

Светозар Рапајић¹
Факултет драмских уметности, Београд

PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE

782.1.089.1
782:792.5.091
COBISS.SR-ID 255677964

Апстракт

Однос између музичког и вербалног текста у опери и њихова кореспонденција са акционошћу, односно перформативношћу, били су предмет теоријских спекулација, али и уметничких креација од фирентинског настанка опере до наших дана. У уметничкој пракси искристалисала су се два супротна концепта хијерархијске везе између либрета, односно литерарног предлошка и музичког текста. Први концепт се угледао на античку трагедију и давао предност драмском елементу. Та линија води од Фирентинаца, преко Глука и француске опере до Вагнера, у чијој музичкој драми доживљава врхунац. Други концепт даје предност музици и води од венецијанске опере до италијанског белканта и достиже врхунац у делима Вердија. Не само што је ова амбивалентност расправљана у теоријским студијама, него је постајала тема и предмет заплета и сукоба и у радњи појединих оперских дела. Савремени музиколози назвали су такве опере метамелодрама, јер се оне баве самим собом, смеиштене су у позоришни амбијент и кроз драмску причу разматрају предност музике или либрета у оперској уметности. Мало комично дело Салијерија *Prima la musica e poi le parole* следи процес настанка једне наручене опере, током кога понижени Песник не успева да се избори за једнакост са ствараоцем музике. *Cariccio*, тестаментарно дело Рихарда Штрауса представља модерну реплику на малу Салијеријеву оперу. У њему се на много рафиниранији начин представљају суочавања песника, музичара, редитеља, играча, певача, глумаца, спонзора, критике и публике током припрема за стварање такође наручене опере, а главни сукоб настаје кроз ривалитет Песника и Музичара. Догађајни и естетички закључак ове опере промовише тезу о уметничкој синте-

1 svrapajic@gmail.com

зи у којој се поезија и музике стапају у јединствену нову вредност, у којој су појединачне уметности *Unzertrennlich* – нераздвојиве.

Кључне речи

либрето, фирентинска опера, венецијанска опера, музичка драма, метамелодрама, синтеза

Након једне представе у Бечкој државној опери, наша угледна књижевница је упитала: „Музика је дивна, и представа је дивна, али зашто су речи тако глупе?“ Слична питања смо чули више пута. Често су постављана с разлогом, а често и без правог разлога, понекад поспрдно, из злоћудне предрасуде, или просто из навикнутог стереотипа иза кога стоји незнање. Понекад су се ширили и вицеви којима се исмевала опера, а посебно њен либрето. Улдериико Роланди (Ulderico Rolandi), лекар који је крајем 19. века пасионирано градио своју колекцију оперских либрета, сведочио је како су га пријатељи, када је говорио о својој збирци, у почетку иронично или сажалјиво гледали, као да се ради о нечему сасвим безначајном, слично скупљању кутија од шибица или разгледница².

С друге стране, питања о односу музичке и вербалне структуре у музичком позоришту, а томе бисмо додали и акциону структуру, бивала су предмет озбиљних расправа историјске, естетичке, структуралне, музиколошке или просто театарске природе, као и предмет стваралачких поетика, и то од настанка опере, па до данас. То је било једно од питања којим су се веома ангажовано бавили француски енциклопедисти, којима су позориште, музика и посебно опера биле омиљене области проучавања. Тако на пример Русо (Jean-Jacques Rousseau), који као филозоф, и као композитор, и као либретиста стваралац француске комичне опере, разматра неопходну једнакост у интеракцији Музике и Поезије у опери, констатујући да је та једнакост у опасности:

Али не може се корачати путем доброг укуса дуго времена без успона и падова, а савршенство је тачка коју је тешко одржати. Пошто је осетила и испробала своје снаге, Музика почиње да кора-

2 Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso I tempi*, Edizione dell' Ateneo, Roma 1951. Роландијева збирка од преко 37 000 либрета и око 5 000 оперских партитура данас се налази у Институту за књижевност, позориште и оперу Фондације Чини на острву Сан Ђорђо Мађоре поред Венеције (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore).

ча сама, почиње да ниподаштава Поезију, са којом би требало да буде удружена, и почиње да верује да више вреди стварати из себе саме лепоте које је делила са својом сапутницом... Тада Музичар, ако је већи уметник од Песника, овога уклања и заборавља; видећи да Гледалац жртвује речи Музици, Глумац са своје стране жртвује гест и театарску радњу певању и бриљирању свога гласа; а све то чини да се потпуно заборавља Драма, и да се Представа претвара у истински Концерт. Насупрот томе, ако се предност налази на страни Песника, Музика ће, са своје стране, постати скоро индиферентна...³

Промишљајући о свету и уметности у њему, Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) је настојао у својој *Естетици* (*Vorlesungen über die Aesthetik*) да успостави законитости овог амбивалентног феномена, споја апстрактне музичке форме и конкретног, животног садржаја, односно да одговори на питање да ли врхунско музичко-сценско дело треба да има либрето врхунског књижевног, односно драмског нивоа. О томе је закључио следеће:

Наравно, код чисто мелодичних музичких комада текст⁴ углавном не игра пресудну улогу, али ипак и такви комади захтевају речи које су по својој унутрашњој садржини истините. Али, с друге стране, та садржина опет не сме да буде по својој мисаоној и филозофској дубини сувише тешка, као што је на пример Шилерова лирика⁵ чија величанствена ширина патоса превазилази музикални израз лирских осећања.⁶

Мало даље Хегел даје и неку врсту рецепта за карактер вербалног текста у музичко-сценском делу:

3 Jean-Jacques Rousseau, *Collection complète des œuvres, volume 9, Dictionnaire de musique*, Genève 1780-1789, version du 7 octobre 2012, 488-489, édition en ligne www.rousseauonline.ch. Није грешка што Русо позоришне појмове, као што су Музика, Музичар, Поезија, Песник, Драма, Глумац, Представа, Гледалац, карактерише почетним великим словом.

4 Вербални текст (структура), за разлику од музичког, односно сценског текста.

5 Ипак, бројне романтичарске опере, између осталог многе Вердијеве, настале су по Шилеровим драмама: *Јованка Орлеанка* (*Giovanna d'Arco*) по Шилеровој *Девици од Орлеана* (*Die Jungfrau von Orléans*), *Разбојници* (*I masnadieri*), по истоименој Шилеровој трагедији (*Die Räuber*), *Лујза Милер* (*Luisa Miller*) по *Сплетки и љубави* (*Kabale und Liebe*), *Дон Карлос* (*Don Carlos*) по Шилеровој трагедији. И Росинијев *Вињем Тел* (*Guillaume Tell*) је настао по Шилеру (*Wilhelm Tell*).

6 Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Естетика III*, Култура, Београд, 1961.

Међутим, музици највише одговара извесна осредња врста поезије коју Немци скоро не признају за праву поезију, али за коју су Италијани и Французи имали много смисла и умешности: једна поезија која је у лирском елементу истинита и врло једноставна и која са мало речи наговештава ситуацију и осећање; у драмском је елементу без сувише разгранатих заплета јасна и жива, појединости не разрађује до краја, уопште више се труди да да скице него поетски потпуно изражена дела... Јер, пошто музика треба да се придружи речима, то оне не смеју да одсликавају садржину у свима њеним најситнијим појединостима...⁷

Питање да ли либрето треба да има своју самосталну уметничку вредност исто је тако реторичке или сколастичке природе, као и питање да ли је филмски сценарио самостално уметничко дело, које је предвиђено да излази пред читалачку публику и литерарну критику⁸. Разматрајући склоп музичке, вербалне, акционе и афективне грађе Монтевердијевог *Орфеја*, првог и данас актуелног и извођеног оперског ремек-дела, насталог према либрету Алесандра Стриђа (Claudio Monteverdi, Alessandro Striggio, *Orfeo*), Џозеф Керман (Joseph Kerman) закључује:

Оно што у тексту (in the book) изгледа као инстинкт или каприци, под притиском музике постаје апсолутно инвазивна емоција, што чини да не доводимо у сумњу Орфејев интегритет више него што то чине дивље звери Тракије или створења из Хада, која је он својом лиром опчинио. Либрето обезбеђује оквир, али суштинску драмску артикулацију доноси музика.⁹

Другим речима, вербални певани текст своју суштину и драмску и афективну моћ добија само у симбиози са музиком, а никако самостално.

