boje. Zato je Cheryl Studer izvrsna Eva kultivanog i još uviđek mladodarski zvučecig soprana. Siegfried Lorenz (Beckmesser) iskazuje se najuzornijom dikticom, u nezahvalnoj i jednoj ulozi negativna. Tenorski par je izvrsno izabran. Lirski Deon van der Walt (David) i dramski Ben Heppner (Stolzing) kontrastiraju glasovima, kao i karakterima svojih uloga. Stolzing je svakako "najmanje wagnerovska" tenorska uloga u Wagnerovim operama, pa je ovaj izbor dramskog tenora tamnije boje, a prvenstveno beljakovitički izgradenog repertoara pravi potez. Onu pravu toplinu interpretacije, ali i bogatstvu zahvaliti basovskom dvojcu. Kurt Moll moćnim i ujednačenim basom pjevog Pognera, a bas-bariton Bernd Weikl osvaja toplom bojem, smirenošću i postignutom ravnotežom. Njegov je Sachs plemenit, pametan, ugledan i ljudski dirljiv i uverljiv u svom ljubavnom odricanju.



1858. – PJESME MATHILDE WESENDONK

zvonimir mrkonjić

Dunja Vejzović, Dubrovački grad. ork.,
LOVRO von MATAČIĆ

Vero Vision ISBN 953-97687-2-1

Pet pjesama Mathilde Wesendonk zauzimaju izdvojeno mjesto u djelu Richarda Wagnera i predstavljaju rani primjer *lieda* uz pratinjorkesta, 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, počeо 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 raspolaganju kućicu pokraj vlastite vile u izgradnji. U proljeće 1857. Wagner se useljuje u kućicu i ubrzo razvija prisnu vezu s Wesendonkovom suprugom Mathildom. Usporedno s radom na "Tristanu i Izoldi" Wagner te zime uglazbljuje pet Mathildinih pjesama. Mathildine 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 kotač vremena. Kako produžiti ozbiljeni san kada sve govori o tome da on ide k svom izmaku – to je upit koji je Wagner orkestrirao u

velebniji uzdah koji se čuje u pozadini beskrnjog tristanovskog napjeva.

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

ANEDO

U danima mladim svojim
Ja služam o andelima
Što mijenjaju rajsку sreću

Za sunce nad zemnim tlima,

Pa kad srce brige muče
Il' od svjetla skrito čezne,
Kad krvari u tišini
I u gorku plaću grezne,

Kad usrdno ono moli
Tek za svoje izbavljenje,
Andeo se spušta k njemu
Pa se blago k nebu penje.

I k meni andel sišo
Te na sjajnim perima
Daleko od boli svake
Nosi duh nebesima

STANI

Bučni, šumni vremenski kotaču
Koji vječnost kružnji mjeri;
Svjetlonosne sfere silnog Svega
Što kuglu okružujete; i ti
Pravječito stvaranje sad stani,
Dosta torbe – dajte meni biti!

Stani sad, roditeljska snago,
Prva misli koja vječno tvoriš!
Duhu, sustaj, žudnje, smrite se!

Za tren jedan neka glas vam jenja!

Razigrano bilo, ustavi se;
Završi se vječni dane htijenja!

Da u sretnom, slatkom zaboravu
Sva milja mogu izmjeriti!

Kad oko iz oka piće slasti
A duša se utapa u duši;
Biće se pronalazi u biču
I cilj se najavljuje svih nada.

Ostdoše usta nijema
U začudnoj šutnji svijeta,
Ni jedne već želje duša nema:
Trag vječnost prepoznaće

čovjek,
Zagonetku tvoju riješio je,
Ti Prirodo sveta.

U STAKLENIKU

Krunje lišća nadsvodene,
Od smaragda baldahini,
Djeco dalekih krajeva,
Čemu li ste tužni vi mi?

Šutke grane obarate
Znakovima uzduh reseč,
A nijem svjedok vaših patnja,
Sladak miris uzdiže se.

BOLI

I grlite uzaludno
Užase praznine puste.

Dobro znade, biljke bijedne,
Mi – dijelimo istu sudbinu,
Makar svijetлом ozareni,

Naš zavičaj nije tu!

