



Luciano
Pavarotti
Historia mego życia

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
Warszawa 1993



ISBN 83-221-0640-8

PAVAROTTI

Luciano

Pavarotti

Historia mego życia

Współpraca William Wright

Z języka angielskiego
tłumaczył Ireneusz Jasiński

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe,
Warszawa 1993

Tytuł oryginału *My Own Story*

Projekt okładki

Anna Tworkowska-Barankiewicz

Redaktor techniczny

Halina Siwecka

ISBN 83-221-0640-8

© 1981 by Luciano Pavarotti and William Wright

© 1992 for the Polish edition by Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe,

Warszawa 1993

Przedmowa

Gdy negocjacje w sprawie wydania niniejszej książki zbliżały się do szczęśliwego końca, czyli do podpisania umowy między Pavarotim a moją skromną osobą, słynny tenor nieoczekiwanie stwierdził, iż nie życzy sobie, by książka została napisana w pierwszej osobie i wydana jako dzieło jego autorstwa. Wolałby raczej współpracować przy jej pisaniu z „prawdziwym” pisarzem, zaś dla książki byłoby zdecydowanie lepiej, gdyby została napisana w trzeciej osobie. Biografia, a nie autobiografia! Takie stanowisko wstrząsnęło wszystkimi zainteresowanymi jej wydaniem. W szczególnie zaś kłopotliwej sytuacji znaleźli się wydawca i agenci, którzy stracili prawie rok na szczegółowe opracowanie i dopracowanie wszelkich kwestii związanych z wydaniem

Moja pierwsza reakcja była dokładnie taka, jakiej można byłoby spodziewać się od autora - przecież to tak, jakbym sam napisał tę książkę. Przyznaję, że nie był to może zbyt silny argument, ale już po chwili znalazłem inny, zdecydowanie bardziej przekonujący. Wielbiciel Pavarottiego chcą przeczytać wersje wielu wydarzeń i wypadków - autentyczne i niezmienione przez jakiegoś „stylistycznego cenzora”. Autobiografie są zawsze zdecydowanie bardziej naturalne i prawdziwe; nawet najbardziej dociekliwy i wytrwały badacz nie jest w stanie odnaleźć i przekazać więcej, niż sam bohater biografii. W dodatku - co było najbardziej zatrważające - Pavarotti zaproponował nagle zupełnie inną książkę niż ta, która była przedmiotem umowy z wydawcą i agentami.

Świadkowie owej nieoczekiwanej zmiany decyzji Pavarottiego zdolali zadać tylko jedno pytanie:

- Dlaczego?
- No cóż - odparł z zadumą Pavarotti. - Wydaje mi się, że biografia powinna ukazywać zarówno pozytywne, jak i negatywne strony czyjegoś życia. Jeśli to *ja* sam będę opowiadał o swoim życiu, książka będzie się składać z samych negatywów.

Powyższa anegdota ukazuje - obok niewątpliwego uroku artysty - jego prawdziwe oblicze. Pavarotti jest zaskakująco skromny. Ma tendencję do ciągłego pomniejszania swoich osiągnięć i sukcesów, rzadko jest zadowolony z samego siebie i wciąż dąży do tego, by być jeszcze lepszym. Jednocześnie jest niezwykle dumny z własnych dokonań i wdzięczny niebiosom za talent, jaki dane mu było otrzymać. Chciał przy tym, by książka nie wyolbrzymiała ani nie pomniejszała jego osiągnięć i niepowodzeń.

Pavarotti doskonale wiedział, czego chce, a przy okazji zdawał sobie sprawę, że jego skromność mogłaby w osiągnięciu zamierzonego celu jedynie przeszkodzić.

Jednak gdy spostrzegł, jak wielką konsternację w nas wszystkich wzbudziła jego uwaga, zgodził się pozostawić sprawy takimi, jakimi zostały już raz ustalone. Skoro on odstąpił nieco od swego zdania, czemu nie mielibyśmy zrobić tego i my? W rezultacie powstała książka będąca połączeniem autobiografii i wypowiedzi innych osób, bliskich lub w jakiś sposób związanych z Pavarottim. Zwyciężyło magiczne słowo „kompromis”. Jednocześnie zapewniłem słynnego śpiewaka, iż jako jego współpracownik pozostawię mu zupełnie wolną rękę i pozwolę, by odmalował swój portret (jeśli będzie tego chciał) w najbardziej negatywnym świetle.

Po roku wspólnej pracy zdałem sobie sprawę, że gdyby książka ukazywała Pavarottiego jedynie w negatywnym świetle, to byłaby ona bardzo cienka (i to w dosłownym tego słowa znaczeniu).

Ogólny obraz słynnego tenora (co chyba nie jest dla nikogo wielkim zaskoczeniem) jest najzupełniej pozytywny. Mimo prostego pochodzenia stał się jednym z największych artystów naszego stulecia. Przez wiele lat poświęcał się ciężkiej, niemal niewolniczej pracy nad doskonaleniem swego głosu i umiejętności; jeszcze więcej lat zabrało mu wspinanie się na kolejne stopnie światowej kariery. Osiągnął szczyty profesjonalizmu, zachowując przy tym radość pracy i szacunek

dla kolegów i następców. Stawia sobie coraz wyższe cele i włożył wiele trudu w ich osiągnięcie, a jednocześnie z ogromnym entuzjazmem podchodzi nadal do wszelkich (nie tylko muzycznych) przejawów życia i potrafi się nimi cieszyć - gra w tenisa, maluje, uwielbia gotować, ma wiele innych zainteresowań - jakby zupełnie nie czuł trudu i zmęczenia minionych lat.

Można by w tym miejscu zadać sobie pytanie, a gdzie podziały się te ciemniejsze strony światowej kariery? Dla człowieka, który ma na uwadze komercyjny wydzźwięk jakiegokolwiek przedsięwzięcia, nasuwa się natychmiast wątpliwość, czy nie za dużo tu pozytywnych stron przedstawianej postaci, a za mało wad i niepowodzeń. Jak więc skonstruować książkę mówiącą o czterdziestu latach sukcesów i szczęścia, by można było ją uznać za naturalną i prawdziwą? „A gdzie konflikty i tragedie życiowe?” - z pewnością zapytają w tym miejscu pływający w basenach w Beverly Hills.

Los nie oszczędzał i Pavarottiego - jego życie to nie tylko blaski i sława - szybko jednak zdałem sobie sprawę, że owe ciężkie chwile nie mają dla książki żadnego znaczenia; nic do niej po prostu nie wnoszą. Jej bohaterem jest bowiem inteligentny i mocno stojący na ziemi człowiek, którego ukształtował nie świat rokokowych wnętrz oper i sal koncertowych, lecz doświadczenia codziennego życia i szeroki świat, który poznał przez lata swej kariery zawodowej.

Tak się złożyło, że bohaterem książki jest jeden z najbardziej doświadczonych ludzi współczesnej opery. Jest to zarazem mocny człowiek, z poczuciem humoru, wnikliwy i pełen wrażliwości, a przede wszystkim dystansu do swego ezoterycznego zawodu i własnego miejsca na światowej scenie operowej.

Dzięki tym cechom Pavarotti przewidział możliwość popełnienia błędu przy konstruowaniu niniejszej książki - błędu, którego nie uniknęły inne gwiazdy opery. Nie chciał, by jego autobiografia była kolejnym katalogiem artystycznych sukcesów. Takie opracowania zdarzają się dosyć często, nie znaczy to jednak, że biografia Pavarottiego miałyby być do nich podobna. Poza tym, utrwalenie na papierze nawet największych triumfów artysty nie przedłuży trwania oklasków i owacji, które w końcu przecież i tak wybrzmiewają. Obaj zgodziliśmy się, że tworząc biografię - katalog nakłonili byśmy czytelnika do

wysłuchania samych oklasków, nie dając mu możliwości przeżycia tego, co najważniejsze - koncertu.

Ponadto uznaliśmy, iż w życiu Pavarottiego zbyt wiele było interesujących i godnych opisanego zdarzeń czy refleksji, by warto było zatrzymać się przesadnie długo nad najbardziej nawet pochlebnyymi opiniami publiczności i krytyków. Biografia powinna przede wszystkim zadowolić i zaspokoić ciekawość wielbicieli, którzy z pewnością chcą dowiedzieć się czegoś o osobowości artysty, jego życiu i najważniejszych w nim wydarzeniach - a tego nie dowiedzą się z relacji z kolejnych występów słynnego tenora. Powinni natomiast otrzymać informacje o Pavarottim jako zjawisku (bo tak można już chyba mówić o tym wielkim artyście), o jego teorii śpiewu i kształtowania głosu, zamiłowaniach, wspomnieniach, współczesnej operze i „przemysle” kreowania wielkich talentów drugiej połowy dwudziestego wieku.

Jednak głównym celem tej książki (który moim zdaniem został osiągnięty) było ukazanie bogatej i niezwyklej osobowości artysty. Oczywiście, taki powinien być cel każdej biografii, jednak w przypadku Pavarottiego czułem, że to właśnie owa osobowość - a nie wspaniały głos - jest kluczem do zrozumienia zjawiska, które nazywa się Luciano Pavarotti.

Jeśli przeanalizujemy dokładnie losy największych śpiewaków operowych naszego stulecia, odkrywamy, iż wielu spośród gwiazdorów, których natura obdarzyła niezwykle wprost głosami, nie zdołało wzbudzić w publiczności uwielbienia czy choćby serdeczności do swej osoby, a przecież publiczność oczekuje - wręcz domaga się - bohaterów, których mogłaby kochać i podziwiać. Niektórzy z nich, jak Kirsten Flagstad, Beniamino Gigli, Lauritz Melchior, Zinka Milanov, Helen Traubel - bez wątpienia obdarzeni wielkim talentem i wspaniałymi głosami - zdołali wzbudzić jedynie umiarkowany zachwyt szerokiej publiczności.

Oczywiście mówi to wiele o publiczności, ale też rzuca nieco światła na samych artystów. Jestem przekonany, że przyczyny takiej sytuacji leżą po obu stronach. Staje się to widoczne, gdy zestawimy wymienione powyżej nazwiska z takimi sławami, jak Caruso, John McCormack, Marian Anderson, Maria Callas, a zwłaszcza Luciano Pavarotti

- którzy potrafili lub potrafiały wzbudzić swym śpiewem entuzjazm wśród milionowej publiczności na całym świecie, a przecież większość z uczestniczących w występach osób nie pasjonuje się na co dzień operą.

Brak zdolności przyciągania szerszej publiczności, który cechuje pierwszą grupę artystów, wskazuje, iż piękny głos - a takim obdarzeni są bez wątpienia wszyscy wymienieni śpiewacy - może służyć jedynie do komunikowania się ze zwolennikami *bel canto* i muzyki poważnej. Sukces zaś artystów z drugiej grupy sugerowałby, iż nawet publiczność, której idolami są Bob Dylan czy Janis Joplin, nie ma nic przeciwko *bel canto* i jest w stanie zaaprobować gwiazdę opery, pod warunkiem jednak, iż pięknemu głosowi towarzyszy „coś ponadto”.

Moim skromnym zdaniem pod określeniem „coś ponadto” - co publiczność może podziwiać i co skupia jej uwagę - należy rozumieć osobowość artysty. Podejrzewam nawet, że im większy jest czyjś talent, tym bardziej publiczność żądna jest jakiegoś dowodu wybitności czy odmienności artysty (niezwiązanego bezpośrednio z muzyką), dzięki któremu możliwe byłoby nawiązanie bliskiego kontaktu emocjonalnego z uwielbianą gwiazdą. Nawet najpiękniejszy, najbardziej czysty głos, jeśli pozbawiony jest duszy i dobywa się z ust kogoś, kto pozostaje dla publiczności zagadką, w kim trudno dopatrzeć się ludzkich odruchów czy słabostek, staje się w końcu czymś nieludzkim, mimo że śpiewający zasługuje na miano „nadczołowieka”.

Jest w tym pewna prawidłowość, mechanizm, który sięga aż do sedna kwestii popularności wielkich sław. W książce *The Great Singers* (*Wielcy śpiewacy*), mówiącej o Enrico Caruso, Henry Pleasant tak oto wyjaśnia ową kwestię:

„Tajemnica piękna jego głosu leży nie w samym głosie jako takim, nie w niezwykłości jego sposobu śpiewania, opartego na intuicji, wyczuciu formy, na mistrzowskim dostosowaniu się do każdej frazy, pieśni czy arii, a raczej w fakcie, iż w przypadku Enrico Caruso mamy do czynienia z niezwykłym zespoleniem głosu oraz wspaniałej osobowości i naturalności tego artysty”.

Czyżby znaczyło to, że szeroka publiczność - składająca się głównie z laików w dziedzinie muzyki - potrafi łatwiej dostrzec to, co wykonawcę czyni wielkim artystą, łatwiej niż krytycy i znawcy śpiewu?

Istota fenomenu śpiewaka wynika m.in. z jego swoistej muzycznej samowystarczalności, jaką daje mu głos i talent - bez pudeł rezonansowych, strun, kilometrów kabli i całej scenicznej oprawy. Śpiewak może stanąć samotnie na szczycie góry i dać światu odrobinę piękna. Trochę jak Superman, któremu do latania nie są potrzebne skrzydła ani jakiegokolwiek techniczne sztuczki. Gdy tylko przychodzi właściwy moment, talent sam daje znać o sobie.

Jednak talent taki wymaga, by w śpiewie brał udział nie tylko głos, lecz przede wszystkim serce i dusza artysty. W takiej sytuacji wykonawca uzyskuje jakby dodatkowy środek porozumiewania się z publicznością, dzięki czemu ta ostatnia zaczyna zwracać uwagę nie tylko na to, jaki utwór jest wykonywany, ale nade wszystko - kto go wykonuje.

Jeśli więc zgodzimy się, iż o wielkości artysty decyduje jego osobowość, to zrozumiałe stanie się, dlaczego współcześni wielcy śpiewacy brzmią dziś mało przekonująco. Obecne czasy w niczym nie przypominają sytuacji sprzed lat. Opera była niegdyś skupiskiem wielkich osobowości - od pełnych humoru, takich jak Caruso (kiedyś w czasie wykonywania duetu wetknął w rękę śpiewającej z nim sopranistki kawałek gorącej kiełbasy) i Leo Słézaka („O której odchodzi następny łabędź?”), po niezwykle ekscentrycznego Luigi Ravellego, który potrafił zerwać przedstawienie, jeśli jego ukochany pies, wabiący się Niagara, zawarczał w czasie „rozśpiewywania się” swego pana przed występem.

Współcześni wielcy artyści są w większości bardzo ciężko pracującymi ludźmi, o ogromnej sile woli, zdolności narzucenia sobie pewnej dyscypliny pracy i życia. Skończyły się czasy rozbijania wazonów za kulisami czy ekstrawaganckiego zachowania się na scenie. Nawet jeśli takie sytuacje mają jeszcze miejsce, to zdarzają się niezwykle rzadko. Również wymagania publiczności zmieniły się zdecydowanie i jeśli ktoś oczekuje od gwiazdy jakiegoś wyjątkowo szokującego zachowania, to na pewno nie od gwiazdy opery, a raczej od wykonawców z innych dziedzin sztuki.

Jakie są więc przyczyny znikania wielkich osobowości ze scen operowych? Z pewnością wysokie wymagania stawiane artystom i silna konkurencja zmuszają ich do ciągłego doskonalenia swych umiejętności i życia w nieustannym napięciu. Z drugiej strony opera i gwiazdorstwo operowe stały się dziś „przemysłem”, wielkim i złożonym mechanizmem, składającym się z ogromnego sztabu ludzi - menażerów, sponsorów, opiekunów, specjalistów od reklamy, sekretarzy, lekarzy, wróżbitów i astrologów. Przebywanie w tym szalonym świecie potrafi wycisnąć resztki indywidualności nawet z najsilniejszego charakteru.

Tym, co najbardziej różni życie gwiazd opery dziś i w przeszłości, są bez wątpienia nieustanne podróże. Niegdyś wielcy artyści występowali cały sezon (trwający kilka tygodni, a nawet kilka miesięcy) w jednym teatrze, następnie na pokładzie statku udawali się na odpoczynek, by zebrać siły przed kolejną serią występów w nowym miejscu. Warto dodać, iż owa seria występów nie była ani tak długa, ani tak wyczerpująca jak obecnie. Dziś bardzo często zdarza się, że pod drzwiami teatru na gwiazdę oczekuje już samochód, by jak najszybciej zabrać ją na lotnisko, a stamtąd ponaddźwiękowy samolot unosi wielkiego artystę do nowego miasta. Wszystko dzieje się w zawrotnym tempie, mylą się nazwy kolejnych miast, a na odpoczynek między przedstawieniami pozostaje zaledwie dzień lub dwa. Jedynym pożytkiem z takiej sytuacji jest to, że współczesne gwiazdy nie mają czasu nudzić się. Wszak trudno jest nudzić się żyjąc w ciągłym szoku.

Współczesna opera niesie ze sobą jeszcze jedno niebezpieczeństwo. Nawet jeśli któremuś z wielkich wykonawców udało się w jakiś sobie tylko znany sposób zachować indywidualność i resztki osobowości, to z bólem serca starają się ten fakt ukryć. Przyczyna takiego zachowania jest prosta: obawa utraty pozycji gwiazdy w przypadku odsłonięcia swego prawdziwego, ludzkiego oblicza. Gdy przeprowadzane są z nimi wywiady, wydaje się, iż odpowiedzi na pytania udzielają jakies „duchy czystej sztuki”, a nie żywe istoty, oddychające, chodzące po ziemi, mające radości i kłopoty, jak pozostali przedstawiciele ludzkiego gatunku.

W przeciwieństwie do tych dostojnych - choć nieco sztucznych - „żyjących sztuką” osobistości, Luciano Pavarotti dosłownie emanuje radością życia, poczuciem humoru i ogromną siłą, dzięki której zdaje się być zdolny do przeskoczenia gmachu opery (gdyby zaszła taka potrzeba), a której z pewnością wystarczy do rozgrzania nawet największej widowni. Każdy, kto słyszał kiedyś śpiewającego Pavarottiego, przyzna, że jego osobowość zdominowała nawet śpiew. A czy już sam ten fakt nie jest wspaniały?

Po cóż więc martwić się o to, czy książka o nim ukaże zbyt wiele negatywnych czy pozytywnych stron jego życia? Jak już wcześniej wspomniałem, celem niniejszej pracy ma być możliwie najpełniejsze ukazanie niezwyklej, wręcz zjawiskowej osobowości Pavarottiego - artysty w nierozdzielny sposób złączonego z muzyką, ale potrafiącego jednocześnie zachować do niej (jak i do wszystkiego, co robi) pewien dystans. Świadomość, iż nawet w drugiej połowie naszego stulecia można jeszcze znaleźć wśród wielkich artystów operowych takie indywidualności, jak Pavarotti, pozwala z nadzieją myśleć o przyszłości.

Podziękowania

Ukazanie czyjegoś życia już samo w sobie nie jest łatwym zadaniem. W przypadku Luciano Pavarottiego zadanie to staje się jeszcze trudniejsze. Nie dlatego jedynie, że jego życie jest przykładem oszałamiającej wręcz kariery. Pewna trudność w tym wypadku wynika raczej z faktu, iż Pavarotti w każdej chwili swego życia żyje niezwykle intensywnie. W każde swoje działanie - śpiew, wywiady, malowanie, sport - wkłada ogromne wprost ilości energii i uczucia, by już po chwili bez reszty poświęcić się czemuś zupełnie odmiennemu.

Jako jego współpracownik przy pisaniu tej książki szybko zrozumiałem, iż pomoc przy odtwarzaniu przeszłości będzie bardziej potrzebna Pavarottiemu niż mnie. Aby ułatwić mu to zadanie, starałem się jak najwięcej rozmawiać z ludźmi, których losy były w jakiś sposób splecione z jego losami. Skontaktowałem się z rodziną Luciano, przyjaciółmi, kolegami i współpracownikami. Każda z przeprowadzonych rozmów utwierdzała mnie w przeświadczeniu o ogromnym szacunku i miłości, jakimi darzą Pavarottiego wszyscy ci, którzy kiedykolwiek zetknęli się z tym artystą.

Trzeba przy tym przyznać, iż w jego stosunkach z otoczeniem musiało być coś tak naturalnego, że nawet najbliżsi mu ludzie potrafili - obok pochwał i wyrazów sympatii czy uwielbienia dla wielkiego śpiewaka - zdobyć się na kilka gorzkich słów pod jego adresem. Czy może to świadczyć na korzyść słynnego śpiewaka? Myślę, że tak. Potwierdza to bowiem opinię, iż sam jest człowiekiem najzupełniej normalnym i niewypaczonym odniesionymi sukcesami, skoro inni potrafią dostrzec w nim właśnie człowieka - przyjaciela, znajomego, kolegę - i

nie patrzą na niego, jak na niedostępnego bohatera stojącego na piedestale, o którym nie wypada mówić inaczej, jak tylko pochlebnie. Ponadto komuś, kto zrobił tak wspaniałą karierę, jak Pavarotti, grozi otoczenie się tłumem bezkrytycznych pochlebców. Całe szczęście dla książki - i dla samego artysty - sytuacja taka nie miała miejsca i wszystko wskazuje na to, iż mieć nie będzie.

Pierwszą osobą, której winien jestem podziękowanie za pomoc, jest nadzwyczajna - to chyba właściwe słowo - żona Pavarottiego, Adua. Ze wstydem przyznaję, iż w sposób pozbawiony skrupułów wykorzystałem tak pieczołowicie gromadzone przez nią materiały dotyczące rodziny Pavarottich. Ponadto nigdy nie pozostawiła jakiegokolwiek mego pytania bez odpowiedzi. Równie gorące podziękowania należą się rodzicom artysty, Adeli i Fernando Pavarottim, siostrze Gabrieli, a także jego trzem córkom - Lorenzy, Cristinie i Giulianie. Serdeczność, jaką okazali intruzowi zakłócającemu ich spokój, w znacznym stopniu przekroczyła ogólnie znaną gościnność Włochów. Wykazali przy tym ogromną cierpliwość i zrozumienie dla mojej trudnej do wyobrażenia sobie „znajomości” języka włoskiego.

A oto lista osób, którym chciałbym wyrazić tym sposobem wdzięczność za okazane zrozumienie i pomoc. Ich wkład w powstanie tej książki jest oczywiście różny, ale wszyscy oni wykazali ogromny entuzjazm dla pomysłu napisania pracy o Pavarottim, a także ogromną chęć przyjscia z pomocą, co dla wielu biografów często pozostaje tylko marzeniem. Edwin Bacher, Kathryn Bayer, Mariarosa Bettelli, Umberto Boeri, Richard Bonyngge, Hans Boon, Stanley A. Bowker, Herbert Breslin, Kirk Browning, Mario i Sonia Buzzolini, Antonio Cagliarmi, Bob i Joan Cáhen, Moran Caplat, Cesare Castellani, Michele Cestone, George Christie, Robert Connolly, John Copland, Julia Cornwall-Legh, William i Allison de Frise, pani di Filippi, Gildo di Nunzio, Max de Schauensee, Giuseppe di Stefano, Judy Drucker, Mirella Freni, John Goberman, Kathleen Hargreaves, Robert Herman, Merle Hubbard, John Hurd, Joan Ingpen, Robert Jacobson, Nathan Kroll, Richard Manichello, Stephen Marcus, Walter Palevoda, Arrigo Pola, Judith Raskin, Madelyn Renee, śp. Francis

Robinson, Richard Rollefson, Susanne Stevens, Alan Stone, Susannah Susman, Joan Sutherland, Annamarie Verde, Peter Weinberg i John Wustman.

Szczególnie zaś chciałbym podziękować memu wydawcy, Louise Gault, za jej cierpliwość i mądrość, dzięki którym umiała zawsze rozwiązać wszelkie problemy, jakie nieodłącznie towarzyszą tego typu przedsięwzięciom.

Dzieciństwo w Modenie

Dzieciństwo miałem po prostu wspaniałe. Nasza rodzina była nie-liczna, lecz trudno byłoby wymarzyć sobie lepszą. Mieszkaliśmy w skromnym mieszkaniu w małej czynszowej kamienicy na przedmie-ściach Modeny - średniego miasteczka leżącego w regionie Emilia w północno-środkowej części Włoch. Za naszym domem ciągnęły się już tylko pola i rosły drzewa. Czyż nie było to więc idealne miejsce na spędzenie dzieciństwa? Oprócz nas w owym domu zamieszkiwało jeszcze szesnaście innych rodzin, z którymi byliśmy bądź zaprzyjaź- nieni, bądź spokrewnieni.

Mieszkanie nasze znajdowało się na pierwszym piętrze i składało z dwóch izb, co w zupełności wystarczało moim rodzicom i mnie. Moja siostra, Gabriela, przyszła na świat, gdy miałem pięć lat. Spała w sy- pialni z rodzicami, podczas gdy mnie przypadło żelazne łóżko w kuchni. Było ono tym rodzajem mebla, który w ciągu dnia pełni z powodzeniem funkcje szafy, stołu czy czegokolwiek innego (co w danej chwili jest akurat potrzebne), w nocy zaś zamienia się w nor- malne łóżko. Gdybym mógł dziś, po latach je odnaleźć, dałbym za nie tyle złota, ile samo waży. Jestem przy tym pewien, że nie byłby to zły interes.

Dom, w którym mieszkaliśmy, miał kilka wejść, z których schody prowadziły do poszczególnych mieszkań. „Nasze” wejście wiodło do mieszkań moich rodziców, dwóch ciotek i babci. Od pierwszych chwil życia byłem otaczany miłością i ciepłem. Spośród zaś wszystkich bli- skich, którzy troszczyli się o mnie i opiekowali, najważniejszą posta- cią była babcia Giulia. Była po prostu cudowną kobietą. Podziwiałem i ubóstwiałem ją. Na krótko przed moim przyjściem na świat utraciła

córkę (siostrę mej matki), która nosiła imię Lucia i przez wzgląd na jej pamięć nadano mi imię Luciano. Byłem więc imiennikiem ciotki, której nawet nie miałem okazji poznać. Myślę, że pojawienie się mojej osoby niemal w tym samym czasie, w którym świat babki pomniejszył się nagle o życie ukochanej córki, było powodem, dla którego jej uczucie do mnie było tak niezwykle.

Była silną kobietą; cieszyła się powszechnym szacunkiem. Wszyscy liczyli się z jej zdaniem, słuchali jej, a przy tym kochali. Jej mąż, a mój dziadek, był czarującym mężczyzną, lecz może zbyt żartobliwie podchodzącym do życia i nieodpowiedzialnym. Do mej babki należało decydujące słowo we wszystkich kwestiach dotyczących rodziny. Nieskromnie nadmienię, że byłem jej ulubieńcem, ona zaś była dla mnie najlepszą i najważniejszą osobą na świecie. Podejrzewam, że nawet gdyby nie jej silna osobowość i tak odegrałaby w pierwszych latach mego życia najważniejszą rolę, jako że oboje moi rodzice pracowali, więc ciężar wychowywania małego Luciano spadł właśnie na nią. Trzeba przyznać, że bardzo rzadko zabraniała mi czegokolwiek czy karciała; traktowała mnie przy tym jak małe dzikie zwierzątko - takie bardzo drogie, delikatne i obdarzone duszą.

Moja babka nie była kobietą wykształconą, była przy tym jednak osobą inteligentną i niepozabawioną filozoficznego podejścia do życia. Uosabiała typową włoską kobietę bez reszty oddaną rodzinie i domowi. Dom, dzieci i wnuki - oto był cały jej świat. Nigdy nie dbała o to, co robił jej mąż. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że robił, co chciał, a chciał sporo, naprawdę sporo. Podejrzewam jednak, że gdyby nawet dbała o występki swego męża i tak na niewiele by się to zdało. Cóż, z dziadka był zdaje się prawdziwy Romeo - i to jeszcze jaki!

Ludzie popierający ruch wyzwolenia kobiet uznają być może mą babkę za kogoś niezbyt mądrego. Lecz cóż warta byłaby rodzina bez takich kobiet jak ona? Była dla nas opoką, sercem i siłą, która trzymała nas wszystkich razem. Na swój sposób należała z pewnością do szczęśliwych ludzi i jestem głęboko przekonany, że o wiele bardziej szczęśliwych niż dzisiejsze feministki. Przy babce czułem się wprost fantastycznie. Rozumiała wszystkie moje problemy i zawsze chroniła

mnie, gdy tylko zaszła taka potrzeba.

Nie tylko rodzice, ciotki i babka sprawili, że moje dzieciństwo było tak szczęśliwe. Gdy przyszedłem na świat 12 października 1935 roku, byłem pierwszym chłopcem, jaki urodził się w naszej kamienicy. Już sam ten fakt czynił mnie lokalną gwiazdą. Powszechnie znana jest czułość, z jaką Włosi odnoszą się do dzieci, nic więc dziwnego, że stałem się oczkiem w głowie wszystkich wokoło, jako najmłodszy spośród setki innych brzdąców z sąsiedztwa, a do tego jedyny chłopiec w najbliższym otoczeniu. Wszyscy troszczyli się o mnie; gdy tylko działo się coś, co było nie „po mojej myśli”, natychmiast zjawiał się ktoś, by mnie pocieszyć. Rozpieszczali mnie przy tym i pozwalali na wszystko.

Myślę, że dzięki ich czułości i ciągłemu zamieszaniu wokół mojej osoby wyrastałem na dość śmiałe i pewne siebie dziecko. Nie miałem żadnych powodów, by się wstydzić czegośkolwiek lub kogokolwiek; cieszyłem się z ich miłości do mnie i starałem się, by zawsze było tak dobrze. Już jako bardzo młody chłopiec opowiadałem dowcipy, robiłem małe niespodzianki, czasami psociłem, ale zawsze przy tym miałem na celu rozbawianie innych. Wydaje mi się, że urozmaicałem nieco życie w naszej kamienicy, bo sąsiedzi często zapraszali mnie na obiad czy jakiś poczęstunek. Oczywiście moi rodzice sprzeciwiali się temu zwyczajowi. „Luciano nie jadł z nami obiadu już od czterech dni - mówili często - już najwyższy czas, żeby zjadł wreszcie we własnym domu”.

Moja matka pracowała długo i ciężko w fabryce papierosów i nie miała zbyt dużo czasu dla syna. Mimo że narzekała na sąsiadów zapraszających mnie do siebie, to z drugiej strony ich gościnność była z pewnością jakimś rozwiązaniem problemu posiłków dla mnie. A jednak, nawet gdy nie mogła być w domu na czas, by przygotować jedzenie, byłem często zmuszany - za sprawą babki rzecz jasna - „odpowiadać odmownie” na płynące z różnych stron zaproszenia na obiad. Wciąż jeszcze słyszę te głosy brzmiące na schodach „Luciano! Vieni mangiare con noi!” („Luciano! Chodź zjeść z nami obiad!”).

Moja matka jest kobietą raczej drobnej budowy i niezwykle uczuciową. Bardzo kocha muzykę - nawet za bardzo, jak sama twierdzi, jako że muzyka wywołuje w niej silne wzruszenia. Z tego też powodu nie przychodzi na przykład na moje występy. Sama muzyka dostarcza jej tak silnych wrażeń, że gdyby doszło do tego wzruszenie wywołane widokiem śpiewającego syna, byłoby ono trudne do zniesienia.

Moja matka lubi opowiadać znajomym, jak to zaraz po moim urodzeniu, gdy leżałem obok niej i wrzeszczałem wniebogłose, odbierający poród lekarz miał powiedzieć „Mama mia, che acuti!” („Cóż za wysoki dźwięk!”). Wiadomo, że na całym świecie matki mają zawsze przygotowane anegdoty, będące przepowiedniami przyszłych losów ich dzieci. Zwłaszcza jeśli przepowiednie te się sprawdzają. Szczególnie zaś dotyczy to włoskich matek. Moja matka twierdzi, że o ile głos odziedziczyłem po ojcu, to po niej serce i miłość do muzyki.

Mój ojciec ma na imię Fernando. Był piekarzem. Nigdy nie myślałem o naszej rodzinie w kategoriach bogactwa czy ubóstwa. Zawsze mieliśmy tyle, ile trzeba było, aby żyć. Co nie znaczy, że mieliśmy wiele. Na przykład nigdy nie mieliśmy samochodu, zaś radio kupiliśmy w długi czas po tym, jak ów luksus znajdował się już w większości innych domów. Środkiem transportu dla całej rodziny był mały motorower ojca. Nigdy nie zastanawiałem się nad tym, czego nie mamy, a moglibyśmy mieć, gdybyśmy byli bogatsi. Dziś jest ze mną dokładnie tak samo. Dokoła widzę całe tłumy nieszczęśliwych ludzi, dla których źródłem owego nieszczęścia jest niezdolność do cieszenia się tym, co posiadają. Podobnie nigdy nie rozmyślałem o przyszłości. Identycznie rozumują przecież dzieci. Biorę każdy dzień takim, jakim jest i dzięki temu wszystkie te dni są tak wspaniałe.

Najsilniejsze wspomnienia związane z dzieciństwem dotyczą ciągłych zabaw. Myślę, że żadne dziecko na świecie nie wybawiło się tak, jak ja. Wystarczy przypomnieć, że w sąsiedztwie mieszkało liczne grono rówieśników, a okolica domu - jak już wspomniałem pola i mnóstwo drzew - była wręcz wymarzonym miejscem do gier i uciech. Każda chwila, której nie musieliśmy spędzać w szkole, była niekończącą się zabawą - najczęściej w piłkę nożną, ale bawiliśmy się we

wszystkie gry, jakie tylko można sobie wyobrazić. Szalałem wówczas za sportem. Dzisiaj zresztą też.

Trzeba przyznać, że moi rodzice nie mieli mi za złe, iż spędzałem na grze w piłkę całe popołudnia. Gdy zbliżał się czas posiłku, wołali mnie przez okno, naco odpowiadałem z reguły: „Zaraz idę. Zaczniecie beze mnie. Zjem sam”. Po czym pędziłem na górę po schodach, pochłaniałem posiłek w oka mgnieniu i niczym błyskawica wracałem do przerwanej zabawy.

Jako dziecko nie miałem właściwie takiego przyjaciela, za którego oddałbym życie albo on byłby gotów oddać je za mnie. Wśród licznej grupy dzieci, w jakiej wychowywałem się, każdy był praktycznie przyjacielem, ale i potencjalnym wrogiem. Życie w gromadzie było miłe, owszem, ale wymagało też siły. Kiedy jest się najmłodszym dzieckiem wśród licznej gromady rówieśników, trzeba być stale gotowym do walki zarówno na słowa, jak i na pięści. Nigdy nie wiadomo kto i kiedy ma zamiar zaatakować. Trzeba więc było być przygotowanym na wszelkie ewentualności. Biliśmy się bez ustanku. Początkowo trochę bałem się innych dzieci, ale szybko nauczyłem się, jak należy sobie z nimi radzić, by uniknąć większych kłopotów.

Nieskromnie powiem, że byłem dość mądrym dzieckiem, zwłaszcza jeśli chodzi o mądrość życiową. Mieszkańcy naszego domu starali się oczywiście unikać w mojej obecności rozmów na tematy przeznaczone wyłącznie dla dorosłych; byłem wszak za mały. Jednak ja miałem cały czas oczy i uszy szeroko otwarte i chłonałem dosłownie wszystko, czego tylko można było się nauczyć. Wkrótce wiedziałem na przykład, która dziewczyna „chodzi” z którym chłopcem. Poza tym dorośli rozmawiali czasami w mojej obecności w przekonaniu, że nie rozumiem, czego rozmowa dotyczy. Ale ja zwykle rozumiałem.

Owszem, zdarzało się, że usłyszałem coś, co trudno było mi wówczas pojąć. Pamiętam na przykład, że - gdy miałem zaledwie pięć lat - usłyszałem słowo „aborcja”. Z kontekstu rozmowy wynikało, iż było to ważne, a przy tym bardzo, ale to bardzo „dorosłe” słowo. Koniecznie chciałem dowiedzieć się, co też to może oznaczać, ale w tak małej społeczności, jak nasza, trzeba było być bardzo ostrożnym. Nie miałem

nikogo, kogo mógłbym o to „coś” zapytać. Gdybym spytał „niewłaściwą” osobę, natychmiast podniósłby się wrzask: „Słuchajcie-no! Ten kretyn Pavarotti nie wie, co to jest aborcja!”

Niemal każde wydarzenie stawało się w krótkim czasie powszechnie znane. W końcu dowiedziałem się, co znaczy owo tajemnicze słowo. Stało się to dopiero, gdy miałem dwanaście lat i znalazłem jego znaczenie w słowniku. Przez siedem lat trawiła mnie ciekawość, ale bałem się kogokolwiek zapytać, by ją zaspokoić.

Mój świat był bardzo ograniczony. Kończył się na głównej ulicy, która znajdowała się o kilka bloków od naszej kamienicy, ale i tam rzadko się wypuszczaliśmy. Była pełna samochodów, koni i dziwnych ludzi. Jako dziecko byłem bardzo nieśmiały w stosunku do osób, których nie znałem. Wynikało to prawdopodobnie z faktu, iż tak pewnie i bezpiecznie czułem się tylko w moim małym, ale jakże szczęśliwym świecie. Świecie, który roztaczał się w promieniu zaledwie pięciuset metrów od mego domu.

Moim wielkim dziecięcym marzeniem było zbudowanie samolotu. Jeden z sąsiadów pracował wówczas w fabryce produkującej części do samolotów. Powiedział, że będzie mi przynosił odpowiednie części, z których mógłbym zmontować wymarzony samolot. Pamiętam, że wierzyłem w to mocno i pracowałem nad swoim projektem nawet wówczas, gdy miałem już osiem czy dziewięć lat. Nie miałem oczywiście zielonego pojęcia, dokąd mógłbym polecieć owym samolotem, ale nie o to przecież chodziło. Liczył się sam pomysł.

Moje córki już w wieku pięciu lat doskonale zdawały sobie sprawę, że zbudowanie samolotu jest zbyt trudne, ale wówczas... To przecież różnica całego pokolenia. Nie uważam, bym był głupszy od „dzisiejszych” dzieci, może bardziej naiwny i pełen wiary. Czasami wydaje mi się, że nadal taki jestem.

Inną rzeczą, którą uwielbialiśmy jako dzieci (poza grami rzecz jasna), były polowania na jaszczurki i żaby. Spędzaliśmy na tych łowach całe godziny wśród drzew rosnących wokół domu. Warto dodać w tym miejscu, że żaby we Włoszech nie śpiewają, co jest zjawiskiem o tyle dziwnym, że przecież we Włoszech wszystko śpiewa.

Swój głos odkryłem mając pięć czy sześć lat. Był to dość ładny alt, ale ogólnie rzecz biorąc nie przedstawiał sobą jakiegś szczególnej wartości. Mimo iż mój głos nie był niczym nadzwyczajnym, wręcz uwielbiałem śpiewać. Mój ojciec miał piękny głos - zresztą nadal go ma - i sam myślał kiedyś o karierze śpiewaka. Ostatecznie jednak zdecydował się nie wkraczać na drogę sławy, a to z powodu zbyt małej odporności psychicznej, koniecznej w przypadku życia na scenie. Nawet dziś jeszcze, gdy przychodzi mu zaśpiewać solo w kościele, już na tydzień wcześniej przypomina kłębek nerwów.

Śpiew i muzyka wokalna były dla mego ojca najważniejszymi rzeczami na świecie. Znosił do domu płyty wszystkich wielkich ówczesnych tenorów - Giglego, Martinello, Schipa i Caruso - i słuchał ich bez przerwy. Skoro już musiałem w tym uczestniczyć na co dzień, to łatwo odgadnąć, iż sam zacząłem w końcu naśladować ich i starać się im dorównać. Wszystko wskazywało na to, że musiałem po prostu zostać tenorem. Zwykle szedłem do swego pokoju, zamykałem drzwi i pełną piersią starałem się zaśpiewać *La donna è mobile* - dziecięcym głosem rzecz jasna. Jakieś czternaście spośród szesnastu rodzin zamieszkujących naszą kamienicę zaczynało wówczas wrzeszczeć, bym się po prostu zamknął.

Dość zabawne wspomnienie z dzieciństwa związane jest z mandoliną. Otóż mając zaledwie pięć lat lubiłem bawić się mandoliną-zabawką. Zabierałem ją zwykle na podwórko za domem, gdzie była mała fontanna. Siadałem pod tą fontanną na dziecięcym stołku i śpiewałem „wspaniałe” serenady. Sąsiedzi lubili nawet te „koncerty” (widocznie nie darłem się zbyt głośno) i rzucali mi słodycze i orzechy. Najwyraźniej więc zostałem artystą już w wieku pięciu lat.

Co prawda ich gusta zmieniły się z czasem, bowiem gdy w kilka lat później zacząłem śpiewać fragmenty oper, byli gotowi użyć wszelkich środków, byle tylko mnie uciszyć. Ale nie wszyscy. Jeden z sąsiadów przepowiedział mi wówczas, że zostanę śpiewakiem. Był tego pewien, a to dlatego, że miałem - jak sam mi tłumaczył - prawidłowy oddech. Cóż, we Włoszech każdy jest ekspertem w dziedzinie śpiewu. Wszyscy, a więc i moja matkami ojciec, i babka. Każdy z nich potrafi wygłaszać mądre uwagi na temat tego, jak należy śpiewać, który głos brzmi czysto, a który został wydobyty nienaturalnie, itd. Jednak

wśród całej rzeszy „ekspertów” tylko jeden poznał się wówczas na moim głosie i uznał, iż mam zadatki na przyszłego śpiewaka.

W tych wczesnych latach daleki byłem od poważnego traktowania śpiewu. Dzieciństwo było zbyt wspaniałe; zbyt wiele rzeczy działo się dookoła; przyjaciele i zabawy z nimi tak mnie absorbowały, iż nie myślałem o przyszłości. Dopiero koszmar wojny zburzył mój idylliczny świat.

Wojna była bez wątpienia najważniejszym wydarzeniem w moim dzieciństwie. Początkowo nawet nie zdawałem sobie sprawy z jej okropności. Byłem jeszcze zbyt mały, a ponadto działania wojenne w pobliżu Modeny nie były prowadzone na zbyt dużą skalę.

Dopiero gdy Amerykanie i Brytyjczycy rozpoczęli bombardowanie Modeny, w brutalny sposób uświadomili mi całą grozę i okrucieństwo wojny. W naszym mieście mieściło się wiele zakładów przemysłowych, a te stanowiły dość ważny cel ataków aliantów. Bombardowania nasiliły się do tego stopnia, że musieliśmy w końcu opuścić miasto. Jednak w chwili, gdy pierwsze bomby spadały na Modenę, znajdowałem się jeszcze w mieście. Pamiętam, że było to przerażające i okropne. Na godzinę przed właściwym bombardowaniem samoloty przeleciały nad miastem i zrzuciły bomby dymne. Było to ostrzeżenie dla mieszkańców, że wkrótce zostaną zrzucone te prawdziwe. Mieliśmy godzinę na opuszczenie domu. Pamiętam, że byłem śmiertelnie przerażony. Tak było przy pierwszym bombardowaniu. Przy drugim nie było żadnego ostrzeżenia; usłyszeliśmy warkot samolotów, a wraz z nim loskot spadających bomb.

Gdy bombardowania stały się już regularne, mój ojciec zdecydował, że powinniśmy opuścić Modenę. Rodzina Pavarottich przyłączyła się więc do *sfollamento*, jak nazywano liczne rzesze mieszkańców włoskich miast, którzy opuszczali swe domostwa i szukali schronienia na wsi. W pobliżu Carpi memu ojcu udało się w końcu znaleźć dla nas pokój u jakiegoś wieśniaka. Nie był to żaden nasz krewny, po prostu wieśniak, który zgodził się wynająć nam pokój. Chata, w której zamieszkaliśmy, znajdowała się w małej wiosce o nazwie Gargallo. Było

to w 1943 roku; miałem wówczas osiem lat.

Prawdziwa wojna toczyła się na południe od miejsca, gdzie się zatrzymaliśmy, ale nie znaczy to, że nie wyczuwało się owej wojennej atmosfery. Wokół pełno było oddziałów partyzanckich. Każdej nocy słychać było odgłosy walki z miejscowymi faszystami i Niemcami. Co noc zasypiałem w huku wystrzałów. „Rata-ta-ta-ta, rata-ta-ta”. Jeśli mam dziś jako takie poczucie rytmu, to zawdzięczam je zapewne tamtym odgłosom broni maszynowej, które tak głęboko zapadły w mej pamięci.

Wojna zwykle niesie ze sobą zagrożenie, ale dla Włochów była ona po prostu katastrofą. Zaczynało brakować jedzenia, w dodatku było ono coraz droższe. Sytuacja naszej rodziny była daleko lepsza niż pozostałych włoskich rodzin, a to dlatego, że mój ojciec był przecież piekarzem. Zawsze mógł przynieść nam coś do jedzenia, nie cierpieliśmy więc głodu, tak jak wiele innych rodzin w tym okresie. Mieliliśmy chleb i sól, a były to dwa najważniejsze produkty. Sól była rzadkością; jeśli miało się sól, można było kupić za nią, co tylko się chciało. Za pół kilograma soli można było dostać litr oliwy albo dwa kilogramy cukru. Zawód ojca miał jeszcze jedną dobrą stronę. Dzięki temu, iż był piekarzem, uniknął powołania do faszystowskiego wojska.

Mój dziadek pracował w Akademii Wojskowej, co było również niezwykle korzystne dla naszej rodziny. Przynosił do domu wszystko to, czego nie zjedli żołnierze. Ponadto mój ojciec wypiekał chleb dla Niemców, a to czyniło go ważną osobą. Z tego też powodu nie żyliśmy w ciągłym strachu - w przeciwieństwie do ludzi, którzy nie byli Niemcom z jakiś powodów potrzebni.

Pewnej nocy jednak ów pozorny spokój i bezpieczeństwo zostały zakłócone. Gdy ojciec wracał na swym motorowerze z pracy z Modeny, został zatrzymany przez niemiecki patrol. W jego dokumentach było wyraźnie napisane, iż był piekarzem, co z reguły wystarczało Niemcom i zapewniało mu bezpieczeństwo. Ale nie tym razem. Nie uwierzono mu i ojciec trafił do więzienia.

Gdy nie wrócił do domu na noc, moja matka odchodziła niemal od zmysłów. My również. Wkrótce dowiedzieliśmy się od znajomych, że

ojca zabrano do więzienia. Partyzanci zabili w ostatnim czasie kilku Niemców, więc w odwecie policja niemiecka rozpoczęła aresztowania. Im bliższy był koniec wojny, tym bardziej zaostrzały się walki między Niemcami a partyzantką. Nienawiść między nimi wzrastała w przerażającym tempie. Nic więc dziwnego, że byliśmy dosłownie sparaliżowani strachem o losy ojca.

Jakiś czas wcześniej mój dziadek ukrywał u siebie w domu uciekiniera z południa Włoch. Był to jego znajomy z lat młodości. Gdy w końcu zatrzymał się w okolicach Modeny, okazał się być ważną figurą wśród miejscowych faszystów. Miał dług wdzięczności w stosunku do mego dziadka i trzeba przyznać, iż dług ten spłacił. Otóż, gdy zbliżała się egzekucja więźniów, Niemcy zwykle pozostawiali włoskim faszystom prawo wydawania poszczególnych wyroków. Wychodzili prawdopodobnie z założenia, że sami Włosi będą lepiej wiedzieć, który z więźniów jest niebezpieczny, a który może się jeszcze przydać.

Ów faszysta uratowany swego czasu przez mego dziadka brał udział w wydawaniu takich wyroków. Gdy tylko ujrzał wśród zatrzymanych mego ojca, natychmiast polecił go uwolnić. Stało się to już następnego dnia po aresztowaniu, ale ta jedna jedyna noc, którą ojciec spędził w więzieniu, była najbardziej koszmarną nocą dla naszej rodziny.

Okres wojny miał dla mnie jedną pozytywną stronę. Jako dziecko musiałem pracować na polu. Być może dla innych nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego ani tym bardziej pozytywnego, ale ja po prostu uwielbiałem tę pracę! Czułem się przy tym wolny, a ponadto praca ta była zdrowa. Mając dziewięć lat zostałem rolnikiem, co się zowie. Nie byłem wówczas w stanie wyobrazić sobie jakiegokolwiek innego zajęcia. Nawet gdy mieszkaliśmy w Moderne, nasz dom stał na pograniczu miasta i wsi. Dookoła rozciągały się pola, a ja wychowywałem się właściwie wśród wieśniaków. Czułem powołanie do tego typu zajęć, gdy więc w końcu zacząłem pracować na polu, było to dla mnie ogromne przeżycie.

Moi przyjaciele z Modeny rozjechali się we wszystkie strony. Nie miałem nawet pojęcia, gdzie mogą się znajdować. Na szczęście

wieśniak, u którego się zatrzymaliśmy, miał czterech synów, jego sąsiad, oprócz czterech synów, jeszcze dwie córki, a ja dosyć łatwo nawiązywałem kontakty i przyjaźnie. Mam nadzieję, że nie zmieniłem się od tego czasu.

Inną zaletą życia na wsi była możliwość bezpośredniego kontaktu ze zwierzętami. Gdy miałem dziewięć lat, po raz pierwszy zobaczyłem „kochające się” zwierzęta. Dla małego chłopca był to fascynujący widok. Obecnie dzieci dowiadują się prawie wszystkiego o seksie już w przedszkolu, ale wtedy... Cóż, w dzisiejszych czasach pierwszy kontakt z „tymi rzeczami” w wieku dziewięciu lat może się wydawać dość późny, ale był on przynajmniej naturalny i pozbawiony jakiegokolwiek moralnego przesłania.

Wydaje mi się, że doświadczenia i przeżycia wyniesione z pobytu na wsi ukształtowały w dużym stopniu mój charakter. Jestem dość prostolinijnym i szczerym człowiekiem; bez względu na to, czy „zanurzam” się w niuanse półtonowej skali Rossiniego, czy zastanawiam się nad charakterystyką muzyki Verdiego, czy w końcu spotykam się z najbardziej wyrafinowaną i wrażliwą publicznością i krytykami - zawsze owa szczerza strona mojej natury daje o sobie znać. Jest to najbardziej naturalne podejście do życia, pozbawione tych ochronnych warstw, w jakie ubrała nas cywilizacja. Mam nadzieję, że zawsze będę człowiekiem cywilizowanym w pełnym tego słowa znaczeniu, ale mam też nadzieję, że nie zatracę owych cech nabytych w czasie pobytu na wsi.

Ostatnio kupiłem i urządziłem duży dom na obrzeżu Modeny, otoczony pięcioakrową działką. Z nadzieją myślę, iż kiedyś w przyszłości - gdy nie będę zbyt zajęty ustawicznym braniem górnego C albo nie będę już w stanie go osiągnąć - będę mógł uprawiać tę ziemię własnymi rękami. Będzie to dla mnie pocieszeniem, bo czyż może być coś lepszego od pocieszenia się czymś, co się uwielbia i podziwia? Z pewnością nie. A dla mnie taką rzeczą jest po prostu ziemia.

W czasie wojny dni były zadziwiająco spokojne, ale noce nie pozwalały nam zapomnieć o tym, że wokół toczy się walka. Nie były to tylko odgłosy strzelaniny; do domu coraz częściej przychodzili partyzanci, zwykle po żywność i wodę. Gdy otrzymywali to, czego chcieli i

odchodzili, natychmiast zjawiali się Niemcy i pytali nas, czy nie widzieliśmy przypadkiem partyzantów. Nie byli przy tym zbyt uprzejmi i cała ta „zabawa”, która mogła się przecież zakończyć tragicznie, wykańczała nas nerwowo.

Pod koniec wojny, im bardziej skomplikowana stawała się sytuacja na północy Włoch, tym gorzej przedstawiała się nasza sytuacja. Do sierpnia 1944 roku wojska alianckie dotarły aż do Florencji, ale owe dziesięć miesięcy, jakie pozostały do końcowej kapitulacji Niemiec, były najgorszym okresem dla tych, którym przyszło żyć pod niemiecką okupacją.

Partyzanci stawali się coraz bardziej aktywni i zdobywali stopniowo przewagę tak, że niektóre z regionów znajdowały się praktycznie pod ich kontrolą. Oznaczało to jednak coraz silniejsze represje ze strony Niemców w stosunku do ludności znajdującej się w ich strefach okupacyjnych. Najbardziej krwawe represje w rejonie Modeny miały miejsce zaledwie dwadzieścia pięć mil od mego rodzinnego miasta w Marzabotto. W mieście tym zebrano i rozstrzelano jednorazowo 1830 mieszkańców. Byli to wyłącznie cywile. Nigdy w życiu nie byłem świadkiem czegoś równie okropnego, ale i mnie nie oszczędzono widoku zabitych ludzi - na szczęście nie byli to moi bliscy, lecz sąsiedzi, ale znałem ich jednak. Ich twarze widywałem nieraz i dobrze znałem. Pewnego razu nadepnałem wręcz na leżącego na ulicy zabitego sąsiada. Dla dziewięcioletniego dziecka takie widoki były czymś koszmarnym. Gdy dziecko jest jeszcze bardzo małe, nie zdaje sobie do końca sprawy z tego, czym jest śmierć. Bawi się często karabinami i pistoletami, krzyczy „Bang! Bang! Jesteś zabity!”, ale nie wie, co to oznacza. Jego pojęcie śmierci zdecydowanie różni się od pojęcia dorosłych. Wydaje mi się, że pod wieloma względami podejście dziecka do tego zagadnienia jest bardziej filozoficzne niż podejście starszych. Patrzy na śmierć - tak samo jak i na inne katastrofy - mniej emocjonalnie. Przyjmuje odejście innych jako coś naturalnego, zgodnego z przeznaczeniem. Być może dzieje się tak dlatego, że świat dziecka - świat, który samo sobie stwarza i na którym mu naprawdę zależy - jest bardzo mały i składa się z kilku zaledwie wiecznych i niezmiennych elementów. Śmierć nie ma dla dziecka żadnego znaczenia, bo

niczego w owym świecie nie narusza. Chyba że jest to śmierć któregoś z rodziców lub kogoś, kto stanowi jeden z elementów owego wiecznego i niezniszczalnego świata dziecięcego życia. Dzięki takiemu podejściu do zagadnienia nawet widmo masowej zagłady, z jaką spotyka się w czasie wojny, nie jest dla dziecka tak straszne, jak dla dorosłego.

Sam zrozumiałem, czym jest śmierć, gdy zobaczyłem ludzi rozstrzeliwanych na moich oczach w Modenie. Miałem wówczas dziewięć lat, a był to wiek, w którym począłem nieco szerzej rozumieć niektóre sprawy. Pamiętam ten okropny widok. Czuję się potwornie. W jednej chwili stałem się dorosły. Pamiętam, że największe wrażenie zrobiła na mnie świadomość, że w tak łatwy i szybki sposób można zniszczyć życie innego człowieka. Wydaje mi się, iż z owej świadomości wzięła się moja późniejsza miłość do życia.

Było to bez wątpienia najsilniejsze wrażenie, jakie wywarła na mnie wojna. Później jeszcze dwukrotnie stawałem wobec niebezpieczeństwa śmierci i to własnej śmierci. Po raz pierwszy - w czasie ciężkiej choroby, gdy miałem dwanaście lat, drugi raz - podczas wypadku lotniczego, który wydarzył się kilka lat temu. Oba te zdarzenia umocniły mój szacunek i uwielbienie dla życia i przekonały mnie o jego bezcennej wartości. Ów widok ujrzany na kilka miesięcy przed zakończeniem wojny był potwornym przeżyciem.

W ostatnich dniach wojny, gdy zbliżała się ostateczna kapitulacja faszystów, pozycja partyzantów zdecydowanie się wzmocniła. Do tego stopnia, że praktycznie przejęli oni władzę w mieście. Rozpoczęła się teraz wielka vendetta, której ofiarą padali faszyci. Ponownie zapanaowała atmosfera strachu i grozy - równie przerażająca, jak ta wywołana okrucieństwami wojny. Oto powód, dla którego pojawienie się armii amerykańskiej powitano w Modenie z taką radością i ulgą.

Pamiętam ten dzień bardzo dokładnie. Gdy Amerykanie wjechali w swych czołgach i opancerzonych pojazdach na ulice naszego miasta, ludzie po prostu oszaleli ze szczęścia. Nigdy w życiu nie widziałem czegoś równie radosnego. Byliśmy pijani świadomością wolności i bezpieczeństwa - i to nie tylko bezpieczeństwa przed zagrożeniem ze strony Niemców, ale i kogokolwiek innego.

Już przed przybyciem wojsk amerykańskich partyzanci przywrócili miastu pewien spokój i sprawili, iż zaczęło ono funkcjonować w miarę normalnie - przynajmniej jeśli chodzi o podstawowe sprawy. Oczywiście brakowało wielu rzeczy; panowały brud i bieda (sytuacja ta trwała jeszcze przez jakiś czas po przybyciu armii amerykańskiej), ale gdy jest się szczęśliwym z powodu zakończenia wojny, nie myśli się o takich drobiazgach.

Gdy północ Włoch została wyzwolona, miałem dziewięć lat. Moje dzieciństwo trwało więc nadal. Nie traciłem czasu i niezmiennie oddawałem się ulubionym zabawom z rówieśnikami.

Jako dziecko nie miałem większych problemów ze szkołą; radziłem sobie całkiem nieźle przy minimalnym wysiłku. Uważnie słuchałem lekcji, potem przez kilka minut - najwyżej godzinę - powtarzałem ją w domu i to w zupełności wystarczało, by zbierać dobre oceny. Później, gdy rozpocząłem studia, w dalszym ciągu pozostałem wierny przyjętemu w dzieciństwie harmonogramowi pracy (czy raczej harmonogramowi lenistwa) i tu zaczęły się kłopoty. Ale szkoła podstawowa była dla mnie prawdziwą zabawą.

Zacząłem śpiewać w chórze kościelnym. Razem ze mną należał do niego mój ojciec. Wieczorami chodziliśmy razem do kościoła, by tam w czasie nieszporów śpiewać muzykę rozmaitych kompozytorów - Verdiego, Palestrina i wielu innych. Miałem całkiem ładny głos, jednak to nie ja byłem wówczas solistą. Został nim inny chłopiec. Myślę, że sytuacja ta wynikała z faktu, iż ja miałem alt, podczas gdy owego chłopca natura obdarzyła sopranem, a większość partii solowych została napisana właśnie na sopran.

Jednak i mnie dane było w końcu poznać, czym jest gwiazdorstwo. Pewnego razu ów sopranista zachorował i mnie przypadła partia solowa. Wydaje mi się dziś, że był to mój pierwszy publiczny występ. Pamiętam, że tonacja była zdecydowanie za wysoka jak na moje ówczesne możliwości - niemal dusiłem się. Było to okropne przeżycie. Gdyby ktoś powiedział mi wówczas, że resztę swego życia spędzę na śpiewaniu równie wysokich nut, rzuciłbym się na niego z pięściami.

Kościół, w którym śpiewałem razem z ojcem, był bardzo mały. Nosił miano patrona Modeny, San Gimignano. Z kościołem tym

związane są moje wyjątkowo ciepłe wspomnienia. Czas spędzany w chórze był jednym z najpiękniejszych rozdziałów mego dzieciństwa. Obecnie, gdy powracam do Modeny po kolejnym tournée, wstępuję czasem do tego kościoła, by przywołać te najmiłsze wspomnienia z dawnych lat.

Gdy nieco dorosłem, zaczęło ciągnąć mnie do centrum Modeny. Wkrótce ciekawość przerodziła się w żywą sympatię dla wielkiego miasta, które było dla mnie niczym stary znajomy.

My, Włosi, jesteśmy nieco zabawni w podejściu do naszych miast. Rodzinne strony mogą odznaczać się pewnymi swoistymi cechami, atmosferą czy czymś równie niematerialnym, czego nie znajdzie się nigdzie indziej - na przykład wspaniałych potraw z Modeny, czy słynnego wina Lanbrusco - ale miłość, jaką odczuwamy do miasta, obiera sobie zwykle za cel jego cechy fizyczne, takie jak nasze fantastyczne romańskie katedry z dostojnymi i majestatycznymi wieżami górującymi nad centrum miasta; chodniki osłonięte pełnymi wdzięku arkadami, pod którymi tak przyjemnie jest pospacerować (zwłaszcza w czasie deszczu). Oczywiście są to te najbardziej widoczne cechy, ale to przecież z nimi związane jest nasze życie, więc i wszelkie uczucia do rodzinnych stron winny być z nimi związane. Jeśli czyjeś wspomnienia z dzieciństwa są równie szczęśliwe jak moje, to jego wspomnienia z przeszłości zawsze przywodzą na myśl zaułki i wąskie uliczki miasta, w którym się wychował.

Spotkałem się kilka razy z opinią, jakoby Modena miała niekorzystny klimat (przenikliwe chłody i deszcze zimą, latem zaś piekące upały) - ni to górski, ni to morski. Ale za to mamy niejako oba te klimaty na raz! Jeśli jest się modeńczykiem z dziada pradiada - a ja jestem nim - to uczucie do tego miasta przypomina uczucie do innej osoby - akceptuje się je w pełni, bezkrytycznie i bez porównywania do jakiegokolwiek rywala.

Gdy miałem dwanaście lat, Beniamino Gigli przyjechał na występ do Modeny. Był wówczas bez wątpienia najsłynniejszym tenorem na świecie. Czulem podniecenie równe temu, jakie wywoływało we mnie kiedyś słuchanie jego głosu ze starych płyt ojca. Poszedłem do teatru i zapytałem, o której pan Gigli zjawi się na próbie. W porze, jaką podano

mi w odpowiedzi, zjawilem się ponownie w teatrze i ku mej radości zostałem wpuszczony. Najwidoczniej musiałem sprawiać wrażenie kogoś całkowicie poważnego, komu nie w głowie psoty i kto nie przy-sporzy swą osobą najmniejszych kłopotów.

Gigli dobiegał wówczas sześćdziesiątki, ale śpiewał nadal wspaniale. Przez godzinę, podczas gdy on rozśpiewywał się, ja siedziałem jak zaczarowany. Gdy skończył, mój zachwyt był tak wielki, że straciłem głowę, podbiegłem do niego i oznajmiłem radosną nowinę - ja także zostanę tenorem, gdy tylko dorosnę!

Gigli był bardzo uprzejmy, pogłaskał mnie po głowie i rzekł: „Bravo! Bravo, ragazino! („Brawo! Brawo, mój chłopcze!”). Ale sama ambicja to nie wszystko, trzeba jeszcze ciężko pracować”.

„Jak długo pan się uczył?” - zapytałem, by przedłużyć naszą rozmowę.

„Całe życie trzeba się uczyć. Właśnie przed chwilą słyszałeś, jak ćwiczyłem. Tyle na dziś”.

Dzisiaj trudno mi jest wyrazić, jak silnym przeżyciem było to spotkanie i jak ogromne wrażenie wywarł na mnie sam Gigli. Był światową sławą, artystą uznanym przez wszystkich za jednego z największych śpiewaków naszych czasów, a mimo to nadal ćwiczył, nadal uczył się i doskonalił swój głos. Nawet po latach myślę o tym zdarzeniu dość często i mam nadzieję, że jestem taki sam, to znaczy, że wciąż jeszcze tkwi we mnie pragnienie bycia lepszym i doskonalszym.

Czy rzeczywiście chciałem wówczas - mając dwanaście lat - zostać śpiewakiem? Muszę tu dodać, że tak naprawdę nie myślałem o tym poważnie. Najnormalniej w świecie poniósł mnie zachwyt nad tym wspaniałym głosem i świadomość, że jestem tak blisko prawdziwego artysty. Co się zaś tyczy owej trawiącej mnie wówczas ambicji zostania tenorem, to chyba ucziwie będzie w tym miejscu przyznać się, iż gdyby Gigli był słynnym piłkarzem, a ja miałbym wówczas okazję porozmawiania z nim, to z pewnością ambitnie stwierdziłbym, iż marzę o karierze sportowca, a nie śpiewaka. A tak, po prostu uwierzyłem wówczas we własne słowa. Jak widać dość mocno.

To prawda, że w domu słuchałem praktycznie bez przerwy płyt słynnych tenorów, jednak to stanowczo za mało, by z taką determinacją postanowić o swym przyszłym losie. Zwłaszcza, gdy ma się dwanaście lat. Przecież Bóg mógł obdarzyć mnie basem.

W tym samym roku (miałem nadal dwanaście lat) wydarzyło się coś naprawdę tragicznego. Siedziałem właśnie z rodziną przy stole, gdy poczułem z przerażeniem, że nie mam żadnej władzy w nogach. Po chwili poczułem silną gorączkę i musiałem położyć się do łóżka. Wkrótce zapadłem w śpiączkę. Nikt nie wiedział właściwie, co mi jest. Pewne było tylko to, że jestem poważnie chory. Okazało się później, że było to coś w rodzaju zatrucia krwi. Był roku 1947; moim rodzicom udało się zdobyć dla mnie pierwszą we Włoszech penicylinę przeznaczoną dla cywilów. Jednak nawet ten nowy cudowny środek nie przywrócił mi zdrowia. Wszyscy byli przekonani, że wkrótce umrę. Jak przez mgłę słyszałem jakiś głos pytający moją matkę o mój stan. Z jej wypowiedzi wynikało jednoznacznie, że pozostało mi niewiele życia. No cóż, nie byłem tym zachwycony. Zawołano księdza i ten udzielił mi ostatniego sakramentu. Byłem jak sparaliżowany, niemal nieprzytomny, ale słyszałem wszystko, co działo się wokół mnie.

„Czas na ciebie, mój mały chłopcze - to mówił ksiądz, - przygotuj swą duszę na podróż do nieba”.

Usłyszałem jeszcze, jak ktoś inny powiedział:

„Nie pozostał mu nawet tydzień życia”.

Nie chciałbym w tym miejscu przesadnie dramatyzować - niektórzy mogliby pomyśleć, że występowanie w licznych operach zmienirowało mnie ostatecznie. Fakty są jednak takie, jakie są. Oto w wieku dwunastu lat byłem zmuszony zajrzeć śmierci w oczy. I to głęboko. Zdawałem sobie sprawę z tego, że wkrótce umrę. Wszyscy o tym wiedzieli. A jednak jakoś z tego wyszedłem. Choroba sama ustąpiła w sposób równie zagadkowy, jak się zaczęła. Dziś moje ozdrowienie wydaje mi się być cudem.

To bezpośrednie zetknięcie się z własną śmiercią sprawiło, że nabrałem ogromnego szacunku dla życia. Poznałem, jak wiele jest ono warte. Gdyby tylko pozwolono mi żyć jeszcze raz, bez wahania

przyjąłbym taką propozycję. Chciałem i chcę nadal żyć najpełniej, jak tylko jest to możliwe. Przekonawszy się, czym jest śmierć, uważam życie za coś wspaniałego - nawet jeśli pełne jest problemów i trosk. Nawet jeśli nic nie układa się po naszej myśli. Mam więc niepoprawnie optymistyczne i entuzjastyczne podejście do wszystkiego, co mnie otacza, zaś wszystko co robię, robię całym sercem. Staram się oddać ten sposób patrzenia na życie w swoim śpiewie.

UMBERTO BOERI

Wspomnienia przyjaciela

Luciano i ja jesteśmy obecnie dobrymi przyjaciółmi. Nie byłoby w tym fakcie niczego nadzwyczajnego, gdyby nie to, że gdy mieszkaliśmy obaj w Modenie, nie znaliśmy się nawet. Za to teraz, gdy prowadzę praktykę lekarską w Nowym Jorku, widujemy się dość często - zawsze, gdy Luciano występuje w tym mieście. Dwadzieścia pięć lat temu, gdy byłem jeszcze studentem medycyny uniwersytetu w Modenie, nie wiedziałem nawet, że ktoś taki jak Luciano Pavarotti w ogóle istnieje. Po pierwsze jest on młodszy ode mnie. Ponadto między studentami uniwersytetu a chłopcami z miasta istniało wówczas coś na kształt, no może nie przepaści, ale na pewno ściany. My, studenci, przyjeżdżaliśmy do Modeny z odległych miast i czuliśmy się kimś lepszym, w związku z czym nie chcieliśmy nawiązywać kontaktów z „miejscowymi”. Istniało wówczas coś w rodzaju rywalizacji między miastem a uniwersytetem.

Dziś może wydawać się to dziwne, ale wówczas trochę bałem się Luciano, chociaż nie znałem go zupełnie. Dostrzegłem go kiedyś idącego ulicą w czasie *passeggiata*. Określeniem tym nazywa się wieczorną przechadzkę, która jest swoistym zwyczajem - jeśli nie obrzędem wręcz - we włoskich miastach. Pod koniec dnia, gdy sklepy są już zamknięte, a robotnicy i urzędnicy opuszczają swe miejsca pracy, większość mieszkańców wychodzi na ulice i spaceruje parami lub w trzy osoby w centrum miasta, spotykając się od czasu do czasu ze znajomymi na głównym placu. *Passeggiata* jest szczególnie popularna

wśród młodzieży, jako że stwarza znakomitą okazję do zawierania znajomości i flirtowania. Dla ludzi młodych i starych jest to znakomita sposobność, by zobaczyć kogoś, ale i by samemu się pokazać. W Modenie, gdzie chodniki pokrywają całe mile przestrzeni, spacerowaliśmy co dzień bez względu na pogodę.

Szczególnym miejscem, idealnie nadającym się do spotkań młodych ludzi, był róg ulicy przy Caffé Molinari. Przystawali tam, by popatrzeć na spacerujące obok dziewczęta lub na cokolwiek innego, co wówczas wydawało się interesujące. Luciano zawsze znajdował się wśród nich. A trzeba przyznać, że nie był to ktoś, kogo się nie zauważało. Był wysokim, zdecydowanie szczuplejszym niż obecnie, bardzo przystojnym młodzieńcem. Zdaje się, że kończył w tamtym roku szkołę.

To, że jego postać zapadła mi tak głęboko w pamięci, nie było spowodowane jedynie wyglądem Luciano; w oczy rzucało się, że jest on przywódcą grupy - kimś, kto nadawał jej ton, kogo pozostali słuchali i kogo imię padało w rozmowach najczęściej. Większość modeńskich chłopców była pełna wigoru i radości życia, a jednak on wyróżniał się spośród nich zdecydowanie.

Niedługo potem zaprzyjaźniłem się z Mirella Freni. Gdy po latach Mirella występowała w Nowym Jorku, przedstawiła mnie Luciano. Zostaliśmy przyjaciółmi na długo wcześniej, nim uświadomiłem sobie, że ów wysoki chłopak stojący na rogu przy Caffé Molinari i słynny tenor to ta sama osoba. Nie wpadłbym być może na to wcale, gdybym nie zobaczył kiedyś fotografii Luciano z lat młodości. Teraz wszystko stało się jasne.

W mej pamięci pozostało jeszcze kilka innych wspomnień dotyczących Luciano z czasów Modeny. Od czasu do czasu wielbiciele opery wynajmowali jakiś autobus i udawali się nim na wybrane przedstawienie do innego miasta. Jest to dość powszechna praktyka we Włoszech, choć dla kogoś z innego kraju może wydawać się to nieco dziwne. Pewnego lata autobus taki miał zawieźć spragnionych opery do Verony na przedstawienie *Giocondy* z Giuseppe di Stefano. Opera była wspaniała i w drodze powrotnej wszyscy pasażerowie autobusu byli niezwykle podekscytowani. Śpiewano - częściowo w grupach, a częściowo indywidualnie. Z niechęcią przyznam, iż głos Luciano nie był jedynym pięknym głosem owej nocy. Mimo to jego wysokie H brzmiały wówczas fantastycznie i pamiętam, że fakt, iż ten

przystojny chłopak z miasta potrafi tak pięknie śpiewać, zrobił na mnie ogromne wrażenie.

Jeszcze jeden szczegół związany w pewnym sensie z tamtym wieczorem. Otóż Luciano i di Stefano zaprzyjaźnili się po jakimś czasie i wydaje mi się, iż na całym świecie nie ma tenora, którego Pavarotti podziwiałby bardziej niż właśnie jego. Wiele lat temu Luciano odwiedził Nowy Jork, by zaśpiewać w Metropolitan Opera i zaprosił mnie do Carnegie Hall na koncert z udziałem di Stefano i Lucii Albanese. Wcześniej di Stefano uskarżał się Pavarottiemu w rozmowie telefonicznej na nie najlepszą dyspozycję głosową tego wieczoru. W końcu jednak komuś udało się namówić tenora na występ.

Przed koncertem Luciano chciał koniecznie zobaczyć się z di Stefano za kulisami, by dodać mu nieco odwagi - powszechnie było wiadomo, iż di Stefano ogromnie denerwuje się przed każdym wyjściem na scenę, a co dopiero w takiej sytuacji. Gdy weszliśmy do jego garderoby, spotkaliśmy Marię Callas, która wybrała się do słynnego śpiewaka z tą samą misją. Luciano znał już wcześniej Callas, ale muszę przyznać, jej obecność zrobiła na nim ogromne wrażenie i odnosił się do niej z takim szacunkiem, jakby miał do czynienia z największą osobistością. Kilka razy wspomniał, jak bardzo żałuje, że nigdy nie miał sposobności z nią zaśpiewać. Zdawał sobie sprawę z tego, jak wielką była artystką i starał się zainteresować ją swoją osobą.

Di Stefano tymczasem był bliski załamania nerwowego. Gdy koncert rozpoczął się, stwierdziłem z żalem, że obawy były słuszne. To nie był jego dzień. Dla śpiewaka musi to być straszliwe uczucie, gdy nie może brzmieć tak, jak by sobie tego życzył i jak zwykle brzmi. A tego wieczoru głos di Stefano w niczym nie przypominał „głosu di Stefano”.

Siedząc obok Luciano zauważyłem, że jest on spięty i przeżywa występ przyjaciela równie silnie, jakby sam śpiewał na scenie. W końcu nie mógł znieść tego dłużej. Opuścił swe miejsce na widowni i przeniósł się za kulisy, by stamtąd - będąc blisko di Stefano - wspierać go i dodawać mu otuchy.

Luciano był już wówczas znany w Nowym Jorku - zwłaszcza w kręgach muzycznych. Kilkakrotnie zastanawiałem się później, jak też

publiczność odebrała fakt, iż młody, wielce obiecujący śpiewak wstaje z miejsca i opuszcza widownię w czasie nieudanego występu innego tenora, w dodatku tego, którego wkrótce miał zastąpić.

Przyjaźń jest rzeczą niezwykle istotną dla Pavarottiego. Ma wielu bliskich przyjaciół wśród gwiazd opery - Carreras, Freni, Ghiaurov - lecz ma ich także wśród przedstawicieli innych zawodów. Weźmy na przykład moją skromną osobę - lekarza. Ma również przyjaciół wśród sportowców, ludzi filmu czy telewizji. Znam wielu przedstawicieli świata opery i wiem, że taka sytuacja jest w tym środowisku dość rzadka. Kariera operowa jest tym dziwnym rodzajem życia, pełnym dość specyficznych problemów i kłopotów, że wielkie sławy zamykają się często we własnym małym świecie i stykają się jedynie z ludźmi, z którymi bądź blisko współpracują, bądź którzy w jakiś sposób przyczyniają się do ich kariery - dyrygentami, dyrektorami teatrów, agentami. Luciano jest ich zupełnym przeciwieństwem. Interesuje się każdym przejawem życia - a to znaczy, że interesuje się również najrozmaitszymi ludźmi.

Świadomość, iż jest się przyjacielem Luciano Pavarottiego, jest bardzo podniecająca. Nie tylko ze względu na fakt, iż jest to bardzo sławny człowiek. Po prostu, gdy się jest blisko Luciano, nigdy nie wiadomo, czego można się po nim spodziewać. Jego zdaniem nie ma nic nadzwyczajnego w zatelefonowaniu do kogoś o wpół do drugiej w nocy, by pogawędzić sobie parę minut. Według niego jest to całkowicie naturalne zachowanie. Uwielbia szybką jazdę samochodem - zwłaszcza po koncercie. Pozwala mu to zrelaksować się po wyczerpującym występie. Pewnego razu, gdy śpiewał w New Haven, podwoził kilkoro ze swych znajomych do Nowego Jorku. Pędził wówczas jak szalony i jego sekretarka, Annamerie Verde, ostrzegła go, iż w przypadku, gdyby zatrzymała go policja, z całą pewnością odbiorą mu prawo jazdy.

- Nie mogą - odparł na to Luciano.
- Dlaczego?
- Bo go nie mam.

LUCIANO PAVAROTTI

Początki kariery

Gdy zbliżał się koniec mojej edukacji w Scuola Magistrale, będącej czymś pośrednim między liceum a wyższą uczelnią, musiałem podjąć decyzję co do moich dalszych losów. Czy powinienem szukać szczęścia jako śpiewak? Odpowiedź na to pytanie była poważnym problemem i jak przystało na poważny problem we Włoszech, należało go rozwiązać wspólnie, przez całą rodzinę. Tak też stało się i w tym przypadku. Rozpoczęły się więc długie dyskusje na ten temat, głównie podczas obiadów.

