

ROSA RAISA – wielka białostoczanka

Te dwa lata wpisały ją do historii opery. Między majem 1924 roku i 1926 rokiem występy Rosy Raisy w mediolańskiej La Scali wiązały się z dwiema światowymi prapremierami oper: *Nerona* Arrigo Boita i *Turandot* Giacomo Pucciniego. Obie wystawiono już po śmierci ich twórców, pod kierownictwem muzycznym Arturo Toscaniniego.

Arrigo Boito (który naprawdę nosił imiona Enrico Giuseppe Giovanni) był jedną z najciekawszych postaci w świecie muzycznym na przełomie ostatnich dwóch stuleci. Przede wszystkim uchodził za znakomitego librecistę (m.in. do *Otella* i *Falstaffa* Verdiego), poetę; jako kompozytor był rzecznikiem nowego stylu operowego, zwolennikiem Wagnera oraz muzyki impresjonistycznej. Jego matką była Polka, Józefa hrabina Radolińska. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku kilkakrotnie odwiedzał Polskę, przyjeżdżając do majątku swojej przyrodniej siostry – Tekli Karśnickiej. Był zaprzyjaźniony z Kraszewskim, przekładał na język włoski poezję Adama Mickiewicza, w tym Pana Tadeusza.

Jego pierwsza opera *Mefistofeles* (premiera w 1868 r.) obiegała cały świat, a duże też sukcesy w niej odnosił polski bas, Adam Didur, jako odtwórca roli tytułowej. Drugą swą operę *Neron* z własnym librettem komponował Boito aż do śmierci (1918 r.), sięgając w warstwie instrumentacyjnej do środków impresjonistycznych, a więc przełamując dotychczasowe przyzwyczajenia włoskiej publiczności operowej. Tym samym postawił odtwórców tej opery w trudnej sytuacji; wprowadzając na scenę nową muzykę, nie mogli liczyć na entuzjazm nawet wyrobionej mediolańskiej widowni.

Sześć lat po śmierci kompozytora i librecisty *Nerona* niedokończoną przez niego operę postanowił wystawić Arturo Toscanini, wybierając do śpiewania głównej partii sopranowej Rosę Raisę jako Asterię, a do roli tytułowej – czołowego tenora ówczesnej La Scali – Aureliano Pertilego. Biografowie Toscaniniego przyznają, że wystawienie *Nerona* było bodaj największym przedsięwzięciem w całej karierze genialnego dyrygenta. „Na krótko przed śmiercią biedny Boito oznajmił mi – mówił potem Toscanini – że już właśnie kończy *Nerona* i że życzy sobie, by dzieło wykonano w La Scali, pod moją dyрекcją“. Przez kilka lat dyrygent pracował nad niedokończoną partyturą, początkowo ze Smareglią, potem z Tommasinim, aż wreszcie latem 1923 roku operę ukończono. Od nowego sezonu rozpoczęły się w La Scali próby.

I w tym momencie, zanim jeszcze doszło do pierwszej z prapremier, w których uczestniczyła Rosa Raisa, już zaczyna się wątek drugiej. Wiosną 1924 roku próbom *Nerona* przysłuchiwał się Giacomo Puccini, zastanawiając się nad wyborem odtwórczyni roli tytułowej w nowej operze, którą właśnie pisał. Uznał, że właśnie Raisa może być pierwszą *Turandot*, o czym powiedział śpiewaczce. Natomiast o *Neronie*, w którego przygotowanie Toscanini włożył tyle serca, Puccini miał jak najgorsze zdanie, z czym się zresztą nie krył. „Wiść o tym dotarła do Toscaniniego, który poczuł się dotknięty do żywego – pisał Harvey Sachs – i rozkazał, aby Pucciniego wyproszone z próby generalnej. Okazało się później, że była to ostatnia wizyta ciężko chorego kompozytora w Mediolanie.“



W prapremierze opery Boity *Neron* na scenie mediolańskiej La Skali wzięła udział Rosa Raisa