I k'o što se sunce dijeli
Od ispraznog danjeg sjaja,
Onaj koji zbilja pati

Plaš od šutnje na se stavila.

Tiho biva, šumnim tkanjem
Tamni prostor ispunii se:
Teške kapi vidim kako

Snovi što su svakog sata,
Svakog dana ljeđi ruhom
Te s nebeskom svojom vješću

Plove sretno mojim duhom?

Ta zar smrt tek život rada,
Zar tek boli slasti daju:

O, prirodo, tebi hvala
Jer si boli meni dala.

SNOVI

Reci, koji snovi divni
Dušu moju zasužnjiše
Te u ništa kao pusta
Pjena nisu rasprli se?

Snovi što su svakog sata,
Svakog dana ljeđi ruhom
Te s nebeskom svojom vješću

Plove sretno mojim duhom?
Snovi što k'o zrake sjajne
U duši se slazeći truse,
Gdje slikaju sliku vječnu:
Samoj jednog spominju se!

Sni kao kad u proljeće
Sunce usred snijega ljubi
Cvijeće što od puste sreće
On pozdravom svojim snubi,

Pa nam raste, pa nam cvijete,
Ta mirisom snovno pljušti,
Na grudi se tvojoj gasi
Da u grob se potom spusti.

1874. – SUMRAK BOGOVA

đurđa otržan



Staatskapelle Dresden,
MAREK JANOWSKI

Menart © RCA Victor 74321 45421 (4 CD)

Od onih kojima to nešto znači. Što se Tolstoju tiče, moglo ga je mimo i ne biti, ionako su to bili, kako i to zabilježio *grand seigneur* naracije, "ve sami počeci bez nastavka". Ništa bolje nije o njemu mislio ni Stravinski nazvavaši ga sasvim prozaično i ozbiljno "telefonskim imenikom", misleći na digitalno pobrojavanje *leitmotiva* i motiviča iz ove ili one obitelji Ringa. Ali Shaw nije mogao bez njega, nazvavi pak sebe, pravog dramatičara "istinskim vagnerijancem", ma što to značilo neistinskim vagnerijancima. A hodočašća u Bayreuth...? Karajanove agonije nad svakom novom pjevačkom postavom...? muke legije režisera oko baš one jedine, prave, i ne znam šta sve, inscenacije? Niže li Hans Jürgen Sieberberg ispravno postupio u svom filmu "Parsifal", puštajući da likovi hodaju, penju se i tumaraju po kaštanjoj Wagnerovoj glavi, kao da je malo napukla Wagnerova maska još jedino mjesto odigravanja drame končnog beskončana kojemu teži?

Bogokoj su iskočili iz Wagnerove glave našli su prekomeren broj najrazličitijih poklonika, da bi ih se moglo vratiti onamo odakle su došli, tj. u legendu o postanku germanskog svijeta, čak i kada hodaju po vlastitoj, tj. Wagnerovoj glavi, kako to vidi Sieberberg.

Ne bih se priklonila niti jedinu nit drugim. Wagner je odigrao svoju epohalnu ulogu, i to dovoljno da ga uzmemu ozbiljno. Ali, pratiti samo, recimo, s koliko je neke mračne, pomne strasti Nietzsche bđio nad svime što je Wagner poduzimao, ili recimo Mannov ovinost o Wagneru, da se nije mogao emancipirati od njega, velikog njemačkog... itd.; čak ni kad mu se rugao, primjerice u pripovjetci "Tristan"; jasno je da se tu radi o nečemu što nadilazi glazbu ili izlazi iz nje ili je izvan glazbe. I upravo se tu mijesaju vode Wagnerove Rajne. Što u Gesamtu nadilazi glazbu da je vrijedilo toliko tinte potrošići? Što izlazi iz te glazbe, kakvi su to doživljaji i za koga da oni kojima je to jedina hrana ne znaju misliti dalje od toga? I uopće, nije li odgovor na to sve skupa zapravo negde drugdje, izvan glazbe? Recimo, u "Prstenu Nibelungu" koji je Tomislav Ladan tako čitko preveo. Ili u Thomasovoj legendi iz XI. stoljeća o Tantrisu i Isolti bijelih ruku. Wagner voli da se radnja odigrava "njidej", ili "negde", bilo to more, šume, ili nebo, i "jednom" tako da sve bude malo nejasno, jer mit je mit, ali, pa! eto odjednom Rajne. Vrlo konkretnje, jedne, jedine Rajne. I svi znamo gdje je Rajna i što je rajnska oblast. Rajna