У епилогу своје књиге, Керман дефинише три главна средства којима музика у опери доприноси драми, и закључује са трећом функцијом:

7 Исто, str. 334-335.

8 На Високој државној филмској и позоришној школи у Лођу (Пољска), једној од најбољих филмских школа у Европи, присуствовали смо 1988. године једном научном симпозијуму, чија је тема била претпостављена самосталност филмског сценарија. Симпозијум је трајао три дана по дванаест сати дневно, али на крају није дао никакве децидиране закључке.

9 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, Faber and Faber, London, 1989, p. 25.

*Иако тешко објашњив, трећи допринос музике је веома важан. Поред тога што представља индивидуална осећања и дефинише карактер тренутне радње, музика у опери делује, и на општији, много дубљи начин. Музика особене врсте установљава особени свет или особено поље у коме неки начини мишљења, осећања и радње постају могући (или бар вероватни).*¹⁰

Хегелова теза може понудити одговор на још једно непријатељско питање, понекад упућено оперском жанру: Како то да се међу писцима либрета, вербалног текста опере, не могу наћи велики литерарни ствараоци? Али и та констатација, којом се претпоставља обавезни низак квалитет музичко-сценских либрета, не може бити апсолутно правило. Тако су, на пример, либрета Монтевердијевих опера понекад упоређивана са Шекспиром. Текстови врхунских комичних опера, као што су Моцартова *Фигарова женидба*, по либрету Лоренца да Понте (Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo da Ponte, *Le nozze di Figaro*), Росинијев *Севилски берберин*, по либрету Стербинија (Gioachino Rossini, Cesare Sterbini, *Il barbiere di Siviglia*), прави су бисери комичног театарског нерва.

Не покушавајући да нађу оправдање у оваквим најуспелијим примерима бриљантног оперског либрета (за које би неки зловници могли рећи да су само изузеци који потврђују правило), Салцман и Дези (Eric Salzman, Thomas Desi) у својој књизи о новом музичком позоришту, противно скоро општем мишљењу, тврде да је важност либрета у традиционалној опери потцењена: „Док је текст уобичајено стваран пре музичке композиције, већина историјских камена међаша у свим облицима певаног позоришта утемељени су у либрету, више него у музици. Какав би год модерни поглед на та стара либрета могао бити, првобитни успеси многих класицистичких и романтичарских опера били су засновани на сценској вредности њихових либрета, онако како су то видели њихови савременици.”¹¹

Најзад, не треба заборавити да је велики број барокних, а нарочито романтичарских опера настао по великој литератури, између осталог по делима Корнеја, Расина, Шекспира, Шилера, Виктора Игоа, Пушкина и других (Pierre Corneille, Jean Racine, William Shakespeare, Friedrich Schiller, Victor Hugo, Александр Сергеевич Пушкин). А када су велики

¹⁰ Исто, стр. 215.

¹¹ Eric Salzman, Thomas Desi, *The New Music Theater*, Oxford University Press Oxford, 2008, p. 84.

композитори, као што је то био случај са Вердијевим ранијим операма (Giuseppe Verdi), обрађивали либрето недовољне драматске убедљивости, надокнађивали су то музичком драматургијом високе драматике. Уосталом, Верди не само што је као композитор био мајстор музичке драматике, него је најчешће сам проналазио тематику својих опера, бирао сараднике на либрету и брижно надзирао његово настајање, постављајући песницима либретистима бројне и врло конкретне захтеве и дајући им идеје за поједина догађајна решења, развој ликова и слично. О томе сведоче сачувана Вердијева писма својим либретистима, препуна врло прецизних захтева и предлога. Тако је нестајала стара пракса, према којој је музички текст настајао на основу већ постојећег, самостално насталог либрета, и преовладао је принцип према коме је ново оперско дело настајало у интеракцији песника и музичара, или како бисмо то данас рекли, у некој врсти радионице.

Најексплицитнију реформу у правцу синтезе музичког и вербалног, односно акционог текста, промовисао је Вагнер (Richard Wagner), и у својим теоријским промишљањима и у стваралачкој пракси. Он захтева у опери пуну интеракцију музике и песништва (подразумева се драмског) и упозорава музичаре да је „сваки, чак и најситнији тренутак њиховог израза који не садржи песникову намеру и који није за своје остварење њом нужно условљен, сувишан, ометајући и лош.”¹² У својој романтичарској егзалтацији он прокламује да је „савез између језика речи и језика тонова плод венчања песништва и музике, као отеловљени љубавни моменат обе уметности.”¹³ Такав љубавни спој, као врхунски доживљај савршенства није за Вагнера само метафора. У таквом споју чулног и смисленог, осећања и сазнања, у потпуном утапању једног у друго, нема места ограничавању поједине уметности на себе саму, нити ограничавању једне уметности другом. Обе уметности у тој љубави, да би достигле савршенство, морају подносити и жртве. „Ако се песник и музичар узајамно не ограничавају, него у љубави побуђују тежњу за највишом моћи, ако су тако у љубави једно,... тада се рађа драма у својој највишој пуноћи.”¹⁴

После Вагнерове реформе, која је дефинитивно легитимисала појам музичке драме, уметничка артикулација либрета постала је, више или

12 Richard Wagner, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, Fischer Klassik, Frankfurt ym Main 2013, p. 179.

13 Исто, стр. 167.

14 Исто, стр. 178.

мање, императив (не заборавимо да је Вагнер сам био аутор својих либрета, и да се као такав проучава не само у историји музике, него и у историји немачке књижевности.) То је у великој мери карактеристично и код оних стваралаца опера који нису буквални следбеници Вагнеровог концепта, на пример у позним Вердијевим операма *Отело* и *Фалстаф*, према либретима песника и композитора Арига Боита (Arrigo Boito, *Otello, Falstaff*) или у операма руског музичког реализма Мусоргског или Чајковског (Модест Петрович Мусоргский, Петр Ильич Чайковский).

Двадесети век, у коме се музичко позориште дефинитивно упутило ултимативној синтези, у складу са тим успоставља пуну равноправност вербалног и музичког текста. Томе велики допринос дају и примери симбиозе између појединих драматичара и композитора. Тако је Рихард Штраус (Richard Strauss) већину својих оперских дела, између осталих *Електру*, *Кавалера с ружом*, *Аријадну на Накосу*, *Жену без сенке*, *Арабелу* (*Elektra, Der Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Die Frau ohne Schatten, Arabella*), креирао у дугогодишњем заједништву са Хугом фон Хофмансталом (Hugo von Hofmannsthal), једним од најзначајнијих модерних драмских песника немачког језика. Значајан је и период заједништва Брехта и Курта Вајла (Bertolt Brecht, Kurt Weill), коме дугујемо, поред осталог, не само *Оперу за три гроша*, него и скроз компоновану оперу *Успон и пад града Махагони* и балет с певањем *Седам смртних грехова малограђана* (*Die Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Die sieben Todsünden der Kleinbürger*).

Индикативно је да су нека од најзначајнијих оперских дела двадесетог века настала скоро дословним углазбљивањем (како кажу Хрвати) врхунских драмских дела: *Пелеас и Мелизанда* Дебисија по Метерлинку (Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck), *Саломе* Рихарда Штрауса по Оскару Вајлду (*Salome*, Oscar Wilde) и *Воцек* Албана Берга по Бихнеру (Alban Berg, *Wozzeck*, Georg Büchner). Занимљиво је да се наведена оперска дела много чешће појављују на сценама, него драме које су њихов основ.