1 maja 1924 roku doszło wreszcie w La Scali do prapremiery *Nerona*. Biograf Toscaniniego pisał, że próby trwały dzień i noc przez dwa miesiące. „Premierę otaczało gorączkowe podniecenie. Kompozytorzy, krytycy i wielbiele Boita zjechali z całej Europy i z obu Ameryk. W foyer ustawiono fotele dla gości, których nie można było odesłać z kwitkiem. Nic nie widzieli, ale przynajmniej coś słyszeli. Publiczność entuzjastycznie przyjęła zarówno dzieło, jak i sam spektakl.“

Był to też wielki i znaczący w biografii sukces Rosy Raisy. Ale co z *Turandot*? Skłócony z Puccinim maestro Toscanini pewnie odstąpi od zamiaru wystawienia tej opery... A przecież była to dla Raisy szansa jeszcze większa niż *Neron*. W *Turandot* kompozytor obiecał jej rolę tytułową, no i co tu ukrywać, nowa opera samego mistrza Pucciniego to szansa nad szansami. Tymczasem sam twórca wyznawał w liście do jednego z przyjaciół: „Z Toscaninim głucha wojna (...) Powiadają, że źle się wyrażałem o *Neronie*, niech to diabli wezmą! *Turandot* leży niedokończona, od miesiący już nie podchodzę do fortepianu i nie piszę ani linijki...“

Upłynęły cztery miesiące od awantury na próbie generalnej *Nerona*. Toscanini okazał się niepamiętliwy, pojechał na początku września do Yiareggio, odwiedzić ciężko chorego na raka gardła Pucciniego. Po tej wizycie kompozytor napisał w jednym z listów: „Toscanini właśnie wyjechał i rozwiały się wszystkie chmury, dzięki czemu jestem bardzo, bardzo szczęśliwy. W jego rękach *Turandot* będzie z pewnością idealnie wykonana.“ Dyrygent jeszcze kilkakrotnie w październiku i listopadzie odwiedzał Pucciniego, nawet w przeddzień wyjazdu kompozytora do kliniki radiologicznej w Brukseli, z której już nie wrócił. Giacomo Puccini zmarł 29 listopada 1924 roku.

Niestety, nie zdążył dokończyć ostatniego aktu *Turandot*. Finał opracował Franco Alfano. Ale po próbie generalnej doszło do znamiennej wymiany zdań.

Alfano: – I co pan powie o finale, maestro?

Toscanini: – Zdawało mi się, że z głębi sceny podchodzi do mnie Puccini, żeby mi dać po pysku.

Do roli tytułowej kandydowały Rosa Raisa i Maria Jeritza. Kalafem miał być Giacomo Lauri-Yolpi, któremu ponoć Puccini przyrzekł tę rolę, lecz Toscanini wybrał innego znakomitego tenora – Miguela Fletę. Zaś jako tytułową *Turandot* – Rosę Raisę, o której zgodnie twierdzono, że bardziej od Jeritzy nadaje się do tej roli. „Jeritza to piękna artystka, ale kiedy musiała śpiewać trochę «góry», to forsowała – mówili śpiewacy La Scali. – A z *Turandot* nie ma żartów, to ogromna rola...“

Historia pogodziła „turandotowe supergwiazdy“, bo cała czwórka kandydatów została usatysfakcjonowana. Raisa i Fleta wystąpili 25 kwietnia 1926 roku na prapremierze światowej w Mediolanie, a Jeritza i Lauri-Yolpi pół roku później, 16 listopada, wzięli udział w amerykańskiej premierze tej opery na scenie Metropolitan Opera House w Nowym Jorku, pod dyktando również wybitnego dyrygenta, Tulio Serafina. Pod koniec tegoż 1926 roku nasz miesięcznik „Muzyka“ donosił z USA:

„Poważne kontrowersje nastąpiły za kulisami opery nowojorskiej w związku z zapowiedzią pośmiertnej opery Pucciniego: znana śpiewaczka Rosa Raisa wszczęła spór z Jeritza, twierdząc, że dla niej została napisana opera. Jeritza natomiast utrzymuje, że *Turandot* istnienie swe zawdzięcza jej. Prawda jednak zdaje się być po stronie śpiewaczki włoskiej ((sic!)) wbrew intencjom samej Raisy warszawska „Muzyka“ przylepiła jej narodowość włoską – przyp. W.P.). Mimo to jednak



Róża Bursztyn, czyli Rosa Raisa

śpiewać będzie na amerykańskiej premierze Marija Jeritza.“

A swoją drogą, za życia Raisy krążyły po świecie różne określenia narodowościowe, jakie jej przypisywano. Włoski autor jednej z fundamentalnych książek o wielkich śpiewakach pisał, że: „Kariera Raisy rozpoczęła się we Włoszech. Chociaż Polka z urodzenia, podobnie jak Arkel, Kruszelnicka i Ruszkowska, od początku identyfikowała się z repertuarem włoskim i dla naszych celów może być uważana za śpiewaczkę włoską.“ Hmm... dość ryzykowna to teza. W ten sposób wszystkich odtwórców Verdiego, Rossiniego czy Pucciniego, a więc oper z żelaznego repertuaru, można nazwać Włochami, a ze śpiewaków Wagnerowskich zrobić Niemców.

Natomiast Amerykanie, a zwłaszcza mieszkańcy Chicago – gdzie Rosa Raisa była przez wiele lat supergwiazdą tamtejszej opery – uważali ją za swoją, typowo amerykańską śpiewaczkę, tym bardziej że miała obywatelstwo tego kraju i tu spędziła znaczną część życia. Ona sama podawała: a polish singer.

Jak nazywała się naprawdę? Słowniki i encyklopedie podają rozbieżne informacje na ten temat. Wiadomo, że urodziła się w Białymstoku 30 maja 1893 roku, w biednej rodzinie żydowskiej. Chcąc ustalić bliższe szczegóły na ten temat, w trakcie zbierania materiałów do jej biografii rozesłałem po całym świecie listy do osób i instytucji, które wydawały mi się kompetentne. Wynik tych poszukiwań okazał się raczej mizerny. Nadal nie udało się ustalić prawdziwego zapisu nazwiska śpiewaczki, bowiem każdy twierdził co innego.

Profesor Mosze Miszkiński z Uniwersytetu w Tel-Aviv uważa, że nazywała się Roszą Bursztejn. Doktor Chen Merchavia z Białystok Archives Commite'e z Żydowskiej Biblioteki Narodowej w Jeruzalem podał: Burshtein. Sekretarz generalny ziomkostwa Żydów białostockich w Nowym Jorku, Issac Rybał, podaje za Bialostoker Bilder-album – Burstein. Historyk muzyki żydowskiej, Isachar Fater z Tel-Aviv, napisał mi, że jej prawdziwe nazwisko było: Bursztajn. Zaś znawca problematyki żydowskiej w historii opery, Charles B. Mitzner z Nowego Jorku, podał mi imię i nazwisko jej ojca: Herschel Burchstein. I komu tu wierzyć?

Ponieważ Białystok należał wówczas do zaboru rosyjskiego, rodzinę Róży Bursztyn nie ominął tragiczny los innych Żydów zamieszkałych w imperium carskim, kiedy to na początku naszego stulecia zmuszono ich do emigracji. Na scenie muzycznej pozostał trwały ślad tego zdarzenia – słynny musical *Skrzypek na dachu*.

Kiedy Róża miała sześć lat, zmarła jej matka. Odtąd zamieszkała u kuzynów i – jak powiedziała jednemu z dziennikarzy – od wczesnego dzieciństwa śpiewała, naśladując początkowo melodie katarzyniarza, a potem występowała w chórze Jakoba Bermana. Berman zresztą pierwszy w jej życiu zwrócił uwagę na predyspozycje śpiewacze Róży. W Białymstoku uczyła się też w szkole Babickiego. Po wygnaniu rodziny kuzyna z Rosji znalazła się wraz z nią we Włoszech, będąc wówczas kilkunastoletnią dziewczyną.