Gdybym zdecydował się na jakąkolwiek bardziej „normalną” karierę, musiałbym podjąć dalsze studia. Często słyszałem z ust rówieśników następujące kwestie: „Nie bardzo wiem, co tak naprawdę chcę robić w życiu. Na razie pójdę na studia, a potem... zobaczymy”. Jak już wspomniałem, nasza rodzina nie była zbyt zamożna, jeśli więc miałbym kontynuować naukę, musiałyby być po temu odpowiednio ważne powody.

Dalsze studia oznaczały poważny wydatek związany z opłaceniem uczelni, a ponadto potrzebowałbym również pieniędzy na własne potrzeby. Ucząc się, nie mógłbym zarabiać, by pomóc rodzinie. Rozpatrywaliśmy więc rozliczne możliwości. Byłem dość dobry z matematyki, lubiłem ją nawet, więc perspektywa zdobycia zawodu nauczyciela wydawała mi się całkiem interesująca. Oznaczało to co prawda kolejne cztery czy pięć lat nauki na uniwersytecie, ale zapewniało mi dobry zawód i zarobki, które pozwoliłyby mi odwdziżyć się rodzicom za wiele lat opieki i pomoc im w przeszłości.

Przepadalem również za sportem i nadal grywałem w piłkę czy inne gry po sześć, siedem godzin dziennie. Byłem wówczas szczupłym i doskonale umięśnionym młodzieńcem - uprawianie sportu wchodziło więc także w grę. Moja matka dowiedziała się o specjalnych kursach organizowanych w Rzymie, które przygotowywały do pracy trenera lub instruktora sportowego. Ukończenie takiego kursu wymagało zdecydowanie mniej czasu niż uzyskanie zawodu profesora matematyki. Była to więc propozycja, którą należało wnikliwie rozważyć.

W tym miejscu jestem zmuszony coś wyznać. Nie byłem zbyt leniwy, ale nie miałem też pociągu do wielkich zmian i nadmiernej pracy. Spokojne życie w Modenie bardzo mi odpowiadało i nie chciałem przenosić się do Rzymu. Być może zabrzmiało to nieco zabawnie, ale był to główny powód, dla którego zacząłem myśleć o karierze śpiewaka.

Matka była jak najlepszej myśli o moich ewentualnych szansach zostania słynnym tenorem i jak tylko mogła, zachęcała mnie do tego. Mówiła często: „Gdy śpiewasz, twój głos porusza mnie. Spróbuj pójść tą drogą”. Ojciec natomiast był temu przeciwny. Na tysiąc próbujących utrzymać się ze śpiewania, udaje się zaledwie jednemu. Ryzyko było jego zdaniem zbyt duże. Miał do takiej opinii - zwłaszcza z jego głosem - prawo. To prawda, piękny głos nie gwarantuje jeszcze sukcesu.

Moja siostra, Gabriella, która miała czternaście lat, nie uzyskała prawa wypowiedzenia się w kwestii mej przyszłości. Po przemyśleniu wszystkich propozycji przedstawiłem rodzicom następujące rozwiązanie. Będą mi pomagać do trzydziestego roku życia. Jeśli do tego czasu nie zrobię kariery jako śpiewak, porzucę ten szalony pomysł i zajmę się czymś innym. Bardziej „normalnym”.

Mówiąc „pomagać”, miałem na myśli to, że pozwolą mi mieszkać i jadać razem z nimi. Czy potrzebowałem pieniędzy? I tak większą część dnia spędzałem na grze w piłkę, zaś wieczorami grałem z przyjaciółmi w karty. Naszymi ulubionymi grami były *briscola*, *conciocina*, *tressette* i *sette e mezzo*. Gdy miałem dwadzieścia lat, mój ojciec zaczął wypłacać mi kieszonkowe w wysokości około jednego dolara tygodniowo i w zupełności mi to wystarczało.

Ojciec miał motorower i raz w roku pożyczał mi go na cały dzień, gdy chciałem pojechać z narzeczoną na plażę czy do uzdrowiska w Viserba. Wiem, że dziś szesnastolatkom, którzy mają własne samochody, trudno jest zrozumieć, czym dla Aduy i dla mnie był ten jeden dzień w roku. No cóż, czasy się zmieniają.

Nie mam w zwyczaju narzekać czy skarżyć się na los i na to, że nie mam czegoś, co chciałbym mieć. Martwiłem się jednak tym, że nie stać nas na więcej i że rodzice, którzy utrzymywali mnie przez tyle lat, będą zmuszeni robić to jeszcze przez jakiś czas. Co prawda oboje nie mieli nic przeciwko temu, wprost przeciwnie. Mój ojciec zaś, jeśli próbował mi wybić z głowy karierę śpiewaka, to jedynie dlatego, że nie chciał, bym przeżył zawód w przypadku niepowodzenia.

Skoro więc tata był przeciwny tylko „oficjalnie”, mama zaś była za karierą śpiewaka, decyzja mogła być tylko jedna.

W 1954 roku, mając dziewiętnaście lat, rozpocząłem studia wokalne u zawodowego tenora, który mieszkał w Modenie. Nazywał się on Arrigo Pola. Najpierw wziąłem kilka lekcji muzyki u profesora Dondi - choć tak naprawdę to lekcje prowadziła jego żona, która nauczyła mnie podstaw tej dziedziny sztuki. Zdaniem Dondiego miałem pewne szanse zostania śpiewakiem i on właśnie zasugerował mi, bym spróbował podjąć naukę u Poli, nauczyciela cieszącego się znakomitą opinią. Ojciec mój znał go osobiście i zaprowadził mnie na przesłuchanie. Pamiętam, że zaśpiewałem wówczas *Addio la madre* i jedną czy dwie inne pieśni. Pola natychmiast zgodził się przyjąć mnie na naukę. Ponieważ znał sytuację finansową naszej rodziny, oznajmił, iż będzie mnie uczył za darmo.

Mistrz Pola odnosił się do mego głosu wręcz entuzjastycznie. Teraz twierdzi, iż od razu rozpoznał we mnie materiał na przyszłego artystę i to nie tylko ze względu na głos, jakim obdarzyła mnie natura. Jeśli to prawda, to potrafił dostrzec we mnie więcej, niż ja sam byłem w stanie zauważyć. Zapewne chodziło mu wówczas o sposób, w jaki podchodziłem do śpiewania - radosny, ale i poważny. Cóż, w ten sposób podchodzę do wszystkiego, co robię, więc dlaczego dla śpiewu miałbym uczynić wyjątek?

Zdecydowanie nie byłem tytanem pracy i fanatykiem nauki. Oczywiście wykonywałem wszystkie ćwiczenia, jakie zadał mi Pola,

ale robiłem to trochę jak automat. Dzień po dniu. Przez sześć miesięcy ćwiczyliśmy jedynie wokalizy i samogłoski. Do znudzenia powtarzałem ćwiczenia z samogłoskami, dzięki czemu nauczyłem się pełnego otwierania ust oraz wydobywania silnego i czystego dźwięku. Przesadna wymowa samogłosek była już efektem ubocznym. Potem były wokalizy - godzina za godziną, dzień za dniem - nie było to takie „śpiewanie”, jakie z pewnością wyobraża sobie większość osób, a jedynie gamy i inne ćwiczenia. Mogę wymienić całe mnóstwo rzeczy, które dla dziesięcioletniego włoskiego chłopca wydawały się wówczas zdecydowanie bardziej interesujące niż niekończące się wyśpiewywanie gam i powtarzanie w kółko A, E, I, O, U.

Wydaje mi się, iż powinienem być wdzięczny losowi, że potrafię zainteresować się tym, co robię. Bez względu na przedmiot. Po jakimś czasie głos i sposób jego kształtowania zafascynowały mnie. Wielu śpiewaków traktuje zajęcia z solfeżu czy wokalizy jako coś niesłychanie nudnego. Ja odwrotnie. Proces wydobywania głosu i jego doskonalenia zaczął mnie intrygować. Interesował mnie zarówno z punktu widzenia kogoś, kto spodziewa się odnieść z tej nauki jakieś korzyści, jak i z punktu widzenia ciekawskiego obserwatora.

Pola szybko odkrył, że mam znakomicie ustawiony głos; jego wysokość, barwa, napięcie były bez zarzutu. Ja nie zdawałem sobie z tego sprawy, ani nie wiedziałem, jak wiele to oznacza. Niejeden wspaniały głos został bezpowrotnie stracony z powodu złego ustawienia. Jeśli nie ma się odpowiednio wrażliwego słuchu, nie ma mowy o śpiewaniu, gdyż nie można wówczas przezwyciężyć problemów związanych z ustawieniem głosu. Mój ojciec na przykład ma z tym pewne kłopoty. Czasami nie „wchodzi” czysto na zamierzony dźwięk i na dodatek nie słyszy tego drobnego fałszu. Jeśli człowiek nie zdaje sobie sprawy z własnych błędów, nie może ich poprawić. Podejrzewam, że trzy moje córki nie śpiewają nie dlatego, że nie mają głosu, ale dlatego, że odziedziczyły po matce brak odpowiednio wyostrzonego słuchu. Ale to nic nie szkodzi. Odziedziczyły po niej wystarczająco dużo dobrych cech. Brak słuchu w porównaniu z nimi to drobiazg.

Mniej więcej w tym samym czasie, gdy rozpocząłem studia u Poli, znalazłem się wraz z przyjaciółmi na pewnym przyjęciu. Zabawialiśmy się wówczas śpiewając fragmenty znanych oper, zaś pozostali zgadywali, o jaką operę chodzi. W pewnej chwili kolej przyszła na pewną bardzo ładną dziewczynę, której jeszcze nie znałem, a która usiłowała zaśpiewać coś z *Rigoletta*. Z przykrością musiałem stwierdzić, że było to okropne. Pomyślałem sobie wówczas: „Ta dziewczyna potrzebuje mojej pomocy”. Była to Adua Veroni. Mieszkała w Modenie i chciała zostać nauczycielką. Uosabiała radość życia, a do tego - jak już zauważyłem - była bardzo ładna. Zaczęliśmy się spotykać i wkrótce zaręczaliśmy. Nigdy nie traktowałem żadnej dziewczyny poważnie, było to więc dla mnie zupełnie nowe doświadczenie. We Włoszech panuje zwyczaj zaręczania się nawet po bardzo krótkiej znajomości, jako że regularne spotkania dwojga młodych ludzi, którzy nie myślą o małżeństwie, nie są uznawane za właściwe. Zerwanie takich „zaręczyn” jest równie proste, co i częste. Szybko jednak zrozumieliśmy z Aduą, że nasze zaręczyny są czymś więcej.

W czasie, gdy większość moich znajomych uczęszczała na wykłady lub rozpoczynała pracę, ja oddawałem się żmudnym ćwiczeniom pod kierunkiem Poli. Przez jakiś czas podjąłem na krótko pracę nauczyciela w szkole podstawowej. Wynagrodzenie, jakie wówczas otrzymywałem, wprawiliby dziś niejednego w zdumienie. Wynosiło bowiem osiem dolarów miesięcznie. Byłem kimś w rodzaju asystenta wychowawcy; doglądałem pozalekcyjnych zajęć chłopców, czasami prowadziłem zajęcia. W zależności od sytuacji uczyłem ich muzyki, religii, włoskiego i gimnastyki. Ku mej radości najczęściej przypadają mi lekcje tej ostatniej. Nadal uwielbiałem sport.

Niestety, nie mogę powiedzieć, że szanowałem swych uczniów, a oni szanowali mnie. Zachowywali się jak dzikie stworzenia, których jedynym zajęciem przez cały dzień były ustawiczne wrzaski. Nie miałem nad nimi władzy przysługującej „pełnoetatowemu” nauczycielowi, te „potwory” zaś robiły, co tylko chciały. Miałem autentyczną ochotę pozabijać ich wszystkich. Może polubiłbym pracę nauczyciela, ale pod warunkiem, iż odbywałaby się w normalny, systematyczny sposób, a nie tak, jak miało to miejsce w moim przypadku.

„Nauczałem” jednak przez dwa lata - czyli przez cały okres studiów u Poli. Pod tym względem okres ten wydawał mi się czymś koszmarnym.

Dzięki pracy w szkole znalazłem jednak lepszy sposób zarabiania pieniędzy. Zostałem agentem ubezpieczeniowym firmy, z którą szkoła miała umowę. Władze szkolne obwieszczały rodzinom, które miałem odwiedzić, iż niedługo zawita do nich agent. Dzięki takiej rekomendacji nie przychodziłem jako ktoś zupełnie obcy. Miałem za sobą poparcie i autorytet szkoły, a to oznaczało bardzo wiele.

Z reguły zjawiałem się w porze posiłków. Miałem w ten sposób gwarancję, że zastanę kogoś w domu. I rzeczywiście, zastawałem całą rodzinę, najczęściej z widelcami w ustach. Zawsze zaczynałem od słów: „Och, nie chciałbym przeszkadzać. Nie, nie...” Jednak w końcu przechodziłem do sedna, a oni zaczęli mnie uważnie słuchać. Potem odpowiadali, że przemyślą sobie wszystko na spokojnie. Byłem bardzo wytrwały, jako że mocno wierzyłem w polisy, które sprzedawałem. Była to zresztą całkiem korzystna forma ubezpieczenia. Gdy ubezpieczona osoba umierała, jej rodzina otrzymywała dość pokaźną sumę pieniędzy. Jeśli zaś ubezpieczona osoba po przekroczeniu pewnego wieku żyła nadal, to otrzymywała pewną kwotę z chwilą wygaśnięcia polisy.

Po jakimś czasie coraz więcej chłopców zaczęło podchodzić do mnie w czasie przerwy, by oznajmić mi, że ich tata „przemyślał sobie wszystko na spokojnie”, zdecydował się nabyć polisę i chciałby, abym przyszedł, by dopełnić formalności. Praca stała się łatwa i przyjemna. Zacząłem też całkiem nieźle zarabiać. Zrezygnowałem więc z pracy w szkole i zająłem się jedynie ubezpieczeniami.

Zarabiałem nawet po trzysta dolarów miesięcznie. Pod koniec lat pięćdziesiątych we Włoszech było to naprawdę dużo pieniędzy, a z pewnością więcej, niż zarabiałem kiedykolwiek wcześniej, w dodatku pracując zaledwie cztery godziny dziennie. Niestety, to co dobre nie trwa z reguły długo. Po kilku miesiącach stwierdziłem z przerażeniem, że długie monologi, jakie wygłaszałem przy okazji sprzedawania polis, zaczęły niszczyć mój głos! Mówienie okazało się dla mego głosu bardziej szkodliwe niż śpiew. W takiej sytuacji byłem zmuszony

jeszcze przed końcem 1960 roku porzucić tak znakomicie zapowiadającą się karierę agenta ubezpieczeniowego.

Dzięki opiece mistrza Poli robiłem znaczne postępy w drodze do kariery śpiewaka, ale nie zauważałem wielkiego popytu na swój talent. Jak na razie moje umiejętności przydały się jedynie w poderwaniu pewnej dziewczyny z sąsiedztwa. Oczywiście nie przeze mnie. Pomagałem jedynie memu przyjacielowi. Dziewczyna ta była osobą bardzo romantyczną i uwielbiała śpiew. Przyjaciel poprosił więc, bym skrył się, on sam zaś stanie pod oknem wybranki i będzie udawał, że śpiewa dla niej serenady, tak jak Don Giovanni czy Cyrano. Pamiętam, że zaśpiewałem *Di quella pira z Trubadura*. Nie mam pojęcia, dlaczego spodziewał się, że ta pieśń roztopi serce dziewczyny - równie romantyczna jest przecież uwertura do *Wilhelma Tella* - ale jednak był to popisowy utwór - każdy włoski uczeń usiłuje go zaśpiewać. Mój przyjaciel chciał nim oszołomić swą ukochaną.

Gdy mistrz Pola przeniósł się do Japonii (gdzie nauczał i śpiewał), byłem zmuszony udać się do Mantui, by tam kontynuować studia pod opieką mistrza Ettore Campogallianiego. Nowego maestro wybrał mi zresztą sam Pola. Na szczęście dla mnie przyjaciółka z dzieciństwa, Mirella Freni - która jest dziś jedną z największych sopranistek świata - także studiowała u tego nauczyciela. Niegdyś mieszkaliśmy w sąsiedztwie, jednak od czasu, gdy jej rodzina przeprowadziła się - kiedy mieliśmy po kilkanaście lat - nie widzieliśmy się ani razu. W tym czasie Mirella wyszła za mąż i również rozpoczęła studia wokalne. Znowu zaczęliśmy się widywać. Wielokrotnie spotykaliśmy się w pociągu wiozącym nas do Mantui na lekcje. Czasami brała samochód męża i podwoziła mnie. Bez przerwy rozmawialiśmy o naszych postępkach, a czasami o karierach, jakie spodziewaliśmy się zrobić. Nawet teraz, kiedy spotykamy się, nie mówimy o niczym innym.

Gdy zaczynałem naukę śpiewu, wyznaczyłem sobie na osiągnięcie pozycji dziesięć lat, czyli do trzydziestki. W głębi duszy spodziewałem się jednak, że wydarzy się coś nadzwyczajnego i nie będę musiał czekać tak długo. Miałem nadzieję, że może wystarczy rok, najwyżej dwa. Byłem niepoprawnym optymistą. Pod opieką Poli pracowałem przez

dwa i pół roku, a była to bardzo ciężka praca. Z Campogallianim pracowałem równie intensywnie dalsze cztery lata. I nic się jakoś nie chciało wydarzyć.

W ciągu tych długich lat nauki miałem zaledwie dwa koncerty w małych miastach, ale bez wynagrodzenia. A tak ciężko pracowałem! Mój stan ducha wyglądał niewesoło.

Miałem za sobą prawie siedem lat intensywnych studiów, a mimo to moja kariera nie zaczęła się nawet. Znajomi i przyjaciele założyli już rodziny, uporządkowali jakoś swoje życie zawodowe. Ja także chciałem założyć rodzinę, ale ze względu na swoją sytuację finansową, nie mogłem nawet o tym myśleć.

Najbardziej zniechęcający w tym wszystkim był fakt, że nie miałem najmniejszego pojęcia, kiedy moja sytuacja się zmieni. Gdy ktoś pragnie zostać lekarzem czy prawnikiem, to - chociaż studia gwarantujące zdobycie takiego zawodu są długie i trudne - wie przynajmniej, że zajmie mu to tyle albo tyle lat. Potem będzie mógł rozpocząć upragnioną pracę, zarabiać pieniądze i żyć własnym unormowanym życiem. Gdy zaś w grę wchodzi coś tak nieokreślonego i niepewnego, jak kariera śpiewaka, nie można tak po prostu powiedzieć, że zdobycie odpowiednich umiejętności potrwa dokładnie tyle lat. Nie można być pewnym, że w ogóle to nastąpi.

Oczywiście wiedziałem o tym, zanim zdecydowałem się zostać śpiewakiem operowym. Myślę, że wszyscy moi koledzy mają to na uwadze, ale każdy zapewne spodziewa się, że jego los będzie inny i że nie będzie musiał czekać na spełnienie swych marzeń aż tak długo. Przynajmniej ja miałem tę nadzieję. Cóż z niej jednak pozostało po siedmiu latach!

Brak wiary we własne siły był w pewnym sensie powodem, dla którego nabawiłem się guza na strunach głosowych. Śpiewałem wówczas koncert w Ferrarze i było to coś trudnego do opisania. Brzmiałem niczym baryton, którego na dodatek ktoś stara się udusić. Nie byłem już nawet śpiewakiem bez sukcesów; byłem po prostu złym śpiewakiem.

Po tym występie powiedziałem swej narzeczonej: „To nie ma sensu. Mam jeszcze jeden występ w Salsomaggiore; potem dam sobie z tym spokój”.

I nagle stało się coś graniczącego z cudem. Wyznając, iż mam zamiar zakończyć nierozpoczętą jeszcze karierę, poczułem w sobie dziwną energię. Przestałem się już martwić o to, jak zaśpiewam w Salsomaggiore. A może resztkami sił i nadziei chciałem sam sobie udowodnić, że decyzja o zaniechaniu śpiewu była po prostu błędem?

Bez względu na przyczynę w czasie koncertu w Salsomaggiore zaśpiewałem o niebo lepiej niż kiedykolwiek wcześniej. Publiczność była poruszona i zadziwiona - choć z pewnością nie tak bardzo jak ja sam. Zdawało się, jakby wszystko to, czego nauczyłem się od Poli i Campogallianiego oraz długie lata ćwiczeń i wyteźonej pracy nagle przyniosły zespolony efekt, który w połączeniu z moim naturalnym głosem pozwolił mi osiągnąć brzmienie, które na próżno starałem się wcześniej uzyskać. Po dolegliwości strun głosowych nie pozostał nawet ślad. Powiedziałem wówczas do Aduy: „Ci siamo. (No proszę). Najwyraźniej znalazłem właściwy sposób”.

Wkrótce po tym zdarzeniu zacząłem częściej występować. Wraz z kilkoma innymi wykonawcami wziąłem udział w kilku koncertach zorganizowanych w miastach w pobliżu Modeny. Głos sprawił się znakomicie, a mnie wróciła pewność siebie. Wówczas wydarzyło się coś, co o mało nie zniszczyło tak niedawno odzyskanego spokoju. Miałem właśnie śpiewać podczas koncertu w Salle Ariosto w Reggio Emilia - stolicy naszej prowincji. Na ten wieczór wybrałem arię z *Rigoletta* zatytułowaną *Parmi veder le lagrime*, która jest jedną z najtrudniejszych arii tenora. Wychodziłem właśnie na scenę, gdy spostrzegłem siedzącego w pierwszym rzędzie Ferruccio Tagliaviniego.

Dla kogoś innego w zdarzeniu tym nie byłoby być może niczego nadzwyczajnego - Tagliavini pochodzi z Reggio i fakt, iż znalazł się na koncercie w swym rodzinnym mieście, należałoby uznać za rzecz zupełnie naturalną. No tak, ale Tagliavini to jeden z największych artystów opery. Światowa sława. Dobiegał wówczas pięćdziesiątki. Był jednym z moich idoli. Trudno mi wyrazić, co czułem podczas wspomnianego występu. Oto nagle musiałem spojrzeć w oczy jednemu z największych artystów naszych czasów. Żeby tylko spojrzeć! Ja musiałem przed nim zaśpiewać.

Straciłem panowanie nad sobą. Występowi zawsze towarzyszy jakieś napięcie, trema, podenerwowanie, ale gdy dojdą jeszcze takie emocje, jak owego wieczoru - stres jest nie do zniesienia. Niespodziewane wstrząsy doprowadzają człowieka do rozpacz i załamania, albo... uczą opanowania własnych uczuć i słabości. Trzeba posiadać umiejętność zapanowania nad rozsadzającą człowieka energią i użyć jej z pożytkiem dla siebie. Stanowi to część wiedzy dotyczącej śpiewu i jego techniki.

Mam pewnego przyjaciela, który także uczył się śpiewu u Campogallianiego, a nazywa się Bindo Verini. Był wówczas wspaniałym, może nieco chorowitym chłopakiem na motorze, uwielbiającym jazdę i obdarzonym pięknym barytonem. Zdaniem wszystkich miał ogromne szanse zrobienia kariery operowej.

Niestety, nie zrobił jej nigdy. Obecnie śpiewa w chórze Florence Chorale Society. Nadal jesteśmy zresztą przyjaciółmi. Niedawno powiedział mi, że jeszcze w czasach, gdy studiowaliśmy razem, widział we mnie przyszłego artystę operowego. Jego zdaniem oprócz predyspozycji głosowych i słuchu miałem również dar panowania nad nerwami, której to umiejętności Bindo nigdy nie posiadał. Powiedział to bez cienia żalu czy zazdrości. Po prostu stwierdził fakt.

Tagliavini był podobno na widowni także w czasie mego debiutu w *Cyganerii* Pucciniego - przynajmniej niektórzy tak twierdzą. Co do mnie, to wyznaję, że w operze byłem tak zdenerwowany i tak przejęty tym, co i jak mam zaśpiewać, że nawet gdyby w pierwszym rzędzie zasiadło dwunastu apostołów, to zapewne bym ich nie zauważył.

Koncert w Salsomaggiore był punktem zwrotnym w mej karierze. Następny przełom miał miejsce na początku 1961 roku, gdy stanąłem w szranki konkursu Achillea Peri, dla śpiewaków z całej prowincji Emilia. Zdobyłem pierwsze miejsce. Nagrodą była rola Rodolfo w *Cyganerii* Pucciniego, która miała być wystawiona w kwietniu tamtego roku w stolicy regionu, Reggio Emilia.

ARRIGO POLA

Nauczyciel Pavarottiego

Gdy w 1955 roku ojciec Luciano przyprowadził go do mnie na pierwsze przesłuchanie, wiedziałem niemal od pierwszej chwili, iż mam do czynienia z wyjątkowym głosem. Został więc moim uczniem. Przez następne dwa i pół roku zjawiał się codziennie w moim mieszkaniu w Modenie i pracowaliśmy razem. Gdy sytuacja tego wymagała, lekcje odbywały się także w niedziele.

Uznałem za rzecz podstawową, aby opanował najpierw prawidłową technikę ustawienia głosu i odpowiedniego oddychania. Jest to sprawa fundamentalna dla każdego śpiewaka. Długo pracowaliśmy nad poprawną dykcją i wokalizami. Dzięki tym ćwiczeniom dobra wymowa, oddech, technika wydobywania dźwięku miały się stać dla Luciano czymś naturalnym, co przychodzi jakby od niechcienia. Dopiero po kilku miesiącach przeszliśmy do zapisów nutowych wielkich ról napisanych na głos tenora, takich jak w *Rigoletto* czy *Cyganerii*.

Luciano podchodził do tej pracy z trudnym do opisania entuzjazmem. Moja kariera śpiewaka rozwijała się dość pomyślnie i Luciano był mym gorącym wielbicielem. Prawdopodobnie fakt ten zwiększał jego zapal do nauki. Pracował rzeczywiście ciężko i był inteligentnym uczniem. Poza głosem właśnie inteligencja jest jego największym atutem jako śpiewaka. Gdy tłumaczyłem mu coś lub demonstrowałem sposób wydobywania dźwięku, natychmiast potrafił to powtórzyć. Nauka Luciano nie była żmudnym i męczącym zajęciem; zajmował wszystko w krótkim czasie.

Pracowałem z nim nad techniką, która nadałaby głosowi naturalność, świeżość i spontaniczność - mam nadzieję, że efekty tej nauki można usłyszeć dziś w jego śpiewie. Obecnie w dziedzinie nauki śpiewu istnieje małe zamieszanie. Każdy z nauczycieli ma własną, niezawodną metodę pracy nad techniką wokalną. Nie jest to z pewnością korzystne zjawisko. Istnieje bowiem tylko jedna metoda nauczania kogoś techniki śpiewu - taka, jaką student jest w stanie sobie przyswoić. Nie można wyrobić w kimś nawyków, które są sprzeczne z jego naturą. Czasami, aby osiągnąć postępy w śpiewie, konieczne jest doskonalenie dykcji. Gdy Luciano mówi, można z łatwością zrozumieć każde słowo. Podobnie jest, gdy śpiewa. Wymawia każdą zgłoszkę niezwykle starannie, a nie muszę chyba dodawać, jak wielkie ma to znaczenie dla odbiorcy - dla publiczności.

Jednym z najważniejszych zadań, jakie stoją przed nauczycielem śpiewu, jest uświadomienie uczniowi jego umiejętności. Student musi wiedzieć, do czego jest zdolny, a do czego nie.

W przypadku Luciano miałem wyjątkowo mało kłopotów. Często zdarza się, iż uczeń, który zjawia się u nauczyciela, ma już wykształcone pewne - przeważnie nieprawidłowe - nawyki. Nawet jeśli wcześniej nie uczył się śpiewu, to przecież śpiewał gdzieś, a skoro to robił, to musiał kierować się jakimiś własnymi zasadami. Jeśli były one nieprawidłowe, ciężko jest je zmienić, a czasami okazuje się to niemożliwe. Wiele potencjalnie interesujących głosów zostało z tego powodu zmarnowanych. Na szczęście Luciano nie zdążył jeszcze „wypracować” zbyt wielu własnych „teorii” śpiewu, a te, którymi się kierował, były łatwe do skorygowania. Miałem więc możliwość wypracowania z nim prawidłowej techniki śpiewania niejako od podstaw, zaś najcenniejszą pomocą w tej nauce był niesłabnący entuzjazm Luciano i jego bezgraniczna miłość do sztuki śpiewu. Po dwu latach ciężkich ćwiczeń Luciano mógł się już pochwalić skalą głosu obejmującą dwie oktawy - i to zupełnie niezłe brzmiące oktawy. Z czasem skala ta rozszerzyła się jeszcze, zarówno w stronę tonów wyższych, jak i niższych, przy czym - co niezwykle istotne - panował nad swym głosem w tym samym stopniu w górnych i dolnych, co i w średnich rejestrach. Obecnie jest władcą absolutnym swego głosu, robiącym z nim praktycznie wszystko. Nikt nie może dopatrzeć się, czy raczej dosłuchać w jego sposobie śpiewania jakichkolwiek uchybień. Dotyczy to w równym stopniu techniki śpiewu, oddechu, dykcji czy

frazowania. Pavarotti urodził się jako człowiek niezwykle muzykalny. A tego nie można się nauczyć. Jeśli uczeń zdobywa wiedzę jedynie na zasadzie zapamiętania wiadomości, nie mając przy tym odpowiedniego talentu, trudno spodziewać się narodzin prawdziwego artysty.

Oczywiście najlepszym nauczycielem jest bez wątpienia scena. Gdy śpiewa się na scenie, jest się zdanym jedynie na własne siły. Nie ma tam mistrza, który prowadzi za rękę i wskazuje prawidłowy sposób wykonania poszczególnych fragmentów. Trzeba samemu odnaleźć właściwą drogę do sukcesu. Poza tym wiele można się nauczyć śpiewając z doskonałymi i doświadczonymi wykonawcami.

Jeśli uda się komuś wypracować odpowiednią technikę - oczywiście „odpowiednią” dla naturalnych predyspozycji śpiewającego - staje się ona drugą naturą śpiewaka, a jego głos ma szansę zachować siłę i świeżość przez długi, długi czas. Pamiętam, że gdy występowałem w *Cyganerii* w San Carlo w Neapolu, w przedstawieniu brał udział Gigli. Miał wówczas sześćdziesiąt lat, a mimo tego wieku mógł zaśpiewać jednego wieczora w *Rycerskości wieśniaczej* i *Pajacach*. Do tego śpiewał w sposób wprost wspaniały, można było odnieść wrażenie, jakby głos wydobywał się z niego bez najmniejszego wysiłku. Luciano również zachował wspaniałą formę aż do późnych lat. Tak to właśnie jest, gdy pracuje się długo, wytrwale i mądrze nad swoim głosem. Po dwu i pół roku nauki z Pavarottim wyjechałem na kilka lat do Japonii. Przed wyjazdem oddałem go w ręce człowieka, który był najlepszym nauczycielem, jakiego znałem - Ettore Campogallianiego. Campogalliani podjął się kontynuować naukę Luciano po moim wyjeździe. Jest wielu ludzi, którzy potrafią ćwiczyć ze śpiewakami, ale niewielu jest takich, którzy potrafią ich czegoś nauczyć. Campogalliani z całą pewnością zalicza się do tych drugich. Głos nie ma dla niego żadnych tajemnic.

Od pierwszych chwil pracy z Luciano nie miałem najmniejszych wątpliwości, że kiedyś będzie on wielkim tenorem. Nie była to wyłącznie sprawa głosu. O moim przeświadczeniu zadecydował sposób, w jaki Pavarotti podchodził do pracy. Miał w sobie zapał, dojrzałość i przygotowanie psychiczne. Był indywidualnością. I niezwykle poważnie dążył do perfekcji.

ADUA PAVAROTTI

Żona wielkiego tenora

Fakt, iż zostałam żoną wielkiego artysty operowego, wydaje mi się nieco dziwny. Nigdy nie przepadałam za tą dziedziną sztuki, co zresztą niesłychanie gorszyło moją rodzinę. Pamiętam co prawda, że, gdy jako małe dziecko zachorowałam i przez długi czas musiałam leżeć w domu, interesowałam się jakiś czas operą. Moja fascynacja dotyczyła jednak treści przedstawień, a nie muzyki. Czytałam z zapalem wszystkie dostępne mi libretta, ale muzyka nie miała dla mnie najmniejszego znaczenia. Właściwie mogłaby w ogóle nie istnieć.

Dzisiaj jest oczywiście inaczej. Jeśli jest się blisko czegoś, co jest piękne i wzniosłe, to - czy się chce, czy nie - zaczyna się wnikać w jego istotę. Dlatego pokochałam operę i nauczyłam się ją oceniać. Jestem przygnębiona, jeśli przedstawienie się nie udaje. Opera jest formą, która w naszych czasach wydaje się nieco „niemodna”, dlatego też, jeśli ma być wystawiana, musi być przygotowana perfekcyjnie. Dekoracje, reżyseria, orkiestra, śpiew - wszystko to, co decyduje o wartości przedstawienia, winno być na najwyższym poziomie. Wiem, że Luciano myśli w identyczny sposób.

Pamiętam, że w początkowym okresie kariery nie troszczyliśmy się specjalnie o poziom spektakli, w których Luciano miał wystąpić. Wystarczyło nam to, że pozwolono mu wystąpić przed publicznością i jeszcze miał za to otrzymać pieniądze.

Chociaż były to dość trudne czasy dla mego męża, nigdy nie niepokoiłam się o jego karierę. Wiedziałam, że Luciano ma wielką szansę, ale nie zadręczałam się myślami, że może mu się nie powieść.

Wierzyłam, że zawsze sobie jakoś poradzi. Poza tym pracowałam przecież. Przez jakiś czas uczyłam w tej samej szkole co Luciano, a potem podjęłam pracę w kancelarii szkolnej.

Skromna pensja nauczycielki wystarczała nam w zupełności przez pierwsze dwa lata małżeństwa. Pracowałam aż do momentu, gdy na świat przyszła nasza druga córka, Cristina. Gdy w domu było już dwoje dzieci, zdecydowałam, że tak dalej być nie może. Szczęśliwie Luciano był już wówczas w stanie zapewnić naszej rodzinie byt i zdjąć ze mnie ciężar zarobkowania.

Oczywiście zdarzały się trudne chwile, ale były też i cudowne momenty. Pewnego razu Luciano wyjechał na kilka tygodni na występy do Holandii organizowane przez pewną niewielką agencję artystyczną. Agencja ta miała poważne problemy finansowe i nie była w stanie płacić artystom za występy „na bieżąco”. Otrzymali oni wynagrodzenie dopiero pod koniec tournée. Zamiast więc przysyłać mi regularnie drobne sumy, Luciano zjawił się po kilku tygodniach z workiem pieniędzy.

Tego dnia, gdy wrócił wreszcie do Modeny, miałam lekcje w szkole. Po powrocie do domu zastałam Luciano, który wyłożył zarobionymi w czasie występów pieniędzmi naszą sypialnię. Banknoty leżały dosłownie wszędzie - na łóżku, na ubraniach, na fotelach - poprzyklejał je nawet do ścian.

Innym szczególnie szczęśliwym momentem było pierwsze zaproszenie na występy do La Scali. Wcześniej Luciano śpiewał w Covent Garden i odniósł tam ogromny sukces. (Podobnie zresztą, jak i w innych słynnych salach operowych Europy.) Przez jakiś czas po tym występie utrzymywał kontakt z przedstawicielami La Scali, ci jednak albo proponowali mu zastępstwa, albo też oferowali role, które nie były dla niego odpowiednie. Sytuacja była co najmniej denerwująca. Albowiem, choć kariera Luciano rozwijała się pomyślnie, to brakowało jej zdecydowanego „potwierdzenia”. Trzeba wiedzieć, że dla Włochów sukces tak naprawdę zaczyna się od La Scali.

Pewnego dnia, gdy siedziałam w domu, usłyszałam Luciano wołającego mnie z ulicy. Wyjrzałam przez okno. Stał w ogrodzie i machał w moim kierunku papierem w słynnym różowym kolorze. Kontrakt z La Scalą. W drugiej ręce Luciano zobaczyłam błyszczący metalowy wyciskacz soku z pomarańczy. Był to gadget, o którym Luciano marzył

od dawna, a na który nie mogliśmy sobie pozwolić. Dzięki La Scali rodzina Pavarottich miała wreszcie tyle świeżego soku z pomarańczy, ile dusza zapagnie.

Od kiedy mój mąż stał się sławny, miałam właściwie coraz więcej obowiązków. Byłam w ustawicznej drodze między domem w Modenie i domem w Pesaro. Prowadziłam różne sprawy związane z jego karierą. Czytałam całą przychodzącą do niego pocztę i odpowiadałam na listy, które tego wymagały. Najczęściej proszono o zdjęcia, informacje o nim i autografy.

Zabierało to coraz więcej czasu. Luciano otrzymywał teraz najróżniejsze listy z całego świata. Były tam jednoznaczne propozycje od kobiet, które nawet załączały swoje zdjęcia (zdarzały się też propozycje od mężczyzn). Ale otrzymywał także wzruszające listy od ludzi starych, chorych i w jakiś sposób dotkniętych przez los, którzy zapewniali, że jego śpiew jest jedyną radością w ich życiu. Wielu z nich twierdziło, że śpiew mego męża ratuje ich od całkowitego załamania. Luciano chciał, bym odpowiadała na nie wszystkie. Z czasem zaczął także otrzymywać listy od dzieci, zwłaszcza z Ameryki. Wspaniałe listy!

Innym moim „stałym” zajęciem było i jest prowadzenie kroniki rodziny. Zbieram wszystkie wycinki gazet, artykuły i zdjęcia dotyczące kariery męża. Uwielbiam to zajęcie, chociaż pochłania czasami mnóstwo czasu. Zbieram też płyty z wszystkimi jego wykonaniami i występami. W przypadku takiej kariery łatwo pod wpływem chwili i podekscytowania przegapić jakieś daty i szczegóły dotyczące spotkań, występów czy prób. Potem ktoś - najczęściej dziennikarz czy autor programu telewizyjnego o Luciano - pilnie potrzebuje konkretnych informacji. Wówczas przydaje się moja pomoc. Zostałam więc oficjalnym kronikarzem własnego męża. Luciano uczynił ze mnie prawdziwą businesswoman. Wydaje mu się wciąż, iż jego kariera nie będzie trwała zbyt długo i że nie zawsze będzie mógł zarabiać śpiewem. Niepokoi się więc o przyszłość i dlatego inwestuje zgromadzone pieniądze w co tylko się da. Trudno nawet opisać, ile kosztuje życie wielkiej gwiazdy opery. Biorąc pod uwagę jego obecne zarobki muszę jednak przyznać, że Luciano jest bardzo zapobiegliwy. Nawet jeśli trudno mu zaoszczędzić choćby część wpływów, robi to z podziwu

godną determinacją. Ponieważ włoski system podatkowy jest bardzo bezwzględny w przypadku transferu środków za granicę, większość naszych inwestycji została przeprowadzona w okolicach Modeny. Luciano nie ma czasu zajmować się interesami, osobą, która dba o stan majątkowy naszej rodziny, jestem więc ja. Przez jakiś czas mieliśmy nawet winnicę, ale szybko sprzedaliśmy ją i zainwestowaliśmy w nieruchomości. Mamy teraz kilka domów w Modenie. Jeśli wynajmuje się mieszkania, zawsze znajdzie się coś, czego trzeba dopilnować, załatwić, sprawdzić. Muszę jednak przyznać, że lubię zajmować się interesami Pavarottich. Włoskie kobiety mają chyba w tym kierunku szczególnie predyspozycje.

Nasze córki wyrosły na ładne, atrakcyjne kobiety. Najstarsza, Lorenza, urodziła się w 1962 roku. Cristina przyszła na świat dwa lata później, w czasie gdy Luciano śpiewał w *Idomeneuszu, królu Krety* w Glyndebourne. W trzy lata później pojawiła się Giuliana.

Lorenza, najstarsza, zaczyna już myśleć o karierze zawodowej. Na razie rozważa możliwość podjęcia pracy projektantki mody. Żadna z córek nie jest zafascynowana operą. Oczywiście uwielbiają chodzić na przedstawienia, w których śpiewa ich ojciec, ale obawiam się, że nazwiska Verdiego czy Pucciniego nie robią na nich wrażenia. Gdyby nie obecność Luciano na scenie, zapewne nie byłyby w operze tak często i tak chętnie. Ostatnio zauważyłam co prawda u naszych córek oznaki żywszego zainteresowania operą. Całkiem niedawno zabrały grupę swych przyjaciół do Mediolanu, by zobaczyć Luciano śpiewającego w *Cyganerii* w La Scali.

Jednak to nie gwiazdy opery są idolami tej generacji. Niewielu spośród przyjaciół naszych córek wiedziało, kim jest Luciano. Spora ich część sądziła, że zanim stał się sławny we Włoszech, zyskał rozgłos w Ameryce.

Obecnie popularność Luciano we Włoszech jest ogromna. To oczywiście zmieniło także życie naszych córek. Nagle przyjaciele dowiedzieli się, kim jest ich ojciec. Ludzie wciąż pytają je o tatę; inni zdają się zwracać na nie więcej uwagi, niż zwracaliby, gdyby Luciano nie był wielką gwiazdą. Myślę, że nasze dzieci zaczynają patrzeć na

świat trochę cynicznie. Wydaje im się, że ktoś poświęca im uwagę wyłącznie z powodu kariery ojca. Mam nadzieję, że nie staną się zbyt podejrzliwe i nieufne wobec innych ludzi.

Ze względu na częste występy Luciano za granicą i z powodu niestabilizowanej sytuacji politycznej Włoch, wielu przyjaciół - obco-krajowców - pyta mnie, dlaczego nie przeniesiemy się w jakieś inne miejsce. Zawsze w takich sytuacjach śmieję się i odpowiadam, że widocznie jesteśmy *cretini sentimentali* (chyba nie trzeba tego tłumaczyć). Powody, dla których nie wyobrażamy sobie życia gdzie indziej, są bardziej skomplikowane.

Przede wszystkim - więzy rodzinne. Nasze rodziny i przyjaciele - zarówno moi, jak i Luciano - są ze sobą tak powiązani i zżyci, że właściwie trudno jest wskazać granicę między rodziną a znajomymi. Większość bliskich nam ludzi żyje w Modenie.

Ponadto - powody natury praktycznej - szkoła w przypadku dziewczynek i problem z wywiezieniem z kraju pieniędzy. Wreszcie nasz związek uczuciowy z Modena. Oboje z Luciano kochamy to miasto; tu się wychowaliśmy, tu dorastaliśmy. Znamy je, traktujemy jak własny dom i czujemy się w nim bezpiecznie. Wszystkie te okropności, które zdarzają się w wielkich miastach, takich jak Mediolan czy Turyn, wydają się nam jak z innego świata. Odległego od Modeny.

Luciano to bardzo złożona osobowość. Traktuje swój organizm jak niesłuchanie sprawną maszynę. Bardzo dba o kondycję fizyczną. Ma przyrząd do pomiaru ciśnienia krwi i często z niego korzysta. W dodatku jest gotów zmierzyć ciśnienie każdemu, kto tylko pojawi się w zasięgu jego wzroku. Chciałby, by wszyscy byli zdrowi.

Od czasu do czasu, gdy występuje akurat we Włoszech, wymyka się na dzień lub dwa do jakiegoś uzdrowiska, by „oczyścić” swój organizm. Czasami czuję się zażenowana wobec lekarzy, którzy leczą mego męża lub kogoś z naszej rodziny. Luciano ma zawsze przynajmniej tyle samo diagnoz dotyczących stanu chorego i tyleż pomysłów na przeprowadzenie kuracji, co sam lekarz. Wydaje mi się, że traktują go trochę jak despotę, ale przecież wiem, że ma dobre intencje.

Gdy mój ojciec był bliski śmierci z powodu choroby serca, Luciano sprowadził dla niego potrzebne lekarstwo ze Stanów Zjednoczonych. (Zdobycie tego leku we Włoszech było wówczas niemożliwe.) W ten sposób uratował mego ojca.

Mój mąż jest człowiekiem nieznoszącym najmniejszych zmian - w domu, w sposobie zachowania, we wszystkim, co dotyczy jego życia. Z wiekiem ta cecha się nasila. Na przykład, gdy przyjeżdża do jakiegoś miasta na występy, zawsze zatrzymuje się - o ile to oczywiście możliwe - w tym samym hotelu. Wydaje mi się, że takie zachowanie wynika z chęci stworzenia sobie pewnej namiastki „stałego” domu w Mediolanie, Londynie, Nowym Jorku, Bostonie czy jakimkolwiek innym mieście, w którym przychodzi mu przez jakiś czas mieszkać.

Nie znosi uzależniania od innych ludzi. Nawet w drobiazgach. Nigdy nie zapyta na przykład, gdzie jest winda; on sam musi wiedzieć, gdzie ona jest. Skrajnym przykładem jest jego mania prowadzenia samochodu. Zawsze musi sam prowadzić - nawet gdy jedzie cudzym samochodem. W czasie wizyt składanych przyjaciółom w Chicago czy Nowym Jorku, często proponowano mu podwiezienie na występ; Luciano w odpowiedzi pytał, czy mógłby sam prowadzić samochód. Z całą pewnością nie jest to człowiek, który potrafi siedzieć spokojnie i czekać, aż ktoś inny nim pokieruje.

Inną cechą jego osobowości jest silna potrzeba przyjaźni i otaczania się ludźmi mu życzliwymi. Przez cały czas musi mieć wokół siebie przyjaciół - także w czasie licznych podróży. Jest szczęśliwy, jeśli uda mu się zawrzeć nową przyjaźń; nie potrafiłby żyć bez tego.

Ludzie, którzy kiedykolwiek zetknęli się z nim, są z reguły zdumieni ilością szczegółów z ich życia, które zapamiętał, aby przy powtórnym spotkaniu do nich nawiązać, nawet jeśli okres dzielący te spotkania był bardzo długi. Wyobraźmy sobie, że po występie w Filadelfii przychodzi do jego garderoby ktoś, kogo Luciano kiedyś spotkał. Mój mąż spyta zapewne, jak się miewa jego rudowłosa małżonka, czy złamana ręka już się zrosła oraz nawiąże do innych szczegółów, które w mig sobie przypomni.

Luciano ma zadziwiającą pamięć. Pamięć ta jest zapewne doskonała dzięki jego ciągłym staraniom, by przemieniać swych wielbicieli

w przyjaciół. Ma do tego prawdziwy talent i lubi poświęcać temu swój czas. Nawet jeśli w jakimś wielbicielu nie znajduje przyjaciela, to ten i tak pozostaje dlań kimś bardzo istotnym. Czuje wobec swej publiczności pewne zobowiązanie, wynikające z jej lojalności wobec niego. Czasami spotykam się z opinią, że jest to poza, ale tak nie jest, o czym wiele osób miało okazję się przekonać.

Po koncercie w jednym z amerykańskich miast Luciano oświadczył, iż chciałby spotkać się ze swymi wielbicielami za kulisami, jak zwykł to czynić po każdym przedstawieniu. Sponsorzy spektaklu odrzekli, iż nie będzie to niestety możliwe. Był już bowiem i tak spóźniony na przyjęcie wydane na jego cześć, na które mieli przyjść dyrektorzy instytucji zajmujących się promocją i organizacją wielkich widowisk muzycznych. Luciano poszedł na to przyjęcie, jednak przyrzekł sobie nie wystąpić więcej w tym mieście - i słowa dotrzymał.

Epizod ten miał zresztą interesujący ciąg dalszy. Gdy po kilku godzinach opuścił przyjęcie, napotkał grupę wielbicieli wciąż czekających na niego. Nie mógł uwierzyć, że można czekać tak długo. Ich wytrwałość najwyraźniej go rozczuliła. Warto było to zobaczyć. Cieszył się jak dziecko, że może wytłumaczyć im, co się stało i dlaczego nie mógł spotkać się z nimi wcześniej. Wyglądało to tak, jakby nagle ujrział starych przyjaciół; tłumaczył im się, i przeproszał za spóźnienie na ważne z nimi spotkanie. Fakt, iż wielbiciele wybaczyli mu to i oczekiwali cierpliwie, autentycznie go poruszył.

Luciano czasami przesadza ze swą „bezpośredniością” w stosunku do obcych mu przecież ludzi. Pamiętam, jak pewnego razu, gdy jego garderoba była pełna wielbicieli, weszła do niej kobieta w towarzystwie mężczyzny, wyglądającego na jej męża. Była zawstydzona i bardzo uprzejma.

- Panie Pavarotti - powiedziała - pan zapewne mnie nie pamięta...

- Oczywiście, że panią pamiętam, moja droga - zawołał Luciano i otworzywszy szeroko ramiona dodał: - Przecież tyle razy chodziliśmy razem do łóżka, jakże mógłbym o tym zapomnieć?

Dziewczyna wyglądała, jakby miała za chwilę zemdleć. Mężczyzna, który jej towarzyszył, roześmiał się; wkrótce i ona zorientowała się, iż

był to żart. Poczucie humoru Luciano wywołuje w ludziach mieszane uczucia. Moim zdaniem, wynika ono z chęci natychmiastowego przełamania sztywnej atmosfery. Ten efekt czasami osiąga szokując innych.

Luciano szczególnie żywo reaguje na obecność kobiet. Mówiąc „szczególnie” mam na myśli reakcję silniejszą, niżby wynikała ona jedynie z gorącego usposobienia Włochów. Luciano zawsze przebywał w otoczeniu kobiet. Gdy był dzieckiem, ogromne znaczenie w jego życiu odgrywała babka; potem matka i ciotki. Towarzyszyły mu na każdym kroku, okazując swą miłość i oddanie. Jego ojciec pracował ciężko i rzadko poświęcał synowi więcej czasu; dziadka zaś nie było w domu jeszcze częściej niż ojca.

Następnym dzieckiem w domu Pavarottich była dziewczynka. Luciano nigdy nie miał brata. Później, gdy założył własną rodzinę, został ojcem córek, i to aż trzech. Miłość i poczucie bezpieczeństwa w jego życiu wiązały się z kobietami. Jest to jedna z przyczyn owego szczególnego stosunku do nich. Oczywiście nie przeoczy żadnej ładnej kobiety, ale przede wszystkim dlatego, iż Luciano reaguje bardzo żywo na wszystkie kobiety.

Wciąż jestem świadkiem takiego właśnie zachowania w stosunku do kobiet. Jego garderobę wypełnia po występie tłum ludzi. Luciano jest oczywiście miły dla obecnych tam mężczyzn, ale niech no tylko pojawi się jakaś kobieta - zmienia się on w jednej chwili. Ożywia się. Jego uwaga momentalnie skupia się na niej, nieważne, czy jest ona młoda, stara, gruba czy chuda.

- Witam, panią... cieszę się... bardzo... - zaczyna coś gorąco acz nieskładnie mówić do owej damy, która często nie wie, jak na owo zainteresowanie jej osobą zareagować. Ale w tym zachowaniu nie ma nawet cienia gry; on po prostu taki jest. Nie jest tajemnicą, że Luciano kocha ludzi, ale kobiety budzą w nim wręcz uwielbienie.

Być żoną Luciano Pavarottiego i obserwować kolejne etapy jego kariery to coś niezwykle ekscytującego. Jedynym cieniem tych sukcesów jest jego częsta nieobecność w domu.

Gdy dziewczynki były jeszcze bardzo małe, nie mogłam towarzyszyć mu w podróżach. Kiedy jego kariera zaczęła osiągać zawrotne tempo, Luciano nagle poczuł potrzebę stałego towarzystwa kogoś

bliskiego, kto byłby przy nim w czasie ustawicznych podróży z miasta do miasta, podtrzymywałby go na duchu w trudnych chwilach, odpowiadał na listy i rozwiązywał codzienne problemy. Potrzebował kogoś takiego już pod koniec lat sześćdziesiątych, ale nie mógł sobie jeszcze pozwolić na opłacenie „osobistego sekretarza”. Nie pozostało mi więc nic innego, jak pozostawić córki pod opieką siostry, Giovanny (która mieszkała wówczas z nami) i towarzyszyć mu w podróżach.

Obecnie wydaje mi się, że powinnam była raczej zostać z dziećmi. Moja obecność w domu jest konieczna również teraz, gdy córki mają po kilkanaście lat. Nie sądzę, że powinny być wychowywane w ścisłym rygorze, ale wkroczyły w trudny wiek, w którym młodzi ludzie doświadczają tak wielu i tak ważnych zmian w swym życiu, że potrzebują obecności kogoś, kto pomógłby im rozwiązać nowe problemy. Obecność rodziców jest więc wówczas konieczna - nawet jeśli dzieciom wydaje się, że tak nie jest.

W każdym razie uważam, że powinnam być w domu. Luciano w pełni podziela tę opinię. W rezultacie większą część ostatniego roku spędziliśmy oddzielnie. Czasami żałuję, że nie wysłałam za mąż za urzędnika bankowego, który wraca po pracy do domu. Ale wystarczy, że pomyślę o tym dłużej niż moment, a natychmiast zmieniam zdanie. Jestem głęboko przekonana, że ów wspaniały prezent, jaki Luciano ofiarowuje światu, nadaje wartości naszym rodzinnym wyrzeczeniom.

LUCIANO PAVAROTTI

Początków ciąg dalszy

Reggio Emilia znajduje się około dwudziestu pięciu mil od Modeny. Podobnie jak i w innych miastach tej części Włoch, jej mieszkańcy entuzjastycznie odnoszą się do śpiewu. W niezwykle poważny sposób traktują operę; świetnie znają się na niej, a ich opinie bywają zdecydowane. Jedzenie i opera - oto dwie największe namiętności prowincji, w której się wychowałem.

Trudno jest sobie wyobrazić, jak wielka była moja radość, gdy miałem wreszcie możliwość zaśpiewania w „prawdziwym” przedstawieniu operowym. Fakt, że nie otrzymałem za występ wynagrodzenia, nie miał dla mnie najmniejszego znaczenia. Miałem w końcu dostać rolę. I to jaką rolę! Rodolfo - jedna z najwspanialszych partii tenora lirycznego, a w dodatku jakby stworzona dla mnie i mego głosu.

Rzuciłem się w wir pracy niczym szaleniec. Zespół aktorów zaangażowanych do tego przedstawienia składał się w większości z młodych śpiewaków o niewielkim doświadczeniu - czyli podobnych do mnie. Kierownictwo owego przedsięwzięcia umieściło nas w małym wykwinnym hotelu, w którym przyszło mi mieszkać wspólnie z innym śpiewakiem. Panie z naszego zespołu zajmowały inny pokój na tym samym piętrze. Wszyscy zaś korzystaliśmy z tej samej łazienki, znajdującej się na końcu korytarza.

Każdy z nas był nieprawdopodobnie podekscytowany myślą o nadarzącej się szansie zabłyśnięcia i szczęśliwy, że może nareszcie

zrealizować to, o czym tak długo marzył. Do złudzenia przypominaliśmy postacie z *Cyganerii* - młodzi ludzie bez pieniędzy, z artystycznymi aspiracjami, pełni optymizmu i radości życia.

Muszę przyznać, iż harmonogram pracy nie był zbyt napięty: trzy dni ćwiczeń i tydzień wolnego, potem trzy kolejne dni prób i znowu tydzień odpoczynku. W końcu, na tydzień przed premierą, cały tydzień prób.

Dyrektorem technicznym była wówczas Mafalda Favero - sławna sopranistka, która zakończyła już karierę sceniczną. Była wspaniałą kobietą i znakomitym dyrektorem, chociaż - jak mi się wydaje - *Cyganeria* była jedynym przedstawieniem, jakie przyszło jej wystawić. Z prawdziwą przyjemnością i szacunkiem podporządkowywałem się wszelkim jej poleceniom.

Aż do ostatnich dni przed premierą nie widzieliśmy głównego dyrygenta. Na próbach orkiestrę prowadził zwykle Renato Sabione. Trzeba przyznać, że był dla nas bardzo dobry i równie cierpliwy. Doskonale zdawał sobie sprawę z faktu, iż jest to nasz sceniczny debiut i poświęcał nam znacznie więcej uwagi. Do premiery pozostały zaledwie dwie próby, gdy pojawił się właściwy dyrygent. Był nim Francesco Molinari-Pradelli, ówczesna osobistość w świecie włoskiej opery. Do tej pory nie słyszał nigdy żadnego z nas.

Ostatnie dni przed spektaklem były niezwykle ekscytujące. Żyłem niczym we śnie. Pośród wielu najrozmaitszych doznań, najsilniejszy dreszcz wywoływała myśl, że oto przyjdzie mi zaśpiewać z prawdziwą orkiestrą. Przez wszystkie te lata, podczas których uczyłem się śpiewu, orkiestra była jedynie tworem mojej wyobraźni i marzeń - odległą i nierealną; teraz zaś miałem stanąć przed najprawdziwszym, żywym zespołem. Ta świadomość wywoływała u mnie emocje, które może zrozumieć jedynie ktoś, kto bardzo długo marzył o karierze artysty operowego.

Podczas próby kostiumowej Maestro Molinari-Pradelli po mojej arii z pierwszego aktu przerwał muzykę i rzekł do mnie:

- Młody człowieku, jeśli zaśpiewasz w ten sam sposób podczas jutrzejszego przedstawienia, odniesiesz triumf.

Czułem, że nogi po prostu uginają się pode mną. Po próbie Mafalda Favero powiedziała mi, że nasz dyrygent jest szczególną osobą, znaną z tego, iż niezwykle trudno jest go zadowolić - bez powodu nie powiedziałby komplementu nawet własnej matce. Ta uwaga dodała mi odwagi.

W czasie przedstawienia byłem tak skupiony, że prawie nie wiedziałem, co dzieje się wokół. Czuję ogromną treść przed dyrygentem; jeszcze większą przed publicznością. Między Modena, z której pochodzę, a Reggio Emilia istniała zawsze bardzo silna rywalizacja - taka święta wojna między sąsiadującymi miastami. Zdawałem sobie sprawę, że dla miejscowej publiczności nie może być lepszego widowiska, niż tenor z Modeny robiący z siebie publicznie osła. Ale już po *Che gelida manina* wiedziałem, że widownia jest po mojej stronie. Można oczywiście ocenić, jakie jest nastawienie audytorium po wielkości zgotowanej śpiewakowi owacji, ale ja zawsze wiedziałem, czy śpiewam dobrze czy źle, zanim rozległy się pierwsze brawa. Moi przyjaciele z Modeny, którzy przybyli wówczas na to debiutanckie przedstawienie, nie oszczędziliby mi gorzkich słów, gdybym nie spełnił ich oczekiwań. Ale tego wieczoru mieli dla mnie jedynie słowa uznania, które upewniły mnie, że zaśpiewałem dobrze. Odniosłem więc triumf, jaki przepowiedział mi Maestro Molinari-Pradelli. Ale czy był on szczęśliwy moim szczęściem? Z pewnością nie. Mój sukces doprowadził go do furii. Poznałem wówczas, czym jest choroba zawiści, która niczym epidemia panuje wśród artystów opery.

Tego samego wieczora zdarzyło się jeszcze coś, co nieco ostudziło moje upojenie odniesionym sukcesem. Przedstawienie wypadło znakomicie. Poza dyrygentem wszyscy cieszyli się wraz ze mną. Aby to uczcić, udaliśmy się po spektaklu na huczne przyjęcie. Nigdy wcześniej nie czułem się równie radośnie. W pewnej chwili jednak mój ojciec odciągnął mnie na bok i rzekł:

- Wspaniale Luciano. Wspaniale. Ale nadal sporo brakuje ci do Beniamina Gigli czy Tito Schipy. Musisz jeszcze wiele pracować.

Słowa ojca zapadły mi głęboko w pamięć. Nadszedł jednak czas, gdy i ja miałem sposobność zrewanżowania mu się podobną uwagą. Otóż kilka lat później śpiewałem w Modenie *Cyganerię*, w której mój ojciec wykonywał partię Parpignola - wędrownego sprzedawcy zabawek, który ma zaledwie kilka fraz w scenie w Café Momus. Jak zwykle mój ojciec denerwował się bardzo. Podczas próby kostiumowej załamał mu się głos. Wziąłem go wówczas na stronę i powiedziałem:

- Tato, myślę, że powinieneś pójść do domu. Musisz jeszcze wiele pracować.

Nazajutrz po premierze *Cyganerii* miejscowe gazety opisywały mój debiut znacznie mniej krytycznie niż ojciec. W „Nova Gazette di Reggio Emilia” można było na przykład przeczytać: „Tenor, Luciano Pavarotti śpiewał z ogromnym wyczuciem i zrozumieniem muzyki. Wykazał też dużą swobodę i płynność operowania głosem. Zdawał się być najsilniejszym punktem całego zespołu”. Pozostałe gazety zajmujące się życiem muzycznym także komplementowały mój występ.

Jak na artystę operowego, który zrobił karierę, miałem sporo szczęścia. Jednym ze szczęśliwych zbiegów okoliczności była obecność na premierze *Cyganerii* Alessandro Zilianiego - ważnej postaci w świecie opery, agenta i tenora. Był on związany z wpływową agencją artystyczną z Mediolanu, a poza tym cieszył się sławą śpiewaka. Oczywiście nie ze względu na moją osobę przyszedł tego wieczoru do teatru. Powodem była partia basa, Dmitrija Nabokova - syna słynnego pisarza.

Być może dlatego, że sam był tenorem, Ziliani bardziej zainteresował się moim śpiewem i przeniósł swą uwagę z Nabokova na mnie. W każdym razie zaraz po zakończeniu przedstawienia przyszedł za kulisy i przedstawił się. Byłem wówczas w stanie takiego uniesienia, że aż dziwię się sam sobie, iż zapamiętałem jego wizytę i że w trakcie rozmowy odpowiadałem w miarę sensownie na jego pytania. Jestem bardzo wylewnym człowiekiem, ale jakaś część mego umysłu zawsze zachowuje trzeźwy osąd sytuacji. Ziliani chciał znać moje plany na przyszłość. Odpowiedziałem, iż najpierw chcę opanować cztery czy pięć ról, a dopiero potem myśleć o rozpoczęciu większej kariery. Usłyszałem wówczas, iż, gdy tylko poczuję, że nadszedł właściwy moment, mam natychmiast skontaktować się z nim, a on zajmie się moimi sprawami. Świadomość, iż mogę liczyć w przyszłości na pomoc takiego człowieka, była dla mnie niezwykle istotna. Ziliani cieszył się we Włoszech i w całej Europie znakomitą opinią. Miał odpowiednie kontakty i był dość wpływową osobą.

Ciekawe, jak istotną rzeczą dla wszystkich rozpoczynających karierę są słowa zachęty ze strony uznanych sław. Wystarczy, by ktoś

związany z tą samą dziedziną sztuki - dyrygent, reżyser, impresario czy krytyk - powiedział, iż jest się dobrym. Takie potwierdzenie własnej wartości dodaje młodemu człowiekowi pewności siebie, albo pozwala żyć nadzieją przez następne lata ciężkiej pracy. Dodaje siły, dzięki której łatwiej jest znieść wszystkie cienie debiutu, jak na przykład brak ofert, czy obojętność publiczności, której nie porusza śpiew nowicjusza. Jeśli słowa pocieszenia i zachęty są zbyt słabe lub padają zbyt rzadko, można się załamać i poddać już na samym początku. Często słyszy się o artystach mocno wierzących we własny talent i ciężko walczących z przeciwnościami losu. Jeśli chodzi o mnie, to także mocno wierzyłem w swe możliwości. Przez sześć lat pracowałem bardzo ciężko, chociaż nie zarobiłem ani centa. Łatwiej jest jednak wytrwać w swej wierze, gdy wzmacnia ją opinia kogoś, kto zna doskonale tajniki zawodu, w którym chce się z czasem zostać kimś. Gdy patrzymy na jakiegoś artystę - dobrego czy złego - nie myślimy o tym, że zawsze „nosi” on ze sobą jakieś wyrazy zachęty, czy to w postaci wycinka z gazety, czy to zapamiętanej pochwały ze strony nauczyciela. Niczym szczególny talizman podtrzymujący go na drodze do kariery. Moim zdaniem, tak zwana wiara we własne siły jest podstawą wszelkiego talentu, zaś słowa zachęty czy otuchy są dla owej wiary swoistym spoiwem i wzmocnieniem.

Świadomość, iż Ziliani docenił mój śpiew, była dla mnie czymś więcej niż tylko zachętą do dalszych wysiłków. Ziliani był człowiekiem, dzięki któremu mogłem otrzymać pracę w najlepszych operach Europy. Udany debiut, reakcja publiczności, recenzje, opinia słynnego impresario - wszystko to sprawiło, iż uznałem przyszłość za wielce obiecującą, a w każdym razie obiecującą na tyle, by założyć rodzinę. Adua i ja byliśmy jednak dalecy od przekonania, iż teraz już będę mógł śpiewaniem utrzymać nas oboje. Gdy oklaski i gratulacje przestały huczeć nam w głowach, przypomnieliśmy sobie, iż było wiele obiecujących sukcesów, po których o artyście więcej już nie usłyszano. Podobnie mogło być i ze mną. Adua jednak bardziej niż ja sam wierzyła w powodzenie. Kobiety mają intuicję.

Co prawda i moim zdaniem szanse na przyszłość wyglądały teraz znacznie lepiej niż przed zwycięstwem w konkursie. Postanowiliśmy

wiec wykorzystać ten moment. Adua pracowała jako nauczycielka, a ja... nawet gdyby nie powiodło mi się, mogłem zawsze wrócić do pracy agenta ubezpieczeniowego. Decyzja zapadła i 30 września 1961 roku - w pięć miesięcy po moim debiucie - Adua i ja pobraliśmy się. Przez jakiś czas wszystko wskazywało na to, iż spotka mnie los jednego z tych tenorów, o których nie usłyszano już więcej od dnia debiutu. Gdy zwróciłem się w końcu do Zilianiego, oświadczając, iż jestem już gotowy do rozpoczęcia pracy, ten co prawda dotrzymał słowa i rozpoczął usilne poszukiwania, ale znalezienie mi angażu okazało się trudnym zadaniem. Jeden jedyny sukces, i to w Reggio Emilia, nie zrobił ze mnie gwiazdy.

Nawet impresariowie, którzy szukają talentów po całym świecie, czują się lepiej angażując artystów o pewnym rozgłosie. Kontrakt z artystą, o którym już wcześniej słyszeli (nawet jeśli nie byłby on najwyższej klasy) jest z pewnością mniej ryzykownym przedsięwzięciem. Jeśli zaś ktoś zakwestionuje umiejętności takiego wykonawcy, impresario zawsze może wzruszyć ramionami i powiedzieć: „Za takie pieniądze trudno znaleźć kogoś o klasie Corellego czy Tebaldi.”

A przecież jest wielu młodych artystów „tej klasy co Corelli i Tebaldi”, ale zupełnie nieznanymi i występującymi za grosze. W ich przypadku impresario powinien zaufać własnym uszom. Tymczasem smutna prawda jest taka, że wielu ludzi, mających w świecie opery wpływ, nie potrafi ocenić, co wart jest dany artysta, póki nie ujrzy jego nazwiska na afiszu.

Na próżno czekałem na telefon od Zilianiego. Nikt nie chciał zaangażować młodego tenora z Modeny. Wyglądało na to, że Ziliani oferując moją osobę, sprzedaje *scatola chiusa* - czyli „kota w worku”. Nikt przecież o mnie nie słyszał.

Możemy sobie jednak wyobrazić, że przyszedł do Zilianiego pewien impresario i oświadczył:

- Wystawiamy *Toscę* i musimy mieć Mario del Monaco.

Na co Ziliani mógłby odpowiedzieć:

- Załatwię to, ale pod warunkiem, że zaangażujecie także młodego tenora Pavarottiego.

Sądzę, że właśnie w ten sposób Zilianiemu udało się „wywalczyć” dla mnie kilka koncertów.

Niechęć do ryzyka ludzi decydujących o angażach powodowała, iż osoby takie, jak mój „protektor”, były bardzo wpływowe. Jego poręczenie stanowiło o wartości rekomendowanego artysty. Znał się na muzyce jak rzadko kto, a na tenorach szczególnie - wszak sam nim był. Jeśli przyszedłby do dyrekcji jakiegoś teatru i oświadczył, że odkrył niezwykłego tenora, uwierzono by mu.

W ten oto sposób otrzymałem pierwszą płatną rolę w *Cyganerii*, której premiera miała się odbyć w rodzinnym mieście Pucciniego - Luce. Wiem, że rolę tę zawdzięczałem Zilianiemu, oto bowiem, gdy przybyłem na pierwszą próbę, dyrygent rzekł do mnie:

- Skoro Ziliani stwierdził, że jesteś dobrym tenorem, to znaczy, że jesteś bardzo dobrym tenorem, bo o żadnym innym tenorze nie wypowiadał się z takim entuzjazmem, jak o tobie.

W początkach mej kariery dość dziwne było to, że zyskałem uznanie krytyków i ludzi takich, jak Ziliani, natomiast z kolegami ze sceny związane były raczej nieprzyjemne doświadczenia. Potem, przez niemal dwadzieścia lat występów na scenach całego świata spotykałem się z przychylnym i serdecznym nastawieniem ze strony innych wykonawców. Jednak na początku było inaczej. Najpierw zetknąłem się z zawiścią ze strony dyrygenta prowadzącego orkiestrę podczas przedstawienia w Reggio Emilia; teraz zaczęły się problemy z sopranistką.

Była to kobieta, która występowała na scenie od wielu lat i stała się dość znana we Włoszech. W 1961 roku, u schyłku swej kariery, nie śpiewała niestety zbyt dobrze. Wydaje mi się, że zdawała sobie z tego sprawę. Obawiała się (jak dowiedziałem się od innych), że moja *Che gelida manina* może przyćmić jej *Mi chiamano Mimi*. W każdym razie wprost mnie nie cierpiała i umiała to okazać. W jej obecności nie byłem w stanie niczego dobrze zaśpiewać.

W kilka lat później, gdy zjawiała się w Modenie, by wystąpić tam wraz ze mną, jej głos brzmiał jeszcze gorzej. Zaśpiewała tak źle, że publiczność wygwizdała ją. Przysłała wówczas do mnie swego męża i oskarżyła Mirellę Freni i mnie o zorganizowanie klaki. U podstaw tych podejrzeń leżał prawdopodobnie fakt, iż oboje pochodziliśmy z Modeny i nie chcieliśmy ponoć dopuścić artystki spoza naszego

miasta. Była to oczywiście nieprawda, jednak sopranistki są osobami myślącymi często w zadziwiający sposób.

Świadomość, iż jej mąż i ona mogą przypisywać mi złe intencje, sprawiała, że czułem się wówczas nie najlepiej. Podczas jednego z występów w Modenie nagle odzyskała głos i zaśpiewała rzeczywiście dobrze. Publiczność oczywiście nie wygwizdała artystki, a wprost przeciwnie - zgotowała gorącą owację. Wyglądało to tak, jakby niebiosy przywróciły jej wspaniały głos tylko po to, by mogła się przekonać, że audytorium nie wykonuje poleceń Mirelli i moich. Publiczność reagowała na jej śpiew w najbardziej naturalny sposób. Gdy zaśpiewała dobrze, nagrodziła ją długimi oklaskami.

W okresie pracy nad przedstawieniem *Cyganerii* w Luce brakowało mi przede wszystkim doświadczenia. Co prawda nawet ogromne doświadczenie w postępowaniu z divami nie na wiele się zdaje. Gdy sopranistka jest na kogoś wściekła (bo tak to trzeba nazwać), jej ofiara może tylko przeczekać, aż złość minie, niczym burza. Mimo nieprzychylnego nastawienia artystki do mojej osoby, jej zachowanie martwiło mnie szczerze - zapewne dlatego, że nie chciałem być powodem czyjegokolwiek nieszczęścia. Starłem się tylko, jak mogłem, by ta zła atmosfera nie wpłynęła na wartość mego występu, chociaż zdawałem sobie sprawę, iż taki był zapewne cel owych działań.

Cóż, niezycliwa mi osoba mogła być zadowolona. Występ w Luce nie był moim triumfem. Peruka, którą musiałem wówczas nosić, doprowadzała mnie do wściekłości; poza tym był tu inny dyrygent, inny zespół. Można by uznać, że nie chciałem zmartwić zbyt dobrym śpiewem owej sopranistki, ale nie wydaje mi się, by było to prawdziwą przyczyną niepowodzenia. Nie brałem najwyższych dźwięków z taką pewnością i swobodą jak zwykle; głos nie był tak czysty i dźwięczny, jak w czasie debiutu w Reggio.

Do perfekcyjnie zdawałem sobie sprawę z tego, jak wypadłem na scenie, byłem więc bardzo zaskoczony, gdy po występie przyszedł za kulisy słynny tenor, Tito Schipa. W przeciwieństwie do mnie, był zadowolony z tego, co usłyszał i dał mi pewną radę:

- Masz wspaniały głos i powinieneś dalej śpiewać tak, jak sam czujesz. Nie zdawaj się na rady i nauki innych. Nie staraj się też, by twój głos brzmiał jak głos kogoś innego.

Podziwiałem Schipo jak wszyscy, dlatego też jego słowa mocno mnie poruszyły. W dodatku czyż może być dla młodego śpiewaka rada bardziej zachęcająca niż ta, by nie słuchał żadnych rad?

Mimo nieprzyjemnej atmosfery spowodowanej zachowaniem sopranistki i pomimo iż nie zaśpiewałem najlepiej, rola Rodolfo z przedstawienia w Lucce była dla mnie ważnym doświadczeniem. W dodatku po raz pierwszy zapłacono mi za śpiewanie - 80 000 lirów za dwa wieczory (czyli około 50 dolarów za występ).

W następnych miesiącach (oczywiście dzięki Zilianiemu) wystąpiłem dwukrotnie w Irlandii - w *Madame Butterfly* i w *Cyganerii*, wraz z zespołem opery w Dublinie. Potem zaśpiewałem w *Rigoletto* w Carpi, w mieście leżącym w pobliżu farmy, na której nasza rodzina mieszkała w czasie wojny. Carpi nie jest wielkim miastem, ale jest tu przepiękny gmach opery.

Zanim jednak wywiązałem się do końca z tych obowiązków, Ziliani dowiedział się, iż słynny dyrygent Tullio Serafin poszukuje tenora do roli księcia w przedstawieniu *Rigoletta*. Spektakl miał być wystawiony w Palermo w Teatro Massimo. Ziliani postarał się, by Serafin przesłuchał mnie nazajutrz po ostatnim spektaklu *Cyganerii* w Lucce.

Serafin miał wówczas osiemdziesiąt trzy lata i opinię autentycznej wyroczni w świecie opery. Był jednym z najsłynniejszych dyrygentów, prowadził orkiestry we wszystkich wielkich operach świata, wliczając w to Metropolitan Opera. W dodatku był dyrektorem artystycznym Rzymskiej Opery, a następnie La Scali. Po raz pierwszy miałem poddać się ocenie takiej sławy.

Gdy wsiadałem do pociągu jadącego do Rzymu, byłem niezwykle zdenerwowany. Miałem spotkać się z Serafinem o czwartej po południu. Przybyłem pod jego dom już o drugiej. Ze zdenerwowania zachowywałem się jak pijany, przez dwie godziny chodząc tam i z powrotem przed budynkiem. W końcu wszedłem do kawiarni, by napić się czegoś, co dobrze zrobiłoby memu ściśniętemu z przejęcia gardłu. Punktualnie zaś o czwartej zadzwoniłem do drzwi wielkiego dyrygenta.

Otworzyła służąca i zapytała:

- Czy to pan jest tym tenorem z Modeny, którego Maestro oczekuje?

Odparłem, że tak, i zostałem wprowadzony do przestronnego salonu z fortepianem. Wówczas służąca powiedziała:

- Zaraz pana zaanonsuję.

Wkrótce też pojawił się Serafin i przywitał mnie w sposób, w jaki wita się osoby przychodzące w sprawach służbowych. Następnie zwrócił się do służącej:

- Rosino, proszę przynieść szklankę wody dla tego młodego człowieka.

- Nie trzeba, Maestro - wtrąciłem się. - Przed przyjściem do pana wstąpiłem do baru i nie jestem spragniony.

Najwyraźniej zignorował moją uwagę i ponaglił służącą:

- Szklankę.

Zasiadł do fortepianu. Spodziewałem się, że poprosi, bym zaśpiewał *La donna è mobile* czy jakąś inną arię z *Rigoletta*. Tymczasem rozpoczął od pierwszych taktów opery i tak oto prześpiewałem wraz z nim całe przedstawienie. Pod koniec drugiego aktu byłem wyczerpany.

- Czy mogę poprosić o coś do picia? - zapytałem w końcu.

- Wiedziałem, że nadejdzie taki moment - odpowiedział uśmiechając się i ruchem głowy wskazał mi szklankę z wodą. Gdy zbliżyliśmy się do końcowych scen, wiedziałem już, że Serafin jest ze mnie zadowolony. Oczywiście nie powiedział mi tego. Zatrzymał się natomiast w pewnym momencie i rzekł:

- Rozumiesz teraz, że Maddalena jest zwykłą dziwką. Księżę również zdaje sobie z tego sprawę. Gdy więc zjawisz się w Palermo, chcę, byś zaśpiewał *Bella figlia dell'amore...* w sposób, w jaki zaśpiewał to Caruso - z egzaltacją, ironią, nie szczerze...