Хијерархијски однос између музике и либрета, односно између музичке и драмске, или вербалне фактуре, пролазио је кроз разне фазе, претежући час на једну, час на другу страну, доводећи постепено до равнотеже. Први ствараоци фирентинске хорске опере крајем 16. и почетком 17. века имали су за узор античку грчку трагедију. Зато су њихове прве опере преузимале античке митске јунаке и мотиве, имале наглашену етич-

ку димензију и користиле хор као равноправног актера. Изнад свега, естетика првих стваралаца опере претпостављала је певани исказ (*parlar cantando*, говорити певајући) као израз пренапрегнутих унутрашњих токова радње, произишао из успона и падова унутрашњих тензија ликова. Због тога је тај певани израз близак некадашњем начину извођења античких трагедија (онако како су то први ствараоци опере замишљали), као нека врста мелодекламације, емотивно повишеног говора који прелази у музичку димензију. У сваком случају то је била *dramma per musica*, односно сценско музичко дело, у коме је музика произлазила из драмских токова, и на изванредан начин била њима подређена.

Фирентинска хорска опера је била уметност аристократског карактера. Она је извођена у аристократским палатама или вртовима у свечаним приликама, што значи свега неколико пута годишње. Приступ тим извођењима имали су само позвани гости из истог сталежа, што значи да представе нису биле јавне, а трошкове представе сносио је домаћин, владар неке од бројних држава на италијанском тлу, моћни аристократа који се такмичио са владајућим династијама, или обогачени трговац, односно банкар, који је често бивао богатији од владара. Међутим, глас о фасцинацијама које је производио нови жанр проширио се и изван двораца, и довео до идеје да заводљивост новог жанра може имати и комерцијални, што значи и јавни карактер, односно да може доносити профит, који ће се створити тиме што ће представи моћи присуствовати сви они који могу да плате улазницу, било она јевтинија или скупља. Тиме је гледалиште стекло право да изрази своје допадање или недопадање. Дистинкција међу гледаоцима је и даље постојала, али она није (или није само) произлазила из класног статуса, него из категорије и цене улазница. Плебс је пратио представу из партера, а виђенији и богатији грађани су закупљивали ложе, а понекад су се унутар исте патрицијске породице ложе наслеђивале и кроз неколико генерација. Ова врста позоришне револуције најизраженија је била у Венецијанској републици, која је била међу подузетнички најразвијенијим италијанским државама.

Свега четрдесетак година после настанка фирентинске хорске опере, као узвишене, отмене, емоцијом пребогате музичке драме, реплике на античку трагедију, отворено је у Венецији 1637. године прво јавно оперско позориште, Teatro San Cassiano. Убрзо је таквих позоришта у Венецији било десетак, а затим се овај модел проширио по свим италијанским земљама, али и по целој Европи (наравно, сем у земљама које су

била под турском влашћу). Тако је створен тип венецијанске опере, који је био потпуно супротан постулатима које су себи поставили ствараоци претходне фирентинске хорске опере.

Да би удовољили најширим слојевима гледалишта, ствараоци венецијанске опере морали су да из основа промене однос према либрету. Широка публика више није имала интереса за узвишене глапње грчких митских хероја. Оно што се тражило била је сензација, бизарност, злочини, фантастика. Зато извор нових оперских прича више нису били грчки митови. Уместо тога, нађена је инспирација у историји и псеудо-историји царског Рима у доба декаденције, између осталог у Тацитовим *Аналима*.¹⁵ Приче пуне крви, отрова, издајстава, убистава, завера, прерушавања, замене деце, неочекиваних заплета и расплета и превара, инцеста, невероватних преокрета и слично, постале су драмски основ венецијанских опера. Етичка димензија, коју је фирентинска опера баштинила од Грка, код Венецијанаца је потпуно нестала. Уместо култа природних емоција, предност је добило противприродно, бизарно, екстравагантно. Неретко су се оперске приче окончавале тријумфом зла.

Други фактор који је привлачио публику био је настајање култа звезда. „Осамнаести век је био еротски тренутак певања. Основна супротност, која доводи до тог претераног истицања тела, поклапа се с разликом полова, мушко-женско. Истовремено, 18. век пориче ту дихотомију и тражи динамички начин довођења у везу тела и оба пола... Осамнаести век ће се служити и кастратима и примадонама.”¹⁶ Највеће и најобожаваније звезде били су кастрати. Ова чудовишна појава најиндикативнији је пример нове естетике неприродног.¹⁷ Тајна њихове заводљивости, која је понекад изазивала хистерију гледалишта, слично култу модерних холивудских старова, била је у посебној врсти гласа, који је имао висине сопрана или алта, али уз посебну, необичну тамну боју, као и у њиховој сексуалној амбивалентности и ексцентричности. И сам Дидро (Denis Diderot), филозоф енциклопедиста (што значи заступник природности у уметности) и отац грађанске драме, претходнице реализма, није одолео овим чарима: „Јесте ли били ту кад нас је кастрат Кафарели тако очарао како нас ни твој жар, Демостене, ни твој склад

15 Тацит, *Анали*, Српска књижевна задруга, Београд, 1970.

16 Filip Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Београд, 1984, p. 121.

17 Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, Calder and Boyars, London, 1975, p. 14.

Цицероне, ни узвишеност твог генија, Корнеју, ни твоја сласт, Расине, никад не очараше.”¹⁸

Остало је забележено да су кастрати нарочито волели сцене лудила, жртвовања и појављивања у оковима¹⁹. Њихове ћуди су апсолутно владале позорницом, они су сами одређивали и своје фантастичне костиме, најчешће без икакве везе са функцијом улоге, епохом догађања и разумевањем радње, као и кретање на сцени и све детаље наступа, својевољно су избацивали делове опере, или убацивали певане украсе и варијације, или чак фрагменте из других дела, све до приватних обрачуна на сцени са својим ривалима и приватних кокетирања са публиком. Тако је један од идола гледалишта, играјући војсковођу који се победнички враћа из рата, у сцени тријумфа излазио на позорницу окован у ланце, јер је то био његов специјалитет којим је побуђивао допадање публике. Догађало се да звезда (кастрат или примадона) на позорницу излази праћена пажевима који придржавају шлепове невероватног костима, иако за то по радњи дотичне сцене нема никаквог оправдања, или да после арије, испраћене делиријумом овација, остане за сточићем са стране позорнице, пијући шампањак, једући поморанце и наздрављајући обожавањима, док се даље одвија представа.

18 Filip Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984, p. 131.

19 Кастрати су се дуго одржали у европској оперској продукцији. Тек су рационализам, који је пропагирао повратак природи (нарочито код Француза, међу којима кастрати нису никада били широко прихваћени, и који су увек тежили сопственој, националној естетици опере и одбацивали италијанску предоминацију, као и данас америчку) и романтизам, који је тежио природности осећања довели до њиховог уклањања са сцена, на којима су се тек повремено појављивали као посебни куриозитети. Једна од првих одлука Француске револуције била је забрана кастрата. Ипак, у папској држави, односно Риму, кастрати су се повремено појављивали све до почетка двадесетог века. „После две стотине година сјаја и дугог и постепеног заласка тог сунца, прича о овим чудним створењима, обогоњеним у име уметности, који су међутим пожељни бљештавије награде него што су их други певачи икада постигли, скоро да се завршила; а следеће генерације гледале су на њихову домену са поругом и одвратношћу, честитајући себи што живе у доба у коме таква дивљаштва више нису могућа. У ствари, била су могућа, јер у вагиканским капелама и неким римским црквама кастрати су опстали још много година, а дечаци су сакаћени због својих гласова скоро до времена када је Гарибалди ушао у Рим.” (А. Heriot, p. 21) Ипак, и после уједињења Италије још живи кастрати су у Риму понекад наступали, чак и на сахранама италијанских краљева, а последњи певач кастрат чак је 1902. и 1903. године снимао плоче, означен као „сопран Сикстинске капеле”. Барокне италијанске опере су дуго биле нестале са репертоара, али их је постмодернизам поново на велика врата вратио на позорнице. Све оно што је два века сматрано за непоправљиве мане ових опера, постмодернисти су осетили као сценску провокацију, па чак и као материјал за актуелизацију. Кастратске улоге у овим операма данас играју понекад жене, а често и контратенори, мушкарци који наравно нису кастрирани, него су посебном техником развили способност фалсетног певања.