Początkowo lekcji śpiewu udzielała jej żona dyrektora Opery w Palermo, Cleofante Campaniniego, znana śpiewaczka Eva Tetrzzini, siostra słynnej Luizy. Fakt ten był o tyle istotny, że kilka lat później, gdy Róża ukończyła konserwatorium w Neapolu, właśnie państwo Campanini najbardziej pomogli w jej starcie artystycznym.

Eva Tetrzzini-Campanini przekazała swoją uczennicę wybitnej śpiewaczce włoskiej, Barbarze Marchisio – kontralt. Razem ze swoją siostrą Carlottą, Barbara wpisała się do historii wspaniałymi występami w La Scali (zwłaszcza przy wznowieniach *Normy* i *Semiramidy*), a także tym, że dla obu siostr Rossini przygotował nową, poprawioną wersję *Semiramidy* do wystawienia



Rosa Raisa w Chicago jako filar tamtejszej opery (1918 r.)

w Paryżu. Przez pięć lat studiowała śpiew panna Bursztyn w neapolitańskim konserwatorium „San Pietro a Maiella“ pod opieką słynnej maistry.

Pierwsze trzy lata studiów Barbara Marchisio przeznaczyła na solfeż, wokalizowanie i muzykę klasyczną. „Początkowo buntowałam się – wspominała potem Rosa Raisa – bo chciałam śpiewać muzykę, która mogłaby wyrażać moje uczucia, ale pani Marchisio uważała, że najpierw muszę się nauczyć stać nieruchomo i pięknie śpiewać. »Będziesz potem potrzebowała giętkości przy śpiewaniu Normy«, mówiła mi i zawsze byłam jej wdzięczna za to, że nigdy potem nie miałam kłopotów z jakąkolwiek skalą czy najtrudniejszym pasażem.“

Od czwartego roku studiów zaczęła śpiewać partie operowe. Rozpoczęła od ról koloraturowych w *Lunatyczce* Belliniego, *Lindzie di Chamounix* Donizettiego i *Cyruliku sewilskim* Rossiniego.

Imię Róża śpiewaczka podawała w brzmieniu żydowskim jako Raisa. Podczas rozmowy z dyrektorem Cleofante Campaninim, kiedy się poznali, przedstawiła się: Raisa Bursztajn. – Co oznacza słowo „Raisa” – zapytał Campanini. – Po włosku tłumaczy się jako: rosa (róża) – odparła panna Bursztajn. – To świetnie – orzekł dyrektor – jako śpiewaczka może się pani nazywać podwójną różą: Rosa Raisa. I tak ponoć narodził się pseudonim artystyczny.

Po ukończeniu konserwatorium w 1912 roku odbył się pierwszy występ Rosy Raisy na koncercie w Akademii Świętej Cecylii w Rzymie. Program zawierał *Rappresentazione di Anima e Corpo* Cavalieriego i fragmenty z *Orfeusza* Monteverdiego; przy fortepianie towarzyszył Giuseppe Kaschmann. Krytycy orzekli, że przed młodą śpiewaczką otwiera się wielka przyszłość.

Potwierdzeniem tych opinii był już jej debiut sceniczny 6 września 1913 roku, kiedy to wystąpiła w Operze w Parmie jako Leonora w *Oberto* Verdiego w czasie uroczystości związanych z setną rocznicą urodzin kompozytora.

W recenzjach po tym występie można było przeczytać między innymi: „Debiut w Teatro Regio, a tym bardziej przy takiej okazji, można uznać za duże ryzyko, ale Raisa odniosła tryumfalny sukces. Posiada wspaniały głos, o pięknym timbrze (...) Nie mogła co prawda pokazać swego talentu dramatycz–nego, bo była za mocno spięta (...), lecz mimo to odniosła wspaniały sukces.“