„Gdy zjawię się w Palermo!” To był moment, w którym uświadomiłem sobie, że otrzymałem rolę. Moje uniesienie było tak wielkie, że z trudem „dobrnąłem” do końca opery.

Po zapłaceniu za bilet na nocny pociąg do Modeny pozostało mi zaledwie dziesięć tysięcy lirów. Miało to wówczas wartość około szesnastu dolarów. Były to wszystkie pieniądze, jakie mi zostały z honorarium za występ w Luce. Musiałem więc jechać drugą klasą

zapuszczonego pociągu, ale przecież byłem tej nocy najszcześniejszym człowiekiem we Włoszech.

Praca pod kierownictwem Serafina w Palermo była nadzwyczajnym przeżyciem. Maestro - już u schyłku życia, nadal pozostał znakomitym muzykiem - *grandissimo capitano*. Wszyscy odnosili się do niego z wielkim szacunkiem. Ja również, ale miałem tylko dwadzieścia siedem lat i mocno wierzyłem w swe możliwości.

Pod koniec jednej z arii pozwoliłem sobie na niewielką wariację - wysoką nutę, którą przetrzymałem nieco dłużej, niż to przewidywała partytura (nie pamiętam teraz, w którym było to miejscu). Serafin oczywiście zabronił mi podobnych „wyskoków”. Jednak w czasie próby kostiumowej podszedł do mnie i powiedział, bym spróbował jeszcze raz, jeśli czuję się na siłach. Był zawsze taki skrupulatny, taki rygorystyczny. Jego decyzja była dla mnie ogromnym zaskoczeniem, zapytałem więc, dlaczego zmienił zdanie.

- Zdaje się, że w przypadku twojego głosu, to może się udać - odpowiedział. Po czym dodał sucho - Nie zapominaj, że połowa oklasków będzie dla mnie.

Partię sopranu śpiewała wówczas Gianna d'Angelo. Miała przepiękny głos i była wspaniałą Gildą. Przez krótki czas śpiewała później w Metropolitan Opera. Słyszałem, że wykłada teraz na uniwersytecie.

Przygotowania do premiery przebiegały sprawnie, ale nad naszym zespołem zawisła ciemna chmura. „Chmurą” tą był słynny bas, Ettore Bastianini. Nie śpiewał tak, jak należało się tego spodziewać i Serafin stawiał mu szczególne wymagania. W dodatku jego zachowanie w stosunku do reszty zespołu było co najmniej dziwne. Łatwo tracił panowanie i potrafił odnosić się do nas w dość nieprzyjemny sposób. Dowiedzieliśmy się później, że był nieuleczalnie chory na raka. Wiedział o tym biedak, podczas gdy my nie zdawaliśmy sobie sprawy z jego nieszczęścia. Śpiewał jeszcze przez rok czy dwa, ale to był już jego koniec.

Przedstawienie okazało się sukcesem. Serafin był najwyraźniej zadowolony z mego śpiewu. Podobnie mieszkańcy Palermo. Zaczynałem czuć się artystą operowym.

JOAN INGPEN

Odkrycie Pavarottiego

Na początku lat sześćdziesiątych pracowałam w Covent Garden w dziale planowania, co oznaczało, że byłam odpowiedzialna za obsadę. Później robiłam zresztą to samo dla Rolfa Liebermanna, gdy ten objął Operę Paryską. Teraz robię to w Metropolitan Opera. W 1963 postanowiliśmy wystawić *Cyganerię* z udziałem Giuseppe di Stefano. Nasz tenor był jednak na wakacjach, co było o tyle niepokojące, że di Stefano cieszył się sławą artysty, który potrafi zerwać przedstawienie w ostatniej chwili.

W Europie nie mieliśmy zwyczaju angażować „dublerów” dla poszczególnych ról - co na przykład w Stanach Zjednoczonych jest czymś normalnym. Tam w ciągu godziny można „ściągnąć na telefon” zastępstwo w przedstawieniu, co nie oznacza oczywiście, iż dzieje się tak za każdym razem. Ponieważ udział di Stefano był nader niepewny, a nasz „etatowy” tenor nadal się nie pojawiał, stanęliśmy przed widmem katastrofy. Poprosiłam więc administratora Covent Garden, sir Davida Webstera, o zgodę na wyszukanie jakiegoś młodego włoskiego tenora - kogoś odpowiadającego umiejętnościami poziomowi Covent Garden, ale nie dość znanego, by zgodził się przyjechać do Londynu i zastąpić kogoś innego, bez całkowitej pewności, że otrzyma tę rolę. Sir David taką zgodę wyraził.

W Dublinie mieści się interesująca organizacja nazwana Wielkim Towarzystwem Operowym, które „gra” dwa razy w roku, przy czym każdy z tych dwu „sezonów” trwa ledwie dwa tygodnie. Jesienny

„sezon” przewidywał zawsze występy śpiewaków angielskich, podczas gdy wiosenny organizowany był ad hoc z udziałem zespołów z Włoch. Zbliżał się właśnie czas rozpoczęcia sezonu wiosennego 1963. Jestem Irlandką i uwielbiam od czasu do czasu podróże, pomyślałam sobie więc: „Czemu by nie pojechać do Dublinu i nie przekonać się, czy nie mają tam jakiegoś tenora?”

Gdy zjawiłam się w Dublinie w czerwcu, udałam się na przedstawienie *Rigoletta*. Ujrzałam wówczas pewnego postawnego młodego człowieka - nie tak potężnego oczywiście, jak obecnie - którego zachowanie na scenie było - delikatnie mówiąc - niedorzeczne. Śpiewał chyba dla galerii, zawieszał długo głos na wysokich tonach - ale, dobry Boże, jakim był wspaniałym materiałem na śpiewaka! Ciekawostką będzie fakt, iż w tym samym przedstawieniu występował młody, nikomu nieznanym baryton, Piero Cappuccini.

Powiadomiłam przyjaciół, że oto właśnie znalazłam to, po co przyjechałam do Dublinu. Ktoś z nich powiedział:

- Na pewno nie myślisz o tym tenorze?! Przecież on chyba nawet nie zdaje sobie sprawy z tego, co wyprawia na scenie.

Odpowiedziałam, że dostrzegam jego błędy, ale ten nieprawdopodobny głos rekompensuje wszystko.

A oto inne zabawne zdarzenie towarzyszące dublińskiemu przedstawieniu *Rigoletta*. W tym właśnie czasie papież Jan XXIII ciężko zachorował i wszyscy pogodzili się już z jego śmiercią. Dyrektor naszej opery przeżywał to w dwójnasób, jako że w Irlandii w dniu śmierci papieża ogłasza się żałobę. Jeśli papież umarłby po pierwszym akcie, przedstawienie musiałyby zostać zakończone; jeśli wcześniej - odwołane.

Nasz dyrektor był niesłychanie przejęty, ponieważ w razie odwołania przedstawienia trzeba by zwrócić pieniądze za bilety, podczas gdy honoraria musiałyby zostać wypłacone. Papież zmarł, ale dyrektor ukrywał ten fakt, aż do rozpoczęcia przedstawienia. Gdy przebrzmiała uwertura, zarządził nagle przerwę i ogłosił tę smutną nowinę. Później Luciano powiedział mi, że cały zespół wiedział o śmierci papieża. Za kulisami wszyscy zastanawiali się zdziwieni, dlaczego nie zostało to ogłoszone wcześniej.

Luciano był wówczas tak mało znanym (czy raczej nieznanym) artystą, że zgodził się przyjechać do Londynu za bardzo skromne wynagrodzenie. Aby uczynić ofertę bardziej atrakcyjną, obiecaliśmy mu, że

zaśpiewa w ostatnim przedstawieniu, nawet jeśli jego zastępstwo za di Stefano okaże się zbędne. Pojawił się nieco wcześniej, niż się go spodziewaliśmy, była więc okazja udzielić mu kilku lekcji zachowania na scenie, nim rozpoczęły się regularne próby. W rezultacie tych wszystkich zabiegów di Stefano zaśpiewał - o ile sobie dobrze przypominam - jedno pełne przedstawienie i połowę następnego, a potem zerwał występy, Luciano zaś wystąpił w pozostałych i odniósł niesłychany sukces.

Jego powodzenie w Covent Garden było tak wielkie, że natychmiast zaprosiliśmy go na kolejne występy. Doszło do nich już jesienią 1963 roku. Wtedy jeszcze nie planowało się obsady operowej z takim wyprzedzeniem jak dziś. Obecnie nie ma praktycznie możliwości zaoferowania młodemu, obiecującemu artyście występu w ciągu najbliższych trzech lat.

Braliśmy pod uwagę w równym stopniu osobowość Luciano i jego sztukę wokalną. Co prawda niemal nie mówił po angielsku, ale w przypadku osobowości tej miary nie stanowiło to przeszkody nie do pokonania. Pamiętam, że mówiliśmy o nim „Szczęściarz”. Dawno już go tak nie nazywałam, ale wątpię, by nie wiedział o tym przydomku. Wówczas, w Covent Garden, odnosiliśmy się do niego ze szczególnym sentymentem, z powodu okoliczności, w jakich pojawił się w naszym zespole - jako czyjś zastępca, w ostatniej chwili.

Z pewnością ważnym momentem dla Luciano - niewątpliwie ważniejszym od roli w *Cyganerii* wystawianej w Covent Garden - był angaż do Glyndebourne. Jej dyrektorzy, dowiedziawszy się o wielkim sukcesie Pavarottiego w roli Rodolfo, zjawili się, by usłyszeć go osobiście, a w efekcie tej wizyty zaproponowali mu partię Idamantesa w *Idomeneuszu, królu Krety* Mozarta. Podejście w Glyndebourne do opery było czymś całkowicie różnym od prowincjonalnej włoskiej szkoły, w której wyrósł Luciano. A opera Mozarta nie należała do typowego repertuaru Luciano. Zabawnie było obserwować, jak próbowano go tu „nauczyć” rozumienia i śpiewania Mozarta, ale trzeba przyznać, że byli w tym znakomici i robili to bardzo na serio. Luciano potrafił to zresztą docenić. W czasach, gdy Jani Strasser odpowiadała w Glyndebourne za przygotowanie muzyczne spektaklu, było to jedyne w swoim rodzaju miejsce, w którym śpiewak mógł z powodzeniem

doskonalić swoją technikę. Jani wywarła z pewnością ogromny wpływ na Luciano; dzięki niej zrobił ogromne postępy.

Jednak najważniejszą rzeczą, jaką dały Pavarottiemu występy w Covent Garden, było zawarcie znajomości z Joan Sutherland i jej mężem, Richardem Bonyngem. Zanim podjęłam pracę w Covent Garden, byłam menażerem Joan. Nasza współpraca miała miejsce przed jej wielkim sukcesem w 1959 roku, po którym zyskała światową sławę. Nadal jesteśmy dobrymi przyjaciółkami.

W 1963 roku - po „odkryciu” Luciano - zadzwoniłam do Ricky Bonynga i powiedziałam:

- Mam tenora, który moim zdaniem jest bardzo dobry. Jestem przekonana, że nadaje się do repertuaru wykonywanego przez Joan, a co istotne - jest wysoki.

Wzrost jest wiecznym problemem przy doborze partnerów scenicznych dla Joan. Zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że będą wyglądać przy niej jak mali chłopcy. Ale w przypadku Luciano nie było takiego problemu. Państwo Bonyngowie polubili Luciano i wymogli na kierownictwie teatru, by „wynajęło” go na występ u boku Joan w *Łucji z Lammermooru* w Miami, a następnie na tournée po Australii. Okazało się, iż pomysł ten był dla obojga nad wyraz szczęśliwy. Teraz, gdy głos Luciano brzmi silniej, śpiewa on już w innym repertuarze niż Joan.

Gdy pracowałam później dla Opery Paryskiej, spotkałam się z Luciano zaledwie raz. Zaproponowaliśmy mu wówczas rolę w *Cyganerii* i nasza propozycja została przyjęta. Potem nie widziałam się z nim póki, nie podjęłam pracy w Metropolitan Opera. Przez ten czas Luciano stał się wielką gwiazdą, ale nie miał jakoś szczęścia do tego teatru. O ile moje zdanie może mieć tu jakieś znaczenie, wydawało mi się, jakby Pavarotti czuł, że Metropolitan Opera przygotowuje spektakle z myślą o innych artystach, ale nie o nim.

Gdy wystawia się zaledwie cztery tytuły w sezonie, dobiera się je niezwykle starannie, mając na uwadze splot różnych uwarunkowań muzycznych. Trudno wówczas kierować się motywacją „pod” danego artystę. Ale artyści nie próbują zrozumieć tych spraw. Widzą tylko, że oto przygotowuje się nowe przedstawienie, a oni znowu zostali

pominięci w obsadzie. Niestety, i na tym polu działa prawo konkurencji. (Proszę sobie przypomnieć Tebaldi i Callas - jedna z nich zawsze czuła, że jej rywalka jest w szczególny sposób faworyzowana przez dyrekcję.) Nie można przecież zaangażować wszystkich jednocześnie.

Można było odnieść wrażenie, że Luciano czuł się niezbyt „lubiany” przez dyrekcję Metropolitan Opera. Gdyby istotnie taka była prawda, miałyby słuszną żywiąc urazę - bo powinien być kochany - zarówno jako artysta, jak i człowiek.

Chciałam wyjaśnić całe to nieporozumienie. Zadzwoiłam więc do niego i zapytałam, czy moglibyśmy się spotkać w jego apartamencie w hotelu Navarro. Luciano zapowiedział, że przygotuje dla nas lunch. Sam przyrządził spaghetti, mimo że był na diecie. Zaczęliśmy jeść dopiero o wpół do trzeciej. Po lunchu starałam się usilnie sprowadzić rozmowę na jakiś bardziej poważny temat, czego on z kolei próbował uniknąć. Zadzwoił telefon i Luciano musiał z jakiegoś powodu opuścić pokój. Pozostałam „na posterunku”. W jakiś czas potem dowiedziałam się od jego dobrego przyjaciela, że Luciano chciał mnie wówczas umyślnie wyprowadzić z równowagi. Ale ja pozostałam niewzruszona.

Byłam przekonana, że całe to nieporozumienie z brakiem ról dla niego w Metropolitan było czystym absurdem i że Luciano musi zaśpiewać na naszej scenie. Doskonale wiedziałam, że nie miał podstaw do niepokoju. W końcu porozmawialiśmy o tym, co Pavarotti najbardziej chciałby zaśpiewać. Szczęśliwym trafem właśnie zamierzaliśmy to wystawić. Nie było więc żadnych kłopotów.

Teraz Luciano jest wielką gwiazdą... i dobrze sobie z tego zdaje sprawę. Jest więc rzeczą zupełnie naturalną, że stara się w jakiś sposób wpływać na to, co dzieje się wokół niego. Cóż, podobnie zachowują się gwiazdy nawet mniejszego formatu. Luciano jest bardzo lubiany w środowisku. Cieszy się popularnością wśród kolegów, nic więc dziwnego, że jakby „w zamian” stara się pomóc młodym śpiewakom, którzy są dopiero u progu wielkiej kariery. Wydaje mi się, że nie traktuje ich jak konkurentów - raczej chce, by stali się któregoś dnia równie dobrzy jak on. Niestety, obawiam się, że nie wszystkim się to powiedzie.

Od czasu *Cyganerii* wystawionej w Covent Garden sceniczny image i zachowanie Luciano bardzo się zmieniły. Pracował nad tym ciężko i krok po kroku stawał się coraz doskonalszy. W tradycji opery włoskiej aspekt aktorski ani reżyseria przedstawienia nie są sprawami najważniejszymi. Można wystąpić w tak przygotowanym (a właściwie nieprzygotowanym) spektaklu w Palermo, ale podobna rzecz jest nie do pomyślenia w Londynie. Dla miłośników opery we Włoszech najważniejszy jest sam śpiew. Luciano ogromnie udoskonalił swoje umiejętności sceniczne, gdy przyszło mu pracować nad kilkoma przedstawieniami pod kierownictwem Jeana-Pierre'a Ponelle'a.

Luciano jest bardzo muzykalnym człowiekiem i szybko orientuje się, co jest w danej chwili konieczne, a czego zrobić nie należy. Gdy nagle pomyli się raz i drugi w jakimś pasażu, zdarza się, że trzeba mu na to zwrócić uwagę, co z reguły nie jest dlań niczym przyjemnym. Jednak najczęściej w takich sytuacjach - zanim ktokolwiek zdąży się odezwać - mawia: „Zdaje się, że pozostaje mi tylko pomodlić się o pomoc z nieba. Zawsze myślę się w tym miejscu”. Bardzo poważnie podchodzi do wszystkiego, co robi. Gdy zaczyna pracę nad nową rolą, nie zdarzyło się jeszcze, by gruntownie jej wcześniej nie opracował.

Mimo swej tuszy ma na scenie wiele wdzięku. Ów czar wynika z pewnością z otwartości i szczerości, które Luciano ma wypisane na twarzy; emanuje ona ciepłem i życzliwością. Wydaje się, że owo „coś” - co sprawia, iż Luciano od pierwszych chwili potrafi wzbudzić w człowieku sympatię - rozwija się wraz z karierą sceniczną Luciano. Sądzę, iż dawniej nie miał tej niezwyklej łatwości nawiązywania kontaktów i zjednywania przychylności. Może w ten sposób objawia się związana z sukcesem pewność siebie i radość. Niezależnie od przyczyn, patrząc na jego twarz, zapomina się o korpulentnej sylwetce.

Luciano różni się moim zdaniem od wielu innych śpiewaków tym, że w inteligentny sposób operuje swym głosem. Mam na myśli fakt, iż cierpliwie czekał osiągnięcia odpowiedniego wieku, by przystąpić do pracy nad trudniejszymi rolami. Żałuję tylko, że przestał w związku z tym śpiewać *Córkę pułku*. Nadal śpiewa co prawda *Napój miłosny*,

ale w *Córce*... był wprost fantastyczny. Przedstawienie to było wystawione po raz pierwszy w Londynie dla gwiazdy - Joan Sutherland, ale krytykom nie spodobała się reżyseria Sandro Sequi. Wówczas to Metropolitan przeniosła przedstawienie na swoją scenę i Nowy Jork zareagował entuzjazmem. Oczywiście publiczność w Londynie uwielbiała Luciano tak samo jak publiczność nowojorska. Jakżeby mogło być inaczej? Co wieczór śpiewał przecież tę niewiarygodną arię - dziewięć wysokich C, przy których można było wygodniej usiąść w fotelu i nie martwić się o nic; Luciano był niezawodny. Publiczność szalała.

Doskonale rozumiem, że są teatry operowe, które tak bardzo pragną, by Luciano wystąpił w ich przedstawieniach, że pozwalają mu decydować nawet o obsadzie kluczowych ról. W Metropolitan Opera nie byłoby to możliwe. Oczywiście nigdy nie zmuszaliśmy artystów, by występowali razem z kimś, z kim - mówiąc delikatnie - praca nie układa im się najlepiej. Z drugiej strony rozumiem Luciano, który nie chce rozmawiać o kontrakcie, póki nie dowie się, kto prowadzi orkiestrę, ale w naszej operze nie moglibyśmy się zgodzić, by artysta stawiał nam warunki. „Zgoda. Wystąpię, ale tylko wtedy, gdy wystąpią także X, Y i Z”. O ile mi wiadomo, Luciano nigdy nie postąpił w ten sposób. Czasami jest to dziwne, gdy wielkie gwiazdy próbują wziąć na siebie odpowiedzialność, która zwykle spoczywa na impresario. Callas, na przykład, zawsze sama dobierała sobie tenorów i dyrygentów. Jeśli się jednak prowadzi poważny teatr, nie można dopuścić do takiej sytuacji - trudno jest zaangażować artystów, których wcześniej z tych czy innych powodów uznało się za nieodpowiednich w danym przedstawieniu.

Zważywszy, jak wielką sławą opery jest Luciano, trzeba przyznać, iż ma on bardzo niewiele wad, tak typowych dla gwiazd. Pamiętam pewne przyjęcie wydane na cześć Luciano po jednym z jego pierwszych występów w Nowym Jorku. Było to zanim zjawiłam się w Metropolitan Opera i zanim zaczęliśmy ponownie razem pracować. Luciano był bohaterem wieczoru i wszystkie piękne dziewczęta koniecznie chciały go poznać. Gdy dostrzegł mnie, natychmiast podszedł ze słowami:

- Wśród tych wszystkich ludzi, którzy twierdzą teraz, że mnie odkryli, ty zrobiłaś to naprawdę. Nie zapomniałem o tym.

Jego słowa bardzo mnie wówczas wzruszyły. Minęło przecież tyle lat, a on odniósł tyle sukcesów... Nie każdy artysta, który zdobył już pozycję, potrafi przyznać się, kto pomógł mu w trudnych początkach kariery. Być może gwiazdorstwo powoduje, że zapominają, iż kiedykolwiek potrzebowali pomocy. A przecież bez względu na skalę talentu, na początku kariery zwykle istnieje ów „ktoś”, od kogo wszystko się zaczyna. Dopiero potem można już działać samodzielnie. Większość sław zdaje się o tym zapominać, ale wierzę, że Luciano nigdy nie zapomni. Być może to właśnie owa wdzięczność za okazaną kiedyś pomoc sprawiła, że udało mi się wówczas w hotelu Navarro przekonać Luciano, by zgodził się wystąpić w Metropolitan Opera.

JUDITH RASKIN

Glyndebourne

W 1964 roku miałam okazję wystąpić wraz z Pavarottim w *Idomeneuszu*, na scenie Glyndebourne. Był to początkowy okres kariery Luciano. O ile teraz fakt występowania z Pavarottim jest powodem do dumy, o tyle wówczas występ ów krzyżował nieco moje plany. Chciałam koniecznie zaśpiewać także w *Żywocie rozpustnika*, ze Strawińskim jako dyrygentem. Cóż, nie mogłam jednak zagrać w obu przedstawieniach jednocześnie. W końcu wystąpiłam w przedstawieniu Strawińskiego.

Po jakimś czasie zaczęłam tego żałować. A teraz żałuję jeszcze bardziej. Wówczas w Glyndebourne wiedzieliśmy wszyscy, że Pavarotti był kimś niezwykłym. Członkowie zespołu *Idomeneusza* przybiegali do nas w czasie przerw w próbach i dosłownie ciągnęli na widownię, mówiąc: „Musicie to usłyszeć. Ten młody Włoch jest nadzwyczajny!”

Luciano występował w spektaklu w roli Idamantesa - roli, którą zwykle wykonuje mezzosopran. Myślałam początkowo, że nie poradzi sobie z tessitura, ale nie miał z tym najmniejszego kłopotu. A poza tym, jego głos brzmiał tak zachwycająco!

Poznałam go osobiście na jednym z przyjęć wydawanych przez państwa Christie dla artystów występujących gościnnie w Glyndebourne. Wielki Festiwal Operowy Glyndebourne jest organizowany właśnie przez George'a Christie w posiadłości rodzinnej Lewes, w hrabstwie East Sussex. Christie mieli małe dzieci i Luciano uwielbiał

bawić się z nimi. Trudno było go nie zauważyć, gdy wchodził do salonu. Był niezwykle przystojnym mężczyzną. Potężnie zbudowany, sprawiał wrażenie atlety.

Pamiętam, że duże wrażenie zrobiły na mnie wówczas jego wytrwale próby nauczania się angielskiego. Nie mówił zbyt dobrze, więc z uporem maniaka próbował poprawić znajomość języka przy każdej okazji. Wypowiadał możliwie jak najwięcej trudnych zwrotów i wyrażeń, a następnie prosił kogoś, by ten poprawił ewentualne błędy. Wielu włoskich śpiewaków, których znałam, bardzo niechętnie odnosiło się do nauki angielskiego. Twierdzili, iż może to pogorszyć ich wymowę, czy też wpłynąć ujemnie na płynność *legato*. Moim zdaniem, prawdziwą przyczyną było zwykłe lenistwo.

Jednak w przypadku Luciano sprawa miała się zupełnie inaczej. Gdy po raz pierwszy spotkaliśmy się na przyjęciu u państwa Christie, Luciano usiłował za wszelką cenę porozmawiać ze mną po angielsku. Znałam już kiedyś śpiewaków z Niemiec, którzy bardzo sumiennie uczyli się innych języków, ale nigdy nie zetknęłam się z czymś takim u Włocha.

Inną cechą, która wyróżniała Luciano, była jego inteligencja. Dało się ją odczuć nawet w zwykłej rozmowie prowadzonej na przyjęciu, rozmowie praktycznie o niczym i to jeszcze w obcym języku, którego na dobrą sprawę prawie nie znał. Interesował się dosłownie wszystkim, a zwłaszcza tym, co wiązało się w jakiś sposób z jego pracą. Starał się bardzo poprawić swój sceniczny image. Muzyka Mozarta nie trafiała doń w sposób tak naturalny, jak muzyka Pucciniego czy Verdiego, do której jako Włoch przywykł od dziecka. Partia w *Idomeneuszu* wymagała od niego wyjątkowo wiele pracy. I trzeba przyznać, że wcale go to nie przerażało. Wprost przeciwnie, pracował z taką ochotą, że warto to było zobaczyć.

George Christie, wypowiadając się na temat niezwykłości Pavarotiego, stwierdził, iż wówczas (w okresie przygotowywania *Idomeneusza*) dostrzegł w Luciano cechy, których brakowało innym włoskim artystom. Potrafił on przyswoić i przetworzyć we właściwy dla siebie sposób doświadczenia, które zdobywał na każdym kroku. W tamtym okresie oboje Christie darzyli Luciano ogromną sympatią i byli z nim w bardzo bliskich stosunkach. George Christie mówił o nim, jako o „darze natury”.

Luciano był wrażliwy na piękno kobiet; jego uwadze nie umknęła żadna ładna dziewczyna występująca w operze, lub w jakiś inny

sposób z nią związana. Nazywano go nawet „Passion Flower” Kwiat Namiętności.

Jego głos stał się później nieco jaśniejszy, ale i tak brzmiał wówczas wspaniale. Obecnie Luciano lubi brać wysokie nuty w sposób dający bardzo głęboki, ostry dźwięk. Jest to niezwykle efektowne, ale i ryzykowne zarazem, gdyż głos może się wówczas w każdej chwili załamać. Terminy „otwarty” i „zamknięty” w stosunku do brzmienia głosu mogą wydać się nieco mylące. Aby więc opisać sposób brania najwyższych dźwięków, Luciano używa określenia „stretto”, co oznacza coś w rodzaju „mocno”, „zdecydowanie”. Kilku krytyków odniosło się niezbyt przychylnie do sposobu śpiewania przez Pavarottiego wysokich tonów, ale publiczność była zachwycona. Pozostawmy jednak tę kwestię. Wysokie nuty Pavarottiego są sprawą zdecydowanie drugorzędną wobec jego muzykalności i sposobu kreowania linii melodycznych. Ów niepowtarzalny styl frazowania czyni go jednym z największych śpiewaków naszych czasów; jeśli nie największym.

LUCIANO PAVAROTTI

Jak zdobyć nazwisko?

Po tych pierwszych sukcesach w przedziwnym świecie opery przeżyłem prawdziwą huśtawkę nastrojów. Najpierw dane mi było przeżyć to, co dla śpiewaka operowego jest najwspanialsze - dziesięciminutowe owacje publiczności, która zdawała się tracić głowę, pochwały krytyków rozplywających się z podziwu i stwierdzających: „To najwspanialszy głos od czasu tego lub owego...” a na dodatek wyrazy uznania ze strony dyrekcji i zapewnienia, że jest się kimś wspaniałym. Po tym jakby śnie wróciłem do domu, by czekać na telefony i telegramy oferujące mi wspaniałą pracę. Ale nic takiego nie nastąpiło.

Cóż, doświadczałem praw niezwykłego procesu „wyrabiania” sobie nazwiska. W świecie opery - podobnie jak i w innych dziedzinach sztuki - aby otrzymywać interesujące propozycje i móc domagać się wysokich honorariów, trzeba być dobrym, to oczywiste, ale przede wszystkim trzeba być sławnym. A są to dwie różne wartości. Zawsze ta pierwsza poprzedza drugą. Czasami zaś ta druga - sława - nie przychodzi nigdy, nawet w przypadku wielkich talentów. (A już zupełnie wyjątkowo zdarza się bez wielkiego talentu.)

Czasami, nawet jeśli artysta ma dobry głos, sława nadchodzi tak powoli, że gdy jest już znany, jego głos bywa nie tak dobry, jak kiedyś. Wydaje mi się, że był to w pewnym sensie przypadek wielkiej Marii Callas. Kiedy wreszcie stała się sławna w Nowym Jorku (to znaczy, gdy publiczność Opery w Nowym Jorku dowiedziała się o niezwyklej śpiewaczce Marii Callas - zjawisku samym w sobie i głosie, który

koniecznie należało usłyszeć), jej głos, którym Maria zachwycała publiczność w La Scali przez wiele niezapomnianych lat, stracił wiele na pięknie i głębi.

Wydaje mi się, że zdobycie pozycji w świecie opery zabiera często więcej czasu niż w innych dziedzinach sztuki. Nie mam tu nawet na myśli sławy wśród publiczności spoza opery - to zdarza się bardzo rzadko, co najwyżej w przypadku kilku artystów na całe pokolenia. Myślę o zdobyciu nazwiska, które byłoby znane choćby tylko w kręgu wielbicieli opery. Nawet wówczas droga do owej sławy jest przerażająco długa.

W przypadku kina czy muzyki pop artysta nakręca film, nagrywa płytę albo ukazuje się w telewizji i oto otwiera się przed nim ogromna szansa bycia sławnym. Szerokie kręgi publiczności mają okazję zobaczyć go, ocenić i wydać werdykt „tak” lub „nie”.

Tymczasem tu, w operze, można odnieść wielki sukces w teatrze tak znakomitym, jak Covent Garden, a w Nowym Jorku nikt o tym nie usłyszy. A nawet, jeśli ktoś dowie się o tym wielkim sukcesie, powie zapewne: „No cóż, możliwe, że był to zwykły przypadek” lub „Prawdopodobnie to zasługa sopranu, że wszystko i wszyscy zabrzmieli tego wieczoru, jak należy” albo w końcu „Pewnie byli już tak spragnieni przyzwoitego tenora, że ktoś ledwie poprawnie śpiewający wprowadził ich w zachwyt”. Bardzo łatwo jest pomniejszyć czyjeś osiągnięcia, jeśli się go nie usłyszało osobiście.

Co do impresariów, to z reguły są zbyt zajęci, by wsiąść w samolot i polecieć do innego państwa tylko po to, aby wysłuchać jakiegoś nowego, dobrze zapowiadającego się śpiewaka. Decyzje o obsadzie są najczęściej podejmowane przez dyrygentów i dyrektorów muzycznych oper. Ci zaś są jeszcze bardziej zajęci niż impresariowie. Jeśli nie zdarzy się, że James Levin lub Claudio Abbado mają dziwnym trafem poprowadzić orkiestrę właśnie tam, gdzie młodemu śpiewakowi udało się zaistnieć, a ponadto ktoś jeszcze nakłoni ich do przesłuchania osobiście nowicjusza, to można pozostać w zapomnieniu i z dala od wielkich scen przez całe lata.

Istnieje co prawda pewna sieć informacyjna, dostarczająca wiadomości o śpiewakach, ale i ona nie gwarantuje obiegu informacji o wszystkim i o wszystkich. Rudolf Bing zwykł „mieć swojego człowieka” w Europie, co tłumaczy w jakiś sposób fakt, iż niektórzy artyści występowali od czasu do czasu w Metropolitan Opera lub byli

przynajmniej zapraszani do jakiejś audycji, głównie za sprawą owego „człowieka”, rzecz jasna.

Na przykład Kurt Herbert Adler, dyrektor opery w San Francisco, przy ocenianiu młodych, dobrze zapowiadających się śpiewaków polegał na opinii świętej pamięci Otto Gutha. Podejrzewam, że inni impresariowie także korzystają z usług takich „zwiadowców”, ale i tak większość z nich nie przyznałaby wielkiej roli artyście, którego nie znają osobiście. Na to zaś, żeby dyrektorzy wielkich oper poznali osobiście głos młodego śpiewaka, potrzeba lat.

Na owej sieci nie można zbyt pojechać. Młody artysta musi mieć sporo szczęścia, by wiadomość o nim znalazła się wśród innych, przekazywanych dalej i wyżej. Joan Ingpen zaprosiła mnie do Covent Garden, tylko dlatego, że oglądała przedstawienie z moim udziałem w Dublinie i spodobał jej się mój śpiew. Z pewnością nigdy o mnie nie słyszała, a przecież miałem bardzo obiecujący debiut we Włoszech; śpiewałem w wielu znanych operach; w Palermo odniosłem sukces z taką sławą, jak Tullio Serafin. Ale okazało się, że nawet Joan - osoba odpowiedzialna za wyszukiwanie nowych głosów dla jednego z najważniejszych teatrów świata - nie słyszała o tym. A dlaczego? Otóż w większości dziedzin sztuki, aby zostać odkrytym, trzeba być wcześniej wielokrotnie odkrywany.

Jeszcze więcej czasu zajmuje zyskanie rozgłosu wśród publiczności. Jeśli pierwsze sukcesy mają miejsce w Europie, to publiczność amerykańska na przykład może (przy dużym szczęściu dla młodego śpiewaka) przeczytać o nich wzmiankę w „Opera News” czy innej publikacji traktującej o tej dziedzinie sztuki. Przy czym, nawet jeśli przeczytają taką wzmiankę, to najwyżej pomyślą sobie, by nie przegapić występu artysty, kiedy będzie śpiewał w ich mieście. Chyba że zapomną.

Trzeba więc ogromnie szczęśliwego zbiegu okoliczności, by dyrektor został w końcu przekonany o konieczności zaangażowania obiecującego artysty. Jeśli się tak szczęśliwie złoży, że nieznanemu szerzej wykonawcy otrzyma angaż i wystąpi w innym mieście, to - jeśli chce zostać zauważony - będzie musiał zaśpiewać lepiej niż Caruso i Gigli razem wzięci. Zaśpiewać dobrze to tak, jakby się w ogóle nie zaśpiewało. Zanim szeroka publiczność Nowego Jorku dowiedziała się w

końcu o moim istnieniu, występowałem w Metropolitan Opera przez długie lata. Nie wystarczyło zaśpiewać czysto wysokie C w *Cyganerii*, czy *Łucji z Lammermooru*. Musiałem zaśpiewać dziewięć wysokich C w *Córce pułku*, by zwrócić na siebie ich uwagę.

W rok po moim debiucie Ziliani „załatwił” mi kilka występów na terenie Włoch. Miałem teraz w repertuarze trzy opery: *Cyganerię*, *Rigoletto* i *Traviatę*. Śpiewałem je w kilku dużych miastach, takich jak Genua i Bolonia, ale także i w małych miasteczkach, jak Forli czy Rovigo. Mój pierwszy występ poza granicami kraju miał miejsce w Amsterdamie. Otrzymałem wówczas rolę Edgara w *Łucji z Lammermooru*. Był wówczas początek 1963 roku.

To był wielki rok dla mnie i dla mojej reputacji poza granicami Włoch. Śpiewałem *Cyganerię* w Staatsoper w Wiedniu i *Rigoletto* w Dublinie, co skłoniło Joan Ingpen do zaproszenia mnie do Covent Garden - co prawda jako zastępcy di Stefano. Tuż przed występem w Dublinie zaśpiewałem jeszcze w Belfaście. A wszystko to wydarzyło się w 1963 roku. Ponadto brałem udział w przedstawieniach w Palermo, Reggio Calabрії, Neapolu, a nawet w Barcelonie, gdzie wystąpiłem w *Traviacie*.

Mimo silnych doznań związanych z możliwością występowania za granicą, koncentrowałem się przede wszystkim na śpiewie i przedstawieniach, i to tak usilnie, że nie jestem do końca pewien, czy byłem wówczas w Barcelonie, w Belfaście, czy gdzieś indziej. Do dziś zresztą, gdy przychodzi mi śpiewać w jakimś nowym miejscu, jestem tak pochłonięty zbliżającym się występem, że nie do końca zdaję sobie sprawę, gdzie się właściwie znajduję. W dodatku, w początkach mej kariery nie miałem pieniędzy, by pozostać kilka dni dłużej w nowym mieście i zwiedzić je. Gdy tylko mój angaż dobiegał końca, natychmiast pakowałem bagaże i wracałem do Modeny, by zobaczyć się z Aduą i córką. A już wkrótce z dwiema córkami.

W początkach kariery, gdy sukcesem było dla mnie wystąpienie w jakimś przedstawieniu na terenie Europy, jako pierwsza odkryła mnie publiczność angielska. Ja sam uważam się za artystę odkrytego

właśnie w Anglii. Wszystko zaczęło się przecież od zaangażowania mnie do Covent Garden przez Joan Ingsen. Miałem zastąpić di Stefano, którego podziwiałem i chciałem naśladować. Był on co prawda niezbyt zrównoważonym człowiekiem i często zrywał przedstawienia. Ponieważ wszyscy w teatrze obawiali się, że w każdej chwili może dojść z powodu di Stefano do katastrofy, wystąpiłem ja. Trzeba przyznać, że publiczność była wówczas dla mnie niezwykle łaskawa; poczułem się nową gwiazdą.

Przez pierwsze tygodnie pobytu w Anglii mieszkałem w hotelu i czułem się bardzo samotny. W szkole przez cztery lata uczyłem się angielskiego i uważałem ten przedmiot na swój ulubiony. Jednak gdy w jakiś czas później przyjechałem na występy do Walii wraz z chórem z Modeny, z przerażeniem stwierdziłem, że nie rozumiem ani słowa. Ktoś wytłumaczył mi wówczas, że ludzie w Walii właściwie nie mówią po angielsku, a raczej po walijsku. Uwierzyłem więc ponownie, że owe cztery lata nauki angielskiego nie są latami straconymi.

Gdy jednak zjawiłem się w Londynie, by wystąpić w Covent Garden, okazało się, że wszyscy Anglicy mówią po walijsku. Mówili coś do mnie, ale gdy wypowiadali na przykład trzecie słowo, ja byłem w stanie zrozumieć dopiero pierwsze. To był koszmar. Zacząłem więc nosić wszędzie ze sobą podręcznik gramatyki angielskiej. Praca nad opanowaniem tego języka była niestety bardzo ciężka.

Wiele czasu spędzałem wówczas samotnie w pokoju hotelowym, oglądając telewizję. Chociaż nie rozumiałem niemal niczego, mówiłem do odbiornika po włosku. W końcu monolog zmęczył mnie i musiałem się zamknąć i słuchać. Wydaje mi się, że oglądanie telewizji, a zwłaszcza jej „słuchanie”, bardzo pomogło mi w opanowaniu angielskiego. Krok po kroku moje ucho zaczynało przyzwyczajać się do brzmienia poszczególnych słów.

W końcu poznałem kilkoro przyjaciół. Gdy pracuję w nowym miejscu, zwykle nawiązuję jakieś kontakty - nie jest to może prawdziwa przyjaźń, raczej znajomość - pozwalająca na zjedzenie z kimś obiadu czy spędzenie czasu. Gdyby w tamtych dniach potrafili jeszcze mówić po włosku, myślałbym o nich jak o najbliższych krewnych.

Sekretarką sir Georga Solti - dyrektora muzycznego Covent Garden - była wówczas Enid Blech. Niestety, niedawno zmarła i była to dla mnie wielka strata. Enid miała trójkę dorastających dzieci, a mimo to potrafiła znaleźć czas na zorganizowanie skomplikowanego życia sir Georga. Mówiła w wielu językach i potrafiła prowadzić samolot. Zaprzyjaźniłem się z tą niezwykle kobietą. Miała mały domek na południe od Londynu i zapraszała mnie tam na weekendy.

W ten weekend, gdy miałem właśnie po raz pierwszy wystąpić w Covent Garden, spróbowałem, pierwszy raz w życiu, dosiąść konia. To było bardzo bolesne doświadczenie - myślałem potem, że przez tydzień nie będę mógł siedzieć. Marzyłem, by jak najszybciej znaleźć się w domku Enidy, usiąść na kilka godzin w wannie pełnej zimnej wody, a potem zjeść smaczną kolację z Enidą i jej przyjaciółmi. Marzyłem o spokojnym wieczorze z dala od koni.

Gdy przyjechałem do domu, stwierdziłem, że wszyscy są niezwykle podekscytowani.

- Szybko, Luciano - wykrzykiwali - masz tylko kilka minut, żeby się przebrać i zdążyć na stację. Di Stefano odwołał występ w *Niedzielnym wieczorze w Palladium* i musisz go zastąpić.

Odpowiedziałem, że to niemożliwe. Miejsce, na którym zwykle siadam, bolało mnie okropnie, a ponadto byłem zmęczony.

- Nie, nie - uświadamiali mi. - Nic nie rozumiesz. *Niedzielnny wieczór w Palladium* to najbardziej popularny program telewizyjny w Anglii. Coś w rodzaju *The Ed Sullivan Show* w Stanach Zjednoczonych. Cały kraj ogląda ten program. Musisz się pospieszyć!

No i pospieszyłem się. Gdy wepchnięto mnie już do samochodu jadącego na dworzec, ktoś włożył mi do ręki kanapkę, mówiąc, że to mnie wzmocni. Prawdę powiedziawszy wolałbym na niej usiąść, żeby choć trochę złagodzić ból. Przybyłem do studia na czas, tak że odbyliśmy jeszcze małą próbę przed wejściem na antenę.

Nigdy nie zaśpiewałem lepiej niż wówczas. Być może z powodu tego pośpiechu - byłem tak szczęśliwy, że w ogóle mogę zaśpiewać - a może ze względu na napięcie wywołane świadomością wystąpienia w takim programie... Po prostu zaśpiewałem wspaniale, a publiczność dosłownie oszalała. Wydaje mi się, że tamta publiczność w telewizyjnym

studiu była bardziej szczerą niż publiczność w operze, a już z pewnością bardziej niż niektórzy z zawodowych krytyków operowych. Nie słyszeli o mnie nigdy wcześniej; nie byli też wielbicielami opery, ale oszaleli. Później dowiedziałem się, że podobnie było z „publicznością” przed telewizorami.

Ten występ uczynił mnie sławnym w całej Anglii. Byłem więc w tym kraju dwukrotnie odkrywany jako artysta - po raz pierwszy w sali operowej, a po raz drugi w telewizji. Producenci programu byli bardzo zadowoleni i zaprosili mnie do występu ponownie, gdy tylko zjawię się w Londynie. Tym razem nie po to, by zastąpić kogokolwiek, lecz by być gościem honorowym. Tak, to było znacznie miłsze przeżycie niż jazda na koniu.

Z występem w Covent Garden i pobytem w Londynie związane jest jeszcze inne szczęśliwe wydarzenie. Oto bowiem dyrektorzy Operowego Festiwalu Glyndebourne usłyszawszy, iż mój śpiew w *Cyganerii* wart jest podróży do Londynu, zjawili się na przedstawieniu, by osobiście przekonać się o prawdziwości tych słów. Przekonawszy się zaś, zaangażowali mnie do *Idomeneusza* Mozarta.

Była to muzyka zdecydowanie różna od tej, do której przywykłem we Włoszech. Jak się później okazało, owa zmiana repertuaru sprawiła, iż śpiewanie w Glyndebourne było wspaniałym przeżyciem i doświadczeniem. Nauczyłem się śpiewać w stylu „mozartowskim” - piano i legato. Jednak publiczność Glyndebourne była dość chłodna. Jej nastawienie do opery nie było zbyt entuzjastyczne w przeciwieństwie do żywiołowych reakcji publiczności włoskiej, zaś mnie sprowadziło nieco na ziemię. Dziś, gdy patrzę na początki mojej kariery, wyraźnie widzę, jakim byłem wówczas żółtodziobem. Byłem poruszony samym faktem posiadania głosu. Używałem go zresztą bez większego wysiłku, a nawet nieco nadużywałem, co wynikało z łatwości i swobody, z jaką mogłem wydobyć z siebie dowolne tony. Anglicy są szczerzy i nie owijają spraw w bawełnę, zwłaszcza - spraw zawodowych. Nie mieli więc żadnych zahamowań i zwracali mi uwagę na wszystkie popełniane błędy. Jestem im za to wdzięczny.

W tym czasie poznałem Joan Sutherland i jej męża, Richarda Bonyne - człowieka, który być może odegrał najważniejszą rolę w mej karierze. Zaprosili mnie do siebie, a następnie zaproponowali mi udział w tournée operowym, w 1965 roku - czyli za dwa lata.

Od debiutu w Reggio Emilia i spotkania z Zilianim rozpoczęła się moja przygoda z La Scala. Wkrótce bowiem, po Sukcesie w Reggio, Ziliani podjął usilne próby zarekomendowania mnie dyrektorom tego teatru. Oni jednak obawiali się najwyraźniej zaangażowania kogoś bliżej im nieznanego. Raczej nie kwapili się do obsadzenia mnie w jakiejś roli.

Muszę w tym miejscu powiedzieć coś gorzkiego na temat opery w moim kraju. Włosi nigdy nie pozwolą młodemu wykonawcy - a zwłaszcza śpiewakowi - być lepszym niż byli oni sami w początkowym okresie kariery. Oznacza to, że nie można liczyć na wyrozumiałość i opiekę ze strony ludzi zajmujących w świecie opery decydujące stanowiska. Jeżeli młody wykonawca sam nie zwycięży i nie okaże się od pierwszego występu „nowym Caruso”, to musi liczyć się z tym, że zostanie odsunięty i zapomniany.

Dochodzi do tego jeszcze jeden problem. Włosi bardzo sceptycznie podchodzą do wszystkiego, co rodzime. (Być może dlatego, że byliśmy narodem przez tak długi okres okupowanym.) Ich stosunek do tenorów nie stanowi tu wyjątku. Z drugiej strony wszystko co zagraniczne natychmiast zyskuje powszechną aprobatę, nie ważne, czy jest to pasta do zębów czy tenor. Mówi się nawet, że włoscy artyści muszą najpierw wyjechać za granicę, by tam zdobyć rozgłos, i dopiero wtedy mogą zdobyć uznanie w kraju. Dzięki Zilianiemu zbliżyłem się nieco do La Scali, ale nie oznaczało to jeszcze angażu. Dopiero po sukcesie w Covent Garden sytuacja odwróciła się. Wydaje mi się, że rozumowanie dyrektorów La Scali mogło wyglądać następująco: „Ziliani twierdzi, że ten Pavarotti jest dobry; to samo mówią krytycy z Emilii; podobnie Tullio Serafin - ale przecież oni wszyscy są Włochami. Skoro jednak Covent Garden uznała go za dobrego śpiewaka - to musi być z niego dobry śpiewak”.

Nie oznacza to w żaden sposób, że umniejszam rolę i znaczenie Covent Garden. Nic podobnego. Dzięki szczęśliwemu zbiegowi oko-

liczności i życzliwości tamtejszego zespołu mogłem pierwszy raz wystąpić - i to za pieniądze - w znakomitym teatrze o międzynarodowej renomie. Ale fakt, iż miejscem mego zawodowego debiutu o wydźwięku międzynarodowym nie był teatr w moim rodzinnym kraju, jest wielce wymowny. Koledzy mówili mi, że podobnie jest w Stanach Zjednoczonych. Młodzi śpiewacy amerykańscy muszą najpierw odnieść sukces w Europie, nim zostaną docenieni u siebie... Chociaż jeśli przypomnimy sobie, iż Europa jest ojczyzną opery, to zasada ta wydaje się łatwiejsza do zrozumienia. Natomiast we Włoszech jest to, moim zdaniem, absurdalne.

Skoro wpadłem w tak gorzki ton, to muszę jeszcze powiedzieć coś na temat ukochanej Modeny. To miasto nigdy nie dodało mi odwagi. Pewnego razu starałem się o rolę w przedstawieniu wystawianym w Modenie. Była to rola, do której byłem jakby stworzony; rola, którą wykonywałem z ogromnym powodzeniem w innych, znacznie ważniejszych teatrach włoskich i zagranicznych.

W moim kraju panuje niepisane prawo, zgodnie z którym prowincjonalne opery, przygotowując jakieś przedstawienie, muszą najpierw sięgać po włoskich wykonawców, a zaangażować kogoś „z zewnątrz” mogą tylko wtedy, gdy nie mają odpowiedniego artysty w stałym zespole. Gdy zaproponowałem swoją osobę dyrektorom z Modeny, ci odpisali mi, że nie są przekonani, czy byłbym równie dobry w tej roli, jak inny tenor, którego chcieli poprzednio zaangażować.

To prawda, że gdy rozpoczynałem karierę, dokoła było wielu młodych tenorów śpiewających lepiej ode mnie. Jednak ten, wymieniony przez dyrektorów z Modeny, z pewnością nie zaliczał się do nich. Nigdy o nim nie słyszałem. Nic więc dziwnego, że list z Modeny doprowadził mnie do wściekłości. Nie chodziło o sam fakt porównania, ale trudno jest się pogodzić z równie złośliwym traktowaniem. Gdybym na początku kariery zastanawiał się, kto jest lepszy ode mnie, a kto gorszy - powinienem od razu zrezygnować ze śpiewania.

Pewnego razu słyszałem, jak jakiś dziennikarz spytał mego ojca, co najbardziej cieszy go w moich sukcesach. Bez wahania ojciec odpowiedział: „To, że udowodnił wszystkim moim znajomym z Modeny,

iż nie mieli racji twierdząc, że owszem ma ładny głos, ale to jeszcze za mało, by zrobić karierę”.

Moje obecne zawodowe stosunki z Modena nie są jednak tak nieprzyjemne, jak na przykład kiedyś Carusa z Neapolem. Gdy ten wielki tenor spotkał się w swym rodzinnym mieście z chłodnym - delikatnie mówiąc - przyjęciem, oświadczył, iż więcej tam nie wystąpi. Słowa dotrzymał, a o neapolitańskiej publiczności mówił, iż „potrafi tylko jeść spaghetti i nic więcej”. W moim kraju nadal istnieją silne antagonizmy między miastami i ich synami, którzy próbują zyskać międzynarodowy rozgłos i sławę. Moim zdaniem wynika to zapewne z nadmiernej dumy obu stron. Moje uczucia do Modeny są zupełnie inne. Śpiewałem tam wiele razy i chętnie zaśpiewam w przyszłości, jeśli tylko czas mi na to pozwoli.

Gdy rozpoczynałem karierę, na świecie śpiewało co najmniej trzydziestu tenorów lepszych ode mnie. Do dziś ich pamiętam. To po prostu się pamięta. Największymi z nich byli del Monaco, di Stefano, Corelli, Bergonzi, Raimondi, Gedda, Vickers i Tucker. Było jednak także wielu innych, którzy - gdyby występowali dziś - mogliby odnieść znacznie większe sukcesy, niż odnosili wówczas. A to dlatego, że obecnie - mimo iż zdarzają się czasami wspaniali wykonawcy - grono tych najlepszych nie jest tak doborowe jak niegdyś.

W „drugiej linii” artystów zaś znajduje się wielu obdarzonych nadzwyczajnymi wręcz głosami. Gdy zaczynałem, było inaczej: na szczycie - znacznie więcej tenorów niżli dzisiaj, a „druga linia” - zdecydowanie mniej liczna. Obecnie wśród drugiej grupy śpiewaków znajduje się wielu takich, którzy z powodzeniem mogliby znaleźć się na szczycie; cóż, gdy tak się nie dzieje.

Gdy w końcu podpisałem kontrakt z La Scalą, nie stało się to, co z przykrością muszą wyznać, dzięki przychylnemu nastawieniu do mnie dyrektorów opery. Mimo iż nigdy wcześniej nie wystąpiłem w La Scali, jej dyrektorzy mieli już okazję poznać zarówno mnie, jak i sposób, w jaki śpiewałem. Jednak przyczyna zawarcia kontraktu była zupełnie inna. W owym czasie La Scala podpisała dwustronną umowę z Operą Wiedeńską, zgodnie z którą oba teatry wymieniały między

sobą artystów w sytuacjach „szczególnego zagrożenia” repertuaru. Również i ja miałem być wysłany do Wiednia, by zastąpić któregoś z tamtejszych tenorów. Chociaż dyrekcja La Scali nie kwapiła się z powierzeniem mi roli, nie spieszyła się także z wysłaniem mnie na scenę wiedeńską.

W tym czasie bardzo popularnym śpiewakiem w Wiedniu był Giuseppe Zampieri. Cieszył się także uznaniem dyrektora tamtejszej opery, Herberta von Karajana. Zampieri był jednak coraz starszy i miał wystarczająco dużo pieniędzy, by móc nie korzystać z każdej okazji występu. Wciąż był zapraszany do udziału w wielu przedstawieniach, ale często nie czuł się najlepiej i odmawiał. W ten oto sposób otrzymałem w końcu zaproszenie do Wiednia i miałem możliwość zaprezentowania swego głosu samemu Karajanowi. Dzięki podobnym okolicznościom mogłem wystąpić także w Moskwie, które to przedstawienie zakończyło się wielkim sukcesem. Czyż to nie dziwne, że najpierw odniosłem sukces w Moskwie, a dopiero potem w Mediolanie?

Przez dwa lata La Scala wystawiała *Cyganerię*, prowadzoną przez von Karajana. W roli Rodolfo wystąpiło w tym czasie wielu śpiewaków. W końcu, w roku 1965 - niemal po dwu latach przedstawień - zabrakło tenorów. Wówczas to Karajan zaproponował mi wystąpienie w dwu ostatnich przedstawieniach. Swój pierwszy występ w La Scali zawdzięczam więc nie jej włoskiej dyrekcji, a zagranicznemu dyrygentowi.

Publiczność La Scali (która nie należy do najmniej wymagających) przyjęła mój występ entuzjastycznie. Także dyrektorzy byli ze mnie zadowoleni. Rozpoczęły się więc rozmowy na temat innych ról, w których mógłbym wystąpić. Zaproponowano mi m.in. udział w przedstawieniu *Wilhelma Tella* Rossiniego, zaś gaża, jaką mi zaoferowano, przeszła moje najśmielsze oczekiwania. Nietrudno chyba wyobrazić sobie, jak bardzo pragnąłem zadebiutować w La Scali. A jednak odrzuciłem tę rolę. Odpowiedziałem, że jeśli spróbowałbym zaśpiewać partie, które mi zaproponowano, to z pewnością zrujnowałoby mi to głos i moja kariera byłaby najkrótszą w historii opery. Odparli, że im w zupełności wystarczy, jeśli zaśpiewam w *Wilhelmie Tellu*, reszta kariery to już mój problem.

Ziliani podszedł do tej sprawy z większym zrozumieniem i zapytał, co chciałbym zaśpiewać zamiast Rossiniego. Stwierdziłem, że *Lunaticzkę*. Najwidoczniej moja odpowiedź zdziwiła go, bo zapytał dlaczego.

- Dlatego - odpowiedziałem - że chcę udowodnić panu i sobie, że nie boję się wyzwania i że rola ta leży w zasięgu moich możliwości głosowych. Ale nie będę ryzykował głosu dla roli, która jest dla mnie zbyt trudna - nawet jeśli od takiej decyzji zależy występ w La Scali.

Ostatecznie dyrekcja La Scali obsadziła mnie w roli księcia w *Rigoletto*. Występowałem w tym przedstawieniu wiele razy. Potem otrzymałem propozycję zaśpiewania nie w *Lunaticzce*, ale w późniejszej operze Belliniego - *Romeo i Julia*. Rola Tebaldo w tej operze była moją pierwszą główną rolą w przedstawieniu wystawianym przez La Scalę.

Zabawne, ale swój pierwszy występ w operze o międzynarodowej sławie zawdzięczam Irlandce, zaś pierwszy występ w La Scali - Austriakowi. A wszystko dlatego, że jestem Włochem. Znam zresztą bardzo dobrze wszelkie wady Włochów i znajduję przyjemność w piętnowaniu ich, gdy tylko nadarzy się po temu okazja.

To Karajanowi winien jestem wdzięczność za debiut w La Scali, mimo iż zaproponował mi tylko zastępstwo za innego wykonawcę. Ale przecież propozycja zastępstwa była lepsza niż jej brak. Najważniejsze, że wystąpiłem.

W następnym roku Karajan przygotowywał *Requiem* Verdiego, które miało być poświęcone pamięci Toscaniniego. Koncert planowany był na styczeń 1967 roku, czyli w dziesiątą rocznicę śmierci wielkiego dyrygenta. Karajan zaproponował mi partię tenora. Trzeba być Europejczykiem, a do tego śpiewającym Europejczykiem, by uświadomić sobie, co znaczyła dla mnie ta propozycja. Dyrygent - i to w dodatku sam Karajan - wybrał właśnie mnie do takiego przedstawienia, do wielkiego wydarzenia muzycznego. Byłem po prostu szczęśliwy. Bardzo szczęśliwy.

Tę radosną chwilę dzieliło od początku mych występów aż sześć lat. W tym czasie odniosłem sukcesy w Covent Garden i La Scali. W 1965 roku wystąpiłem w *Lunaticzce* i *Traviacie* u boku Joan

Sutherland. Oba przedstawienia odbyły się w Covent Garden i oba zakończyły się ogromnym sukcesem. I oto teraz jeden z największych muzyków Europy wybrał spośród wszystkich tenorów świata właśnie mnie, bym zaśpiewał w koncercie poświęconym jednemu z najwspanialszych dyrygentów naszych czasów.

Oto nastąpił tak długo oczekiwany moment potwierdzający mój profesjonalizm i umiejętności. Jednak jeśli myślałem poważnie o uzyskaniu międzynarodowej sławy, to musiałem zdobyć uznanie jeszcze gdzieś - w Ameryce.

JOAN SUTHERLAND I RICHARD BONYNGE

Wywiad w Les Avants

BONYNGE: Po raz pierwszy usłyszałem Pavarottiego podczas próby w Covent Garden w 1963 roku. Jego nadzwyczajny (to chyba właściwe określenie) głos zrobił na mnie ogromne wrażenie - miał w sobie ogromną siłę, był dźwięczny i brzmiał tak swobodnie. Gdy tylko go usłyszałem, zwróciłem się do Franka Tate'a - dyrektora tournée po Australii, planowanego za dwa lata - by zaangażował tego młodego śpiewaka. Na początku 1965 roku, na kilka miesięcy przed rozpoczęciem owego tournée, nasz tenor - Renato Cioni - otrzymał zaproszenie do wzięcia udziału u boku Marii Callas w *Tosce*, wystawianej przez Operę Paryską. Propozycja dla niego kusząca, ale stawiająca nas w bardzo kłopotliwej sytuacji. Do pierwszych występów zostało już tylko kilka tygodni, a nie jest to zbyt dużo czasu na znalezienie odpowiedniego zastępstwa. Dyrektorom Opery w Miami zależało na wielkich nazwiskach, chcieli więc, by Cioniego zastąpił ktoś równie sławny. Okazało się to jednak niemożliwe, mimo że poruszyli niebo i ziemię. Powiedziałem im wówczas, by zwrócili się do młodego Włocha, o nazwisku Pavarotti. Początkowo nie chcieli o tym słyszeć, ale w końcu sytuacja ich zmusiła. Oto jak doszło do amerykańskiego debiutu Luciano. Oczywiście odniósł ogromny sukces, a publiczność pokochała go od pierwszej chwili (zresztą publiczność zawsze kocha go od pierwszej chwili). Był to początek wielkiej przygody Luciano z Ameryką i wielkiej miłości Ameryki do Luciano. Moim zdaniem miłość ta jest w pełni odwzajemniona.

SUTHERLAND: Jego doświadczenie i obycie z publicznością było wtedy prawie żadne. Ale w przypadku opery aktorstwo czy image sceniczny jest rzeczą drugorzędną. Gdy ktoś ma taki głos, jak Luciano - to słabości schodzą na daleki plan. Ponadto Luciano potrafił porwać widzów. We wszystko, co robił, wkładał całe serce i publiczność to zauważała. Miał posturę atlety i urok małego chłopca. Ponieważ uprawiał w młodości sport, miał dobrą koordynację ruchów. A poza tym - co moim zdaniem u tenora jest szczególnie istotne - był wysoki.

BONYNGE: Jego jedyną słabością był wspomniany brak doświadczenia. Głos nie budził żadnych zastrzeżeń. Był tak naturalny, niczym dar niebios, który zdarza się raz na całe stulecia. Jeśli tylko nie nadużywało się takiego głosu - a Luciano nie nadużywał - i pozwoliło działać naturze, ten rozwijał się niejako samoistnie, i to z jakimi rezultatami. Jego ojciec jest również znakomitym śpiewakiem. Pamiętam, że raz słyszałem go nawet we Włoszech: byliśmy wszyscy w restauracji i Fernando wstał i zaśpiewał. Jego głos był równie wspaniały - miał pełną skalę aż po górne C. Nic dziwnego, że głos Luciano brzmi tak naturalnie, najwidoczniej odziedziczył go po ojcu.

Australijskie tournée, na które zabraliśmy Luciano, zostało przygotowane przez szacowną i bardzo starą agencję J.C. Williamson. Przez długie lata agencją tą kierowało czterech braci nazwiskiem Tate. Później trzech z nich zmarło. Ostatni z braci, Frank, był wówczas bardzo sędziwym człowiekiem. Na początku swej kariery brał udział w najsłynniejszym tournée po Australii, jakie Melba wraz z zespołem odbyła w 1911 roku. Owo tournée było kamieniem milowym w historii kultury tego kraju. Frank, będąc u kresu życia, zdecydował, że zakończy karierę zapraszając Joan do wzięcia udziału w podobnym przedsięwzięciu. Obecnie wielka trasa koncertowa, wiodąca przez Australię - w której bierze udział cały operowy zespół, z pełnym zestawem kostiumów do siedmiu tytułów - wydaje się być czymś prawie niewykonalnym. Dlatego też program naszej podróży i występów musiał być opracowany w najdrobniejszych szczegółach, a wszystko dopięte na ostatni guzik. Frank Tate był bardzo wymagającym dyrektorem, ale okazał się jakby stworzony do tego przedsięwzięcia.

SUTHERLAND: Frank chciał, abyśmy wystawili *Cyganerię* i *Madame Butterfly* - a poza tym wszystkie opery, które z pewnością

przyciągnęłyby australijską publiczność. Gdy usłyszał, że chcemy wystawić także *Lunaticzkę* i *Semiramidę*, był nieco wystraszony, ale w końcu wyraził zgodę na realizację naszych planów.

Mieliśmy zaledwie trzy tygodnie na przeprowadzenie prób. W pierwszym, otwierającym tournée tygodniu wystawiliśmy aż trzy tytuły, a potem dodawaliśmy do tego repertuaru sukcesywnie po jednym nowym tytule w tygodniu. Oznaczało to, że każdą chwilę w tych pierwszych tygodniach zajmowały nam bądź próby, bądź przedstawienia. Nie sądzę, by ktokolwiek z naszego zespołu pracował wcześniej równie ciężko.

Na początku tournée wydawało mi się, że Frank miał rację wystawiając więcej popularnych oper. Na pierwsze przedstawienie - z Luciano i ze mną w rolach głównych - nie sprzedano wszystkich biletów. Ale już po dwu czy trzech wieczorach nie można było kupić biletu na jakikolwiek z wystawianych przez nas tytułów. Publiczność australijska nie słyszała nigdy przedtem *Lunaticzki*, ale gdy zabrzmiał w niej głos Luciano - ja wykonywałam partię sopranu - zakochała się w tej operze bez pamięci. Podobnie było z *Napojem miłosnym*, w którym Luciano wystąpił z inną sopranistką. Pierwsze przedstawienie nie „sprzedało” się w stu procentach, ale ludziom spodobał się Pavarotti i opowiedzieli o tym znajomym. Wkrótce kupienie biletu na tę operę także było niemożliwe.

BONYNGE: Operami, które wystawiliśmy obok *Lunaticzki* i *Napojem miłosnego* były: *Łucja z Lammermooru* i *Traviata*, z udziałem Luciano, oraz *Semiramida*, *Faust* i *Eugeniusz Oniegin* - bez niego.

Nie wydaje mi się, by ktokolwiek z nas mógł zapomnieć ostatnie przedstawienie w Melbourne. Była to *Lunaticzka*, a Joan i Luciano przechodzili wprost samych siebie. Australia chyba nigdy przedtem nie widziała i nie słyszała czegoś podobnego. Frank Tate stwierdził później, że to tournée było punktem kulminacyjnym jego kariery. Zmarł w kilka tygodni po jego zakończeniu. Powiedział nam także, że byliśmy najbardziej radosnym i szczęśliwym zespołem, z jakim przyszło mu współpracować. Podobną opinię usłyszałem i od innych osób, w jakiś sposób związanych z tamtą trasą. Mimo wyczerpującego harmonogramu występów i prób, mieliśmy zadziwiająco mało problemów. Było to bodajże jedyne australijskie tournée, które od początku

do końca zostało przeprowadzone zgodnie z wcześniejszymi założeniami. Graliśmy osiem przedstawień w tygodniu i żadne z nich nie zostało odwołane. Wszyscy czuliśmy się wprost wspaniale. Trochę osób niestety „wykruszyło się” w czasie tego morderczego okresu, ale ci, którzy zostali, bawili się znakomicie. Zdarzały się również i romanse, a niektóre z nich trwają do dziś.

SUTHERLAND: Luciano był zachwycony występami i wszystkim, co się z nimi wiązało. Miał niespożyte siły do zabaw. Na plaży grał we wszystkie możliwe gry, stawał na rękach. Był bardzo wysportowany.

BONYNGE: Planowaliśmy odwiedzić pięć miast, ale ze względów finansowych musieliśmy wykreślić Perth. Leżało zbyt daleko od głównej trasy. Ostatecznie występy objęły Sydney, Melbourne, Adelaide i Brisbane. Nasze tournée - poza tym, że wiele nauczyło Pavarottiego - miało jeszcze jeden interesujący aspekt. Dało początek zjawisku, któremu na imię Opera w Sydney. Cały nasz chór i orkiestra pochodziły z Australii; stamtąd też wywodziła się przynajmniej jedna czwarta solistów. Wiele z tych osób do dzisiejszego dnia pozostało związanych z Operą w Sydney. Część zespołu - Elizabeth Harwood, Alberto Remedios, Clifford Grant, John Alexander czy Joseph Rouleau - rozpoczęła indywidualne kariery. W tamtym okresie Opera w Sydney dopiero się formowała i część muzyków mogła przyłączyć się do nas na czas trwania tournée. Niektórzy z nich tworzyli towarzyszący nam chór. Jedna z chórzystek śpiewała później partię Brunhildy w londyńskim Coloseum; inny młody chórzysta zrobił z czasem karierę w Niemczech. Współpraca Luciano z tym trochę przypadkowym zespołem układała się bardzo dobrze. Był zdyscyplinowany, stosował się do wszelkich wskazówek dyrygenta i szybko robił postępy.

BONYNGE: Uważaliśmy wszyscy, że Luciano śpiewa znakomicie, ale on - jak każdy wielki śpiewak - nigdy nie był z siebie w pełni zadowolony i ciągle pracował nad doskonaleniem swych umiejętności. Zachwycał się techniką Joan. Wystarczyło, bym tylko na chwilę odwrócił się, a on już kładł ręce na brzuchu mojej żony, starając się wyczuć i zapamiętać, w jaki sposób Joan wspomaga głos i w jaki sposób oddycha. Luciano ma do śpiewu śmiertelnie poważny stosunek i jest

obsesyjnie pracowity. Cała jego kariera to właściwie ustawiczne wysiłki, by być jeszcze lepszym.

SUTHERLAND: Zajmowała go praktyka. Nigdy w życiu nikogo nie próbowałam uczyć - po prostu nie potrafię tego robić - jeśli więc nauczył się czegoś ode mnie, to dzięki bacznej obserwacji podczas naszej codziennej wspólnej pracy. Luciano jest z pewnością dowodem na skuteczność nauki poprzez obserwację i ćwiczenia. Ani Richard, ani ja, od pierwszych chwil, gdy go usłyszeliśmy, nie wątpiliśmy, że zrobi kiedyś wielką karierę. Pamiętam, jak bardzo wzruszył się, gdy po zaśpiewaniu *Una furtiva lagrima* z *Napoju miłosnego*, został wręcz zmuszony przez publiczność do zaśpiewania tej arii raz jeszcze, a potem jeszcze raz. Jednak już niedługo po tym wydarzeniu czułyby się z pewnością zawiedziony, gdyby publiczność nie domagała się bisów.

SUTHERLAND: A mnie się wydaje, że dziś nie przywiązywałby takiej wagi do wielokrotnych bisów. Tym, co w jego głosie najbardziej uderza słuchacza, jest wyjątkowe brzmienie. Gdy słyszy się piękny głos, lecz nie można rozpoznać, kto śpiewa, jest to tylko po prostu dźwięk. Gdy on śpiewa, wszyscy natychmiast rozpoznają, że to Luciano Pavarotti i nikt inny.

BONYNGE: Przez te wszystkie lata jego głos zdawał się coraz bardziej wyróżniać spośród innych. Nabierał także specyficznej mocy, co do tego nie ma chyba wątpliwości. Jak zawsze jest niezwykle „jasny”; ale teraz zyskał na sile. Zdaniem niektórych opinie mówiące o Pavarottim jako o największym tenorze świata są nieco przesadzone, zaś wokół jego osoby robi się zbyt wiele szumu, co może nie najlepiej wpłynąć na podejście tego artysty do siebie samego i śpiewu. Wydaje mi się jednak, że Luciano „dobrze znosi” to powszechne zainteresowanie. A przy tym bawi się znakomicie. Cóż, dlaczego miałoby być inaczej?

SUTHERLAND: Oprócz pamiętnego tournée po Australii, w czasie naszej współpracy z Luciano miało miejsce jeszcze jedno godne wspomnienia zdarzenie. Było to przedstawienie *Córki pułku*, w którym Luciano wystąpił w Londynie w 1967 roku, a następnie w Nowym Jorku w 1972. Było to coś wspaniałego dla nas obojga. Pavarotti uwielbiał tę rolę i grając ją, bawił się znakomicie. Poza tym była tam

owa słynna aria, w której aż dziewięciokrotnie brał górne C i to bez najmniejszego śladu wysiłku.

BONYNGE: Wydaje mi się, że to przedstawienie było dla Joan i Luciano czymś specjalnym. Oto Joan - dojrzała kobieta - podskakując cały czas, grała rolę narzeczonej regimentu, a Luciano przy swojej potężnej budowie grał nastolatka. Mieli z tym mnóstwo zabawy. Trzeba jednak przyznać, że praca układała się im nadzwyczaj dobrze. Oboje byli obdarzeni wspaniałymi głosami i wsłuchiwali się w siebie wzajemnie, a ich frazy wspaniale współbrzmiały. Naprawdę byli sobie godni.

SUTHERLAND: Innym wyjątkowym przedstawieniem obok *Córki pułku* był *Trubadur*. Gdy pierwszy raz wystąpiliśmy wspólnie w tej operze w San Francisco, Luciano był po prostu fantastyczny. Jego *Di quella pira* była czymś, czego nie można zapomnieć.

BONYNGE: Obserwując karierę Pavarottiego, trzeba przyznać, iż została ona poprowadzona bardzo inteligentnie. Początkowo - przez długi okres - śpiewał trudne role, często pełne wysokich tonów, przez co zdobywał sobie uznanie krytyków i publiczności. Teraz, gdy jest już artystą dojrzałym, rozważając role z repertuaru dramatycznego, jest zdecydowanie bardziej ostrożny i decyduje się tylko na te, które są dla niego najodpowiedniejsze. Nie przyjmuje żadnej roli pochopnie; decyzja o wystąpieniu w danym przedstawieniu wymaga zawsze zastanowienia. Dzięki temu nie zrobił jak dotąd fałszywego kroku. Znakomicie poradził sobie z rolami w *Giocondzie*, *Turandot* i *Trubadurze*, a przecież są to bardzo trudne partie. Wielu tenorów skusiła rola w *Otellu*; jego nie. Co nie znaczy, że nie poradziłby sobie z nią. Mógłby wystąpić w *Otellu* już wcześniej; mógłby i teraz. Ale on czeka i moim zdaniem czekając, postępuje bardzo słusznie. W ten sposób jego kariera będzie trwała dłużej. Jego głos ma nadal siłę i brzmienie. Jeżeli będzie nadal rozsądnie rozkładał siły, zachowa go jeszcze przez długi czas. Jestem przekonany, że tak właśnie będzie, bowiem Luciano dba o swój głos jak rzadko kto.

SUTHERLAND: Luciano sam podejmuje decyzje dotyczące występów. Jest panem swej kariery. Podejrzewam, że ogromny wpływ na jego sposób traktowania własnego głosu wywarli jeszcze we Włoszech

obaj nauczyciele śpiewu - Campogalliani i Pola. Wieloma dobrymi radami służy mu także jego menażer, Herbert Breslin.

BONYNGE: Jednak sam Luciano potrafi dokonywać rozsądnych wyborów. Doskonale zdaje sobie sprawę, jak postępować z ludźmi, czego może się po poszczególnych osobach spodziewać i czego od nich oczekiwać. Poza tym potrafi znakomicie bawić się z publicznością w czasie występu. Najwyraźniej cieszy się odnoszonymi sukcesami i popularnością. Pracuje nad sobą i swoją karierą. Uwielbia śpiewać i patrzeć na reakcję widowni. Cieszy się ze wszystkich przyznawanych mu nagród. Cieszy się z zarabianych pieniędzy. Dlaczegoż miałby się nie cieszyć?

SUTHERLAND: Kariera Luciano nie przyszła sama, ciężko na nią zapracował. Zasłużył na wszystko, co osiągnął. Cieszy się życiem bardziej niż niektórzy z nas, Richard.

BONYNGE: Są tacy, którzy twierdzą, że pomogliśmy Luciano, gdy stawał na scenie pierwsze kroki. Wiem o tym. Ale prawda jest taka, że Pavarotti nie potrzebował pomocy ani od nas, ani od kogokolwiek innego. W zasadzie poza zaangażowaniem go do przedstawienia w Miami i do australijskiego tournée, nie zrobiliśmy dla niego niczego specjalnego. Owszem, po występach w Australii zwracaliśmy się do niego z prośbą o występ u boku Joan w wielu przedstawieniach, ale jego kariera rozwijała się tak szybko, że rzadko udawało się nam pracować razem.

Swego czasu wspomniałem o Pavarottim dyrektorom London Records, jednak ci - podobnie jak i w innych wytwórniach płytowych - nie chcą podpisać umowy z artystą, dopóki ten nie stanie się wielką gwiazdą. Niemniej jednak podpisali umowę z Luciano i jestem przekonany, że są dziś z tego faktu więcej niż zadowoleni.

SUTHERLAND: Cieszę się ze wszystkich tych przedstawień, w których Luciano mógł wystąpić razem ze mną.

BONYNGE: Jest jeszcze jeden rys w stosunku Luciano do kariery, za który go podziwiamy. Powodzi mu się bardzo dobrze, ale nie można powiedzieć, by szastał pieniędzmi. Przy wydawaniu czy inwestowaniu tego, co zarobił, jest bardzo ostrożny i to daje mu poczucie bezpieczeństwa. Nie musi „uganiać” się po całym świecie za rolami i

przyjmować wszystkich, które mu proponują. Może pozwolić sobie na śpiewanie tego, co najbardziej mu odpowiada i co jest najlepsze dla jego głosu.

SUTHERLAND: Luciano bardzo rozsądnie podchodzi do wszystkiego, co związane jest z występami, repertuarem i podróżami. Niejednokrotnie rozmawialiśmy o tym, jak wiele wspaniałych karier załamało się z powodu zbyt wielu występów i uciążliwości częstych podróży. Dyrektorzy teatrów starają się zwykle namówić artystów do występów w innych krajach i przedstawiają daleką podróż i występ w jednym czy dwu przedstawieniach jako coś normalnego i zupełnie niemęczącego. „To tylko dwie godziny lotu” - mówią wówczas. Albo - „Przecież podróż z Nowego Jorku do Europy to zaledwie kilka godzin”. Ale taka podróż odbija się na samopoczuciu i kondycji śpiewaka.

Gdy ja rozpoczynałam karierę, sytuacja przedstawiała się zupełnie inaczej. Występy w jednym mieście trwały zazwyczaj znacznie dłużej niż obecnie. Poza tym, przed rozpoczęciem przedstawień w nowym miejscu mogłam pozwolić sobie na jakiś okres odpoczynku. Kilka lat temu w Australii także przenosiliśmy się z miejsca na miejsce, ale odległości były znacznie mniejsze - z miasta do miasta. Czymś nieporównywalnym jest wystąpienie w Metropolitan Opera, potem błyskawiczna zmiana otoczenia i przedstawienie w Los Angeles, a na koniec powrót do Metropolitan. Podobnie - gdy ktoś występuje w Londynie, a na dwa dni musi polecieć na występ do Wiednia. Zapewnim wszystkich, że taki tryb życia jest niezwykle wyczerpujący.