k'o Rajna, Schumann se dosta bavio tom rijekom, pa nije ostavilo traga. Što da se Walküre kupaju u Leti ili Isaru? Ne, ne, upravo je Rajna onaj kopon kojim je Wagner privezao čitavo germansko nebo (i skandinavsko i saksansko) za Njemačku. Nisu mi bile zanimljive mazurke i *nocturni*, romantizam se odvija u duhu nekih drugih suvremenika, on je izgarao da dovuće to nebo na zemlju, a ne da se od nje osećati. Konkretna zemlja, stvarni proletari, živi revolucionari 1848. Tko su ti ljudi, kakav je to prostor u kojem se to sve zbiva, Šta ih povezuje? To ne znamo, ali Wagner se učinio da on zna, i ako ih i nije ništa povezivalo, kroz Wagnera su našli zajedništvo. Malo su se lecunili kad je krenula tražiti Kristu u "Parsifalu", jer je ljubav ili nedostatak ljubavi i nije bilo njegovo najveće mesitinstvo, ono ga je sve bolni tm od prve opere vulko naprijed, sve do "Parsifala". Udario je u pogansku žicu, duša se nije morala mučiti ka spasenju (iako ih je "dočekao" na Veliki Petak u "Parsifalu"), mogli su mirno propasti kao Gustav Aschenbach, zadnji izdanak tog *fin-de-siecle*ovskog bilja koje samodopadno venu bez želje i nade u novu proljeće. Htjeli su se odmoriti od Luthera i njegove misije koja ih je 100, pa 30 godina neizmerno iscrpljivala, a da spas nije stizao, osim što su više sličili drugim narodima Europe. Dosadno i bez veličine. No, Wagner je čist. On je genij kojemu je i samome trebao predah, parsifalsko lutanje po kolektivno nesvjesnijim pra-putovima, da bi se jače individualizirao kroz "Parsifal". Wagner nije zaostao u Wagneru, nije ga okpolio Ring iz kojeg se još uvijek mnogi ne znaju provući. On je ipak bio gospodar predstave i meštar ceremonije. Nije propao s Walhallom, dok oni kojima je ona bila sve i sva – jesu.

Stoga interpretacija Mareka Janowskog ima smisla: naracija, naracija, i naracija. Ispričati preplivati tu mitsku Rajnu bez gubitaka. A budući da po njegovoj izvedbi kraja i propasti Walhalla bez ikavkog Hollywooda uopće ne možete



pogoditi radnju, pa onda morate posegnuti za Wagnerovim didaskalijsama, shvatite da Wagner jednostavno želi bogovima reći Zbogom, ukratko, više ih ne vidimo, što je točno. Parsifal Gral ionako putuje zajedno s njim, kao novo sredstvo nadilaženja zemaljskog. Sumrak bogova, kao priča iz davnine, i to je sve. "Strijelac vilenjak" sto godina kasnije, samo što su svi za "Strijelca" vjerovali da je iz mašte, a za Wagnerov foklorni božanski aparat da je realan. I da nije iz davnine. Sastav nerealno i nesvremeno. Janowski ne popušta, drži se Wagnerovog notnog teksta, i to možda nije uzbudljivo kao Solti, ili dramatično kao Barenboim, ili pak klasično kao Bohm, ali je možda prije dvadeset godina bilo neophodno da se vagnerjanstvo otrijezni i privede istinskim vrijednostima djela. Rene Kollo, tadašnji idealni Parsifal, svojom je interpretacijom uspio izbrisati sve natašage i natruhe divljaka, heroja ili mučenika Siegfrieda i učiniti ga bajkovito čistim, ako ne i beskrivnim, što je za bajku samo dobro, jer tako u prvi plan izbjeg funkcija lika. Vagnerijanci inače svladaju i svemu čuju samo Wagnera, pa je dobro vesti Siegfrieda na pravu mjeru. Time se i Alberich svodi na lice u bajke, dok jedino Brünnhilda zadržava neko pravu grčkog kora da komentira radnju i opravlja svoje zadnje riječi: "Ja znam sve."