Кастрати-звезде су вокалну технику довели до невероватног савршенства. Уместо рецитативног израза аристократске фирентинске опере, које су противници сматрали досадним, морало је и певање постати сензационално. Зато се и певање у највећој мери удаљило од мелодије узбуђеног говора, што значи и од природности емоције, и претворило у запањујући артефакт, заснован на вокалној акробатици и егзибиционизму. Музички ток се у највећем делу састојао од бриљантних арија, док су рецитативи између њих били сведени на најмању могућу меру. Певачи су се најчешће са предњег дела сцене обраћали директно публици, издвојени из тока радње. Хор, који је по угледу на античку трагедију имао тако значајну драматуршку и музичку функцију у фирентинској опери, у опери зрелог барока скоро је сасвим елиминисан. Док је фирентинска опера називана *хорском*, венецијанска је означена као *солистичка*. Тако се може рећи да је извођење више личило на ефектни (данас бисмо рекли естрадни) концерт виртуозних солистичких нумера, у фантастичном декору и фантастичним костимима.

Моћну атракцију за задивљено гледалиште производио је и декор. Барокна опера је на позорници стварала фантастичне декоре који су се као у некој чаролији мењали и покретали пред очима фасцинираних гледалаца уз невероватне призоре, као што су летење изнад сцене, пропадање у пакао, чаробњачке пећине и слично. Декоратери (у данашњем смислу сценографи, али и машинисти) су заиста били чаробњаци свог посла, јер су сва та чуда стварали без електрике и електронике, само механичким средствима, уз помоћ чекрка, ужади и хидраулике. Зато није чудо што је на плакатама и у штампаним либретима име декоратера имало истакнуто место, равноправно са песником и композитором.

У Венецији се представе нису изводиле током целе године, него само у три сезоне-стађоне (*stagione*), свака по неколико недеља после великих постова. У току једне стађоне се у једном позоришту изводила сваке вечери само једна опера. Тако су повлашћени гледаоци у своје ложе долазили неколико вечери на извођење исте опере, али најчешће без обраћања посебне пажње на цео ток представе. Тек у тренуцима посебно виртуозних арија, развличили су завесице на ложама да провере како ће ту арију вечерас отпевати главна звезда. У међувремену су у ложи, заклоњени од осталих гледалаца, вечерали, пили, играли карте, или водили љубав.²⁰

20 Нагло буђење афинитета за италијанску барокну оперу, до тада сценски скоро заборављену, подржала је естетика постмодернизма. Разлози за то се могу наслутити и из

Јасно је да у таквим околностима и при таквом понашању извођача и гледалаца није могло бити говора о артикулисаном вођењу драмске радње. Прича либрета, колико год била сензационална, служила је само као лабави оквир за произвољно нагомилавање атракција сваке врсте, без икакве намере да оне произађу из драматургије. Наравно, томе је доприносила и сексуална амбиваленција. Из сачуваних плаката, штампаних либрета, могу се сазнати поделе појединих представа. Тако се открива да су женске улоге певали или кастрати или певачице. Али и већину мушких улога, иначе писаних за женске гласове, су такође певали кастрати или жене. Мушки гласови су били резервисани за мали број мањих улога, обично за тиране, или очеве. Можемо се запитати како је, уз невероватне и обично полно недефинисане костиме, уз честе трансвестије, жене и кастрате који играју мушке ликове који се пресвлаче се у жене, или кастрате који представљају жене, а прерушавају се у мушкарце, публика уопште могла разазнати која улога је у изведеној причи ког рода, да не поставимо питање ко је ког класног статуса, из које средине и из које епохе? Или то уопште није било важно?

Хијерархија између певача-звезда, композитора и либретиста у доба венецијанске опере открива се из података о њиховим хонорарима. Док је први певач за једну стађону извођења неке опере добијао око хиљаду дуката, композитор се морао задовољити са сто дуката. Сироти песник-либретиста није добијао никакав хонорар. Он се морао задовољити тиме што је његово дело уопште компоновано и извођено. Ипак је остваривао неку, макар малу зараду од штампаних књижица са текстом извођених опера, које су понеки гледаоци куповали. Неки од примерака тих књижица сачувани су са мрљама од воска или нагоретинама, јер су у ложама биле постављене свеће, помоћу којих се могао пратити текст, као уосталом и занимати се свим осталим забавама. Тако је и италијан-

егзалтираних речи младог Црњанског, објављених неколико деценија раније (1924) у модернистичком часопису *Путеви*, у есеју „Бивше кулисе”: „Талијанска позорница барока, мирисан, хермафродитски, шарени свет позоришта Болоње, Венеције и Милана, нестало је давно, али је као дим, њин начин лебдео над даскама талијанских, па и париских позорница, до самих дана рата. Гледалишта тих театарара, са пурпурним и полумрачним ложама битно су се разликовала од сухих и огромних модерних театарара. Сама публика, бирана, полугола, мирисна, била је наследница публике барока. У позориште је долазила ради нечег мешаног духовног и појудног, са традицијама љубавних оргија, у гунгули светковина. Била је пре свега, жељна лепоте тела играча. Имала је јасан и фини појам о драматичности костима, група, а особито маске, без осећаја за колективизме. Њен глумац је био модар цвет, никао из раскоши и страсти, усамљен у групи, по костиму, по лепоти и дару... Каква глупост мислити да је позорница ту ради истине.” (Милош Црњански, *Есеји*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991, стр. 322).

ска реч *libretto* (књижица) постала појам који до данас означава вербални текст, односно причу неког музичко-сценског дела, укључујући и балет.²¹

Може се закључити да ова два супротна модела из првих времена опере, фирентински и венецијански, иницирају две основне линије које трасирају будући развој хијерархијских односа између музике и драме у даљем развоју не само опере, него музичког позоришта уопште. Први тип даје предност драми и у њему музички ток настаје искључиво у функцији драмског догађања и унутрашњих токова делујућих лица. Та линија се зачиње од фирентинаца, па преко Глукових реформи и француске опере, свој врхунац доживљава у делима Вагнера. Друга линија, која предност даје музичким токовима, лепоти мелодије и вокалном савршенству, полази од венецијанске опере, па преко италијанских мајстора раног романтизма и белканта врхунац достиже у делима Вердија.

Рихард Штраус, један од највећих оперских композитора двадесетог века, у писму упућеном Јозефу Грегору (Joseph Gregor), свом сараднику за либрето опере *Капричо* (*Capriccio*), хиперболично осликава извитоперавање овакве праксе:

*У италијанској опери примадона и тенор сматрају да су речи некорисне, уколико је кантилена добро отпевана, а звуци очаравају ухо! Коликогод да је у опери арија важна и представља скоро једини одлучујући елемент, ако се у некој опери, која није сувише апсурдна, у току дугих периода не разуме ниједна једина реч од онога што певач исказује, то не води ничему. Током три сата само звуци, то је неподношљиво!*²²

Обе линије, она која даје предност радњи и речима и она која даје предност музици, током развоја музичког позоришта се смењују, некад се преплићу, некад су више, а некад мање супротстављене, обе су произ-

21 Gerhard von Westerman und Karl Schumann, *Knaurs Opernführer*, Droemer Knaur, München-Zürich 1969, 18. За разлику од фирентинске опере, у доба венецијанске опере музичке партитуре нису биле штампане, али су штампана либрета била доступна и доспевала су и у друге средине. Тако се догађало да су поједина либрета у разним срединама и земљама често поново била компонована (наравно, увек на италијанском језику). Но, песници најчешће од тога нису имали никакве финансијске користи, јер обавеза ауторских права, у данашњем смислу, није постојала.

22 „Correspondance autour de Capriccio”, *Capriccio Strauss*, Opéra National de Paris, Paris, 2012, p. 43.

водиле ремек-дела. Зато је и идеал синтезе, који подразумева пуну равноправност музичког и драмског елемента, био некад ближи, а некад даљи, да би у новијим временима преовладала тенденција која иде затим да се оба елемента у потпуности сроди, да један рађа други, и обратно, да један настаје из логике другог, и обратно. Тај пуни оптимум остаје увек као циљ коме се тежи, али се до њега тешко стиже, а питање је кад би се до врха и стигло, шта би било даље.

Тешко решиви проблем односа музичке и драмске фактуре у опери био је не само предмет теоријских разматрања, него је понекад постајао и центар драмског заплета у појединим делима. И иначе, оно што се у позоришту догађа иза завесе (backstage), што самим тим није видљиво гледалишту, позоришне згоде и незгоде, величина и беда глумачког позива, привид узвишености и лепоте иза којих стоје тривијални механизми, величанствена фикција и банална стварност, свет позоришних сујета, ривалстава и каприца, бескрупулозност и непотизам позоришних управа, – од Молијера па до данас били су захвалан материјал за сценске ствараоце и у драмском и у музичком позоришту (посебно у опери и касније у мјузиклу), и магнетски привлачан и интригантан мамац за гледаоце. Феномен позоришта-у-позоришту пружао је огромне могућности разноврсних приступа, од високо интелектуалне метафизичке запитаности до аутоироније, или чак аутопародије и лакрдије.

У италијанској опери буфо касног 18. и раног 19. века, свет позоришта је био омиљени амбијент догађања, посматран кроз комедијску, често сатиричну оптику и извргавање порузи²³. Антонио Салијери, један од најцењенијих позоришних музичара свога времена, данас најпознатији по клевети да је отровао Моцарта, компоновао је једну од најзанимљивијих таквих опера, једночинку *Прво музика, а затим речи*, чији је либрето сачинио један од најзначајнијих либретиста тог доба опат Касти (Antonio Salieri, Giovanni Battista Casti, *Prima la musica e poi le parole*). Прича о настанку ове опере је колико интригантна, толико индикативна за праксу која је била честа у оперској продукцији епохе.

Аустријски цар Јозеф Други (Joseph II) приредио је у част посете своје сестре Марије Кристине и њеног мужа кнеза Алберта од Саксен-Тешена

23 У нашој средини је позната комична опера Гаетана Доницетија *Позоришни обичаји и неуобичајености* (Gaetano Donizetti, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*), извођена у Српском народном позоришту у Новом Саду, у режији Воје Солдатовића, под насловом *Viva la mamma*, што је иначе назив финалне нумере.

(Albert von Sachsen-Teschen, Marie Christine) низ атракција под заједничким називом „Пролећна свечаност једног зимског дана”. Том приликом, 7. фебруара 1786. године, у оранжерији дворца Шенбрун (Schönbrunn), на супротним странама сале, изведене су, у некој врсти такмичења, две једночине комичне опере са позоришном тематиком, *Prima la musica e poi le parole* Салијерија и *Директор позоришта (Der Schauspieldirektor)* Моцарта²⁴. Доследно легенди о њиховом супарништву, развила се и легенда да је све уприличено као надметање Моцарта и Салијерија. У ствари, тачно је да се радило о надметању, али не између ова два композитора, него између два жанра комичне опере, буфо-опере на италијанском језику, са певаним речитативима и аријама, и зингшпила, односно комада с певањем на немачком језику, са смењивањем говорних и певаних сцена²⁵.

Прича Салијеријеве и Кастијеве кратке опере је једноставна и укључује свега четири лица (која су у либрету означена као attori – глумци). Позоришни диригент (Maestro da capella) и Песник имају налог богатог грофа да за добар хонорар у року од четири дана напишу и изведу оперу која ће увеличати светковину наручиоца. (Постоји тумачење да би то могла бити иронијска алузија на самог цара наручиоца.) За Маестра то није нарочити проблем, јер је он већ на брзину скупио неке од својих ранијих композиција, али се од Песника очекује да за већ постојећу музику смисли причу, ликове и певани текст. Треба пронаћи и певаче. На аудицију долазе две наметљиве певачице: прво афектирана и арогантна примадона озбиљне опере дона Елеонора, коју протезира гроф наручилац, вероватно њен љубавник (већ само име и титула госпође говоре о узвишеном статусу), а затим и кокетна и префригана певачица комичне опере Тонина, која је очарала Песника (опет име много говори: оно је у народском деминутиву и нема посебну титулу). Обе певачице притом, једна патетично и извештачено, а друга изазивачки и фриволно, испољавају најгоре позоришне шаблоне: претенциозност, ароганцију и површност, лажу о својим ранијим успесима и разметљиво приказују своје најефектније нумере без икаквог разумевања њиховог значења и акционог смисла. Пошто треба одредити која ће од њих две бити главна

24 Ова опера изведена је 1969. године, на теразијској сцени Савременог позоришта у Београду (данашње Позориште на Теразијама), у режији Светозара Рапајића.

25 Као и у случају француске опере-комик, у немачкој позоришној пракси не само комична музичка дела, него и сва дела која су садржала и говорне и певане сцене, називана су „зингшпил”, чак и ако уопште нису била комична. Српски комад с певањем, који је владао нашим позорицима 19. и делом 20. века, настао је угледањем на немачки зингшпил. Тако је и назив „комад с певањем” настао преводом немачког термина.

улога и према томе склопити причу будуће опере, оне се на најнижи начин труде да избаце супарницу из игре. Али најзад Маестро и Песник, пошто треба задовољити и грофа, а не отерати Песникову изненадну инфатуацију, долазе до заједничког компромиса: њих две наступају у дуету истовременог озбиљног и комичног карактера.

Томас Бецвизер (Thomas Betzwieser), најтемељнији и најаналитичнији истраживач Салијеријевог обимног опуса ову оперу смешта у поджанр накнадно назван *метамелодрама*. (Притом треба имати у виду да у традиционалној италијанској терминологији појам *melodramma* није идентичан значењу истоименог појма у другим европским земљама. Код Италијана је тај термин, све до новијих времена, означавао певану драму, односно оперу). Овај накнадно смишљени назив би требало да значи да се ради о опери „која се у највећој мери бави позоришном саморефлексијом”, односно одразом саме себе и сопственог позоришног и музичког механизма, а да је у њој „саморефлексијивност здружена са самореферентношћу, укључујући музичке цитате”.²⁶ Други истраживачи, мање теоретски настројени, имајући у виду сатирични набој ових дела у којима је поруга самом себи подигнута на највиши ниво, карактерисали су такве комичне опере просто као аутопародије.

Бецвизер сматра да се либрето опере *Prima la musica e poi le parole* може сматрати као „најсофистициранија осамнаестовековна метамелодрама икад написана”.²⁷ Такође, он сматра да је Кастијев и Салијеријев *divertimento teatrale* (позоришна разонода), како гласи оригинални поднаслов дела, екстремни пример²⁸ метамелодраме, по употреби музичких и вербалних, а ми бисмо додали и акционих цитатности. С једне стране, она је пуна двосмислених, али препознатљивих заједљивих референци на позоришни живот Беча оног доба, укључујући чак и алузију на поруцбину цара Јозефа Другог. То је узроковало да ова референтност не буде читљива ван бечког позоришног амбијента. С друге стране, музичка цитатност је много директнија, јер се не ради, као у неким другим случајевима, само о алузијама на музички текст других музичких дела, или о преузимању, ироничном или буквалном, елемената нечијег музичког стила, или о препознатљивом варирању нечијег постојећег

26 Thomas Betzwieser, “Editing musical quotations: the paradygme of Antonio Salieri’s *Prima la musica e poi le parole* (1786)” *Philomusica on-line 9-2*, Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-philologiche, Università degli Studi di Pavia, Pavia University Press, Pavia 2010, p. 246.

27 Исто.

28 Исто, стр. 253.

музичког мотива. Овде се ради о директном преузимању читавих нумера из других, али и из Салијеријевих опера. То је уосталом одређено драматуршком поставком либрета, предвиђено од опата Кастија и прихваћено од Салијерија, сагласно драмској околности да амбициозне певачице на аудицији приказују своје раније успехе. Чак око шестина музичког текста састоји се од више или мање директних цитата. Зато Бецвизер закључује:

Са наше данашње перспективе, изгледа да су се Касти и Салијери усмерили на врло модерну тему, наиме на питање ауторства. Имплицитна порука опере Prima la musica може се сагледати као паралела данашњим парадигмама интертекстуалности и постструктурализма, посебно једној од њиховим централних идеја: нема текста без референци на постојеће текстове.²⁹

Метамелодраматичност ове опере огледа се не само у цитатности, него и у разголићавању извитоперених обичаја унутар позоришног механизма, као што су на пример свемоћ онога који даје новац и понизност уметника према њему, брзинско преуређивање позоришних дела зависно од расположивог ансамбла, а посебно заоштравање односа између драмског и музичког контекста. *Прво музика, а затим речи* – насловна синтагма осликава тадашњу праксу да се прво формира музички текст, а затим се на њега калеме вокали, слогови, риме, који служе једино томе да музичке нумере буду што пријемчивије и да певачке партије буду што ефектније.³⁰ Такву хијерархију унутар музичко-драмског односа отворено и цинично заступају и Маестро и обе певачице, ниподаштавајући важност драмске приче, логике догађања, ликова, околности и слично. То се најбоље види и када се ради о подели хонорара. Гроф наручилац је предвидео укупно 100 дуката за ауторе. Песник сматра да тај износ треба да буде равномерно подељен између њега и Маестра, али овај то са индигнацијом одбија, одређујући да од тог износа аутору музике припада 90, а аутору либрета 10 дуката. Сироти песник покушава, наравно из подређеног положаја, да се избори за достојанство свог удела, и кад се ради о хонорару, и кад се ради о драмској подлози опере и о интерпретацији супарничких певачица. Али најзад и он резигнирано диже руке и у завршници опере, када изгледа да су сви сукоби изглађени и да ништа више не стоји на путу брзометном испуњавању грофове

²⁹ Исто.

³⁰ Пракса да вербални текст у певаним деоницама настаје после музике постојала је и у раним америчким мјузиклима, а и данас уопште није ретка у популарној музици.

наруџбине, у некој врсти ироничне апологије будућој представи, и он принудно прихвата правила амбијента у коме живи и у коме зарађује за живот:

Or se tutti son d'accordo	Ако сложни сада сви смо,
Se nessuno è muto, o sordo,	Ако глуви, неми нисмо,
Se la musica è già pronta,	Музика се давно спрема,
Se il libretto non si conta,	А либрето везе нема,
Se vestiario, se scenario,	И одела, сцена цела,
Se gli Attori, i Suonatori,	И певачи и свирачи.
Se ogni cosa in somma è lesta,	Светковине ове газда,
Se chi paga, e dà la festa	Што ће да нас плаћа вазда,
Vuole, ed ordina così,	Заповест нам њег'ва знана,
Sarà cosa facillissima	Створићемо зато лако
Di far l'opra in quattro dì.	Оперу за четир' дана. ³¹

А на крају задовољни Маестро тријумфално закључује: „Хвала небу, што је разум преобратио тврдоглавост једног песника.”³²

78

Олако спаривање озбиљног и буфо оперског жанра у овом случају је механичко, јер не проистиче из уметничког концепта него из тривијалних прагматичних разлога. Зато је оно и противприродно, па самим тим и гротескно. Оваква жанровска егзибиција, уз приказ закулисног позоришног амбијента, веома подсећа на оперу у једном чину са предигром Рихарда Штрауса *Аријадна на Наксосу*, по либрету Хуга фон Хофманстала. Могло би се рећи да је Штраусова и Хофмансталова *Аријадна* варијанта мотива из опере Салијерија и опата Кастија, али много сложенија, духовитија и естетски уобличенија. Она се догађа у амбијенту сличном Салијеријевој опери, у Бечу 18. века, у палати богатог аристократе, који је у оквиру грандиозне светковине, поред богате вечере и ватромета, за своје госте наручио и гостовање једне озбиљне и једне буфо оперске трупе. Већ ту се препознају околности из Салијеријеве опере, али и околности њеног извођења у Шенбруну.

У предигри Штраусове опере приказује се долазак и припреме обе трупе, њихов ривалитет, сујета, каприциозност и лажна узвишеност озбиљне примадоне и тенора, као и лакомисленост и површност буфо-субрете и

31 Импровизовани препев аутора текста.

32 *Prima la musica e poi le parole*, divertimento teatrale da rappresentarsi nell' imperial villa di Schoenbrun, dalla Stamperia de Gay, Vienna, 1786, p. 63.

њених пратилаца, ликова из комедије дел арте. Млади и надобудни композитор озбиљне опере је у очајању, увређен што ће његово дело митске инспирације бити изведено исте вечери и на истом месту са буфо-комедијантима. Да ствар буде још гора, господар палате, да би скратио време извођења и госте поштедео досаде, наређује да се истовремено изведу и озбиљна и комична опера. Све наредбе наручиоца доноси господарев домоуправитељ, који извођаче третира са презиром, као неку врсту послуге најнижег нивоа, дужне само да испуњава захтеве господара. Композитор је на ивици тога да демонстративно напусти цео подухват како би очувао своје уметничко достојанство, али на крају, иако понижен, као и код Салијерија и Кастија, прихвата нову комбинацију, с једне стране да не би изгубио хонорар и једину могућност да његово дело бар у неком виду буде изведено, али с друге стране и омекшан чарима кокетне субрете, која га уверава да ће се она и њени комедијанти лако снаћи у наметнутој комбинацији, јер су навикнути на импровизације у свим могућим и немогућим околностима.

Затим следи једини чин, извођење предвиђене опере, која приказује античку Аријадну, остављену од Тезеја на пустом острву Наксосу и решену да умре. Њу спасава бог Дионис, за кога она прво верује да је бог смрти који је дошао да је поведе у доњи свет, а затим се открива да је он бог љубави који ће њу повести у нови живот. У целу ову митску, достојанствену причу уплетени су буфо-комедијанти који својим импровизованим враголијама и радошћу живота чине контраст узвишеном миту и тиме остварују ексцентричну жанровску егзибицију.

Међутим, много директнија, експлицитна реплика на Кастијеву и Салијеријеву оперу представља Штраусова последња, многи сматрају тестаментарна опера *Капричо*. Док се у *Аријадни*, од тема присутних код Салијерија, у први план ставља понижавајући, сервилни однос између уметника и тржишта, односно финансијера, као и естетички и креативни сукоб озбиљних и комичних жанрова, у *Капричу* главна тема се управо садржи у Кастијевом наслову *Prima la musica e poi le parole*, односно у сукобу око првенства музичког или вербалног тока у опери.