W początkach mej kariery podróżowałam głównie statkami. Jeżeli wypadało mi wracać z Europy do Ameryki, wsiadałam na statek w Southampton lub Genui. W tamtych latach musiałam podróżować ze wszystkimi niezbędnymi mi kostiumami. Opery z reguły nie chciały kłopotać się przygotowaniem kostiumów na miejscu dla artysty - gościa, lepiej więc było mieć je pod ręką. Ponieważ jednak oznaczało to podróż z całą masą bagażu, statek wydawał się najodpowiedniejszym środkiem transportu. Ponadto był to „pojazd”, który gwarantował artyście odpowiednio długi okres odpoczynku. W przypadku rejsu z Genui był to mniej więcej tydzień. Próbowałam wprowadzić ten

rozsądny przecież harmonogram występów i przerw w naszej erze odrzutowców, ale nie jest to takie proste. Myślę, że Luciano upora się z tym problemem.

W trakcie swych wояży przestrzega odpowiedniego rytmu, i nim wybierze się w kolejną podróż, pozostaje w „poprzednim” mieście nieco dłużej. W jego harmonogramie jest znacznie mniej dwutrzdniowych występów, niż u innych wykonawców. Oczywiście młodzi, początkujący artyści nie mają takiego wyboru. Niewiele jest agencji artystycznych, które pozwoliłyby młodym śpiewakom na higieniczny rytm występów, a przy tym ułatwiały naukę i doskonalenie umiejętności. Początkujący artyści muszą akceptować każdą ofertę. W ten sposób płacą cenę za możliwość zdobycia popularności i to w możliwie jak najkrótszym czasie. Caballé, Pavarotti czy ja pracowaliśmy bardzo ciężko przez długie lata, zanim zdobyliśmy sobie szerszy rozgłos. Teraz wszyscy chcą stać się sławni w jeden wieczór. Na przykład Caballé śpiewała przez długie lata w Niemczech i Szwajcarii, dając tak fantastyczne koncerty, a jestem przekonana, że nikt wówczas nie zwrócił na nią szczególnej uwagi.

Ja przez siedem lat śpiewałam w Covent Garden, ucząc się tego trudnego zawodu. Pavarotti śpiewał w niewielkich teatrach w Europie i miejscach takich, jak Miami czy Australia. Tournée po Australii nie uczyniło go sławnym, ale wiele nauczyło i pozwoliło mu - przy takim poziomie umiejętności i doświadczenia - opanować cztery wielkie role, a to z pewnością przydało mu się później, na przykład gdy występował w Metropolitan Opera.

BONYNGE: Kłopot z młodymi wykonawcami polega na tym, że z jednej strony są niecierpliwi, a z drugiej - nie potrafią powiedzieć „nie”.

SUTHERLAND: Powinniśmy jednak pamiętać, Richard, że sytuację tę kształtują również agencje artystyczne. Przecież wszędzie angażuje się artystów „z zewnątrz” na gościnne występy. Właściwie poza Niemcami nie można spotkać zespołów operowych z prawdziwego zdarzenia. Nawet Covent Garden nie jest już tym samym zespołem, którym był niegdyś. Podobnie Metropolitan Opera - chociaż ta od początku nie była typowym teatrem, a raczej międzynarodową sceną angażującą gwiazdy ze wszystkich krajów.

Amerykańscy początkujący artyści są bardzo często traktowani bardzo źle. Czasami ci, którzy - wydawałoby się - powinni zrobić oszałamiające kariery, nie robią ich. Moim zdaniem zdobycie rozgłosu i uznania jest obecnie dużo trudniejszym zadaniem niż kiedyś.

BONYNGE: Nie wydaje mi się, moja droga, by zdobycie rozgłosu było dziś trudniejsze niż kiedyś. Po prostu są artyści dobrzy i są artyści źli, że nie wspomnę już o artystach przeciętnych. Ci - spośród dobrych artystów - którzy naprawdę wiedzą, co robią i potrafią zadbąć o swe kariery, robią je w końcu.

SUTHERLAND: Ta prawda zawsze obowiązywała i zawsze będzie obowiązywać. Miałam na myśli wielu początkujących artystów, którzy chcą zostać wielkimi gwiazdami zbyt prędko i jeszcze przed osiągnięciem trzydziestu lat przyjmują role, które przekraczają ich możliwości.

BONYNGE: To jest także wina niewłaściwego kierowania ich karierami.

SUTHERLAND: Te przykłady potwierdzają wielki rozsądek Luciano, który nigdy nie wahał się powiedzieć „nie”. Gdy zjawiał się u niego jakiś impresario i oświadczał: „Czy nie uważasz, że ta czy tamta rola byłaby wprost wymarzona dla ciebie?” Luciano odmawiał, a następnie w delikatny sposób sugerował inne rozwiązanie. W taki właśnie sposób decydował o swych losach. Jeżeli nie otrzymywał roli, o której był w pełni przekonany, iż jest dlań odpowiednia, odmawiał bez owijania sprawy w bawełnę.

Mam nadzieję, że już wkrótce przygotujemy razem z Luciano jakieś przedstawienie. Oczywiście pozostaje jeszcze transmitowany w telewizji koncert z Marilyn Horne.

BONYNGE: Niedawno otrzymaliśmy propozycję wystawienia dla potrzeb telewizji w Houston *Łucji z Lammermooru* z Luciano, ale niestety byliśmy w tym czasie zbyt zajęci w Holandii i nie mogliśmy tych spraw pogodzić.

SUTHERLAND: Pierwszy telewizyjny koncert, jaki nagraliśmy w 1979 roku w Lincoln Center, to było coś niebywałego. Wszyscy troje byliśmy bardzo zdenerwowani, a to dlatego, że - jak mi się wydaje - nikt z nas nie robił nigdy wcześniej czegoś podobnego. Zaśpiewaliśmy kilka pełnych werwy (ale i zdenerwowania) fragmentów i zdaje się,

że wyszło to całkiem niezłe. Ktoś potem pokazał mi przeźrocze ze spektaklu *Światło i dźwięk*, jaki urządzono wówczas w Lincoln Center przed owym koncertem. Dwie gigantyczne postacie - moja i Luciano. Były po prostu ogromne; zasłaniały cały gmach opery! Powiedziałam wówczas, że nasze naturalne rozmiary są wystarczająco duże, ale przynajmniej, że robiło to ogromne wrażenie.

BONYNGE: Niezależnie od tego, że lubimy, i to bardzo, głos Luciano - uwielbiamy po prostu pracę z nim. Jest kimś, z kim współpraca układa się bez konfliktów i niesnasek. Jest miły, dowcipny i łagodny. Wie, czego chce; nie powtarza w kółko „tak” na zadawane mu pytania, ale potrafi się podporządkować i ma w sobie tę odrobinę pokory, która zawsze ułatwia współpracę w przypadku rozbieżnych stanowisk co do jakiejś kwestii. Wie także, na co może sobie pozwolić i pozwala sobie zresztą. Praca z Luciano to prawdziwa przyjemność.

SUTHERLAND: Zdarza się, że jest szczególnie przywiązany do jakiejś swojej koncepcji, ale zawsze można z nim dojść do porozumienia.

BONYNGE: Nigdy nie proszę go, by zmienił coś w swej interpretacji, chyba że mam po temu szczególnie ważny powód, z reguły troskę o niego samego i jego głos. Luciano jest zawsze otwarty na wszelkie tego rodzaju sugestie, podobnie jak nie krępuje się wypowiadać na temat mojej pracy. Pyta mnie na przykład: „Ricky, dlaczego nie zwolnisz w tym miejscu?” Często ma rację. Ma wrodzone wyczucie muzyki.

Wśród problemów dotyczących wspólnej pracy Joan i Luciano ma znaczenie fakt, iż poza Metropolitan Opera rzadko który z mniejszych teatrów może sobie pozwolić - czy też jest skłonny - wydać odpowiednią sumę na zaangażowanie dwu takich gwiazd jednocześnie. Po drugie zaś, nawet jeśli jest to możliwe i jakiś teatr zechce zaangażować ich oboje do jednego przedstawienia, uzgodnienie odpowiedniego czasu występu nie jest łatwym zadaniem. Gdyby to zależało wyłącznie od nas, Luciano i Joan występowałiby razem znacznie częściej.

LUCIANO PAVAROTTI

Terminowanie w Miami i w Australii

Niemal wszędzie, gdzie przyszło mi występować, spotykałem się z odmiennym podejściem reżyserów do kwestii wystawienia danego spektaklu. Krytyczne uwagi towarzyszące moim pierwszym występom był słuszne. Zbyt wielką wagę przykładałem do tego, jak śpiewam, prawie w ogóle nie zwracając uwagi na grę aktorską. Okres Glyndebourne i Covent Garden sprawił, że zacząłem doskonalić także tę „nie muzyczną” stronę zawodu śpiewaka operowego. Tym niemniej dystans dzielący mnie od prawdziwego profesjonalizmu wciąż był ogromny.

Z czasem poprawiłem swoje aktorskie umiejętności, a wpłynęło na to wiele czynników. Pierwszym z nich była coraz większa pewność w operowaniu głosem. Pewność ta dawała mi poczucie bezpieczeństwa. Skoro dysponowałem już odpowiednią techniką, byłem w stanie wykonać, niemal automatycznie, nawet najtrudniejsze partie i znacznie więcej uwagi mogłem poświęcić swemu aktorstwu. Nie oznacza to, że zaniedbałem śpiew. Do dziś koncentruję się na „muzycznej” stronie roli, jednak na innym poziomie. Chodzi tu bardziej o niuansy interpretacji, oddanie śpiewem najbardziej charakterystycznych cech danej postaci, niż o poprawne wykonanie samej linii melodycznej.

W początkowym okresie kariery byłem pod ogromnym wpływem poszczególnych reżyserów, z którymi przyszło mi pracować. Jeśli - dajmy na to - przygotowywałem rolę Rodolfo i reżyser zasugerował mi pewną określoną interpretację postaci, to sposób ten stawał się

moim własnym „na stałe”, chyba że kolejny reżyser, przy okazji kolejnych inscenizacji tej opery, podsunął mi inne rozwiązanie.

Jeśli jest się śpiewakiem operowym, trzeba przygotować się na coraz to nowe wymagania stawiane ze wszystkich stron. Oto bowiem, gdy poświęciłem długie lata na żmudną i wyczerpującą pracę nad ustawieniem głosu i gdy pewnego dnia stwierdziłem, iż posiadam już takowy i to odpowiednio wykształcony, okazało się, iż muszę teraz opanować biegle utwory Pucciniego, Verdiego, Mozarta. Gdy w końcu udało mi się zadebiutować, świat stwierdził: „Całkiem nieźle. Ale warto byłoby go usłyszeć w tej operze, a teraz w tej, a teraz...”

Wreszcie znalazłem się na scenie teatru o międzynarodowej sławie. Oto radość występu miała mi teraz hojnie wynagrodzić owe długie lata wyrzeczeń i trudów. Zostałem ostatecznie uznany za śpiewaka operowego. Mogłem już z nadzieją patrzeć w przyszłość i oczekiwać wielu wspaniałych ról, wielu lat sukcesów i możliwości zarobienia dostatecznej ilości pieniędzy, by żyć na przyzwoitym poziomie. I wtedy właśnie usłyszałem: „Poczekaj. Sam śpiew to stanowczo za mało. Musisz być jeszcze aktorem. I to dobrym aktorem”.

Oczekiwali ode mnie nowego talentu. Wymagali, bym był równie dobry w dziedzinie sztuki, tak innej od śpiewu, a przecież równie co śpiew trudnej. Wielu włoskich śpiewaków uznaje takie żądania za bezpodstawne i niezasadne, dlatego też nawet nie próbują im sprostać. Inni uważają, że zajmowanie się sztuką, w której nie zdołają osiągnąć takiej perfekcji jak w śpiewie, jest poniżej godności operowego artysty. Wolą w ogóle nie być aktorami, niż być aktorami złymi.

Gdy zaczynałem, moje podejście do tej kwestii było bardzo podobne. Uważałem, iż dobry śpiew i umiejętność zarysowania roli to wszystko, czego powinno się oczekiwać od śpiewaka operowego. Obawiałem się ponadto, że zbyt gorliwość aktorska źle wpłynie na wizerunek postaci. Szybko jednak zmieniłem zdanie. Nie mogę się bowiem pogodzić ze świadomością, że robię coś gorzej, niż mógłbym robić. Tym bardziej że poprawienie tego leżało w zasięgu mych możliwości. Ponadto, jeśli już coś robię, angażuję się w to całym sobą. Nie potrafię robić czegoś „połowicznie”. Przez ostatnie piętnaście lat dużo pracowałem nad udoskonaleniem aktorskiej strony mych ról. Wydaje mi się, że praca ta nie poszła na marne.

Teraz do tego aspektu roli przywiązuję niemal tak wielkie znaczenie, jak do strony wokalne.

Pamiętam jednak zawsze o jednej podstawowej rzeczy. Nie trzeba być od razu Laurence'em Olivierem, by być dobrym aktorem operowym. Wystarczy, by kreowana rola była wiarygodna i przekonywająca, a wywołanie odpowiednich wrażeń i uczuć u publiczności, to już zadanie muzyki i jej umiejętnego zinterpretowania. Laurence Olivier musi dokonać tego samą grą i dlatego powinien być zdecydowanie lepszy. Ponadto zauważyłem, że gdy śpiewak przykłada zbyt wielką wagę do aktorstwa, cierpi na tym muzyczna strona przedstawienia.

Dyrektorem pierwszej opery, w jakiej wystąpiłem w Ameryce (była to *Lucja z Lammermooru* z Joan Sutherland, wystawiona w Miami), był przemiły Amerykanin włoskiego pochodzenia, Anthony Stivanello. Czas na próby był bardzo ograniczony, jak to zwykle bywa, gdy wystawiana jest któraś z popularnych oper, a przeznaczony na nią budżet jest skromny. Dyrekcja ma bowiem prawo spodziewać się, iż artyści znają swoje role na tyle, by móc dać przedstawienie na przyzwoitym poziomie nawet przy ograniczonym czasie na przygotowania.

Zdaje się, że Stivanello nie uważał, by moja interpretacja postaci Edgara była „na przyzwoitym poziomie”. Zabrał mnie więc na dach hotelu McAllister - w którym mieszkałem w Miami - i przez kilka godzin pracował nad moją grą. „Przerobiliśmy” całą operę, scena po scenie, tylko we dwóch, stopniowo eliminując wszystkie popełniane przeze mnie błędy i potknięcia. Oddał mi wówczas nieocenioną przysługę, a dziś wydaje mi się, iż ten dodatkowy trud, jaki sobie wówczas zadał, zaowocował w następnych latach mej kariery.

Niestety, to było wciąż za mało i dystans dzielący mnie od pełnego profesjonalizmu nie zmniejszył się w jakimś znaczącym stopniu. Niektóre z ról - jak na przykład Rodolfo czy Nemorino - były mi bliższe i „wzucie się” w odgrywane postacie nie nastrecało większych trudności. Jednak w przypadku tych bardziej „odległych” musiałem wkładać znacznie więcej pracy i nie zawsze praca ta przynosiła oczekiwane efekty. Pewnego razu jeden z krytyków tak oto napisał o mojej grze:

„Gra pana Pavarottiego zupełnie nie harmonizowała z kreowaną przezeń postacią. Jakże zresztą mogłaby z nią harmonizować, skoro pan Pavarotti nawet na moment nie wczuł się w odtwarzaną rolę?”

Do Miami przybyłem na zaproszenie dyrektora Miami Opera, drogiego Arturo di Filippi, który także był tenorem. Wtedy jeszcze nie słyszał mnie na scenie, myślę więc, że to Ricky Bonyngę i Joan Sutherland zasugerowali mi moją osobę. Mimo to zawsze będę mu wdzięczny za danie mi szansy. *Łucja z Lammermooru* została wystawiona w Miami w lutym 1965, ale niewiele brakowało, a nie wystąpiłbym w tym przedstawieniu. Zaraz po pierwszym sukcesie w Covent Garden w 1962 roku Ricky Bonyngę podpisał ze mną kontrakt na występy w czterech operach w czasie wielkiego tournée po Australii, jakie wraz z żoną planował na lato 1965 roku. Całe szczęście przedstawienia *Łucji z Lammermooru* miały miejsce jeszcze przed australijską trasą, chociaż decyzje co do mojego w niej udziału zapadły kilka lat wcześniej niż decyzja o wystąpieniu w Miami.

Myśl o występach w Australii była ekscytująca, ale Miami miało być miejscem mojego debiutu w Ameryce. Nie muszę chyba mówić, jak bardzo denerwowałem się przed premierowym spektaklem. Z tym większą więc satysfakcją mogłem później stwierdzić, iż już pierwszy wieczór okazał się wielkim sukcesem. Krytycy wypowiadali się o moim śpiewie bardzo przychylnie, a di Filippi, który w czasie prób traktował mnie jak syna, był tak zadowolony z mego występu, że przyznał mi nawet premię. Zważywszy, iż opera dysponowała wówczas mocno ograniczonym budżetem, był to gest, który mówi chyba sam za siebie.

Oczywiście publiczność w Miami szalała za Joan, ale i ja się spodobałem. Publiczność zawsze goręcej reaguje na występ sławnego artysty. Bywalcy opery w Miami niczego o mnie wówczas nie wiedzieli. Mimo to zaakceptowali mnie bez żadnych uprzedzeń. Dlatego też zachowałem w swym sercu ciepłe wspomnienia o tym pamiętnym występie. (Mam oczywiście takich ciepłych wspomnień znacznie więcej - a w moim sercu jest jeszcze wiele miejsca).

Jednym z miłych zdarzeń związanych z występem w Miami było poznanie pewnej uroczej młodej damy, która śpiewała wówczas w

chórze operowym i która nazywała się Judy Drucker. Zostaliśmy przyjaciółmi i jesteśmy nimi nadal. Obecnie prowadzi w Miami program noszący tytuł *Wielcy artyści* sponsorowany przez Temple Beth Shalom w Miami Beach. Organizowane przez nią koncerty są prawdopodobnie największymi wydarzeniami każdego sezonu kulturalnego w Miami. Judy zaprasza bowiem takie sławy, jak Vladimir Horowitz, Isaac Stern i - co stwierdzam z prawdziwą przyjemnością - Luciano Pavarotti. Odkąd Judy stała się tak ważną postacią w operowym świecie i to ona angażuje mnie na występy, staram się być zawsze miły dla wszystkich kobiet śpiewających w chórach wszystkich oper, w których występuję.

Miami to wspaniałe miasto. Zawsze wracam tam z przyjemnością i to nie tylko dlatego, że lubię piękną pogodę i grę w tenisa. Mam w Miami wielu, naprawdę wielu przyjaciół i zawsze ciepło wspominam to miejsce, które jako pierwsze w Stanach Zjednoczonych przyjęło mnie tak serdecznie. Oczywiście, najważniejszymi ze względu na tradycje operowe miastami w Ameryce są San Francisco, Chicago i Nowy Jork. Miami było dla mnie przyczółkiem przed podbiciem tych trzech wielkich metropolii. Bez tego nie mógłbym nawet marzyć o sukcesie w Stanach Zjednoczonych. A tymczasem nadarzyła się wspaniała okazja występów w Australii.

W czerwcu 1965 roku, dokładnie w cztery miesiące po wystawieniu w Miami *Łucji z Lammermooru*, spotkałem się w Australii z Joan Sutherland i Richardem Bonyngem i rozpoczęliśmy wspólnie próby do czterech oper, w których miałem wystąpić w czasie zbliżającego się tournée. Były to *Traviata*, *Lunatyżka*, *Łucja z Lammermooru* i *Napój miłosny*. Każda z nich zawierała bardzo trudną partię dla tenora. Zgodnie z założeniami, w czasie tej pamiętnej trasy miały być także wystawione (tym razem już beze mnie) *Faust*, *Eugeniusz Oniegin* i *Semiramida*, co razem dawało siedem tytułów. Skoro tak bardzo rwałem się do pracy, to teraz ją miałem.

Dostrzegłem w tym - niemal niemożliwym do zrealizowania - programie występów ogromną szansę dla siebie. Mimo odniesionych sukcesów w teatrach Europy, coś wzbudzało mój poważny niepokój. Podczas niektórych występów śpiewałem wprost wspaniale, ale wiele

było i takich, niestety, w których poziom mego wykonania nieco się obniżał. Każdy ze śpiewaków boryka się z tym problemem, w większym czy mniejszym stopniu i nikt nie może się z nim ostatecznie uporać. Stan, czy może „jakość” głosu zależy od tak wielu różnorodnych i wciąż zmieniających się czynników, jak nastrój śpiewaka, stan zdrowia, pewność siebie czy niepokój.

Wspomniałem już wcześniej, jak istotną umiejętnością dla adeptów śpiewu jest opanowanie zdenerwowania. Równie istotne jest zapanowanie nad pozostałymi wymienionymi przeze mnie czynnikami lub chociaż zminimalizowanie ich wpływu na formę artysty. Nie wydawało mi się, bym panował nad nimi w sposób wystarczający, a świadomość, że śpiewam źle, podczas gdy potrafiłem przecież zaśpiewać dobrze, była bardzo stresująca. Zdawałem sobie sprawę z posiadania odpowiednio wykształconego głosu, ale wiedziałem też, że to nie ja jestem jego panem.

Joan Sutherland została obdarzona jednym z najznakomitszych głosów naszego stulecia, a być może i w historii opery. Ze zdumieniem obserwowałem ją podczas pracy. Co wieczór, przy bardzo napiętym programie występów, śpiewając najtrudniejsze arie napisane na jej głos, była zawsze doskonała. Pomyślałem sobie wówczas: „Ona musi znać sposób.”

Oczywiście chciałem ów sposób poznać, aby również śpiewać tak wspaniale i to bez względu na samopoczucie. Dopóki się tego nie nauczę, nie będę spokojny o swą dalszą karierę. Nie miałem zamiaru przez połowę życia martwić się tym, iż pewnego dnia mogę utracić głos, a pozostałą połowę tym, że go utracilem.

Potraktowałem ten problem bardzo poważnie i zadawałem Joan mnóstwo pytań. Znosiła to wspaniale, ale ostrzegła mnie, bym nie próbował stosować jej techniki, póki moja przepona nie przygotuje się do tego zadania - czyli dopóki nie będę w odpowiedniej kondycji fizycznej. Podstawą jej metody była umiejętna ochrona (czy może wspomaganie) głosu za pomocą pracy przepony. Joan jest wysoką kobietą i do tego bardzo silnie zbudowaną. W czasie śpiewu jej mięśnie brzucha pracują z ogromną siłą. Ta siła wydają się być zupełnie naturalna, po prostu nie widać wysiłku, jaki wkłada w śpiew. Joan

jednak wie doskonale, że nie wszyscy obdarzeni są tak szczerze przez naturę, dlatego też poradziła mi, bym najpierw rozwinął w dostatecznym stopniu te mięśnie, które w czasie śpiewu wspomagają głos.

- Jeżeli twoje ciało nie będzie miało odpowiedniej budowy - powiedziała mi wówczas, - nawet największy wysiłek nie spowoduje wydobycia właściwego brzmienia.

Joan pokazała mi zestaw odpowiednich ćwiczeń, a ja starałem się nauczyć jak najwięcej. Często, gdy śpiewała, dotykałem jej żeber, by zrozumieć tajemnicę jej techniki. (Oczywiście mogłem sobie na te gesty pozwolić jedynie poza sceną; wątpię, czy takie zachowanie zgadzałyby się z koncepcją reżyserów *Lucji z Lammermooru*.)

Wszyscy adepci śpiewu słyszeli wiele razy o ogromnej roli przepo-ny we wspomaganiu głosu i jej właściwym wykorzystaniu w czasie śpiewania. Jednak, kiedy jest się młodym, a na dodatek obdarzonym przez niebiosa pięknym głosem, nie myśli się o takich problemach. Po co pracować jeszcze ciężiej, skoro mój śpiew i tak wszystkim się podoba? Odpowiedź na to pytanie jest bardzo prosta: bez odpowiedniej pracy głos ulegnie szybkiemu „zużyciu się” i po jakimś czasie może zabraknąć go akurat w momencie, w którym będzie najbardziej potrzebny. Ewentualnie może zabraknąć go na zawsze.

Podczas występów w Australii odpowiednie brzmienie było mi potrzebne bez przerwy. Każdy wieczór oznaczał cztery godziny wyczerpującego śpiewania. Joan radziła sobie z tym znakomicie. Ja również starałem się, jak mogłem. Okres australijskich występów był niezwykle istotny dla mojej przyszłej kariery. Poza ćwiczeniami i próbami poprawiania techniki śpiewu, cały czas ustawicznie pracowałem nad aktorską stroną występów, chociaż nasz reżyser zdawał się tych wysiłków nie dostrzegać, gdy zbliżało się bowiem pierwsze przedstawienie *Napoju miłosnego*, wziął mnie na bok i powiedział:

- Wiesz Luciano, zaśpiewać jakąś rolę to jeszcze nie wszystko - musisz ją jeszcze zagrać.

Odparłem wówczas:

- Proszę się nie niepokoić. W czasie prób koncentruję się głównie na muzyce, natomiast koncepcję postaci Nemorino, od strony aktorskiej,

mam cały czas „w głowie”. Podczas przedstawienia zobaczy pan efekty.

I okazało się, że miałem rację. Przedstawienie i moja w nim rola były wielkim sukcesem. Krytycy wypowiadali się na temat mego aktorstwa równie pochlebnie, co na temat mego śpiewu. Reżyser był bardzo zadowolony. Zaufał mi i nie zawiódł się.

W czasie kilku miesięcy spędzonych w Australii ciężko pracowałem nad doskonaleniem swojego angielskiego. Największy jednak wysiłek włożyłem w poprawienie techniki śpiewu. Pod koniec tournée moja przepona była nieporównanie silniejsza, potrafiłem wreszcie wykorzystać ją we właściwy sposób i to bez specjalnego wysiłku, automatycznie, a wydobywane tony nabrały większej siły.

Gdy wróciłem do domu, lekarz, który zajmował się moimi strunami głosowymi, był zachwycony. Obawiał się, że długie i wyczerpujące występy mogą źle wpłynąć na mój głos, a tymczasem stwierdził, iż nie tylko nie jestem w gorszej kondycji głosowej, ale nawet w lepszej.

- Wydobywasz głos poprawnie; oddychasz także poprawnie... siła głosu bierze się z przepony, a nie z gardła. Jeżeli nie będziesz go już więcej przeciążać, nie ma powodów do niepokoju - zakończył jakże pomyślne badanie.

Myślę dziś, że tamto australijskie tournée było najważniejszym doświadczeniem wieńczącym okres mojej edukacji scenicznej. Nauczyłem się wówczas bardzo wiele, ale mam nadzieję, że - podobnie jak kiedyś Gigli - będę nieustannie doskonalić swe umiejętności. Dzięki pomocy Joan i opanowaniu techniki śpiewu przeponą byłem w stanie występować co wieczór i za każdym razem śpiewać na najwyższym poziomie, na jaki tylko było mnie wówczas stać.

Oczywiście nie znaczy to, że mój głos przestał się zużywać (czy może „starzeć”). Tego procesu nie można zatrzymać i muszę ciągle uważać, by nie śpiewać (a nawet nie mówić) zbyt dużo. Jednak dzięki doświadczeniom nabytym w czasie tournée po Australii brzmienie mego głosu stało się zdecydowanie silniejsze i pewniejsze. Wielka w tym zasługa Joan i winien jej jestem słowa podziękowań.

LUCIANO PAVAROTTI

Podbój Nowego Jorku

Gdy po raz pierwszy występowałem w 1967 roku w San Francisco - graliśmy wówczas *Cyganerię* - wiązałem z tym występem ogromne nadzieje i bardzo zależało mi na odniesieniu sukcesu. To miasto ma ogromne tradycje operowe, a miejscowy zespół pod dyrekcją Kurta Herberta Adlera jest jednym z trzech najważniejszych w całych Stanach Zjednoczonych - obok Opery w Chicago i Metropolitan Opera w Nowym Jorku - a do tego ma prawdziwie międzynarodową renomę. Dla śpiewaka operowego odniesienie sukcesu w Ameryce oznacza mniej więcej tyle, ile dla wyścigowego konia wygranie gonitwy Triple Crown. W przypadku śpiewaka sukces w San Francisco, Chicago i Nowym Jorku to, innymi słowy, zwycięstwa w takich wyścigach, jak Preakness, Belmont States i Derby.

Poza tym każdy z owych trzech najważniejszych amerykańskich teatrów operowych z ogromną uwagą śledzi wszelkie posunięcia pozostałych. Jeżeli z Europy dotrze wiadomość, że jakiś śpiewak odniósł tam ogromny sukces, to dla Amerykanów będzie to wiadomość dosyć abstrakcyjna. Ale jeśli na przykład dyrekcja Metropolitan Opera dowie się, iż jakiś śpiewak podbił San Francisco lub Chicago... z pewnością nie potraktują tego faktu tak obojętnie, jak poprzedniego.

Przy wystawianiu *Cyganerii* w San Francisco przyszło mi pracować z Mirella Freni. Praca z nią jest dla mnie zawsze pobudzającym doświadczeniem. W dodatku była to *Cyganeria*; w dodatku było to

San Francisco! Szybko pokochałem to miasto, nawiązałem tam wiele nowych przyjaźni i czuję się jak w domu. Szczęśliwie w czasie występów głos mnie nie zawiódł i uczucie, jakie żywiłem do tego miasta, zostało szczerze odwzajemnione.

Jeden sukces to nie wszystko; przede mną były przecież Chicago i Nowy Jork. Opera w San Francisco zaprosiła mnie na występy w następnym roku (1968). Miałem wystąpić w *Łucji...* u boku Margarity Rinaldi. Tymczasem z podobną propozycją wystąpił w końcu dyrektor Metropolitan Opera, sir Rudolf Bing. Mój debiut w Nowym Jorku był zaplanowany zaraz po zakończeniu występów w San Francisco, a operą, w której miałem zaśpiewać, była *Cyganeria* z Mirella Freni.

Jednak w czasie występów w San Francisco nabawiłem się grypy - jednej z jej odmian, nazywanej „grypą z Hong Kongu” - której mój organizm nie był w stanie zwalczyć. Choroba rozwijała się w niepokojącym tempie. Byłem nawet zmuszony odwołać jedno z przedstawień *Łucji*. Przeniosłem się co prawda do Nowego Jorku, ale czułem się coraz bardziej podenerwowany. Dzień mego nowojorskiego debiutu zbliżał się milowymi krokami, a tymczasem choroba miast ustępować, nasilała się.

Targały mną sprzeczne uczucia. Trudno przecenić rolę, jaką sukces odniesiony w Metropolitan Opera może odegrać w karierze każdego młodego (i nie tylko) śpiewaka, marzącego o osiągnięciu szczytu popularności. Mówiąc krótko, zrobienie międzynarodowej kariery bez odniesienia sukcesu w Metropolitan Opera jest po prostu niemożliwe. Tylko niektórym się to udało. Na przykład Beverly Sills, ale ona była już uznaną gwiazdą, zanim pierwszy raz stanęła na nowojorskiej scenie. W przypadku pozostałych artystów, droga na szczyt sławy wiedzie przez operę w Nowym Jorku.

Już sama świadomość wagi występu w Metropolitan wystarczy, by sparaliżować młodego śpiewaka. Jeżeli chodzi o mnie, to wiedziałem, iż wieści o odniesionym sukcesie w San Francisco dotarły do Nowego Jorku i miejscowa publiczność chce osobiście przekonać się o ich wiarygodności. Byłem więc szczęśliwy, że zjawię się na jednej z najważniejszych scen operowych - w tej chwili najważniejszej dla mnie - otoczony pewną glorią chwały, jednak wolałbym przemknąć się przez nią możliwie niezauważenie.

Jeśli ktoś jest naprawdę dobry, to i tak zostanie zauważony, nawet jeżeli jego występu nie poprzedziły pochwalne peany. Jeżeli zaś - jako nieznaną artysta - zaśpiewałbym poniżej oczekiwań publiczności, nikt tego nie zauważy, a nawet jeśli, to i tak nie zwróci na to większej uwagi. Oczywiście były to rozważania na pograniczu fantazji. Rudolf Bing i inni artyści opery zauważyliby to z pewnością - przecież to ich praca. Podobnie krytycy. Niestety, wizja pojawienia się i zniknięcia z nowojorskiej sceny bez wzbudzenia większego zainteresowania była czystą mrzonką ze względu na mój wcześniejszy sukces w San Francisco. Nie pozostało mi nic innego, jak stawić czoło wyzwaniu. Miałem wystąpić w listopadzie 1968 roku. Zdenerwowanie powiększała świadomość, iż publiczność nowojorska jest bardzo sceptyczna wobec artystów, którzy wcześniej odnieśli sukces w innym amerykańskim mieście.

Zdawałem sobie sprawę, że do tej pory miałem sporo szczęścia: Ziliani zjawił na widowni akurat podczas mego debiutu w Reggio Emilia; Joan Ingpen przybyła do Dublina w poszukiwaniu nowego tenora dla Covent Garden, gdy właśnie ja występowałem w tym mieście; Joan Sutherland zaproponowała mi wspólne tournée- mam nadzieję, że nie tylko ze względu na mój wzrost. A teraz wiele wskazywało na to, że przyjdzie mi spłacić dług szczęśliwej dotąd fortunie. Zbliżał się bowiem dzień występu, który miał zadecydować o mojej dalszej karierze, a ja nie mogłem pozbyć się zwykłej grypy.

Zdaję sobie sprawę z faktu, iż na świecie istnieją także inne zawody, w których kilkudniowa nieobecność spowodowana chorobą może skończyć się katastrofą - businessman może stracić możliwość zawarcia wyjątkowo korzystnego kontraktu, sprzedawca - okazję zarobku, sportowiec - szansę odniesienia zwycięstwa w ważnych zawodach. Trudno jednak byłoby mi znaleźć sytuację równie tragiczną, jak moja. Oto miał nastąpić mój wymarzony debiut w Metropolitan Opera, a ja byłem ciężko chory na grypę.

Dzień debiutu zbliżał się siedmiomilowymi krokami, a ja nie czułem się wcale lepiej. Zdawałem sobie także sprawę z tego, jak mogłaby zostać przyjęta moja ewentualna decyzja o odwołaniu przedstawienia. Wszyscy powiedzą, że po prostu przestraszyłem się.

Publiczność nie uwierzy, że prawdziwym powodem była choroba. Chyba tylko widok mego martwego ciała leżącego na Placu Lincoln byłby w stanie ich przekonać.

Bezustannie nękał mnie kaszel, bolało gardło, a temperatura dochodziła do 39 stopni. Mirrela Freni, moja przyjaciółka z Modeny, która występowała w tym samym przedstawieniu w roli Mimi, była nie mniej przejęta chorobą niż ja sam. Poza tym bała się zarazić podczas prób. Cóż, jednego chorego śpiewaka wielbiciele opery jeszcze jakoś by zniesli, być może współczuliby mu, ale dwoje? Tego nie wytrzymałaby nawet najlepsza publiczność.

Jednak mimo niebezpieczeństwa Mirella opiekowała się mną najlepiej, jak tylko umiała. Gotowała mi najróżniejsze pożywne zupy, a gdy przynosiła mi je do garderoby, nie mogłem nawet wyrazić swej wdzięczności. Uchylałem drzwi na małą szparkę, aby tylko mogła podać mi jedzenie i starałem się nie zwracać w jej stronę. Zza drzwi słyszałem tylko jej głos: „Povero ragazzo, povero ragazzo”.

Zamiast odwołać wszystko i wracać do Włoch - co byłoby w tej sytuacji chyba jedyną słuszną decyzją - ja wybrałem środek zastępczy. Poprosiłem o przesunięcie daty premiery o tydzień. Tymczasem tydzień minął, a ja wcale nie czułem się lepiej. W dzień pierwszego przedstawienia - 23 listopada 1967 roku - zadzwoniłem do Boba Hermana, który był prawą ręką sir Rudolfa Binga w sprawach administracyjnych. Poprosiłem go wówczas o spotkanie w towarzystwie akompaniatora w jednej z sal przeznaczonych na próby.

Gdy zebraliśmy się, poprosiłem Hermana, by posłuchał, jak radzę sobie z najtrudniejszymi partiami opery. Chciałem wiedzieć, czy jego zdaniem poradzę sobie tego samego wieczoru na scenie. Bob stwierdził, że mój głos brzmi wspaniale. Może rzeczywiście brzmiał tak wtedy. Byłem tak zdenerwowany, że nie zauważyłem nawet, kiedy przebrałem się w kostium i nałożono mi makijaż. Za chwilę miałem stanąć na scenie, która stanowi cel wszystkich śpiewaków - na scenie Metropolitan Opery. Było sobotnie popołudnie. Dość szczęśliwie dla mnie ów debiut miał miejsce przed uruchomieniem nowej sieci radiowej emitującej audycje i koncerty na cały kraj. Tylko dzięki temu rzesze mieszkańców Stanów Zjednoczonych nie były świadkami mej niedyspozycji. Publiczność mogłaby wybaczyć gorszy niż zwykle występ

każdemu śpiewakowi, którego już zna i o którym doskonale wie, że stać go na znacznie więcej. Ale w moim przypadku nie było mowy o taryfie ulgowej. Nikt mnie tu przecież nie znał, a publiczność miała prawo uważać, że skoro zdecydowałem się wyjść na scenę, to wszystko jest tak, jak być powinno.

Trudno, stało się. Oto stanąłem przed widownią - przed widownią Nowego Jorku. Dziś łączy nas wielka i wzajemna miłość, ale tego wieczoru byliśmy sobie zupełnie obcy. Dyrygent, który prowadził wówczas przedstawienie, był Włochem, a mimo to chciałem jak najszybciej zapomnieć jego nazwisko. Jest wiele sposobów, w jakie dyrygent może pomóc artystom na scenie - może położyć silny akord w miejscach najbardziej niebezpiecznych dla niebędącego przy głosie śpiewaka, dać mu czas na nabranie oddechu, przewidywać ewentualne zagrożenia i próbować zażegnać je odpowiednimi poczynaniami orkiestry. Ale najważniejszą rzeczą, jaką dyrygent może uczynić dla śpiewka będącego w trudnym położeniu, jest okazanie mu swojej życzliwości. Śpiewak musi wiedzieć, że bez względu na to, co się stanie, dyrygent jest po jego stronie.

Wielu dyrygentów zachowuje się w ten właśnie sposób. Istnieje jednak zupełnie inna kategoria: dyrygenci, którzy pracują wyłącznie dla siebie i dla własnej wizji muzyki. Taki człowiek uważa najwyraźniej, iż kierowanie orkiestrą jest darem bożym i powołaniem, i traktuje śpiewaka - o ile w ogóle go zauważa - jak jeszcze jeden posłuszny mu instrument. Gdy stoi się już przed publicznością, patrzy w dół na proscenium i spostrzega, że jedynej osoby, na której można w takiej chwili polegać, zupełnie nie interesuje to, co dzieje się na scenie, to można się najzwyczajniej załamać.

Na szczęście miałem przy sobie Mirellę, a ta była po prostu wspała. Mimo perspektywy zarażenia się grypą z Hong Kongu, odważnie przytulała się do mnie podczas scen miłosnych i przez całe przedstawienie szeptała mi słowa pociechy. Jakoś udało mi się dotrwać do końca spektaklu. Publiczność przyjęła mnie dość ciepło, chociaż muszę przyznać, że oklaski w niczym nie przypominały aplauzu, jaki zwykle gotowano mi w innych miastach, ani owacji, z jakimi spotkałem się kilka lat później w tym samym miejscu.

Recenzje okazały się być zdumiewająco pochlebne. Z pewnością nie byłyby takie, gdybym to ja był ich autorem. Peter Davis z „New York Times” napisał wówczas: „Pan Pavarotti odniósł triumf dzięki naturalnemu pięknemu swemu głosowi - jasnego i czystego - który niczym instrument o miłym, nieco metalicznym brzmieniu w górnych partiach, rozbrzmiewał prawdziwym żarem w średnich rejestrach. Każdy tenor, który z taką swobodą i nonszalancją sięgał wielokrotnie górnego C, a potem łagodnie obniżał głos, by z prawdziwą pasją rzucić się na kolejne frazy opery, może z łatwością podbić każdą publiczność *Cyganerii*. Pan Pavarotti sprawił, że publiczność wprost jadła mu z ręki”.

Bardzo to miłe, lepiej jednak, by publiczność nie jadła mi wówczas z ręki, bo mogłaby zarazić się grypą. Z drugiej strony, gdy zbliża się moment tak długo oczekiwany jak mój debiut w Metropolitan Opera, człowiek zapomina o niesprzyjających okolicznościach - zdrowiu, samopoczuciu, zdenerwowaniu, dyspozycji głosowej. Wydaje mi się, że wszystko pójdzie tak, jakby sobie tego życzył, że odniesie sukces, o którym tak długo marzył i na który tak długo pracował. Mój debiut był całkiem przyzwoity, może nawet więcej niż przyzwoity, a przecież wiedziałem doskonale, że mogłem zaśpiewać lepiej, że nie zbliżyłem się nawet do swego normalnego poziomu.

Zawsze jednak mogłem się pocieszyć świadomością, że spodobałem się nowojorskim krytykom znacznie bardziej niż Caruso po jego debiucie w Metropolitan Opera.

Usiłowałem jeszcze przebrnąć przez następne przedstawienie, ale po dwu zaledwie aktach nie byłem już w stanie zaśpiewać niczego. O ile dobrze pamiętam, zastąpił mnie potem Barry Morrell. Za wszelką ceną chciałem już znaleźć się w domu, w Modenie i położyć do łóżka. Byłem zmuszony zerwać wszystkie pozostałe występy w Stanach Zjednoczonych, w tym dwadzieścia czy trzydzieści koncertów w samym Nowym Jorku. Sir Rudolf Bing okazał się jednak bardzo wyrozumiałym człowiekiem, za co do dziś jestem mu niezmiernie wdzięczny.

Przez te siedem lat zawodowej kariery operowej nieodmiennie cieszyłem się z każdego powrotu do domu, do Modeny. Bardzo kocham

swoją rodzinę i kiedy muszę wyjechać, bardzo tęsknię. Jest to uczucie tak silne, że nie mogę nawet zabrać ze sobą zdjęć żony i córek. Dlaczego? Bo gdybym w czasie występów gdzieś w innym kraju spojrzął na fotografię Aduy i dziewczynek, natychmiast rzuciłbym wszystko i pierwszym samolotem wrócił do domu.

Kiedy występy dobiegają już końca i mogę znowu być w Moderne, jestem najszczęśliwszym człowiekiem pod słońcem. Przyjeżdżam zawsze z mnóstwem prezentów - dla żony, córek, rodziców i siostry. Byłbym jednak równie szczęśliwy, gdybym mógł ofiarować im bukiet złożony ze spinaczy albo innych gadżetów świadczących o odniesionym sukcesie.

Ten powrót był jednak zupełnie inny. Gdy wszedłem do domu, byłem tak przygnębiony i załamany, że Adua pomyślała początkowo, iż nowojorska publiczność obrzuciła mnie pomidorami. (Powiedziała mi o tym później.) Natychmiast położyłem się do łóżka i leżałem chory prawie trzy miesiące. Co prawda zdaniem niektórych gorączka wynikała bardziej z ogromnego napięcia nerwowego towarzyszącego debiutowi w Metropolitan Opera niż z choroby, ale moje zdanie jest inne. Choroba to choroba, ma swoje prawa i czasami nie możemy nic na to poradzić. Być może inni dostają wysokiej temperatury jedynie ze zdenerwowania, myślę jednak, że w moim przypadku przyczyn należy szukać gdzie indziej. Wydaje mi się, że to jakiś wyjątkowo złośliwy wirus z San Francisco nie chciał mi pozwolić na występy w innym mieście.

Przed owym niefortunnym debiutem byłem już wcześniej w Nowym Jorku. Miało to miejsce w 1967 roku, gdy zespół La Scali brał udział w wielkiej wystawie Expo '67, zorganizowanej w Kanadzie. Wystawialiśmy wówczas *Romeo i Julię* i po zakończeniu wystawy wyruszyliśmy na krótkie tournée, którego ostatnim etapem miał być właśnie Nowy Jork. Ja miałem pozostać w tym mieście nieco dłużej, aby ewentualnie zastąpić Carlo Bergonziego, który miał zaśpiewać w *Requiem* Verdiego pod batutą von Karajana.

Nowy Jork zrobił na mnie wtedy jak najgorsze wrażenie. Pogoda była po prostu „smutna” - było zimno i pochmurno. Pamiętam, jak bardzo przytłaczały mnie ogromne wieżowce. Wszystko wokół

wydawało się brudne. Nie było widać nawet skrawka nieba czy zieleni. Poza tym nie znosiłem hotelu, w którym się zatrzymałem; był pełen niemiłych gości, z których żaden się nie uśmiechał.

Gdy tylko von Karajan uniósł batutę, a ja upewniłem się, że Bergonzi jest w dobrej dyspozycji, pognałem na lotnisko i wsiałem do pierwszego samolotu odlatującego do Włoch.

Dziś mogę swobodnie mówić o tamtym przykrym wrażeniu, bez obawy urażenia kogokolwiek z mieszkańców Nowego Jorku, ponieważ z czasem miasto to stało się jednym z moich ulubionych miejsc na świecie. Mam tam także wielu przyjaciół - myślę, że więcej jest ich tylko w Modenie. To miejsce jest dla mnie źródłem niekończącej się fascynacji i gdy wracam do niego po dłuższej nieobecności, odczuwam autentyczną radość.

Po tak nieudanym debiucie w Metropolitan Opera obawiałem się, że nie będzie mi już dane wystąpić tam ponownie. Okazało się jednak, że sir Rudolf bardziej wierzył we mnie niż ja sam. Zaprosił mnie bowiem w 1970 roku i zaproponował rolę Alfredo w *Traviacie* Verdiego. Tym razem poszło mi zdecydowanie lepiej, ale i ten występ nie może się równać z sukcesem odniesionym w 1972 roku, kiedy to wystąpiłem u boku Joan Sutherland w *Córce pulku*. Był to sukces, na który czekałem cztery lata.

LUCIANO PAVAROTTI

Śpiew i interpretacja

Nie można, studiując śpiew lub śpiewając tak długo jak ja, nie wyrobić w sobie pewnego przekonania, iż to, co się robi, robi się prawidłowo. Jak już wcześniej wspomniałem, istnieje tyle teorii śpiewu, ilu jest jego nauczycieli. Poza tym każdy głos jest inny - tak jak charakter pisma czy odciski palców - i każdy stawia przed nauczycielem zupełnie inne problemy. Istnieją jednak pewne ogólne zasady dotyczące śpiewu.

Pierwszą z zasad jest umiejętne podtrzymanie głosu i właściwe oddychanie. Znałem tę „teorię” od wielu lat, ale dopiero gdy podczas australijskiego tournée w 1965 roku zacząłem pracować z Joan Sutherland, zdałem sobie sprawę ze znaczenia odpowiedniego oddechu i pracy mięśni. Bez nich trudno jest planować długą i owocną karierę.

Moim zdaniem Joan ma idealną budowę śpiewaczki operowej. Jest wysoka, postawna, jej ciało ma wspaniałe proporcje. Innym śpiewakiem równie odpowiadającym pod względem fizycznym „teoretycznym” wymaganiom jest Franco Corelli. Oboje obdarzeni są nieprzeciętnymi głosami, ale głosy nie biorą się znikąd. Zarówno Joan, jak i Franco mają bardzo silnie rozwinięte przepony, a te wspomagają wydobywanie dźwięków. Skrzypce nie mogą być zbyt cienkie i zbyt małe, by wydawać wspaniałe dźwięki. Podobnie jest z ludzkim śpiewem - wielkie głosy dobywają się z wielkich ciał (celowo nie używam w tym miejscu słowa „gruby”).

Przy wydobywaniu dźwięku konieczna jest praca całego tułowia, a

to dlatego, że struny głosowe, które decydują ostatecznie o jego wysokości i barwie, są małą i słabą membraną w porównaniu z potężnym i wytrzymałym organem, jakim jest przepona. Jeśli zostaje w dodatku umiejętnie użyta, zamienia się w niezwykle silny mięsień. Gdy wydobywaniu dźwięku towarzyszy wspomaganie przeponą, można śpiewać znacznie dłużej bez większego wysiłku - zarówno w ciągu jednego wieczora, jak i całego życia.

Najlepszą ilustracją tej teorii jest płaczące dziecko. Małe dziecko może płakać praktycznie całą noc i to z tym samym natężeniem bez śladu zmęczenia. Wytlumaczenie tego „zjawiska” jest bardzo proste - dziecko płacze przeponą, a nie gardłem. Oczywiście dziecko ma w tym przypadku pewną przewagę nad dorosłym śpiewakiem: wydaje tylko jeden dźwięk określonej wysokości i to mu w zupełności wystarcza. Mimo to można się od niego czegoś nauczyć.

W rzeczywistości bowiem głos nie wydobywa się z gardła, a z okolic brzucha i płuc. To przecież takie proste, a jednak wielu śpiewaków zapomina o tym. Należy ćwiczyć tak długo, aż wydobyć dźwięku przeponą stanie się naturalnym odruchem. Trzeba przy tym pamiętać, by usunąć wszelkie przeszkody stojące przed słupem drgającego powietrza między przeponą a strunami głosowymi. Ponadto struny głosowe różnych ludzi różnią się między sobą. Stąd właśnie niektórzy mają piękne głosy, a inni niestety nie. Poza tym wszyscy jesteśmy zbudowani mniej więcej tak samo. Krótko mówiąc, odpowiednimi ćwiczeniami można pomóc naturze i rozwinąć odpowiednio przeponę. Nawet najbardziej niebiański głos nie zabrzmie w pełni, jeśli jego właściciel lub właścicielka nie opanują trudnej sztuki oddychania i wspomaganie głosu przeponą. Tylko wytrwałymi ćwiczeniami można dojść do odpowiedniej biegłości, a wtedy ów słup powietrza między przeponą a strunami głosowymi zamienia się w swoiste pudło rezonansowe, dostarczające głosowi energii i nadające mu odpowiednią siłę i brzmienie.

Niezwykle istotną rzeczą dla śpiewaka jest umiejętność koncentracji. Musi ona być zupełna i dotyczyć nie tylko tego, co się właśnie śpiewa, ale także tego, co się już zaśpiewało. Gdy słyszę jakiegoś śpiewaka, który potrafi mnie wzruszyć czy poruszyć, to bez obawy popełnienia błędu mogę stwierdzić, że musi on być pasjonatem swojego zawodu. Śpiewak, który potrafi mnie zafascynować, z pewnością nie myśli w danej chwili o tym, jak dobrze udało mu się wziąć ostatni

wysoki ton, ani nie zastanawia się nad tym, czy publiczność słucha go z należytą uwagą. Cała jego energia skierowana jest ku wykonywanemu utworowi. Śpiewając w ten i tylko w ten sposób można porużyć innych. Bez odpowiedniej koncentracji i skupienia nawet najpiękniejszy głos na świecie nie będzie w stanie zadowolić słuchaczy.

Niezmiernie istotną rzeczą dla śpiewaków jest prawidłowa dykcja. Śpiewając artykułujemy słowa i należy robić to bardzo starannie. W przeciwnym wypadku traci utwór, publiczność i wykonawca. Właściwa artykulacja jest tym trudniejsza, im bardziej artysta koncentruje swoją uwagę na śpiewie i nietrudno o zaniedbanie w innej dziedzinie.

Oto dlaczego nad prawidłową dykcją należy pracować bez ustanku, niczym niewolnik, aż stanie się ona automatycznym odruchem, do którego nie trzeba będzie przykładać uwagi. Jeśli nie opanuje się tego odpowiednio wcześniej, z każdym rokiem jest coraz trudniej.

Dla mnie człowiekiem, którego bezbłędna wymowa mogłaby służyć za wzór, jest di Stefano. Choć podziwiam go z wielu powodów, to jednak najbardziej ze względu na jego fantastyczną wprost dykcję. Gdy śpiewa, słychać wyraźnie każdą sylabę, każdą zgłoskę. Jeżeli chodzi o wymowę, nikt nie może się z nim równać. W każdym z wielkich artystów jest coś godnego podziwu, w przypadku di Stefano jest to dbałość o prawidłową wymowę.

Jednym z najtrudniejszych problemów technicznych, jakie czekają każdego śpiewaka, są pasaży. Mogłoby się wydawać, że każdy z nas ma tylko jeden głos. W rzeczywistości jednak mamy ich aż trzy: niski, średni i wysoki. Gdy w czasie śpiewu wykonawca przechodzi od jednego głosu do drugiego, często zdarza się, że brzmienie głosu zmienia się nieco. Sytuację tę można porównać do pracy silnika przy zmianie biegów. Można wyraźnie usłyszeć w którym miejscu zaczyna się i kończy każdy z nich. Owe zakresy poszczególnych głosów nazywane są rejestrami.

Jeśli chce się zminimalizować wszelkie uboczne efekty dźwiękowe towarzyszące płynnemu przechodzeniu z jednego rejestru do drugiego, to przede wszystkim należy zdać sobie sprawę, w których

miejscach wypadają punkty owego załamania. Bez tego nie może być mowy o zapanowaniu nad tym zjawiskiem. Ideałem jest oczywiście takie opanowanie własnego głosu, by słuchacze nie zauważyli żadnej zmiany w brzmieniu wykonawcy, bez względu na to, w jakim rejestrze w danej chwili śpiewa. Jego barwa, siła, dynamika muszą być jednolite w pełnej skali, jaką śpiewak dysponuje.

Trzeba przyznać, że nie wszyscy mają w tej kwestii identyczne problemy. Niektórzy bowiem posiadają tylko dwa rejestry, a więc muszą opanować zaledwie jeden punkt załamania. Słyszałem kiedyś, że przyczyną, dla której głos Ethel Merman brzmiał w tak niezwykle sposób, był po prostu brak owego punktu załamania. Jej głos składał się z jednego rejestru. Śpiewając długie frazy, od najniższych po najwyższe tony, nie musiała „zmieniać biegów”, a jej głos zachowywał cały czas jednolite brzmienie.

Opanowanie łagodnych przejść jest szczególnie istotne w przypadku śpiewania bardzo wysokich tonów. Jeśli przejście ze średniego rejestru do górnego zostało wykonane prawidłowo, szansa pewnego wejścia z odpowiednią siłą na najwyższe dźwięki - górne H czy C - jest oczywiście znacznie większa.

Nie potrafię powiedzieć, dlaczego tak się dzieje; ważne jest natomiast, że dzieje się to właśnie w ten sposób i lepiej się do tego dostosować. Przypomina to nieco przełamywanie jakiejś potężnej bariery. Jeśli uderzy się ją z odpowiednią siłą, można zobaczyć, co jest po drugiej stronie. Jeśli uderzenie jest za słabe, to nie tylko nie przełamiemy owej bariery, ale jeszcze odczujemy ból. Oprócz ogromnego znaczenia, jakie punkty załamania odgrywają przy czystym śpiewaniu wysokich tonów, miejsca te kryją w sobie niebezpieczeństwo nieoczekiwanego i nieprzyjemnego dla ucha załamania się głosu w najmniej oczekiwanym momencie. Z tego też powodu, gdy śpiewak zbliża się do „strefy zagrożenia”, powinien zachować szczególną ostrożność. Powinno się nawet lekko zacisnąć gardło. Wtedy przejście następuje wyjątkowo łagodnie. Potem oczywiście gardło powinno być znowu szeroko otwarte. Dzięki takiemu zabiegowi można ze znacznie mniejszą obawą pozwolić głosowi rozbrzmieć z pełną siłą i zaatakować najwyższe tony.

Gdy uczyłem tej trudnej sztuki swych studentów, po jakimś czasie okazywało się, że są w stanie sięgnąć po tony, które wcześniej leżały poza zasięgiem ich skali głosu.

Ktoś może powiedzieć, że to, o czym mówię, jest zbyt skomplikowane dla przeciętnego odbiorcy, który ze śpiewem nie ma nic wspólnego. Oczywiście, są to wiadomości czysto techniczne, ale przytaczam je, jako że chciałem uzmysłwić wszystkim sympatykom opery, jak wiele różnorodnych umiejętności musi opanować młody śpiewak, zanim uzna, że ma jako tako wykształcony głos. Oczywiście, gdyby w czasie występu przed publicznością trzeba było myśleć o wszystkich tych rzeczach jednocześnie, to wykonywanie pieśni nie miałoby nic wspólnego z muzyką. Trzeba włożyć wiele wysiłku, by prawidłowy oddech, wymowa, praca mięśni i wszystkie podobne sprawy odbywały się niejako automatycznie.

Czasami ludzie pytali mnie, jak to możliwe, że przez kilka lat uczyłem się śpiewu, a mimo to nie byłem jeszcze gotowy do występu. Właśnie dlatego.

Istnieje jeszcze jeden sposób, w jaki można pomóc głosowi przy śpiewaniu wysokich tonów. Nigdy nie byłbym w stanie wziąć dziewięciu górnych C w *Córce pulku*, gdybym nie „szanował” swego głosu w pozostałych fragmentach utworu. Oszczędne i uważne frazowanie, a także opanowanie emocji jest wielką sztuką. Jeżeli dysponuje się dobrą techniką, osiągnięcie szczytu nie jest być może łatwe, ale na pewno jest możliwe. Jeśli zaś próbuje się zrobić coś na siłę, wziąć ton leżący poza naturalnym zakresem głosu, można mieć z tym poważne kłopoty. Wielu tenorów zdaje się o tym nie pamiętać i w efekcie mają problemy z odpowiednim brzmieniem.

Gdybym jednak powiedział, że sama technika wystarczy do zaśpiewania dziewięciu górnych C w *Córce pulku*, to oczywiście wprowadziłbym wszystkich w błąd.

Gdy po raz pierwszy dokonałem tej sztuki jeszcze w Covent Garden, byłem prawdziwie przestraszony. Myślę, że zaśpiewałem wtedy bardziej mięśniami niż strunami głosowymi. Powiedziano mi, że od czasów Donizettiego żaden z tenorów nie podjął się wykonania tej arii bez wcześniejszej transpozycji. Do czasu próby kostiumowej nie zastanawiałem się nad kwestią transpozycji. Kiedy jednak wykonywałem

ten utwór zgodnie z zapisem nutowym, orkiestra przestała grać i nagrodziła mnie oklaskami. To był wzruszający moment. Postanowiłem więc, że zawsze będę śpiewał *Córkę pulku* zgodnie z życzeniem Donizettiego.

Kwestia górnego C jest w przypadku tenorów nieco smutna i zabawna zarazem. Można przez całe przedstawienie śpiewać - powiedzmy delikatnie - nie najlepiej, wystarczy jednak, że mocno i zdecydowanie sięgnie się po górne C, a publiczność jest już zachwycona i wybacza wszystkie poprzednie błędy. I odwrotnie. Można śpiewać niczym anioł przez trzy godziny, a jedna nieczysto brzmiąca wysoka nuta potrafi zepsuć całe przedstawienie. Ktoś powiedział kiedyś, że „udany występ znaczy mniej niż jeden fałszywy wysoki dźwięk”. To trochę tak, jak w przypadku walki byków. Nie można pozwolić sobie nawet na jeden błąd.

Nie potrafię powiedzieć, dlaczego publiczność reaguje w taki właśnie sposób. Być może fakt, iż dorosły mężczyzna śpiewa pełnym głosem owo tak trudne i nienaturalne górne C, jest wyjątkowo ekscytujący. Być może wywołuje to jakieś dzikie, zwierzęce niemal instynkty. Tak jak widok matadora igrającego ze śmiercią podnieca sympatyków corridy.

Sztuka śpiewania pełnym głosem bardzo wysokich tonów zawitała do opery stosunkowo późno. Początkowo wysokie tony śpiewano falsetem. Dopiero w 1820 roku tenor Domenico Donzelli zaśpiewał po raz pierwszy górne A pełnym brzmieniem. Publiczność była tym oczywiście zachwycona. Wkrótce potem inny tenor, Louis-Gilbert Duprez, sięgnął po górne C w *Wilhelmie Tellu*, co wywołało uwagę Rossiniego, iż Duprez brzmi jak kapłan, któremu rozcięto gardło.

Publiczność nie podzieliła jednak opinii Rossiniego i od tego czasu tenorzy ustawicznie dążą do górnego C. Nie wiem, czy powinniśmy być wdzięczni Duprezowi, czy raczej go przeklinać. Ustawiczne sięganie po tak wysokie tony jest głupotą. Caruso na przykład nie siłił się na takie popisy. Podobnie Tito Schipa. Prawdę powiedziawszy Schipa nie był obdarzony jakimś wyjątkowym głosem, a mimo to był znakomitym śpiewakiem. Umiał natomiast wspaniale kreować linie melodyczne, a to jest o wiele ważniejsze.

Tworzenie linii czy frazowanie oznacza nadawanie muzyce kształtu. Moim zdaniem umiejętność ta jest przede wszystkim kwestią odpowiedniego wyczucia. Albo się takowe wyczucie posiada, albo nie. Sądzę, że w moim śpiewie jest 50% wyrachowania i umiejętności, a 50% naturalnego wyczucia muzyki. Jest kilka sposobów tworzenia odpowiedniego nastroju w ramach jednej, nawet krótkiej frazy. Czasami dobre efekty daje nieco wcześniejsze zaatakowanie dźwięku, wypadające tuż przed głównym akcentem. Czasami zaś można to osiągnąć opóźniając moment rozpoczęcia brzmienia danej nuty o ułamek sekundy po uderzeniu całej orkiestry.

Oczywiście środki te (odchylenia od oryginalnego zapisu) należy stosować z umiarem i rozważą. Przykładem zabiegu, który nieumiejętnie zastosowany potrafi zniweczyć każdy utwór, jest portamento. Portamento ma miejsce wówczas, gdy muzyk czy śpiewak płynnie przechodzi od dźwięku do dźwięku. Jednak kiedy przeskakuje się od jakiegoś średniego tonu do tonu wysokiego, często głos zatrzymuje się na dźwięku innym niż zamierzony i dopiero z niego „ześlizguje” się na prawidłowy. Dla mnie jest to coś nie do zaakceptowania i dziwię się, dlaczego inni śpiewacy stosują ten zabieg z upodobaniem. Brzmi to po prostu okropnie. Jeśli kompozytor zażyczył sobie, by po środkowym A nastąpiło górne C, to ten właśnie dźwięk należy zaśpiewać, możliwie czysto i bez zatrzymywania się na innych leżących „po drodze”.

Powodem rozmaitych, trywialnych wręcz niepowodzeń wielu śpiewaków jest fakt, iż przez długi czas wpajano im, by próbowali śpiewać linie melodyczne legato. Ulegali przy tym pokusie przechodzenia od nuty do nuty łukiem legatowym, a w efekcie „ślizgali” się od dźwięku do dźwięku. Oto jeszcze jeden przykład na to, że nauczanie się prawidłowego śpiewania jest zadaniem bardzo trudnym i wymagającym wiele wysiłku. Trzeba bowiem nauczyć się śpiewania legato bez owego „ślizgania” się po leżących po drodze nutach. Mój nauczyciel śpiewu, maestro Arrigo Pola, wpajał mi przez wiele lekcji, jak powinno, a jak nie powinno brzmieć portamento. Nie znosił wprost śpiewaków, którzy „wchodzili” na dany dźwięk jakby „tylnymi drzwiami”. Nękał mnie tak długo, aż w końcu musiałem sam wybrać między prawidłowym i czystym braniem nuty od pierwszej chwili jej

trwania, a ewentualnym postradaniem zmysłów od ustawicznego besztania mnie za najmniejsze odstępstwo od tej zasady. Myślę, że dobrze opanowałem tamte nauki i obecnie wpajam je swoim uczniom równie stanowczo, jak niegdyś maestro Pola.

Frazowania nie można się nauczyć. Można bez przerwy powtarzać jakiś fragment utworu, aż zaśpiewa się go tak, jak według naszej oceny brzmieć on powinien. Jednak bez odpowiedniego wyczucia nie może być mowy o powtórzeniu go w identyczny sposób. Nabycie tej umiejętności może czasami zabrać całe lata. Frazowanie musi wypływać naturalnie ze śpiewaka, być częścią jego samego. Jest to efekt rozumienia i przeżywania muzyki i tego, o czym w danej chwili muzyka opowiada. Dla prawidłowego frazowania konieczna jest całkowita koncentracja, o której wspominałem już wcześniej. Jednakże sama koncentracja to nie wszystko. W umyśle i sercu śpiewaka musi być to „coś”, na czym będzie się mógł skoncentrować.

Dobór właściwej roli jest dla tenora sprawą zasadniczą - zarówno dla przyszłego sukcesu, jak i dla ewentualnej długowieczności. Wspominałem już wcześniej, z jakich względów odrzuciłem kiedyś propozycję zagrania w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego, mimo iż za wszelką cenę chciałem wystąpić w La Scali. Ta rola mogła mi wówczas zniszczyć głos. Dopiero niedawno zdecydowałem się zaśpiewać w tej operze, tyle tylko, że nie było to normalne przedstawienie, a nagranie dla jednej z londyńskich wytwórni, które trwało ponad dwa lata. Ponadto mój głos jest teraz zdecydowanie silniejszy niż wówczas i po osiemnastu latach pracy na scenie lepiej ukształtowany. Mimo to nadal nie zamierzam wystąpić w *Wilhelmie Tellu*. Innym razem zerwałem umowę na występ w *Così fan tutte* w Covent Garden pod dyrekcją sir Georga Soltiego, ponieważ uważałem, że mój głos jest zbyt ciężki do tego typu muzyki. Poza tym nie mogłem wyobrazić sobie własnej osoby z białymi skrzydłami. Nie potrafię powiedzieć, ile razy odrzucałem propozycję wystąpienia w *Aidzie*. Impresariowie zawsze usiłowali nakłonić mnie do przyjęcia którejś z ofert. Nie tylko zresztą oni. Po którymś z występów (była to chyba *Tosca*), gdy

siedziałem już w garderobie, odwiedził mnie jeden z przyjaciół i zapytał:

- Kiedy wreszcie zaśpiewasz w *Aidzie* albo weźmiesz się za Wagnera?

Mój przyjaciel był bowiem wielbicielem muzyki Wagnera, lecz jeśli o mnie chodzi, to niechaj Bóg ma mnie w opiece, gdybym chciał zaśpiewać coś tego kompozytora. Wagner wymaga zupełnie innego typu głosu i innego sposobu śpiewania. Kilku wielkich artystów potrafiło pogodzić śpiewanie Wagnera z innymi rolami, ale było ich bardzo niewiele. Joan Sutherland znakomicie pasowałaby jako wagnerowski sopran, zdecydowała jednak, iż jej głos znacznie lepiej będzie nadawał się do bardziej lirycznej muzyki. (Decyzja ta okazała się szczęśliwa szczególnie dla mnie.)

Swojego czasu Jan Reszke - największy tenor przed erą Carusa - zdecydował się podjąć roli Zygryda. Przedsięwzięcie to nie zakończyło się sukcesem. Jednak to, czy rola przyniosła mu sławę czy niepowodzenie, nie jest w tej chwili istotne. Istotne jest natomiast, że jego kariera jako śpiewaka zakończyła się w dwa lata później. Zdaniem wielu, wysiłek włożony w opanowanie bardzo trudnej partii przyczynił się do przedwczesnego odejścia Reszke z operowego życia. Gdyby pozostał przy dotychczasowym repertuarze, jego kariera trwałaby z pewnością kilka, a może kilkanaście lat dłużej.

Tenor może doprowadzić do całkowitego zniszczenia górnego rejestru, zmuszając głos do śpiewania zbyt trudnej i „ciężkiej” muzyki. Natura obdarzyła mnie głosem stworzonym raczej do muzyki lirycznej, a nie poważnej. Najlepiej czuję się w repertuarze operowym zbliżonym do bel canto Belliniego i Donizettiego. Gdy przy okazji wywiadów pada pytanie, jaki rodzaj muzyki lubię najbardziej, odpowiadam zwykle: „Mój głos lubi Donizettiego”.

Także śpiewanie kompozycji Verdiego i Pucciniego nie nastęrcza mi większych trudności. Jednak część partii tenora - nawet w przypadku repertuaru włoskiego - pozostaje poza zasięgiem mych możliwości. Są to na przykład *Otello* Verdiego czy *Andrea Chénier* Giordano. Podoba mi się pewne zabawne, ale niezwykle trafne zdanie wypowiedziane kiedyś przez mego przyjaciela Umberto Boeri. Otóż jego zdaniem „głos jest jak kawałek gumy; gdy rozciąga się ją w jedną

stronę, kurczy się z drugiej”. Gdybym więc „pociągnął” swój głos w stronę poważnych ról dramatycznych, ryzykowałbym utratę górnego rejestru.

Z wiekiem głos tenora zaczyna tracić pierwotną jasność, staje się ciemniejszy, niczym baryton. Nie musi to oznaczać utraty góry skali. Nabiera raczej ciemniejszej, ale nadal naturalnej barwy. Celowo podkreślałam słowo naturalnej, jako że zdecydowanie różni się ona od barwy, którą można osiągnąć pewnymi zabiegami. Owa zmiana brzmienia następuje zwykle w okolicach czterdziestki. Cierpliwie czekałam więc, aż osiągnę ten wiek, a wówczas dopiero pokusiłem się o zaśpiewanie brawurowej roli Manrico w *Trubadurze* Verdiego. Podobnie było z partią Enzo w *Giocondzie*, w której wystąpiłem dopiero w wieku czterdziestu czterech lat.

Verdi napisał wiele wspaniałych ról dla tenora. Można się w nich nawet dopatrzyć pewnego logicznego porządku; każda z nich jest nieco trudniejsza od poprzedniej. Na przykład ostatni akt *Luizy Miller* jest równie trudny co *Otello*. Gdy w 1974 roku po raz pierwszy zaśpiewałem w tej operze, miałem wrażenie, że występuję w *Aidzie*, w roli Radamesa. Ostatecznie zgodziłem się wystąpić w *Aidzie* w 1981 roku. Publiczność sama oceni, czy mój głos dojrzał już dostatecznie do tego zadania.

Po tych wszystkich latach pracy i występów brzmienie mego głosu zmieniło się nieco i to nie tylko pod względem koloratury. Moja żona twierdzi oczywiście, że zawsze brzmiał wspaniale, a ja chciałbym się z nią nie zgodzić. Bo czyż przystoi mi samemu zachwycać się czymś, co jest darem od Boga, za co powinienem być wdzięczny, a nie dawać upust swej próżności? W miarę upływu lat mój głos nie zmienił się tak bardzo i za to również jestem wdzięczny niebiosom. Nabrał on natomiast więcej siły, wyrazu i pewności - a to dzięki odpowiedniej pracy przepony. Gdy byłem młodszy, zdawał się może bardziej „unosić”, ale śpiewałem wówczas bardziej gardłem i nie panowałem nad nim w pełni. Wydaje mi się, że teraz ujarzmiłem go zupełnie.

Nigdy nie starałem się „zmusić” swego głosu do śpiewania zbyt trudnych ról. Dzięki temu zachował on łagodność typową dla tenora

lirycznego. Mogę więc zaśpiewać w *Turandot*, ale także w *Napoju miłosnym* i *Lunatyczce*. Rola Manrico w *Trubadurze* jest bardzo trudną partią. Gdy wystąpiłem w niej w Metropolitan Opera, udowodniłem sobie i wszystkim, że potrafię jej sprostać, ale był to wówczas szczyt moich możliwości.

Czasami martwię się, że głos mój nie jest jeszcze dostatecznie „ciemny” i głęboki, chociaż tak właściwie wcale tego nie pragnę. Chciałbym przede wszystkim, by był jak najdłużej czysty i jasny, z silnym metalicznym brzmieniem, ale nie takim, jak u kastrata.

W miarę naturalnego ciemnienia głosu, tenor zbliża się do takich oper, jak *Bal maskowy*, *Luiza Miller* czy *Tosca*. Pewnego dnia chciałbym także wystąpić w roli Don José w *Carmen*. Moim wielkim marzeniem jest zaśpiewanie w *Werterze*, ale wiem, że nie powinienem robić tego na scenie, póki nie zrzucę trochę wagi.

Niektóre z ról, jakie wykonywałem, niosły ze sobą ogromne przeciążenia dla strun głosowych. Szczególnie tyczyło to tych momentów, gdy musiałem śpiewać wysokie partie pełnym, donośnym głosem. W *Trubadurze* i *Faworycie* są dwa wysokie D i jedno F, co może wywołać pewien stres nawet przy prawidłowej pracy przepony. Podobnie jest zresztą z innymi utworami. Po zaśpiewaniu takiej roli konieczny jest pewien czas na „wypoczynek” i przywrócenie strun głosowych do normalnego stanu. Aby mięśnie oraz naczynia krwionośne, zapewniające im prawidłowe krążenie, mogły w pełni zregenerować utracone siły, potrzeba przynajmniej dwu dni, czasami więcej - zależy to także od wieku śpiewaka.

Koncerty potrafią jeszcze bardziej zniszczyć głos. Po zaśpiewaniu dwudziestu utworów, będących dziełami różnych kompozytorów i utrzymanych w różnych stylach, muszę odpoczywać przez kilka dni.

Zawsze uważałem *Lunaticzkę* za bardzo ważną pozycję mego repertuaru. Gdy zdecydowałem się wystąpić w niej, jeszcze w początkowym okresie kariery, chciałem przekonać się, czy poradzę sobie z jedną z najtrudniejszych - przynajmniej w moim ówczesnym odczuciu - ról bel canto, a także po to, by udowodnić memu agentowi, że nie jestem leniwy i nie boję się nowych wyzwań artystycznych. Zwykle dobieram role bardzo starannie i ostrożnie, bynajmniej nie dlatego, że boję się ciężkiej pracy.

W *Lunatycze* nie można pozwolić sobie na jakiegokolwiek „oszustwo”. W tej operze trzeba śpiewać od początku do końca pełnym głosem, bez oszczędzania się. Pod tym względem jest ona trudniejsza od *Purytan*. Jeśli śpiewanie wysokich partii przychodzi tenorowi z łatwością - a tak się zdarza - nie musi być wielkim śpiewakiem, by poradzić sobie z tym utworem. *Lunatyczka* natomiast wymaga wyjątkowo precyzyjnego frazowania, zarówno w średnim, jak i górnym rejestrze. Wiedziałem, że jeśli zaśpiewam *Lunatyczkę* jak należy, będę mógł powiedzieć, że opanowałem bel canto.

Pod względem dramatycznym identyfikuję się w jakiś sposób z dwiema rolami: Rodolfo z *Cyganerii* i Nemorino z *Napój miłosnego*. Rodolfo jest niezwykle romantyczną postacią (wydaje mi się, że ja również). Staram się interpretować w romantyczny sposób wiele postaci. Być może mam wyjątkowy sentyment do tej właśnie roli, jako że w niej wystąpiłem podczas mojego debiutu scenicznego, a potem podczas kolejnych debiutów w wielu teatrach na całym świecie.

Uwielbiam także *Napój miłosny* Donizettiego. Moim zdaniem jest to po prostu arcydzieło, ze znakomitą fabułą, którą muzyka podkreśla wręcz doskonale. Postać Nemorino jest na poły komiczna, na poły tragiczna, tak jak nasze życie. Jest on prostym wiejskim chłopakiem, nie znaczy to jednak, że jest prymitywny. Musi pokonać wiele przeszkód, by osiągnąć zamierzony cel. Czasami lubię myśleć w ten sposób o sobie. Kiedyś, jeden z przyjaciół był oburzony, iż występuję także w lżejszym repertuarze. Być może miał słuszość mówiąc, iż rola Cavaradossiego w *Tosce* nie odpowiada aspiracjom tenora. Jednak co do *Napój miłosnego* nie mógłbym się zgodzić z taką opinią. Nemorino jest na scenie przez cały czas trwania akcji i ma do zaśpiewania bardzo trudne partie.

Jest wiele ról, z którymi czuję się związany emocjonalnie, tak jak ma to miejsce w przypadku postaci Rodolfo i Nemorino. Gdybym jednak miał wybrać jedną, ostatnią rolę w moim życiu, bez wahania wybrałbym Riccardo w *Balu maskowym* Verdiego. Uwielbiam ten utwór. Bez wątplenia opera ta należy do tenora, bowiem fantastyczna wprost muzyka Verdiego stwarza mu niebywałą okazję zaprezentowania pełnego kunsztu. Tym niemniej, gdy pierwszy raz widziałem

to dzieło, muszę przyznać, mocno się rozczarowałem. Nie samą operą, rzecz jasna, ani też inscenizacją. Wybrałem się do La Scali, by usłyszeć swego idola, Giuseppe di Stefano. Niestety, di Stefano odwołał wówczas swój występ. W jego zastępstwie wystąpił inny tenor - nie pamiętam w tej chwili jego nazwiska - który, trzeba przyznać, śpiewał całkiem dobrze. A jednak fakt, iż nie mogłem usłyszeć swego ulubionego wykonawcy, sprawił, że całe przedstawienie mocno mnie rozczarowało.