Epska verzija "Sumraka bogova" nije mogla biti povjerenja boljem orkestru na svijetu od dresdenske Staatskapelle, koja je poznata po tome da se čuje svaki luk, svaka cenzura, nema točke ni zareza koji nije na mjestu. Sve u svemu, glazbeni verzija romana "Time Machine" H. G. Wellsa, svjetonazor i teme bliske prijelazu stoljeća. Ili Fritzu Langu u "Metropolisu". Dobri i zli u borbi za spas proletara. Stari Šešir, rekli bismo na novom prijelazu stoljeća.

Ženske su uloge tada pjevali veliki i prekrasni glasovi: Gutrine – Norma Sharp, Waltraute – Ortrun Wenkel, Woglinde – Lucia Popp, Wellgunde – Uta Prieve i Flosshilde – Hanna Schwartz. Brünnhilde Jeannine Altmeyer je ponešto koncertna, bez ispada, ali i bez jačeg odnosa sa partnerima. Hans Günther Nöcker kao Gunter i Matti Salminen, kao Hagen mogu se smatrati takoder antologiskim izvedbama, dok je Alberich Siegmunda Niemserna prenominiran za takvu ocjenu.

Opera je snimljena 1983. s opernim ansamblima iz Dresdena i Leipziga, a tada su iz ondašnje Istočne Njemačke stizale uzorne i besprijeckorne izvedbe velikih i klasičnih djela glazbene literature, pa je i ovaj RCA Crveni pečat jedan takav primjer, no danas nalazi svoje mjesto po sasvim drugim kriterijima od ondašnjih. Slobodna od nemile prošlosti, ova je snimka samo dobila na vrijednosti.



1859. – TRISTAN I IZOLDA 1882. – PARSIHAL

mladen tarbuk

TRISTAN UND ISOLDE

L. Suthaus, K. Flagstad, J. Greindl,

D. Fischer-Dieskau, Philharmonia

Orchestra, W. Furtwängler

© EMI CDS7 47322-8

PARSIFAL

W. Windgassen, M. Mödl, L. Weber,

H. Uhde, G. London, Bayreuther

Festspielen, H. Knappertsbusch

© Teldec LP 6.35006 (5 CD)

PARSIFAL

F. Uhl, C. Ludwig, H. Hotter, W. Berry,
E. Wächter, Zbor i orkestar Bečke

Državne opere, H. von Karajan

Menart © BMG/RCA Victor 74321 61950

emancijacija vječito ženstveno-vječitičeg. Ali ni tu žena nije shvaćena kao suprotni spol, već je tek sredstvo kojim zli čarobnjak Klingsor, jednoči i sam Božji andeo, koji se od Boga odmetnuo jer u tom društvu nije bio prvi (dakle, opet je tipično muško prvenstvo prauzročio cijelog drami), želi pokoriti sveto bratstvo i njime vladati. I tu dolazimo do ikonske teme svih Wagnerovih drama: žena mora iskupiti muškarca ili, jednostavno rečeno, žena mora platići zato što privlači muškarce i na taj način u jednom potencijalno skladnom muškom društvu stvara razdor. Tako u "Parsifalu" Wagner zagovara ne puniju dionizijske (pa time i tjelesne) ljubavi, već pročišćavanje svih mogućih motiva koji bi muškarce mogli dovesti u napast spolno požude. Paradoksalno, Wagner navodi sljedeće bitne osobine za svog idealnog neporočnog junaka "kroz supratnu spoznajući, čisti bedak". Upravo kršćansku supratnu Wagner vidi kroz sebe i preko sebe izraštajući, i Thanatos, shvaćen kao jedno odustajanje od prisutnosti, jedno slabljenje voje za moći i konačno prepuštanje matici svega postojećeg koje neumitno i postojano utruju i zalaži, doista predstavljavaju dva moguća polja ljudske egzistencije, ničearško poimanje svijeta, jest svakako jedno od temeljnih problema Wagnerove glazbeno-scenske dramaturgije. Eros, shvaćen kao temeljna određenica svega živog, onog iz sebe i preko sebe izraštajući, i Thanatos, shvaćen kao jedno odustajanje od prisutnosti, jedno slabljenje voje za moći i konačno prepuštanje matici svega postojećeg koje neumitno i postojano utruju i zalaži, doista predstavljavaju dva moguća polja ljudske egzistencije.