После смрти Хуга фон Хофманстала 1929. године, једног од најзначајнијих драмских песника немачког културног подручја и дугогодишњег и драгоценог Штраусовог либретисте, заслужног за његове највеће успехе, Штраус је покушавао да пронађе адекватног партнера, прворазредног литерату, који би могао да надомести велики губитак. Могуће

решење појавило се из пријатељства са аустријским писцем Штефаном Цвајгом (Stefan Zweig), тада једним од најцењенијих светских књижевника, свестраним ствараоцем велике ерудиције и развијене музичке културе. Из тог пријатељства, по Цвајговом либрету, настала је опера *Бутљива жена* (*Die schweigsame Frau*), на основу истоимене комедије енглеског елизабетанског писца Бена Џонсона (Ben Jonson, *The Silent Woman*).³³

Премијера је одржана 1935. у Дрездену. Међутим Цвајг, као истакнути пацифиста, космополита и Јеврејин, већ је годину дана био у емиграцији, напустивши Аустрију у којој је већ била претећи присутна нацистичка идеологија. Штраус је одбио Гебелсов захтев да се на премијери у Дрездену са плакате скине Цвајгово име, а као резултат тога после три извођења наређено је да се представа скине са репертоара, а ова опера је тек у новије време поново извођена. У међувремену Цвајг је пронашао Кастијев либрето *Prima la musica e poi le parole* и из емиграције у Швајцарској успео да загреје Штрауса за идеју да, полазећи од Кастијеве теме, заједнички створе дело које ће за основу имати хијерархијски сукоб у опери између музике и речи.

Како је време протицало, постајало је јасно да ће било какво дело, настало сарадњом са Цвајгом, у Немачкој бити забрањено. И сам Цвајг је предлагао да сарађује на новој опери инкогнито, а да завршну верзију текста обради њихов заједнички пријатељ Јозеф Грегор (Joseph Gregor), који би формално фигурирао као аутор либрета. Штраус се одлучно противио комбинацији са лажним ауторством, и то је изразио у писму Цвајгу. Међутим, писмо никад није стигло до Цвајга, јер га је запленио Гестапо. Као резултат тога, Штраус је морао да се повуче из председништва Коморе музичара Немачког Рајха³⁴. Даља комуникација између Штрауса и Цвајга била је немогућа, и идеја о новој опери заснованој на Кастијевом либрету за неко време је била напуштена. Цвајга је ширење немачких освајања гонило у нова изгнанства, из Швајцарске у Британију, затим у Сједињене Америчке Државе и најзад у Бразил, где је 1942. године са својом женом извршио самоубиство. Нема сведочанства о реакцији Штрауса на смрт у избеглиштву његовог пријатеља и сарадника

33 Цвајг је претходно постигао велики позоришни успех адаптацијом чувене Џонсонове комедије *Волпоне* (*Volpone*), која је деценијама после тога приказивана скоро искључиво у Цвајговој обради, између осталог и у нашим позориштима.

34 Stefan Kohler, „Parole ou musique?“, *Capriccio Strauss*, p. 34. Ипак, после Другог светског рата су се појављивала и мишљења која су Штрауса обележавала као државног композитора нацистичког режима.

Цвајга. Ипак се Штраус вратио ранијој Цвајговој идеји, али је сада сам преузео ауторство либрета, уз сарадњу свог дугогодишњег диригента Клеменса Крауса (Clemens Crauss).

Аутори су ситуацију своје опере сместили у другу половину 18. века³⁵, у доба француског предреволюционарног рококоа, које у уметности карактерише тежња за елганцијом, префињеном формом и креативним савршенством, али с друге стране то је доба филозофа енциклопедиста и њихове тежње за повратком природи, за везом уметности и живота, за активним односом уметности и друштвеног система. Ближе ситуирање се препознаје по референцама на историју опере, односно на тадашњи бурни сукоб између глукиста и пичиниста, два табора супротстављена у односу на концепт оперске естетике, названа по својим перјаницама, композиторима Глуку и Пичинију (Christoph Wilibald Gluck, Niccolò Piccinni). Док су једни у опери тражили природност осећања и делања и једноставност, други су заговарали наставак традиције артифицијелног виртуозитета италијанске барокне опере и њеног формалног устројства. Наравно, то све има тесну везу са темом односа музике и драмског тока. О томе се изјашњава и сам Глук у предговору своје опере *Алцеста* (*Alceste*):

Настојао сам свести музику на њезину праву улогу: она мора служити поезији због израза и ситуација у фабули, али не смије прекидати радњу, нити јој ослабити интензитет узалудним и сувишним украсима... Срећом је мојим плановима дивно одговарао либрето, у којему је славни писац³⁶ замислио нову драматску основу и замијенио кићене описе, сувишне успоредбе и хладне поуке, богате сентенцијама, језиком срца, јаким страстима, занимљивим ситуацијама и непрекидном разноврсношћу призора.³⁷

35 Из кореспонденције Штрауса и Грегора сазнаје се да су они имали више опција за епоху у коју ће ситуирати *Капричо*. Између осталог, Грегор у једном писму каже: „Једина епоха, с којом бих имао тешкоћа, је наша. Не верујем да у наше доба постоје људи који примају срцу ова естетичка и сентиментална питања, са амбицијом да их облаче у рафиниране и деликатне форме, као личности комада којег планирамо.” (*Capriccio Strauss*, 44) Ипак, редитељ Роберт Карсен (Robert Carsen) је своју, до савршенства доведену поставку *Каприча* у париској Опери 2004. године (а затим поновљену у Метрополитену у Њујорку и обновљену у Паризу), са ненадмашном Рене Флеминг (Renée Fleming) у главној улози, ситуирао управо у епоху у којој је опера и настајала – у касне тридесете, или ране четрдесете године 20. века.

36 Ранијеро Калцабиђи (Raniero Calzabigi).

37 Josip Andreis, *Historija muzike I*, Školska knjiga, Zagreb, 1951, str. 376-377.

За разлику од уметничког пролетаријата у Салијеријевој и Кастијевој опери, *Капричо* је смештен у амбијент високе аристократије и њених штићеника, елитних уметника-звезда, који наравно, иако повлашћени и мажени, итекако зависе од својих мецена. У једном раскошном замку у околини Париза 18. века, припрема се величанствена прослава рођендана грофице Мадлене, младе, лепе и образоване удовице. У ту сврху биће припремљена оперска представа, чији се ствараоци, Песник и Композитор, непрестано надмећу око тога шта је у опери важније, музика или речи. Композитор сматра песникове речи за нужно зло, које немају никакав значај, док је Песник очајан јер ће музика упропастити његове савршене стихове: „Он разара моје стихове. Лепа равнотежа је нестала, рима уништена – реченице раскомадане, намерно разложене у појединачне слоге, у кратке и дуге тонове.. Ко још обраћа пажњу на смисао песме”.³⁸ Ривалитет Песника и Композитора није само естетичке природе, јер су обојица занети љубављу према Грофици, што њиховом сукобу даје и емотивну, а не само филозофску димензију.

Да би главни штаб будуће опере био комплетан, ту је и Ла Рош, остареоли директор позоришта, односно редитељ, који је, по сведочењу Јозефа Грегора и по Цвајговој идеји, представљао ироничну парафразу Рајнхарта (Max Reinhardt), великог мага сцене и једног од најцењенијих и најчувенијих редитеља прве половине 20. века³⁹. Ла Рош, занет својим спектакуларним сценским виђењима, али и сликом своје генијалности, а притом свестан да он даје посао и Песнику и Композитору, и једног и другог смешта на подређено место: „Без мене су ваша дела мртви папир!”⁴⁰ Као илустрацију својих афинитета он доводи један дует певача старинске италијанске опере, којима се млађи уметници подсмевају, и младу балерину почетницу, коју покушава да промовише. А ту је и легендарна Госпођица Клерон (Mademoiselle Clairon), једна од највећих глумачких икона француског 18. века. Тиме је разноврсност позоришних дисциплина приказана преко својих представника: поезија (драмски текст), музика, режија, глума, певачи, балет. Свако се на свој начин уклапа у мозаик феномена позоришта, у коме су преплетени њихова уметничка понесеност и тривијалне околности уметничке егзистенције, као и иронични, па и аутоиронични приказ уметничке претенциозности и међусобног ривалитета.

38 Stefan Kohler, „Parole ou musique?”, *Capriccio Strauss*, p. 105.

39 Isto, p. 34.

40 Isto, p. 98.

Капричо носи поднаслов „конверзациони комад за музику”. Штраус је у почетку желео да створи са Цвајгом неку врсту певане конверзације у стилу платонских дијалога о уметности.⁴¹ Међутим, певана конверзација у *Капричу* по својој елеганцији, иронији и парадоксу, али и по интелектуалности, много више подсећа на филозофске дијалоге француских енциклопедиста Дидроа и Русоа. Поред тога, Штраус је своје сараднике у либрету упућивао да се угледају на Бомаршеа (Pierre Augustin Caron de Beaumarchais), као и на Скриба и Сардуа (Eugène Scribe, Victorien Sardou), мајсторе француског салонског конверзационог комада који су владали европским, па и српским позорницама 19. века, и да по угледу на њих „конструишу једну лепу интригу пуну љупкости”.⁴²

Ипак, велике интриге, односно заплета у *Капричу* нема. Нема драматургије добро скројеног комада, нема правог заплета ни расплета, нема драмских преокрета, али је ипак драмска целина кохерентна захваљујући савршеној форми, конструкцији целине структуром, следом и сменом појединих сцена, од којих свака има своје, различите и јасне карактеристике, музичке, идејне и акционе. Сам Штраус је у својим упутствима помињао термине „драмски трактат” или „театар интелигенције, сиве материје”, а у оптицају је био и алтернативни поднаслов „теоријска комедија у једном чину”.⁴³ Ми сматрамо да би најбоља одредница била „опера-есеј”.

Сукоб између Композитора и Песника око првенства појачан је супарништвом око љубави према Грофици, тако да тај могући естетички или теоријски сукоб бива појачан и њиховом жељом да се изборе за првенство у високој сфери духа, мисли и осећања и да се докажу као богом дани мајстори уметности пред Грофицом, која у исто време оличава финансијера, гледалиште и критику. Грофица, као глас разума и укуса, али и као неко ко је, уз сву благонаклоност и стрпљење, уметницима надређен, разрешава њихов сукоб. Песник, чије је стихове Композитор преточио у музику, у недоумици се пита да ли сада тај сонет припада једном или другом од њих, а Грофица пресуђује: „Ако дозволите, он сада припада мени.”⁴⁴ Дуелирање око првенства између музике и речи истовремено је и надметање уметничких сујета око изузетности свог божанског надахнућа и своје уметничке вештине:

41 Isto, p. 34.

42 Isto, p. 35.

43 Isto, p. 36, 38.

44 Isto, p. 105.

„Песник: *Дух песничтва је огледало света. Поезија је мати свих уметности!* – Композитор: *Музика је корен, из кога све истиче. Звуци природе певају над колевком свих уметности.* – Песник: *Само човеков говор је тле из кога звуци природе израстају.* – Композитор: *Крик бола се узвикује изнад језика.*”⁴⁵ Ову егзалтацију на земљу спушта Директор позоришта: *„Свађате се око првенства својих уметности. Изгубљен труд! У подручју моје позорнице, обе су само слуге... И где би био ваш језик, шта су ваши тонови без глумца и певача?”*⁴⁶

И као што *Капричо* нема правог заплета, нема ни правог расплета, ни на естетичком, ни на љубавном плану. Али зато ипак постоји разрешење, односно одговор на главно питање које ова опера-есеј поставља. Неку врсту припремног разрешења представља супериорност Директора Ла Роша, којом поклапа претензије и Композитора и Песника, утврђујући примат перформативности. Ипак, закључно разрешење даје Грофица, као врховни арбитар, утврђујући равноправност сва три позоришна уметничка аспекта, речи, музике и извођења: «Борили сте се у оштрој расправи и узалуд сте покушавали један другог да оповргнете. Напустите странпутице мишљења! Осетите са мношћом да све уметности имају само један завичај: наше срце жедно лепоте.»⁴⁷ „Unzertrennlich” – нераздвојиво, закључује она за спој музике и речи: „Изгубљени труд да се једно од другог одвоји. У једно су стопљени речи и музика – тај савез ствара нешто ново... Једна уметност разрешава другу.”⁴⁸

Поука коју доноси *Капричо* је недвосмислена. Музичко позориште је највиши облик уметничке синтезе из које се рађа нови квалитет. Процењивати неко музичко-сценско дело само на основу либрета или само на основу музике крајње је погрешно и несврсисходно. Тако је и процена либрета само на основу онога што је на папиру, односно само на основу литерарних критеријума, бесмислена. А да и не говоримо о трећем аспекту који *Капричо* додаје поврх тога, о позоришности и сценској синтези, којом дело тек почиње да дише.

45 Isto, p. 111.

46 Isto, p. 110.

47 Isto, p. 118.

48 Isto, p. 124.

Литература

- Andreis, Josip, *Historija muzike I*, Školska knjiga, Zagreb, 1951.
- Betzwieser, Thomas, "Editing musical quotations: the paradigm of Antonio Salieri's *Prima la musica e poi le parole* (1786)" *Philomusica on-line* 9-2, Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche, Università degli Studi di Pavia, Pavia University Press, Pavia, 2010.
- *Capriccio Strauss*, Opéra National de Paris, Paris, 2012.
- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих, *Естетика III*, Култура, Београд, 1961.
- Heriot, Angus *The Castrati in Opera*, Calder and Boyars, London, 1975.
- Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, Faber and Faber, London, 1989.
- *Prima la musica e poi le parole*, divertimento teatrale da rappresentarsi nell'imperial villa di Schoenbrunn, dalla Stamperia de Gay, Vienna, 1786.
- Rolandi, Ulderico, *Il libretto per musica attraverso I tempi*, Edizione dell'Ateneo, Roma 1951
- Rousseau, Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres, volume 9, Dictionnaire de musique*, Genève 1780-1789, édition en ligne www.rousseau-online.ch, version du 7 octobre 2012.
- Salazar, Filip *Žozef Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.
- Salzman, Eric, Desi, Thomas, *The New Music Theater*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- Тацит, *Анали*, Српска књижевна задруга, Београд 1970.
- Црњански, Милош, *Есеји*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.
- Wagner, Richard, *Ausgewähgte Schriften und Briefe*, Fischer Klassik, Frankfurt am Main, 2013
- Westerman, Gerhard von; Schumann Karl, *Knaurs Opernführer*, Droemer Knaur, München-Zürich, 1969.

PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE

Abstract

The interrelationship between musical and verbal text in opera, and their correspondence to actionability, i.e. performability, have been the subject both of theoretical speculations and artistic creation, since the very beginning of the Florentine opera. The artistic practice differentiated between two opposite concepts of hierarchical relations between libretto, i.e. literary model and a given musical text. The former concept imitated the tragedy of Ancient Greece, giving priority to dramatic element. That path leads to the Florentines, via Christoph Gluck and the French opera to Richard Wagner, in whose musical drama it reaches its climax. The latter one gives priority to the music, leading to the Venetian opera and Italian bel canto, reaching its climax in the works of Giuseppe Verdi. Not only that this ambivalence has been discussed in theoretical studies, but was becoming a theme and subject of the plot and conflict within the actions of particular opera works.

*Contemporary musicologists called those operas “metamelodramas”, because they are engaged in themselves; they are set in a theatrical ambient, and consider the advantages of music or libretto in opera art through a dramatic story. A small comic work of Salieri *Prima Prima la musicae poi le parole* follows the process of occurrence of an ordered opera, in the course of which the humiliated poet does not succeed in struggling for equality with the creator of music. *Capriccio*, a testamentary work of Richard Strauss is a modern replica of a small Salieri opera. In that work, the facing of poets, musicians, director, dancers, singers, actors, sponsors, critics and audience during the preparations for creating the requested opera as well, is presented in a more sophisticated way, and the main conflict occurs through the rivalry between a Poet and a Musician. The event and aesthetic conclusion of this opera promotes a thesis on the artistic synthesis in which poetry and music merge into unique new value, where individual arts are *Unzertrennlich – inseparable*.*

Keywords

libretto, Florentine opera, Venetian opera, musical drama, metamelodrama, synthesis.