Po raz pierwszy tak naprawdę zrozumiałem, czym jest opera, gdy występowałem w 1963 roku w Dublinie. Miałem wtedy okazję uczestniczyć w pracach nad różnymi przedstawieniami. Ten sam zespół przygotowywał również *Bal maskowy*. Byłem na wszystkich próbach i chyba na wszystkich przedstawieniach. Studiowałem tę operę bardzo uważnie i oczywiście pokochałem ją. Zdawałem sobie sprawę z dystansu dzielącego mnie wówczas od roli Riccardo. Była zdecydowanie za trudna dla mego głosu. Mimo to rozpocząłem dokładną analizę zarówno samej postaci, jak i muzyki. Wiedziałem, że pewnego dnia zaśpiewam ją. Wyobrażałem sobie, że nastąpi to pod koniec kariery.

Tymczasem już w 1969 roku mój głos nabrał na tyle pewności i siły, że rola ta znalazła się nieoczekiwanie w zasięgu mych możliwości. (Chyba nie oznaczało to, iż moja kariera zbliża się do końca.) Nie chcę przez to powiedzieć, że było to dla mnie łatwe przedsięwzięcie. Słowo „łatwy” w ogóle w słowniku operowym nie istnieje. Po prostu czułem się w tej roli znakomicie; muzyka idealnie odpowiadała ówczesnym możliwościom mego głosu i mam nadzieję, że udało mi się zaśpiewać w sposób, który sprawił radość ludziom równie rozkochanym w operze, jak ja sam. Opinie recenzentów były entuzjastyczne - nawet pewien krytyk, który zawsze potrafił dopatrzeć się w moim śpiewie jakichś błędów, tym razem nie miał powodów do narzekania. Byłem bardzo szczęśliwy.

Przykładem wymagań, jakie *Bal maskowy* stawia przed tenorem, jest druga scena pierwszego aktu - scena w jaskini wróżki Ulriki. Riccardo ma w niej do zaśpiewania trzy solowe fragmenty oraz bardzo trudne trio - każda z tych części utrzymana jest w zupełnie innym muzycznym stylu i nastroju. Ponadto, każda z nich domaga się wręcz

innego brzmienia, frazowania i podkreślenia odmiennej dramatycznej atmosfery. A mówimy na razie o jednej tylko scenie.

Duet miłosny z drugiego aktu jest wprost niebywały. Drugi taki, zbliżony pod względem intensywności uczuć i nastroju, to chyba tylko duet z *Tristana i Izoldy*. Oczywiście duet miłosny z *Otella* Verdiego to także arcydzieło, ale wyraża on zupełnie inny rodzaj miłości. Jeśli zaś chodzi o ukazanie czystego, gwałtownego uczucia, to nie potrafię wymienić żadnego innego duetu w muzyce włoskiej, który potrafiłby przedstawić je z równie autentycznym żarem, jak ten z *Balu maskowego*.

Aria kończy się górnym C tenora. Zwykle, gdy mam wziąć ten dźwięk, przygotowuję się odpowiednio wcześniej. W tej operze muzyka i nastrój pochłaniają mnie jednak na tyle, że przypominam sobie o górnym C dosłownie na chwilę przed jego zaśpiewaniem. Być może Verdi przewidział taką sytuację, ponieważ przed wybrzmieniem ostatnich nut tego duetu pozostawił sopranowi i tenorowi kilka sekund na ochłonięcie i zebranie się przed końcowymi akordami.

Jest jeszcze jedna, dość interesująca kwestia dotycząca tego fragmentu. Wiele osób krytykuje samą operę, zarzucając postaci Riccardo nieodpowiedzialność, beztroskę w szafowaniu cudzymi uczuciami, co w efekcie wyrządza wszystkim krzywdę. No cóż, moim zdaniem Verdi nadał temu utworowi nieco logiki; muzyka w konsekwentny sposób uzupełnia, a także w pewnym sensie tłumaczy libretto. Dzięki Verdiemu możemy w pełni przeżyć i zrozumieć, jak nierozsądne i nieopowiadane było uczucie Riccardo do Amelii.

Pod koniec sceny miłosnej z drugiego aktu Verdi wprowadza postać męża Amelii, co przydaje tej scenie specyficznego smaczku. Pamiętam, że największe wrażenie zrobiła na mnie hamburska inscenizacja tej opery, przygotowana wówczas przez Johna Dextera. Zgodnie z jego koncepcją akcja utworu została przeniesiona do Stanów Zjednoczonych w okresie wojny secesyjnej. Riccardo był żołnierzem Północy, a Renato Południa. Paź Oscar był w tym przedstawieniu Murzynem. Miało to swoistą wymowę, jako że Riccardo, walcząc o zniesienie niewolnictwa, mógł zaakceptować Oscara jako przyjaciela. Konspiratorzy zaś byli członkami Ku-Klux-Klanu. Całość była wprost niebywałą.

Finałowa scena balu rozgrywała się w Nowym Orleanie, a wszystkie damy miały na sobie wspaniałe krynoliny. Efekt był trudny do opisania. Można sobie jedynie wyobrazić owację, jaką publiczność Hamburga zgotowała artystom, gdy kurtyna uniosła się po zakończeniu przedstawienia.

W inscenizacji *Balu....* przygotowanej w 1980 roku dla Metropolitan Opera, wykorzystano wiele pomysłów zaczerpniętych z tamtego, hamburskiego spektaklu, z wyjątkiem jednak czasu i miejsca akcji. Tym razem rozgrywała się ona w Bostonie. Ponieważ przedstawienie miało być transmitowane przez telewizję, reżyser położył większy nacisk na indywidualne kreacje aktorów. Większość scen miała być ukazywana w zbliżeniach.

Gdy zastanawiam się nad przyjęciem jakiejś roli, przede wszystkim biorę pod uwagę możliwości mego głosu. Rola musi w możliwie jak największym stopniu odpowiadać jego skali i brzmieniu; nie może w żadnym razie zniszczyć go, lub nadmiernie nadwerżyć. Następnie rozpatruję jej muzyczne i dramatyczne walory. Rola musi mi się podobać i wydawać interesująca. Moim zdaniem, najtrudniejsze są te, które nie do końca zostały nakreślone przez autora.

Na przykład rola Otella jest jedną z najtrudniejszych ról napisanych dla tenora. Jednocześnie jednak osobowość głównego bohatera została przedstawiona w sposób tak wyrazisty - zarówno od strony muzyki, jak i libretta - że nie budzi w śpiewaku najmniejszych wątpliwości. Taka rola jest dla artysty nieporównanie łatwiejsza, niż wykreowanie postaci nie do końca nakreślonej przez autora. Mgliste charaktery trudniej jest uczynić interesującymi.

Otellem rządzi kilka podstawowych uczuć, które nieodwracalnie wiodą go ku własnemu przeznaczeniu. Podobnie jest w przypadku Nemorino z *Napoju miłosnego*. Jego postać jest przedstawiona bardzo plastycznie, a śpiewakowi nie pozostaje nic innego, jak tylko trzymać się roli. Zupełnie inaczej zarysowana jest postać Rodolfo w *Cyganerii*. Jej interpretacja zależy tylko i wyłącznie od koncepcji obranej przez śpiewaka. Jeśli koncepcja jest słuszna, opera zamienia się w wielki popis tenora. Aby sopran mógł „odebrać” tenorowi przedstawienie, musiałby być w wyjątkowej dyspozycji głosowej.

Ewentualnie dyspozycja tenora musiałaby pozostawiać wiele do życzenia. Inne role, które z powodu niezbyt precyzyjnego nakreślenia przez ich twórcę stanowią swoiste wyzwanie dla artysty, to Rodolfo z *Luizy Miller* Verdiego i Fernando z *Faworyty* Donizettiego. Oprócz ewidentnych słabych punktów libretta, również muzyka w tych partiach jakby przeczyła sama sobie. Odpowiednia spójność muzyki jest niezwykle istotna przy wcielaniu się w daną postać. Bez niej przekonujące i wiarygodne wykreowanie postaci jest po prostu niemożliwe.

Gdy śpiewak wykonuje daną partię wiele razy, i to przez wiele lat, jej interpretacja ulega pewnej zmianie. Czasami zmiana ta zachodzi stopniowo, w miarę nabierania dystansu do kreowanej postaci, a czasami wynika ze zmian w otaczającej nas rzeczywistości. Czasami zaś wywołuje ją, zupełnie odmienna od dotychczasowych, koncepcja nowego reżysera.

Nie mam tu na myśli zmian, które zachodzą przy okazji każdego kontaktu z nowym reżyserem, ale te, które łączą się z całkowicie odmienną wizją artystyczną danego utworu. Przykładem takiej sytuacji może być przedstawienie *Cyganerii*, w jakim wystąpiłem w 1979 roku w Mediolanie, a przygotowanym przez Cariosa Kleibera. Było to coś całkowicie odmiennego od inscenizacji, z jaką spotykałem się przy okazji współpracy z von Karajanem. Przedstawienie różniło się diametralnie od wersji von Karajana, zarówno od strony dramatycznej, jak i muzycznej. Pracując z Kleiberem, miałem okazję poznać wiele jego nowatorskich pomysłów i koncepcji, które bardzo przypadły mi do gustu. Jest on znakomitym muzykiem, który potrafi zasugerować śpiewakowi wiele interesujących rozwiązań dotyczących interpretacji.

Czasami sam eksperymentuję z nową interpretacją danej arii, czy tylko którejś z jej fraz. Jest to praca przygotowująca do nakreślenia roli. Można czasami wprowadzić nieco smutnego nastroju, kładąc w określonym punkcie delikatne pianissimo. A można też wnieść odrobinę radości, dzięki zaśpiewaniu pełnym, donośnym głosem. Praktycznie nieograniczone możliwości interpretacji, jakie niesie ze sobą każda inscenizacja, sprawiają, że nawet dziewięćdziesiąta piąta wersja postaci Rodolfo może być równie interesująca dla samego artysty, jak pierwsza czy druga.

Gdy śpiewak znajdzie się już w takim punkcie kariery, w którym sam może dokonywać wyboru ról (i wybór ten jest dość bogaty), dużego znaczenia nabierają czynniki, powiedzmy, „pozamuzyczne”. Znacznie większą radość sprawia przecież kreowanie postaci, która przez cały czas akcji znajduje się w centrum zainteresowania pozostałych artystów i widowni, niż takiej, która ustawicznie znajduje się gdzieś na boku i z rzadka włącza w nurt wypadków. Dobrym przykładem ilustrującym tę sytuację jest opera Donizettiego *Don Pasquale*. Akcja opery koncentruje się wokół postaci Don Pasquale, Malatesty i Noriny. Biorą oni udział również w licznych scenach zbiorowych i komicznych. Natomiast Ernesto, którego partia jest bardzo piękna od strony muzycznej i na dodatek znakomicie odpowiada moim możliwościom głosowym, jest postacią nieszczęśliwą i targaną sprzecznymi uczuciami. Jego rola polega raczej na uzupełnianiu akcji, w przeciwieństwie do Nemorino z *Napój miłosnego*, o którym już wspominałem, a który przez cały czas trwania przedstawienia aktywnie uczestniczy w rozgrywającej się akcji.

Podobnie traktuję rolę Alfredo w *Traviacie*. Verdi napisał bardzo interesującą partię muzyczną dla tej postaci. Nie zmienia to jednak sytuacji, w której bez względu, jak pięknie zaśpiewa tenor grający postać Alfredo, opera i tak należeć będzie do Violetty i Germonta. Na początku mej kariery występowałem w tej roli wielokrotnie, ale teraz cieszę się, gdy mogę usłyszeć w niej kogoś innego.

Przy doborze ról trzeba przemyśleć jeszcze jedną sprawę. Gdy śpiewak osiągnie pewien poziom artystyczny, nagle wszyscy zaczynają nalegać, by występował we wszystkich klasycznych partiach operowych - oczywiście napisanych dla jego głosu. Przypomina to nieco dwanaście prac Herkulesa. Tak krytycy, jak miłośnicy opery i wielbiciele jego talentu wołają w głos: „Brawo, sprawdziłeś się w *Balu...* A co z *Trubadurem?*” Przy czym liczba „wyzwań” zwiększa się w zawrotnym tempie i nie sposób dostrzec ich końca.

Myślę, że za owymi żądaniem publiczności kryje się chęć usłyszenia danego artysty w jej ulubionych partiach. Jakakolwiek byłaby jednak przyczyna takiego stanu rzeczy, nie zmienia to faktu, iż na artystę wywierany jest stale nacisk, by przygotowywał wciąż nowe

role. Tak długo, jak zagranie danej postaci leży w zasięgu mych możliwości głosowych, z pewnością będę to robił.

Wola sprostania wszystkim większym partiom tenora - oczywiście nieprzekraczającym mych umiejętności - była powodem, dla którego podjąłem się zagrania Enzo w *Giocondzie* dla Opery San Francisco w 1979 roku. Bohater ten nie jest osobowością szczególnie intrygującą, a i fabuła również nie należy do wyszukanych.

Jednakże od strony wokalne postać Enzo jest całkiem interesująca. Podobnie, jak ma to miejsce w przypadku roli Rodolfo, śpiewak ma w tym utworze ogromne możliwości stworzenia wiarygodnej i przekonującej kreacji poprzez wybór odpowiednich środków ekspresji. Uwielbiam tego typu przedsięwzięcia. Wagner wyjaśnił kiedyś w znakomity sposób sens tej opery, gdy jeden z jego przyjaciół zarzucił jej brak logiki. Wagner, miast bronić fabuły utworu, nieoczekiwanie przyznał przyjacielowi rację, dodając jednak, że to właśnie muzyka decyduje o spójności tego utworu.

Wydaje mi się, że pod tym względem rozumiem Wagnera. Wykonawca także może wpłynąć na sposób odbierania opery, dając granej przez siebie postaci bogatą gamę odcieni, nawet gdy pierwotnie została ona przedstawiona jedynie w kolorach białym i czarnym.

Jedną z najtrudniejszych ról tenora jest, moim zdaniem, Książę w *Rigoletto*. Verdi bowiem wyraźnie domaga się od wykonawcy, by ten zaśpiewał ją w kilku stylach - lirycznym, spinto i leggiero. W dodatku zmiany te muszą następować szybko, jedna po drugiej.

Podkreślałem już wielokrotnie, iż dla tenora - tak samo zresztą, jak i dla każdego innego głosu - rzeczą niezwykle istotną jest umiejętność oparcia się pokusie przyjęcia roli leżącej poza zasięgiem możliwości artysty. Jednocześnie zaś staram się sprostać wciąż nowym wyzwaniom i podejmuję się coraz trudniejszych ról. Zapewniam jednak, iż nie ma w tym postępowaniu żadnej sprzeczności. Może się przecież zdarzyć (i zdarza się), że dana rola jest w pewnym momencie czy w określonych okolicznościach zbyt trudna dla śpiewaka. Rola może przerastać artystę w jakimś konkretnym punkcie jego kariery, w którym nie opanował on dostatecznie niektórych elementów techniki, frazowania czy interpretacji. Może też nie być on aktualnie w

najlepszej kondycji fizycznej czy psychicznej. Nawiasem mówiąc, często bywam pod tym względem beztroski. Rzucam się na głęboką wodę, aby sprawdzić, czy pójdę na dno, czy też wypłynę. Często kilka godzin pracy nad nową, trudną rolą daje więcej niż całe lata pracy spędzone w bezpiecznym zaciszu pracowni pod okiem nauczyciela.

Fakt, że lubię podejmować coraz trudniejsze zadania, nie przeczy mojemu głębokiemu przeświadczeniu, iż nie należy przekraczać pewnych naturalnych granic własnego głosu. Wszystkim lirycznym tenorom, którzy mają za sobą dopiero pierwsze kroki na scenie operowej, chciałbym przypomnieć, że *Rigoletto* czy *Lunatycka* mogą przez wiele lat stawiać przed śpiewakiem wciąż nowe wyzwania i nie ma najmniejszego sensu rzucać się na początku kariery na role Otella czy Zygryda, po to tylko, by udowodnić sobie samemu, że się im podda.

Często pytano mnie, jak to się właściwie stało, że wziąłem udział w nagraniu *Kawalera z różą* w Londynie, gdzie wystąpiłem w roli Włoskiego Śpiewaka. Odpowiedź jest bardzo prosta - to sir Georg Solti zdecydował o moim udziale. Moja partia w tym utworze jest bardzo mała - zaledwie jedna aria, mimo to z całą premedytacją zażądałem gaży jak za pełny występ. Chciałem w ten sposób zmusić organizatorów do zrezygnowania z mojej osoby, ci jednak musieli być w bardzo trudnej sytuacji, bo zgodzili się na moje warunki. Rychło okazało się, że ich decyzja nie była aż tak irracjonalna, bowiem nagranie owej jednej arii zabrało nam sześć godzin - dwie pełne sesje. Kiedyś Richard Strauss poprosił Caruso, by ten wykonał właśnie ów utwór, jednak o ile mi wiadomo, Caruso nigdy się na to nie zgodził.

Wśród wielu tytułów oper, które mam w repertuarze i których wykonanie leży w zasięgu możliwości mego głosu, jest jedna, przed którą czuję pewien respekt. Strach mnie oblatuje, ilekroć pomyślę, że Metropolitan Opera może mi zaproponować tytułową rolę w *Idomeneuszu* w nadchodzącym sezonie. Odkąd wykonałem ją po raz pierwszy w 1964 roku w Glyndebourne, śpiewałem ją wielokrotnie, ale nigdy w Stanach Zjednoczonych. Już sam ten fakt wywołuje we

mnie dreszczyk emocji. Możliwość udowodnienia publiczności - nawet tej, która i tak kocha śpiewaka - że może on jej dostarczyć jeszcze bogatszych wrażeń artystycznych, jest wspaniałym uczuciem. Obecnie staram się lepiej dobierać zakres ról możliwych do zagrania. Czasami mam okazję wyboru najłatwiejszej spośród składanych mi propozycji. Mimo pokusy, jaką stanowi trudne zadanie artystyczne, nie muszę wybierać trudnych partii, ilekroć decyduję się wystąpić. Ciągłe stawianie czoła wyzwaniom może stać się męczące.

LUCIANO PAVAROTTI

Opera, opera, opera

Teraz, gdy mam już za sobą udany debiut w Metropolitan Opera i gdy wystąpiłem w teatrach niemal całego świata, mogę sobie pozwolić na kilka uwag o tym dziwnym zawodzie śpiewaka operowego (tym bardziej że zdobycie go wymagało ode mnie długich lat wyężonej pracy). Już sam fakt, że opera jako forma rozrywki istnieje po dziś dzień, może wydać się zadziwiający. Opera narodziła się jako elitarna rozrywka przeznaczona dla ekskluzywnej publiczności i wkrótce stała się tak kosztowna, że mogły sobie na nią pozwolić jedynie królewskie dwory.

Żyjemy w czasach, w których - zdaniem znawców - popularność rozrywek typu teatralnego zaczyna maleć. Silna konkurencja telewizji, ogromne koszty towarzyszące każdemu przedstawieniu, przy ograniczonym kręgu odbiorców sprawiają, że opera i inne rozrywki „na żywo” stają się powoli „gatunkami na wymarcie”. Ta tendencja daje się również zauważyć w działaniach nawet tak popularnego teatru jak Broadway, gdzie coraz częściej realizuje się przedstawienia z jednym aktorem i bardzo ubogą, a właściwie żadną, oprawą sceniczną. Na wielkie i kosztowne inscenizacje można sobie pozwolić jedynie wtedy, gdy istnieje wysokie prawdopodobieństwo szerokiego zainteresowania publiczności. Takie spektakle wystawia się w Madison Square Garden, czy Hollywood Bowl - miejscach mogących pomieścić tłumy widzów.

W naszej szarej i bezwzględnej rzeczywistości istnienie rozrywki wymagającej tak wielkich nakładów - finansowych i organizacyjnych

- jak opera, może wydać się niemal cudem. Pomyślmy tylko, ile zabiegów i jakiego zaangażowania wymaga przygotowanie operowego przedstawienia. Oto musimy zapewnić sobie udział orkiestry symfonicznej w pełnym składzie i znanego dyrygenta, przygotować ogromne wręcz ilości kostiumów, często - zaangażować zespół baletowy, a także chór na odpowiednio wysokim poziomie, i oczywiście - wielu znakomitych śpiewaków. Należy do tego dodać astronomiczne koszty i konieczność pokonania niezliczonych wręcz kłopotów towarzyszących przygotowaniu spektaklu.

Popatrzmy teraz na występ jakiegoś popularnego piosenkarza, który wychodzi na scenę z mikrofonem w ręce i wraz z kilkuosobowym zespołem występuje przed widownią tak ogromną, że nie sposób byłoby ją pomieścić w żadnej z wielkich sal operowych.

Mam to szczęście, iż moje honoraria należą do najwyższych. W związku z tym nie każdy z teatrów może sobie pozwolić na zaangażowanie Pavarottiego. Mimo to jednak, powinienem mieć przynajmniej pięciu „zastępców”, by sprostać wszystkim napływającym zaproszeniom. Słyszałem kiedyś, że w samych tylko Stanach Zjednoczonych jest około 1500 zespołów zajmujących się operą. Niektóre z nich to oczywiście małe zespoły o charakterze lokalnym, jednak zdumiewająco wiele stać na przedstawienia z wielkim rozmachem, z udziałem pełnych orkiestr i najlepszych śpiewaków.

Opera przeżywa dziś pełny rozkwit, większy niż kiedykolwiek dotąd - zarówno z punktu widzenia ilości oraz jakości przedstawień, jak i ze względu na swą popularność. Wśród operowej widowni spotyka się wielu młodych ludzi, szczególnie w Ameryce. Opera nie jest już ekskluzywną rozrywką, przeznaczoną dla najbogatszej i najlepiej wykształconej części społeczeństwa. Przez długie lata Texaco Saturday - popołudniowa audycja radiowa emitowana w Ameryce - przybliżała największe dokonania sztuki operowej słuchaczom we wszystkich zakątkach tego kontynentu. Obecnie telewizja, dzięki prezentowaniu „na żywo” wielu wspaniałych przedstawień, w ogromnym stopniu przyczynia się do poszerzenia kręgu odbiorców opery. Świadomość, iż uczestniczę w tych historycznych wręcz przemianach kulturowych, jest czymś niezwykłym.

Zdaję sobie oczywiście sprawę ze skali zjawiska; miłośnicy opery stanowią bardzo małą część mieszkańców naszej planety - może jedną dziesiątą, a może jeszcze mniej. Wiem jednak, że ci, którzy kochają

operę, pozostają jej wierni i pracują dla niej z ogromnym poświęceniem. Być może wynika to z obawy o jej dalsze losy.

Obecnie najlepszym miejscem dla rozwoju muzyki klasycznej i opery wydaje się być Ameryka. Muzycy mają tu doskonale warunki do pracy, a stawiane im wysokie wymagania wymuszają niejako odpowiedni poziom. Zdaję sobie również sprawę, że my, Włosi jesteśmy, niestety, znacznie gorzej wykształceni muzycznie niż Amerykanie. We Włoszech trudno byłoby znaleźć tylu odpowiednio wykształconych i ukształtowanych muzycznie młodych ludzi, ilu można spotkać w Stanach Zjednoczonych. Uważam jednak, że jesteśmy bardziej muzykalni; mamy to po prostu we krwi.

Jeżeli chodzi o dyrekcje największych teatrów operowych świata, to wydaje mi się, że powinienem poczekać z dłuższymi wypowiedziami na ten temat do momentu... gdy zakończę już karierę. Myślę, że to niezły pomysł. A na razie powiem słów parę o dwojgu znakomitych impresariach, którzy pracują w Ameryce. Są to: Carol Fox - związana w Chicago Lyric Opera i Kurt Herbert Adler - z operą w San Francisco. Spotkałem się kiedyś z opinią, jakoby Adler był człowiekiem trudnym we współpracy. Pracowałem z nim przez długi czas i nie było między nami żadnych konfliktów czy nieporozumień. Wiem jednak doskonale, że o każdym, kto w świecie artystycznym osiągnął pewien poziom, prędzej czy później ktoś powie „trudny” albo „dziwak”. Jest to nieuniknione, a przy okazji mówi też sporo o wypowiadającym taką opinię.

Adler jest człowiekiem obdarzonym niezwykle poczuć humoru. Gdy przybyłem do San Francisco w 1979 roku, by wystąpić w *Giocondzie*, Adler zaproponował mi, bym zaśpiewał także *Celeste Aida* w organizowanym właśnie koncercie. Odpowiedziałem, że muszę to przemyśleć, na co on stwierdził:

- Daj spokój. Tylko nie to. Każdy tenor jest przecież pozbawiony mózgu. Wszyscy o tym wiedzą.

Było to zdarzenie dość typowe dla naszych rozmów. Gdy ponownie występowałem w San Francisco - tym razem w *Cyganerii* - któreś z przedstawiień wypadło akurat w dniu moich urodzin. Jedna ze scen drugiego aktu tej opery rozgrywa się w kawiarni Momus i w tej właśnie scenie Adler kazał podać prawdziwego szampana.

Właściwie nie tyle kazał, ile sam go podał, występując w roli kelnera. Zdarzenie to ukazuje innego Adlera, który poza tym, iż jest jednym z najlepszych w swoim zawodzie, potrafi także świetnie się bawić i dawać radość innym.

Jeżeli chodzi o Carol Fox, to muszę przyznać, iż w naszej współpracy bywały lepsze i gorsze momenty. Carol jest silną osobowością, wie, czego chce, a do tego doskonale zna się na operze i śpiewie. Podziwiam zarówno Carol Fox jak i Kurta Adlera. Co prawda stawiają przed artystami ogromne wymagania, ale za to wszystkie ich dokonania mogą służyć za wzór najwyższego profesjonalizmu. Mają w sobie dość siły, by „pociągnąć” za sobą innych i cieszą się wśród wykonawców doskonałą opinią.

Gdy pokocha się operę, zaczyna żyć jej życiem i staje jej częścią, nie sposób pogodzić się z beztroską i nieodpowiedzialnością, które powodują, że wiele przedstawień jest niedopracowanych. Z tego właśnie powodu tak rzadko chodzę do opery jako widz. Naprawdę dobre przedstawienia zdarzają się nieczęsto. Kiedy siedzę na widowni i widzę, że coś na scenie idzie nie tak, jak powinno - bardzo to przeżywam. Każde niepowodzenie traktuję niemal jak własne. Carol Fox i Kurt Adler zawsze dokonywali niemal cudów, by przygotowywane przez nich spektakle były na możliwie najwyższym poziomie - za to właśnie cenię ich tak wysoko.

We współczesnym świecie opery - zwłaszcza w Ameryce - można spotkać wielu bardzo zdolnych i pracujących z pełnym poświęceniem ludzi. Nie chciałbym jednak wymieniać ich w tym miejscu. Dlaczego? Niektórzy z nich są moimi przyjaciółmi, gdybym więc niechcący pominął któregoś z nich, nasza przyjaźń mogłaby skończyć się przedwcześnie.

Każde nowe przedstawienie to swoista batalia między dyrekcją teatru a artystami. A przecież to nie dyrekcja opery wyświadcza przysługę artystom tej miary co Joan Sutherland, Marilyn Horne czy Placido Domingo. To raczej artyści wykazują dobrą wolę przyjmując zaproszenie. Często jednak opinia dyrekcji bywa całkiem inna.

Jestem pewien, iż stwierdzenie to będzie aktualne tak długo, jak długo istnieć będzie opera. Oczywiście żadne nowe przedsięwzięcie

artystyczne nie daje gwarancji sukcesu. Znalezienie reżysera, który byłby w stanie jednym tylko przedstawieniem zniszczyć nawet najbardziej znaną operę (podobnie rzecz przedstawia się w przypadku śpiewaków), nie jest wcale takie trudne.

Zaśpiewanie dziś partii Rodolfo czy Księcia w sposób, w jaki śpiewałem je przed wielu laty nie sprawiłoby mi najmniejszych trudności. Nadal byłbym popularny, a moje honoraria z pewnością nie byłyby mniejsze. Jednak podchodzę do swej pracy o wiele bardziej poważnie.

Jeżeli opera ma przetrwać jako żywa i nadal rozwijająca się forma rozrywki dwudziestego wieku, należy nieustannie pracować nad nowymi wersjami operowych arcydzieł. Tylko poprzez takie działania będzie można przybliżyć operę współczesnej widowni. Jest dla mnie naturalną rzeczą, że - gdy tylko jest po temu sposobność - staram się w takich przedsięwzięciach uczestniczyć.

Z przykrością muszę stwierdzić, iż sytuacja opery we Włoszech jest dziś bardzo trudna. To smutne, ale wielu znakomitych artystów woli występować poza granicami mojej ojczyzny. Nawet słynna La Scala przeżywa poważne kłopoty. Jestem Włochem i jestem dumny z La Scali. Nadal uważam, iż jest to jedna z najsłynniejszych oper na świecie; jej orkiestra i chór należą do najlepszych. Jednak nawet La Scala musi iść z duchem czasu, inaczej utraci miejsce na szczycie.

To, co nie tak dawno stało się we Włoszech, ukazało z całą bezwzględnością naszą głupotę. Mówiąc „naszą” mam na myśli Włochów. Otóż rząd włoski zlikwidował instytucję agentów operowych, uznając ich działalność za niezgodną z prawem. Takim agentem operowym był na przykład Ziliani, a trudno byłoby mi przypomnieć sobie kogoś, kto w początkowym okresie mej kariery pomógł mi w równym stopniu. Gdyby nie on, nigdy nie zaśpiewałbym w Palermo z Serafinem, ani nie zyskał sławy w La Scali czy Wiedniu. Za jego to sprawą było w mej karierze tyle szczęśliwych chwil, że nie mogę pojąć, z jakich powodów działalność ludzi takich, jak Ziliani, została uznana za niezgodną z prawem. Dla mnie decyzja ta jest po prostu idiotyczna. Sama La Scala powinna dostosować swą politykę do nowych czasów.

Żaden kraj, ani żaden teatr nie ma w tej chwili monopolu na operę. Odrzutowce pokonały wszelkie granice i odległości. Minęły już czasy, gdy Caruso występował jedynie w La Scali i Metropolitan Opera i ewentualnie w Buenos Aires i Covent Garden, ale na pewno w żadnym innym miejscu. Dziś można spotkać największe operowe sławy np, w Hamburgu, Helsinkach czy Miami.

Pracując przez wiele lat w największych operach świata miewałem czasami pewne „nieporozumienia” czy „zatargi” z reżyserami i dyrygentami. Jest to rzecz nieunikniona, jako że interpretacja muzyki związana jest z wrażliwością, ta zaś jest cechą indywidualną. Może się zdarzyć (i zdarza się dość często), że reżyser i śpiewak odbierają dany fragment utworu zupełnie odmiennie. Podobne kontrowersje rodzi aktorstwo. Gdyby śpiewak nie zachował się w takiej sytuacji jak przystało profesjonalistcie - konflikty nie miałyby końca.

Gdy jednak obie strony sporu mają na względzie dobro przedstawienia, rozwiązanie spornej kwestii musi się, prędzej czy później, znaleźć. Często o takich wywołujących konflikty reżyserach czy dyrygentach mówi się, „trudni we współpracy”. Ja powiedziałbym raczej „wymagający”, a tę cechę u ludzi związanych ze sztuką należy uznać raczej za zaletę niż wadę.

Czasami zdarzają się konflikty wynikające z zetknięcia się ze sobą silnych osobowości. Pewnego razu przygotowywałem wraz z jednym ze znanych amerykańskich zespołów *Napój miłosny*. W czasie próby reżyser udzielił wywiadu którejś z lokalnych gazet. Na pytanie o postępy w pracy i zadowolenie z zespołu, reżyser ów odpowiedział: „Robimy wszystko, co w naszej mocy, zwłaszcza jeśli chodzi o aktorstwo pana Pavarottiego”.

Ta wypowiedź doprowadziła mnie do pasji. Wcześniej występowałem w *Napoju miłosnym* na wielu scenach i zawsze zbierałem pochlebne recenzje krytyków. Dotyczyło to także aktorskiej strony kreowanych przeze mnie postaci. Ów reżyser sugerował, jeszcze przed przedstawieniem, co należało sądzić o moim aktorstwie. Uznałem takie zachowanie za nieuczciwe i złożyłem skargę do dyrekcji opery.

W końcu uniesienie minęło, uspokoiłem się i jakoś „przebrnąłem” przez przedstawienie. Mimo to przez jakiś czas *Napój miłosny* nasuwał nieprzyjemne skojarzenia i nie chciałem występować w tej operze.

Obecnie jest wielu utalentowanych reżyserów operowych (jednym z nich jest z pewnością Ponnelle), ludzi, którzy mają interesujące pomysły i potrafią przekazać je innym. Czasami nawet wprowadzone zmiany i dodatkowe elementy sprawiają, że przedstawienie trudno jest uważać za interpretację dzieła, a raczej - za wariację na jego temat. Wygląda to tak, jakby reżyser, który sięgnął po operę napisaną w dziewiętnastym wieku, starał się ją tak zmienić, by ani zespół, ani widzowie nie mogli jej rozpoznać. Czasami owe zmiany związane są z silną potrzebą podkreślenia osobowości reżysera. Cóż, w takich przypadkach bardziej chodzi o wyeksponowanie inscenizacji, niżli dzieła Verdiego czy Pucciniego.

Muszę przyznać, iż nie ma we mnie szczególnej potrzeby reżyserowania przedstawień. Gdyby jednak przedsięwzięcie takie miało miejsce w przyszłości, to starałbym się, by moja wersja była możliwie wierna intencjom autora. Z pewnością nie przemieniłbym *Peleasa i Melizandy* w *Hair*, albo *Rigoletta* w *Człowieka-słonia*.

Sądzę, że ludzie realizujący takie awangardowe przedstawienia winni zachować więcej skromności, zwłaszcza przed ukończeniem nowego dzieła. Jakże często w Nowym Jorku czy gdziekolwiek indziej można zobaczyć w telewizji twórców pełnych pomysłów nowatorskich rozwiązań. Czasami są to reżyserzy, dyrygenci, a czasami sami śpiewacy. Gratulują sobie nawzajem nowej koncepcji, rozprawiają długo o tym, jak to dostrzegli w znanym utworze klasycznym nowe, ukryte dotąd treści. Słyszac to, odbiorcy wpadają w stan szczególnego podniecenia i z napięciem oczekują rozpoczęcia samego spektaklu. Przychodzą do opery, światła gasną i co my tu mamy? Jeszcze jedno przedstawienie *Traviaty* czy *Rigoletta* - często nienadzwyczajne.

Już po krótkim okresie pracy w operze uświadomiłem sobie, iż bardzo często można spotkać tam ludzi, którzy wcale nie życzą innym dobrze. Tę brzydką cechę zauważyłem na przykład u pierwszego

dyrygenta, z którym przyszło mi współpracować i sopranistki w pierwszym przedstawieniu, za które otrzymałem honorarium. Myślę, że jest wiele powodów takiego, a nie innego zachowania się ludzi ze świata opery. Cóż, artyści są dość silnymi indywidualnościami, a do tego osobami bardzo nerwowymi. Praca w operze to życie w ciągłym stresie. Smutny w tym wszystkim jest fakt, iż część wykonawców wyładowuje owe stresy na kolegach. Wszyscy mamy podobne problemy, a świadomość, iż komuś nie powiedzie się lub nie powiodło, nic nam nie pomoże w ich rozwiązaniu.

Nie tylko wielbiciele opery, ale także ludzie w niej pracujący potrafią być często zadziwiająco stronniczy. Czasami nie cierpią najlepszej sopranistki, obdarzając kogoś sympatią tym większą, im ten ktoś znajduje się niżej w klasyfikacji wykonawców danego zespołu. Czasami zaś dzieje się zupełnie odwrotnie; wręcz uwielbiają najlepszą sopranistkę, nienawidząc pozostałych. Postawy ludzi w takich sytuacjach są często zadziwiające. Niestety, potrafią w znacznym stopniu wpłynąć na atmosferę panującą za kulisami.

Często byłem świadkiem „urabiania” zespołu przeciwko moim kolegom, czasami przeciwko mnie. Dość wcześnie postanowiłem nie zwracać na to uwagi. Jest to najlepsza forma obrony, pozwalająca na zachowanie jakiejś takiej równowagi i skupieniu się na pracy, a nie na zakulisowych rozgrywkach. Jestem bowiem przekonany, iż dla wszystkich związanych z operą zdecydowanie lepiej jest, gdy sukces odnosi przedstawienie, a nie tylko jeden z artystów.

Ale dosyć tego uzalania się nad sobą. Mogłem przecież sprzedawać polisy ubezpieczeniowe i nie mieć tych wszystkich problemów.

HERBERT BRESLIN

Być menażerem Pavarottiego

W 1968 roku zostałem przedstawiony Pavarottiemu. Prezentacji dokonał Terry McEwen, pełniący funkcję menażera działu muzyki klasycznej wytwórni London Records. Ja pracowałem wówczas dla Joan Sutherland i Marilyn Horne.

To był ten rok, w którym Luciano zadebiutował w Metropolitan Opera. Terry uznał wówczas, że jego kariera osiągnęła odpowiedni punkt, w którym konieczna jest współpraca z dobrym menażerem, w celu opracowania odpowiedniej strategii reklamowej. Pavarotti nie miał wtedy w Stanach Zjednoczonych właściwie nikogo, kto mógłby zająć się jego sprawami. Występował w najważniejszych salach operowych w Europie i za oceanem, ale tak na dobrą sprawę nie był jeszcze gwiazdą.

McEwen uważał, że współpraca między Luciano i mną powinna ułożyć się jak najlepiej. Okazało się, że miał rację. Luciano urodził się dwunastego października; ja pierwszego. Byliśmy więc obaj spod znaku Wagi. Poza tym, zgadzaliśmy się w kilku bardzo istotnych kwestiach. Obaj uwielbiamy żartować, jednak gdy w grę wchodzi praca, jesteśmy śmiertelnie poważni. Obaj mieliśmy w sobie dość energii i siły, a przy tym kochaliśmy swoją pracę. Od razu pomyślałem sobie, że przy takim talencie jego kariera powinna potoczyć się znacznie lepiej. On też tak uważał.

Przed wszystkim zająłem się reklamą. (W tym czasie było to właściwie wszystko, co robiłem dla artystów, z którymi dane mi było

pracować.) Jednak po około roku przejąłem także inne sprawy związane z jego karierą. Gdy rozpoczynaliśmy współpracę, Luciano występował w Stanach już prawie trzy lata, a jednak ani razu nie śpiewał w Lyric Opera w Chicago. Był to znak, iż jego kariera rozwijała się w sposób dość przypadkowy. Dla mnie był to absurd: tak fantastyczny talent powinien być odpowiednio pokierowany, a nie pozostawiony swemu losowi. Prawda była taka, że z wyjątkiem wąskiego grona entuzjastów opery, nikt o nim właściwie nie słyszał. To już nie był absurd, ale coś znacznie gorszego.

Luciano nigdy nie podpisał ze mną kontraktu. Po tylu latach współpracy nadal nie mamy żadnej formalnej umowy. Łączące nas stosunki oparte są na wzajemnym zrozumieniu. Przecież Sol Hurok także nigdy nie podpisał żadnej umowy z Arturem Rubinsteinem, a mimo to byli związani ze sobą przez bardzo długi okres. Ile to było? Chyba pięćdziesiąt lat.

Mówiłem Luciano, co powinien zrobić - jakie angaże przyjąć, a o jakie się starać. Poruszaliśmy ten temat setki razy. Nadal pracujemy w ten sposób. Staram się przekonać go do czegoś, co moim zdaniem byłoby dlań korzystne. Końcowa decyzja należy zawsze do Luciano.

Gdy przejąłem jego sprawy, miał właśnie wystąpić w Miami, San Francisco i Metropolitan Opera. Przed premierą w Nowym Jorku zachorował i tylko dlatego, tamten występ nie stał się artystyczną sensacją. Luciano nie dał wcześniej żadnego recitalu ani koncertu w Ameryce, nic więc dziwnego, że jego dokonania na tym kontynencie były dość skromne. To nie był jeszcze ten Pavarotti, jakiego znamy dziś.

Początkiem prawdziwego gwiazdorstwa Pavarottiego było przedstawienie *Córki pulku*, jakie odbyło się w Metropolitan Opera w roku 1972. Był to niebywały sukces, który miał dla jego przyszłej kariery znaczenie wręcz ogromne. Nowojorska publiczność zrozumiała, iż Luciano jest czymś więcej niż znakomitym śpiewakiem - jest zjawiskiem. Zarówno amerykańska, jak i światowa prasa poświęciły mu wiele miejsca. Owo zainteresowanie ze strony publiczności, krytyków i środków przekazu Luciano zawdzięczał tylko i wyłącznie swemu śpiewowi. Później, dzięki odpowiednio pokierowanej reklamie, szeroki krąg odbiorców mógł poznać bliżej prywatne życie wielkiej gwiazdy. Na początku jednak, tylko jego wielki talent i nieprzeciętny głos sprawiły, że wzniósł się na szczyt.

Trudno jest zaimponować publiczności Nowego Jorku, jestem jednak pewien, że takie wykonanie *Córki pułku*, jakie można było wówczas obejrzeć i usłyszeć w Metropolitan Opera, rzuciłoby na kolana widownię każdego teatru. Partia tenora jest w tej operze szczególnie trudna, zaś Luciano zaśpiewał ją jakby bez wysiłku, niczym zwykłą piosenkę. Gdy w jednej z arii dziewięć razy brał górne C, owacja niezmiennie przerywała przedstawienie. Do sukcesu przyczyniło się też jego znakomite aktorstwo, dodające bogactwa kreowanej postaci.

Gdy po tak spektakularnym sukcesie wszyscy - radio, telewizja, prasa - zarzucili go pytaniami i wywiadami, publiczność dowiedziała się nagle, że Pavarotti to nie tylko wspaniały głos, ale także interesująca osobowość. Tak oto rozpoczęła się wielka miłość między Luciano a publicznością. O ile wiem, uczucie to nie traci na sile.

Jest wielu artystów uwielbianych przez publiczność, ale sympatia dla Luciano ma specjalne zabarwienie. On emanuje wręcz łagodnością i szczerością, a ludzie odpowiadają mu tym samym. Nie wiem, jak to wyjaśnić. Może to kwestia jego uśmiechu. On ma po prostu czarujący uśmiech.

Luciano reaguje na innych ludzi w sposób bardzo bezpośredni. Nie ma dla niego znaczenia, czy jest to publiczność w teatrze, Johnny Carson czy taksówkarz wiozący go z lotniska. Stojąc przed widownią, nie waha się okazać, jak bardzo jest szczęśliwy ze zgotowanej mu owacji. Gdy znajduje się sam na sam z Johnny Carsonem czy kimkolwiek, kto przeprowadza z nim wywiad, słucha uważnie zadawanych pytań i odpowiada w bardzo naturalny sposób. Nie udaje kogoś innego - bardziej dowcipnego, dostojnego i mądrego - niż jest. Nie jest też władczy czy agresywny. Jego wypowiedzi są zawsze szczerze i bezpośrednie. Myślę, że publiczność przy każdym kontakcie z Luciano bardzo szybko zdaje sobie z tego sprawę i dlatego tak go kocha. Wydaje mi się także, że ludzie przyjmują jego naturalność z prawdziwą radością.

Jadąc taksówką Luciano natychmiast zaczyna gawędzić z kierowcą - uważa zresztą, że dzielący ich dystans jest sztuczny. Ma on dla ludzi wiele szacunku, co jest charakterystyczne dla Włochów.

Luciano był kiedyś biednym człowiekiem; nie zawsze było go stać, by zapewnić utrzymanie swej najbliższej rodziny. Wie zatem, że życie ma również to drugie, gorzkie oblicze. Wie także, że pod względem osobowości, poczucia humoru, inteligencji, czy filozofii życiowej jest nadal tym samym człowiekiem, jakim był, zanim zdobył sławę i pieniądze. Naturalne zachowanie wobec prostych ludzi jest dla niego rzeczą całkowicie oczywistą.

To naprawdę zastanawiające, jak bardzo osobowość Luciano daje się zauważyć, nawet gdy nie obcuje się z nim prywatnie, a jedynie podziwia na scenie. Bez względu na to, jak bardzo oficjalny jest dany występ - na przykład galowy recital - i czy jest to jego pierwszy kontakt z publicznością, Luciano wychodzi na scenę i natychmiast między nim a słuchaczami powstaje bardzo silny związek emocjonalny. Śpiewa dla publiczności, jakby dbał o nią. Jest to zdumiewające zjawisko. To „coś” rozgrywa się na płaszczyźnie pozaartystycznej.

Oczywiście, publiczność darzy sympatią wielu wspaniałych artystów. Wszyscy wiedzą, że np. Jon Vickers jest znakomitością. Sympatia wobec Pavarottiego jest jednak czymś wyjątkowym.

Gdy podjąłem się prowadzenia spraw Luciano, czułem, że rzeczą najważniejszą będzie nadanie mu rozgłosu. Okazało się, że wszystko, co musiałem zrobić, to uświadomić szerokiej publiczności, że Luciano Pavarotti w ogóle istnieje. Cała reszta była już zasługą jego osobowości i talentu. A o tym nie musiałem już nikogo przekonywać.

Teraz przez moje ręce przechodzą wszystkie zaproszenia dotyczące ewentualnych występów Luciano - przedstawień, koncertów, recitali, programów telewizyjnych, benefisów. Coraz częściej zdarzają się też zaproszenia do udziału w *The Today Show* telewizji NBC, prowadzonym przez Toma Snydera, a także propozycje wywiadów dla magazynów typu *Time*, czy *Sixty Minutes* - audycji CBS. Ile trwała ta ostatnia? Osiem, może dziesięć minut czasu antenowego. Aby ją przygotować Morley Safer wraz z zespołem nie odstępowali Luciano przez wiele tygodni. Byli z nim w Izraelu, Miami i Teksasie. To przedsięwzięcie dostarczyło mi wiele dodatkowej pracy. Przecież trzeba było ustalić najdrobniejsze szczegóły. A wszystko dla kilku minut audycji.

Jak już wspomniałem, wszystkie zaproszenia przechodzą przez moje ręce i to właśnie ja dokonuję pierwszej selekcji. Przy podejmowaniu decyzji kieruję się oczywiście dobrem Luciano. To, co powiem za chwilę, zabrzmi może złośliwie pod adresem kondycji naszej kultury, ale kilka występów Luciano w programach telewizyjnych przygotowanych dla American Express (firmy zajmującej się obsługą kart kredytowych), przyniosło mu większą popularność wśród szerokiej publiczności, niż osiemnaście lat śpiewu (i to jakiego!) w najznakomitszych operach świata.

Zdaniem niektórych, mógłbym mieć na Luciano większy wpływ, gdybym tylko się o to postarał. Nie widzę takiej potrzeby. I tak mam na niego pewien wpływ.

Pierwszą rzeczą, jaką uświadomiłem mu, gdy tylko się poznaliśmy, była konieczność wywiązywania się z zobowiązań. Można zmieniać zdanie sto i więcej razy zanim podejmie się ostateczną decyzję, ale jeśli już się powiedziało „tak” albo „nie”, trzeba słowa dotrzymać. Inaczej można się znaleźć w prawdziwych tarapatach.

Natomiast w kwestiach ściśle artystycznych nie miałem właściwie nic do roboty. Po prostu nie było żadnych problemów.

Pozwolę sobie przypomnieć, że pierwszy etap jego kariery rozgrywał się poza Włochami, w Glyndebourne czy Covent Garden, gdzie nacisk na profesjonalizm i dyscyplinę jest znacznie silniejszy niż we Włoszech. Gdy Luciano po raz pierwszy trafił do Glyndebourne, szczerze to miejsce znienawidził - wszystko było w nim zbyt poważne, zbyt rygorystyczne, nie było mowy o żadnej zabawie. W dodatku kazano mu śpiewać w *Idomeneuszu, królu Krety* a nie w jakiejś lirycznej operze Verdiego. W końcu jednak szacunek dla zespołu z Glyndebourne wziął górę nad emocjami. Pod koniec tego pobytu zdał sobie najwyraźniej sprawę, jak ważne było to dla niego doświadczenie i jak wiele go nauczyło. W początkowym okresie kariery Pavarotti mógł pozwolić sobie na odrobinę kokieterii wobec publiczności. Teraz nie pomyślałby o tym nawet; poza tym nie musi tego robić. Wystarczy, że ludzie spojrzą na niego i już zaczynają za nim szaleć.

Kiedy Luciano odniósł ów niebywały sukces w *Córce pułku* w Metropolitan Opera, chciałem, by dał kilka solowych koncertów.

Mogłyby one przybliżyć go szerszej publiczności, ugruntować gwiazdorstwo, a poza tym - przyniosłyby mu niemałe honoraria. Nawet największe operowe gwiazdy nie zarabiają wcale tak dużo. Oczywiście, w zestawieniu z przeciętnymi zarobkami, są to poważne sumy, ale w porównaniu z dochodami innych artystów, nie są to szczególnie duże pieniądze.

Dla gwiazd opery występ w sali koncertowej może okazać się jednak przedsięwzięciem ryzykownym. W teatrze wielbiciele mogą podziwiać swego idola w kostiumie, na tle wspaniałych dekoracji, uwikłanego w dramatyczną fabułę opery. Ale gdy ten sam artysta staje samotnie na małej scenie sali koncertowej zainteresowanie publiczności potrafi raptownie zmaleć. Tylko kilka z największych gwiazd operowych zdolnych jest „zapełnić” wielką salę koncertową - Joan Sutherland, Leontyne Price, Marilyn Horne i Beverly Sills, być może jeszcze kilka wielkich nazwisk. Poza tym, nigdy nie wiadomo, jak śpiewak znieśie długi koncert. Wszak śpiewanie w czasie koncertu jest bez porównania bardziej wyczerpujące niż w operze. Zamiast dwu czy trzech wielkich arii, trzeba zaśpiewać ich piętnaście czy dwadzieścia, a na dodatek, każda z nich utrzymana jest w odmiennym stylu i nastroju. Wielu wspaniałych śpiewaków nie potrafi oczarować publiczności w czasie koncertu.

W 1973 roku, a więc w rok po sukcesie Luciano w *Córce pułku*, postanowiłem, iż powinien on spróbować swych sił w koncercie w Liberty, miejscowości w stanie Missouri, w William Jewelle College. Grupa lokalnych filantropów stworzyła specjalny fundusz, dzięki któremu władze college'u mogły zapraszać na występy nawet najwybitniejszych artystów. Czyż byłoby to do pomyślenia gdziekolwiek indziej? Liberty stać na zaangażowanie artystów, których można podziwiać w największych metropoliach. Luciano przygotował i wykonał dość trudny ale i efektowny program, jakby miał na tym polu bogate doświadczenie. Oczywiście publiczność doceniła ten wysiłek. Następny koncert daliśmy w Dallas i również zakończył się on sukcesem - tak Luciano, jak i publiczność byli sobą oczarowani.

Skoro pierwsze koncerty wypadły tak znakomicie, uznałem, że nadszedł już czas na Carnegie Hall. Przed pierwszym solowym recitalem

w Nowym Jorku, dałem w niedzielnym wydaniu nowojorskiego „Timesa” małą wzmiankę na ten temat. Do środy wszystkie bilety zostały wyprzedane. Obecnie Luciano jest najlepiej opłacanym artystą operowym świata, co oznacza, że jest także najlepiej zarabiającym śpiewakiem w historii opery. Całkiem niedawno, jego występ w Robin Hood Dell West przyciągnął pięć tysięcy słuchaczy, którzy zdołali pomieścić się pod dachem, podczas gdy dalszych kilka tysięcy zajęło miejsca na pobliskich trawnikach. Warto podkreślić jest to, iż Luciano śpiewał bez orkiestry, jedynie przy akompaniamencie fortepianu! Podobne tłumy wypełniły po brzegi salę koncertową Medina Temple w Chicago, mogącą pomieścić cztery tysiące widzów.

Honoraria bywają różne i wcale nie są sprawą pierwszoplanową przy podejmowaniu decyzji o występie. Luciano czuje, że może coś dać ludziom - tym czymś jest oczywiście jego głos - i daje to. Martwi go jedynie fakt, iż nie może dać go wszystkim i wszędzie. Nie tak dawno koncertował w Rio de Janeiro. Zainteresowanie propozycją występu w Ameryce Południowej dość łatwo jest wytłumaczyć - po prostu był to jego pierwszy kontakt z publicznością tego kontynentu. Gdy latem 1979 roku przybył do Izraela, by wziąć udział w koncercie poświęconym pamięci Richarda Tuckera, otrzymał znacznie niższe honorarium, niż proponowane mu przez organizatorów występów w innych krajach. Jego płyty sprzedają się znakomicie. Album zawierający pieśni Neapolu, zatytułowany *O sole mio*, rozszedł się w nakładzie większym niż jakakolwiek inna płyta nagrana przez śpiewaka operowego. Pod względem ilości sprzedanych płyt Luciano nie ustępuje gwiazdom muzyki pop. Kolejna płyta *Największe przeboje Pavarottiego* z pewnością pobije dotychczasowe rekordy popularności. Przez sporą część ubiegłego roku w zestawieniu magazynu „Billboard”, prezentującym czterdzieści najpopularniejszych płyt z muzyką klasyczną, aż osiem należało do Luciano. To przecież aż dwadzieścia procent najlepiej sprzedających się płyt z muzyką poważną, nagranych przez innych śpiewaków, orkiestry, chóry i solistów!

Kiedy zaczynaliśmy z Luciano wiele lat temu, wiedziałem, że uczynienie go gwiazdą jest jak najbardziej możliwe. Po pierwsze - ze

względu na niezwykle głośny i talent, po drugie - ze względu na jego otwartą, wzbudzającą sympatię osobowość. Właśnie naturalność i szczerść sprawiają, że nie można go nie polubić. Już sam ten fakt sprawia, że praca dla niego jest przyjemnością. Podam przykład jego słynnej naturalności. Gdy Luciano śpiewał w *Giocondzie* dla ogólnokrajowej sieci telewizyjnej, w czasie jednej z przerw zjawiała się Pia Lindström, by przeprowadzić z nim wywiad. Pia Lindström - jak wszystkim wiadomo - jest córką Ingrid Bergman, a do tego niezwykle piękną kobietą. W pewnej chwili Pia uczyniła jakąś uwagę do recenzji krytyka muzycznego, Harolda Schoenberga, dotyczącej jednego z występów Luciano. Recenzję tę zamieścił „Times”, a wynikało z niej, iż chyba sam Bóg musiał ucałować struny głosowe Luciano. Pavarotti odparł bez wahania: „W takim razie, panią ucałował chyba całą”. Odpowiedź ta stała się w Ameryce bardzo popularna.

Wracając zaś do tamtego wywiadu z Pią, był to znakomity sposób odwrócenia uwagi od własnej osoby po usłyszeniu tak niezwykle komplementów. Wiem skądinąd, jak bardzo kępują one Luciano. Gdybym całą noc spędził na wymyślaniu odpowiedzi na komplementy Pii, z pewnością nie wymyśliłbym niczego równie dobrego. To była błyskotliwa uwaga, przy okazji zaś bardzo szczerza i odrobinę śmiała - taka, jak i sam Luciano.

W każdym z wywiadów Luciano umie zaintrygować osobę zadającą mu pytania. Sam interesuje się tyłoma rzeczami - właściwie wszystkim. Jest bardzo bystry i impulsywnym człowiekiem, do życia podchodzi z ogromnym entuzjazmem, a do tego ma dar „zarażania” tym entuzjazmem innych. Cały czas musi o czymś opowiadać, jeśli nie o muzyce, to o tenisie; jeśli nie o tenisie, to o malarstwie; jeśli nie o malarstwie, to o gotowaniu; jeśli nie o gotowaniu, to o space-rach, o tym, o czym myśli, co widzi... Zawsze znajdzie jakiś temat i mówi o nim z takim zapalem. Jest z pewnością jednym z najbardziej bystrych i błyskotliwych ludzi, jakich kiedykolwiek spotkałem.

Jednocześnie jest też kimś więcej, niż „tylko” błyskotliwym i inteligentnym człowiekiem. U Luciano, za owym entuzjazmem, żywiołowością i szczerścią kryje się prawdziwa miłość do ludzi, ciągła

potrzeba komunikowania się z nimi. Jeśli nie może porozumiewać się z innymi za pomocą śpiewu, stara się to robić w rozmowie.

Obserwujemy obecnie prawdziwą eksplozję zainteresowania Pavarottim. Jest to zjawisko bez precedensu w historii opery. Oczywiście, duża w tym zasługa nowoczesnych środków masowego przekazu. Widownia jednego tylko występu Luciano w telewizji jest na przykład znacznie większa niż widownia wszystkich występów Caruso razem wziętych. Oto co dają telewizyjne transmisje przedstawień operowych i koncertów. Gdy Luciano bierze udział w którymś z programów Johnny Carsons *The Tonight Show* statystyki stają się jeszcze bardziej zadziwiające. Cóż, Caruso i inni współcześni mu artyści nie mieli do dyspozycji tych wszystkich czarodziejskich, elektronicznych cudów. Chciałbym jednak podkreślić, iż od czasu, gdy telewizja na stałe zagościła w naszych domach, Luciano jest pierwszym wielkim artystą, który potrafił wykorzystać jej potencjalne możliwości dla promowania muzyki i opery w szczególności. Po wielkim koncercie, zatytułowanym *Na żywo z Lincoln Center*, w którym wystąpił także Zubin Mehta, do telewizji przyszło ponad sto tysięcy listów dotyczących Luciano. To również zdarzenie niemające precedensu. Sieć telewizyjna transmitująca koncerty i programy rozrywkowe, zwracała się zwykle do widzów z prośbą o listy i uwagi o audycjach, jednak to, co wydarzyło się po tamtym koncercie, przeszło najśmielsze oczekiwania autorów programu. W ciągu zaledwie trzech tygodni po owym wydarzeniu, otrzymałem aż sześć propozycji filmowych dla Luciano. Ktoś inny chciał napisać o nim sztukę, czy raczej widowisko muzyczne, które byłoby później wystawiane na Broadwayu. I oczywiście wciąż napływają propozycje nowych programów telewizyjnych.

Słyszałem już nawet opinie krążące wśród ludzi show businessu, jakoby u podstaw ogromnej popularności Pavarottiego leżał przygotowany przeze mnie i konsekwentnie realizowany plan komercyjnej promocji. Zgodnie z owym planem artystyczna natura wielkiego śpiewaka miałaby być zupełnie zdominowana przez przyziemne cele postawione mu przeze mnie. Oczywiście jest to absolutna bzdura. Podobne nedorzeczności mogą wynikać tylko ze zwykłej zawiści,

a jej autorami są zapewne inni artyści lub ich prawnicy, którzy nie potrafią uznać wielkości Luciano, ani pogodzić się z faktem, iż jest to wybitna osobowość.

Jedynym sposobem wykazania, iż u podstaw owej „pavarottomanii” nie leżą żadne opracowane przeze mnie plany i manipulacje, będzie być może przypomnienie, iż oprócz kariery Luciano, zajmuję się także sprawami innych znanych artystów. Gdybym zajął się wyłącznie sprawami jednego z mych „klientów” z całą pewnością utraciłbym pozostałych, a taka sytuacja nie ma jakoś miejsca. Nie można „wyprodukować” popularności ani uwielbienia, jakimi cieszy się Luciano u publiczności. Gdyby udało mi się taka sztuka, powinienem zostać uznany za geniusza.

Luciano ma pewną cechę, wyróżniającą go z grona innych artystów. Z ogromnym zapałem podchodzi do wszelkich nowości. Przez kilka lat reprezentowałem Placido Domingo. To również znakomity tenor, ale nigdy nie brał pod uwagę żadnej z moich sugestii ani propozycji, mających na celu powiększenie kręgu jego odbiorców. Większość artystów podchodzi do wszelkich nowych projektów bardzo ostrożnie i dba o zachowanie status quo swego artystycznego dorobku. Luciano jest pod tym względem zupełnie inny - bez wahania podejmuje wszelkie nowe działania, które wydają mu się rozsądne. Nigdy nie wybiera najprostszego rozwiązania, jeśli wie, że przy odpowiednim wysiłku może zrobić coś lepiej. Pozwala na tak powszechne eksponowanie swej osoby przez środki masowego przekazu, ponieważ wie, że jest to dobre nie tylko dla niego samego, ale także dla opery. Jeśli może pokazać ludziom, którzy by nigdy do opery nie poszli, czym jest ta forma rozrywki i że jeden z największych jej śpiewaków jest takim samym człowiekiem, jak oni, a nie pełnym majestatu artystą, mieszkającym w wieży z kości słoniowej - trudno nie uznać takiego działania za pożyteczne dla opery jako takiej. Oczywiście, reklama i sława przyczyniają się do wzrostu jego zarobków. Luciano stara się zarabiać coraz więcej. Ale proszę pokazać mi artystę, który tego nie robi. Heifetz zwykł zawierać umowy opiewające na niebywałe wprost kwoty. Dlaczego wiele artystów nie miałoby świetnie zarabiać? Przecież żaden z nich nie śpiewa wyłącznie dla sztuki. Dążą do owego

wysokiego C powodowani chęcią zarobienia pieniędzy i nie widzę w tym niczego złego. Biorąc zaś pod uwagę nie muzyczną stronę wszelkich występów - wywiady, audycje, programy rozrywkowe - proszę wskazać mi artystę, który odrzuciłby propozycję wzięcia udziału w popularnym programie *The Tonight Show* Johnny Carzona.

Nie jest także prawdą, iż Pavarotti „rozmienia swój artyzm na drobne”. Nigdy nie usłyszycie go śpiewającego jakiś utwór, którego poziom nie odpowiadałby poziomowi mistrzostwa samego Luciano. Udział Pavarottiego wraz z Loretą Lynn w programie *Omnibus* brytyjskiej sieci ABC jest znakomitym potwierdzeniem tego, iż Luciano nie zatracą pewnego dystansu do tego, co robi, nie goni za łatwą popularnością. W czasie tego programu ani na moment nie stracił godności, ani nie „obniżył” typowego dla siebie poziomu. *Country and western* jest wspaniałą muzyką, ale oczywiście nie może być porównywana z operą, łączącą w sobie wielowiekowe tradycje, dorobek licznych arcydzieł oraz wielkiej liczby genialnych wykonawców. Luciano okazał się człowiekiem normalnym i przystępnym (przez co sztuka, którą reprezentował, także mogła być tak odbierana). Postępuje tak zresztą przy każdej okazji. Nie wkracza przy tym w świat pop kultury, nie ma więc obawy, iż stanie się jego częścią. Chciałby jedynie rozpropagować operę wśród szerszego kręgu odbiorców.

Nie pozostaje mi nic innego, jak podpisać się pod filozofią Luciano. On kocha operę, chociaż bardziej adekwatne byłoby być może określenie, że jest w niej zakochany. I wydaje mi się, że uczucie to nie wynika z faktu, iż operze zawdzięcza tak wiele. Luciano zdaje sobie sprawę, iż może zdobyć dla opery nowych wielbicieli. Chciałby być czymś w rodzaju katalizatora między operą a jej szeroką, nową publicznością. To, że bierze udział w tak licznych występach - na przykład tych, na świeżym powietrzu w Central Parku - nie wynika z „zachłannej” potrzeby sławy. Z czego w takim razie wynika?

Zbyt wiele firm sprawujących obowiązki agentów artystycznych, jest po prostu „działem finansów i księgowości” wielkich artystów. „Czy zechcecie zaangażować go na dwa tygodnie w czerwcu? Czy zgadza się pan na naszą cenę? Załatwione, już go macie.” Handlują

artystami i ich talentem, niczym żywnością w supermarkecie - i to nawet nie tą dla smakoszków. Dobry agent powinien starać się wykorzystać pełny potencjał możliwości wykonawcy, którego ma pod swoją opieką - biorąc pod uwagę zarówno interes samego artysty, jak i jego publiczności. Współpracując z Luciano nie muszę zbyt często nalegać na przyjęcie niektórych propozycji. Czasami nalegam ja, czasami on, ale i tak to on stawia sobie cele i to on je osiąga.

WILLIAM WRIGHT

Tydzień Pavarottiego

21 lutego 1980 roku. Przyjęcie w restauracji Romeo Salta w Nowym Jorku w towarzystwie Komandora Marynarki Stanów Zjednoczonych, Jaya Coupe'a, który za możliwość zjedzenia kolacji z wielkim śpiewakiem „zapłacił” aż 800 dolarów. (Pieniądze te zasilily fundusz Towarzystwa Operowego w Waszyngtonie.) Coupe i pięciu innych zaproszonych przez niego gości spóźniają się i to znacznie, co wprawia Pavarottiego w rozdrażnienie. Luciano zawsze stara się być punktualny i nie znosi czekania na innych. Ostatecznie spędza prawie godzinę i czterdzieści minut nie zamawiając żadnego dania. Gdy zjawiają się wreszcie Coupe i jego znajomi, Pavarotti wyjaśnia, iż właśnie z powodu takich spóźnień stara się unikać jedzenia w restauracjach - długie oczekiwanie na rozpoczęcie posiłku rodzi zawsze pokusę zaspokojenia głodu zwykłym chlebem. Wkrótce jednak odzyskuje dobry nastrój. Na stole pojawia się jedzenie. Pavarotti zachęca wszystkich do spaghetti. Coupe zaczyna śpiewać piosenki z Neapolu. Pavarotti nie daje się jednak namówić na śpiewanie, tłumacząc, iż jest przeciwnikiem improwizowanego śpiewu. Pozostali nie mają jednak najwyraźniej nic przeciwko improwizacji i wkrótce w restauracji panuje nastrój wielkiego wspólnego przyjęcia.

22 lutego. Pavarotti spędza cały dzień w swym apartamencie w hotelu Navarro, odpoczywając przed kolejnym przedstawieniem *Balu maskowego*. Maluje, śpi, ogląda telewizję. 18.00: udaje się do Metropolitan Opera. 18.30: chwali przed zgromadzonymi w garderobie

przyjaciółmi czystość i porządek panujące w tym pomieszczeniu. Opowiada im, iż gdy pojawił się kiedyś w Metropolitan Opera, po dziewięćmiesięcznej nieobecności, zastał leżące na dywanie resztki własnych paznokci, obciętych w czasie poprzedniego pobytu. Pojawia się jakaś młoda kobieta, której Pavarotti po ostatnim występie w Zielonej Sali obiecał udzielić kiedyś kilku porad. Kobieta śpiewa *Un bel di*. Pavarotti stwierdza, iż jej śpiew brzmi obiecująco, ale musi ona jeszcze popracować nad techniką oddychania. 19.00: z pomocą sekretarki nakłada sobie makijaż i przebiera się w kostium. 20.00: przedstawienie. 23.00: do północy Pavarotti odprężony po udanym występie, zbiera w Zielonej Sali gratulacje od ponad setki wielbicieli.

23 lutego. Pavarotti przygotowuje w swoim hotelowym apartamencie obiad (spaghetti à la Pavarotti) dla przyjaciół z San Francisco i ich dwójki dzieci. 16.00: pojawia się akompaniator, by wraz z Luciano przeciwżyć *Celeste Aida* przed mającym się odbyć nazajutrz koncertem. 18.00: wizyta gwiazdy *The Waltons*, Richarda Thomasa - od wielu lat dobrego przyjaciela Pavarottiego. Wieczorem Pavarotti pracuje nad przedmową, którą obiecał napisać do wspomnień Rosy Ponselle. Długo rozmawia z rodziną w Modenie, czyniąc plany w związku ze zbliżającym się powrotem do Włoch.

24 lutego. 13.30: lunch z Terry McEwenem z wytwórni London Records. 15:30 spotkanie z Jamesem Levinem w apartamencie hotelu Navarro. Obaj artyści dyskutują nad planem wieczornego występu w programie telewizyjnym dla Public Broadcast, w którym Levin ma poprowadzić orkiestrę Metropolitan Opera. 17.00: próba z orkiestrą Metropolitan Opera. 18.00 do 21.00: w garderobie Metropolitan Opera Pavarotti oczekuje na swój występ. Ze względu na udział w koncercie wielu sław, zaostrożono środki bezpieczeństwa, co nie przeszkodziło jednak przedostać się jakiemuś wielbicielowi, który prosi Pavarottiego o pozwolenie wykonania zdjęcia. Mimo iż artysta zajęty jest właśnie rozmową ze swym menażerem, zgadza się. Ów wielbiciel-fotograf wchodzi do garderoby i wykonuje zdjęcie; potem drugie i trzecie. Gdy lampa flesza błyska po raz piąty, Pavarotti zwraca uwagę „fotografowi”, iż z pewnością byłoby lepiej dla zdjęć, gdyby ich autor stanął w innym rogu pokoju. W efekcie szczęśliwy wielbiciel wykorzystuje cały film i obiecuje przesłać Pavarottiemu kartkę z życzeniami

urodzinowymi. Luciano dziękuje. 21.00: Pavarotti wchodzi na scenę w towarzystwie mistrza - czy raczej mistrzyni - ceremonii, Beverly Sills, w chwili gdy Levin wraz z orkiestrą zaczynają walca z *Wesołej wdówki*. *Celeste Aida* w wykonaniu Pavarottiego najwyraźniej porusza publiczność. 21.30: Pavarotti opuszcza Metropolitan Opera przed zakończeniem koncertu, by udać się na przyjęcie, wydane na jego cześć przez George'a Langa.

25 lutego. Południe: nadchodzi przesyłka zawierająca zestaw najprzeróżniejszych win. Prezent ten pochodzi od producentów wina, którzy w ten sposób usiłują zjednać sobie poparcie artysty, by wykorzystać je dla celów reklamowych. Pavarotti pozostaje jednak obojętny na ofiarowane mu napoje i odrzuca ofertę. 13.00: lunch w hotelu Navarro w towarzystwie sekretarki i Hansa Boona z biura Breslina. Rozmowy o interesach. 15.00: spotkanie w hotelowym apartamencie z przedstawicielami Opery z Filadelfii i dyskusja nad propozycją nadania miejscowemu konkursowi wokalnemu imienia Pavarottiego. 18.15: Pavarotti opuszcza hotel i udaje się do Metropolitan Opera. 20.00: przedstawienie *Balu maskowego*. Przed rozpoczęciem występu, spotyka się z przyjaciółmi i przegląda korespondencję od wielbicieli. Potem przebiera się w kostium. Północ: po spotkaniu z wielbicielami w Zielonej Sali Metropolitan Opera udaje się na uroczystą kolację, wydaną na jego cześć przez Edmunda Jacobsena i jego żonę, Ivey Bernhardt, grających w orkiestrze Metropolitan Opera. Na przyjęciu zjawia się w towarzystwie sześciu przyjaciół. Dwóch z nich okazuje się być włoskimi dziennikarzami, którzy w drodze powrotnej z Igrzysk Olimpijskich w Lake Placid zatrzymali się w Nowym Jorku, aby spotkać się z wielkim śpiewakiem. Pavarotti jest zachwycony dwuletnim synkiem państwa Jacobsenów, który - zdaniem Luciano - jest pierwszym Amerykaninem wymawiającym poprawnie jego nazwisko. Wraz ze swym pupilem wykonuje mały „duet fortepianowy”.

26 lutego. 13.00: lunch w hotelu Navarro z dawnymi przyjaciółmi: Umberto Boeri, oraz Maxem i Julią Prola. Julia - która poznała Pavarottiego jeszcze w czasie jego pobytu w Anglii - przypomniała, jak to kiedyś zabrała go na północ Anglii, by przedstawić swoim rodzicom. Gdy wiozący ich pociąg zatrzymał się na chwilę na London

Station, wyszła na chwilę, by kupić „coś do poczytania w podróży” i pozostawiła go samego w przedziale pociągu. Nie zdążyła dojść do kiosku z gazetami, gdy usłyszała ów słynny głos wołający na całą stację „Julia, Julia!”. Pavarotti bał się po prostu, że pociąg odjedzie, a ona nie zdąży wsiąść na czas. Później Pavarotti wspominał ich wspólną wizytę w bardzo eleganckim sklepie z męskimi strojami, Saville Row. Gdy tylko weszli do środka, zwrócił się do sprzedawcy z pytaniem:

- Czy macie tu cokolwiek, co by na mnie pasowało?
- Myślę, że chusteczki, będą w sam raz - odpowiedział wyniośle sprzedawca.

16.00: mecz tenisa w River Club. Resztę wieczoru Pavarotti spędza oglądając telewizję i odpoczywa przed oczekującym go następnego dnia koncertem w Brooklynie.

27 lutego. Południe: spotkanie w saunie z menażerem Herbertem Breslinem i rozmowa o dalszych planach związanych z karierą, a szczególnie o sześciu propozycjach wystąpienia w filmie, złożonych ostatnio artyście, oraz o ukazaniu się w magazynie „Time” obszernego artykułu na jego temat. 17.00: limuzyna zabiera Pavarottiego, jego sekretarkę i akompaniatora, Johna Wustmana do Brooklyn College. Pavarotti siedzi obok kierowcy. Madelyn włącza radio, w którym słychać uwerturę do *Cyrulika Sewilskiego* Rossiniego. Pavarotti prosi o podświetlenie i zaczyna „dyrygować” muzyką. Gdy nagranie kończy się, pyta, kto dyrygował naprawdę. Neville Mariner. „Kawał dobrej roboty” kwituje tę informację.

Gdy samochód wjeżdża w obręb miasteczka uniwersyteckiego, okazuje się, że kierowca nie może znaleźć dojazdu do Whitman Hall. Pavarotti mówi więc kierowcy, by zwolnił, po czym pyta pierwszego napotkanego studenta o drogę. Zaskoczony młody człowiek pyta z kolei, czy ma przyjemność z wielkim śpiewakiem, a usłyszawszy twierdzącą odpowiedź, wyraża swój podziw i radość z faktu, iż wystąpi on w Brooklyn College. Ponieważ jednak nie odpowiada na zadane mu pytanie o drogę, Pavarotti musi je powtórzyć. W końcu problem ten zostaje rozwiązany. Następnie Pavarotti, ujrawszy drogerię, prosi kierowcę by zatrzymał się przed sklepem. Madelyn otrzymuje teraz

zadanie wykupienia całego zapasu pigulek Cartera, jaki tylko jest na składzie sklepiku. Pavarotti ma zamiar zabrać je ze sobą do Włoch. Przed schodami prowadzącymi na scenę oczekują na śpiewaka dwie kobiety z kwiatami. Jak twierdzą, przyjechały na koncert aż z Detroit. Pavarotti całuje je obydwie. 18.00: ubrany w skórzany płaszcz, Pavarotti, przy akompaniamencie Wustmana, śpiewa cały program *mezza voce*. Technicy od oświetlenia przeprowadzają ostatnie testy sprzętu. W celu sprawdzenia akustyki sali, Pavarotti prosi swą sekretarkę - która jest studentką śpiewu - by wykonała jakiś utwór.

- Jaki?
- *Casta Diva*.
- Chyba żartujesz!
- Nic podobnego. Zaśpiewaj to. Stanę dalej i posłucham, jak to brzmi.

Pavarotti jest najwyraźniej zadowolony z próby i idzie przebrać się do garderoby. Okazuje się, iż jego bezpieczeństwa będzie strzegło za sceną dwóch detektywów z ochrony. Nie może powstrzymać się od śmiechu, gdy stwierdza, iż obok jego garderoby przygotowano także garderobę dla menażera, Herberta Breslina. Wychodząc na scenę, zatrzymuje się, by opowiedzieć jakiś długi dowcip Breslinowi, swoim dwóm stróżom i wszystkim zebranym w pobliżu garderoby. 20.00: Pavarotti śpiewa dla publiczności, która - łącznie z siedzącymi na scenie - liczy ponad dwa tysiące osób. Koncert jest benefisem, na który wstęp kosztował około pięćdziesięciu dolarów. Mimo to bilety rozeszły się błyskawicznie. 22.30: po trzech bisach koncert dobiega końca. Pavarotti wchodzi na stojące na scenie podwyższenie, skąd śpiewa jeszcze kilka utworów, będących swoistym koncertem życzeń. 23.30: bierze udział w przyjęciu wydanym w innej części Brooklynu dla miejscowego Towarzystwa Miłośników Sztuki, władz uczelni i innych ważnych osobistości kulturalnego życia miasta. Północ: Pavarotti nareszcie może zdjąć frak. Prosi jeszcze przyjaciela, Umberto Boeri, o przyniesienie z niedawno zakończonego przyjęcia tacy, pełnej przystawek, specjalności zakładu.

28 lutego. 12.30: gdy limuzyna w drodze powrotnej zbliża się do zachodniej części Manhattanu, Pavarotti pokazuje pozostałym pasażerom

wielki plac targowy, na którym można podobno kupić wszystko po bardzo niskich cenach. Słyszał nawet, że niektórzy przylatują tu specjalnie z Włoch, by zrobić zakupy i tego samego dnia wrócić do domu. 1.15: limuzyna przywozi Pavarottiego do hotelu, a następnie rozwozi pozostałych pasażerów do domów. 11.00 do 13.30: wspólne spotkanie Pavarottiego, Joan Ingpen, Jamesa Levina i Herberta Breslina w biurze dyrektora naczelnego Metropolitan Opera, Anthony'ego Blissa, w celu omówienia dalszych planów artysty, związanych z tym teatrem operowym. 15.00: nagranie w studiach telewizyjnych na Manhattanie sekwencji programu *Omnibus*, w którym Pavarotti ma wystąpić z gwiazdą muzyki country-and-western, Loretta Lynn. Właśnie przygotowywany jest film biograficzny poświęcony tej artystce, zatytułowany *Córka górnika*. Pavarotti decyduje, iż kosmetyką twarzy przed nagraniem zajmie się jego sekretarka, czym najwyraźniej irytuje miejscowego specjalistę od makijażu. Przeglądając tekst dialogu, jaki ma poprowadzić z Lynn przed kamerami, stwierdza, iż chciałby dodać jeszcze jedną linijkę. Gdy powiedział Lynn, że jego aria *La donna è mobile* opowiada o mężczyźnie, który nie może zaufać kobiecie, Lynn odpowiedziała, iż ona zaśpiewa z kolei piosenkę, o pewnej kobiecie, która nie może zaufać innej kobiecie. Pavarotti stwierdza więc: „Na jedno wychodzi, kobiecie nie można ufać.” Reżyserowi podoba się ta uwaga; sekretarka musi więc wnieść drobną poprawkę do „ról” bohaterów programu. Pavarotti prosi ją jeszcze o dokładne przeliterowanie słowa „hatred” (nienawiść), jako że prawidłowa wymowa zgłoski „h” nastrecza mu pewne kłopoty. 16.00 do 19.00: nagranie trwającej zaledwie piętnaście minut sekwencji z Lynn i Luciano. Koniecznych jest kilka powtórek poszczególnych ujęć. W przerwie Lynn zwierza się Pavarottiemu, że przy jego fraku i białej muszce, czuje się trochę głupio (jest ubrana w jeansowy strój). „Mam całą masę wieczorowych strojów - tłumaczy - ale zostały w samochodzie”. 19.15: po opuszczeniu studia, Pavarotti zajmuje tylne miejsce w limuzynie. Do samochodu usiłuje wdrzeć się jakaś kobieta w średnim wieku - zapewne jedna z oczekujących go przed gmachem studia telewizyjnego wielbicielek - chcąc zdobyć autograf. Udaje się ją odciągnąć bez większych trudności. 19.30: mecz tenisa w River Club z

zawodowym tenisistą, Billy Talbotem. 22.00: kolacja (chińska kuchnia) w hotelowym apartamencie w towarzystwie około dwunastu przyjaciół.

29 lutego. 12.30: lunch z konsulem Włoch w siedzibie Konsulatu przy Park Avenue. 14.30: spotkanie w hotelu Navarro z księgowym artysty. 15.30: spotkanie z przedstawicielami największej włoskiej sieci radiowo-telewizyjnej R.A.I, w celu omówienia dalszych form współpracy. 17.00: wspólna sauna z Herbertem Breslinem. 19.00: kolacja w hotelu. Wieczór upływa na pakowaniu i żegnaniu się (telefonicznie) z przyjaciółmi.

1 marca. 11.00: lunch w towarzystwie przyjaciółki - Mirelli Freni, która właśnie przybyła do Nowego Jorku, aby obejrzeć ostatni występ Pavarottiego w *Balu maskowym*. 12.45: wyjazd do Metropolitan Opera. 13.00 do 14.00: spotkanie z przyjaciółmi w garderobie. W międzyczasie, Pavarotti podpisuje ogromny stos własnych fotografii. Jego sekretarka będzie mogła rozsyłać je fanom, którzy napiszą do niej w czasie, gdy śpiewaka nie będzie w Stanach Zjednoczonych. Madelyne otwiera torbę z korespondencją od miłośników Luciano i czyta niektóre z listów. Jeden z fanów przysłał naturalnych rozmiarów nogę kobiety, wykonaną z czekolady. W innej przesyłce znalazły się dwa krawaty i wełniany, wykonany na drutach sweter, który Pavarotti natychmiast przymierza. O ile szerokość swetra nie budzi zastrzeżeń, o tyle długość pozostawia wiele do życzenia - sweter sięga ledwie do połowy torsu śpiewaka. Ktoś stwierdza, że wygląda to niczym wdzianko dla sportowców. Wszyscy wybuchają śmiechem. Pavarotti odpowiada, żeby poszli z takimi uwagami do diabła. Inny z wielbicieli przysłał pudełko, pełne ciasteczek orzechowych domowej roboty. Po spróbowaniu Pavarotti stwierdza, iż są po prostu znakomite. Jego sekretarka przezornie chowa czym prędzej pudełko. 14.00: przedstawienie *Balu maskowego*, transmitowane przez ogólnokrajową sieć radiową Texaco. 15.15: Luciano odstępuje tym razem od przyjętej zasady, w myśl której spotyka się zwykle po występie w Zielonej Sali ze wszystkimi wielbicielami, którzy chcą go zobaczyć. Nikt nie zostaje wpuszczony za kulisy, dzięki czemu artysta może jak najszybciej przebrać się z kostiumu i wsiąść do oczekującej limuzyny, która ma

zawieźć go na dworzec lotniczy im. Kennedy'ego. Pavarotti jest bardzo rozczarowany, dowiadując się, iż jego przyjaciel, Giuseppe di Stefano zdecydował się pozostać nieco dłużej w Nowym Jorku i nie poleci z nim tym samym samolotem do Włoch. Przed odjazdem omawia jeszcze raz z sekretarką szczegóły dotyczące spraw, które winny być załatwione po jego wyjeździe. 19.00: wchodzi na pokład samolotu i odlatuje do Mediolanu.

LUCIANO PAVAROTTI

Porozmawiajmy o jedzeniu

Chciałbym, żebyśmy odłożyli teraz na moment wszystkie pozostałe kwestie związane z moją karierą i pomówili o czymś, co jest dla mnie bardzo istotne: o jedzeniu. Jedną z najprzyjemniejszych rzeczy w naszym życiu jest to, że od czasu do czasu - a przy tym dość regularnie - musimy przerwać wszystko, co robimy i poświęcić całą naszą uwagę tej właśnie czynności. Dlaczegoż więc nie miałoby tak być i w przypadku autobiografii? To, że lubię dobrze zjeść, chyba doskonale widać po mojej tuszy. Nie znaczy to jednak, że lubię mieć nadwagę. Wprost przeciwnie - walczę z nią i czasami odnoszę w tej walce sukcesy. Ale zdaję sobie również sprawę z faktu, że moja potężna budowa pomogła mi w zdobyciu sławy. Kogoś takiego jak ja nie sposób nie zauważyć. Z drugiej jednak strony, tusza przeszkodziła mi w karierze w takim samym stopniu, w jakim mi w niej pomogła. To, jak wygląda się na scenie jest przecież bardzo ważne - nawet w przypadku artysty operowego.

Do zdobycia popularności w ogromnym stopniu przyczynia się obecnie telewizja - występy w programach, transmisje koncertów i przedstawień, wywiady, a także pewna nowa formuła programów, takich jak *Sixty Minutes* CBS, w którym pokazano relację z mojej niedawnej podróży do Izraela. W takich audycjach, zdecydowanie lepiej jest „dobrze” wyglądać, a to bywa dosyć trudne, gdy jest się po prostu grubym.

Nie potrafię dziś powiedzieć, jak to się stało, że osiągnąłem aż taką

wagę. Zacząłem tyć już w pierwszych latach kariery. Jedną z przyczyn był chyba fakt, że przestałem uprawiać sport. Jako dziecko, a później młody człowiek, byłem ciągle w ruchu. Jeżeli zdarzyło mi się usiedzieć chwilę spokojnie, to właśnie po to, żeby coś zjeść. Gdy rozpocząłem karierę śpiewaka, zmieniłem tryb życia. Aktywność fizyczna, taka jak dawniej, stała się niemożliwa. No i zacząłem raptownie przybierać na wadze. Innym czynnikiem, który bez wątpienia przyczynił się do mojej tuszy, był stres. Kariera operowa to życie w ustawicznym napięciu. Jako profesjonalista podporządkowuję się bez zastrzeżeń dyscyplinie tego zawodu, ale gdy siadam do stołu, zaczynam odreagowywać, buntować się przeciwko wszelkim zakazom. Niektórzy śpiewacy reagują napadami złego humoru lub agresją. Ja jem.

Walczę z nadwagą i nadal będę walczył. Przy okazji tyle nauczyłem się na temat higienicznego odżywiania, że chętnie podzielę się swoją wiedzą. Znam wartość kaloryczną niemal każdej potrawy, jaką można spotkać w cywilizowanym świecie. W tej dziedzinie jestem prawie ekspertem. Nie chciałbym zanudzać nikogo podawaniem odpowiednich zestawień - można je znaleźć w pierwszej lepszej książce o żywieniu. Chciałbym jednak podzielić się kilkoma podstawowymi uwagami na temat kontrolowania wagi.

Przed wszystkim uważam, że nadmiar wina i pokarmów może doprowadzić do prawdziwej katastrofy. Uwielbiam wino. Niestety, czasami kalorie w nim zawarte zdają się potęgować działanie kalorii zawartych w pożywieniu. Przepadam za napojami z alkoholem, ale gdyby lekarz oświadczył mi, że do końca życia nie wolno mi się napić nawet odrobiny mocnego alkoholu, wiadomość ta nie zasmuciłaby mnie specjalnie. Gdyby jednak zakaz ten dotyczył wina - chyba bym umarł. Życie straciłoby dla mnie sens. Nie piję wina tylko wtedy, gdy jestem na szczególnie ostrej diecie - na diecie sodowej. Każda dieta ma swoje „cudowne” sposoby. Jedna nakazuje powstrzymanie się tak długo, jak tylko jest to możliwe, od pierwszego posiłku albo od kolejnego dania. Żołądek powinien „sam” wiedzieć, kiedy nadchodzi pora posiłku. Jest to działanie korzystne dla organizmu - przyzwyczajony do regularnego odżywiania, może odpowiednio „przygotować się” do kolejnej „pracy”.

Kiedy komuś uda się powstrzymać od zjedzenia następnej porcji - na przykład po talerzu zupy - okaże się, że uczucie głodu stopniowo traci na sile w miarę, jak będzie zbliżać się następna porcja. Gdy zaś

znajdzie się ona na stole, głód praktycznie ustąpi. Innym dobrym rozwiązaniem jest powstrzymanie się od jedzenia po zaspokojeniu pierwszego głodu. Mimo iż nadal odczuwa się pewne łaknienie, należy poczekać kilka minut, aż pierwsza zjedzona porcja „ułoży się” odpowiednio w żołądku. W trakcie jedzenia jakiegos niewielkiego posiłku można bowiem w dalszym ciągu odczuwać głód. Wówczas trzeba powstrzymać się od jedzenia na kilka minut, aby przekonać się, czy przypadkiem owa mała porcja nie zaspokoila naszego apetytu. Zauważyłem, że najczęściej w zupełności zaspokaja. Jeżeli jednak po upływie, powiedzmy, piętnastu minut, głód nadal daje się we znaki, no to... trudno. Pozostaje mi już tylko szczerze współczuć takiej osobie.

Zanim uśmiejecie się z moich rewelacji na temat diet, zastanówcie się nad nimi chociaż przez chwilę. Trudno sobie nawet wyobrazić, ile ważyłbym w tej chwili, gdybym się do nich nie stosował.

Wielkie znaczenie w przypadku odżywiania ma charakter, a zwłaszcza silna lub słaba wola. Niektórzy potrafią zjeść tylko pół ciastka; inni nie potrafią nie zjeść całego. Ci drudzy powinni trzymać się z dala od czekoladowych ciasteczek. Skoro już je zobaczą, to na pewno nie będą w stanie zignorować tej apetycznie pachnącej pokusy. Należy omijać domy, w których łakocie wyłożone są tak po prostu na kuchennym stole, i restauracje, których są one specjalnością.

Muszę się przyznać, że przepadam wprost za makaronem. Życie stałoby się dla mnie prawdziwą męczarnią, gdybym nie mógł zjeść codziennie trochę makaronu lub ryżu. Zaprzyjaźniony ze mną lekarz opracował dla mnie specjalną dietę, w której znalazło się spaghetti. To wspaniała dieta i niezbyt wymagająca, bo dostosowana została do mojego słabego charakteru. Zakazuje co prawda mocnych trunków i tłuszczu, ale dopuszcza wiele innych składników. Ponieważ jestem przyzwyczajony do dość dużych porcji, w diecie tej znalazły się ogromne ilości warzyw i mięsa. Natomiast ciasta i skrobia zostały ograniczone do ilości symbolicznych. Dla mnie jest to wspaniałe rozwiązanie, ponieważ lubię po prostu wszystko - również mięso i warzywa.

Przez wiele lat moją sekretarką była cudowna Amerykanka włoskiego pochodzenia, Annamarie Verde. Była moją prawą ręką, potrafiła znakomicie zorganizować moje życie i pilnowała, bym na czas wypełniał obowiązki zawodowe. Jednym z jej talentów, którym dzieliła się z przyjaźni i życzliwości, było wymyślanie jedynych w swoim rodzaju przepisów, opartych wyłącznie na tych składnikach, które wolno mi było jeść. Annamarie jest niezwykle utalentowaną kucharką. Podobnie jak ja, uwielbia jedzenie i ma poważne kłopoty z nadwagą. Z prawdziwym poświęceniem zajmowała się urozmaicaniem moich diet. Chciałbym wydać pewnego dnia książkę kucharską, zawierającą przepisy wymyślone dla mnie przez Annamarie oraz te, które sam opracowałem dla przyjemności.

Zasadniczo moja dieta oparta jest na tych potrawach, które zawierają dużo protein i stosunkowo mało kalorii - cielęcina, drób albo ryby - gotowane z dodatkiem dużej ilości jarzyn: cukinii, cebuli, zielonej fasolki, selera, marchwi i innych. Tak przygotowane danie zostaje następnie mocno schłodzone w lodówce. Spożywam ową mieszankę z odrobiną ulubionego ryżu. Jedzenie zimnych posiłków jest dla mnie bardzo wygodne. Po prostu wyjmuję talerz z lodówki. Zostaje w ten sposób wyeliminowany ów nieprzyjemny moment oczekiwania na posiłek, w czasie którego pokusa, by „przegryźć” cokolwiek staje się nie do zniesienia. Czasami zaś - zwłaszcza latem - zimne posiłki smakują znacznie lepiej niż gorące. Gdy trzeba ciągle pamiętać o diecie, jak ma to miejsce w moim przypadku, niektóre przyzwyczajenia stają się drugą naturą. Cały czas pamiętam, że cielęcina ma mniej kalorii niż kurczaki, te zaś mają mniej kalorii niż indyk. Uwielbiam młodą, delikatną cielęcinę. Niestety, znalezienie jej w Ameryce nie jest rzeczą łatwą ani tanią. Całe szczęście, pozostałe składniki mojej diety - krwiste mięso, kurczaki i ryby - są w Ameryce powszechnie dostępne i bardzo smaczne.

Nie jestem specjalistą w tłumaczeniu komuś, jak długo należy gotować jakąś potrawę, albo ile składników należy do niej dodać. Potrafię je przyrządzić, ale przekazanie komuś innemu tej wiedzy, to zupełnie inna sprawa. Specjalistą jestem natomiast w określaniu, czego brakuje potrawom przyrządzanym przez innych, aby były doskonałe.

Jestem szczególnie wyczulony na niektóre drobiazgi związane z przygotowaniem posiłków. Na przykład uważam, że drobno posiekana pietruszka potrafi nadać potrawie zupełnie inny, wyjątkowy smak - znacznie lepszy niż pietruszka posiekana grubo. Pod tym względem jestem nieprzejednany. Annamarie ubawiła się kiedyś, gdy wchodząc do kuchni, ujrzała ogromny transparent, który sam tam umieściłem. Napis na transparencie głosił:

PROSZĘ O DROBNE POKROJENIE PIETRUSZKI!

MIRELLA FRENI

Dwójka dzieciaków z Modeny

Teraz, gdy oboje z Luciano śpiewamy często razem w największych teatrach operowych świata i gdy nasze drogi często krzyżują się ze sobą, zdumiewa mnie fakt, iż nasze losy właściwie zawsze były ze sobą związane. Jeszcze zanim przyszliśmy na świat, nasze rodziny przyjaźniły się ze sobą. Mieszkaliśmy w sąsiedztwie; matka Luciano i moja pracowały w tej samej fabryce papierosów. Najwidoczniej ciągle przebywanie w pomieszczeniach pełnych tytoniu spowodowało zakwaszenie pokarmu naszych matek, bo oboje nas wykarmiła mamka - i to ta sama. Nie trudno zgadnąć, kto dostawał wówczas więcej mleka.

Nasze rodziny, jak już wspomniałam, były bardzo zaprzyjaźnione. Może nie jadalśmy wspólnie obiadów - nie na tym to polegało - ale widywaliśmy się codziennie i wiedzieliśmy o sobie niemal wszystko. Później rodzina Luciano przeniosła się do innej części Modeny i nie widziałam go przez wiele lat. Tak naprawdę, to nie pamiętam zbyt wiele szczegółów z okresu, gdy mieszkaliśmy z Luciano w sąsiedztwie - byłam jeszcze mała. Nasze rodziny utrzymywały jednak ściśle kontakty, więc gdy dorośliśmy, wiedzieliśmy o sobie nawzajem dość sporo.

Zacząłam śpiewać w młodym wieku. W czasie jednego ze swych debiutanckich występów spotkałam - po raz pierwszy od czasu dzieciństwa - Luciano. Było to przedstawienie *Turandot* w Teatro Comunale w Modenie. Luciano - podobnie jak i jego ojciec - śpiewał w chórze. Pamiętam, że nie myślałam wówczas zbyt poważnie o karierze zawodowego śpiewaka, chociaż wszyscy przekonywali go, iż mając tak

piękny głos, powinien chociaż spróbować. Zaczął więc studiować śpiew.

Wkrótce oboje ukończyliśmy pierwszy etap nauki u tego samego nauczyciela śpiewu, Maestro Ettore Campogallianiego w Mantui. Wiele razy jeździliśmy razem z Modeny do Mantui samochodem mojego męża. Czasami podróżowaliśmy pociągiem. Dyskutowaliśmy wtedy o naszej pracy; wymienialiśmy uwagi i spostrzeżenia dotyczące śpiewu, techniki i wszystkiego tego, czego się właśnie uczyliśmy. Oboje pracowaliśmy wówczas bardzo ciężko.

To zadziwiające, jak bardzo nasze losy były i są ze sobą związane. Okazało się, że studiowałam kiedyś z Adua Veroni, z którą Luciano zaręczył się i która została później jego żoną. Nie byliśmy w tej samej grupie, ale znałyśmy się i widywały przez cały czas studiów.

Traktuję Luciano jak brata, mówię to bez żadnej przesady. Takie uczucia są w naszym środowisku zawodowym czymś wyjątkowym. W świecie opery bardzo trudno jest znaleźć prawdziwą przyjaźń, łatwiej spotkać się z zawiścią i intrygami. Nigdy nie zauważyłam, by Luciano kierował się zazdrością czy chęcią pokazania, że jest najlepszy. Zawsze, gdy zdarzy nam się pracować wspólnie nad przedstawieniem, łączą nas bardzo życzliwe stosunki i nigdy nie dochodzi do konfliktów.

Podczas pracy na scenie potrafimy bardzo szybko zauważyć i zrozumieć problemy, jakie napotyka druga osoba. Często proszę Luciano o radę czy opinię na temat mojego śpiewu. On robi zresztą podobnie. Gdy jestem daleko od rodzinnego miasta i najbliższych, wiem, że mam przy sobie przyjaciela, który potrafi doskonale zrozumieć mnie i moją pracę, który zna moje życie i który z pewnością nie jest zawistny ani zazdrosny. Świadomość bliskości takiej osoby jest po prostu wspaniała. Gdy przebywamy razem w jednym mieście, często jadamy razem kolacje. Żartujemy czasami, że częściej widzimy się za granicą niż w Modenie. Zdarza się jednak, iż oboje przebywamy w tym samym czasie w rodzinnym mieście. Wówczas całymi rodzinami spotykamy się, jemy wspólnie obiad. Jednak znacznie częściej bywa tak, że gdy ja jestem w Modenie, Luciano występuje właśnie gdzieś daleko. I odwrotnie. Zawsze z radością przyjmuję perspektywę wspólnych występów.

Nie potrafię porównać Luciano z innymi tenorami, z którymi zdarzyło mi się pracować. Jego niebywały sukces nie zdziwił mnie zupełnie. Zawsze wiedziałam, że zrobi kiedyś wielką karierę. Wiem, że gdy Luciano stawiał pierwsze kroki na scenie operowej, nie został zaproszony do występu w Modenie i dlatego czuje do miejscowej dyrekcji łatwy do zrozumienia żal i uzasadnione pretensje. Uważa, iż opera w Modenie nie popiera własnych śpiewaków, faworyzując artystów zapraszanych „z zewnątrz”. Nie w pełni się z nim zgadzam, jako że moją pierwszą rolą była Micaela w przedstawieniu wystawianym w roku 1950 właśnie w Modenie. W miejscowym teatrze wystąpiłam zresztą jeszcze wiele razy, zanim wyruszyłam na „szersze wody”.

Nie potrafię zrozumieć, dlaczego w przypadku Luciano postąpiono w ten a nie inny sposób. Być może dyrektorzy modeńskiego teatru byli w jakiś sposób uprzedzeni do tenorów. W tym świecie zdarzają się najdziwniejsze rzeczy. Teraz z pewnością kochają Luciano. Gdy w roku 1979 wystąpiliśmy wspólnie z koncertem w naszym rodzinnym mieście, oboje zostaliśmy w równym stopniu nagrodzeni przez publiczność.

Jedyną zmianą, jaką dostrzegłam w Luciano od czasu pierwszych lat jego operowej kariery, jest zmiana wagi. Słyszałam wiele „teorii” - zarówno od niego samego, jak i od innych - tłumaczących, dlaczego przytył w takim stopniu. Moim zdaniem wytłumaczenie jest bardzo proste: on lubi jeść.

Poza tym „drobnym” faktem odniesione sukcesy nie zmieniły go zupełnie. Nasza przyjaźń pozostała taka sama jak wówczas, gdy jeździliśmy wspólnie pociągiem na lekcje śpiewu do Mantui. Luciano jest ciągle taki sam jak kiedyś.

Nie potrafię powiedzieć, czy cały ten hałas czyniony wokół jego osoby i ustawiczne podkreślanie jego wielkości jest dlań krępujące. To zależy chyba od odporności nerwowej. Ja byłabym na jego miejscu przerażona. Przy takim rozgłosie każdy występ łączy się z ogromnym obciążeniem psychicznym. Każde przedstawienie musi być przecież nadzwyczajne, tego oczekuje publiczność. Pod tym względem nie chciałabym się znaleźć pod podobną presją. Ale skoro jego nerwy to wytrzymują, to należy się z tego tylko cieszyć.

LUCIANO PAVAROTTI

Występ w operze

W dniu występu staram się spać tak długo, jak tylko mogę. Staram się również unikać obudzenia przez kogokolwiek lub cokolwiek, zanim mój organizm nie wykorzysta w pełni dobrodziejstwa snu i sam nie uzna, iż można już wstawać. Dzień rozpoczynam od filiżanki kawy ze słodzikiem (bez cukru) i na niej niestety muszę poprzestać. Naturalnie, najważniejszą sprawą tego dnia jest stwierdzenie, czy jestem „przy głosie”. Mógłbym się o tym przekonać, jak większość ludzi na świecie, śpiewając, gdy biorę prysznic. Często zresztą tak robię, ale nie w dniu występu. Trudno jest przekonać się, w jakiej jest się formie, gdy człowiek ledwie się rozbudził, a wszędzie dookoła pluszcze woda. Najważniejszy jest głos i wymaga odpowiedniego potraktowania.

Dlaczego wszyscy chcieliby wiedzieć, czy seks wpływa na jakość głosu? Być może dlatego, że śpiewacy szukając wytłumaczenia dla nie najlepszej formy w danym dniu, uznali, iż wzmożona aktywność seksualna w przeddzień występu będzie nobilitującą wymówką. A może dlatego, że wszyscy interesują się seksem i dobry jest każdy pretekst, by o nim porozmawiać.

Wielu śpiewaków (a zwłaszcza tenorów) uważa, że aktywność seksualna w przeddzień występu wpływa negatywnie na głos. Terry McEwen, który jest jednym z dyrektorów Opery w San Francisco, utrzymuje, iż potrafi po brzmieniu głosu tenora ocenić, czy dany artysta kochał się ostatniej nocy, czy też nie. Jeden zaś z tenorów tak mocno wierzył, iż uprawianie miłości przed występem wzmacnia głos, że starał się, by zawsze w garderobie był w pogotowiu ktoś, kto mógłby mu „dopomóc” w poprawieniu brzmienia.

Mój przyjaciel, José Carreras, ma właściwe zdanie na ten temat. Mówi często: „Seks jest czymś, co działa pobudzająco na mój głos, ale nie mogę wypowiadać się za wszystkich tenorów. Przecież nigdy nie spałem z żadnym tenorem”.

To trochę idiotyczne, ale - podobnie jak José - często nie mogę powstrzymać się od żartowania z tego tematu. Zwłaszcza, gdy pytanie o seks pada w czasie wywiadu, a pada zawsze i niezmiennie. Gdy dziennikarz z „Newsweeka”, przeprowadzający ze mną wywiad na pierwszej stronie, zapytał o moje zdanie na temat wpływu seksu na śpiew, odpowiedziałem: „Moim zdaniem seks stroi ciało, podobnie jak wokalizy stroją głos. Jeżeli chodzi o wokalizy, to wykonuję je codziennie”.

Jeżeli już mam wypowiedzieć się na ten temat poważnie, to wydaje mi się, że w przeddzień czy w dzień występu nie powinno się przemęczać organizmu. Bez względu na to, czy w grę wchodzi seks, czy jakieś inne męczące zajęcie. Można śpiewać źle w pięć minut po, jak i w pięć dni po. Po czym? Myślę, że wszyscy wiedzą. Nie wydaje mi się, by zależność między aktywnością seksualną a formą głosową śpiewaka była taka prosta, jak wielu chciałoby w to wierzyć.

W przypadku śpiewaka lepiej byłoby, gdyby ustawiczny niepokój o własny głos nie zdominował bez reszty całego życia artysty. Jeden z moich kolegów z Metropolitan Opera jest w „tych sprawach” nieugięty, co nie spotyka się ze zrozumieniem jego żony. Oświadczyła nawet kiedyś w którymś z wywiadów, iż jej małżonek nie chce się z nią kochać w przeddzień występu, oraz w dzień po. „A co najgorsze - skarżyła się - on występuje dwa razy w tygodniu”. Pozwólmy jednak, by wszelkie sprawy związane z seksem pozostały, przy okazji opisywania typowego dla mnie dnia występu, osnute tajemnicą.

Gdy już w pełni obudzę się i odświeżę, przystępuję do dwuminutowej wokalizy. Jeśli okazuje się, że mój głos brzmi, jak brzmieć powinien, przerywam, odpoczywam i siadam do śniadania. Jeżeli okazuje się, że nie jestem przy głosie, to... również przerywam, odpoczywam i siadam do śniadania. Spędzam czas malując, czasem czytam. Staram się unikać spotkań z ludźmi; nadmierne mówienie wpływa niekorzystnie na brzmienie głosu.

Po jedzeniu odpoczywam przez kilka godzin, po czym przystępuję do dalszych ćwiczeń. Jeżeli okazuje się, że nadal nie jestem w formie, w jakiej być powinienem, zwiększam intensywność ćwiczeń, a nawet krzyczę - jeśli jest to konieczne. Próby te trwają tak długo, aż upewnię się ostatecznie, że mój głos brzmi, jak należy. Następnie udaję się do teatru. Już na miejscu wykonuję kilka dodatkowych ćwiczeń, by przekonać się, czy przez ten czas głos mnie nie „opuścił”.

Przyjrzyjmy się bliżej jakiemuś występowi. Niech to będzie na przykład *Napój miłosny* wystawiany w La Scali. Do opery jadę starym mercedesem, który zwykle stoi w garażu hotelu La Residenza Maria Teresa. Zwykle, gdy tylko zdarzy mi się występować w Mediolanie, zatrzymuję się w tym właśnie hotelu. Jest bardzo wygodny i cichy, a ponadto można w nim zawsze znaleźć trochę miejsca do malowania i skorzystać z kuchni, dzięki czemu mogę czasami ugościć w nim przyjaciół.

Śródmieście Mediolanu, z całą masą jednokierunkowych uliczek prowadzących w najrozmaitszych kierunkach, to prawdziwy koszmar dla kierowcy. Nie znam zbyt dobrze tego miasta, ale drogę z hotelu do opery potrafię odnaleźć z zamkniętymi oczami. Uwielbiam prowadzić samochód. Zdecydowanie wolę być kierowcą niż pasażerem, o czym wiedzą doskonale moi przyjaciele i często pozwalają mi prowadzić, gdy jedziemy gdzieś razem, a nie mam własnego samochodu.

Nie znam lepszego sposobu odprężenia się po przedstawieniu albo jakimś innym równie ekscytującym wydarzeniu, jak szybka jazda sportowym samochodem po autostradzie czy po pustych ulicach miasta. To wspaniałe uczucie, gnać tak z dużą prędkością, ale nie wspominałoby policji drogowej, że namawiałem do tego kogokolwiek. Gdy śpiewam w La Scali, mogę zaparkować samochód na dziedzińcu. Przyjazd samochodem jest więc dość wygodny. Zwykle zjawiam się w teatrze na około godzinę przed występem.

Gdy nadchodzi wieczór pierwszego występu w *Napojem miłosnym* w La Scali, jestem bardziej niż trochę zdenerwowany. Zawsze denerwuję się przed każdym występem. Każdy ze śpiewaków, który twierdzi,

iż nie odczuwa tremy przed przedstawieniem, oszukuje siebie samego. Przed jednym występem jestem bardziej zdenerwowany, przed drugim mniej, ale każdemu przedstawieniu towarzyszy stres. Pamiętam, że przed swym pierwszym koncertem w Stanach Zjednoczonych, który miał być emitowany przez telewizję, byłem tak przerażony, że na dobrą sprawę nie wiedziałem, co robię.

Krytycy mediolańscy potrafią być prawdziwymi sadystami. Trudno przewidzieć, kiedy zechcą zmienić swoje nastawienie do danego wykonawcy, albo co może wywołać ich niechęć. Wydaje mi się, że u podstaw nastawienia krytyków do artysty leżą często emocje, które nie zawsze związane są z konkretnym występem. Fakt, iż wieści o odniesionych w Ameryce sukcesach i pochlebne opinie na mój temat wyrażone przez tamtejszych znawców dotarły już do Mediolanu, napawa mnie prawdziwym przerażeniem. Jeżeli włoscy krytycy czegoś nie lubią, to z pewnością tego, że ktoś nie będący Włochem wskazuje im, który włoski tenor jest dobry, a który nie.

W dodatku, owego wieczoru mam drobne kłopoty z gardłem. Na szczęście nie jest to zapalenie, czy coś równie poważnego, ale i tak głos nie brzmi tak, jak powinien, a to wystarczy, bym czuł niepokój.

Wchodzę do ciemnej, wyłożonej boazerią garderoby. Dźwięki dochodzące zza ściany - moi koledzy ćwiczą przed zbliżającym się występem - upewniają mnie, że znajduję się za kulisami opery. Postanawiam sprawdzić, czy moja Adina (Mirella Freni) jest już w swej garderobie i czy dobrze się czuje. Mirella jest na miejscu i przesyła mi całusa.

Moja garderoba w La Scali mieści się dokładnie nad garderobą Mirelli. Witam się z krawcową, dbającą o moje kostiumy. Jest to kobieta w średnim wieku, od wielu lat pracująca w La Scali. Kostium jest już przygotowany, ale najpierw muszę zdjąć wierzchnie okrycie i poćwiczyć trochę z pianinem. Potem robię mały porządek wśród przygotowanych w garderobie rekwizytów i udaję się do pokoju mieszczącego się na końcu długiego korytarza. Jest to charakterystyczna, w której robią mi makijaż odpowiedni dla postaci Nemorino. (Tę właśnie postać mam zagrać).

W jasno oświetlonym pomieszczeniu oczekuje mnie zawodowy charakteryzator, z którym dobrze układała mi się współpraca już na etapie prób kostiumowych. Wszystko, co wiąże się z makijażem, bardzo mnie interesuje - często sam go sobie nakładam. Siadam plecami do drzwi wejściowych i w miarę jak mój charakteryzator nakłada kolejne warstwy farby i pudru, witam się z wchodzącymi z korytarza kolegami, którzy zatrzymują się, by popatrzeć, jak powoli zamieniam się w Nemorino; ich odbicia widzę w wiszącym przede mną lustrze. Nawet gdy jestem tak zdenerwowany jak w tej chwili, lubię pośmiać się i pożartować z przyjaciółmi.

Zjawia się reżyser, Jean-Pierre Ponnelle, by omówić kilka drobnych zmian, poczynionych już po zakończeniu prób kostiumowych. Ponnelle reżyseruje zwykle dla Opery w Hamburgu.

Mój makijaż jest już gotowy. Muszę się trochę „opalić”, by bardziej upodobnić się do wiejskiego chłopaka, który większą część życia spędza na świeżym powietrzu pasąc owce. (Pomysł, by uczynić Nemorino pasterzem, jest autorstwa Ponnelle'a). Jeszcze peruka z krótkimi, ciemnymi włosami i wyglądam, jak należy. Muszę przyznać, że nie w każdym makijażu i stroju czuję się równie swobodnie. Wracam do swej garderoby i zakładam kostium, który jest zwykle trochę za duży, ale za to bardzo wygodny.

Teraz jestem już gotowy i muszę trochę poczekać. Jest to ten moment, w którym zdenerwowanie zaczyna dawać znać o sobie. Siadam do pianina i zaczynam coś śpiewać. Głos brzmi właściwie, ale czuję, że coś niedobrego dzieje się z gardłem. Jest to nadzwyczaj denerwujący moment. Cokolwiek by to było, nie wpływa na razie na mój głos, ale może wpłynąć po godzinie wyczerpującego śpiewania. A przecież opera trwa trzy godziny.

Jak przed każdym występem, tak i teraz zjawia się „etatowy” nauczyciel śpiewu La Scali. Wita się ze mną, mówiąc: „Buona sera”, siada za pianinem i uderza pierwsze akordy. Śpiewam przy jego akompaniamencie durową triadę. Potem podwyższamy tonację. Gdy osiągamy już górne C, przerywa i pyta: „Va bene?” („W porządku?”).

Opowiadam mu o kłopotach z gardłem. Zapewnia mnie jednak, że mój głos brzmi znakomicie i opuszcza garderobę.

Teraz nadchodzi najgorszy moment. Zrobiłem już wszystko, co powinienem zrobić przed występem, a do podniesienia kurtyny pozostało jeszcze dwadzieścia minut. Mogę już tylko spokojnie siedzieć i zastanawiać się, jak to się stało, że znalazłem się w tym miejscu - dorosły mężczyzna, ubrany w śmieszny kostium, spacerujący po scenie przed tysięczną publicznością (która nie zawsze życzy mi najlepiej), ryzykujący za każdym razem, że zrobi z siebie głupca, albo wywoła artystyczny skandal.

Opera jest czymś wyjątkowym, bowiem ma tak wiele twarzy. Jednego dnia potrafi zniszczyć artystę, nawet jeśli śpiewa on znacznie lepiej niż inni. Gdy kurtyna idzie w górę, opera przestaje być niezwykle bogatą kolebką wielowiekowych tradycji muzycznych i miejscem, w którym można spotkać klejnoty wielkiej sztuki, a przeobraża się w prawdziwe pole minowe, pełne czyhających na śpiewaka pułapek.

Gdy przychodzi wreszcie pora wyjścia na scenę, idę jak w takt marsza pogrzebowego. Krawcowa odprowadza mnie niosąc butelkę wody mineralnej, szpilki i inne przedmioty, których mogę nagle potrzebować. Gdy zbliżamy się do sceny, szukam wzrokiem jakiegoś zagiętego gwoźdźca. Jest to przesąd, któremu pozostaję wierny od wielu lat. Nie zaśpiewam, póki nie zobaczę zagiętego gwoźdźca wbitego krzywo w podłogę sceny. Zwykle, gdy całe kulisy i scena wyłożone są drewnem, znalezienie jednego krzywego gwoźdźca nie jest zbyt trudną sztuką. Wiara w ten mały przedmiot jest związana z dwoma typowo włoskimi przesądami, zgodnie z którymi metal przynosi szczęście, a zagięcie kojarzy się z rogami odpędzającymi zło.

Wszyscy, którzy wiedzą o moim przesądzie, śmieją się ze mnie i wiele razy zdarzało się, że przed wyjściem na scenę rzucali się, by znaleźć mi taki gwoździec. Nie jest prawdą natomiast - jak przeczytałem w którejś z gazet - jakoby wysyłał na poszukiwania zagiętego gwoźdźca przed każdym występem swoją żonę. Muszę w tym miejscu zaznaczyć, że Adua jest gorącą przeciwniczką tego przesądu, bowiem po przedstawieniu chowam ów gwoździec do kieszeni, które są przez to często dziurawe, i to ona - a nie ja - musi je później zszywać. Wielu ludzi wie o mej szczególnej obsesji na punkcie gwoździ. Otrzymuję je

od wielbicieli z całego świata i często są to gwoździe dość szczególne - srebrne lub nawet złote. Jednak wszystko, czego potrzeba mi w tej chwili, to zwykły metalowy gwóźdź.

Zajmuję swoje miejsce. Zgodnie z zamysłem Ponnellogo pierwszy akt *Napoju miłosnego* rozgrywa się w wiejskiej scenerii. Po lewej stronie sceny ustawiona jest mała chatka Nemorino, z której wyjście prowadzi prosto na scenę. Druga taka chatka przeznaczona jest dla Adiny, ukochanej Nemorino. Obie chatki to odpowiednio zaadaptowane łoże, przylegające do sceny, które zwykle wykorzystywane są przez pracowników teatru. Ponieważ przez cały niemal czas trwania przedstawienia biorę udział w rozgrywającej się akcji, nie muszę zbyt często kryć się w tym pasterskim „domku”.

Siadam w łoży-chatce na małym krzeselku. Słyszę szmer widowni, który przypomina mi trochę szum oceanu - łagodnego, ale potrafiącego także zabić. W rękach ściskam rekwizyt potrzebny mi do pierwszej arii - wypchaną owcę, małą i trochę idiotyczną zabawkę, która wcale nie ma zamiaru przypominać prawdziwego zwierzęcia. Pojawia się dyrygent i dziękuje za zgotowany mu aplauz. Publiczność uspokaja się.

Teraz nadchodzą najgorsze chwile. Nie ma odwrotu. Przedstawienie się zaczęło. Siedzę, oczekując wejścia na scenę i czuję, jak pot spływa mi po plecach. A przede mną jeszcze pełne trzy godziny przedstawienia. Chyba lepiej byłoby, gdybym wybrał inny zawód. W takiej chwili wołałbym nawet uczyć w szkole tamtych przerażających i dzikich uczniów. Wołałbym zresztą robić cokolwiek. Modłę się. Wiem, że mój dobry Bóg jest ze mną, ale nawet z tą świadomością trudno jest znieść narastające napięcie. Wydaje mi się, że nie mam wrogów, ale choćbym ich miał, to nawet im nie życzyłbym podobnych męczarni.

Rozpoczyna się uwertura; kurtyna podnosi się i wiem, że muszę wejść na scenę, by odegrać małą pantomimę z Adiną, która właśnie pojawia się w głębi swojej „chatki”. Dzięki doświadczeniom nabytym przy okazji poprzednich przedstawień wiem, że oprócz głosu niebiosa obdarowały mnie jeszcze jedną cudowną cechą. Gdy nadchodzi decydujący moment, potrafię zrzucić z siebie ogromny ciężar tremy i zdernerwowania, paraliżujący wcześniej każdy mój ruch. Gdy mam wyjść

przed oczekującą widownię, coś nagle przestawia się w mej świadomości. W jednej chwili staję się po prostu postacią, którą mam zagrać i wszystko pozostałe przestaje się liczyć.

Jest to zjawisko zbliżone do lekkiej hipnozy. Trudno mi to wytłumaczyć. Myślę, że w dużej części wynika to z ogólnej koncentracji, która moim zdaniem jest konieczna, gdy występuje się na scenie czy w sali koncertowej. Jednak w sporej części jest to reakcja obronna organizmu na przeładowanie umysłu sprawami wywołującymi napięcie i stres. Jeżeli pomyślałbym o wszystkim, co czeka mnie w ciągu następnych kilku godzin - o ciągłym ryzyku związanym z występem, o technice i zasadach, o których muszę pamiętać śpiewając, o grze aktorskiej, interpretacji, o wszelkich rozbieżnościach w podejściu do zapisu nutowego, jakie wyniknęły między mną a dyrygentem w czasie ostatnich prób, o publiczności - przede wszystkim o publiczności, tym kapryśnym i trudnym do zaspokojenia olbrzymie - gdybym pozwolił swemu umysłowi zająć się tymi wszystkimi problemami choćby w części, z pewnością załamałbym się psychicznie.

Koncentracja, która pozwala wyeliminować ze świadomości wszystko z wyjątkiem tego, co robi się w danej chwili na scenie, nie służy jedynie podniesieniu artystycznej wartości dokonań śpiewaka, ale przede wszystkim jest formą samoobrony organizmu. Jestem młodym wiejskim chłopakiem, zakochanym w dziewczynie, która mnie nie chce. To wszystko. Spędziłem na scenie wiele godzin, w czasie których nie zdawałem sobie nawet sprawy z obecności publiczności. Jeżeli istnieje w takiej chwili jakaś rzecz nienależąca do świata, który stworzyli Donizetti i Felice Romani, to jest nią batuta dyrygenta.

Napój miłosny rozpoczyna się od pełnej arii. Stojąc samotnie w blasku światła przed drzwiami wiejskiej chaty i ściskając wypchaną owieczkę, wyśpiewuję *Quanto è bella, quanto è cara*. Ta przepiękna aria, będąca miłosnym wyznaniem uczuć Nemorino dla Adiny, nie jest niestety pozbawiona niebezpiecznych momentów - zwłaszcza dla tenora, który nie miał możliwości wcześniejszego „rozgrzania” się przed jej zaśpiewaniem.

Aria wypada jednak bardzo dobrze i publiczność uświadamia mi swą obecność oklaskami. Nie jest to może burzliwa owacja, ale życzliwa, niemal ciepła. To zadziwiające, jak łatwo można wyczuć, jaka będzie reakcja publiczności, zanim zabrzmia pierwsze oklaski. Jest to coś, co odczuwa się intuicyjnie. Bardzo rzadko zdarzało mi się nie odgadnąć nastawienia publiczności jeszcze przed zakończeniem jakiegoś utworu - niezależnie od tego, czy była ona zimna, obojętna czy gorąca. Niemal zawsze wiem, czego mogę się spodziewać.

Teraz czuję wyraźnie, jak życzliwy staje się stosunek publiczności do bohaterów opery. Dzieje się tak zapewne pod wpływem śpiewu Mirelli. Zaczyna ona właśnie dość prostą arię, w której Adina czyta swym przyjaciółkom historię Tristana i Izoldy. Jakaż publiczność mogłaby pozostać obojętna na śpiew Mirelli? Jestem pewien, że moja przyjaciółka z dzieciństwa byłaby w stanie podbić każdą publiczność samą tylko urodą i wdziękiem. A przecież Mirella to także wielka artystka, wspaniała sopran, co zresztą daje się zauważyć (czy raczej usłyszeć) w miarę, jak zagłębia się w arię. Niestety, ten utwór nie ukazuje pełni jej możliwości.

Jako Nemorino wodzę za nią tęsknym wzrokiem z drugiego końca sceny. Jako Luciano Pavarotti obserwuję ją, a przez głowę przechodzi mi w tym momencie wiele myśli. Oto oboje przyszliśmy na świat niemal w tym samym czasie i dorastaliśmy w sąsiedztwie, w tym samym małym miasteczku. Teraz znajdujemy się w jednym z najsłynniejszych teatrów operowych świata i odgrywamy dwie spośród największych operowych ról w lirycznym włoskim repertuarze. Cóż to za radość występować z Mirella! Z artystką i przyjaciółką.

Trwa pierwszy akt i czuję, jak publiczność coraz przychylniej odbiera przedstawienie. Nie oznacza to, iż wiem z całą pewnością, że ich nastawienie nie zmieni się i że zgotują mi gorące przyjęcie. Tymczasem na scenie pojawia się szarlatan Dulcamaro i śpiewa o sprzedawanych przez siebie specyfikach. Za chwilę przyłączę się do niego, błagając by sprzedał mi trochę eliksiru, dzięki któremu Adina zakochałaby się we mnie.

Uwielbiam ten duet. Sytuacja jest przejrzysta i dość komiczna: naiwny prostak łądzi się, że cudowny eliksir rozwiąże jego sercowe

kłopoty, a pozbawiony skrupułów oszust nie posiada się z radości, spodziewając się łatwego zysku. Muzyka we wspaniały sposób podkreśla radość Nemorino ze spotkania z „uczonym”, który pomoże mu w zdobyciu upragnionej dziewczyny, i nie mniejszą radość Dulcamary z możliwości oszukania naiwnego wieśniaka. Jednak muzyka zawiera w sobie pewien optymizm, jak gdyby przeświadczenie, że każdy ma jakiś sposób na otrzymanie tego, na czym mu tak bardzo zależy. Moim zdaniem ta wspaniała, melodyjna scena znakomicie reprezentuje to, co najlepsze we włoskiej operze komicznej. Zresztą cały *Napój miłosny* pełen jest takich scen.

Pierwszy akt dobiega końca. Ślaniając się na nogach miotam się po scenie, podczas gdy wszyscy szycząc ze mnie, rozpoczynają przygotowania do ślubu Adiny z mym rywalem. Wreszcie padam z wyczerpania, a wraz ze mną opada kurtyna. Udaję się do garderoby w oddali słysząc aplauz publiczności, który zdaje się być ciepły, ale nie entuzjastyczny. Mediolan nie jest jeszcze podbity. Brakuje mi tchu i jestem zupełnie mokry od potu.

W garderobie padam na krzesło, pijam nieco wody mineralnej, potem gorącej herbaty. Głos zdaje się „trzymać” całkiem dobrze, ale do końca występu jeszcze daleko. Zjawia się moja żona i gawędzimy przez chwilę. Jej zdaniem publiczność jest zachwycona przedstawieniem, ale ja wiem, że nie wolno mi się rozluźnić, póki nie odśpiewam wielkiej arii z drugiego aktu, *Una furtiva lagrima*. Dopiero wówczas będę mógł się poczuć w miarę bezpiecznie. Przerwy w przedstawieniu są emocjonalną „ziemią niczyją”. Jest się poza zasięgiem bitewnego ognia, ale wojna jeszcze się nie skończyła. W czasie przerw staram się na ogół być sam w garderobie; pozwalam się wtedy odwiedzać jedynie żonie. Tylko w ten sposób potrafię odpowiednio wypocząć. W czasie przerw nie jestem tak „stadnym zwierzęciem”, jak zwykle.

Doprowadzam się do porządku; poprawiam makijaż i czekam na wywołanie na scenę. Wydaje mi się, jakby czas się zatrzymał, jakby nie było w ogóle przerwy. Oto znowu targuję się z Dulcamara o kolejną butelkę cudownego napoju. W scenie pijaństwa, po zaciągnięciu się przeze mnie do wojska (do którego wstępuję, by zdobyć pieniądze na miłosny eliksir), butelka wina pęka mi w rękę. Nie zauważam

jednak krwi, aż do momentu zejścia na krótką chwilę ze sceny. Moja garderobiana przemywa mi dłoń i bandażuje ją tak, by widzowie niczego się nie domyślili. W czasie prób, także tych kostiumowych, używaliśmy plastikowych butelek. Wszyscy uznaliśmy bowiem, iż tak będzie bezpieczniej. Później dowiem się, iż z dość niejasnych powodów rekwizytor zdecydował się wprowadzić butelki szklane, oczywiście nic mi o tym nie mówiąc. Na scenie miałem zapewniony pewien komfort psychiczny, wiedząc, iż cały czas mam do czynienia z plastikową - a więc nietłukącą się - butelką, a tymczasem ta, jakby nigdy nic, pęka na kawałki. Jestem pewien, że zmiana butelek była podyktowana jakimiś ważnymi powodami - być może plastikowa zginęła - ale odkrycie owej zamiany w trakcie przedstawienia było dość przykre. Poczuję się nagle oszukany i to przez osobę, której zadaniem miało być zapewnienie mi bezpieczeństwa. Coś takiego może doprowadzić człowieka do wściekłości.

Jeżeli ktoś porównałby moją karierę z karierami innych śpiewaków - zwłaszcza tych, którzy zdają się „przyciągać” wszelkie nieszczęścia i wypadki - może się ona wydać wolna od scenicznych niepowodzeń. Kiedyś w czasie występu w San Francisco poczułem, że scena zaczyna się niebezpiecznie kołysać. Wszystko wskazywało na to, że za chwilę nastąpi całkiem poważne trzęsienie ziemi. Wyjąwszy lęk w samolocie, jestem raczej dość odważnym człowiekiem, zachowałem więc spokój. Jak się później dowiedziałem, swym opanowaniem pomogłem reszcie zespołu.

Być może zdarzały się też i inne nieprzyjemne czy niebezpieczne sytuacje, a ja ich po prostu nie zauważałem. Kiedy jestem na scenie, jestem całkowicie zajęty występem. Pamiętam, iż w czasie jednego z przedstawień byłem tak pochłonięty kreowaną przez siebie rolą, że nieomal doprowadziłem występ do katastrofy. Śpiewałem wówczas rolę Rodolfo w *Cyganerii*. Ponieważ przedstawienie wystawiane było w Ankarze, a ja nie znam ani jednego słowa po turecku, zdecydowaliśmy, że zaśpiewam swoją partię po włosku, zaś reszta aktorów śpiewać będzie w tym dość egzotycznym języku. Gdy usłyszałem tak dobrze znane mi fragmenty śpiewane w ten sposób, miałem ochotę wybuchnąć śmiechem. Grałem przecież rolę dziewiętnastowiecznego

paryskiego poety, a tymczasem wszyscy zwracali się do mnie w języku, w którym mówi się chyba na Marsie.

Wracamy jednak do La Scali. Nadchodzi wreszcie moment, gdy reszta aktorów, biorących udział w przedstawieniu, schodzi ze sceny. Oto pozostaję na niej zupełnie sam i śpiewam jedną z najpiękniejszych arii operowych napisanych dla tenora - *Una furtiva lagrima*. To wspaniały utwór, a do tego bardzo interesujący. Wszystkie fragmenty przedstawienia, które zostały zaśpiewane do tego momentu, były pełne życia, wesołe, niemal niefrasobliwe i utrzymane w konwencji opery buffo. Nagle nastrój przedstawienia zmienia się w jednej chwili, a to za sprawą tej właśnie arii - poważnej i wyrażającej trudną do zniesienia samotność. Można odnieść wrażenie, jakby Donizetti pisząc ją, chciał powiedzieć: „Dziś wieczorem bawiliście się jak rzadko, ale na wypadek, gdybyście przy tej zabawie zapomnieli, że jestem dobrym kompozytorem i że słuchacie moich utworów w wykonaniu równie dobrych śpiewaków, zaprezentuję wam coś, co wam o tym przypomni”.

Gdy orkiestra gra słodki i smutny zarazem wstęp do owej arii, mogę mieć tylko nadzieję, iż za chwilę publiczność usłyszy śpiewaka „równie dobrego”, co sam utwór. Trudno jest wytłumaczyć komuś innemu to, co dzieje się, gdy przed włoską publicznością staje włoski tenor, by wykonać jedno z arcydzieł włoskiej sztuki operowej. Żeby to zrozumieć, trzeba po pierwsze wiedzieć, czym dla Włochów jest sama opera; z jaką czcią odnoszą się oni do swych wielkich kompozytorów; jak bliska jest nam ta muzyka; i jak istotny element stanowi ona w kulturowym dziedzictwie naszego kraju.

Mogłem wówczas jedynie domyślać się ogromnej wartości tego właśnie fragmentu opery dla siedzących na widowni ludzi. Mogłem przypuszczać, iż słyszeli tę arię wcześniej w wykonaniu Gigli, Schipy, di Stefano, Tagliaviniego i wielu innych wielkich tenorów, którzy śpiewali na tej samej scenie, dostarczając słuchaczom być może najpiękniejszych przeżyć. A teraz ja mam w sobie dość bezczelności, by spróbować powtórzyć tę sztukę. Gdy zabrzmiały pierwsze takty - łagodnie i spokojnie - wzruszenie narasta po obu stronach rampy.

Aria ta - tak inna od nastroju całej, komicznej w końcu opery - jest interesująca z innego jeszcze względu. Większość włoskich arii tenorów kończy się zazwyczaj brawurowo wysokim dźwiękiem, który - jeśli zostanie wzięty czysto - może doprowadzić publiczność do szału. W *Una furtiva lagrima* trudno byłoby znaleźć podobny moment, będący technicznym popisem śpiewaka, mimo to niezwykle piękna muzyka potrafi bezlitośnie obnażyć każdy błąd wykonawcy i każdą niedoskonałość jego głosu.

W pierwszej części następuje dramatyczna i dość nieoczekiwana zmiana tonacji, zaś część druga przynosi na końcu delikatną wariację głównego tematu. Jest to prawdopodobnie jedna z najbardziej powściągliwych arii napisanych dla tenora. Pod względem technicznym nie jest to zbyt trudny utwór, jeśli jednak dostrzeżemy, jak wiele uczucia i namiętności zostało zawartych w tej muzyce, to okaże się, że odpowiednie wydobycie ich z samej melodii jest jednym z najtrudniejszych zadań, stojących przed śpiewakiem.

I oto nagle jestem już przy ostatnim dźwięku tego utworu. Następuje teraz pauza. Wydaje mi się, że wszystko poszło, jak należy. Na ziemię sprowadza mnie niezwykle żywiołowa owacja. Publiczność La Scali oszalała! Stoję na środku sceny z jedną ręką wzniesioną nieco ku górze, jakbym zastygł na chwilę w ostatnim geście towarzyszącym pieśni i staram się nie wyjść z roli. Owacja staje się coraz głośniejsza i nic nie wskazuje na to, by miała się uciszyć.

Tak wiele myśli przebiega mi w tym momencie przez głowę. Przede wszystkim czuję ulgę, że mam to już za sobą, że jest już po wszystkim. Cieszę się z reakcji publiczności, cieszę się, że to właśnie La Scala w taki sposób przyjmuje mój śpiew i że krytycy - taką mam nadzieję - równie pochlebnie ocenią mój występ. Zwycięstwo, wielkie zwycięstwo!

Następna myśl jest może nieco zuchwała. Przychodzi mi bowiem do głowy, że nawet największe muzyczne arcydzieło samo w sobie nie stanowi jeszcze o swej wartości. Dopiero wykonanie uzupełnia i realizuje zamysł kompozytora. Jeżeli artysta wykonał dany utwór naprawdę dobrze, może uważać się za współtwórcę jego sukcesu.

Owacja trwa nadal, a ja staram się za wszelką cenę nie dać się jej ponieść. Kiedyś, gdy widziałem, że nic nie jest w stanie opanować żywiołowej reakcji publiczności, odpowiadałem na nią przy odsłoniętej kurtynie. Wydawało mi się wówczas, że takie zachowanie uciszy nieco entuzjazm widowni, która będzie okłaskiwać mnie dopóty, dopóki nie zareaguję na okazane mi uznanie. Wkrótce jednak doszedłem do wniosku, że w przypadku oszalałej (to chyba dobre słowo) publiczności - a z taką miałem właśnie do czynienia - wszelka reakcja na jej owacje, wyjście z kreowanej roli i podziękowanie, tylko wzmacnia jej żywiołość. Jeżeli jest jeszcze nadzieja na doprowadzenie przedstawienia do końca, to trzeba niestety stać na scenie nieruchomo niczym mumia - bardzo szczęśliwa i wdzięczna - aż uniesienie widowni opadnie.

Nazajutrz gazety doniosły, iż owacja, jaka nastąpiła po tej właśnie arii, trwała przez dziesięć minut. Dziesięć minut w przypadku okłasków to bardzo długo, jestem więc wdzięczny za każdą z nich. Jeden z przyjaciół powiedział mi potem, iż tą arią sprawiłem, że chłodna i wyniosła publiczność Mediolanu nagle zamieniła się w gorącą i żywiołowo reagującą publiczność Neapolu.

Ale wracajmy do przedstawienia. Nadal stoję na scenie; jestem bardzo szczęśliwy, ale i nieco zażenowany.

W końcu przedstawienie zaczyna toczyć się dalej. Śpiewam jeszcze w kilku duetach z Mirella, a potem następuje scena finałowa. Gdy kurtyna opada, na widowni zrywa się owacja, równa tej po *Una furtiva lagrima*. Tym razem przeznaczona jest dla Mirelli i całego zespołu. Kolejne podniesienia kurtyny wynagradzają owe straszliwe męczarnie, jakie przyzywałem przed przedstawieniem. Zostają samotnie „wypchnięty” na scenę i publiczność odchodzi dosłownie od zmysłów. Muszę w tym miejscu wyznać, iż uwielbiam takie reakcje publiczności; są one dla mnie niczym tlen.

Jestem bardzo uczuciowym człowiekiem i potrzebuję miłości. W uczuciach okazywanych artyście przez publiczność jest coś specjalnego, coś niezwykłego i zdecydowanie różnego od wszelkich innych doznań, jakie dane nam jest przeżywać w normalnym życiu. W przypadku miłości, jaką darzą nas nasi najbliżsi i przyjaciele, nie można nigdy być pewnym, na ile silne jest dane uczucie i czy będzie trwało

wiecznie. Ponadto miłość między ludźmi zależy od tak wielu rzeczy, a miłość między publicznością i artystą jest taka prosta. Jeśli widownia uwielbia śpiewaka, okazuje mu to w najprostszej i naturalnej formie. Jeśli jego śpiew nie wzbudza jej uznania, nie ma mowy o żadnym udawaniu. Ponadto, tak długo, jak publiczność kocha swego idola, upewnia go o swym uczuciu przy każdej okazji, czyli po każdym występie.

Nareszcie przedstawienie jest już za mną i znowu jestem w garderobie. Jest tu także mój ojciec, który przyjechał na ten występ z Modeny. Ściskamy się mocno. Tymczasem do garderoby wciąż usiłują „wśliznąć” się jacyś ludzie - przyjaciele, znajomi, a nawet osoby zupełnie obce. Zapraszam wszystkich do środka. Adua przedziera się przez ten tłum i całuje mnie serdecznie. W momencie pocałunku pojawia się wokół nas prawdziwy tłum pięknych kobiet. Jakaś dziennikarka z Rzymu pyta więc: „Która z nich jest pana żoną?” Wszyscy wybuchamy śmiechem.

Ginę w uściskach i pocałunkach córek, siostry i ciotek. Oczywiście moja matka nie pojawiła się na przedstawieniu. Oglądanie syna na scenie mogłoby być dla niej zbyt silnym wzruszeniem. Jak sama twierdzi, bałaby się ze względu na swoje serce. Wraz z Mirella mamy wystąpić za tydzień w Modenie, może więc wówczas zjawi się na widowni. Przynajmniej obiecała, że postara się przyjść. Zobaczymy.

Garderoba jest już pełna przyjaciół i członków mojej rodziny. Zjawiają się następni. Całuję wszystkie kobiety, które przychodzą złożyć mi gratulacje: i te osiemnasto-, i te osiemdziesięcioletnie. Uwielbiam takie chwile. Jestem w znakomitym nastroju; śmieję się i żartuję ze wszystkimi. Jakiś starszy człowiek chwyta moje dłonie i całuje je. Inny mówi: „Wprost brakuje mi słów”. Pytam więc: „Może po prostu podobało ci się, przyjacielu?”

I tak dalej, i tak dalej...

Spostrzegam, że moja rodzina, z którą mamy wspólnie zjeść po przedstawieniu kolację, zaczyna się lekko niecierpliwić. Wiedzą jednak, że nie wyjdę z teatru, dopóki chociaż jedna osoba będzie chciała się ze mną zobaczyć.

W końcu i ten dodatkowy „akt” spektaklu kończy się i możemy udać się na kolację do jednej z mych ulubionych restauracji w Medio-

lanie. Nigdy nie jestem bardziej szczęśliwy niż wówczas, gdy po udanym występie mogę pójść z rodziną czy przyjaciółmi na kolację i pobawić się trochę. Jest to coś, co po prostu uwielbiam. Oczywiście, zdaję sobie sprawę ze swej tuszy. W trakcie przedstawienia potrafię stracić na wadze aż pięć kilogramów - niestety równie szybko „nadrabiani” takie straty. Zwłaszcza gdy jem tyle, ile tego wieczora. Czy ktokolwiek potrafiłby w takim momencie pamiętać o diecie?

O czym mógłbym pomyśleć w takiej chwili, jeśli nie o tym, jak bardzo jestem szczęśliwy, że wybrałem ten zawód i że mogę robić właśnie to, co tak bardzo lubię robić. Dziękuję Bogu, że pozwolił mi cieszyć się tak wielkim szczęściem.

JOHN WUSTMAN

Akompaniować Pavarottiemu

Pavarotti jest bez wątpienia największym artystą, jakiemu kiedykolwiek akompaniowałem, a przecież w ciągu dwudziestu siedmiu lat pracy miałem okazję spotkać wiele operowych sław. Wśród nich byli artyści tej miary, co Nilsson, Freni, Simionato, Gedda czy Tagliavini. Z Luciano współpracuję od pięciu lat.

Bardzo lubię akompaniować śpiewakom, chociaż nie jest to najważniejsze z moich zajęć. Moją pasją jest nauczanie. Wykładam akompaniament na wydziale muzyki Uniwersytetu Illinois w Urbana. Uczę także śpiewu. Na początku każdego roku zasiadamy z Luciano i jego menażerem, by ustalić harmonogram koncertów, w jakich Luciano chciałby wystąpić. Dokładam wszelkich starań, by wziąć w nich udział.

Akompaniowaniem nie można zarobić zbyt wiele. Nie robię tego zresztą dla pieniędzy, a raczej z sympatii dla artystów. Muszę przyznać, że Luciano bardzo różni się od innych wykonawców. Cóż, nie można być tak wybitnym artystą jak on, nie wyróżniając się. Do tego potrzeba indywidualności, stylu, czegoś, co nie wynika z samego tylko głosu, ale z silnej osobowości. Tylko dzięki tym cechom można podkreślić swą odmienność na tle innych znakomitości.

Indywidualność Luciano związana jest zarówno z muzyczną, jak i „niemuzyczną” stroną jego życia. Potrafi on sprawić, iż każdy z siedzących na widowni - nawet na tej największej - odnosi wrażenie, że Luciano Pavarotti śpiewa tylko i wyłącznie dla niego. Umie w błyskawiczny sposób nawiązać bardzo osobiste porozumienie z widownią.

To coś zupełnie nadzwyczajnego.

Inną rzeczą, która wyróżnia go spośród grona wykonawców, jest cudowna muzykalność. W porównaniu z innymi śpiewakami, z jakimi miałem okazję pracować, Luciano nie jest zbyt dobrym muzykiem. Używając określenia „dobrym muzykiem” mam na myśli znakomitego technika - na przykład biegle czytającego nuty. Mimo to jest nadzwyczajnie (nie znam lepszego określenia) muzykalny. A zdarza się, że wielu wspaniałych muzyków nie posiada tej cechy.

Spróbuję wyjaśnić, co mam na myśli. Otóż muzykalność oznacza na przykład zdolność oddania na podstawie zapisu nutowego - z odpowiednim frazowaniem, uczuciem i zrozumieniem intencji kompozytora. Luciano posiadał tę sztukę w najwyższym stopniu. W jego interpretacji jest tyle uczucia... i nie ma on najmniejszych kłopotów z wyrażeniem w śpiewie tych ulotnych przecież wartości.

Słyszałem kiedyś, jak opowiadał, iż uczy się dość wolno. Miałem okazję pracować z nim wiele razy i nie mogę się z tym zgodzić. Jedyna rzecz, z którą ma kłopoty, to koncentracja uwagi na jakimś problemie dłużej niż kilka minut. Jeśli więc zabieramy się wspólnie do jakiegoś nowego utworu, praca nad najbardziej skomplikowanymi fragmentami może być liczona w minutach, a nie w godzinach. W ciągu tego krótkiego czasu Luciano potrafi skoncentrować się w takim stopniu, że interpretacja dopiero co poznanego utworu nie nastrocza mu najmniejszych trudności.

Takiej umiejętności nie można kupić, ani osiągnąć nawet po wielu latach pracy. Już sam ten fakt daje mu przewagę nad innymi wykonawcami. Inne zaś umiejętności i talenty, których nie poskąpiła mu natura, czynią go artystą wybitnym. Między widownią a Luciano wytwarza się w czasie występu coś, czego nie zauważyłem w przypadku innych śpiewaków. Gdy wchodzi na scenę, by rozpocząć koncert - nawet jeśli ma on miejsce w jakimś małym mieście - można wyraźnie wyczuć swoisty przyływ miłości, jaką publiczność obdarza go, zanim jeszcze zaśpiewa choć jedną nutę. Trudno jest to opisać. To graniczy wręcz z mistycyzmem.

Nieraz mówiłem mu o tym, ale on w takich sytuacjach tylko wzrusza ramionami i odpowiada: „Najwidoczniej słyszeli mnie już wcześniej i musiałem im się spodobać”, albo „Widocznie słyszeli o mnie

sporo dobrego”. Oczywiście, takie tłumaczenie wyjaśniałoby umiarkowaną, czy nawet serdeczną reakcję publiczności, ale w przypadku występów Luciano czuję autentyczne ciepło i uczucie bijące od strony widowni. Jest to uczucie tak silne, że niemal namacalne.

Gdy pracuje się z kimś tak długo, i gdy występuje się na tylu koncertach, czasami zdarza się jakaś drobna wpadka. Taki błąd zdarzył się nam kiedyś w czasie koncertu składającego się z pieśni Tostiego. Skończyliśmy właśnie jakiś dość wesoły utwór i zacząłem grać wstęp do kolejnego, również wesołego i żywego. Gdy doszedłem do miejsca, w którym Luciano winien zacząć śpiewać, z przerażeniem stwierdziłem, że owszem zaczął, ale zupełnie inną pieśń. Nie tę, którą właśnie grałem, a tę, którą przed chwilą skończyłem. Szybko zmieniłem akompaniament i tak oto wykonaliśmy ten sam utwór dwukrotnie. Taka zdumiewająca sytuacja jak ta na szczęście zdarza się tylko raz.

Koncerty z Luciano sprawiają mi ogromną przyjemność. Po pierwsze mam świadomość, że to, co robimy, jest na najwyższym poziomie, każdy koncert dostarcza mi więc - jako muzykowi - wiele satysfakcji. Ponadto, każdy koncert z Luciano jest czymś niezwykłym i ekscytującym. Dzięki atmosferze, która mu towarzyszy przy każdym publicznym występie, akompaniowanie - które jest bardzo poważną i trudną pracą - staje się doskonałą zabawą.

WILLIAM WRIGHT

Biesiada w Pesaro

Raz w roku Luciano rzuca występy oraz nagrania płytowe i przyjeżdża do Pesaro, by w swej letniej rezydencji nad Adriatykiem odpocząć po trudach kolejnego operowego sezonu. Owe wakacje - początkowo trwające miesiące, potem tygodnie, a obecnie kilka dni - to jedyny okres w pracowitym roku, w którym Pavarotti może z operowej gwiazdy ponownie stać się mężem, ojcem, przyjacielem, gospodarzem, sportowcem, malarzem, a przede wszystkim pozwala sobie nareszcie nic nie robić.

Dla Pavarottiego nie ma lepszego wypoczynku niż pobyt w Pesaro. W czasie urlopu wszystkie sprawy skupiają się wokół jednego, najważniejszego wydarzenia, odmierzającego kolejne dni. Wydarzeniem tym jest dwugodzinny obiad w towarzystwie co najmniej szesnast osobowej grupy przyjaciół, krewnych i znajomych ze świata opery, z którymi można porozmawiać i pożartować w czasie długiego posiłku, złożonego zwykle z czterech lub pięciu dań. Obiady te stały się z czasem prawdziwym rytuałem.

Willa w Pesaro stała się własnością Pavarottiego dzięki zbiegowi okoliczności, w którym nie mogło zabraknąć miejsca dla tęsknoty, opery, przyjaźni i emocji. W styczniu 1969 roku Pavarotti występował w Bolonii z Mirella Freni, w operze *Purytanie*. Wśród grona wielbicieli, którzy po przedstawieniu przyszli za kulisy, by pogratulować mu udanego występu, znalazł się pewien księgowy, Cesare Castellani. Castellani przyjechał na spektakl właśnie z Pesaro, autobusem wynajętym przez miejscową organizację, noszącą miano „Przyjaciół Opery

z Pesaro”.

Pozostali uczestnicy tej wycieczki jechali do Bolonii raczej ze względu na Mirellę Freni, która była już bardzo popularna wśród włoskich koneserów opery. Castellani zaś był bardziej zainteresowany młodym tenorem, którego przypadkowo usłyszał w radio i którego głos zrobił na nim duże wrażenie.

Występ Pavarottiego, grającego w tym przedstawieniu rolę Artura, nie zawiódł oczekiwań Castellaniego. Gdy doszło do spotkania z tenorem, księgowy z Pesaro nie szczędził mu pochwał. Pavarotti wciągnął starszego pana w rozmowę, jak zwykł to robić ze wszystkimi, którzy zjawiali się po występie w jego garderobie. Pragnął zmniejszyć dystans, jaki zwykle dzieli idola od jego wielbicieli. Dowiedziawszy się, iż nieznajomy pochodzi z Pesaro, wyraźnie się zainteresował. „Znam Pesaro bardzo dobrze - powiedział. - To przepiękna miejscowość nad Adriatykiem. Moi rodzice zabierali mnie tam czasami, gdy byłem jeszcze małym chłopcem. Nie byłem tam wieki całe”.

Castellani począł więc nastawać, by Pavarotti koniecznie odnowił swą znajomość z tym miastem i zapewnił go, iż gdyby jego rodzina zdecydowała się odwiedzić to miejsce, on dołoży wszelkich starań, by zapewnić im wszystko, co potrzebne jest do pełnego wypoczynku. Już następnego lata Pavarotti zabrał tam swą żonę i dzieci na wakacje. Cała rodzina zatrzymała się w hotelu położonym nad brzegiem morza, a między Luciano i Castellanim nawiązała się przyjaźń.

Pesaro leży na wschodnim wybrzeżu Włoch, pięćdziesiąt kilometrów na północ od Ankony i osiemdziesiąt kilometrów na południe od Rawenny. Starsza część miasteczka położona jest kilkaset metrów od plaży, którą obecnie odgradza od reszty świata potężna ściana wysokich hoteli i pensjonatów. Jak w przypadku wielu włoskich miast, starsza jego część jest typowym skupiskiem palazzi wznoszących się ponad gęstwiną małych, krętych uliczek.

Miasto może poszczycić się tym, iż w 1792 roku przyszedł tu na świat Rossini i że obecnie jest to bardzo popularny letni kurort. Szeroką i płaską plażę Pesaro pokrywają w sezonie długie rzędy kolorowych namiotów, tworząc na piasku niekończące się, geometryczne wzory. Całe rodziny z Niemiec czy Skandynawii zjeżdżają tu, by

korzystać z gorącego słońca siedząc w płóciennych leżakach, obok tak samo rozneglizowanych i zajętych pilnowaniem dzieci Włochów.

Dla państwa Pavarottich letnie wypady do Pesaro weszły z czasem na stałe do urlopowego harmonogramu. Samemu Pavarottiemu tak bardzo spodobało się miasto, że poprosił Cesare'a, by ten miał oko na wszelkie ogłoszenia dotyczące sprzedaży nieruchomości i natychmiast dał mu znać, gdyby nadarzyła się okazja kupienia jakiejś interesującej posiadłości. Taka okazja trafiła się niemal natychmiast, a „interesującą posiadłością” okazała się stara farma na północy miasta, położona malowniczo na wzgórzu nad samym morzem, w miejscu, w którym linia brzegu wynurza się ze skupiska betonowych hoteli i domów, przebiegając tuż pod gwałtownie spadającym w dół zboczem pokrytego zielenią wzgórza.

Kamienista droga, która wije się wzdłuż brzegu, na około dwieście metrów przed bramą posiadłości zamienia się w piaszczystą dróżkę prowadzącą dalej na plażę. Za bramą droga gwałtownie zakręca i pnie się stromo pod górę aż do solidnej, przestronnej willi położonej na lekkim wzniesieniu, tarasowo schodzącym ku stromemu zboczu wzgórza.

Pavarotti kupił tę posiadłość w 1974 roku i niemal natychmiast przystąpił do jej remontu. Jego zamysłem było zachowanie zewnętrznej konstrukcji budynku, przy jednoczesnym unowocześnieniu i przebudowie wnętrza. Bramę wjazdową prowadzącą od strony plaży ozdobił napisem *Villa Giulia*. Nazwał swą posiadłość imieniem babki, która wychowała go i która przez okres dzieciństwa była dlań najważniejszą osobą. Jeśli brama jest akurat zamknięta, składający państwu Pavarottim wizytę musi nacisnąć przycisk dzwonnka i pokazać się w czymś w rodzaju video-domofonu. Takie środki ostrożności są wyraźnie sprzeczne z tak typową dla artysty otwartością i wakacyjną beztroską, toteż przez większą część dnia brama pozostaje otwarta, zaś wszelkie elektroniczne zabezpieczenia - wyłączone.

Podjazd do domu początkowo wznosi się stromo w górę, następnie gwałtownie skręca koło wychodzącego na morze skrzydła budynku, przechodzi wzdłuż willi, by zawrócić i pojawić się przy dalszym

skrzydle. Oczywiście nie jest to już piaszczysta dróżka, lecz wyłożona kamieniami droga. Ponieważ wiedzie ona od tej strony domu, przy której znajduje się basen, a także ogród i zakryta dachem weranda, na której podawane są posiłki, żaden przyjazd nowych gości nie może ujść uwadze domowników.

Mimo odnowienia, budynek zachował oryginalną kolorystykę: białe ściany, ciemne okiennice i czerwony, pokryty dachówką dach. Widok z domu zdominowany jest oczywiście przez błękit Adriatyku, ale wystarczy podejść do skraju tarasu, a można dojrzeć w dole publiczną plażę i kilka sześciopiętrowych, nowoczesnych budynków wznoszących się po prawej stronie. Na północy zaś, na lewo od willi, zielone wzgórza opadają stromymi zboczami w kierunku morza.

Na końcu domu znajduje się obszerny salon z ośmioma bogato wyściełanymi fotelami, stojącym w rogu pianinem, stołem permanentnie założonym kartami do gry i nowoczesnym oświetleniem wbudowanym w sufit. Za ścianą tego salonu rozciąga się osłonięty dachem taras, na którym stoi ogromny stół, mogący bez większych trudności pomieścić przynajmniej dwudziestu czterech biesiadników.

Tuż za tarasem, na płaskiej powierzchni wzgórza, ograniczona szerokim podjazdem i parkingiem, wznosi się, wysoka na sześć stóp, zaprojektowana przez samego Pavarottiego fontanna w kształcie czterech koni, unoszących wypełnioną wodą misę. Na tej samej płaskiej powierzchni znajduje się jeszcze kilka klombów i wspaniały basen z trampoliną do uprawiania skoków do wody i unoszącymi się na zielonej wodzie dwoma dmuchanymi materacami. Basen otoczony jest białymi oleandrami, nagietkami, czerwonymi pelargoniami, trawą domagającą się przycięcia i sporą liczbą najrozmaitszych chwastów.

Willa sprawia wrażenie komfortowej i wprost wymarzonej do odpoczynku. Nieco zapuszczony ogród wskazuje, iż jego wygląd jest bardziej wynikiem dobrowolnych i powodowanych chwilowym odruchem starań, niż obsesyjnej staranności.

Stałym mieszkańcem *Villa Giulia* jest gospościa, Anna Antonelli, dawna właścicielka, która okazała się wprost wyjątkową kucharką, nawet w tej części świata, w której przecież aż roi się od dobrych

kucharzy. Pozostałymi mieszkańcami posiadłości są trzy psy i populacja kotów, wahająca się w granicach dwudziestki.

Od chwili zakończenia remontu Pavarotti przyjeżdża tu wraz z żoną i córkami każdego lata. Niestety, jego letnie wakacje stają się ostatnio coraz krótsze, a to z racji coraz liczniejszych zaproszeń na występy, które trudno jest przecież odrzucać. Przykładem takiego interesującego, ale kłopotliwego zarazem zaproszenia może być propozycja wystąpienia w lipcu 1979 roku w wielkim koncercie pamięci Richarda Tuckera w Audytorium Fredericka Manna w Tel Awiwie, w którym to koncercie Pavarotti miał być największą gwiazdą.

Tamtego lata wakacje dla państwa Pavarottich zaczęły się znacznie później. Wakacje te były również znacznie krótsze, a to z powodu kolejnego występu, w którym Pavarotti obiecał wziąć udział. Był to koncert zorganizowany na cześć Marian Anderson, planowany na 22 sierpnia w Robin Hood Dell w Filadelfii. Dochody z tej imprezy miały zasilić fundusz Uniwersytetu w Pensylwanii, noszącego imię tej wybitnej śpiewaczki.

Wakacje roku 1981 będą trwały dla artysty około miesiąca. W tym czasie musi jeszcze ukończyć pracę nad nową rolą Enzo, którą zagra w otwierającym sezon operowy w San Francisco, planowanym na wrzesień przedstawieniu *Giocondy*, zając się niezwykle trudną rolą w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego, poświęcić trochę czasu niniejszej biografii, omówić niektóre kwestie związane z ukazaniem się na tytułowej stronie magazynu „Time” artykułu poświęconego jego karierze, przesłuchać i ocenić kilku młodych, rokujących nadzieje śpiewaków, pojechać do Modeny na rozmowy w sprawie prowadzonych w tym rejonie interesów, a ponadto pełnić rolę gospodarza wobec licznego grona przyjaciół i krewnych, odwiedzających go w Pesaro. Jak na okres wakacji to dość napięty harmonogram.

Chyba najistotniejszą dla niego sprawą w czasie urlopu jest możliwość bliskiego kontaktu z trzema córkami, które niepostrzeżenie weszły w niebezpieczny wiek nastolatek. Skoro Luciano większość czasu przebywa poza domem, te kilka tygodni spędzone wspólnie z rodziną nad brzegiem morza są wspaniałą (i niemalże jedyną) okazją do popracowania nad ich charakterami.

Zapewne z tych też powodów letnie tygodnie w *Villa Giulia* sprawiają większą przyjemność samemu Pavarottiemu niżli jego pociechom. Inną przyczyną, dla której wizja wakacji nad brzegiem morza, z dala od upałów Modeny, nie wzbudza wielkiego entuzjazmu wśród córek śpiewaka, jest brak szkolnych przyjaciół i sympatii. W dodatku, każdego dnia zjawiają się liczni znajomi i przyjaciele lub wielbiciele ich ojca, a młode i ładne dziewczęta we Włoszech (podobnie jak na całym świecie) lubią być w centrum uwagi.

Jest właśnie sierpień 1979 roku; oto jak wygląda wakacyjny dzień Pavarottiego w *Villa Giulia*. Budzi się koło godziny dziesiątej (lubi spać długo) i wypija poranną kawę. Zakłada sportowe buty, biały kapelusz chroniący przed promieniami słońca, białe kąpielówki i zabiera pomarańczowy parawan, którego zadaniem jest osłanianie opalających się od silnego, morskiego wiatru. Dzień jest gorący i słoneczny; morze aż roi się od najróżniejszych łodzi i żaglówek. Zamienia kilka słów z córkami i teściem, Guido Veronim, który jest serdecznym i - mimo trzech poważnych zawałów - nadal pełnym życia człowiekiem. Właśnie wyjechali - po tygodniowej wizycie - rodzice śpiewaka, w willi pozostała natomiast, wraz z mężem, córką i synem, siostra żony Luciano, Loredana.

Oprócz nich chwilowymi gośćmi w domu Pavarottich są niemal zawsze znajomi i przyjaciele, związani w jakiś sposób z operą, którzy przebywają często ogromne odległości, by spędzić z Luciano kilka wakacyjnych dni. Jednym z nich jest asystent dyrygenta Metropolitan Opera, Gildo di Nunzio, który został zaangażowany przez wytwórnię płytową London Records do poprowadzenia nagrań płytowych *Wilhelma Tella*, zaplanowanych na koniec sierpnia. Gildo weźmie w nich udział przed kolejną podróżą, tym razem do Filadelfii. Tymczasem zjawił się w Pesaro, by popracować z Pavarottim nad partyturą tego dzieła. Di Nunzio i inni, związani zawodowo przyjaciele mieszkają w pobliskim hotelu, ale zawsze są mile widziani na obiadach w *Villa Giulia*. Wspólne posiłki są czymś tak oczywistym, że właściwie nie trzeba poruszać tego tematu i specjalnie zapraszać poszczególnych

gości, chyba że zabraknie któregoś z nich przy stole. Takie puste miejsce w czasie obiadu czy kolacji nie jest mile widziane przez gospodarza.

W *Villa Giulia* artysta nigdy nie może narzekać na samotność: na tarasie, w basenie, salonie czy na zakrytej od słońca werandzie - gdzie znajdują się jego ulubione sztalugi - ciągle ktoś dotrzymuje mu towarzyswa. Po wypiciu kawy i krótkiej rozmowie z rodziną, Pavarotti siada na owej werandzie i przez około dwadzieścia minut nakłada delikatnie nieco jaśniejszych kolorów na malowany w czasie pobytu w Pesaro obraz, przedstawiający jeden z kanałów w Wenecji. Kilkoro przyjaciół, którzy zjawili się już w willi, zagląda mu z zaciekawieniem przez ramię.

„Luciano, cóż to takiego? To chyba Nowy Jork prawda?” „Zgadza się - odzywa się inny. - To przecież nowojorskie metro”. „Głupi nie pozna się na sztuce, nawet jeśli potknie się o arcydzieło” - odpowiada na to „malarz”, nie odrywając wzroku od malowanego obrazu.

Di Nunzio zrezygnował już z namawiania Luciano do pracy nad *Wilhelmem Tellem*. Stoi nic nie mówiąc i błagalnym wzrokiem stara się poruszyć w nim resztki sumienia. Nagle śpiewak odwraca się i woła: „Gildo! Andiamo lavorare!”

Nunzio w jednej chwili siada do instrumentu i rozpoczyna mocnym *staccato* wstęp do jednego z trzech pasaży, które zdaniem obu muzyków wymagają jeszcze nieco dopracowania. Pavarotti siada na oparciu głębokiego fotela, stojącego obok pianina i ponad ramieniem Nunzio zagląda w rozłożone nuty. Każdy z ćwiczonych fragmentów zostaje raz wykonany. Luciano śpiewa pełnym głosem; bierze nawet górne C. Okazuje się jednak, że ostatni z pasaży nastrecza mu pewne trudności. Ten fragment zostaje więc wykonany jeszcze czterokrotnie.

Dokładnie po sześciu minutach „wyczerpującej” pracy Pavarotti oświadcza: „Na teraz dosyć. Idę popływać”.

Koło jedenastej zjawia się fotograf z „Timesa”, Enrico Ferorelli, i zabiera się natychmiast do pracy. Najpierw wykonuje serię zdjęć Pavarottiego w basenie, na tle domu, kilka fotografii samego śpiewaka, a następnie w otoczeniu córek. Nadchodzi pora obiadu i w *Villa Giulia* pojawia się coraz więcej osób. Zanim kucharka, z pomocą

młodej służącej, poda pierwsze dania, goście wypełniają przestronny taras i rozmawiając w małych grupkach siadają wokół stołu. Jednym z zaproszonych na obiad jest bliski przyjaciel z Pesaro, Cesare Castellani - ten sam który „wynalazł” ową letnią rezydencję. Castellani zwykle stara się dostosować swój urlop w banku do terminu pobytu Pavarottiego w Pesaro.

W pobliżu stołu stoi duża, otwierana od góry zamrażarka, podobna do tych, jakie można spotkać na stacjach benzynowych w Stanach Zjednoczonych. Pavarotti trzyma w niej spory zapas wody mineralnej, piwa i najróżniejszych napojów, zwłaszcza tych nie zawierających cukru, jakimi bez przerwy się raczy. Od czasu do czasu goście sami sięgają po owe napoje.

Gdy jeden z Amerykanów, który odwiedził *Villa Giulia*, został zapytany o wrażenia z tego pobytu, odparł: „Tak właściwie, to większość czasu schodziła nam na oczekiwaniu na kolejny posiłek”. Jeszcze przed obiadem fotografowi udało się nakłonić Pavarottiego do przebrania się w renesansowy kostium wenecki, w którym wystąpi w najbliższym przedstawieniu *Giocondy*. Kostium ten składa się ze zdobionej głowę czarnej, haftowanej złotem okrągłej czapki i czarnego kaftana opinającego potężne ciało śpiewaka. W takim przebraniu Pavarotti przypomina Fryderyka z Hollywood. Wrażenie jest tym większe, że fotograf ustawił właśnie specjalne lustro, odbijające promienie słoneczne, którego światło jest tak silne, że cały taras *Villa Giulia* zamienia się niemal w plan filmowy.

W trakcie trwania tej sesji zdjęciowej pojawia się ponownie Gildo di Nunzio. Podczas gdy fotograf bez większych przerw wykonuje kolejne zdjęcia, Pavarotti gwizdże di Nunzio owe trzy fragmenty z Rosiniego, nad którymi rozpoczęli pracę jeszcze rano. Di Nunzio śpiewa razem z nim i od czasu do czasu zwraca uwagę na niedociągnięcia.

W końcu Ferorelli oświadcza, iż na razie można przerwać pracę. Oczywiście nie na długo, jedynie na czas obiadu. Pavarotti zdejmuje toę, zostaje jednak w kaftanie. Z kuchni, której jedne z drzwi wiodą właśnie na taras, dochodzą jakieś wyjątkowo apetyczne zapachy. Luciano nie może znieść ich dłużej i wchodzi do domu. „Buon giorno, Signor Tenore” - wita go serdecznie kucharka. „Buon giorno, Anna

- odpowiada «Singor Tenore». - Cosa facciamo?”

Zanurza wielką drewnianą łyżkę w parującym garnku i próbuje potrawę. Kucharka i jej młoda pomocnica zastygają w bezruchu, czekając na opinię.

„Perfetto” - brzmi ocena. - „Forse poco piu pepe”.

Śmiejąc się radośnie, kucharka dosypuje do garnka nieco pieprzu. Tymczasem ktoś woła Pavarottiego i oznajmia mu, iż właśnie przyjechał samochód, a w nim nowi goście. To młoda śpiewaczka, która rano uzgadniała telefonicznie swą wizytę, wraz z mężem i dwojgiem przyjaciół. Przez telefon opowiedziała Luciano, że odbyła daleką podróż tylko po to, by móc zaśpiewać przed nim i poprosić o ocenę. Czy może wejść? Oczywiście, jakże można byłoby odmówić takiej prośbie? Luciano wita się z nimi i natychmiast prowadzi do pianina. Przy akompaniamencie jednego z przyjaciół, młoda śpiewaczka przystępuje do *Tacea la notte placida* z *Trubadura* Verdiego. Niestety, jej wątki sopran nie jest w stanie sprostać muzyce.

Gdy skończyła, reszta słuchaczy, którzy na dźwięki muzyki pojawili się w pobliżu, oczekuje opinii Pavarottiego.

„Przykro mi, ale nie mogę w pełni ocenić pani głosu - mówi Luciano. - A to dlatego, że nie pomaga mu pani odpowiednią pracą przepony, głos więc wydobywa się jedynie z tego miejsca... - Tu wskazuje na gardło. - Być może ma pani bardzo piękny głos, ale jak dotąd jeszcze go pani nie odkryła”.

Dziewczyna dziękuje więc za poświęcony jej czas. Przez kilka minut rozmawiają jeszcze o śpiewie, po czym Pavarotti przeprasza ich, ale właśnie nadchodzi pora obiadu. Goście żegnają się ze wszystkimi i odjeżdżają.

Wreszcie można zasiąść do obiadu. Pavarotti siada na głównym miejscu, z którego roztacza się widok na morze. Po jego lewej ręce siedzi Adua; reszta gości (z wyjątkiem tych wyjątkowych, dla których gospodarz rezerwuje zwykle miejsce po swej prawej stronie) zajmuje miejsca według własnego uznania. Tego dnia do obiadu zasiada siedemnaście osób i nie jest to jakaś wyjątkowo duża liczba. Z czasem

wytworzyły się nawet pewne zwyczaje towarzyszące wspólnym posiłkom: przy końcu stołu, zajmowanym przez Pavarottiego, gromadzą się zwykle jego znajomi i przyjaciele, związani w jakiś sposób z operą, zaś rodzina i najbliżsi przyjaciele zasiadają dyskretnie w jego drugiej części. Zwyczaj ten nie wynika bynajmniej z nieśmiałości tych ostatnich, jest natomiast najlepszym dowodem gościnności wobec niemówiących po włosku. Przy takim stole, jak ten w *Villia Giulia* nie może być miejsca dla żadnych podziałów, nawet tych powstających samostnie.

Na taras wchodzi kucharka niosąc ogromną misę gnocchi domowej roboty. Pavarotti, bez zbytnich ceremonii, zabiera się do tego dietetycznego dania, składającego się głównie z zimnych kurczaków i gotowanych warzyw, podczas gdy pozostali biesiadnicy raczą się białym i czerwonym winem. Pavarotti nalewa sobie do szklanki niewielką ilość Lambrusco i dopełnia ją wodą mineralną. „Wino jest jednak bardzo tuczące” - wyznaje swemu sąsiadowi po prawej stronie.

Reszta gości wymienia uwagi na temat wspaniałego aromatu gnocchi i kończy rozmowy rozpoczęte przed obiadem. Pavarotti jest najwyraźniej szczęśliwy, widząc tyłu przyjaciół zgromadzonych wokół swojej osoby; w pewnym momencie rozpościera szeroko ramiona i wyśpiewuje: *Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto...*

Nie jest to jednak melodia Leoncavallo; Luciano śpiewa słowa *Pajaców* do melodii *Pieśni toreadora* Bizeta.

Rozmowy prowadzone przy obiedzie koncentrują się w końcu na plotce, jakoby siedem gatunków whisky miało wywoływać raka. Wszyscy siedzący przy stole - zarówno Włosi, jak i Amerykanie - snują przypuszczenia na temat kolejnych produktów, które mogą zostać posądzone o wywoływanie tej choroby. Kilka osób twierdzi, iż z pewnością będą to tabletki z witaminami.

Wszyscy, z wyjątkiem Pavarottiego, z apetytem nakładają sobie kolejne porcje gnocchi. Luciano podaje koszyk z chlebem di Nunzio, ten jednak dziękuje, mówiąc, iż stara się nie jeść chleba.

„Nie jesz chleba? - dziwi się śpiewak. - Jak w takim razie cokolwiek może ci smakować?” Bierze potężną kromkę i bez pytania nakłada ją di Nunzio na talerz. Po prostu cały Pavarotti.

Po tym specyficznym „zaproszeniu” do spróbowania chleba obaj muzycy rozmawiają przez chwilę o fragmentach *Wilhelma Tella* Rossiniego, co do wykonania których mają pewne wątpliwości. W efekcie rozmowy Pavarotti śpiewa przy stole jeden z fragmentów.

„To nie tak, Luciano - odzywa się któryś z Amerykanów. - Ten fragment brzmi w ten sposób”. I odśpiewuje ów fragment, zmieniając jedynie ostatnią nutę.

„Co za zuchwalec! - żartuje śpiewak, po czym zwraca się do pozostałych: Tak to jest, gdy o muzyce dyskutują ludzie, niemający z nią wiele wspólnego. Zaśpiewałeś ten fragment w sposób, w jaki jest on wykonywany za pierwszym razem, ale w przedstawieniu powtarza się on jeszcze dwukrotnie, przyjacielu”.

Przez jakiś czas Luciano nuci sobie ostatnie takty, po czym jego uwagę przykuwa dyskusja prowadzona przy drugim końcu stołu, a dotycząca żarłocznego rekina, orki. Powstaje pytanie czy słowo „orka” ma jakieś znaczenie w języku włoskim. Nikt nie jest do końca pewien tej kwestii, aż wreszcie Adua przypomina, że słowo to występuje w wyrażeniu „Orka Madonna”, będącym grą słów o dość wulgarnym znaczeniu.

Ktoś wspomniał, że ostatniej nocy padał deszcz, na co inny pociągnął natychmiast z wyjaśnieniem, iż latem w Pesaro nigdy nie pada. Jeden z przyjaciół Pavarottiego z Modeny stwierdził, że zmiany klimatu są zapewne rezultatem prób z bronią atomową. Stwierdzenie to wywołało powszechną wesołość.

„Mówię całkiem poważnie - ten bronił jednak swego zdania. - Powtarzam wam to, co mówią chłopci, a ci rzadko się myślą, jeśli chodzi o pogodę. To prawda, że nie mieliśmy letnich deszczów aż do końca lat pięćdziesiątych”.

Pavarotti właśnie skończył własną porcję i usiłuje „zwędzić” nieco gnocchi z talerza żony.

Niektóre z obecnych pań „pomagają” w opróżnieniu półmiska z tą potrawą. Tymczasem na stole pojawia się wielki talerz udekorowany plasterkami cytryny i wypełniony kotletami cielecymi, przyrządzonymi po mediolańsku. Wraz z talerzem pojawia się również miska z żółtą i czerwoną papryką - pokrojoną na plasterki i duszoną z cebulą.

Rozmowa staje się teraz bardziej poważna; jej tematem jest załamanie się systemu szkolnictwa we Włoszech. Zwykle łagodny i spokojny Cesare wygłasza nieoczekiwanie małą rozprawę na temat gwałtownego obniżenia się poziomu nauczania.

„Młodzi ludzie uczą się dziś zaledwie części tego, czego uczyliby się jeszcze dwadzieścia lat temu - wyjaśnia. - Zjawiają się potem w banku, w poszukiwaniu pracy, mając nikłe wiadomości, za to oczekiwania przynajmniej trzykrotnie większe niż kiedyś”.

Gdy Cesare wygłasza ten wywód, Luciano odwraca się do siedzących po jego prawej ręce gości i mówi słodkim tonem: „On jest naprawdę wspaniały, z zupełnie innego świata”.

Któryś z Włochów obecnych na obiedzie stwierdził, iż spora część odpowiedzialności za obniżenie się poziomu szkolnictwa spada na Herberta Marcuse'a, który nie nauczył młodego pokolenia niczego, poza buntem i brakiem poszanowania dla władzy. Jego zdaniem, szerzenie takich poglądów wśród młodzieży może doprowadzić do katastrofy.

„Jaką motywację do nauki może mieć młody człowiek, któremu wpajano, że poprzednie pokolenie zbłądziło, a na dodatek wszyscy są sprzedajni? Jeżeli w podobny sposób będzie zachęcać się do odrzucenia wszelkich norm i zasad młodsze pokolenia, to jeszcze trochę, a nie będzie można nakłonić ich do korzystania z toalet, bo uznają to za ucisk i ograniczenie swobody”.

„Szczerze żałuję, że gdy Herbert Marcuse przyszedł na świat, nikt nie powiedział mu, że jest tu zupełnie niepotrzebny” - stwierdziła po tej wypowiedzi Adua Pavarotti.

W odpowiedzi siedząca przy drugim końcu stołu jej najstarsza córka, Lorenza, oznajmiła spokojnie, ale na tyle głośno, by każdy z obecnych mógł to usłyszeć, że Marcuse był jednak wielkim człowiekiem.

Rozmowa schodzi na bardziej przyziemny temat: jak najlepiej przyrządzić kukurydzę. Ponieważ kolejne propozycje wypowiedane są po włosku, Luciano tłumaczy swym amerykańskim gościom istotę tej dyskusji: „Mówimy teraz o tym, jak ugotować płatki kukurydziane”.

Z kolei Pavarotti opowiada wszystkim o własnej metodzie przygotowywania tego dania, do której doszedł na drodze licznych eksperymentów. Ponieważ Adua przerywa mu co chwila, dodając od siebie liczne uwagi i opinie na temat gotowania, Pavarotti odwraca się do niej i zadaje tak typowe w podobnych sytuacjach pytanie: „Kto w końcu opowiada - ty czy ja?”

Ktoś pyta Pavarottiego, czy czytał już recenzję prasową dotyczącą wystawienia *Czarodziejskiego fletu* w Salzburgu, pod dyrekcją Jamesa Levine'a, który został w owej recenzji poddany dość krytycznej ocenie. „Nigdy nie można wierzyć włoskim krytykom - pada odpowiedź. - Wygłaszane przez nich opinie nie są obiektywne”.

Ktoś przypomina, że ostatnie recenzje krytyków po występie Pavarottiego w *Napoju miłosnym* La Scali były wręcz entuzjastyczne.

„Tym razem tak - opowiada Luciano. - Ale zrobiłbym błąd licząc na podobną ocenę następnym razem, nawet gdybym zaśpiewał równie dobrze jak w lutym. Levin prowadził orkiestrę w *Czarodziejskim flecie* wiele lat temu i ci sami krytycy uznali wówczas przedstawienie za jego wielki sukces”.

Po głównym daniu serwowana jest sałatka z cykorii i zielonej sałaty, a wraz z nią na stole pojawiają się sery i owoce. Jak dotąd, nikogo z jedzących nie opuścił apetyt. Nowe smakołyki znikają w takim tempie, jakby były dopiero pierwszym, a nie trzecim daniem posiłku. Pavarotti próbuje trochę sałatki (jest to druga potrawa obok gnocchi, którą je w czasie tego obiadu).

Dzwoni telefon stojący na parapecie okna salonu. To z Nowego Jorku. Śpiewak podnosi słuchawkę i stojąc przy drugim końcu stołu rozmawia z kimś zza Atlantyku. „Herbert, przyjacielu, jak się czujesz? Tak, u mnie wszystko w porządku. Dziś robimy zdjęcia do «Time-sa»...”

Gdy tylko braknie go przy stole, wszelkie rozmowy, nawet te nie dotyczące jego osoby czy niewymagające jego uczestnictwa natychmiast milkną, zaś siedzący przy stole wyglądają, jakby nagle zabrakło im energii do jakiegokolwiek działania.

Tymczasem Pavarotti słucha z uwagą tego, co ma mu do powiedzenia jego menażer. „Nie - mówi w końcu. - Przygotuję na koncerty

pieśni Belliniego i Tostiego. Zawsze chcę, bym spędzał całe wieczory śpiewając popisowe arie. Na bis wykonam *Nessun dorma* i *Furtiva lagrima* i to powinno wystarczyć. Powiedz im, że tak wygląda mój program. Mogą go przyjąć albo odrzucić”.

Breslin najwyraźniej akceptuje tę propozycję, bo Pavarottiemu natchmiast poprawia się humor. „Co porabiasz przyjacielu? Jeździsz na Long Island?” Ponieważ angielski Pavarottiego - mimo poprawności - ma typowy dla cudzoziemców akcent, śpiewak celowo twardo wymawia „g” w słowie „long”, parodiując nieprawidłową wymowę rodowitych Amerykanów.

Po kilku minutach odwiesza słuchawkę i wraca na swoje miejsce przy stole. Natchmiast ożywiają się rozmowy.

Po owocach i serach przychodzi czas na deser - ciastka z kremem, migdałami i ekierki. Wraz z deserem Anna przynosi tacę z filiżankami i ogromny ekspres z kawą, zaś jej pomocnica wnosi misę wypełnioną czymś, co przypomina brązową bitą śmietaną.

Okazuje się, że to specjalność domowej kuchni. Pierwszą filiżankę kawy, dopiero co zaparzonej w ekspresie wlewa się do głębokiego naczynia, z dużą ilością cukru. Kawa, która po przejściu przez ekspres zawiera w sobie dostatecznie dużo powietrza, jest następnie mocno ubijana wraz z cukrem, aż do momentu uzyskania gęstej brązowej piany, którą dodaje się do kawy nalanej do filiżanek. Owa brązowa piana znacznie poprawia smak i aromat napoju.

Ciastka znikają w zadziwiającym tempie. Biesiadnicy próbują teraz migdałowego likieru, amaretto.

Adua opowiada z ogromnym przejęciem jakąś historię siedzącym po jej lewej stronie gościom. Odwrócona nieco od męża gestykuluje żywo jedną ręką, podczas gdy druga spoczywa nieruchomo na kieliszku z likierem. Nieuczestniczący tym razem w rozmowie Pavarotti przygląda się z zainteresowaniem dłoni żony na kieliszku, jakby oczekując jakiegoś gwałtownego ruchu - niczym kot wpatrujący się w mysia dziurę.

Opowiadana historia zbliża się do kulminacyjnego momentu i owa spokojna dotąd dłoń zaczyna się nerwowo poruszać, jakby chciała dopomóc w narracji. Gdy zaś opowiadanie osiąga szczyt, Adua podnosi gwałtownie obie dłonie. Na ten moment najwyraźniej czekał

Pavarotti. Chwyta w porę kieliszek z amaretto i wysącza pozostały w nim likier.

„To typowa Włoszka - wyjaśnia jakiemuś gościowi, który przyglądał się tej zabawie. - Wiedziałem, że nie mogłaby tego dokończyć «jedną ręką»„.

Ponieważ rozmowa schodzi na temat tenorów, a właściwie tenorów trudnych i sprawiających wszystkim mnóstwo kłopotów, Pavarotti włącza się do niej. „Francis Robinson opowiedział mi kiedyś cudowną historię, jaka wydarzyła się podczas pewnego uroczystego przyjęcia w Rzymie w latach pięćdziesiątych. Pani Leonardowa Warren, żona wielkiego barytona, wygłaszała właśnie monolog podkreślający, jakimi to okropnymi i nieludzkimi wręcz kreaturami są włoscy tenorzy: zarozumiali, arogancy, ordynarni, niechętni do wszelkiej współpracy itd... Przy stole siedział wówczas di Stefano i przerwał jej w końcu. «Przepraszam - powiedział - ale nie wydaje mi się, by powinna pani mówić te wszystkie rzeczy. Poza tym jestem Sycylijczykiem». Wśród gości przysłuchujących się tej wymianie zdań była legendarna sopranistka, Zinka Milanów. Nie podnosząc głowy znad talerza z zupą, zawołała: «To jeszcze gorzej»„.

Po kilku minutach córki Pavarottiego dziękują i odchodzą od stołu. Poza nimi nikt nie wykazuje najmniejszej chęci na powstanie. Pavarotti opowiada po włosku kilka dowcipów. „Pewien staruszek poślubił bardzo młodą, a do tego piękną kobietę...” „Czy masz zamiar opowiedzieć nam historię z *Don Pasquale!*” - przerywa mu przyjaciel z Modeny. „...jednak nie znosił jej i twierdził, że ta ma zamiar go zabić. Poprosił więc o radę przyjaciela, jakby najłatwiej pozbyć się kłopotliwej współmałżonki? Jego przyjaciel był lekarzem i poradził mu, iż najlepszą metodą na pozbycie się żony jest kochanie się z nią dzień po dniu przez sześć miesięcy. To powinno ją wykończyć. Minęło prawie sześć miesięcy, gdy u owego staruszka zjawił się inny przyjaciel i zdumiał się, widząc go wyczerpanym, ledwo trzymającym się na nogach, podczas gdy jego młoda żona czuła się wspaniale i wyglądała wprost kwitnąco. Gdy wyszła, gość wyraził swoje uznanie dla urody i wspaniałego zdrowia małżonki. Staruszek odparł na to:

«Ona o tym nie wie, ale zostały jej zaledwie trzy dni życia»..

W końcu obiad dobiega końca (trwał dwie i pół godziny). Goście, rozleniwieni ogromną ilością jedzenia i winem, nie spieszą się z powstaniem od stołu, przy którym zjawia się - mimo zakończenia posiłku - kucharka wołając: „Signor Tenore! Viene, subito!”

Prowadzi Pavarottiego na skraj tarasu i wskazuje na niebo. Goście idą w ich ślady i zadzierają w górę głowy. Tym, co tak bardzo zainteresowało kucharkę, był lecący ponad plażą samolot, który „wyrzucił” z siebie pięciu spadochroniarzy. Gdy bajecznie kolorowe spadochrony opadały na brzeg plaży, kucharka żegnała się kilkakrotnie, mrużąc przy tym: „Che meraviglia!”

Taras domu Pavarottich jest jakby wymarzonym miejscem do spoglądania na morze i okolice; widok, jaki się z niego roztacza, jest niezwykle urokliwy. Goście obserwują więc, jak wokół rozłożonych na piasku plaży spadochronów - czerwonego, niebieskiego, zielonego, żółtego i fioletowego - zaczyna gromadzić się mały tłumek.

Owo lądowanie spadochroniarzy jest jakby ostatnim akcentem obiadu w *Villa Giulia*. Niektórzy z gości wracają do miasta; inni rozchodzą się do swoich pokoi; kilku zaś zostaje jeszcze z książką lub gazetą w ręce. Pavarotti wraz z żoną kładą się w wielkim hamaku, rozwieszonym pomiędzy drzewami od strony morza. Adua układa się wygodnie na potężnym ramieniu męża. Po kilku minutach oboje zasypiają.

LUCIANO PAVAROTTI

Questo e Quello

Początkowo wcale nie byłem pewien, czy występowanie na koncertach kiedykolwiek mi się spodoba. Od strony wokalne koncert wymaga często więcej pracy i wysiłku niż występ w operze - a przecież wiadomo, że występy w operze do łatwych nie należą. W czasie koncertu nie ma przerw ani momentów, w których inni wykonawcy skupiają na sobie uwagę widzów. Poza tym, występem solowym nie towarzyszy kilka jakże istotnych elementów - dekoracje, kostiumy, balet, orkiestra - które pozwalają czasami ukryć chwilowy brak formy. Koncert dla śpiewaka jest czymś w rodzaju ostatecznego i bezwzględniego testu jego umiejętności - *mano a mano* w świecie opery.

Tym co najbardziej lubię w koncertach jest natychmiastowe „sprężenie zwrotne”, jakie wytwarza się między widownią a wykonawcą. Właściwie po każdej pieśni lub arii publiczność okazuje swoją aprobatę lub niezadowolenie z wykonanego utworu. W operze na reakcję - a więc i na ocenę - publiczności trzeba często czekać do końca przedstawienia, przy czym ocena ta może zależeć od wielu innych niż śpiew czynników. Dla przykładu, jeżeli dana opera nie cieszy się większym uznaniem czy popularnością wśród melomanów, ich aplauz dla wykonawców będzie znacznie „chłodniejszy” - nawet jeśli wszyscy odegrali swe role poprawnie. Być może jest to forma kary dla śpiewaków za występ w niezbyt lubianym przedstawieniu.

W przypadku koncertów nie ma mowy o jakichkolwiek wątpliwościach; publiczność okazuje swą aprobatę lub dezaprobatę na bieżąco.

Oczywiście dawanie koncertów jest bardzo dochodowe, a przy okazji pozwala śpiewakowi umocnić jego pozycję w świecie opery. Jednak ja lubię je z zupełnie innych powodów. Koncerty oznaczają częste podróże po całym niemal świecie, a ja bardzo lubię odwiedzać nowe miejsca.

Jeśli na przykład chciałbym zaśpiewać w Ameryce Południowej, jak zdarzyło mi się w 1979 roku, zorganizowanie wyjazdu całego zespołu operowego w tak długą trasę jest przedsięwzięciem kłopotliwym i kosztownym. Oczywiście mógłbym zostać zaproszony do wystąpienia w przedstawieniu operowym wystawianym przez miejscowy zespół (miałem już takie propozycje), ale występ razem z artystami, dyrygentem, reżyserem i orkiestrą, której się nie zna, to dość duże ryzyko. Jeżeli nawet uda się uzgodnić występ w przedstawieniu, które odpowiada zarówno organizatorom, jak i zaproszonej gwiazdzie, to i tak można napotkać mnóstwo przeszkód. Najważniejszą z nich jest fakt, iż przygotowanie takiego przedstawienia wymaga wielu wysiłków i musi być uzgodnione na wiele miesięcy wcześniej.

Zorganizowanie koncertu jest w porównaniu z przedstawieniem dość proste. Można przygotować go z orkiestrą, ale wystarczy również zwykły fortepian. Jeżeli jeszcze w koncercie takim bierze udział John Wustman, który zwykle akompaniuje mi w czasie występów, sprawa staje się zupełnie łatwa i nie wymaga zbyt wielu wysiłków. Wszystko, czego potrzeba w takich wypadkach, to fortepian, teatr - no i oczywiście publiczność.

Po pierwszym koncercie w Liberty w stanie Missouri w roku 1973 uznałem tę formę występu za wyjątkowo interesującą i odpowiednią dla mnie. Mój głos „wytrzymał” tę próbę bez kłopotów, a publiczność nie wyglądała na znudzoną popisami jednego tylko wykonawcy. Tak oto dotknąłem drugiej strony solowych występów. Otóż wiążą się one z ryzykiem, znacznie większym niż w przypadku występu w operze. Jeśli wszystko idzie, jak należy, koncert staje się wielkim sukcesem wykonawcy, sukcesem znacznie większym, niż te, jakie można odnieść śpiewając w operowym przedstawieniu. Jest to niezwykle silne przeżycie zarówno dla mnie jak i dla publiczności. Panuje tu zasada: większe ryzyko to większa nagroda.

Podczas mego drugiego koncertu, jaki miał miejsce w Dallas, po raz pierwszy wyszedłem na scenę z białą chusteczką. Wiem, że ten zwyczaj, czy może przesąd, wydaje się dość banalny i śmieszny - zapewne budzi też skojarzenia z wielkimi diwami w minionych latach, które nie wyszłyby na scenę bez chusteczki na szyi. Jeżeli chodzi o moją chusteczkę, to w czasie koncertów trzymam ją w dłoni, aby wyglądać mniej głupio. Byłem kiedyś na występie jednego z kolegów i z przerażeniem zauważyłem, że w trakcie koncertu wymachuje on rękami bez opamiętania. Wyglądał jak szaleniec. Pomyślałem wówczas, że muszę coś zrobić, by ustrzec się podobnych gestów.

Dzięki temu, że trzymam w dłoni białą chustkę, lepiej się koncentruję i pozostaję w miarę spokojny. Gdybym zaczął zbyt gwałtownie gestykulować, szybko zdałbym sobie z tego sprawę, bo ów kawałek tkaniny załopotałby mi przed oczami. Chustka pełni więc funkcję sygnalizatora alarmowego. Poza tym przyzwyczałem się do niej i świadomość, że mam ją cały czas pod ręką dodaje mi otuchy.

Kolejny koncert - tym razem w Nowym Jorku - był według mnie kamieniem milowym w mojej karierze operowej. Występ ten miał miejsce w marcu 1973 roku w Carnegie Hall. Początkowo nie byliśmy pewni, czy uda nam się sprzedać wszystkie bilety. Później okazało się, iż mimo umieszczenia części publiczności na scenie, dla wielu chętnych zabrakło miejsca w tej ogromnej sali. Wspominałem już wielokrotnie, że przed każdym występem bardzo się denerwuję, ale tym razem było jeszcze gorzej. Miałem stanąć samotnie przed publicznością Nowego Jorku i to w dostojnej Carnegie Hall. Nie towarzyszył mi ani żaden sopran, ani dekoracje, ani kostiumy, ani orkiestra - tylko ja i akompaniator.

Program składał się z muzyki włoskiej, ale udało mi się tak dobrać repertuar, by znalazły się w nim znane i popularne „standardy” operowe, dzięki czemu koncert nie powinien się dłużyć, ani znudzić słuchaczy. Śpiewałem wówczas pieśni Tostiego, Belliniego, Rossiniego i Respighiego. Na bis przygotowałem *Torna a Surriento* i *La donna è mobile*.

Już po kilku utworach zdałem sobie sprawę, iż publiczność jest po mojej stronie. Gdy tylko to sobie uświadomiłem, natychmiast opuściło

mnie zdenerwowanie. Oczywiście, nadal byłem bardzo skoncentrowany i uważny, ale nie tak spięty i przerażony jak przed rozpoczęciem występu. Ten koncert był wielkim sukcesem - nawet w ocenie krytyków. Zdałem jeden z najtrudniejszych egzaminów.

Po tym występie zacząłem koncertować znacznie częściej. W ciągu następnych miesięcy wystąpiłem z podobnym programem - wniosłem do niego zaledwie kilka drobnych zmian - w Waszyngtonie, Hollywood, Dallas i Minneapolis. Możliwość śpiewania dla ludzi, którzy być może nie mogliby przyjechać na moje występy w operze, sprawia mi ogromną radość. Mimo swojej niemałej przecież tuszy, jestem zdecydowanie bardziej mobilny niż zespół operowy.

Gdy śpiewałem po raz pierwszy w Carnegie Hall, wydawało mi się, że jest to najtrudniejszy sprawdzian dla moich umiejętności i nerwów, jaki muszę przeżyć. Ale w 1978 roku miałem poddać się próbie znacznie trudniejszej. Był to recital w Metropolitan Opera, transmitowany przez ogólnokrajową sieć telewizji amerykańskiej, i to o godzinie szesnastej w niedzielę.

Było to z pewnością doświadczenie, w związku z którym przeżyłem - jak dotąd - największe zdenerwowanie. Gdy artysta ma zaśpiewać przed kilkoma tysiącami osób, odczuwa wyraźną treść i obawy o wynik występu. W takich przypadkach można jednak jakoś zapanować nad emocjami.

Jeśli zaś w trakcie koncertu zdarzy się zaśpiewać poniżej możliwości, kilka osób na sali - które przyszły usłyszeć go po raz pierwszy - powie potem: „Wbrew temu, co się mówi na jego temat, nie jest wcale taki znakomity”. Będzie to jednak tylko kilka osób - reszta publiczności, znająca jego normalny poziom, prawdopodobnie mu to wybaczy. Poza tym sukces w następnym koncercie pomoże zatrzeć poprzednie złe wrażenie. Ale jeśli występuje się przed kamerami ogólnokrajowej telewizji i zdarzy się nieczysto wziąć górne C, skutki tego niepowodzenia będą wręcz katastrofalne. Mój menażer i znajomi wciąż tłumaczą mi, jakim to dobrodziejstwem dla kariery śpiewaka jest telewizja: jak szybko i skutecznie można dzięki niej dotrzeć do szerokiego

kręgu odbiorców i zyskać popularność. Ci wszyscy „orędownicy” telewizji jako złotego środka do wielkiej kariery zdają się najwyraźniej zapominać, że telewizja może z równą, bezwzględnością unaoczniać widzom zarówno złe, jak i dobre cechy danego wykonawcy, i równie skutecznie może działać na jego niekorzyść.

Ja nie zapominam o tym. Czasami wydaje mi się, że jestem jedyną osobą w pełni zdającą sobie sprawę z faktu, że telewizja może zaszkodzić artyście. Jestem po prostu realistą i wiem, co może się w różnych sytuacjach wydarzyć. Gdy zbliża się moment telewizyjnego występu, wszystkie te obawy i zdenerwowanie biorą w moim przypadku górę nad zapewnieniami znajomych o cudownych wręcz zaletach telewizyjnych recitali.

Pamiętam dokładnie dzień owego „telewizyjnego” koncertu w Metropolitan Opera. Siedziałem w swej garderobie złany zimnym potem i co pięć minut pytałem, która godzina. Któryś z przyjaciół powiedział mi, że chyba zwariowałem denerwując się tak bardzo; przecież publiczność siedząca na widowni i tak mnie kocha.

Widocznie nie mogłem zrozumieć dość prostej kwestii. „Być może teraz mnie kochają - odpowiedziałem - ale to wcale nie oznacza, że będą mnie kochać także po występie”.

Bóg miał mnie jednak tego dnia w swej opiece. Dzięki opatrności mój głos zabrzmiał, jak należy, a nerwy nie zniweczyły wszystkiego. Transmisja telewizyjna była wówczas oglądana przez około dwanaście milionów ludzi. Powiedziano mi potem, iż był to rekord - największa publiczność, jaką udało się zgromadzić śpiewakowi operowemu. Dla mnie jednak był to również swoisty rekord mej wytrzymałości nerwowej.

Opracowanie programu pieśni, które śpiewam na koncertach zajęło mi około trzech lat. Chciałem, żeby był to program, który zadowoliliby krytyków, a więc zawierający muzykę trudną, dającą pole do popisu dla śpiewu i interpretacji. Oczywiście, zależało mi także, by program podobał się znawcom, i to tym najbardziej wymagającym, znudzonym występami najpopularniejszych tenorów i spragnionym bardziej wyszukanej muzyki. Jednocześnie nie chciałem utracić tej najszerzej publiczności; nie chciałem dopuścić do sytuacji, w której siedzący na widowni wierciliby się nerwowo i z każdą chwilą odczuwali

coraz większe rozczarowanie, że nie śpiewam *Torna a Surriento*. Przy doborze repertuaru musiałem mieć pewność, że zadowolili dwie pierwsze grupy słuchaczy, a jednocześnie, że będzie atrakcyjny dla mniej wyrobionych odbiorców.

Koncerty w nowych miejscach, w których nigdy wcześniej nie śpiewałem, są dla mnie nadal wspaniałym przeżyciem. Można wówczas zauważyć wysiłki ludzi, którzy starają się przyjąć mnie możliwie jak najbardziej gościnnie i serdecznie (a muszę w tym miejscu wyznać, że uwielbiam być rozpieszczanym w ten właśnie sposób). Występ, jaki miał miejsce latem 1979 roku, gdy śpiewałem w Tel Awiwie, jest znakomitym przykładem takiej gościnności.

Na lotnisku powitano mnie kwiatami i upominkami dla żony i córek. Do naszej dyspozycji pozostawiono wspaniałą limuzynę. Zawieziono nas do Gmachu Orkiestry - rezydencji utrzymywanej przez Filharmonię Izraelską, przeznaczonej dla specjalnych gości i gwiazd opery. To przepiękna budowla, w której na każdym kroku obcuje się z dziełami sztuki. W dodatku obsługa owej rezydencji była wprost doskonała, spełniając wszystkie nasze życzenia.

Gospodarzami są tam pan i pani Redlech. Stanowią uroczą parę; największą zaletą pani Redlech jest jej niezwykle wprost talent kucharzski. Trzy razy dziennie dane mi było rozkoszować się przyrządzonymi przez nią posiłkami. Myślę, że w niebie musi być pod tym względem podobnie. Pani Redlech robiła ponadto znakomite ciasteczka czekoladowe, przesiąknięte odpowiednią polewą i podawane ze zmrożoną bitą śmietaną. Ciasteczka te są zresztą ulubionym przysmakiem Zubina Mehty (teraz już wiem dlaczego). Podobno pani Redlech przyrządza je specjalnie dla Zubina za każdym razem, gdy ten zatrzymuje się w Tel Awiwie.

Nasi gospodarze postarali się o przewodników, którzy zabrali moją żonę i córki na zakupy i zwiedzanie miasta, gdy ja zajęty byłem próbami. Ponieważ sala prób znajduje się przy Gmachu Orkiestry, nie musiałem ruszać się z mej rezydencji. Wszelkie wywiady i konferencje prasowe zostały zaaranżowane w taki sposób, iż były czystą przyjemnością, a nie ciężką i żmudną pracą, jak gdzie indziej.

Jednak pierwszego dnia pobytu w Tel Awiwie nie zdawałem sobie w pełni sprawy z dobrodziejstw miejscowej kuchni ani z gościnności organizatorów. Przed koncertem jestem zwykle tak skoncentrowany, że tylko w przybliżeniu zdaję sobie sprawę z tego, gdzie jestem i co się ze mną dzieje. Napięcie nie opuszcza mnie niemal aż do zakończenia występu.

Pozornie publiczność jest wszędzie taka sama. Na ogół słuchacze słyszeli mnie już wcześniej lub też dotarły do nich jakieś pochlebne opinie na mój temat, i niejako z góry nastawiają się na udany występ. Moim zadaniem jest utwierdzić ich w tym przekonaniu i nie rozczarować. Jeśli jestem w dobrej formie, ich reakcja jest gorąca; jeśli moja forma jest nieco gorsza, to również i ich reakcja okazuje się chłodniejsza. Nigdy nie winię publiczności za brak entuzjazmu. Podobno, zdaniem Herberta Breslina, jest to dość rzadka postawa wśród tenorów. Ja zaś nie winię publiczności z bardzo prostego powodu. Nie zdarzyło mi się jeszcze, bym zaśpiewał w sposób, który zadowoliłby mnie samego, podczas gdy publiczność pozostałaby zimna. Kiedy publiczność zauważa, że mój występ nie jest szczególnie udany - a to się przecież czasami zdarza - ja sam wiem o tym znacznie wcześniej.

Gdy koncert kończy się, pozwalam sobie na rozkoszowanie się po- bytem w nowym miejscu. Zawsze fascynują mnie różnice pomiędzy niektórymi miastami, na przykład różnice czasu. Gdy w Rio mówi się, że coś ma się zacząć o dwudziestej, oznacza to dwudziestą trzydzieści. W Nowym Jorku ósma wieczorem to praktycznie pięć po ósmej. Zwróciłem na to uwagę, bo przywiązuję do punktualności ogromną wagę. Zawsze stawiam się na umówionym miejscu bardzo punktualnie; denerwuje mnie więc, gdy muszę na kogoś czekać.

Różnice dzielące poszczególne kraje i narody mogą wydawać się na pozór błahe, jednak mają one spore znaczenie, gdy poważnie się nad nimi zastanowić. Bardzo lubię spędzać czas na rozmowach z ludźmi, których cechują różne od moich poglądy religijne, polityczne, odmienne podejście do życia. Wydaje mi się, że wykonując swój zawód, mam obowiązek śpiewać dla możliwie najszerszego grona odbiorców. W pewnych sytuacjach wysokość honorarium nie jest

najważniejsza przy podejmowaniu decyzji o występie. Poza tym pociągają mnie wszelkie niezwykle przedsięwzięcia. Moim marzeniem jest na przykład danie koncertu w Chinach.

Dostałem właśnie rolę w filmie. Miałem już wcześniej kilka filmowych propozycji, ale wolałem poczekać na tę, która zainteresowałaby mnie naprawdę. To znaczy... No dobrze; i tak musiałbym to kiedyś powiedzieć. Chciałem po prostu zagrać jakąś romantyczną postać, podobną do tych, które kreuję w operze. Sam jestem bardzo romantyczny i wydaje mi się, że tylko takiej roli mógłbym podolać i zagrać ją w sposób przekonujący. Szczęśliwie dla mnie, w ciągu ostatnich dwudziestu lat podejście filmu do spraw miłości zmieniło się na tyle, że romantyczne historie na ekranie mogą się już przytrafić nie tylko pięknym i młodym.

Film nosi tytuł *Tak, Giorgio* i jest realizowany przez wytwórnię Metro Goldwyn Mayer. Gram w nim rolę włoskiego śpiewaka operowego, który przyjeżdża na występy do Stanów Zjednoczonych i tam zakochuje się w młodej lekarce. Być może, zanim ukaże się niniejsza książka, film trafi na ekrany. Zawsze kochałem kino, zwłaszcza amerykańskie. Zdarza się dość często, że moja znajomość starych amerykańskich filmów jest bardziej gruntowna i dokładna niż rodowitych Amerykanów, czym zadziwiam swych przyjaciół zza oceanu. Wystarczy, by w czasie jakiegoś spotkania ktoś powiedział: „Uwielbiam Grace Kelly i Jimmy’ego Stewarta w *M jak morderstwo*”. „Ależ to nie był Jimmy Stewart tylko Ray Milland” - poprawiam natychmiast. Wtedy wszyscy patrzą na mnie tak, jakby podejrzewali, że wcale nie jestem Włochem, tylko się za niego podaję.

Skoro tak bardzo kocham amerykańskie kino, to łatwo można sobie wyobrazić, że możliwość zagrania w jednym z filmów kręconych w Hollywood jest dla mnie prawdziwą radością. Jak już wcześniej wspomniałem, mocno wierzę, iż należy korzystać z każdej szansy, jaką daje nam los. Jak dotąd stosowałem się do tej zasady i nie miałem z tego powodu większych kłopotów. Pod tym względem jestem chyba trochę beztroski.

Bycie gwiazdą - nawet gwiazdą w tak szczególnej dziedzinie, jak opera - ma blaski i cienie. Najważniejszą korzyścią są oczywiście wysokie honoraria. Ta „drobnostka” ma ogromne znaczenie, nie tylko dlatego, że pozwala mi na kupowanie szybkich samochodów, gromadzenie majątku i stanowi zabezpieczenie dla mojej rodziny, ale oznacza także, iż nie muszę występować zbyt często ani nadmiernie eksploatować głosu. Jeśli ma się odpowiednio wysokie dochody, można pozwolić sobie na odrzucanie niekorzystnych lub ryzykownych propozycji.

Inną korzyścią płynącą z popularności jest fakt, że otrzymuje się wówczas wiele zaproszeń i ofert. Dzięki temu łatwiej jest wybrać taką, która odpowiadałaby mi pod każdym względem. Otrzymuję niemal stale propozycje zagrania roli Rodolfo czy Księcia od teatrów z całego świata. W takiej sytuacji przy wyborze kieruję się bardziej pozamuzycznymi względami; czasami samo miejsce, w którym ma odbyć się przedstawienie, stanowi pokusę nie do odparcia.

Nie będę ukrywał, że popularność sprawia mi dużo radości. Kocham ludzi i cieszę się, gdy mogę poznawać wciąż nowych. Ponieważ jestem znany, nawiązywanie kontaktów staje się zdecydowanie łatwiejsze. Niektóre operowe (i nie tylko) sławy są tak zapatrzone w siebie i zmanierowane, że zbliżenie się do nich wydaje się po prostu niemożliwe. Inni zaś są otwarci na kontakty, a nawet przyjaźnie z wielbicielami. Mam szczęście zaliczać się do tej drugiej grupy i mam też nadzieję, że tak już pozostanie.

Popularność bywa czasami kłopotliwa, ale nie w tym sensie, w jakim można by się było tego spodziewać. Otóż potrafi ona „zabrać” gwieździe sporo czasu. Ostatnio poproszono mnie, bym podpisał pewną ilość swoich najnowszych płyt w salonie muzycznym Sam Goody Record Store w Nowym Jorku. Miałem zjawić się tam o osiemnastej i podpisywać płyty przez godzinę lub dwie. W rzeczywistości, zostałem tam do pierwszej nad ranem. Sklep był oczywiście cały czas otwarty, a ja podpisałem wówczas ponad sześć tysięcy albumów. Oczywiście, cieszę się, że udało się wówczas sprzedać sześć tysięcy, a nie na przykład sześćset płyt. Z pewnością są jednak artyści, którzy znają przyjemniejsze sposoby spędzenia siedmiu godzin. Dla mnie kontakty z publicznością stanowią jeden z najprzyjemniejszych

elementów kariery. To, co inni artyści uważaliby być może za uciążliwość i niepotrzebną stratę czasu, ja uważam za korzyść.

Muszę jednak przyznać, że nawet ja dostrzegam pewne słabe strony zawodu śpiewaka operowego. Jest ich zapewne więcej, ale ja szczególnie dotkliwie odczuwam tylko dwie - długie rozstania z rodziną i konieczność ustawicznych podróży lotniczych. Mówiłem już wcześniej, jak bardzo tęsknię za rodziną, gdy jestem zmuszony wyjechać na występy poza Modenę. Co się zaś tyczy lotów samolotami, to wydaje mi się, że nigdy nie przewycięzę swej niechęci do tej formy podróżowania. Każdy lot jest dla mnie prawdziwą udręką, ale chyba nie da się temu zaradzić.

Mniej przykrym - ale równie irytującym co częste podróże samolotami - aspektem popularności jest fakt, iż osoby znane są z reguły zdecydowanie ostrzej oceniane przez innych. Gdybym, będąc zwykłym śmiertelnikiem - mam tu na myśli osobę niecieszącą się powszechną popularnością - stracił w jakiejś nieprzyjemnej sytuacji cierpliwość i nie zapanował nad swoimi nerwami, bardzo szybko zapomniano by mi to, uznając, iż każdy ma lepsze i gorsze momenty w życiu. Jeżeli jednak podobne zachowanie przytrafiło by się jakiejś osobistości, mówiono by o tym zdecydowanie dłużej, a ona sama szybko zyskałaby niezbyt pochlebny przydomek. Jeden albo dwa takie incydenty, a cały świat zawołałby: „No cóż, to prawda że on - lub ona - śpiewa całkiem dobrze, ale to wyjątkowo złośliwa i nieprzyjemna osoba...”

Często owe „złe” zachowanie jest wynikiem nieporozumienia. Nie chcę przez to powiedzieć, że zawsze jestem taki rozsądny i opanowany, na jakiego być może wyglądam. Przykładem potwierdzającym to, o czym wspomniałem przed chwilą, może być koncert, jaki niedawno dałem w Brooklyn College. Zwykle, gdy mam jakiś wyjątkowy występ, zwłaszcza jeśli ma on miejsce w nieznanym mi dotąd miejscu, mój menażer wynajmuje limuzynę, która wiezie mnie z hotelu do sali koncertowej, czeka na mnie do końca występu i zabiera ponownie do hotelu.

Wieczór, w którym miałem wystąpić w Brooklynie, był wyjątkowo mroźny; temperatura spadła dużo poniżej zera. Opuściłem salę

koncertową bardzo późno, ponieważ zawsze staram się śpiewać tak długo, jak długo chce tego publiczność, a poza tym wiele osób odwiedza mnie w garderobie po występie. Tego wieczoru chyba wszyscy zgromadzeni na widowni chcieli koniecznie zdobyć mój autograf. Potem musiałem jeszcze pójść na spotkanie z przedstawicielami Brooklyn College i osobami, które przyczyniły się do zorganizowania mego występu. Po około dwu godzinach dotarłem wreszcie do garderoby, aby zdjąć frak - będący czymś w rodzaju koncertowego uniformu - i przebrać się w bardziej swobodny strój.

Gdy wyszedłem z teatru, limuzyna czekała przed wejściem, ale kierowca nie uruchomił silnika. We wnętrzu samochodu było zimno, niczym w lodówce, a ja musiałem czekać w tym lodowatym wnętrzu na moją sekretarkę, akompaniatora i dwu przyjaciół - których chciałem „podrzucić” po drodze do hotelu. Byłem wściekły na kierowcę, że nie przyszło mu do głowy, by włączyć ogrzewanie i powiedziałem mu o tym. Oczywiście, nie krzychałem na niego, ani nie byłem agresywny; po prostu powiedziałem mu ostro, że powinien był ogrzać samochód zanim wyszedłem z teatru. Został przecież opłacony, a przez ostatnie trzy godziny właściwie nic nie zrobił.

Wiem, że to była drobnostka. Później, gdy rozmyślałem o tym zdarzeniu, nabrałem pewności, że kierowcy musiało się wydawać, że mam pretensję o zwykły drobiazg, czyli innymi słowy „czepiam się”. Jestem pewien, że człowiek ten nie miał pojęcia, jak bardzo my, śpiewacy, jesteśmy wyczuleni na zimno i jak bardzo jest ono dla nas niebezpieczne. Nie wiedział zapewne, że obawiałem się wówczas o swój głos, który otrzymałem co prawda w darze od natury, ale chronić go powinienem już osobiście. W jego oczach musiałem uchodzić zapewne za rozkapryszoną gwiazdę.

Bardzo podoba mi się to, co o gwiazdorstwie powiedziała kiedyś Barbra Streisand. Nie słyszałem tego, co prawda, osobiście; wypowiedź miała miejsce w czasie jednego z programów telewizyjnych i któryś ze znajomych powtórzył mi jej treść. Barbra opowiedziała gospodarzowi programu, że ludzie zarzucają jej, iż odkąd zdobyła popularność, stała się - nazwijmy to łagodnie - zwykłą dziwką. „A to przecież nieprawda; ja zawsze byłam dziwką”. - Barbra wyjaśniła tę kwestię dość dobitnie.

Cóż, mam nadzieję, że nie można tego samego powiedzieć o mojej osobie, choć podobnie jak Barbra uważam, że popularność i sława nie zmieniły mego zachowania.

Wielką zaletą zdobycia wysokiej pozycji jest możliwość spłacenia losowi pewnego długu. Jednym z moich ostatnich projektów jest zorganizowanie, wraz z Towarzystwem Operowym z Filadelfii, konkursu wokalnego. Moje pierwsze kroki na operowej scenie - a może i cała kariera - były rezultatem zwycięstwa, jakie odniosłem w podobnym konkursie w Reggio Emilia. Teraz sam mam okazję pomóc innym, organizując podobny konkurs w Stanach Zjednoczonych.

Pomagając młodym śpiewakom nie zawsze spotykam się z sympatią i wdzięcznością. W każdym konkursie, także i w takim, aby wyłonić zwycięzców, trzeba też wskazać pokonanych. Młodzi adepci sztuki operowej zdają się o tym zapominać. Nie zastanawiają się, że aby wyłowić choć jeden obiecujący głos, trzeba wysłuchać przynajmniej dwudziestu nierokujących żadnych nadziei. Mówienie ludziom, że powinni zacząć myśleć o innej karierze niż operowa, nie należy do przyjemnych rzeczy, zwłaszcza jeśli przygotowania do konkursu kosztowały ich wiele pracy. Niektórzy z moich kolegów po fachu nie mogą się w takich sytuacjach zdobyć na kilka słów prawdy.

Rozumiem ich - ja też nie mogę powiedzieć, by sprawiało mi to przyjemność - ale alternatywa jest moim zdaniem znacznie gorsza: bez konkursów i festiwali młodzi, naprawdę zdolni śpiewacy pozostaną nieodkryci. Dlatego właśnie jestem entuzjastką wszelkich tego typu współzawodnictw i przeglądów. Razem ze znajomymi utworzyliśmy całkiem szacowne jury, w skład którego wchodzi: Kurt Herbert Adler, Richard Bonyngę, Phyllis Curtin, Max de Schauensee, Lorin Maazel, Nathaniel Merrill, Julius Rudel, Bidú Sayão, Francesco Siciliani, Joan Sutherland i Antonio Tonini. Oprócz nich w sprawę konkursu zaangażowali się także: przewodniczący Towarzystwa Operowego w Filadelfii Francesco Leto i pełniący w tym towarzystwie obowiązki dyrektora Margaret Anne Everitt.

Zadaniem każdego z nas jest wyszukiwanie młodych i obiecujących śpiewaków z całego świata. Uznaliśmy, że ich liczba, w ramach

jednego konkursu, nie może przekroczyć czterdziestu. Zwycięzcy będą mieli możliwość wystąpienia wraz ze mną w serii specjalnych występów zorganizowanych w Filadelfii. W następnych latach zamierzam zaprosić do takich promocyjnych występów także innych przyjaciół, którzy cieszą się już popularnością i uznaniem w świecie operowym.

Jednym z największych problemów, jakie napotyka młody śpiewak, jest brak sposobności wystąpienia z uznanymi już artystami. Z całym szacunkiem dla wiedzy i doświadczenia nauczycieli śpiewu, pozwolę sobie wyrazić własną opinię, iż dla młodego śpiewaka nie ma lepszej metody na nabranie doświadczenia i pewności, jak występy u boku wielkich sław.

Historia opery w Filadelfii jest bardzo interesująca. Widziałem w tym mieście wiele premier - oczywiście amerykańskich - dość znaczących przedstawień, takich jak: *Wolny strzelec*, *Purytanie*, *Norma*, *Luiza Miller*, *Faust* i *Latający Holender*. Przez Filadelfię przewinęło się w ciągu długich lat wiele zespołów operowych, ale dla mnie fakt ten nie ma takiego znaczenia; zwłaszcza że publiczność filadelfijska okazała się stałą w swoich uczuciach, poparciu i entuzjazmie. Obecny zespół, który powstał w wyniku połączenia się dwu poprzednich, jest doskonale zgrany i przebojowy, a to rokuje mu wielkie sukcesy w przyszłości.

Chciałbym wtrącić jeszcze kilka słów na temat, który jest mi szczególnie bliski, a mianowicie na temat malarstwa. Staram się malować, gdy tylko nadarza się po temu okazja. Zwykle podróżuję z kilkoma obrazami - tymi, nad którymi aktualnie pracuję, lub też tymi, z którymi nie potrafię się rozstać. Moje malowanie zaczęło się nie tak dawno i początkowo było formą zabawy. Nadal jest w pewnym sensie zabawą, ale zabawą, która staje się dla mnie coraz ważniejsza.

Zacząłem malować w 1978 roku, gdy występowałem w *Tosce* w San Francisco. Ponieważ odtwarzałem wówczas postać Cavaradossiego, który jest malarzem, na pamiątkę tej roli jeden z wielbicieli podarował mi pudełko z farbami. Pomyślałem wówczas: „Dlaczego mam udawać, że maluję na scenie? Może by tak spróbować namalować coś

naprawdę?” Spróbowałem i teraz jestem już niemal „uzależniony” od malowania. W moim przypadku to prawie szaleństwo. Przez pierwszy rok namalowałem trzydzieści obrazów i to nie tylko na scenie.

Mimo iż jest to dla mnie zupełnie nowe doświadczenie, samo pragnienie malowania drzemało we mnie od dawna. Jak tylko sięgam wstecz pamięcią, zawsze marzyłem, by być wielkim malarzem. Jeden z moich przyjaciół uznał, iż chęć malowania wynika z pewnej obawy, iż głos i śpiewanie nie są wieczne - nawet najwspanialsze wykonanie wybrzmiewa w końcu w operowej czy koncertowej sali i nie pozostaje po nim żaden ślad.

Wydaje mi się, że nie jest dokładnie tak, jak twierdzi mój przyjaciel - a to dlatego, że mamy teraz możliwość nagrywania płyt, dzięki czemu głosy wielkich śpiewaków stają się bardziej „trwałe”. W malarstwie pociąga mnie możliwość samodzielnego stworzenia rzeczy, które nigdy wcześniej nie istniały i zapewne nie zaistniałyby. Opera jest przeciwieństwem malarstwa, ze względu na swą złożoność: na jedno przedstawienie składa się wysiłek wielu ludzi, począwszy od kompozytora, a skończywszy na wykonawcach. Gdy śpiewam w operze, odczytuję jedynie (i ewentualnie interpretuję) czyjeś dzieło. Przez tyle lat pracowałem nad przekazaniem efektów pracy innych twórców, że teraz możliwość stworzenia czegokolwiek samodzielnie działa na mnie kojąco, jednocześnie wzmacniając poczucie własnej wartości. Moim zdaniem, malarstwo jest jedną z najbardziej kreatywnych form sztuki: z niczego nagle powstaje „coś” i to „coś” zupełnie nowego, osobistego i jedyne w swoim rodzaju.

Co prawda, wszyscy żartują sobie z moich obrazów - moja rodzina, przyjaciele, znajomi - ale nie traktuję tych żartów poważnie. Maluję wszędzie: w domu, w hotelu, w czasie podróży. Jest to zajęcie, dzięki któremu przenoszę się w zupełnie inny świat.

Gdy uda mi się namalować obraz, który mi się podoba, jestem po prostu szczęśliwy, nawet jeśli prawdopodobnie nie ma on żadnej artystycznej wartości. Nie zamierzam pozować na wielkiego malarza, robię jednak postępy, nie mogę więc przyrzec, że zawsze będę taki skromny. Gdybym rzeczywiście został wielkim malarzem, zapewne skończyłbym z występami w operze. Ale tylko pod warunkiem, że

byłbym naprawdę wielkim malarzem. Nie ma więc niebezpieczeństwa, że przestanę kiedykolwiek śpiewać.

Nadal jestem wielkim entuzjastą sportu, chociaż ze wszystkich dyscyplin, jakie kiedyś uprawiałem, pozostał mi właściwie tylko tenis. To wspaniała gra, a poza tym jest to sport, który można uprawiać o każdej porze roku i w różnych miastach, nawet w tych, w których nie mam jeszcze zbyt wielu przyjaciół. Gra w tenisa sprawia mi wiele przyjemności, a po meczu mam dużo lepsze samopoczucie. Jestem dość dobrym tenisistą, wolę jednak grać z ludźmi, którzy reprezentują wyższy poziom. To kłóci się z inną stroną mojej natury - nie znoszę porażek. Na razie jednak pokusa zmierzenia się z lepszym od siebie przeciwnikiem bierze górę nad ambicją. Całkiem nieźle sobie radzę, nawet w grze z najlepszymi graczami. Nie mam jednak wygórowanych wyobrażeń na temat własnych umiejętności. Z pewnością nie jestem tenisowym objawieniem. Cieszę po prostu szybko, dynamiczną grą. Szczególnie lubię debla, bo jest wtedy wiele okazji do żartów i śmiechu.

Oczywiście, mam na myśli zabawę i żarty między setami. Dopóki piłka jest w grze, zachowuję śmiertelną powagę. Traktuję grę bardzo serio, tak jak śpiewanie w operze. Dostrzegam zresztą pewne podobieństwo między tymi dwoma zajęciami. O ile chce się coś robić na odpowiednim poziomie, trzeba do tego ogromnej koncentracji i skupienia uwagi. Bez tego nie można ani dobrze śpiewać, ani dobrze grać w tenisa. Jedna myśl rozpraszająca uwagę gracza lub śpiewaka może kosztować obu bardzo wiele.

Dlatego też, gdy gram w tenisa, jestem bardzo poważny. Ale w przerwach lubię zaczepiać i rozśmieszać swych przeciwników; muszę przecież jakoś zatuszować dzielącą nas różnicę poziomów.

Najnowszym moim hobby jest jazda konna. Od czasu, gdy w czasie wojny mieszkałem na małej farmie koło Carpi, bardzo kocham zwierzęta, a konie zajęły wśród nich ostatnio pierwsze miejsce. Ponieważ mam sporo ziemi wokół nowego domu w Modenie, pomyślałem, że byłoby miło hodować własne konie pod siodło. Gdy w 1979 roku występowałem w Dublinie, postanowiłem swoje marzenie zrealizować.

Oświadczyłem, że chciałbym zobaczyć najsilniejszego konia w Irlandii. Przeprowadzono mi czternastolatka o imieniu Shaughran, który był jednym z najlepszych wierzchowców do polowań w tym kraju. Był potężny, a nie trudno się domyślić, że miało to dla mnie pewne znaczenie.

Pomyślałem, że mój własny niebagatelny ciężar nie będzie dlań zbyt męczący. I rzeczywiście, miałem rację. Shaughran okazał się poza tym bardzo łagodnym zwierzęciem. Nabyłem wówczas jeszcze jednego konia - czteroletniego ogiera, znakomitego skoczka o imieniu Herbie. Uznałem, że posiadanie własnych koni będzie wspaniałą zabawą dla całej rodziny, a zwłaszcza dla dorastających córek.

Jednak dotychczas moje córki ani razu nie jeździły konno. Postanowiliśmy więc z żoną wysłać je na kilka tygodni do znakomitej szkoły jeździeckiej Irida Kelletta pod Dublinem, o której już wówczas słyszałem wiele dobrego.

Początkowo dziewczynki przyjęły tę propozycję z entuzjazmem, ale entuzjazm młodych Włosek do nowych zajęć i miejsc nie trwa z reguły zbyt długo. Udało mi się jednak przekonać je do tego sportu i pokochały go. Zastanawiam się czasem, jak trudno jest ludziom zrozumieć, że aby cieszyć się pełnią życia, trzeba wciąż próbować nowych doświadczeń. Uważam, że nadmierna rozważa i nuda są sobie bardzo bliskie.

Teraz moje córki uwielbiają wprost konie i jeździectwo. Dowiedziałem się nawet, że bez kłopotów wstawały o siódmej rano, by wyczyścić konie przed jazdą i wybrać gnój z ich stanowisk.

Jeżdżę teraz coraz częściej. Sprawia mi to wielką radość i jest dla mnie bardzo pożytecznym ćwiczeniem. Gdy w 1980 roku występowałem w Metropolitan Opera, jeździłem konno w Dallas i Bostonie. Jeżeli tylko koń „ma ochotę” unieść mnie na swym grzbiecie, ja mam jeszcze większą ochotę go dosiąść. Zapytano mnie kiedyś, czy pamiętam imię konia, na którym jeździłem w Bostonie. „Ja, nie - odpowiedziałem, - ale ten koń na pewno mnie pamięta”.

Mam nadzieję, że przy najbliższej wizycie w Nowym Jorku będę miał możliwość przejechać się konno po Central Parku, a przy okazji wzięcia kilku dodatkowych lekcji. Chciałbym nauczyć się poprawnego dosiadać, by nie sprawiać zbyt wielu kłopotów Shaughranowi i

Herbiemu, którzy „wymigrowali” z Irlandii i wraz z rodziną Pavarottich zamieszkali w Modenie.

Dobrze pamiętam pewną przygodę związaną z końmi, którą przeżyłem w Londynie. Pojechałem do stadniny mieszczącej się za St. George Hospital, by obejrzeć jednego z najsłynniejszych angielskich koni. Nazywał się sir Harold i był chyba największym wierzchowcem na wyspach - miał ponad metr osiemdziesiąt w kłębie. To był olbrzym. Zaproponowano mi, bym przejechał się na nim, co przyjąłem z radością. Myślę, że radość sir Harolda była zdecydowanie mniejsza, chociaż spoglądał na mnie, jakbym był jakimś drobiazgiem.

Gdy tylko wjechaliśmy do Hyde Parku, nieproszony wpadł w galop. W dodatku czułem wyraźnie, że mam niedopięty popręg i siodło zaczyna się powoli zsuwać. Z wielkim trudem udało mi się jednak wierzchowca zatrzymać. Galopowanie w miejskich parkach jest w Anglii zabronione, myślę więc, że musiałem stanowić dość osobliwy widok, pędząc na oślep na ogromnym koniu. Jeżeli ktoś mnie wówczas rozpoznał, uznał zapewne, że był to swoisty happening związany z nagrywaniem przeze mnie *Wilhelma Tella*.

Nowy dom, jaki nabyłem na przedmieściach Modeny, jest dla mnie kolejnym powodem do zadowolenia. Jest przy tym całkiem ładną posiadłością, składającą się z dużego budynku mieszkalnego, stajni i małego domku dla gości lub do urządzania przyjęć, z wymalowaną na ścianie imitacją okien, w których udrapowano ciężkie zasłony.

Jeżeli chodzi o główny budynek, w którym mieszkamy, to zmieniliśmy go niemal w stu procentach. W szczególnie sposób przebudowaliśmy klatkę schodową, tak że z górnych kondygnacji schodzi się teraz bezpośrednio do salonu. Na pierwszym piętrze znajdują się sypialnie: moja i Aduy oraz córek. Na drugim piętrze mieści się mieszkanie siostry Aduy - Giovanny, która mieszka w nim wraz z mężem i czterema synami. Mieszkanie to ma nawet oddzielne wejście. Giovanna i Adua są sobie bardzo bliskie; ich matka zmarła, gdy były jeszcze małymi dziewczynkami. Od czasu, gdy pobraliśmy się z Aduą, jej siostra mieszka razem z nami.

Buduję właśnie wspaniałe mieszkanie dla rodziców. Znajdzie się tam także miejsce dla mej siostry, Gabrieli i jej syna, Lukki. Pragniemy wszyscy mieszkać blisko siebie. Uważam, że nawet w naszych czasach rodzina może być razem.

Po drugiej stronie domu ciągnie się długa aleja wysadzana wysokimi topolami. Bardzo lubię tę część naszej posiadłości; uważam, że jest po prostu piękna. Dalej ciągną się pola. Gdy kupowałem tę ziemię, przedstawiciele lokalnej władzy, którą sprawują komuniści, zmusili mnie niejako do przepisania na ich rzecz sporej części tego terenu. Pola te nie należą więc do mnie, ale też nie należą do nich; stanowią ziemię pozostawioną „do dyspozycji władz miasta”. Nie mogę na niej nic wybudować, ani swobodnie nią dysponować. Nie może tego także zrobić nikt inny. Obecnie mógłby tam być założony park. Staram się o prawo do tego terenu. Jeśli mi się to nie uda, pozostanie zapewne na zawsze niewykorzystany.

Całe szczęście, mam jednak sporo ziemi, którą mogę zagospodarować według własnego uznania. Jeżeli udałoby nam się wykorzystać ją odpowiednio pod jakąś uprawę, nasza posiadłość mogłaby się stać prawie samowystarczalna. Mój ojciec jest przecież piekarzem, więc z pewnością nie zabrakłoby nam chleba. Z owoców winorośli, która tu rośnie, robi się delikatne i całkiem smaczne wino lambrusco. W ogrodzie rosną już małe drzewka moreli i śliwy, a na reszcie ziemi można by z powodzeniem uprawiać warzywa. Moglibyśmy także hodować zwierzęta.

Gdy się zestarzeję, mam zamiar spędzać w domu znacznie więcej czasu i unikać wyjazdów poza Modenę. Gdy byłem dzieckiem, mieszkałem i pracowałem na wsi, jest więc chyba logiczne, że i o zmierzchu życia zajmę się podobną pracą. W ten sposób koło się zamknie.

MADELYN RENEE

Pavarotti jako nauczyciel i szef

Odkąd zaczęłam poważniej myśleć o karierze śpiewaczki operowej, nie byłabym zainteresowana posadą sekretarki Pavarottiego, gdyby nie zaproponował, iż tak długo, jak pełnić będę obowiązki jego „prawej ręki”, on będzie udzielać mi lekcji śpiewu. Zająłabym się oczywiście jakąś pracą, ale sekretarka Pavarottiego to z pewnością nie „jakaś praca”, ale praca dwadzieścia cztery godziny na dobę. Luciano w czasie podróży - które zajmują mu obecnie większość czasu - potrzebuje stale pomocy sekretarki, która przypominałaby mu o najmniejszych drobiazgach i wizytach, umawiała go na kolejne spotkania, a ponadto prowadziła jego korespondencję. Potrzebuje niemal cały czas kogoś, kto byłby połączeniem kucharki, pani domu i służącej. Gdy maluje, zapomina o całym świecie, a wówczas tony listów i prezentów od wielbicieli zaczynają zapelniać jego hotelowy apartament. Trzeba w takich sytuacjach włożyć wiele wysiłku, by przywrócić pokój do stanu używalności. Ponieważ Luciano maluje dość często, jest to moje stałe zajęcie.

Poza obowiązkami, które już wymieniłam, mam także wiele innych. Przy tego typu pracy trzeba umieć dbać również o własne życie. Gdybym bez reszty zaangażowała się w sprawy Luciano - co zresztą bardzo lubię i nie chodzi tu o jakąś niechęć z mojej strony do tego zajęcia - z pewnością musiałabym szybko zapomnieć o własnych ambicjach związanych ze śpiewaniem. Ponieważ jednak zgodził się w zamian za mą pracę uczyć mnie śpiewu, moje ambicje nie kłóca się z aktualnymi obowiązkami.

Pavarotti jest po prostu wspaniałym nauczycielem. Może dlatego, że sam długą i ciężką pracą dochodził do tak wspaniałych umiejętności, potrafi teraz w naturalny sposób podzielić się ze mną tą wiedzą. Cechą, która z pewnością najbardziej wyróżnia go spośród innych nauczycieli, jest niebywała cierpliwość. Jednak jako „pracodawca” nie jest już tak cierpliwy i spokojny; spodziewa się, że wszystko będzie zrobione niemal natychmiast. Ale Pavarotti-nauczyciel jest dokładnym przeciwieństwem Pavarottiego-szefa.

Jeżeli zdarzy mi się popełnić jakiś błąd, tak długo powtarza ze mną dany fragment, aż w końcu zaśpiewam go odpowiednio; nie ma dla niego żadnego znaczenia, ile czasu zajmą takie „poprawki”. Jeżeli, po licznych ćwiczeniach, zaśpiewam wreszcie poprawnie, okazuje się, że mimo wszystko trzeba dany fragment powtórzyć jeszcze dziesięć, piętnaście razy, aby nabrać pewności, że poprawne wykonanie nie było dziełem przypadku. Pewne nawyki i techniczne zabiegi muszą po prostu zapaść śpiewającemu bardzo głęboko w podświadomość i być wykonywane automatycznie. Luciano przez cały czas prób słucha każdego dźwięku z ogromną uwagą. Być może dla kogoś innego byłoby to nudne zajęcie, ale nie dla niego. Powiedział mi kiedyś, że sam jest zaskoczony cierpliwością, z jaką uczy śpiewu.

Moim zdaniem, w tej sprzeczności między cierpliwością, z jaką podchodzi do spraw dlań istotnych, i brakiem elementarnego zrozumienia i opanowania wobec codziennych drobiazgów, tkwi klucz do zrozumienia osobowości Luciano. Może wkłada on tyle serca i uwagi w sprawy dla niego najważniejsze, że na pozostałe już ich nie wystarcza. Może to jest właśnie powód, dla którego tak łatwo irytują go nawet drobiazgi. Muszę jednak w tym miejscu przyznać uczciwie, że złość mija mu równie szybko, jak się pojawia.

Zdaniem Pavarottiego, opanowałam już zadowalająco techniki dla śpiewu najważniejsze, a więc oddychanie i pracę przepony. Teraz większość czasu spędzamy na pracy nad frazowaniem i interpretacją.

Jego metoda nauczania - bez względu na to, czy ćwiczenie dotyczy frazowania, nadawania dźwiękowi odpowiedniego kształtu i brzmienia czy też interpretacji - polega na demonstrowaniu błędów, a następnie prawidłowego śpiewu. Luciano jest bardzo zdolnym aktorem i kiedy raz „zademonstruje” mi jakąś pomyłkę, mogę być pewna, że

nigdy więcej nie popełnię tego samego błędu. Pavarotti-nauczyciel potrafi być bardzo bezwzględny. Nie ma mowy, by zrezygnował z czegokolwiek, zanim jego uczeń nie osiągnie odpowiednich efektów.

Wiele można nauczyć się obserwując go. Dopiero niedawno na przykład odkryłam sposób, w jaki śpiewa on samogłoski. Jest to zagadnienie o tyle istotne, iż we właściwej artykulacji samogłosek kryje się tajemnica jego przepięknie brzmiącego legato (a pewna jestem, że i frazowania).

Luciano dokonał z moim głosem prawdziwych cudów. Potrafię teraz brać dźwięki tak wysokie, o jakich kiedyś mogłam jedynie marzyć. Moja skala głosu powiększyła się w górnym rejestrze co najmniej o cztery tony. Nauczył mnie *Casta Diva* z *Normy* jako wokalnego ćwiczenia, chociaż jest to jedna z najtrudniejszych arii napisanych na sopran. Bellini chciał chyba zmusić śpiewaczkę do wejścia w najwyższe rejestry, a gdy już się tam znalazła, zdecydował się ją tam pozostawić.

Większość sopranów może jedynie śnić o wykonaniu *Casta Diva*, i to dopiero pod koniec kariery. Luciano mocno wierzy, że wysiłki włożone w naukę muszą przynieść kiedyś efekty. Często powtarza mi: „Jeżeli uporasz się z *Casta Diva*, arie Pucciniego nie będą już takie trudne.”

Luciano lubi podejmować ryzyko. Podejmuje je często w przypadku własnej kariery, spodziewa się więc, że młodzi adepci sztuki operowej winni postępować podobnie. Przykładem takich ryzykownych przedsięwzięć są nasze wspólne koncerty. Pewnego razu, w czasie jednego z bisów dosłownie wypchnął mnie na scenę. Wiem, że robi tak często z innymi studentami. Hołduje zasadzie nauki pływania na głębokiej wodzie. Zmusza nas do wyjścia przed publiczność, pewny, że jakoś to zniemiemy, a co ważniejsze, że publiczność nas zaakceptuje.

Czasami muszę uciekać się do wybiegów, by „wygzekwować” od niego lekcję śpiewu. Gdy tylko w ciągu dość napiętego programu dnia zdarza się kilka wolnych minut, pytam, czy nie zechciałby posłuchać mnie przez chwilę. Z reguły odpowiada, żebym po prostu zaczęła śpiewać, a potem wychodzi do innego pokoju, by przestudiować nuty,

zadzwoić albo zrobić cokolwiek innego. Wystarczy jednak, że usłyszy pierwsze dźwięki, natychmiast wpada ponownie do pokoju, w którym jestem i mówię: „Nie, nie Maddalena. To niedokładnie tak. Nie panujesz wystarczająco nad przeponą”.

Wystarczy, żebym popełniła jakiś błąd, a mogę być pewna, że otrzymam pełną lekcję. Nigdy nie ustalaliśmy stałych terminów „lekcji”, ponieważ nie tyle on mi ich udziela, ile ja „pobieram” je od niego. Wybiegi, takie jak opisany powyżej, rzadko zawodzą. Nie pracujemy nad moim głosem codziennie, ale jego nauczycielski instynkt dobrze wie, kiedy jest to konieczne. Przykładem takiej sytuacji może być pewne zdarzenie, jakie miało miejsce w czasie jednej z lotniczych podróży. Luciano zauważył, że czytam *Świat według Garpa*. „Cóż to takiego? - zapytał. Po co czytasz takie rzeczy? Jeśli chcesz zostać operową śpiewaczką, to powinnaś teraz przećwiczyć partyturę *Cyganerii*, a nie czytać sobie dla przyjemności”.

Innym razem, gdy przeglądaliśmy pocztę od wielbicieli, usłyszeliśmy w radio jakąś piosenkarkę. Luciano uznał, że jest to dobra okazja do udzielenia mi „dodatkowej” lekcji. „Posłuchaj - powiedział. - Czy słyszysz, w jaki sposób ona śpiewa portamento? Nie przechodzi łągodnie z dźwięku na dźwięk, tylko akcentuje każdy z nich oddzielnie”.

Nie spotkałam jeszcze wielkiego artysty, ani nawet nie słyszałam o takim, który tyle uwagi poświęcałby młodemu śpiewakom. Czasami spotkania z najbardziej obiecującymi początkującymi wykonawcami aranżowane są przez ludzi organizujących występy Pavarottiego albo przez kierownictwo opery, w której aktualnie występuje. Często jednak młodzi ludzie zgłaszają się do niego bezpośrednio; piszą albo odnajdują hotel, w którym się zatrzymuje i dzwonią. Czasami przechodzą za kulisy. Niemal zawsze przesłuchuje ich, a ponieważ uważa, że trudno jest ocenić czyjś głos w zwykłym pokoju, zadaje sobie dodatkowy trud i przesłuchuje ich w sali koncertowej czy innym, odpowiednim do tego celu pomieszczeniu. Odmawia tylko w sytuacjach, w których coś naprawdę ważnego i nieprzewidzianego nie pozwala mu na to - brak czasu przed koncertem, czy wcześniejszy odlot samolotu po występie.

To zdumiewające, jak wiele swego czasu poświęca młodym i zdumiewające, jak niewielu słynnych śpiewaków postępuje podobnie.

Odkąd życie Luciano stało się bardziej „publiczne”, liczba moich obowiązków jako sekretarki znacznie się zwiększyła. Samych listów od wielbicieli przychodzi na tyle dużo - pięćdziesiąt albo sześćdziesiąt każdego dnia - by tylko je czytając, nie nudzić się. A przecież Luciano chce, by na każdy list odpisać. Wysyłam jego zdjęcia z autografem każdemu, kto o to poprosi. Ta praca zaczyna być bardzo kosztowna i coraz bardziej czasochłonna.

Spora część listów jest tak wzruszająca, że wymaga indywidualnych odpowiedzi. Aż trudno uwierzyć, jak wielu ludzi pisze do Luciano, zapewniając, że jego śpiew pozwala im zapomnieć o troskach i kłopotach. Czasami z listów tych wynika, że śpiew Luciano prawie że uratował niektórym życie. Takich wyznań nie można zlekceważyć - trzeba więc wysłać odpowiedź z podziękowaniem, a przynajmniej podpisane przez Pavarottiego zdjęcie.

Poza tym, bardzo często oprócz listów ludzie przysyłają także prezenty. Czasami zadają sobie wiele trudu, by zrobić mu niespodziankę; przysyłają rysunki i rzeźby przedstawiające jego postać lub portret. Otrzymał już tyle zakrzywionych gwoździ, że mógłby za ich pomocą zbić równie krzywy dom. Każdy taki prezent wymaga podziękowania. Luciano bardzo na to nalega.

Dziwię się, że wielbiciele przysyłają mu również najróżniejsze smakołyki. Wiem, że wynika to z ich sympatii, ale jest jednocześnie przykładem zupełnej bezmyślności. Czy nikt nie zdaje sobie sprawy z tego, że Luciano z takim trudem walczy z nadwagą? Dlaczego ciągle przysyłają mu ciastka i cukierki? Przecież nie powinien w ogóle jeść słodczy. Nie mam innego wyjścia i muszę chować przed nim tego typu prezenty, albo zjadać je sama, gdy tego nie widzi.

Z czasem pilnowanie go, by przestrzegał diety, stało się najtrudniejszym moim zadaniem. Gdy Luciano przyjmuje kogoś na obiedzie czy kolacji, sam jada specjalnie przyrządzone niskokaloryczne danie, podczas gdy swoich gości częstuje normalnymi potrawami. Zawsze przy takiej okazji próbuje „zwędzić” co nieco od pozostałych biesiadników - zarówno przy stole, jak i w kuchni. Przez cały czas nie wolno

mi spuścić z niego oka, a w razie gdyby chciał wyciągnąć rękę po „zakazane” danie, muszę interweniować. W takiej chwili wszelkie zakazy wyprowadzają go oczywiście z równowagi, ale potem jest mi wdzięczny za przestrożę i prosi, bym dalej postępowała w ten sposób. Oczywiście, jego wymówki nie robią na mnie większego wrażenia, ponieważ dobrze wiem, że dla własnego dobra powinien zrzucić kilka kilogramów, nawet jeśli pocierpi trochę z powodu diety.

Moim zadaniem jest także utrzymywanie pewnego zapasu owego niskokalorycznego dietetycznego jedzenia i to nie tylko wtedy, gdy przez dłuższy czas mieszkamy w hotelu w Nowym Jorku czy San Francisco i mamy do dyspozycji lodówkę, ale także w przypadku znacznie krótszych wycieczek i podróży. Trzeba wówczas zabierać plastikowe pojemniki z ową mieszaniną gotowanych jarzyn i kurczaków. Oczywiście Adua jest także zaangażowana w tę sprawę; często na lotnisku wymieniamy się plastikowymi pojemnikami.

Innym, równie istotnym zadaniem jest stałe sprawdzanie, czy Luciano ma na pewno wszystko, czego może potrzebować, gdy występuje gdzieś z koncertem lub recitalem. W operze zajmują się tymi sprawami specjaliści - garderobiani, rekwizytorzy, kosmetycy i gońcy. W przypadku koncertów wszystko jest na mojej głowie. Przed każdym występem Luciano jest bardzo zdenerwowany i najmniejsze niedociągnięcie w jego stroju może być przyczyną prawdziwej katastrofy. Wiem o tym i dlatego na przykład przygotowuję często dwa lub trzy zapasowe krawaty czy koszule, na wypadek, gdyby zdarzyło się coś nieprzewidzianego. Niech mnie Bóg broni, bym zapomniała na przykład o szelkach.

Muszę także zadbać, by przed i po koncercie mógł znaleźć w garderobie wszystko, czego może potrzebować, np, wodę mineralną, lód czy owoce. Zwykle „zaopatrzenie” należy do obowiązków organizatorów występu i nie trzeba im o tym przypominać. Jeżeli jednak zdarzy się im zapomnieć o kilku drobiazgach, wtedy ja muszę się o nie zatroszczyć. Muszę także pamiętać o zabranii suszarki do włosów.

Luciano często prosi, bym wzięła udział w próbach i wyraziła swą opinię o jego śpiewie czy grze. Powiedział mi kiedyś, że jego zdaniem

uczniowie są najlepszymi krytykami, stąd zależy mu na moim zdaniu. Bardzo często zwraca się z prośbą o ocenę także do innych młodych śpiewaków. Żartuje, że w ten sposób nie traci kontaktu z młodzieżą, a ta jest dla niego bardzo ważna.

Nigdy nie chciał, by między nim a normalnym, codziennym światem powstała jakakolwiek bariera. Gwiazdorstwo dość często prowadzi do takiej sytuacji. Jest wiele przyczyn, dla których wielcy artyści zamykają się z czasem we własnym świecie złożonym z innych gwiazd, muzyków, agentów, impresariów i ludzi związanych z operą. Luciano nie może znieść myśli, iż z nim mogłoby być podobnie. Z tego powodu wiele czasu spędza z życzliwymi mu słuchaczami, a także pragnie usłyszeć opinie o swym śpiewie z ust młodych artystów. Najwyraźniej nie zapomniał czasów, kiedy sam był młody i dopiero uczył się śpiewu.

MARIO BUZZOLINI

Wypadek lotniczy

We wrześniu 1975 r. lecieliśmy z żoną z Włoch do Nowego Jorku. Dowiedzieliśmy się, że tym samym samolotem lecieć będzie Luciano Pavarotti, a że byliśmy jego wielbicielami, poprosiliśmy stewarda, by przekazał artyście pozdrowienia i wyrazy szacunku. Po chwili steward oznajmił, iż Pavarotti z przyjemnością porozmawia z nami, prosi jednak, byśmy pozostali na miejscach: on sam przyjdzie do nas. Po chwili zobaczyłem potężną postać zmierzającą w naszą stronę między fotelami podróżnych. Oczywiście, nie miał pojęcia, jak wyglądamy, wstałem więc i pomachałem do niego.

Gawędziliśmy kilka godzin i szybko poczuliśmy do siebie sympatię. Kilka miesięcy później wracaliśmy z żoną do naszego rodzinnego miasta, Lugano, na święta Bożego Narodzenia. Czekaliśmy w holu na zapowiedź lotu linii TWA, gdy nagle, kto pojawił się w drzwiach? Przegapił lot Alitalii i miał lecieć naszym samolotem. Podobnie jak my wracał do domu na święta. Wyglądał na zadowolonego z ponownego spotkania dawnych znajomych z podróży. Co do nas, to nie musimy chyba dodawać, że cieszyliśmy się, i to bardzo.

Postaraliśmy się, by otrzymać w samolocie miejsce obok nas. Okazało się, że Pavarotti zawsze podróżuje klasą turystyczną. Lubi po prostu siedzieć między skrzydłami samolotu, ponieważ uważa, że jest to najbezpieczniejsze miejsce. Ponadto nie odpowiada mu ekstrawagancja pierwszej klasy. Lot nad Atlantykiem przebiegał bardzo spokojnie. Gdy zbliżaliśmy się do Mediolanu, pilot poinformował nas, że

mgła nad tamtejszym lotniskiem nie pozwalała na lądowanie. W oczekiwaniu na zmianę warunków atmosferycznych będziemy więc kołować nad miastem. Po jakimś czasie ponownie usłyszeliśmy w głośnikach komunikat pilota; tym razem mieliśmy zejść znacznie niżej, jednak nie do lądowania, a w celu zorientowania się w sytuacji. Zapowiedź ta mocno nas zaniepokoiła, a Luciano - który, jak się okazało, nie przepadał za podróżami samolotem - był przerażony. Samolot, którym lecieliśmy, był to Boeing 707. Służyłem kiedyś w szwajcarskim lotnictwie, znam się więc na tym trochę. Spojrzałem przez okno i ze zdumieniem stwierdziłem, że pilot sprowadza maszynę pod kątem 45 stopni w dół. Gdy zniżyliśmy się na tyle, że można było zobaczyć powierzchnię ziemi, pilot raptownie poderwał samolot w górę. Pavarotti był bliski śmierci. Zarówno on, jak i moja żona wyglądali na śmiertelnie przerażonych. Luciano pochylił nisko głowę i zamknął oczy. Nie chciał nawet rozmawiać. Ponownie dał się słyszeć głos pilota. Jeżeli warunki pogodowe nie poprawią się w krótkim czasie, kapitan zdecyduje, by lądować w Genui. „Na co jeszcze czekasz?” - zawołał w odpowiedzi Luciano.

Po jakimś czasie pilot oznajmił, iż ostatecznie zmienił zdanie i postanowił lądować w Mediolanie. Ponownie przeżyliśmy ostre schodzenie w dół. W końcu samolot dotknął powierzchni ziemi. Większość pasażerów uznała już, że udało nam się szczęśliwie wylądować. Dały się słyszeć okrzyki ulgi i radości, a w tylnej części samolotu rozbrzmiały nawet oklaski.

Przez okno widziałem jednak, że nie wszystko przebiega prawidłowo. Oto samolot zjeżdża z pasa i za chwilę wjedzie na trawę lotniska. Gdy tylko jedno z kół zetknęło się z bardziej miękkim podłożem, koniec znajdującego się od strony trawy skrzydła (prawego) zawadził o ziemię. Pod wpływem uderzenia skrzydło złamało się w połowie, a jeden z silników odrzutowca wyleciał w powietrze niczym rakietą. Niemal w tej samej chwili samolot stracił również drugi silnik.

Pędziliśmy nadal z dość dużą szybkością, gdy kikut złamanego skrzydła ponownie uderzył o ziemię. Maszyna przekoziółkowała w powietrzu, uderzyła o płytę lotniska i dosłownie złamała się na pół. Miejsce pęknięcia wypadło tuż obok naszych foteli. Gdy samolot (a raczej to, co z niego zostało) zatrzymał się, w miejscu, gdzie jeszcze

nie tak dawno znajdowała się pierwsza klasa, widniała potężna dziura.

Zaczęło się prawdziwe piekło. Ludzie krzyczeli, wrzeszczeli, płakali i za wszelką cenę starali się wydostać z foteli. Najwyraźniej zamierzali wyskoczyć przez utworzony w kadłubie otwór. Ale Luciano i ja wiedzieliśmy, że odległość między podłogą samolotu a powierzchnią ziemi jest zbyt duża. Ponadto wszędzie wystawały powyginane ostre kawałki blachy, grożące przy takim skoku co najmniej okaleczeniem. Staliśmy więc w przejściu i powstrzymaliśmy ich od pochopnego skakania.

W tym czasie komuś innemu udało się otworzyć drzwi awaryjne. Moja żona i Luciano byli pierwszymi osobami, które wydostały się przez nie na zewnątrz. Następnym był mężczyzna, który je otworzył. Wyskoczyliśmy na lewe skrzydło samolotu i po nim zsunęliśmy się na ziemię - trochę jak na zjeżdżalni, ale zdecydowanie mniej wygodnie. Udało nam się wszystkim bezpiecznie stanąć na ziemi i natychmiast zaczęliśmy uciekać jak opętani, możliwie jak najdalej od leżącej w szczątkach maszyny. W powietrzu unosił się zapach paliwa; w każdej chwili mogła nastąpić eksplozja.

Chociaż wkrótce znaleźliśmy się w bezpiecznej odległości od samolotu, nie oznaczało to zakończenia tej nieszczęśliwej przygody. Znajdowaliśmy się w dość dużej odległości od wieży kontrolnej, a z powodu gęstej mgły byliśmy poza zasięgiem obserwacji służb lotniska. W dodatku wieża straciła kontakt radiowy z załogą samolotu. Z pewnością zdawali sobie sprawę z faktu, iż coś się stało, pozostawało tylko pytanie „co” i „gdzie”. Było bardzo zimno, temperatura z pewnością spadła poniżej zera. Zatrzymaliśmy się wszyscy na końcu pasa startowego w nadziei, że za kilka minut zjawi się pomoc. Niestety, minęło kilka minut, a nami nikt się nie zainteresował.

Znaleźliśmy pierwszego i drugiego pilota leżących na trawie i prawie nieprzytomnych; mamrotali coś bez związku i wyglądali na ciężko rannych. Zrobiliśmy co w naszej mocy, by ułożyć ich w możliwie najbardziej wygodny sposób. Luciano był tylko w cienkiej koszuli; musiało mu być potwornie zimno. Zaproponowałem mu swój sweter. „Przecież wtedy tobie będzie zimno” - obruszył się.

Dla żartu zaproponowałem mu więc chusteczkę do nosa. „To mogę przyjąć” - powiedział. Była to brązowa lniana chustka, z wyhaftowanymi moimi inicjałami. Ze zdumieniem zauważyłem, że obwiązał nią sobie gardło i usta. Pozostało nam tylko czekać. Po chwili podszedł do nas młody chłopak, student Columbia University, którego poznaliśmy w czasie lotu. Miał ze sobą butelkę Southern Comfort. Oświadczył, że na piechotę idzie poszukać terminalu. Luciano zatrzymał go: „W takim razie zostaw nam butelkę”.

Minęło ponad pół godziny zanim ktokolwiek się nami zainteresował. W końcu jednak dał się słyszeć odgłos silnika i z mgły wynurzył się jeep - jeden. Luciano i kilku innych pasażerów zebrali wszystkie dzieci, jakie były na pokładzie samolotu, a następnie Luciano załadował je do samochodu. Niektóre z nich zanosił do jeepa, inne podsaadzał. Na końcu wsiadł z nimi i odjechał.

Potem, już w bardzo krótkim czasie, zjawily się - tym razem w dostatecznej ilości - autobusy i ciężarówki, które zabrały nas z miejsca wypadku. Zawieziono nas do biura linii TWA, a tam miała miejsce dość niesamowita feta. Wszyscy byli tak szczęśliwi, że żyją, a do tego nadal bardzo podekscytowani, że whisky i wino lały się strumieniami.

Luciano był chyba bardziej podniecony niż inni; biegał między cieszącymi się ludźmi i wypytywał o ich nazwiska i numery telefonów. Potem zaś wykonał całą masę rozmów telefonicznych, aby - na wypadek gdyby rodziny i bliscy pasażerów słyszeli już o katastrofie - uspokoić ich i poinformować, że nikomu nic się nie stało. Mieliśmy wiele szczęścia i rzeczywiście wszyscy wyszli z opresji cało. Jedynie piloci i kilku pasażerów odniosło obrażenia, które na szczęście okazały się niezbyt poważne.

Jeden z przyjaciół Luciano wyjechał po niego z Modeny. Luciano oświadczył, że sam poprowadzi samochód w drodze powrotnej. Czeakało go około trzech godzin nocnej jazdy, ale jego zdaniem prowadzenie samochodu miało go odprężyć po dość wyczerpujących przejeżdżaniach. Przed odjazdem poszukał mnie wzrokiem, by zwrócić pożyczoną chusteczkę. Powiedziałem, by zatrzymał ją na pamiątkę. „Wiesz co, przyjacielu - powiedział na pożegnanie - mieliśmy cholerne szczęście”.

GIUSEPPE DI STEFANO

Kolega po fachu

Po raz pierwszy usłyszałem Luciano w San Remo w 1962 roku, a więc zaledwie rok po jego debiucie. Od razu zauważyłem, że ma piękny głos, mogłem więc zrozumieć, dlaczego właśnie on zastąpił mnie w kilku przedstawieniach *Cyganerii* w Covent Garden, ale nie obawiałem się konkurencji. Wydawało mi się, że jego sposób śpiewania jest jeszcze zbyt zduszony, zamknięty; jego głos zyskałby znacznie, gdyby bardziej się „otworzył”. Ale cóż, dzisiejsi tenorzy myślą głównie o zachowaniu sił na późniejsze lata. W końcu to sprawa pieniędzy. Jednak, jeżeli zaczynają myśleć zbyt dużo o uchronieniu swego głosu od nadmiernego wysiłku, cierpi na tym interpretacja.

Ja staram się śpiewać w sposób, o jakim mówił Verdi: należy myśleć tylko o poezji, o słowach; muzyka winna wynikać z tego naturalnie. Większość tenorów w trakcie śpiewania utworu ma przed oczami jego zapis nutowy; ja widzę słowa. Mimo różnego podejścia do muzyki, Luciano i ja szybko zostaliśmy przyjaciółmi i wiele razy rozmawialiśmy o śpiewaniu i interpretacji. Twierdził, że sposób, w jaki wydobywam tony, zrujnuje mi głos. Może to prawda, ale jakoś nadal śpiewam (i to codziennie) i nie dbam specjalnie o to, co się o mnie mówi. Po prostu lubię swój zawód. Wykładałem kiedyś na uniwersytecie w Meksyku. Przygotowano tam pewne przedstawienie operowe i zapytano mnie, co o nim sądzę. Ponieważ powiedziałem, że są takie dni, kiedy lepiej nie wstawać z łóżka, niż brać się za cokolwiek, straciłem pracę.

Moim zdaniem Luciano umie przyjmować rady. Pewnego razu przyszedłem za kulisy po jednym z jego występów w *Napoju miłosnym*. Zapytał, jak mi się podobało to przedstawienie. Wówczas zapytałem go: „Chcesz usłyszeć odpowiedź zgodną z dobrym tonem - czyli pełną komplementów - czy też zależy ci na poznaniu prawdy?” Odpowiedział, że wolałby usłyszeć prawdę. Poprosił wszystkich, by zostawili nas samych w garderobie i porozmawialiśmy sobie wtedy dość długo. Uważałem, że przy pewnych nutach powinien śpiewać bardziej pełnym głosem. Jeśli śpiewa się nieco ściśniętym gardłem, dźwięki brzmią trochę inaczej, są wydobywane jakby bardziej dzięki zabiegom technicznym niż samemu artyście. Prawdziwa technika śpiewania polega na tym, że jej po prostu nie słyhać. Ściśnięte gardło działa na śpiew jak zimny prysznic. Wydaje mi się, że po tej rozmowie sposób śpiewania Luciano zmienił się nieco.

Pavarotti uważa, że najlepszym nauczycielem śpiewu był Gianni Raimondi. Ja nie wierzę w możliwość nauczenia kogoś tej sztuki. Dlatego nigdy nie próbowałem nikogo uczyć. To po prostu niemożliwe. Sam doskonałem swój śpiew codziennie, ale nie uważam, by ktoś inny mógł mnie tego nauczyć. Wśród artystów operowych krąży takie stare powiedzenie: „uczeń czyni nauczyciela sławnym”. Najlepsi nauczyciele mają najwyżej jednego naprawdę sławnego ucznia; nigdy dwóch.

Martwi mnie trochę cały ten szum, jaki wytworzył się wokół osoby Luciano. Stanowi dla niego zbyt duże obciążenie. Caruso nie korzystał z takiej reklamy. Artysta operowy to nie gatunek papierosów ani Coca-Cola, którą można reklamować w każdym magazynie i wystawiać na sprzedaż. Przesada może przynieść więcej złego niż dobrego. Pamiętam, jak kiedyś miałem wystąpić w Rio i ujrzałem, że moje nazwisko jest napisane na plakacie literami równie dużymi, co nazwisko Gigliego. Poszedłem więc od razu do niego i powiedziałem: „Maestro, nie mam z tym nic wspólnego i uważam, że jest to niewłaściwe”.

Tak naprawdę, to jedyną osobą, której ciągle powtarzanie, że jest największym tenorem, może zaszkodzić, jest sam Luciano. Wyjście na scenę przy takiej presji i oczekiwaniach publiczności musi być dla niego ogromnym obciążeniem. Nawet gdy jest się tylko jednym ze znaczących śpiewaków operowych świata, odpowiedzialność ciężąca

na artyście przy okazji każdego wyjścia na scenę jest wystarczająco duża. Jeżeli jednak pojawiają się oceny typu „większy niż Caruso” albo „największy tenor stulecia”, ciągły stres może być przyczyną załamania. Nie można przecież żyć w ciągłej obawie o wynik następnego występu: „czy tym razem nie zawiódę publiczności?” A publiczność oczekuje przecież cudów.

My, śpiewacy, jesteśmy tylko ludźmi: mamy takie same ciała jak inni, w naszych żyłach płynie taka sama krew i jak inni odczuwamy strach i niepokój. Nie jesteśmy ze stali. Gdy publiczność zaczyna oczekiwać zbyt wiele, może to doprowadzić do tragedii. Spójrzmy na przypadek Callas. Jestem przekonany, że jej kłopoty zrodziły się wówczas, gdy zaczęła otrzymywać po dziesięć tysięcy dolarów za jeden występ. Presja publiczności, wielbicieli, krytyków była zbyt wielka. Wydaje mi się, że Marię zabiła jej ambicja. Gdy chce się być największą artystką i najślawniejszą kobietą na świecie, kończą się wszelkie granice i nic już nie sprawia satysfakcji. Zdaje się, że Maria chciała osiągnąć zbyt wiele. Kampania reklamowa, rozpętana wokół Luciano, może być początkiem podobnego procesu.

Czasami wydaje mi się, że Luciano zbyt wiele uwagi przykładą do repertuaru. Tenor nie powinien utożsamiać się z konkretnymi operami, niczym bokser przypisany do danej kategorii wagowej. Powinien być w stanie zaśpiewać każdą rolę, napisaną na jego głos i to własnym, naturalnym brzmieniem, tak długo, jak długo potrafi go wydobyć. Gdy tenor liryczny usiłuje brzmieć jak tenor dramatyczny, jest to zwykle nieporozumienie.

Myślę, że Luciano nie będzie miał podobnych problemów. Jego spojrzenie na świat jest bardzo realistyczne. Na szczęście stąpa dość mocno po ziemi. Zresztą nie muszę prawić mu komplementów. Dobrze wie, jak wysoko go cenię.

LUCIANO PAVAROTTI

Podsumowanie

W połowie lat siedemdziesiątych przytrafiło mi się coś strasznego - wpadłem w depresję. Nie był to może szczególnie ostry przypadek, ale wyglądało to dość poważnie. Trudno ustalić, co mogło być przyczyną tego nagłego załamania. Osiągnąłem przecież szczyt powodzenia; występowałem w najznakomitszych teatrach operowych świata; otrzymywałem za to wspaniałe honoraria; a ponadto sam mogłem wybierać sobie role.

Moje życie rodzinne było szczęśliwe. W miarę rozwoju kariery (a więc i w miarę wzrostu dochodów) Adua - nie przestając być wspaniałą żoną - stawała się także znakomitym partnerem w interesach. Gdy pobieraliśmy się, żadne z nas nie przypuszczało, że wypadki potoczą się aż tak pomyślnie i zajmiemy się po trosze inwestycjami, a mimo to przystosowała się do nowej sytuacji wspaniale. Nasze córki nie sprawiały nam kłopotów i wyrastały na piękne, atrakcyjne dziewczęta.

I nagle - mimo iż los obdarował mnie tak szczerze - straciłem motywację do czegokolwiek. Występowałem co prawda, ale bez większego entuzjazmu. Owacje publiczności nie działały już na mnie tak pobudzająco, jak kiedyś. Wszystko nagle straciło sens. To było okropne przeżycie.

Należę do ludzi, którzy łatwo ulegają nastrojom, mimo iż w moim życiu dominuje jeden nastrój - dobry. W drobnych, błahych sprawach zdarza mi się irytować i wściekać. Takie wybuchy (bez względu na to,

czy mam rację, czy też nie) są z reguły krótkotrwałe i kończą się równie szybko, jak się zaczęły. Gdy problem znika, natychmiast wracam do swego normalnego stanu, czyli jestem szczęśliwy, optymistycznie nastawiony do życia i pragnę zgody z całym światem.

Tym razem jednak wszystko wyglądało inaczej niż zwykle. Teraz moim „normalnym” stanem było przygnębienie i apatia, zaś radosne zdarzenia - na przykład wizyta starego przyjaciela czy szczególnie udany występ - wybijały mnie na krótko z tego nastroju.

Jestem prawie pewien, że depresja miała jakiś związek z odniesionym sukcesem. Zbyt wiele lat żyłem w ustawicznym napięciu i zbyt wiele wysiłku włożyłem, by zdobyć pozycję. Moje życie zmieniło się w permanentną wspinaczkę. Gdy osiągnąłem już jakiś cel, natychmiast pojawiał się następny. Nagle stwierdziłem, że osiągnąłem wszystkie zamierzone cele. Nie było już czego zdobywać; można było tylko spaść w dół.

Przyjaciele widząc, jak bardzo denerwuję się przed każdym wyjściem na scenę, mówią często: „Jak możesz się tak denerwować? Jesteś przecież Pavarottim - najsłynniejszym tenorem!” Nie rozumieją, że rozgłos może kryć w sobie także niebezpieczeństwa. To, że ktoś zostaje gwiazdą (lub jak niektórzy mówią „numerem jeden”) w danej dziedzinie, nie oznacza, że staje się on jednocześnie nadczłowiekiem. Nadal jest się zwykłym śmiertelnikiem, który nie będąc danego dnia w formie, może popełniać błędy. Sława stanowi dodatkowe obciążenie i nie dodaje artyście umiejętności.

Ale to nie owa presja doskonałości załamała mnie wówczas. Gdyby problemy tego typu miały mnie załamywać, zamiast pobudzać i gdybym już u startu nie nauczył się panować nad nerwami (tak jak nauczyłem się panować nad oddechem), to szybko powinienem dać sobie spokój z jakąkolwiek karierą.

Problem tkwił chyba w tym, że oto dotarłem do miejsca, do którego tak bardzo chciałem dotrzeć i zacząłem się zastanawiać, co to właściwe dla mnie znaczy. Znalazłem się nagle w sidłach własnego głosu. To poczucie nie wynikało z chęci robienia czegoś innego niż śpiewanie. Mój głos zdominował wszystko.

W tym zawodzie po prostu ciągle trzeba śpiewać - raz jest to *Cyganeria*, raz *Tosca*, innym razem znowu *Napój miłosny* - aż w końcu poziom wykonania staje się nie do przyjęcia przez publiczność. Teraz, na szczęście, mogę spoglądać na swój ówczesny stan z dystansem i

widzę, że załamany człowiek potrafi ubolewać nawet nad najszcześniejszymi chwilami swego życia.

Poza tym byłem przygnębiony nadmierną wagą. Wiedziałem, że fakt, iż jestem potwornie gruby, może zaważyć na mojej karierze, mimo że śpiewam coraz lepiej. Stawiam sobie zawsze ambitne zadania i jestem perfekcjonistą, tak w śpiewie jak i w uwiarygodnieniu roli.

Zacząłem jednak zdawać sobie sprawę, że reżyserzy operowi przestali przywiązywać wagę do mego aktorstwa. Czuję, że przestali wierzyć, że potrafię zagrać coś lepiej; albo też uważali, że moja tusza i tak zniweczy wszelkie ich wysiłki i zabiegi.

Muszę przyznać, że sprawiło mi to wiele przykrości. Wiem, że nie wyglądam na scenie jak marzenie gimnazjalistek o romantycznym Rodolfo czy Manrico, ale uważam, że odpowiednia charakteryzacja połączona z pełną werwy grą mogą choćby częściowo zatrzeć pierwsze wrażenie wywołane nadmierną tuszą. A tu nagle okazało się, że tylko ja myślę w ten sposób. Ta świadomość była z pewnością jedną z przyczyn mojej depresji.

Bez względu na ewentualne skutki dla mojej przyszłej kariery, fakt, że jestem po prostu gruby, bardzo mnie przygnębiał. Nie mogłem się normalnie poruszać. I to nie tylko na scenie, ale i poza nią. Zwykle jestem bardzo aktywny. No, może nie tak bardzo, jak kiedyś, gdy byłem nastolatkiem, ale staram się codziennie ćwiczyć i jeśli tylko zaniedbam tej czynności, czuję się po prostu źle. Ale wówczas opuścił mnie nawet zapal do ćwiczeń i sportu. W życiu zawodowym, które przecież stanowiło dotąd o sensie mego istnienia, czułem się odsunięty na straconą pozycję. Nie mogłem znieść siebie samego za to, że dopuściłem do osiągnięcia takiej wagi. Nie byłem tym Luciano Pavarottim, którym tak bardzo chciałem się widzieć. Byłem zupełnie załamany i obojętny. Podejrzewam, że gdybym dowiedział się wówczas, iż niedługo mam umrzeć, nie przejąłbym się zbyt mocno tą wiadomością. Zdałem sobie sprawę z powagi sytuacji, gdy wróciłem do domu, do Modeny. Nawet widok rodziny i bliskich nie usunął poczucia pustki i obojętności. Gdyby tamten nastrój trwał dłużej, z pewnością trafiłbym do lekarza.

W naszych czasach dowiadujemy się stale o jakichś nowych, rewelacyjnych odkryciach dowodzących, iż u podstaw załamań i depresji leżą często chemiczne procesy zachodzące w organizmie. Nie znaczy to, że trudne warunki życia mogą stać się powodem złego samopoczucia, ale że stany depresyjne powodują, iż nasz organizm zaczyna wydzielać najróżniejsze szkodliwe substancje, które powodują nasilenie się złego samopoczucia. Sądzę, że podobnie musiało być w moim przypadku. Interesuję się medycyną, jednak wówczas byłem tak przygnębiony, że nie miałem ani siły, ani chęci, by zrobić cokolwiek.

Całe szczęście, nie musiałem uciekać się do normalnej kuracji, ani do jakichś przedziwnych eksperymentów. Nagle stało się coś na tyle dramatycznego, że wyrwało mnie z tamtego marazmu. Oto nagle poczułem się tak szczęśliwy, jak nie byłem nigdy wcześniej.

Dwudziestego drugiego grudnia 1975 roku leciałem z Nowego Jorku do Mediolanu. Wracałem do domu na Boże Narodzenie. Leciałem klasą turystyczną, ponieważ wolę towarzystwo ludzi, jakich można tam spotkać, a ponadto w przedziale tym znajdują się wyjścia awaryjne i zawsze staram się usiąść blisko nich.

Gdy samolot zbliżył się do Mediolanu, było już zupełnie ciemno. W dodatku panowała bardzo gęsta mgła, uniemożliwiająca widoczność. Nagle, przy bardzo dużej szybkości - pewnie niewiele mniejszej niż prędkość lotu - uderzyliśmy o ziemię. Zdałem sobie sprawę, że dzieje się coś złego. Samolot zjechał z pasa i rozpadł się na dwa kawałki. Nie muszę chyba dodawać, że było to straszne przeżycie. Ludzie krzyczeli i próbowali za wszelką cenę wydostać się z foteli. W końcu udało nam się wyjść z wraku samolotu, ale nadal byliśmy w szoku. Cały czas baliśmy się, że wyciekające paliwo w każdej chwili może eksplodować, a maszyna stanąć w płomieniach.

Jeszcze przez kilka następnych godzin byłem w potwornym stanie. Na lotnisko w Mediolanie wyjechał po mnie jeden z przyjaciół. Siadłem za kierownicą i pojechałem do Modeny. Szybka jazda w nocy, po autostradzie pomogła mi nieco uspokoić nerwy.

Gdy znalazłem się wreszcie w domu - bezpieczny, w otoczeniu rodziny - uświadomiłem sobie, jakim skończonym idiotą byłem przez

ostatnie miesiące. Jednocześnie zdałem sobie sprawę z własnego szczęścia; z tego, ile miłości miałem wokół siebie; a także z tego, że otrzymałem od niebios niezwykle dar dawania szczęścia innym. Zrozumiałem nagle, że życie jest czymś wspaniałym i że tak wiele jest spraw, które sprawiają radość. Tymczasem ja pozwalałem sobie uważać się bez sensu nad sobą i nad rzeczami, które tak naprawdę nie mają większego znaczenia. Nagle owe zapewnienia, iż jest mi wszystko jedno, czy umrę, czy będę żył, wydały mi się czymś gadaniem. Oto kilka godzin temu byłem o krok od śmierci, a z bliska wygląda ona zupełnie inaczej.

Ów szok wyleczył mnie całkowicie z depresji, załamań i apatii. Kuracja była na tyle skuteczna, że natychmiast zabrałem się do pracy, z entuzjazmem i zapałem, jak wtedy, gdy w wieku dziewiętnastu lat zaczynałem uczyć się śpiewu. Natychmiast też zacząłem stosować dietę i wkrótce zrzuciłem aż czterdzieści kilogramów.

Wydaje mi się czasami, że w owym doświadczeniu związanym z wypadkiem lotniczym musiał być palec Boży. To tak, jakby Bóg chwycił mnie nagle za kark, potrząsnął i rzekł: „Tak bardzo nie zależy ci na życiu? W takim razie spojrzysz śmierci w oczy i powiedz mi, jak ci się to podobało!” Jeżeli taki był Jego plan, to powiódł się znakomicie.

Od czasu wypadku stałem się ponownie szczęśliwym i pogodnym człowiekiem. Może nawet bardziej niż przedtem? Myślę, że ze względu na przejścia z okresu wojny, chorobę przeżytą w dzieciństwie i to ostatnie ciężkie doświadczenie, mogę powiedzieć, że wiem co nieco na temat śmierci. Wiem także, ile warte i jak piękne jest życie.

Mimo zrzucenia czterdziestu kilogramów nie osiągnąłem jeszcze wagi, jakiej życzylibym sobie. Nadal będę walczył z nadwagą; będzie to z pewnością korzystne dla mego zdrowia. Muszę przyznać, że zawsze bardzo o nie dbałem, natomiast znacznie mniejszą uwagę przykładałem do swego wyglądu. Najważniejsze, że nadal jestem kochany przez swoich bliskich i przyjaciół.

To straszne, że życie doświadcza nas czasami z takim okrucieństwem katastrofami, wojnami, chorobami tylko po to, by uświadomić nam wartość szczęścia i spokoju, które w przeciwnym razie

traktowalibyśmy zapewne jako coś oczywistego i normalnego. My, ludzie mamy pewną - dość paskudną - wadę: gdy tylko przestajemy doznawać w życiu nieprzyjemności, natychmiast przestajemy doceniać jego lepsze strony. Więcej nawet - przestajemy nawet je dostrzegać.

Weźmy choćby pogodę... Gdy po okresie mroźnej zimowej pluchy nadejdzie nagle piękna słoneczna i ciepła pogoda, czujemy radość. Przez pierwsze dni rozkoszujemy się ciepłem i słońcem. Ale po kilku dniach wiosenna pogoda staje się czymś najzupełniej normalnym, zaczyna więc nam sprawiać coraz mniej przyjemności, aż w końcu nie zwracamy na nią w ogóle uwagi. Zaczynamy się natomiast rozglądać dookoła, zadając sobie pytanie: „Czego mi tu jeszcze może brakować? Przecież musi być coś, na co mógłbym ponarzekać?”

To bardzo typowa, ale niestety zła ludzka cecha. Dostrzegam ją u wielu starszych osób. Natomiast młodzi ludzie są najczęściej tacy weseli, kolorowi, ciekawi świata, świadomi tylu spraw, o których my jakże często zapominamy. Widzę jednak czasami, że i oni schodzą z tej jasnej, radosnej drogi i zaczynają szukać problemów i powodów do narzekań. Mają w sobie tyle energii i żadnej możliwości wyładowania jej w sposób konstruktywny. Mam za złe wielu filozofom i politykom, iż starają się wykorzystać ów młodzieńczy zapał. Łatwo jest kierować dziećmi, trudniej wziąć za to odpowiedzialność.

Sądzę, że młodzież stwarza sobie sztuczne problemy, ponieważ dotychczas nie zaznała tak naprawdę nieszczęścia. Nie zaznała wojny. Bardzo niewielu młodych doświadczyło, czym jest głód. Żyją w większości w komfortowych warunkach. Dopóki nie staną w obliczu prawdziwych problemów, nie będą w stanie wyrobić sobie obiektywnego spojrzenia na świat. Mówiąc „prawdziwych problemów” nie mam na myśli braku pieniędzy na kino czy płytę. Oczywiście nie życzę nikomu nieszczęścia, ale czasami ma ono dobre strony.

Dostrzegam to zjawisko w swojej rodzinie. Moje córki właściwie nie zetknęły się z problemem, że nie otrzymały tego, czego pragnęły. Są oczywiście bardzo kochane i drogie memu sercu, ale z przykrością

zauważam, że zaczynają kaprysić. Nie chcą na przykład lecieć do San Francisco, bo przecież już tam były. Nie chcą jechać do Pesaro, bo ich chłopcy zostają w Modenie. Nie chcą zjeść ciasta, które upiekła dla nich matka, bo boją się utyć.

Mam pewnego przyjaciela, zresztą bardzo dobrego, o nazwisku Mazzoli. W czasie wojny był on przez dwa lata w obozie niemieckim. Gdy wyszedł na wolność, był niemal chodzącym szkieletem - ważył zaledwie czterdzieści kilogramów. Obecnie nie powodzi mu się może tak dobrze jak mnie, ale i tak jest on najszcześliwszym z ludzi, jakich znam. Cieszy się, że może po prostu żyć bez większych zmartwień i nie stara się ich doszukiwać w drobiazgach.

Moje córki zdają się być odbiciem przemian zachodzących obecnie na świecie. Trafia im do przekonania teza o zepsuciu rodzaju ludzkiego i nie widzą potrzeby pielęgnowania ścisłych więzi rodzinnych. Młodzi ludzie są dziś bardzo podatni na wszelkie wpływy, zwłaszcza zaś wpływy osób, które kwestionują wartość rzeczy i spraw, naprawdę w życiu istotnych.

Im bardziej młodzi są rozpieszczani, tym gorszymi się stają. W jednej z włoskich gazet przeczytałem niedawno, że nie powinno się brać do wojska młodych chłopców, ze względu na ogromny szok, jaki mogliby w związku z tym przeżyć. Ogromny szok! Czy możecie to sobie wyobrazić?! Doczekaliśmy czasów, w których ludzie we Włoszech są przeciwko wszystkiemu. Nie są komunistami, nie są socjalistami, ani nie są za chrześcijańską demokracją. Są po prostu przeciwko.

Gdy ja byłem młody, przyznawałem rację każdemu filozofowi, którego czytałem. Bo wszyscy mieli po trosze rację. Obecnie młodzi ludzie zaczytują się tylko tymi teoriami, które negowałyby coś i prowadziły do destrukcji. Ja zwykłem zgadzać się ze wszystkimi teoretykami, a potem szedłem pograć w piłkę. Dzisiaj oni także się zgadzają, ale potem idą manifestować na ulicach, albo robią gorsze rzeczy.

Mimo iż uważam, że młodzi postępują źle, bo nie zaznali jeszcze nieszczęścia, nie życzę im, by doświadczyli, czym jest wojna. Nawet gdyby nie zastosowano owej przerażającej broni atomowej, to i tak byłaby bez wątpienia bardziej okrutna niż poprzednie. Wiem jednak,

że musi się coś wydarzyć. Coś, co - niczym mój wypadek lotniczy - sprowadzi młodych ludzi na ziemię i sprawi, że nareszcie we właściwy sposób spojrzą na życie i dostrzegą jego uroki. Bo życie jest czymś, co nie tylko niesie radość, ale i czymś, za co winniśmy być wdzięczni losowi.

Myślę, iż z refleksji, którymi podzieliłem się z czytelnikami do tej pory, można wysnuć jeszcze jeden wniosek dotyczący mojej osoby: jestem człowiekiem, który trzyma się jak najdalej od polityki. Powody? Po pierwsze, uważam, że trzeba być znakomicie poinformowanym, aby móc wyrażać jakiegokolwiek opinie na ten temat, a ja nie mam dość czasu, by doksztalcać się w tej dziedzinie. Po drugie, bardzo sceptycznie odnoszę się do wszelkich politycznych rozwiązań. Uważam, że świat mógłby być zorganizowany bardziej sprawiedliwie i że wszyscy winni mieć równe szanse rozwoju. Jakże często słyszę jednak te same hasła, powtarzane przez wielu polityków i rządzących, bez względu na to, do jakiej partii należą i jaki system polityczny jest w danej chwili obowiązujący. System może się zmienić, ludzie raczej nie.

Obecna sytuacja w moim kraju jest raczej niewesoła, co mnie jako Włocha bardzo zawstydza. Oczywiście, to, że jestem Włochem, oznacza również inny rodzaj związków - w sensie historycznym, kulturowego dziedzictwa, estetycznej wrażliwości - jako że wiele spraw składa się na przynależność do danego narodu. Jestem z niej bardzo dumny i nie chciałbym urodzić się w innym kraju.

Kiedy dziś mówię ludziom za granicą, że jestem Włochem, wiem, że natychmiast skojarzą to ze strzelaniem w kolana, porywaniem biznesmenów i zamordowaniem premiera, którego zwłoki znaleziono w bagażniku samochodu pozostawionego w centrum Rzymu. To nie do wiary, jak bardzo mój kraj został opanowany przez przemoc, gwałt i destrukcję. Brutalność jest obecnie najbardziej dramatycznym symptomem panującej sytuacji. Zapewniam, że jest jej obecnie znacznie więcej, niż donoszą o tym gazety. Widać ją wszędzie; nawet w zachowaniu taksówkarzy - którzy zastanawiają się, jak by tu znaleźć jakiś powód, byle nie przewieźć pasażera z jednej części Mediolanu do drugiej - albo w wybuchających ustawnie strajkach, które niczego nie zmieniają, a są powodem licznych kłopotów dla ludzi

zupełnie niezaangażowanych w sprawy, którym te strajki ponoć służą.

Wiem także, że panująca we Włoszech niesprawiedliwość powinna być jak najszybciej naprawiona. Nie mam zamiaru wysuwać tu jakichś rozwiązań prowadzących do poprawy sytuacji. Wiem jedynie, że panosząca się wszędzie destrukcja z pewnością nie doprowadzi nas do polepszenia warunków życia, a co najwyżej może zagrozić ekonomicznej stabilności naszego państwa. Nie mam pojęcia, kiedy to się skończy, ale bardzo pesymistycznie patrzę na kierunek, w którym zmierzają Włochy.

Prawdopodobnie najważniejszą przyczyną, dla której trzymam się z dala od polityki, są przeżycia z okresu wojny. Byłem wówczas dzieckiem, ale przecież widziałem, do czego może doprowadzić ludzi polityka. Słyszałem, że w pewnej rodzinie brat zabił brata, ponieważ jeden z nich był faszystą, a drugi partyzantem. Celowo nie powiedziałem, który zabił, a który został zabity, bo nie o to tu chodzi. Gdy w grę wchodzi polityka, zacierzewienie często bierze górę nad rozsądkiem.

Jeżeli brat zabija brata z politycznych pobudek, to czy można dopatrzeć się w polityce czegoś pozytywnego? Już wówczas zrozumiałem, że polityka to wielka czarna bestia, zdolna do wyzwolenia w ludziach najniższych instynktów i zdolna uzasadnić każdy, najpodlejszy nawet czyn - także morderstwo. Wizja ta zapadła mi głęboko w świadomość. Nawet dziś łatwiej dostrzegam zło i przemoc, niżli racje usprawiedliwiające je.

Ale dosyć już o tych okropieństwach. Mogę się zabawić w filozofa, nie odbiegając zbyt od głównego tematu niniejszej książki.

Jeden z aspektów mojej filozofii życiowej zdecydowanie (przynajmniej w moim odczuciu) wyróżnia mnie spośród innych kolegów śpiewaków. Mam tu na myśli mój stosunek do tych wszystkich, którzy - z powodu zdobytej przeze mnie popularności - tak tłumnie garną się ku mojej osobie.

Przyjaciele, którzy mają znacznie większe doświadczenie w kontaktach z publicznością, uważają, iż jestem zbyt otwarty, zbyt towarzyski, a ponadto zbyt szybko i łatwo ufam ludziom. Odkąd moja

popularność stała się naprawdę wielka, słyszę podobne rady i ostrzeżenia niemal na każdym kroku. Najczęściej mówią mi: „Musisz być ostrożniejszy, Luciano. Jest wielu ludzi, którzy chcieliby wykorzystać ciebie i twoją przyjaźń”.

Być może rzeczywiście jest ich wielu, ale nie znaczy to, że do końca życia mam nikomu nie ufać. Poza tym, wcale nie jestem naiwny. Zdaję sobie sprawę, że wśród moich znajomych są i tacy, którzy przyjaźnią się ze mną, ponieważ jestem sławnym śpiewakiem, co nie oznacza, że mnie nie lubią. Myślę, że darzą mnie jakąś sympatią, ale wiem, że sympatia ta może nagle osłabnąć, gdy stracę głos. Może się wówczas okazać, że gdy zwrócę się do nich o pomoc, będą bardzo zajęci innymi sprawami. Podchodzę jednak do tego ze stoickim spokojem. Tak to już w życiu bywa i nic na to nie poradzę.

Zbyt często jednak spostrzegam inne zjawisko: kiedy znana i popularna osoba zostaje wykorzystana, w ten czy inny sposób, przez ludzi pozbawionych skrupułów, to jej właśnie wszyscy przestają ufać. Nie wyrzekłbym się nigdy setek moich przyjaciół, tylko dlatego, że jeden czy dwóch próbowało mnie oszukać. Zbyt zależy mi na ich przyjaźni.

Wspomniałem wcześniej, że niektórzy dość wspaniałomyślnie nazywają mnie pierwszym tenorem światowej opery. Nie mogę powiedzieć, by określenie to nie sprawiało mi przyjemności. Jest to nagroda za długie lata wytężonej pracy. Kiedy słyszę podobne opinie, utwierdzam się w przekonaniu, że trud ten nie poszedł na marne i że wykorzystałem swoją wielką szansę. Nie przywiązuję jednak aż tak wielkiej wagi do tego, czy jestem numerem jeden wśród współczesnych śpiewaków, czy może numerem drugim albo piętnastym. Będę szczęśliwy z osiągnięcia określonego poziomu tak długo, jak długo uda mi się na nim utrzymać.

Nie jestem przy tym fałszywie skromny (w moim zawodzie łatwo o taką postawę). Wydaje mi się, że jestem naprawdę skromny. Mój głos jest czymś jakby niezależnym ode mnie; otrzymałem go w darze. Gdybym był wdzięczny za ten dar samemu sobie, popełniłbym z pewnością wielki błąd. Z drugiej strony poczułbym się zapewne okropnie,

gdybym usłyszał kiedyś o sobie taką opinię: On ma tak wspaniały głos, a nie zrobił nic, aby odpowiednio go wykorzystać”.

Kiedy więc słyszę owo „numer jeden”, nie czuję się lepszy od innych śpiewaków. Nigdy nie zamierzałem prześcignąć przynajmniej dwudziestu innych tenorów, którzy - gdy zaczynałem - śpiewali z pewnością lepiej ode mnie. W tym zawodzie nie chodzi bowiem o to, by być lepszym od innych, ale by podnieść swe umiejętności do możliwie jak najwyższego poziomu. Nie uważam wcale, bym był najlepszy. Wszelkie tego typu komplementy potwierdzają tylko, że osiągnąłem zamierzony cel, czyli że spłaciłem dług wobec niebios za obdarowanie mnie głosem, i wobec publiczności, której mogę swym śpiewem sprawiać radość.

W pewne zakłopotanie wprawiają mnie wszelkie porównania z wielkimi śpiewakami, którzy odnosili sukcesy w przeszłości. Wiem, że porównania takie są komplementami, ale jednocześnie jak gdyby ingerują w moją osobowość i indywidualność. Skoro zawsze starałem się pracować zgodnie z moją naturą i najlepiej, jak tylko potrafię, to opinie typu „równie dobry jak ten czy tamten...” albo „brzmi zupełnie jak ten czy ów...” nie są specjalnie krzepiące. Ja to „ja”, a inni śpiewacy to „inni śpiewacy”.

Co do Caruso, to wydaje mi się, że wszelkie porównania są po prostu nieporozumieniem. Z całym szacunkiem, jaki mam dla mistrza von Karajana, nie mogę się zgodzić z jego zdaniem, jakobym był większym tenorem od Caruso. W moim przekonaniu był on tenorem, z którym nikt ze współczesnych nie może się równać. Nie mam tu na myśli jego głosu; Caruso był początkowo barytonem i w jego śpiewie słychać było nieco „ciemniejsze” i głębsze brzmienie. Chodzi mi raczej o sposób frazowania, interpretacji i specyficzny muzyczny instynkt. Jak żaden ze śpiewaków, potrafił zbliżyć się do sedna muzyki. Nigdy nie będzie drugiego takiego wykonawcy.

Nie wiem, na czym polegał sekret Caruso i wcale nie chcę wiedzieć. Każdy musi bowiem wypracować sobie własny sposób, własną receptę na osiągnięcie zamierzonego celu. Jeśli któryś z tenorów stara się naśladować Caruso, z reguły niszczy własny głos. Niemożliwe jest zaśpiewanie jak ktoś inny. Ponadto, nie powinno się zatracać własnej

indywidualności. Jeśli nawet udałoby mi się idealnie „podrobić” brzmienie innego tenora, to z pewnością nie pasowałoby ono do mojej osobowości. Głos winien być instrumentem wyrażającym zamysł kompozytora, ale i podkreślać charakter śpiewaka. Wszelkie próby „wcielenia się” w kogoś innego są poważnym błędem. Porównania z Caruso - mimo iż są z pewnością ogromnym komplementem - niepokoją mnie i drażnią. Mam nadzieję, że uda mi się jeszcze dokonać czegoś na swój własny sposób. Jesteśmy przecież zupełnie różnymi artystami.

Moim zdaniem, jedną osobą, z którą powinienem się zмагаć i starać pokonać, jestem ja sam. Uważam, że skoro dostałem od natury coś tak wspaniałego, jak głos, to niewykorzystanie go w sposób najlepszy z możliwych byłoby wielkim grzechem. Mam na swym koncercie z pewnością wiele grzechów, ale byłbym szczęśliwy, gdyby tego właśnie udało mi się ustrzec.

Kiedyś zwykłem powtarzać sobie, że gdy tylko przestanę śpiewać na najwyższym poziomie, gdy tylko dostrzegę pierwsze sygnały pogarszania się brzmienia, raz na zawsze przestanę występować. Teraz zmieniłem zdanie. Robienie czegoś dobrze sprawia mi ogromną satysfakcję. Czuję się perfekcjonistą, tak więc sięganie po coraz wyższe umiejętności jest dla mnie szczególnie satysfakcjonujące. Ale nie jest to jedyny powód do radości i zadowolenia z mojej pracy. Satysfakcja nie wynika w tym przypadku ze świadomości, że za każdym razem, gdy otwieram usta, udowadniam swą wyższość nad innymi śpiewakami. Śpiewanie samo w sobie daje mi mnóstwo radości; podobnie jak przeświadczenie, że staję się częścią wykonywanej muzyki. Jednak największą satysfakcję daje mi poczucie, że mój śpiew niesie radość innym. Tak długo, jak będę w stanie ją dawać - nawet w mniejszym stopniu niż obecnie - nikt nie powstrzyma mnie od śpiewania.

Mój ojciec przekroczył już siedemdziesiątkę, a mimo to jego głos brzmi nadal bardzo pięknie. Może dobry Bóg, który tak szczerze obdarował mnie wspaniałym głosem, pozwoli mi cieszyć się nim jeszcze przez wiele, wiele lat.

DODATEK

Pierwsze role Pavarottiego

Rodolfo w *Cyganerii* (Puccini) - Reggio Emilia 28 kwietnia 1961 (Covent Garden, 1963; La Scala, 1965; San Francisco, 1967; Metropolitan Opera, 1968).

Książę w *Rigoletto* (Verdi) - Carpi, 1961 (Palermo, 1962; Wiedeń, 1963; La Scala, 1965; Covent Garden, 1971).

Alfredo w *Traviacie* (Verdi) - Belgrad, 1961 (La Scala, 1965; Covent Garden, 1965; Metropolitan Opera, 1970).

Edgardo w *Lucji z Lammermooru* (Donizetti) - Amsterdam, 1963 (Miami, 1965; San Francisco, 1968; Metropolitan Opera, 1970; Chicago, 1975).

Pinkerton w *Madame Butterfly* (Puccini) - Reggio Calabria, 1963 (Palermo 1963; Dublin, 1963).

Idamantes w *Idomeneuszu, królu Krety* (Mozart) - Glyndebourne, 1964.

Elvino w *Lunatyczce* (Bellini) - Covent Garden, 1965.

Nemorino w *Napoju miłosnym* (Donizetti) - Australia, 1965 (San Francisco, 1969; La Scala, 1971; Metropolitan Opera, 1974).

Tebaldo w *Romeo i Julii* (Bellini) - La Scala, 1966.

Tonio w *Córce pułku* (Donizetti) - Covent Garden, 1966 (La Scala, 1968; Metropolitan Opera, 1972).

Arturo w *Purytanach* (Bellini) - Katania, 1968 (Filadelfia, 1972; Metropolitan Opera, 1976).

Oronte w *Lombardczykach* (Verdi) - Rzym, 1969.

Des Grieux w *Manon* (Massenet) - La Scala, 1969.

Riccardo w *Balu maskowym* - San Francisco, 1971 (La Scala, 1978; Metropolitan Opera, 1979).

Fernando w *Faworycie* (Donizetti) San Francisco, 1973 (Metropolitan Opera, 1978).

Rodolfo w *Luizie Miller* (Verdi) - San Francisco, 1974 (La Scala, 1976; Covent Garden, 1978).

Manrico w *Trubadurze* (Verdi) - San Francisco, 1975 (Metropolitan Opera, 1976).

Włoski Śpiewak w *Kawalerze z różą* (Strauss) - Metropolitan Opera, 1976 (Hamburg, 1977).

Calaf w *Turandot* - San Francisco, 1977.

Cavaradossi w *Tosce* (Puccini) - Chicago, 1976 (Covent Garden, 1977; Metropolitan Opera, 1978).

Enzo w *Giocondzie* (Ponchielli) - San Francisco, 1979.

Wybrana dyskografia

Niemal wszystkie nagrania płytowe Luciano Pavarottiego zostały dokonane w wytwórni London Records. Wyjątek stanowią jedynie - zrealizowane w początkowym okresie kariery śpiewaka dla wytwórni Angel - sesje nagraniowe opery *L'Amico Fritz*, oraz trzy albumy wydane pod szyldem CIME, które mają być wznowione przez London Records.

Opery

Bellini, *Beatrice di Tenda*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Josephine Veasey. London Symphony Orchestra pod batutą Richarda Bonyнге.

Bellini, *Purytanie*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Piero Cappuccini, Nicolai Ghiaurov. London Symphony Orchestra pod batutą Richarda Bonyнге.

Bellini, *Lunatyczka*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Nicolai Ghiaurov. National Philharmonie Orchestra pod batutą Richarda Bonyнге.

Boito, *Mefistofeles*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Montserrat

Caballé, Nicolai Ghiurov. National Philharmonie Orchestra pod batutą Oliviero de Fabritiisa.

Donizetti, *Napój miłosny*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Spiro Malas, Dominie Cossa. English Chamber Orchestra pod batutą Richarda Bonyнге.

Donizetti, *Faworyta*. Luciano Pavarotti, Ileana Cotrubas, Fiorenza Cossotto, Gabriel Bacquier, Nicolai Ghiurov. Orchestra of the Bologna Teatro Communale pod batutą Richarda Bonyнге.

Donizetti, *Córka pulku*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Monica Sinclair, Spiro Malas. Orchestra of the Royal Opera House at Covent Garden pod batutą Richarda Bonyнге.

Donizetti, *Łucja z Lammermooru*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Sherril Milnes, Nicolai Ghiurov. Orchestra of the Royal Opera House at Covent Garden pod batutą Richarda Bonyнге.

Donizetti, *Maria Stuart*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, James Morris, Roger Soyer. Orchestra of the Bologna Teatro Communale pod batutą Richarda Bonyнге.

Leoncavallo, *Pajace*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Ingvar Widell. National Philharmonie Orchestra pod batutą Giuseppe Patané.

Mascagni, *L'Amico Fritz*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Vicente Sardinero. Orchestra of the Royal Opera House at Covent Garden pod batutą Gianandrea Gavazzeniego.

Mascagni, *Rycerskość wieśniacza*. Luciano Pavarotti, Julia Varady, Piero Cappuccini. National Philharmonie Orchestra pod batutą Gianandrea Gavazzeniego.

Ponchielli, *Gioconda*. Luciano Pavarotti, Montserrat Caballé, Agnes Baltsa, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiurov. National Philharmonie Orchestra pod batutą Bruno Bartolettiego.

Puccini, *Cyganeria*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Elizabeth Harwood, Rolando Panerai, Nicolai Ghiurov, Gianni Maffeo, Filharmonicy Berlińscy pod batutą Herberta von Karajana.

Puccini, *Madame Butterfly*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Christa Ludwig, Robert Kerns. Filharmonicy Wiedeńscy pod batutą Herberta von Karajana.

Puccini, *Tosca*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Sherrill Milnes. National Philharmonie Orchestra pod batutą Nicola Rescigno.

Puccini, *Turandot*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Nicolai Ghiaurov. London Philharmonie Orchestra pod batutą Zubina Mehty.

Rossini, *Wilhelm Tell*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov, National Philharmonie Orchestra pod batutą Riccardo Chailly'ego.

Rossini, *Petite Messe Solennelle*. Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Ruggero Raimondi, Lucia Valentini, dyrygent Romano Gandolfi.

Rossini, *Stabat Mater*. Luciano Pavarotti, Pilar Lorengar, Yvonne Minton, Hans Sotin. London Symphony Orchestra pod batutą Istvana Kertesz.

Strauss Richard, *Kawaler z różą*. Luciano Pavarotti, Regine Crespin, Helen Donath, Yvonne Minton, Manfred Jungwirth. Filharmonicy Wiedeńscy pod batutą Georga Solti'ego. Wiedeń, 1969.

Verdi, *Bal maskowy*. Luciano Pavarotti, Renata Tebaldi, Regina Resnik, Helen Donath, Sherrill Milnes. Orchestra of the Accademia di Santa Cecilia pod batutą Brunona Bartoletti'ego.

Verdi, *Luiza Miller*. Luciano Pavarotti, Montserrat Caballé, Anna Reynolds, Sherrill Milnes, Bonaldo Giaiotti. National Philharmonie Orchestra pod batutą Petera Maaga.

Verdi, *Makbet*. Luciano Pavarotti, Elena Suliotis, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Ghiaurov, Riccardo Cassinelli. London Philharmonie Orchestra pod batutą Lamberto Gardelli.

Verdi, *Requiem*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Marilyn Horne, Martti Talvela. Filharmonicy Wiedeńscy pod batutą sir Georga Solti'ego.

Verdi, *Rigoletto*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, Sherrill Milnes, Martti Talvela. London Symphony Orchestra pod batutą Richarda Bonyng.

Verdi, *Traviata*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Matteo Manuguerra. National Philharmonie Orchestra pod batutą Richarda Bonyng.

Verdi, *Trubadur*. Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Marilyn Horne, Ingvar Wixell, Nicolai Ghiaurov. National Philharmonie Orchestra pod batutą Richarda Bonyng.

Donizetti, *Napój miłosny*. Z udziałem The Metropolitan Opera Chorus and Orchestra pod dyrekcją Jamesa Levina.

Verdi, *Traviata*. Z udziałem The Metropolitan Opera Chorus and Orchestra pod dyrekcją Jamesa Levina.

Tutto Pavarotti (Wybór arii).

The Pavarotti Edition Arias (Arie Pavarottiego).

Koncerty i recitale

VERDI AND DONIZETTI ARIAS (Arie Verdiego i Donizettiego).

Verdi: *Luiza Miller*, Quando le sere al placido; / *Due Foscari*, Ah sì ch'io senta ancora... Dal più remoto esilio; *Bal maskowy*, Ma se m'è forza perderti; *Makbet*, Ah, la paterna mano; Donizetti: *Łucja z Lammermooru*, Fra poco a me ricovero; // *Duca d'Alba*, Inosservato penetrava... Angelo casto e bel; *Faworyta*, Spirto gentil; *Don Sebastiano*, Deserto in terra.

PRIMO TENORE

Rossini, *Wilhelm Teli*, Non mi lasciare... O muto asil; Bellini, *Purytanie*, A te o cara; Donizetti, *Don Pasquale*, Com' è gentil; Boito, *Mefistofeles*, Giunto sul passo estremo; Verdi, *Trubadur*, Ah sì ben mio... Di quella pira; Ponchielli, *Gioconda*, Cielo e mare; Puccini, *Cyganeria*, Che gelida manina; Cilèa, *L'Artesiana*, Lamento di Federico; Pietri, *Maristella*, Io conosco un giardino.

KING OF THE HIGH CS (Król górnego C, antologia wcześniejszych nagrań).

Donizetti, *Córka pułku*, Ah mes amis quel jour de fête... Pour mon âme; Donizetti, *Faworyta*, Spirto gentil; Verdi, *Trubadur*, Ah sì ben mio... Di quella pira; Strauss, *Kawaler z różą*, Di rigori armato; Rossini, *Wilhelm Tell*, Non mi lasciare... O muto asil; Bellini, *Purytanie*, A te o cara; Puccini, *Cyganeria*, Che gelida manina.

THE WORLD'S FAVORITE TENOR ARIAS (Najsłynniejsze arie dla tenora, antologia).

Leoncavallo, *Pajace*, Vesti la giubba; von Flotow, *Marta*, M'appari; Bizet, *Carmen*, Aria z kwiatkiem; Puccini, *Cyganeria*, Che

gelida manina; Verdi, *Rigoletto*, La donna è mobile; Gounod, *Faust*, Salut, demeure; Puccini, *Tosca*, E lucevan le stelle; Verdi, *Aida*, Celeste Aida; Puccini, *Turandot*, Nessun dorma; Verdi, *Trubadur*, Di quella pira.

PAVAROTTI IN CONCERT

Bononcini, Per la gloria d'adorarvi; Handel, *Atalanta*, Care selve; A.Scarlatti, *L'Honesta negli Amori*, Già il sole dal Gange; Bellini, Ma rendi pur contento, Dolente immagine di fille mia, La Malinconia (Ninfa gentile), Bella nice che d'amore, Vanne o rosa fortunata; Tosti, La serenata, Luna d'estate; Malia, Non t'amo più; Respighi, Nevicata, Pioggia, Nebbie; Rossini, La Danza.

OPERATIC DUETS WITH JOAN SUTHERLAND (Operowe duety z Joan Sutherland, antologia).

Donizetti, *Lucja z Lammermooru*, Sulla tomba... Verranno a te; Verdi, *Rigoletto*, E il sol dell'anima; Donizetti, *Napój miłosny*, Chiedi all'aura lusinghiera; Donizetti, *Córka pulku*, Oh ciel... Depuis l'instant; Bellini, *Purytanie*, Finì... Me lassa.

SUTHERLAND PAVAROTTI

Verdi, *Traviata*, Brindisi, Un dì felice, Parigi o cara; Bellini, *Lunaticzka*, Prendi l'anel ti dono; Donizetti, *Linda z Chamonix*, Da quel dì che t'incontrai; Verdi, *Otello*, Già nella notte; Verdi, *Aida*, O terra addio.

O HOLY NIGHT

Adam, *O Holy Night*; Stradella, *Pietà* Signore; Franck, *Pañis Ange-licus*; Mercadante, Quinta Parola; Schubert, Ave Maria; Yon, Gesù Bambino; Bach/Gounod, Ave Maria; Schubert, Mille Cherubini in Coro; Bizet, Agnus Dei; Berlioz, Sanctus; Wade, Adeste Fideles.

THE GREAT PAVAROTTI (Wielki Pavarotti, antologia).

Donizetti, *Napój miłosny*, Quanto è bella, quanto è cara, Una furtiva lagrima; Verdi, *Bal maskowy*, La rivedrà nell'estasi, Di' tu se fedele; Verdi, *Rigoletto*, Questa o quella, Parmi veder le lagrime; Verdi, *Makbet*, Ah la paterna mano; Verdi, *Requiem*, Ingemisco; Rossini, *Stabat Mater*, Cujus animam; Donizetti, *Maria Stuart*, Ah rimiro il bel sembiante; Donizetti, *Córka pulku*, Pour me rapprocher de Marie; Puccini, *Turandot*, Non piangere Liù; Donizetti, *Lucja z Lammermooru*, Tu che a Dio spiegasti l'ali.

HITS FROM LINCOLN CENTER (Przeboje w Lincoln Center, antologia).

Donizetti, *Napój miłosny*, Una furtiva lagrima; Gluck, *Orfeusz i Eurydyka*, Che farò senza Euridice; Rossini, *La Danza*, Beethoven, In questa tomba oscura; Bellini, *Vanne o rosa fortunata*, Vaga luna; Donizetti, *Me voglio fa' na casa*; Verdi, *Luiza Miller*, Quando le sere al placido; Donizetti, *Łucja z Lammermooru*, Fra poco a me ricovero; Tosti, *'A vucchella*, Aprile; Puccini, *Tosca*, E lucevan le stelle; Leoncavallo, *Mattinata*; Puccini, *Turandot*, Nessun dorma.

BRAVO PAVAROTTI (Antologia).

Donizetti, *Łucja z Lammermooru*, Sextet, Tu che a Dio; Puccini, *Cyganeria*, O Mimi, tu più non torni; Strauss, *Kawaler z różq*, Di rigori armato; Verdi, *Bal maskowy*, La rivedrà nell'estasi, È scherzo od è follia; Donizetti, *Córka pulku*, O mes amis, Pour me rapprocher de Marie; Donizetti, *Napój miłosny*, Chiedi all'aura lusinghiera; Verdi, *Luiza Miller*, Quando le sere al placido; Verdi, *Traviata*, Libiamo, Un dì felice; Verdi, *Requiem*, Ingemisco; Verdi, *Rigoletto*, Parmi veder le lagrime, La donna è mobile, Quartet; Bellini, *Purytanie*, A te o cara; Puccini, *Turandot*, Non piangere Liù; Puccini, *Tosca*, E lucevan le stelle; Verdi, *Trubadur*, Ai nostri monti; Donizetti, *Faworyta*, Spirto gentil.

O SOLE MIO

Di Capua, O sole mio; Tosti, *'A vucchella*; Cannio, O surdato 'nnammurato; Gambardella, O marenariello; Fenesta vascia; Tosti, Marechiare; De Curtis, Torna a Surriento; Pennino, Pecche; D'Annibale, O Paese d' 'o sole; Tagliaferri, Piscatore 'e pusilleco; De Curtis, Tu, ca nun chiagne; Di Capua, Maria, Mari'; Denza, Funiculi, funiculà.

PAVAROTTI'S GREATEST HITS (Największe przeboje Pavarottiego, antologia).

Puccini, *Turandot*, Nessun dorma; Donizetti, *Córka pulku*, O mes amis... Pour mon âme; Puccini, *Tosca*, Recondita armonia; Puccini, *Cyganeria*, Che gelida manina; Strauss, *Kawaler z różq*, Di rigori armato; Leoncavallo, *Mattinata*; Rossini, *La Danza*; De Curtis, Torna a Surriento; Donizetti, *Faworyta*, Spirto gentil; Bizet, *Carmen*, Aria z kwiatkiem; Bellini, *Purytanie*, A te o cara; Verdi, *Trubadur*, Ah sì ben mio... Di quella pira; Verdi, *Rigoletto*, La donna è mobile; Franek,

Panis Angelicus; Bellini, *Vanne o rosa fortunata*; Gounod, *Faust*, *Salut, demeure*; Verdi, *Requiem*, *Ingemisco*; Verdi, *Rigoletto*, *Questa o quella*; Verdi, *Aida*, *Celeste Aida*; Schubert, *Ave Maria*; Leoncavallo, *Pajace*, *Vesti la giubba*; Ponchielli, *Gioconda*, *Cielo e mar*; Donizetti, *Napój miłosny*, *Una furtiva lagrima*; Puccini, *Tosca*, *E lucevan le stelle*; Denza, *Funiculi, funiculà*.

LE GRANDI VOCI DELL'ARENA DI VERONA, Voi. 2 (Wielkie głosy sceny w Veronie, część 2).

Donizetti, *Napój miłosny*, *Una furtiva lagrima*; pozostałe arie w wykonaniu Rainy Kabaiwańskiej, Piero Cappuccillego, Katii Ricciarelli i Ruggero Raimondiego.

VERDI ARIAS (Arie Verdięgo).

Verdi, *Traviata*, *Lunge da lei... De' miei bollenti spiriti*; Verdi, *Makbet*, *Ah la paterna mano*; Verdi, *Lombardeczycy*, *La mia letizia*; Verdi, *Otello*, *Già nella notte* (w duecie z Katią Ricciarelli); pozostałe arie z *Aidy*, *Mocy przeznaczenia*, *Korsarza* i *Falstaffa* w wykonaniu Katii Ricciarelli.

VERISMO ARIAS (Klasyczne arie).

Giordano, *Fedora*, *Amor ti vieta*; Boito, *Mefistofeles*, *Dai campi, dai prati*, *Giunto sul passo estremo*; Cilèa, *Adriana Lecouvreur*, *La dolcissima effigie*, *L'Anima ho stanca*; Mascagni, *Iris*, *Apri la tua fenestra*; Meyerbeer, *Afrykanka*, *O Paradiso*; Massenet, *Werter*, *Pourquoi me réveiller*; Giordano, *Andrea Chénier*, *Un dì all'azzurro spazio*, *Come un bel dì di maggio*, *Sì, fui soldato*; Puccini, *Dziewczę z Zachodu*, *Ch'ella mi creda libero*; Puccini, *Manon Lescaut*, *Tra voi, belle*, *Donna non vidi mai*, *No! No! pazzo son!*.

GALA CONCERT AT THE ROYAL ALBERT HALL (Koncert w Albert Hall).

Z udziałem Royal Philharmonie Orchestra pod dyрекcją Kurta Herberta Adlera.

PAVAROTTI IN HYDE PARK

Z udziałem Philharmonie Orchestra pod dyрекcją Leone Magiera.

PAVAROTTI AT CARNEGIE HALL

Z udziałem orkiestry Johna Wustmana.

MUSIC FOR LIFE (Muzyka dla życia).

Koncert na rzecz chorych na Aids, który odbył się w Carnegie Hall.

SPIS TREŚCI

Przedmowa	5
Podziękowania	13
LUCIANO PAVAROTTI Dzieciństwo w Modenie	16
UMBERTO BOERI Wspomnienia przyjaciela	34
LUCIANO PAVAROTTI Początki kariery	38
ARRIGO POLA Nauczyciel Pavarottiego	48
ADUA PAVAROTTI Żona wielkiego tenora	51
LUCIANO PAVAROTTI Początków ciąg dalszy	60
JOAN INGPEN Odkrycie Pavarottiego	71
JUDITH RASKIN Glyndebourne	79
LUCIANO PAVAROTTI Jak zdobyć nazwisko?	82
JOAN SUTHERLAND I RICHARD BONYNGE Wywiad w Les Avants	95
LUCIANO PAVAROTTI Terminowanie w Miami i w Australii	106
LUCIANO PAVAROTTI Podbój Nowego Jorku	114
LUCIANO PAVAROTTI Śpiew i interpretacja	122
LUCIANO PAVAROTTI Opera, opera, opera	142
HERBERT BRESLIN Być menażerem Pavarottiego	150
WILLIAM WRIGHT Tydzień Pavarottiego	162
LUCIANO PAVAROTTI Porozmawiajmy o jedzeniu	170
MIRELLA FRENI Dwójka dzieciaków z Modeny	175
LUCIANO PAVAROTTI Występ w operze	178

JOHN WUSTMAN Akompaniować Pavarottiemu	194
WILLIAM WRIGHT Biesiada w Pesaro	197
LUCIANO PAVAROTTI Questo e Quello	213
MADELYN RENEE Pavarotti jako nauczyciel i szef	231
MARIO BUZZOLINI Wypadek lotniczy	238
GIUSEPPE DI STEFANO Kolega po fachu	242
LUCIANO PAVAROTTI Podsumowanie	245
DODATEK	
Pierwsze role Pavarottiego	257
Wybrana dyskografia	258
Opery	258
Koncerty i recitale	261