Dugack je popis Wagnerovih heroina/žrtava muškog libida: Senta, Elsa, Elisabeth, Freia, Sieglinde, Brünnhilde, te na koncu Kundry. S popisa je namjerno izostavljena Izolde, kao jedini lik koji je, kako je prethodno obrazloženo, ravno-pravno uplenet s Tristanom u grijeh ljubavi. Mnogo je riječi napisano o mogućim osobnim uzrocima ovakvog Wagnerovog gledanja na ljubav. Je li Parsifal okajavanje vlastitog Wagnerovog grijeha preljudba (jednom od najboljih prijatelja, von Bülowu, Wagner je preotio svoju drugu ženu Cosimou, kar što je Mathilde von Wesendonch bila supruga jednog od Wagnerovih promicatelja)? Je li Wagner triju veću dio svog prvog broka pod jarmom Minne Planer, žene starje od svog supružnika i očito dominantnije, i je li takav odnos snaga bio uzrok njegovoj kasnijoj satirizaci koja mu je na koncu životu stvarala čak i zdravstvene probleme? Je li iskrenost i dubina odnosa sa Mathilde von Wesendonch izazvala takvu iskrenost i dubinu u prikazu ljubavi Tristana i Izolde, i time izuzetak u pravilnom slediju žena – žrtava? Bilo kako bilo, teško je danas s pouzdanošću odgovoriti na toliko osobna pitanja. Svakako, navedeni motivi Wagnerovog impozantnog djela bili su ubrzani u sljedećem razdoblju, u epohi *fin de siècle* prepoznati kao temeljni motivi zapadne civilizacije.

Kako su na ova pitanja odgovorili interpreti koje smo izložili propitivanju? Treba napomenuti da se radi o nekim od najvrednijih snimaka "Parsifala" i "Tristana i Izolde" uopće i moram odmah reći, vrlo različito.

Ipk, vratimo li se iz hladnoratovskih političkih okolnosti tog doba na polje samih estetskih pitanja izvedbe, te moramo se ponovo suočiti s naslovom ovoga članka: Eros ili Thanatos? Za Furtwänglera je sigurno Eros odgovor. Za mena je doista nedostžna izvedba, te me to više čude tvrdnje njegovih suvremenika o Furtwänglerovom nedostatno izraženom smislu za oblikovanje opernih interpretacija. Orkestar je doista zvučno utjelovljenje svih dramaturških motiva. Na čudesan način je združena pregleđnost zvuka (koja je inače kasnije postala istočnačicom Karajanovog

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 kušnje vremena, pa čak i kasnije, vrlo originalno i plodonosno Boulezovo avantgardističko iščitavanje boje zvuka kao osnovnog znaka Wagnerove dramaturgije. Potpuno su u skladu s ovom interpretacijom Kirsten Flagstad, kao Izolde sa svim vremenima, pjevačica nevjerojatnog područja glasovnih mogućnosti, od sublimne lirike do izvanredne dramatičnosti, nježna Blanche Thebom kao suputnica Izoldine pratilja, hrabri Kurwenal Dietricha Fischer-Dieskaua, te iznad svih potresni Marke Josefa Greindla. Upravo u njegovom introvertnom drhtavom pjevu, koji tek u par navrata grijeva prema prijatarki Tristana zadobije svoju snagu i puninu (rekl. 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 ničansku sliku odnosa medu likovima: Eros, izgovoren ne samo veličanstvenom i nedostignutom gradnjicom ljubavnog dvopjeva, odnosno Izoldine smrti, već i strastvenim, vrlo burnim Kurwenalovim prijateljstvom i odanosti, te dirljivim Brangäenim 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 ishodište mnogih kasnijih razmišljanja, od T. S. Eliota de francuskih egzistencijalista), te kao inverzija Erosa, kao suprotnost imantanu svakoj neispunjivoj ljubavi. Nažalost, jedino Ludwig Suthaus, glasovno idealni Tristan, u

interpretaciji ostaje poomalo nedorečen: junačan, uznesit i vrlo galantan, ali, nigrdje neposredan.

"Parsifal" tek čeka jednu tako pomaknutu interpretaciju; Knappertsbuschova viđenja je tradicionalno, podčinjeno milosrdi i supratni kao osnovnim okvirima drame iščitanim iz 1. i 3. čina. Glasovita spora tema, koja se nigrdje ne pretvaraju u monotoniju, vrlo jasno profiliran zvuk orkestra, u kojem se osobito ističu gudači neponovljivo mekhi i toplih boja (a po lošem neudaeleni limeni puhači vrlo upitne kvalitete tona), te lirska pjev glavnih junaka u blizini estetske njemačkog *Lieda* (sjajni Weber i Windgassen) čine svakako ovu interpretaciju ishodnikom za sve kasnije pokusaje. 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. Napast Istočnog vira i nisu previše uzbuđljivo donešene (za što ipak na tom mjestu nije kriva Wagnerova tristanovski erotična muzika), a Uhdeov nedopustivo loš Klingsor bez i jedne pogodenog intonacije podsjeća više na stripsko afekturni figuru jednog Gargamelu. No pjevački, središnja figura ove snimke je svakako George London: njegov nevjerojatno moćan, a istovremeno izjansiran Amfortas postaje *spiritus movens* cijele radnje. Tako je u njemu i Knappertsbuschova konceptacija suošćenja našla idealan oslonac, jer upravo njega surrogatima (ovo je ishodište mnogih kasnijih razmišljanja, od T. S. Eliota de francuskih egzistencijalista), te kao inverzija Erosa, kao suprotnost imantanu svakoj neispunjivoj ljubavi. Nažalost, jedino Ludwig Suthaus, glasovno idealni Tristan, u

Thanatos stoga vlada u punom sjaju vitezovima Svetog grala, a cvjetne djevojke i Kundry su čari ne predstavljaju ni u jednom trenutku neko ozbiljnije iskušenje svetoj družbi.

Nešto drugačije, ipak, stvari stoje s Karajanom; premda je njegova kasnja snimka "Parsifala" s našom Dunjom Vejzović čišća zrelja i uvjerljivija. I danas fascinira nevjerojatna uravnoteženost zvuka jedne ovakve izvedbe uživo, te odlično objasnjava 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 neobjašnjava; iz popratne knjižice pak saznajemo da su razlozi režijski, a ne muzički. No, kako je upravo Karajan bio režiser ove predstave, razlozi su još nejasni. Da je jedna pjevačica korištena u prvom i trećem činu, a druga u drugom, mogli bismo u tom razabrati podvojenost Kundrynog lika na supatnicu i zavodnicu; no paradoksalno, Elisabeth Hoengen pjeva takoder i prvi dio drugog čina, pa je nemoguće pronaći neki dramaturški razlog ovaj ekskapanadi. K tome, obje pjevačice, sva ka izrazito svoj način, suvereno donose svoj lik, te se u kombinaciji potitu i ne stvaraju nikakav cjeležiti utisak.

I sa muškim dijelom postoji je Karajan bio slabije srće od Knappertsbuscha: Wächter kao Amfortas je glasovno prilično bliži, a Parsifal Uhle nedostaje lakoće i jednostavnosti. Jaka uporista Karajanovoj konceptciji bili su zato Hans Hotter kao Gurnemanz, Walter Berry kao Klingsor, te način Franc kao izvrsni Titurel. Osobito Hotter prikazuje Gurnemanza kao složeni psihološki lik, koji ne ostaje tek na površini supatnje s Amfortasom nego takoder uvjerljivo proživiljava i njegova iskušenja.