W niecałe dwa miesiące po debiucie przyjechała do Chicago i rozpoczęła tu swoją wielką karierę. „Raisa była własnością Chicago“ pisał jeden z krytyków, gdy po ćwierćwieczu występów schodziła ze sceny. A przyjechała tu za dyrektorem Campaninim, który po Parmie objął kierownictwo opery chicagowskiej. Razem z tym teatrem – który kolejno nazywał się: Chicago Grand Opera Company, potem Chicago Opera Association, Chicago Civic Opera Company, wreszcie Chicago Civic Opera Association – przez ćwierć wieku (z kilkoma przerwami na dłuższe tournée europejskie i południowoamerykańskie) przeżywała jego wzloty i upadki, stanowiąc mocny filar chicagowskiego zespołu.

Swoją karierę amerykańską rozpoczęła podczas gościnnych występów Chicago Opera w Filadelfii, gdzie 20 listopada 1913 roku wystąpiła w roli królowej Izabelli Kastylijskiej w operze Franchettiego *Krzysztof Kolumb*. Partię tytułową śpiewał wówczas Titta Ruffo, baryton o legendarnej już dziś potędze głosu i wspaniałym talencie dramatycznym. Start z takim partnerem mógł przejść do kronik.

Tydzień później, w sobotnie popołudnie 28 listopada, nastąpił chicagowski debiut śpiewaczki w partii tytułowej *Aidy*. Miało to miejsce na scenie wielkiej sali koncertowej Chicago Auditorium,

a orkiestrę prowadził dyrektor Opery i wieloletni opiekun artystyczny Raisy, maestro Campanini. Krytycy chicagowscy napisali po tym występie, że śpiewaczka nie ma sobie równych, jeśli chodzi o piękno i skalę głosu.

Po swoim pierwszym sezonie amerykańskim wyjechała do Ameryki Łacińskiej, a potem do Europy. Tu występowała między innymi w Covent Garden, śpiewając w 1914 roku razem z innym słynnym Polakiem, Adamem Didurem, w *Mefistofelesie* Boity. Dwa lata później rozpoczęła gościnne występy w La Scali, których ukoronowaniem była opisywana wcześniej prapremiera *Turandot* w 1926 roku.

W sezonie 1914/1915 powróciła do Chicago, gdzie niebawem stała się jednym z filarów Opery. Tu zapuściła korzenie i stąd wyjeżdżała na gościnne występy do Europy czy Teatro Colon w Buenos Aires. Mimo propozycji nie przeniosła się do Metropolitan Opera, choć w Nowym Jorku śpiewała. Po raz pierwszy wystąpiła tam z zespołem Opery Chicagowskiej 24 stycznia 1918 roku na scenie Lexington Theatre. Śpiewała partię Mallieli w operze Wolfa Ferrari *Gioielli della Madonna*. Jednak aż do końca jej kariery scenicznej w 1938 roku była na stałe związana z Chicago, gdzie potem jeszcze przez kilka lat zajmowała się pedagogiką.

Albert Goldberg pisał: „Dla tych, którzy wzrastali w okresie wielkich dni Chicago Opera Company nazwisko Rosy Raisy będzie miało zawsze swój szczególny blask. Bardzo trudno opowiedzieć tym, którzy jej nie słyszeli, jaka była. Dokonała bowiem niewielu nagrań, a nawet



Rosa Raisa jako Tosca (1919 r.)

i te nie są reprezentatywne, ponieważ ówczesne techniki nagrań akustycznych nie oddawały, a wręcz zniekształcały siłę i bogactwo głosu Raisy.

Wśród znanych mi sopranów tylko dwa głosy można porównać z naturalnym brzmieniem Raisy: głos Kirsten Flagstad i Renaty Tebaldi. Głos Raisy obdarzony był fenomenalną siłą, aksamitnym przy tym brzmieniem i ogromnym ładunkiem emocjonalnym. Pamięć o jej mezzavoce w *Salce, salce* oraz *Ave Maria* w ostatnim akcie *Otella* i w niektórych pasażach w *Madame Butterfly* nadal prześladuje każdego, komu dane było szczęście usłyszenia tego. (...) Była ona uwielbiana przez chicagowską publiczność niczym najukochańsza córka.”