Karajanova konceptacija je moderna i apstraktna, udaljena podjednako od Erose i od Thanatosa. On manje insistira na prisutnosti uočljivih motivičkih sveza s radnjom, a trudi se prepoznati neobičnije detalje koji pripomaze oblikovanju novih i zanimljivih zvučnih odnosa medu dionicama partiture. Među pjevačima je teško uočiti neku jasnu konceptciju; čini se da su oni sami tražili (a neki i našli) svoje mjesto u rafiniranoj zvučnoj slici Karajanovog orkestra. Ipak, ovakvo vidjenje djeluje, kao i raskol Kundy na dvije pjevačice, pomoćno eksperimentalno, sasvim u duhu glazbenih estetika koje su tunjale avantgardeom Europe tih ljeta.

Na koncu, da pripomenemo: čini se da Wagnerovo djelo i danas, na početku novoga stoljeća, može biti iščitano na novi i iznenadjujući način. Cijeli niz novih i često medusobno kontradiktornih interpretacija dobro potkrepjuje. Možda upravo prijeporno saini drama, možda apstraktnost mitologiziranih fabula koje režisera dopuštaju i najsmjelija rješenja u sukobu s monumentalno isklesanom arhitekturom sainih partitura uprava izazivaju na nova upriorenja i nova snimanja. A možda i sudar ljubavnog i smrtnog može i u ovo tehnikom ohlađeno doba unijeti iškrizano... ili čak i strasti...



MOJA KUNDRY

marija barbieri



zeleida takva da je gotovo nije moguće donijeti samo kao priču i da se čovjek pod djevojandom muzike ne zanese kod toga u vlastiti doživljaj. Samo je jedan trenutak kad probija nezino iškreno doživljavanje koje provlažuje nesavladivom snagom iz dubine bića, a to je onaj trenutak kad prica kako je ugledala Krista i nije se mogla svladati: "Smijala se, smijala!" Kad sam peti put pjevala Kundry, stresla sam se osjetivši kako taj lik neuvjerljivo konstruiran. Pjevala sam je, dakako, i glamila i dalje na isti način kao ranije, sugerirala sam sebi da iskriveni i duboko vjerujem ono čemu se protivio moj mozak i moji biće, ali moralam sam vjerovati da vjerujem, jer kako bih inače mogla interpretirati²⁰ (citat razgovora iz 1934. godine zabilježen u knjizi Mate Grkovića "Milka Trnina").

PARSIFAL
P. Hofmann, D. Vejzović, K. Moll,
HERBERT von KARAJAN
Aquarius Records © DGG 413 317 (4 CD)

Milka Trnina je prvi put pjevala Kundry u Bayreuth 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 svrnila sav gnjev Wagnerova udovice Cosime, koja nije željela da se svečani posvetni prikaz njoj posvećen izvodi igdje izvan svete pozornice Bayreuthskih svećanih igara. Ali 1903. ugala su Wagnerova autorska prava, i Parsifal je postao svojstvenom cijelogla glazbenog svijeta. U tome je bio znatan Trninin udio, a o sljedevitom liku Kundry ona kaže: "Kundry je neobično privlačna uloga. Tri osobnosti spojene su u jednoj: u prvom činu divlja žena, u drugom zavodnička sirena i na kraju spasena pokajnica – ta tri različita karaktera pružaju pjevačici neobično zanimljiv materijal za studiranje. Izgradila sam ulogu Kundry u Bayreuthu polazeći od uvjerenja da Kundry predstavlja ljudsku prirodu u bespredikoj borbi kako da se vine u visine i istodobno njezin padove natrag u dubine iz kojih je došla. Ti su padovi više puta čak i dubli od onih ranjih. Ona predstavlja strast koje sputavaju čovječanstvo kod nastojanja da se uzdigne do visina za kojima čezne. Kundry je simbolizacija fascinantnosti grijeha... zavodljivoga grijeha, izravna protivština Parsifalu, koji je utjelovljenje nevinosti i čistoće." (New York, "Tribune" i "Press", 1903.)