W jej repertuarze znajdowało się ponad trzydzieści partii operowych o bardzo różnorodnym charakterze: od typowo koloraturowych po Wagnerowskie (w *Tannhauuserze* i *Lohengrinie*), od Mozarta (a nawet Monteverdiego na początku kariery), Rossiniego i Belliniego (tytułowa *Norma*) po opery współczesne (na przykład 26 grudnia 1925 roku brała udział w chicagowskiej premierze *A Light from St. Agnes* Franka Harlinga), co w sumie świadczy o uniwersalności głosu i znakomitym warsztacie wokalnym Rosy Raisy.

Jedną z jej ulubionych ról była *Tosca*. Ale też z *Toską* wiązały się nie zawsze fortunate przygody. Pewnego razu „zagrała się” do tego stopnia, że przy końcu opery rzuciła się na ciało „umarłego” Cavaradossiego z taką emocją, iż ciało... dwukrotnie aż podskoczyło na scenie. Innym razem śpiewała *Toskę* na świeżym powietrzu i w trakcie śpiewania *Yissi d'arte* wpadła jej do ust mucha. Nie miała jednak zamiaru rezygnować z popisowego si bemol. Więc „zrobiłam jedyne, co można było uczynić – połknęłam muchę.”

W latach trzydziestych święciła też triumfy na największych festiwalach operowych: Arena di Yerona oraz Maggio Musicale we Florencji (gdzie szczególnie sukces odniosła na występie w 1933 roku w *Hugonotach*; jej partnerem scenicznym był wówczas wspaniały tenor włoski, Giacomo Lauri-Yolpi).

Istnieją wśród kronikarzy rozbieżności co do zakończenia kariery scenicznej Rosy Raisy. Jedni podają, że przeszła na emeryturę w 1937 roku, a jej ostatnim występem była rola Racheli w *Żydówce* Halevyego, jedna z jej koronnych ról, którą w samym tylko Chicago śpiewała dwadzieścia trzy razy. Inni zaś twierdzą, że po raz ostatni wystąpiła śpiewaczka 6 maja 1938 roku w Detroit, biorąc udział w amerykańskiej premierze opery Lodovico Rocca *Dybbuk*, gdzie śpiewała partię Leah.

Po zejściu ze sceny poświęciła się pracy pedagogicznej. Razem z mężem, znanym barytonem Giacomo Riminim, założyła w Chicago własne studio wokalne. Prowadzili je oboje aż do 1952 roku, kiedy to 6 marca Rimini zmarł. Byli małżeństwem ponad trzydzieści lat, gdyż pobrali się w 1920 roku w Chicago, a poznali cztery lata wcześniej na scenie Teatro Colon w Buenos Aires podczas przedstawienia *Bitwy pod Legnano*. Mieli dwie córki.

Po śmierci męża – z którym dokonała kilku (w sumie nielicznych w swojej karierze) nagrań fonograficznych i który – w roli Pinga – brał razem z nią udział w światowej prapremierze *Turandot* – przeniosła się z Chicago do Kalifornii, gdzie zamieszkała z córką, zięciem i dwiema wnuczkami. Zmarła 28 września 1963 roku w swojej kalifornijskiej posiadłości Pacific Palisades (Santa Monica w aglomeracji Los Angeles).

Kilka lat przed śmiercią, po przeniesieniu się z Chicago do Los Angeles, dziennikarz jednej z kalifornijskich gazet chciał zarekomendować osiedlenie się słynnej gwiazdy na Zachodnim Wybrzeżu, tym bardziej że Raisa obiecała brać czynny udział w miejscowym życiu muzycznym.

Na koniec rozmowy z artystką poprosił, by mu w kilku słowach, ze względu na ograniczone miejsce w gazecie, skrótkowo zobrazowała swoją karierę. – Ja tego nie potrafię – powiedziała Rosa Raisa – ale mogę panu powiedzieć, jak to zrobił ongiś słynny Sycylijczyk, światowej sławy tenor, Giuseppe Anselmi. Mężczyzna przy tym niezwykle piękny, bożyszczce kobiet, które zakładały na początku stulecia – mówiąc współczesnym językiem – fan kluby jego imienia.