Mnogo kasnije ona donosi svoj konačni sud: "Mozgovna konstrukcija. Čovjek osjeća da autor sara 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 neranjiva cijelina da tri različita lika tvore ipak samo jedno biće, koje logično izrasta organski povezano, uvjerljivo. Njezina je priča o Her-

Osam desetljeća poslije Milke Trnine u Bayreuth je 1978. došla Dunja Vejzović. Došla je kao Kundry, s drugačijim videćinom lika od svoje glasovite prethodnice. I danas, kad je i za njegovo četvrtoto stoljeće bavljenjem tim likom – prvi je put pjevala Kundry 1977. u Baselu pod ravnateljem Armina Jordana – Dunja Vejzović ima predzadbu o tome kako je doživljavala. "Kundry koju sam radila s Duggelinom u Baselu do posljednje s Robertom Wilsonom u Houstonu dijele svjetlosti. Od uloge do izvedbe lik različito djeluje prema vani, premda my osjećajni pristup liku ostao uglavnom isti. Ali rezultati su različiti. Kundry je čudan lik, jedinstven u romantičnosti, 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, žene zavodničke, majka, pokajnica, sluškinja. Wilsonov pristup uključuje timski rad. Njegova Kundry neprestano je na sceni. Njegova je scenografija oskudna, oslanja se na osjetljivoće. Njegov se stil, jednostavno rečeno, sastoji u tome da on kroz djelovanje lika na druge osobe na sceni izražava antagonistizam između njih. U prvoj konfrontaciji odmah se urezuje lik. Tog trenutka moja osobnost i lik postaju čvrsti, organski povezani. Kundry ostavlja sve opcije slobodne jer je ona simbol. Ja sam u Kundry prodrla koliko je moja opcija bila za nju, i to sam ostvarila. Npr. u Carmen nisam ostvarila do kraja. Wagner je genijalno prodrio u lik, u funkcionaliranje lika. U Kundry je izrazio i više od toga. U trećem činu u "Caru Velikog pečka" na njoj se održava krvica cijelogla čovječanstva.

U Bayreuth sam došla tako jer sam Kundry u Baselu spremala s korepetitorom koji je radio s Hansom Knappertsbuschom. Wolfgang Wagner pitao ga je za savjet i on me je prepucrao. Tri sezone redom pjevala sam Kundry u Bayreuthu pod ravnateljem Horsta Steina. Ali kvalitetu u izrazu, moj najintimniji izraz, koji sam sve godine tražila našla sam u radu s Herbertom von Karajonom. Nisam više vjerovala da je moguće dostići ono čemu sam uvijek težila: dati u trenutku momentani treptaj duše. I to se dogodilo upravo prigodom snimanja "Parsifala". Osjećala sam da bi u jednom mjestu trebalo dati specijalno obojen ton, osjetila sam i što maestro želi, ali sam se bojala vježbat da ne bih ubila svježinu tog osjećaja. Nikako mi nije uspijevalo dati ono što oboje želim, ali Karajan je bio uporan, orkestar je s jednakom pažnjom ponavljao uvod po trideset put. I konačno, shvatila sam ne samo da moram tako otpjevati već da ja to mogu tako otpjevati, i tako sam otpjevala da je o tom tonu u frazi "Gelobter" kritika pisala.

Moj put Kundry išao je tako da je tako od Waltera Duggelina koji me je doveo do toga da na pozornici nosim aureoli istine do Roberto Wilsona koji me je naveo da osjetim kako se u njegovom načinu krećem kao da sam sve te pokrete već činila i to jako davnio, negdje u djetinjstvu dok sam još bila slobodna od svijeta. To je bio nevjerojatan osjećaj: ne samo osjetiti snagu mladosti do vrhova prstiju nego osjetiti i četvrtu dimenziju djele koju se prikazuje koju i sama muzika u sebi nosi. Kad je, pak, o glazbenom pristupu liku riječ, mogu reći da su stare snimke, poput Knappertsbuschovih najači priznajući ali da mi je intimno najdraži put Christophu Eschenbacha.²¹

Dunja Vejzović snimila je 1981. Kundry pod Karajonom ravnateljem uz Berlinšku filharmoniju. Ta je legendarna izvedba dobila Grand Prix du Disque a naša je umjetnica postala Kundry našeg vremena.