Pewnego razu Anselmi wyjechał do Hiszpanii, by śpiewać w *Rigoletcie*, a swojemu agentowi obiecał przysłać krótkie sprawozdanie do Mediolanu. Po kilku dniach przyszła depesza:

„Wielka owacja na wejście. *Questo o guella* bisowane. *Si-bemol* w duecie z Gildą zatrzymało przedstawienie. Musiałem śpiewać *Parmi veder* trzy razy, a *La donna e mobile* cztery razy. 10-minutowy aplauz dla kwartetu. Po przedstawieniu publiczność zanosła mnie na rękach do hotelu. Musiałem śpiewać na bis z balkonu hotelowego. Rozdmuchać i donieść prasie.“

Ćwierć wieku później podobnie się stało z jego polskim następcą – śpiewaczym idolem Europy, Janem Wiktorem Kiepurą.

Wspominałem już, że Rosa Raisa dokonała w sumie niewielu rejestracji fonograficznych. „Nagrywała ona dla czterech wytwórni – pisała w 1972 roku Aida Favia-Artsay na łamach „HOBBIES – The Magazine for Collectors“. – Dziś jej płyty są rzadkością, niezwykle trudną do zdobycia. Ale nadal Raisa uchodzi za jeden z największych sopranów dramatycznych zapisanych na płytach.“

Napoczątku lat siedemdziesiątych firma „Club 99“ dokonała reedycji jej nagrań akustycznych (z lat 1916 oraz 1920-24 i elektrycznych z roku 1929). W dwupłytyowym albumie (vol. I nr 99-52 i vol. II nr 99-92) znalazło się 30 nagrań, w tym 23 operowe i 7 pieśniarskich. Historycy fonografii operowej uznali, iż jest to zbiór reprezentacyjny⁶) dla skali, techniki wokalne i repertuaru oraz możliwości głosowej artystki, biorąc oczywiście pod uwagę możliwość wyboru jedynie spośród zachowanych nagrań.

Po opublikowaniu II zbioru *Karier i legend* pan Jacek Chodorowski zwrócił mi uwagę – a mówił to w imieniu zbieraczy płytowych – bym przy pisaniu dalszych biografii uwzględnił też w większej mierze informacje historyczno-dyskograficzne. Czyniąc temu zadość, podaję (przy okazji informacji o reedycjach nagrań Rosy Raisy), że w latach 1920-1924 dokonała ona nagrań akustycznych: dla firmy amerykańskiej „Yocalion“ oraz dla „Pathe“ w Mediolanie (1924 r.), z tego „Yocalion“ wydała 15 płyt, a „Pathe“ – 3 płyty. Natomiast jej nagrania elektryczne ukazywały się: w firmie „Brunswick“ (USA, w latach 1928-1930), gdzie wyszły 4 płyty oraz w europejskiej firmie HMV (ok. 1933 r.) – 2 płyty. Natomiast około 1940 roku International Record Collectors Club w USA wydał jedyną reedycję na płycie 78-obrotowej (nr 203), zawierającą *Suicidio!* z *Giocondy* (nagraną poprzednio w „Yocalion“) oraz *Voilo sapete* z *Rycerskości wieśniaczej* (z płyt „Brunswick“). Reedycję na płytach mikrorowkowych ukazały się: około 1954 roku w firmie „Scala“ USA (nr płyty 808) oraz w innych firmach amerykańskich: „RCA Victor“ (nr LCT 6701), „Famous Record of the Past“ (nr FRP 3) i „Top Artists Platers“ (nr Tap 306 i Tap 308). Oczywiście prócz tego wymieniana na początku reedycja „Club 99“.

The logo features the word "MAESTRO" in a white, elegant, serif font, centered on a dark red background that has a subtle vertical pleated texture, reminiscent of a theater curtain.

© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl