
NACRTAK/ABSTRACT

Autor u radu, na temelju dostupnih izvora, suvremenog tiska i mahom strane literature, rekonstruira složeni razvitak opere od njezinih početaka do suvremenih dilema i izazova novog glazbenog kazališta, s posebnim obzirom na promjene koje su pratile umjetničko pjevanje, rad pojedinih opernih kuća, redateljski postupak i glazbeno-scenske kritičke prosudbe. Ujedno je ukazao na niz novih glazbenih produkcija "kazališta koje pjeva" i pokušava zanjihati temelje još uvijek dominantne konvencionalne operne produkcije.

PREDNOST VITKIMA

Kada se operni svijet motri odozgo, s površine, čini se da se malo što promijenilo. Dominacija poznatog repertoara, istih kuća, patine prošlih stoljeća, oduševljenje pridošlicama, scenarij je koji se već desetljećima ne mijenja. Ljubitelji opera su zadovoljni rasporedom događanja, estetskim usmjerenjem i stalno novom raskoši koja se nudi na bogatoj trpezi spektakularnog glazbeno-scenskog života. U Italiji ili Njemačkoj opera je i dalje, unatoč svim turbulencijama, dio nacionalnog života. Isto se ne bi moglo kazati za Veliku Britaniju ili SAD, uostalom ni za Francusku, gdje se pristup operi mijenja i gdje zapravo nema isključive potrebe da se brani njezina tradicija, orijentacija, još manje konvencija. Svekolike društvene promjene i ubrzani tehnički napredak neosporno su utjecali na oblikovanje novih ukusa, zahtjeve koji su izoštrili zrelost konzumenata i konačno otklanjanje lažnog patosa koji je nespreman bilježiti vibracije novoga vremena. Operi se sve manje prilazi kao umjetnosti perfekcije, ona sve više podrazumijeva eksperiment, nalaže redefiniranje gotovo svih pojmova, otvara prostore znatiželjnom ljudskom duhu i kreaciji koja graniči s avanturom.

Još se uvijek može ponegdje čuti izjava: "Opera neće propasti dok pjevaju debele dame!" Ma koliko ta krilatica zgodno zvučala, nema sumnje da je vrijeme "debelih" za nama i da se novi operni fanovi glasno užasavaju ukusa starije generacije. Naposljetku, opera je danas zabava najviše kategorije koja, pored ostalog, zahtijeva pjevače vitkih linija, glumce sposobne da nas uvjere u svoje razloge baš kao u nekoj drami ili filmu. Muzikolog Joyce Bourne nas

uvjerava da su upravo karakteri bitni u operi i da ih pjevač treba predstaviti kao što bi to učinio glumac, približavajući nam pretpostavljene odnose i dileme. Bernard Levin u članku "Debele dame su fantomi današnjih opera", objavljenom u The Timesu 23. siječnja 1976., s pravom skreće pozornost na povlačenje pretelih pjevača sa scene. One, pak, koji i dalje tvrde da su operni pjevači mahom povećane tjelesne mase, Levin upozorava da se valjda i zbog toga u opernim kućama nikad ne servira hrana (baš nikad?). Spomenuti članak nastao je nakon nastupa sjajne Rite Hunter kao Brünnhilde u Londonu, hvaljene kao najdeblje pjevačice prvoga ranga koju je operna scena ikad vidjela. Čitateljima lista autor prepričava nezaboravnu večer kada je slavna crna sopranistica Jessye Norman, ne mnogo lakša od spomenute Hunter, upala u garderobu mlade kolegice i zavikala: "Zdravo, mršava!" Ako bi neki novi ljubitelj opere; kojim čudom, dospio na predstavu u kojoj nastupa Monserrat Caballé, možda moćni Luciano Pavarotti ili obla američka sopranistica Sharon Sweet, iznenađenje ne bi bilo manje, ukoliko već ne bi bio sreće da odmah upozna Angelu Gheorghiu, Galinu Gochakovu, Ceciliu Bartoli, José Carrerasa, Samuela Rameya, José Curu, Roberta Alagnu, Marcela Alvareza i tolike druge izgledom privlačne umjetnike. Kako bilo, problemi opernih kuća danas su posve različiti i bilježe novi boom, premda ipak nisu uspjeli privući milijune mladih ljudi koji su okrenuti pop-glazbi i drugim zvijezdama. Napora u tom pravcu i nema previše, jer nova publika nameće druga mjerila, i opera, htjela ne htjela, o tome treba povesti više računa. Ne treba, dakako, zaboraviti da je opera bila, a dobrim je dijelom to i ostala, elitna umjetnost koja živi od snobova, bogatih država ili kompanija koje podupiru skupe operne produkcije.

"PLEME" PJEVAČA

Nije se teško složiti s činjenicom da je opera još uvijek vitalna, živa umjetnička forma koja može ponuditi više od bilo koje glazbene ili dramske predstave, uz mogućnost transformacije koja je drugdje nezamisliva. Zanimljivo je podsjetiti se da još nitko posljednjih 80-ak godina nije skladao operu koja bi punila kazališta, te da se spomenuti boom odnosi na djela koja su davno prije nastala i iznova služe istoj svrsi, ali na druge načine. Jedna uspješna arija skladana osamdesetih godina 19. stoljeća bila je i ostala hitom mnogih kasnijih glazbenih parada, nadmašujući svojom popularnošću pop hitove naših dana koji se gase brzinom padajuće zvijezde. Razlika između pop-glazbe onoga doba i današnjeg jest u tome što mi još uvijek poznamo melodije koje su stare sto i više godina, dok nitko sa sigurnošću ne može kazati hoće li danas popularni šlager biti slušan idućeg mjeseca! Dobro pjevanje je ranije bilo jedino što se od pjevača tražilo. Zahtjev je bio kratak i jasan: Stani i pjevaj! Smiješne scene koje se još jedino mogu vidjeti na požutjelim fotografijama

s nekih starih predstava ustupile su prostor spektaklima čije se video i audiosnimke vrlo dobro prodaju. Moda, a ne glazba, diktirala je različite faze kroz koje je opera prolazila. To se, dakako, odnosilo i na obline pjevačica koje su odgovarale tadašnjim idealima ženske ljepote. Najbolje plaćeni "pop"-pjevači bile su zapravo operne zvijezde, kod kojih je debljina išla zajedno s uspjehom. U vrijeme Marie Malibran i Giuditte Paste, ili kasnije Carusa, Nellie Melba i Luise Tetrzzini glazba je bila ta koja je presudno utjecala na popularnost opere, nitko nije govorio o scenariju ili izgledu pjevača. "Ona je pjevačica, stoga spremna na koješta!" žalio se prijatelju skladatelj V. Bellini.

Opera, koja je odjednom povezala dramu, glazbu i spektakl, stvarala je privid da su izvođači svemoćni i da umnožavaju sam život. Brojne karikature prikazuju pjevače iznimno velike ili alarmantno debele, o njima se govori kao o ljudima posebno taštima, ekstravagantnima i zahtjevnima. Karakteristika "velik" je označavala nevolju koju pjevač izaziva, a manje je govorila o njegovim vokalnim kvalitetama. Nema sumnje da su operni pjevači oduvijek bili zvijezde i izazivali divljenje koje nije bilo manje od onog izražavanog prema suvremenim pop-idolima mladih.

U Rimu sredinom 17. stoljeća plemkinje su, primjerice, slijedile primjere opernih heroína koje su napuštale svi-jet i postajale pustinjacima ili svecima, oblačile su se kao muškarci. U Milanu je 1787. formiran čak poseban red žena koje su u počast omiljenom kastratu, Ligi Marchesiu, nosile njegove inicijale LM oko pasa. Još je zanimljiviji slučaj s pjevačicom Erminiom Frezzolini koja je u vrijeme uspona Verdijeve zvijezde 1840-ih godina bila, uz nenadmašnu G. Pastu, G. Strepponi, G. Grisi, E. Tadolini i dr. jedna od njegovih vodećih interpretatorica. Otac Frezzolinijeve, i sam pjevač, kupio je u njezinu rodnom gradu Orvietu kuću ispred koje je postavljen kip "Genija glazbe" s natpisom "Erminia". U prostranoj dnevnoj sobi, visoko na zidovima postavljeno je sedamnaest kruna s imenima talijanskih gradova u kojima je pjevačica trijumfirala, dok su na sredini svakog zida ispisana imena Londona, Madrida, Beča i Petrograda koja na sredini stropa nestaju u osvijetljenim slovima Es! U usporedbi s tim, cigare iz San Frazciska nazvane po slavnoj i pozamašnoj koloraturki Luisi Tetrzzini, mogle bi se učiniti neuglednom sitnicom kad ne bi s operom dijelile dva važna detalja - luksuz i sex! Ako pak povjerujemo karikaturama Pierleonea Ghezzi s početka 18. stoljeća u kojima on otkriva Rim s neke druge strane, pjevači su izjednačavani sa svećenicima, lakrdijašima, ludim prošnjacima, prostitutkama i osakaćenim pjesnicima. Termin "pjevačka rulja" (virtuosa canaglia) bio je u optičaju više stoljeća. Čak je i Verdi jednom sebe i kompaniju s kojom je radio nazvao "mi glazbena rulja" osjećajući, poput Bellinija i Donizzetija, otvorenu odbojnost prema svijetu opere. Njegova supruga Giuseppina Strepponi, i sama poznata pjevačica koja se zbog bolesti povukla sa scene 1846., operni svijet naziva "smrdljivom

močvarom"! Jedan se ugledni impresario žalio na "pleme" pjevača kao "strašnu stvar koja mu je zatrovala život, dovoljno da čovjek poludi." Mnoge su obitelji tada imale kod kuće glasovir; a barem jedan član pripremao se za ambiciozniji glazbenički uzlet, svirajući ostalima, a što bi drugo do, operne melodije! U isto vrijeme 30-ih godina 19. st. posvuda se svirala i pjevušila Glenn Millerova "Moonlight serenade" ili "In the mood", pa biti raspoložen za glazbu u svakom trenutku i nije bilo ništa neobično. Ne slučajno, glazba postaje bitnim dijelom svakidašnjeg života, stvara atmosferu za svaku moguću situaciju.

Razumije se, opera može to najbolje. Dokazano je da jedan kvartet ("Rigoletto") može u svega pet minuta ispričati priču bolje od tridesetminutne drame ili filma. Znanstveno je utvrđeno da su emocije uključene u recepciju glazbe procesom povezivanja, da imaju korijene u formama i strukturama unutar glazbene kulture kojima se koriste skladatelji i izvođači s ciljem ispunjenja naših očekivanja. Mnogi procesi u koje smo uključeni tijekom slušanja operne glazbe, kako tvrdi psiholog John Sloboda, poluautomatski su odgovor ugrađen u našem pamćenju duboko uronjenom u glazbenu kulturu od samog rođenja. To ne znači da nam je potrebna sposobnost kritičke analize da bismo uživali u glazbi. Drugačije rečeno, ne mora se razumjeti svaka glazbena fraza ili operni stil da bi se emotivno reagiralo na poruke koje stižu iz zamračenih kazališnih dvorana.

POČECI OPERE I PRVI PJEVAČI

Kada je u Veneciji 1637. godine otvorena prva operna kuća i opera prepoznata kao nova zabava, to još uvijek nije značilo da je operni pjevač bio priznat kao posebno, još manje uvaženo zanimanje. Nazivali su ih glazbenicima koji su pjevali i svirali, a potpuno su ovisili o podršci vladara ili visokih crkvenih krugova. Mnogi od poznatih pjevača u 16. i 17. stoljeću, nakon dužeg služenja vladaru, ostajali su u krugovima dvorjana ili su prihvaćali neka druga zanimanja. Tako je Giulio Caccini, nakon pjevačke karijere 1588., na dvoru u Modeni nadgledao radove u vrtovima, imao je odličan rukopis i bio spreman na ostale usluge. Niz izvora upućuje na sudbine pjevača (primjerice Adrianu Basile i njezinu kći Leonoru Baroni ili poznatog kastrata G. F. Grossia i dr.) koji su bili vezani uz određene vladare i gubili njihovu naklonost kad bi svoje usluge ponudili drugima. Steći pak pravo na "blaženu slobodu" i nije bilo poželjno, jer je to u isto vrijeme značilo ostati bez posla i zaštite. Ne začuđuje stoga što je interes za stalno zaposlenje u Venecijanskoj operi bio velik, posebno ako bi se on mogao vezati uz angažman u Zboru sv. Marka. Najbolji pjevači sklapali su različite poslove, ali nisu bile rijetke ni zabrane od onih koji su ih ugovorima vezali za sebe. Nakon što su kazališta po-

slije 1700. uspostavljala stalne operne trupe u središnjoj i sjevernoj Italiji i nekim europskim centrima, prebjezi iz zborova u operne ansamble bili su sve češći. Usporedo s tim, konkurencija među pjevačima bila je sve veća, i to u vrijeme kada pjesnik Metastasio govori o "ljubomori, osveti, nasilju, nevjerstvu, što je potkrijepljeno trovanjima, varkama i unajmljenim ubicama, kao najvišim vrlinama ljudi visokog položaja". Metastasio je mnogo učinio da se upravo u talijanskoj operi 30-ih godina 18. stoljeća afirmiraju ideali uljudbe i vrline, u trenutku kada je ovisnost pjevača i opere od dvora jenjavala i kada se sama opera dijelila na emotivnu ili ganutljivu i komičnu. Kako opera više nije zrcalila dvorski život, ni pjevači nisu više nastojali postati dvorjanima. Biti pjevačem bilo je dovoljno da se, uz pretpostavljenu uspješnost, postane bogat i slavan, osigura sigurniji status u društvu.

Posebnu pozornost zaslužuje podatak da su više od jednog stoljeća talijanskom operom dominirali kastrati. Nažalost, ostalo je malo podataka koji govore o njihovom glasu, o tome kako je vršeno kastriranje dječaka prije puberteta i koje su sve posljedice trpjeli. Kastrati iz kasnog 18. stoljeća, kada nakon Papine zabrane kastriranja dječaka i Gluckove operne reforme ubrzano nestaju, ne mogu dati realnu sliku onoga što se događalo u vrijeme kada su oni dominirali u Venecijanskoj operi i širom Europe, predstavljajući zapravo trijumf vokalno-tehničkog umijeća koji ni kasnije nije nitko mogao nadići. Muzikolog Charles Burney u knjizi "Music, Men and Manners in France and Italy" (London, 1969.), opisuje kako su se Talijani 1770. stidjeli svoje pjevačke prošlosti i mita po kojemu je Napulj bio centar opere i pjevačke škole (conservatori). Napuljsko kraljevstvo bilo je rasadište kastrata koji su otpušteni iz opera pjevali po raznim crkvenim zborovima. Malo je pisano o nehumanom kastriranju dječaka i njihovim kasnijim fizičkim i psihičkim osobinama, snazi glasa kojega su postizali, boji tona koji ne podsjeća na ono što čujemo kod većine današnjih kontratenora. Sudeći na osnovi nekih nepouzdatih indicija, slavni kastrati Carlo Broschi-Farinelli ili Gaetano Maiorano-Caffarelli, sjedinjavali su snagu i visoku fleksibilnost glasa koji je obuhvaćao tri oktave. Karakteristična je za kastrate savršena tehnička virtuoznost i postizanje najsloženijih glazbenih ukrasa čime su najprije stjecali naklonost publike. Priča se da je neka žena tijekom predstave u Londonu zavikala, kasnije poznatu uzrečicu: "One God, one Farinelli!" ("Jedan Bog, jedan Farinelli!") Sasvim je izvjesno da kastrati nisu odmah zavladaali operom unatoč prekrasnom tonu kojega su postizali, gipkosti glasa i zavidnoj kantileni. Novija istraživanja (J. Whenham, ed. "Claudio Monteverdi, Orfeo", Cambridge, 1986.) pokazuju da su kastrati pjevali prolog i dvije ženske uloge u Monteverdijevom "Orfeju" u Mantovi 1607., kao i dvije muške uloge u "Krunidbi Popeje" 1642. U ranom 17. stoljeću kastrati su dominirali po talijanskim dvorovima i crkvenim kapelama, a brzo se šire i Europom. Budući da je strogim crkvenim kanonima, ženama

bilo zabranjeno pjevanje u crkvama (“Žena neka u crkvi šuti” - apostol Pavle), a dječji glasovi i falseti (falsettisti - alti naturali) su bili dosta svijetle boje i nedovoljno snažni, kastrati su se mogli činiti “prirodnim” i najboljim rješenjem. Dostupna literatura spominje broj od oko 120 kastrata koji su bili angažirani u rimskim crkvama i zborovima, operi i dvorovima oko 1650. godine. Kako bilo, krajem 17. i cijelo 18. stoljeće kastrati se bili najistaknutiji pjevači s odgovarajućim ugledom, premda je bilo i onih koji su brojnim izgredima i egzibicionizmom bacali loše svjetlo na sve ostale.

Očekivano, virtuoznost kastrata utjecala je na skladatelje da skladaju glazbu “estremamente brillante” i to za sve tipove glasova. Još je 1813. Rossini skladao svog “Aureliana i Palmira” za posljednjeg velikog kastrata Vellutia kojemu je i Meyerbeer 1824. posvetio “Il Crociato in Egitto”. Poslije pjevačke karijere kastrati su se zapošljavali kao učitelji, podučavali su određene predmete, skladali, zauzimali razna mjesta u glazbenom životu (kastrat Bernacchi je tako postao centralna ličnost glazbenog života u Bologni, ne manje utjecajan je bio Crescentini u Napulju, Giuliani u Modeni početkom 19. stoljeća itd.) ili, zbog sigurne starosti, postajali svećenicima. Jedan od posljednjih kastrata profesionalaca, *A. Moreschi*, nije nastupao na sceni, ali je snimio niz skladbi 1902.-1903. godine. Nema sumnje, kastrati su svojim pjevanjem postizali savršenstvo ravno glazbenim instrumentima, ali je pri tome bio zapostavljen izraz, dramski akcent, razumljivost teksta ili osjećanje, što je također utjecalo na dekadansu opere u 18. stoljeću.

ODVAŽNE PJEVAČICE

Žene se kao pjevači javljaju u Italiji na dvorovima ili na turnejama trupa *commedia dell' arte* krajem 17. stoljeća. Može se pouzdano utvrditi da je pjevačice koje su javno nastupale, pratio zao glas. Smatralo se da one i ne mogu doseći veće artističko umijeće s obzirom na podređeni društveni status i nemogućnost daljnjeg usavršavanja. U Kazalištu “San Carlo” u Napulju, kojega se smatralo hramom ozbiljne glazbe, događalo se da su pjevačice sredinom 18. stoljeća zatvarane jer su pokušavale zvesti mlade plemiće zbog udaje ili kršenja opernih ugovora. U 19. stoljeću legalni položaj pjevačica bio je određen raznim odredbama Napoleonove administracije, pa je tako “obiteljski život i moral” branjen sporazumima s pjevačicama čiji je angažman trebao supotpisati njezin suprug ili otac. Niz slučajeva govori o nemogućnosti sklapanja sporazuma u slučajevima kada je i suprug pjevač ili kada je pjevačica naprosto nestala s novim izabranikom. Ipak, prva polovina 19. stoljeća pjevačicama donosi određena profesionalna priznanja (prima donna), što je išlo usporedo s nestajanjem kastrata i još nedovoljnom afirmacijom tenora. Već

u prvim desetljećima 18. stoljeća skladatelji su sve podređivali visokoj tesituri, prodornim i nosivim tonovima visokog registra. Sjajan i lako pokretljiv glas koloraturnog soprana bio je u modi, pa su sve pjevačice tome težile. Dominacija vokalne i glumačke vještine nije se, međutim, odnosila i na izgled pjevačice. Britanska ambasadorica u Parizu, lady Granville, 1827. pisala je o nastupu rosinianskog kontraalta Rosamunde Pisaroni kao o rijetkoj zabavi u kojoj je lik pjevačice svojom iznimnom ružnoćom svih iznenadio. Opisana je kao rugoba s ogromnom glavom, dvije noge različite dužine, stomakom koji visi na jednu stranu, ustima koja sežu do ušiju...ali cijela ta "čarolija" je nestala nakon svega desetak minuta pjevanja kada je ganuto gledalište bilo u ekstazi. Osjećala se svaka riječ, "svaki ton je bila jedna ekspresija..." To je vrijeme kada se javljaju i takve umjetničke osobnosti koje ostaju zadugo upamćene. Među njima je i poznata Giuditta Pasta, slavna Norma, Anna Bolena ili Semiramide, koje su ostavile vidnoga traga u glazbenom životu Pariza, Londona i Milana, oduševljavajući Bellinija, Donizettija, Rossinija, kao i Mercadantea, Pacinija ili Paera. Pasta je bila bliska prijateljica književnika Stendhala ("Souvenirs d'egotisme", 1832.) i Merimeea, poznata po svojoj ljepoti i željeznoj volji. Upoznavši operni svijet, nastojala je drugačijim odgojem zaštititi svoju jedinu kćerku, a kasnija udaja za jednog ljubaznog odvjetnika (nekadašnjeg tenora) pokazuje u pravom svjetlu njezin dominantni karakter. Razni izvori upućuju na zaključak da je odlučnih žena pjevačica, spremnih i na materijalno podržavanje njihovih obitelji bilo podosta. Tu su, dakako, i sredstva koja je trebalo izdvajati za vokalno usavršavanje od kojih je pedagogima ostajao tek jedan dio, dok je ostatak trebao biti naplaćen nakon sklapanja stalnog ugovora s kazalištem. Promjene koje će se dogoditi i s popularnošću eksponiranih sopranskih dionica osnažuju primjedbe engleskog tenora Simsa Reevesa iz 1888. da su prima donne odnijele primat. On se najme žalio da je popularnost Lucie iz Donizettijeve opere "Lucia di Lammermoor", s atraktivnom dionicom koloraturnog soprana, nadmašila tenorsku ulogu Edgarda koja je ranije dominirala. Poslije Lucijine arije (Scena della pazzia) i smrti, publika je odjurila vani ne čekajući završni Edgardov oproštaj ("Tu a che Dio"). Ostalo je zapisano kako je jednom na insistiranje kapriciozne sopranistice, Donizettijeva opera završila upravo velikom arijom Lucije ("Oh giusto cielo!").

FENOMEN NOVIH TENORA

Pjevačka praksa utvrđena polovicom 19. stoljeća afirmirala je kult forsiranja snažnog i prodornog tona koji računa s lakim efektima i ritmičkom slobodom. U pravu je jedna ugledna stara pedagoginja koja upozorava: "Vikanje nije samo defekt, već je i bolest, opsesija koja će osvojiti buduće operne pjevače..."

natečeni vrat, boja lica poprma crvenkasti ton, glava kao da se odvaja od tijela.” Ukoliko se, pak, pjevaču sugerira da smiri ton i gubi manje energije, šanse za odlazak drugom pedagogu sasvim su izgledne! Nečisti otvoreni tonovi tijekom 19. stoljeća bili su postupno zamjenjivani primjenom pokrivenih tonova (voce coperta) plemenitije i ljepše boje. Učvrstilo se mišljenje da je pravilna upotreba piana značajna vrlina umjetničkog pjevanja, i da mekoća i toplina tona čuvaju glas i osiguravaju dugu pjevačku karijeru. Pažljivija analiza pokazuje da su se tenori brzo pridružili sopranima u tonskoj ekspresiji. Njihov uspon i dominacija u talijanskoj operi proteže se u razdoblju od 1840. do 1920., premda i noviji događaji bilježe fenomen “tri tenora”. U istom razdoblju basovi su negirani ili rezervirani za komične uloge, a najbolji kontraalti i baritoni nisu bili atraktivni za mase, uz činjenicu da su slabije plaćeni od soprana i tenora. Uloga ljubavnika od kontraalta prelazi na tenora, a forsiranje prodornog tona (tenor-e di forza) i formiranje visokog C demonstrira novu muževnost, dotada nepoznatu u talijanskim operama. Sredina 19. stoljeća donosi stalne promjene i nove vokalne tipove. Zrele Bellinijeve i Donizettijeve opere utvrđuju muške pjevače kao stupove romantične opere: baritone (do 1840-ih godina poznati kao basso cantante, pokretljiv i laki bas sposoban za virtuozne pasaže) kao hulje ili moćnike, te basove kao svećenike ili plemenite očeve. Poznato je da je Verdi smatrao tenore glasovima junaka i ljubavnika, premda im se nije uvijek divio ili tražio od njih da pjevaju koloraturne pasaže. Bilo je pjevača i kritičara koji su Verdija optuživali da uništava glasove tražeći od njih nemoguće tehničke bravure. Novo vrijeme dovelo je u pitanje dotadašnje kanone belcanta i pjevače poput slavni tenora Giovanni Battiste Rubinia, prototipa suvremenih romantičnih heroja za kojega skladaju Bellini, Donizetti, Pacini i dr., nenadmašnih francuskih tenora Adolphe Nourrita i svestrano nadarenog Gilbert-Louis Dupreza, koji će falset na visokim tonovima zamijeniti “do di pettom”. Talijanskog tenora Domenica Donzellia, za kojega su u prvoj polovici 19. stoljeća skladali Rossini (“Torvaldo”, 1815.), Mercadante (“Elisa e Claudio”, 1821. i “Bravo”, 1839.), Donizetti i Pacini, smatrali su posljednjim velikim tenorom klasične belkantističke škole, obdarenog najljepšim osobinama plemenitog i lijepog glasa čiste intonacije i odlične dikcije (odabran za prvog Pollionea u Bellinijevoj “Normi” 1831.).

Kako bilo, nove opere zahtijevaju pjevače spremne na izvođenje ne samo virtuosnog belcanta već i ekspresivne deklamacije s dramskim akcentima, što pretpostavlja određeni volumen, intenzitet i obujam glasa. Pjevanje u velikim dvoranama s velikim orkestrima i sve gušćom instrumentacijom i zborom, pred pjevače postavlja nove zadaće. Koristeći se krajnjim granicama pokrivanja tonova Gilbert-Luis Duprez prvi je počeo s grudnim visokim C-om, ostvarujući snažniji ton i visoku poziciju glasa. Senzacionalni visoki B-ovi

proslavili su i talijanskog tenora Francesca Tamagna, zlatnu trubu koja je oduševila i samog Verdija koji mu je povjerio izvedbu svog prvog "Otella" 1887. Tamagno je postizao veliki ton i dramatičnost u pjevanju, premda se osjećala pomalo nazalna emisija (dovoljno je poslušati snimke koje je napravio), što nije bila karakteristika dotadašnjih pjevača. Ostao je zabilježen i nastup talijanskog tenora Maccaferria u New York Academy of Music 1865. i to u Verdijevom "Trubaduru". Tom je prilikom u poznatoj stretti "Di quella pira" tenor otpjevao visoki C i izazvao pravi urnebes zaprepaštene publike i orkestra. Cijeli prizor je s uspjehom ponovljen, ali je nakon nekoliko izvedbi opere Maccaferria ostao bez glasa. Nove kazališne prilike i zadaće pred koje su bili stavljeni pjevači utjecale su na to da je broj tenora koji se "ne deru" (G. M. Bordogni) bio iz godine u godinu sve manji, pa se stjecao dojam da je nestajalo vrijeme "plemenitog" pjevanje za koje su neki pretpostavljali da pripada predverdijanskom vremenu. Čari messa di voce s raznim dinamičkim sjenčenjima i posebno mekim izražavanjem cijele skale emocija, na čemu je belcanto gradio svoju tehniku, dovedene su u pitanje. Izdvojili bismo ime talijanskog tenora Alessandra Boncia koji početkom 20. stoljeća nastupa mahom u operama Bellinija ("Puritanci", "Mjesečarka"), Donizettija ("Don Pasquale", "Ljubavni napitak") i Rossinija ("Seviljski brijač"), osvajajući svojom čistom impostacijom i gracioznošću glazbene fraze. Tu spada i nešto stariji Angelo Masini koji je potkraj 19. stoljeća izvodio opere Rossinija, Donizettija, Bellinija, Meyerbeera i Verdija po Europi, Rusiji i Južnoj Americi, ostajući ipak upamćen po brojnim kadencama i sjajnim koloraturama ("La donna e mobile"). Još poznatiji je španjolski tenor *Julián Gayarre* koji u drugoj polovici 19. stoljeća pjeva u operama Donizettija ("Lucrezia Borgia", "Anna Bolena", "La Favorita", "Duca d'Alba"), Meyerbeera ("Les Huguenots", "L'Africana") i posebno Gounodovom "Faustu", koji se najviše svidio samom skladatelju. Čistom i elegantnom glasu sicilijanskog tenora Roberta Stagna, s nezaboravnim messa di voce u visinama, divila se publika Španjolske, Pariza, Južne Amerike, Moskve, New Yorka u drugoj polovici 19. stoljeća. Natjecao se s Massinijem i Gayarreom, a burno je pozdravljen kao Almaviva i Verdijev Otello u istom mjesecu. Slavni je Turiddu s praizvedbe Mascagnijeve "Cavallerie rusticane" 1890., čiju je ulogu prihvatio tek na nagovor izdavača Sonzogna i supruge (proslavljene sopranistice Gemme Bellinioni, koja je pjevala ulogu Santuzze). Shvatljivo je da je među kritičarima bilo i onih koji su s podozrenjem gledali na brzi uspon novih zvijezda, napose tenora koji su u najkraćem roku uspijevali zasjeniti svoje zaslužne kolege. Engleski pisac i kritičar, Bernard Shaw, piše 1892. ("Music in London 1890.-94.", II) o poraznim rezultatima "skupljanja bilo kojeg talijanskog vratara, konjanika, gondolijera ili uličnog prodavača leda koji može izvikati visoki C; zatim ugravanja u herojske uloge i slanja da se deru po svijetu i gla-

vnim gradovima rušeci smisao lirske drame poput parnog valjka sa snažnim zviždukom..." Podrijetlom iz nižeg socijalnog sloja, ti su talijanski tenori isplovidili na površinu, ne zato što su pjevači prije njih bili nježniji, već su iskoristili trenutak kada su kazališni i glazbeni profesionalci bili zauzeti borbom za dignitet svoje profesije. Oštroumno Shaw upozorava da su stariji pjevači u Italiji dolazili iz osvjedočenih i dobro stojećih profesija, dok su novi tenori uglavnom djeca siromašnih obrtnika i radnika koji nemaju vezu s glazbom (Tamagno, Caruso, Borgatti, Gigli, Ruffo, Galeffi...). Ne treba zanemariti činjenicu da je na pjevačku karijeru potonjih utjecala potpora crkvenih zborova (Bonci, Gigli, G. Lauri-Volpi i dr.), državne glazbene škole, određeni širokogrudni profesori ili privatna lica zadivljena pjevačkom profesijom. Pjevačice su svoj položaj mogle riješiti bogatom udajom, ali ulazak u neku plemićku obitelj mogao je biti i pakao za umjetnicu koja se trebala odreći karijere i zauvijek ostati u nezavidnom položaju uljeza.

Zanimljivo je da mnogi poznati pjevači od Titta Ruffa, Giuseppe Borgattia, Beniamina Giglia, Giacomina Lauri-Volpia ili Maria Del Monaca govore o svojim iskustvima na konzervatoriju kao jednom od vidova rada s pedagogima koji ne moraju biti ni dobri ni loši. Vrijedno je u svakom slučaju upozoriti na važnost stjecanja najšire naobrazbe koja olakšava put do pjevačke karijere i uspješnijeg svladavanja tehnike klasičnog talijanskog belcanta. Profesionalno školovanje glasa, što je bilo poznato i pjevačima s najvišom reputacijom, ne završava zauvijek, i jednom usvojena pjevačka tehnika treba se održavati i stalno usavršavati.

Ugledni talijanski muzikolog, Rodolfo Celletti s pravom upozorava da su još od vremena baroka na razvitak belcanto utjecali ne samo skladatelji i njihovi libretisti, već i sami pjevači. Poznati španjolski tenor i još ugledniji pedagog pjevanja (u Parizu razvija talijansku školu belcanta i piše knjigu "Traite complet de l'art du chant") s početka 18. stoljeća Manuel Garcia, čije su kćerke proslavljene Maria Malibran i Pauline Viardot-Garcia, a sin Manuel Garcia II. također pedagog i izumitelj laringoskopije, često je govorio pjevačima o potrebi stalnog usavršavanja ili: "Ti si gotov, dođi za godinu dana da te opet čujem!"

GOSTOVANJA I PROMJENE PJEVAČKOG STATUSA

Ostavili bismo ovdje po strani niz okolnosti koje su utjecale na daljnje promjene položaja i razvitka umjetničkog pjevanja i upozorili na novi sustav funkcioniranja opernog repertoara od 60-ih godina 19. st. Ostajanje na dvije do tri dobro uvježbane opere tijekom sezone ubrzo je zamijenjeno s trostruko, pa i više, novih produkcija. Ne začuđuje da menadžeri početkom novog sto-

ljeća traže od pjevača da raspolažu s preko 10 uloga. Pripreme i probe svedene su na minimum, a opernim prvacima dozvoljeno je da na probama markiraju i ne oblače kostime.

Toscaninijeva reforma u milanskoj La Scali sukobit će se upravo s takvom praksom. Kako bilo, uvijek će biti pjevača koji će tražiti da se njih tretira kao iznimku. Pored toga, već u drugoj polovini 19. stoljeća nalazimo niz obilježja internacionalizacije opere. Sličan repertoar u glavnim kazališnim kućama i angažiranje istih umjetnika nije ništa neobično, a raniji nacionalni identitet profesije naglim razvitkom električnih medija sredinom 20. stoljeća potpuno je iščeznuo. Putovanja pjevača iz grada u grad ili druge zemlje započeo je već početkom 19. stoljeća, pa tako oko 1810. prvi talijanski pjevači gostuju u Rio de Janeiru, Montevideu ili Buenos Airesu, ubrzo zatim u New Yorku, Havani ili Mexiku. Gostovanja su donosila dobru zaradu, a nerijetko i jedinu. Putovanja preko oceana i u udaljene gradove Južne Amerike ispunjena su novim iskušenjima, o čemu postoji niz vrlo uzbudljivih sjećanja i zapisa umjetnika. Razumije se, program koji se na gostovanjima izvodio, ukoliko nije bio u nekoj od opernih kuća, tek je blago podsjećao na cjelovite opere i popunjene ansamble. Snažnu podršku talijanski su umjetnici dobivali primjerice od velike kolonije emigranata u Buenos Airesu i u drugim gradovima južne Amerike koji su potkraj stoljeća dizali otvorene scene, popularna kazališta za veliki broj posjetilaca (politeama). Ipak, Sjedinjene Države nakon 1890. pružaju šansu Talijanima, ne samo da se snađu u "Obećanoj zemlji", već i da razviju snažne zajednice. U New Yorku se otvara više hotela koje drže talijanski pjevači i glazbenici između 70. i 74. ulice s pogledom na Verdijevu skulpturu i ulaz u podzemnu željeznicu koja vodi do 42. ulice i Metropolitan opere. Pjevačima koji dolaze u Ameriku posebni menadžeri pripremaju gostovanja u manjim centrima s kompanijama koje nisu uvijek dugog vijeka. Opisi gužvi i sklopljenih poslova u Južnoj Americi, gdje pored pjevača dolaze dirigenti i pedagozi, ali i strani umjetnici odlučni da brzo steknu potrebna pjevačka umijeća, ostavljaju dojam širokog i bogatog tržišta. Istodobno, debilirati u Italiji, bez obzira na honorar, bio je cilj mnogim pjevačima bez čega se nije mogao postići veći ugled. Bio je to dobar izvor prihoda mnogim profesorima i kojekakvim menadžerima. Ipak, još prije izbivanja Prvog svjetskog rata sve više jača tendencija da se čak i talijanske opere pjevaju na jeziku zemlje u kojoj se izvode, za razliku od ranije prakse da se sve pjeva na talijanskom. Tako bečka Državna opera 90-ih godina 19. stoljeća talijanske opere izvodi na njemačkom jeziku, što je bilo dobro prihvaćeno. Jedino je još u Španjolskoj i Južnoj Americi, uz Italiju, talijanski jezik u operi ostao dominantan. Još veće promjene zbile su se u pogledu statusa pjevača i to ne samo u nominalnom smislu, već i u osjetljivim financijskim pitanjima. Prema istraživanjima dobrog poznavatelja opernog života 20. stoljeća, J. B. Steanea,

u dužem razdoblju od 1920. do 1970. godine polako se atribut “zvijezda” mijenja u “glazbenik”. Nekadašnji primat pjevača polako prelazi na stranu menadžera, producenata i dirigenta, a oznaka “glazbenik” podrazumijeva nove odgovornosti, novi dignitet i veći profesionalni ugled. Znači li to da se sveprisutnim televizijskim i najširim javnim nastupima konačno promijenio i napuhani status tenora?

Skladatelj i glazbeni kritičar, *Giacomo Orefice*, još je 1914. konstatirao da je Italija ostala bez poznatih pjevača, ali da je sačuvala nukleus dobrih i inteligentnih umjetnika. Zajedno s njima, težište se pomiče prema orkestrima, dirigentima i redateljima, tako da se nedostatak “velikih pjevača” neće teško osjetiti. Nova generacija konačno je otpuhнула prašinu sa zaboravljenih Rossinijevih, Mozartovih ili Monteverdijevih opera i dobila šansu da u drugačije organiziranom glazbenom životu potraži nove izazove. Protiv konvencija romantizma od 1890. juri pjenušavi val verizma koji na esteticu “slomljenog života” i “pravih suza” progovara o strasnoj ljubavi, osveti (la “coltellata”), ljubomori, nevjerstvu i životu bez maski. Pietro Mascagni (“Cavalleria rusticana”), Ruggero Leoncavallo (“I Pagliacci”), Francesco Cilea (“Adriana Lecouvreur”), Antonio Smareglia (“Nozze istriane” i dr.), Nicola Spinelli (“A Basso Porto”) i drugi predstavnici “Giovane scuola” nastoje zadobiti povjerenje publike, zanemarujući kolorizam i bogatu glazbenu fakturu belcanta i romantičnog pjevanja. Veristi izbjegavaju visoke tonove i graciozne ukrase, pjevanje koncentriraju na tonovima srednjeg registra i tekstu, otvorenim vokalima. Upravo takav način pjevanja skupo je stajao mnoge ugledne umjetnike među kojima je i Emma Carelli, česta Carusova partnerica i poznata Leoncavallova “Zaza”, tenor Amadeo Bassi, koji je pjevao na brojnim praižvedbama verističkih opera, donekle i slavni bariton Tita Ruffo i dr. Samo pjevači s većim vokalno-tehničkim mogućnostima i sposobnošću zaobilaženja opasnih pomodnosti, poput “la divine” Claudie Muzio, jedinstvene Magde Olivero ili nešto starijeg tenora Fernanda De Lucie, uspijevali su dugo zadržati zdravim svoj pjevački instrument.

ORGANIZACIJSKE PROMJENE

Od 20-ih godina prošlog stoljeća polako na talijansku opernu scenu, usporedo s povratkom Toscaninija, dolaze novi pjevači. Za naslovnu ulogu u Verdijevu “Falstaffu” 1921., Toscanini izabire mlađeg baritona Mariana Stabilea, koji postiže senzacionalan uspjeh. Istu ulogu veliki umjetnik nastavio je pjevati u Scali do kraja 1952., ali i drugim velikim svjetskim kazalištima (ukupno 1200 puta!). Pod Toscaninijevim vodstvom nastupaju njegovi novi favoriti: bariton Carlo Galéffi, svestrani tenor Giacomo Lauri Volpi, odlični “Mefisto-

fele” bas Nazzareno De Angelis, “tenore preferito” Aureliano Pertile, omiljena Gilda i Lucia Toti Dal Monte, bariton Riccardo Stracciari, mezosopranistica Ebe Stignani, zapaženi Boitov “Nerone” Ezio Pinza, sopranistica Rosa Raisa i odlična Violetta i Manon Gilda Della Rizza, osebujna Cio-Cio-San Rosetta Pampanini, uvjerljiva Aida i Elena Giannina Arangi-Lombardi, senzibilna Manon Mafalda Favero, izuzetan bas Tancredi Pasero, pouzdana Elena i Aida Iva Pacetti i dr. Ne samo spomenuti umjetnici, već i ogroman broj onih koji nisu postigli veće uspjehe, u razdoblju koje dolazi, podliježu brojnim reformama kazališta i neminovnoj centralizaciji uprave. Povećani troškovi opernih kuća i brojne polemike koje će se voditi desetljećima, završavaju formiranjem javnih tijela, postavljanjima intendantata: Stvara se ustroj koji je trebao donijeti više reda i kontrole. Zakonskim dekretom Teatro alla Scala u Milanu postala je posjedom “Ente Autonoma” s karakterom “Istituto nazionale della musica” na čijem čelu je 1931. za umjetničkog direktora postavljen venecijanski glazbenik E. Trentinaglia. Ne mogavši se uklopiti u reducirana financijska sredstva (ondašnjih 10 milijuna lira), od 1932. godine generalnim direktorom, komesarom i konačno intendantom (sovrintendente) postaje Jenner Mataloni, koji na tom mjestu ostaje do bombardiranja kazališta 1943. godine. Glazbeno kormilo najveće talijanske operne kuće bilo je u rukama dirigenta Victor De Sabate od 1930. do 1950. godine, uz dominaciju Wagnerove opere “Tristan i Izolda”, koja je De Sabati bila ono što “Falstaff” Toscaniniju. Uspjesi koje je De Sabata postizao na međunarodnom glazbenom planu, dirigirajući Bečkom filharmonijom i drugim uglednim orkestrima, nije mu pribavila i Toscaninijeve simpatije.

Učvršćena fašistička vlast u Italiji, nizom mjera od 30-ih godina prošlog stoljeća prisiljava pjevače na ulazak u sindikate i svoju stranku što postaje uvjetom zapošljavanja. Mataloni u La Scali uvodi krutu disciplinu, provodi mjere isključenja Židova (npr. Vittore Veneziani, šef Zbora) i dr. Čak je i sam De Sabata morao pribaviti dokumente koji bi ga oslobodili sumnje da je židovskog podrijetla, dok je libretist Giuseppe Adami uhićen jer je imao “faccia da ebreo” (židovsko lice). Maksimirane plaće i smanjene mirovine pjevača i glazbenika natjeravale su čak i mnoga poznata imena da se izravno obraćaju Mussoliniju za pomoć i razumijevanje. De Sabati je pripala “najviša čast”, dirigitirati za vođe Trećeg Reicha “Aidu” i “La Boheme” kao i Verdijev “Requiem” u Monacu i Berlinu u lipnju 1937. (G. Cigna, E. Stignani, B. Gigli i T. Pasero). Fašisti su s opernog repertoara brzo skinuti Rossinijevu operu “Mose”, kao i sva djela skladatelja G. Meyerbeera, ali je zato višekratno izvođena drama Giovacchina Forzana “Cesare”, koju je Mussolini gledao čak pet puta 1939. godine! Na jesen 1942. J. Matalonija je u intendantskoj fotelji zamijenio Carlo Gatti, profesor na Konzervatoriju i pisac poznate Verdijeve biografije. Obnovljen je “Der Ring des Nibelungen” (“L’Anello del Nibelungo”) s

njemačkim dirigentom Franzom von Hoesslinom, priređivani su i brojni "spettacoli operai" i "sabati fascisti", a kraljevska loža u La Scali od 1941. rezervirana je za ranjene tali-janske vojnike.

SUDBINA TEATRO ALLA SCALA

Političke promjene i surova stvarnost rano su ubrzale rasprave o repertoarskoj politici talijanskih kazališta. Pritisci da se izvode nova djela nisu u javnosti imali većeg odjeka. Još je Toscanini novinaru A. Della Corteu 1929. kazao kako nigdje nije zapisano da se opere suvremenih autora moraju nekome dopasti. Uostalom, ni Verdi ni Rossini nisu bili dobro upoznati, a već su ih neki otklanjali. Toscanini spominje autore poznate po jednoj ili dvjma operama, koji potom insistiraju da se čuju sva njihova djela. Tako je prilikom neke svečane izvedbe "I Pagliaccia" R. Leoncavalla s E. Carusom u glavnoj ulozi, skladatelj preporučio Toscaniniju svoju operu "Zaza", žaleći se kako ne želi ostati zauvijek poznat samo kao autor jedne opere. Ojađeni Toscanini ispo- vjedno je pričao kako ne postoji takva interpretacija koja bi galvanizirala jednu nekonzistentnu operu ("La Stampa", 6. IX. 1929.). Borba za novac, pozicije, ambicije, često je završavala politikom kompromisa, oportunitizma i taktiziranja što se, dakako, zrcalilo na programskoj shemi koja je samo prividno odavala sliku kohezije i zanosa. Dugo će strah i tjeskoba ispunjati opernu scenu koja se lažno prikazivala kao zamah nekih novih snaga. Opere skladatelja Ottorina Respighija, Ildebranda Pizzettija, Pietra Mascagnija, Riccarda Zandonajja, Itale Montemezzija tijekom rata u Teatro alla Scala zamjenjuju Giorgio Federico Ghedini s "Re Hassanom", Artur Honegger s "Antigone", Felice Lattuada s "La tempesta", Alfredo Casella s "La donna serpente", Bela Bartok s baletom "Čudesni mandarin" i niz drugih skladatelja čija se djela izvode prvi put.

Nakon kapitulacije Fašističke vlade u srpnju 1943., 16. kolovoza bombardirana je La Scala. Dugogodišnji glavni scenograf kuće, Nicola Benois, zapisao je: "Ne možemo nego plakati, od početka rata pripremali smo spektakle za vojnike i ranjenike, a od ovog časa veliki novi ranjenik je La Scala". Ipak, u svim preostalim dvoranama Milana i drugih gradova održavaju se brojni koncerti i prikupljaju sredstva za obnovu La Scale. Već krajem godine nižu se veliki operni spektakli: Boitov "Mefistofele" s Tancredi Paserom, Massenetov "Werther" s Titom Schipom i Giannom Pederzini, sve Puccinijeve opere od "Le Villi" do "Turandot"u povodu 20. obljetnice smrti velikog skladatelja. Ugledni mladi dirigent Gianandrea Gavazzeni u svojim "Feste musicali" tiskanim 1944., napisao je i članak pod nazivom "Glazba unutar ruševina" u kojemu govori o probi jednog koncerta violiniste Michelangela Abbada. Bila je to pobjeda umjetnosti nad ratom i stradanjima jednog

glazbenika kojega su slijedila i njegova četiri sina, od kojih će najmlađi Claudio kasnije postati umjetnički direktor te iste kuće. U listopadu 1944. na pozornici urušenog Kazališta, Hans Weisbach dirigira Petu simfoniju A. Brucknera, neposredno pred brojnim slušateljima koji su tako demonstrirali želju za brzom obnovom Kazališta. Zanimljivo je da je s druge strane oceana A. Toscanini izvodio u New Yorku, uz prienos NBC-a, Respighijeve "Pini di Roma", unatoč zabrani izvođenja djela skladatelja iz zemalja koje su u ratu sa SAD-om. Štoviše, Ottorino Respighi je bio Accademico d'Italia (uz Mascagnia i Giordana) kojega je fašistički režim posebno hvalio, ali je Toscanini i u tom slučaju mislio, kao i prilikom izvođenja Wagnera u Rimu 1916., da je moć i zadaća glazbe iznad bilo kojeg režima i nacionalnih simbola.

Nakon ostavke Carla Gattia, koji se posvetio studiju Verdijevih djela, na mjesto intendanta došao je dirigent i skladatelj Gino Marinuzzi. Začudo, nakon izvođenja "Aide" (Carla Castellani, Cloe Elmo, Francesco Merli, Carlo Tagliabue) i "Don Giovannia" (sjajni Mariano Stabile, Tito Schipa, T. Pasero, M. Favero i dr.) novi intendant je naglo umro. Gradonačelnik Milana, Antonio Greppi, u namjeri da konačno riješi probleme oko obnove Scale, na mjesto intendanta postavlja spretnog i ambicioznog industrijalca i financijskog stručnjaka Antonia Ghiringhella, koji će tu dužnost obnašati do 1972. godine. Pitanja angažmana pjevača bila su dosta delikatna, posebno onih koji su bili vezani uz fašistički režim (Gianna Pederzini, Margherita Carosio, Begniamino Gigli i dr.). No, opera je trebala dobre glasove, a ne provjere iskaznica tako da se hitro prišlo velikom inauguracijskom koncertu 11. svibnja 1946. kojim je, trijumfalno dočekan, ravnao stari maestro Toscanini u svojoj 79. godini. Bio je to onaj isti "nemogući čovjek" koji ni tom prilikom nije dozvolio nikakve govore ili nepotrebne političke asocijacije. Toscaninijev biograf Filippo Sacchi kratko je zapisao: "Scala, glazba, koncert i zatim gotovo." Na programu sve poznati ulomci iz opera Rossinija ("La gazza ladra", "Guglielmo Tell", "Mose"), Verdija ("I Vespri siciliani", "Nabucco", "Te Deum"), Puccinija ("Manon Lescaut") i Boita ("Mefistofele"), a među izvođačima Mafalda Favero, Giovanni Malipiero, Tancredi Pasero, Mariano Stabile, Giuseppe Nessi, Jolanda Gardino, Carlo Forti i mlada sopranistica Renata Tebaldi. U razdoblju koje slijedi Toscanini preuzima sve manje obveza, a uspješni intendant Ghiringhelli angažira, pored iskusnog Tulia Serafina (otvara sezonu 26. prosinca 1946. s "Nabuccom") i pjevačima Ginom Bechiam, Mariom Pedrini, Cesare Siepiem, Fedorom Barbieri), ponovo Victora De Sabatu, starog Toscaninijevog prijatelja Ettore Panizzu i Antonina Votta, mlade: Jonela Perleu, Franca Capuanu, Maria Rossia, Carla Mariu Giullinija i dr. Ghiringhelli je iznimnom energijom uspio ne samo financijski stabilizirati opernu produkciju, već se izboriti za novi status prve operne kuće Italije. U stalnoj i promjenjivoj vezi s novinarima intendant je, bez obzira na to što su ga nazivali "primadonnom",

nastojao i uspijevao izboriti se da publika i kritika cijene napore kuće, osjećaju ozbiljnost umjetničkog čina i specifičnog kazališnog događaja.

JEDINSTVENA MARIJA CALLAS

Fascinacija operom i La Scalom doživjela je svoj novi vrhunac 50-ih godina prošlog stoljeća pojavom Marije Callas (1951. "I Vespri siciliani" i 1952. "Macbeth") koja uistinu postaje mitom i daje snažni zamah umjetničkom pjevanju. Stari i iskusni tenor Giovanni Zenatello, uz preporuku basa N. Rossi Lemenija, najprije joj je povjerio Ponchiellievu "La Gioconda" u Veroni 1947., da bi uskoro zatim pod vodstvom Tulija Serafina krenula u Veneciju prema "Turandot" i Wagneru ("Tristan i Izolda" i Brunnhilde u "Walkure") i za svega tjedan dana u siječnju 1949. odlično svladala Bellinijevu Elviru u operi "I Puritani" (zamijenila u posljednjem trenutku Margheritu Carosio), podvigom koji će zadiviti svijet. Pjevala je i dramske i koloraturne sopranske role (soprano drammatico d'agilita), stalno bogatila svoj repertoar. Upravo njezina interpretacija Cherubinijeve "Medeje", 10. prosinca 1953. (nakon otvaranja sezone s Catalanijevom "La Wally" i Renatom Tebaldi 7. prosinca), pretvorila se u događaj koji će svijet opere obogatiti, ne toliko sukobom dvije primadone koliko početkom epohe kojoj je Callasova utisnula jedinstveni i dragocjeni biljeg. Čitav niz novih opera (od Gluckove "Alceste" 1954., Spontinijevu "La Vestale" 1954/5., Rossinijevu "Il Turco in Italia" 1955., Donizettijevu "Anne Bolene" 1957., Gluckove "Ifigenie in Tauride" 1957., Bellinijevu "Il Pirata" 1958., Donizettijevu "Poliuto" 1960.) ili nezaboravnih interpretacija heroína poput Lady Macbeth, Lucie di Lammermoor, Norme, Violette u "Traviati", Tosce ili Amine u "La Sonnambuli", da spomenemo samo neke, sugeriraju posebno dva elementa: "izvanredno proširenje zvuka i ne manje izvanrednu lakoću izvedbe s voluminoznim i zvonkim glasom tamne boje..." (R. Celleti). Najposlije, Callasova je spojila dvije stare proturječnosti operne povijesti, za nju drama i gluma s glazbom čine nerazdvojno jedinstvo. Možda je upravo njezina moćna dikcija, frenetična deklamacija, jasan i nijansirani izgovor, ono što je kao umjetnicu najviše karakterizira. Dirigent Carlo Maria Giulini opisao je njezin rad na "Traviati" ovako: "Callas je pronašla nove boje u svom glasu, nove vrijednosti u svojoj glazbenoj ekspresiji... Da vas uvjerim, bio je to polagan, naporan, odveć predan rad, ne radi postizanja brzog uspjeha, već radi kazališta samog i njegovih najdubljih ekspresija." Grozničave rasprave i sukobi oko mlade američke Grkinje, koja tijekom 1953. i početkom 1954. uspijeva smršaviti 30 kilograma i promijeniti svoj image, postižu zanimljiv vrhunac u svojevršnom obračunu glazbenih kritičara i pisaca. Ni jedan operni pjevač u tom stoljeću, kako svjedoči Gianandrea Gavazzeni, nije pokrenuo takve rasprave o ukusu, kulturi i drugim

vrijednostima dotada stranim glazbenom kazalištu. Likovi koje je Callasova kreirala i nove forme ekspresije došle su pod udar nekih kritičara (G. Pannaina ili Dal Fabbra), ali je nedvojbeno da je zadala konačni udarac stereotipnoj interpretaciji određenih likova soprano leggera. Poslije nje, zaključuje Gavazzeni "Lucia, Amina, Elvira promatraju se drugim očima, i to u glumačkom i glazbenom pogledu." Sлагali se mi ili ne s ocjenama kritičara, imali mi ili ne primjedbi na njezine interpretacije, primjerice nekih Verdijevih heroina (Aida i dr.), Callasova je s nepunih 10 optimalnih pjevačkih godina postala legendarnom figurom operne umjetnosti, danas čak popularnijom nego u svoje vrijeme. Štoviše, Marija Callas još uvijek predstavlja glavnu magnetsku silu koja vezuje i inspirira milijune ljubitelja operne umjetnosti, prerastajući u mit koji se prelio preko kazališne rampe i živi čudesnim životom raskošnog i imaginativnog svijeta uvijek pokretne "laterne magice". Stalna potjera za novim, godine koje slijede, donijele su niz promjena ne samo u La Scali koja je, uz Metropolitan operu i još poneku opernu kuću Europe, predstavljala ogledalo dosegnutih umjetničko-interpretativnih mogućnosti suvremenog opernog života. Tako u Italiji u prosincu 1955. počinje s radom "Piccola Scala" s ciljem valorizacije komornog opernog repertoara 18. st. i modernog. Uspjeh Cimarosine "Il matrimonio segreto" (dirigent N. Sanzogno, režija G. Strehler, s Luigi Alvom, Graziellom Sciutti, Carlom Badiolom, Giuliettom Simionato i dr.), a odmah zatim i Mozartove "Cosi fan tutte" (dir. i red. G. Cantelli, u kojemu je Toscanini vidio svog nasljednika, sa sjajnom Elisabeth Schwarzkopf, L. Alvom, R. Panerai, Nan Marrison i dr.) bilo je pravo osvježenje. U La Scali, međutim, izvedba "Wozzeka" Albana Berga 1952., pod vodstvom Dimitria Mitropulosa, doživjela je zvižduke koji su natjerali dirigenta da zamoli publiku da se smiri do kraja čina zbog neophodne maksimalne koncentracije izvođača. Tek iduća generacija prihvaća ekspresivnog "Wozzeka" pod ravnanjem Claudia Abbada 1971., a nešto kasnije i "Lulu" pod vodstvom Piera Bouleza. Nove sezone La Scale pod vodstvom su glavnog dirigenta Gianandrea Gavazzenija, inteligentnog i umješnog glazbenika, koji ponovo afirmira P. Mascagnia i njegov "verismo positivo" u talijanskoj melodrami, ali ponavlja i niz poznatih opernih djela s umjetnicima najvišeg ranga. Početkom studenog 1960. tijekom probe Mahlerove "Treće simfonije" na podiju La Scale iznenada umire poznati dirigent Dimitri Mitropulos, ali život Opere intenzivira se velikim inozemnim turnejama i skandalima koji će 1972. smijeniti intendanta Ghiringhellia i dovesti Paola Grassia. Broj posjetitelja naglo se podiže, nižu se novi projekti, istraživanja se nastavljaju, jednako kao i gostovanja. Grassia poslije pet godina nasljeđuje C. M. Badini, Abbada Riccardo Muti koji drži da je La Scala i dalje najkarizmatičnije kazalište, "referalna točka za cijeli glazbeni svijet." Pojačanim orkestrom, Filarmonica della Scala, kojim se mogu izvoditi djela simfonijskog i opernog repertoara, dirigiraju imena poput Abbada, Mutia, Giulinia, Maazela, Bernsteina, Petrea, Gava-

zzenia, Sawallischa, Mehte, Ozawe, Wun Chunga, Chaillya, Sinopolia i dr. Kritičar M. Mila krajem 80-ih godina piše o orkestru "svjetskog nivoa" koji izvodi Straussovu "La donna senz'ombra", Debussyevu "Pelleas et Melisande" ili Rossinijevog "Guglielma Tella". Nakon 13 godina i oko 150 spektakla, brodeći između Abbada i Mutija, repertoara 19. stoljeća i neoklasične kulture, intendantsku dužnost je napustio Carlo Maria Badini. Na njegovo mjesto 1990. dolazi Carlo Fontana, a glazbeno vodstvo u rukama je Riccarda Mutia. Nova istraživanja, provokacije, pitanja

PJEVAČI I KRITIČARI

Kritičari širom svijeta već godinama nastoje publici usaditi stalno nove estetske kriterije, otkriti nove vrijednosti, upozoriti na glazbeno-interpretativne domete i afirmirati se kao djelotvorni sudionici i graditelji razumijevanja između glazbe (opere) i kazališta sa svim njegovim specifičnim osobinama. Prekidajući tradicionalni pristup scensko-glazbenim pitanjima, kritičari započinju raščlambu opernog repertoara i pojedinih izvedbi, vodeći računa o izboru opere, pjevačkim i glumačkim standardima, kvaliteti produkcije i interpretativnom dosegu pojedinih umjetnika. Sve se više, pored pjevačkog talenta, u obzir uzimaju i glumački standardi. Američki glazbeni teoretičar Martial Singher upozorava da je danas, jednako kao i jučer, važno ohrabriti pjevača da u ulogu unese osobnu inspiraciju i interpretaciju. Nije nepoznato da je i sam Verdi na kraju intervenirao, pokazujući svom prvom Otellu, Francescu Tamagnu što od njega očekuje. Nezadovoljni Bizet demonstrirao je na probama Carmen u Opera-Comique kako se trebaju kretati radnice s cigaretama u prvom činu njegove opere, dok je Benjamin Britten oglasom tražio pjevače koji mogu i glumiti. Zahtjevi R. Wagnera nisu bili nimalo bezazleni u odnosu na pjevače koji su trebali realizirati njegove kazališne snove.

Već smo kazali da se odnos prema glumi radikalno promijenio, da se brišu granice između glume u operi i drami, da se konačno adaptiranje pojedinim tipovima igre ipak svodi samo na dvije kategorije glume: loša i dobra. Mlađi pjevači rado će kazati da se operno vrijeme dijeli na dva razdoblja: BC i AC, "Prije i poslije Callas." Kritičari rado izvlače još jedno ime, koje nesumnjivo potvrđuje ranije pravilo, a to je Fjodor Šaljapin. Nakon njegove smrti ugledni engleski kritičar D. Hussey je pisao: "Nismo razumjeli niti jednu riječ koju je pjevao, ali je značenje bilo uvijek nepogrješivo. Nježnost koju bi poprimio glas Borisa u sceni s djecom bio je tako dirljiv kao i jeza bijesa s Šujskim ili razgovor sa sobom u kojemu opravdava svoju izmučenu savjest" (Spectator, 22. IV. 1938.). Još više razloga za spomenutu tezu donosi Victor Borovsky u knjizi o Šaljapinu (1998.) u kojoj, pored ostalog, analizira način šmin-

kanja i oblačenja velikog umjetnika koji se transformira u Ivana Groznog čije “oči otkrivaju snagu, nemilosrdnost u okrutnosti.” Umjetnost Fjodora Šaljapina bila je, po svemu sudeći, atipična, uostalom kao i škotske sopranistice, Mary Garden (1874.-1967.), koju kritičar J. G. Huneker naziva “superženom” koja “ne prezentira, već evocira” (Bedouins, Scribner, 1920.). Impresionirala je publiku Pariza kao prva Melisande 1902., Massenet je njoj posvetio “Cherubina” 1905., bila je prva “Thais” i “Salome” u Americi. U isto vrijeme opernim scenama prolaze brojni umjetnici od kojih pojava Enrica Carusa i njegove partnerice Nellie Melba izaziva posebno divljenje kad je riječ o vokalnoj tehnici i sjajno izbalansiranom tonu. Dok su o njihovim glasovima napisane cijele studije, rado se izbjegavao prikaz njihove glume koja često nije odmicala od najobičnije geste, o čemu postoji niz šaljivih anegdota. Opravdano se, međutim, postavlja pitanje, koliko su upravo takav pokret i gluma izraz njihove generacije i opernog izraza toga vremena? Ukoliko se usporede glazbene kritike s početka stoljeća s onima danas, uočavamo brojne razlike od kojih se recentno zadržavanje na cjelovitom kazališnom činu, od ranijeg ostajanja na glazbenoj komponenti, čini posebno znakovitim. Stereotipna dominacija prikaza isključivo figure umjetnika s vremenom se potpuno gubi. Štoviše, analiza pjevačke interpretacije sasvim je rijetka, kao što se ranije glumačka strana u principu zaobilazila. Glazbeno-scensko djelo promatra se kao jedinstveni mehanizam. Ono pronalazi svoju “čistoću”, ali dolazi i pod bogat utjecaj novih umjetničkih formi (filma i dr.). Ipak, ima umjetnika čija je pjevačka i glumačka vještina uzbuđivala, bila prepoznata kao rijetki “čin duše”; kao što je to bio slučaj s Milkom Trninom. Tako The Times od 21. svibnja 1906. piše o humanoj strani njezine Isolde koja postaje “tako lijepa i tako dirljiva da zaboravljamo na detalje kao što su savršena kvaliteta njezinog piana i mezzofortea (...)” Zbog robovanja ukrućenom sustavu konvencija, ma koje mu ime dali, to isto se ne odnosi na poznate umjetnike poput Melbe, Tetrzzini, McCormaca ili Carusa. Pjevačka, jednako kao i glumačka akcija može partituri i tekstu dodati neka nova značenja. Složene interpretacije, koje i kritičara i gledatelja dodiruju, oslanjaju se na konvencionalne znakove, ali ne ostaju na njima, već postavljaju neka nova, intrigantna pitanja.

Razumije se, efektanu komunikaciju i provjeru stvarnih sposobnosti i razloga pojedinog lika nije lako ostvariti, čak ni onda kada se kazalište deklarira kao mjesto najveće slobode i najluđe mašte. Stoga je zanimljivo izdvojiti neke pjevače koji su po mišljenju kritičara u međuratnom razdoblju ostali zabilježeni ne samo zbog lijepog glasa. Poznata mađarska wagnerijanka, Rosa Pauliy, uspoređivana je sa Šaljapinom (Elektra, Ortrud, Venus), divljenje su izazivale Njemice Frida Leider (Isolde, Kundry, Brunnhilde i dr.), Lotte Lehmann (Marschallin, Rosalinde, Sieglinde, Desdemona i dr.), švedska mezosopranistica Kerstin Thorborg (Ortrud, Amneris, Fricka, Kundry, Klytemnestra

i dr.), talijanski bariton i tenor Renato Zanelli (Luna, Valentin, Otello i dr.) i bas Mariano Stabile (slavni Falstaff), američki bariton Lawrence Tibbet (Rigoletto, Scarpia, Germont, Amonasro i dr.) i toliki drugi. Spomenuta i mnoga druga imena ipak ne utvrđuju pravilo da individualne kreacije označavaju cjeloкупne produkcije. Još će dugo u glazbeno-scenskoj umjetnosti dominirati naivnost i prikriveni diletantizam koji stalno izbijaju na površinu i umanjuju pojedinačne efekte talentiranih umjetnika. Pjevač-glumac često je zbog kolektivne naravi kazališne umjetnosti lišen slobode koju bi mogao sam iskazati svojom stvaralačkom energijom. Nepostojanje scenske poduke bila je zadugo najnormalnija stvar, tek privatne lekcije upućivale su pjevače u poneki scenski trik. Ne začuđuje što se od pjevača nije tražila unutrašnja kristalizacija lika, njezino vanjsko umjetničko oblikovanje, probuđena stvaralačka energija i, konačno, žrtva. Vladavina konvencije nerado prihvaća one koji je dovode u pitanje. Tako je bilo ne samo u Metropolitan operi, već i širom Europe. Mnoga sjećanja umjetnika govore o tome da su izlazeći na pozornicu bili upoznati tek s "ulicama" kojima treba ući i izaći sa scene. Stvari su nešto malo bolje u čvršćim kompanijama u Salzburgu, Bayreuthu ili Glyndebournu.

Ne začuđuje da su stare uprave bile uvjerene da konvencionalna igra najbolje odgovara publici, da kazalištu prijete opasnost ne od starog sustava i konformizma već od nove, provokativne glume.

ARTURO TOSCANINI

Pokoravanje dogmatizmu i sklerozi starog pogona, stvaraju lažnu sliku istine koja ugrožava maštu i kreaciju. Mnogi izvori upućuju na primjer slavnog talijanskog dirigenta, Artura Toscaninija, koji je nakon sedam sezona napustio Metropolitan operu 1915. zbog toga što nije uspio realizirati svoje ideale i što je radom te velike operne kuće zavladao "rutina". Prisjetimo se da je već u prvom periodu angažmana u La Scali od 1898. do 1903. Toscanini uveo niz novina "administrativnih, scenskih, kostimografskih, orkestralnih, zbornih, baletnih", što svjedoči generalni direktor Giulio Gatti-Casazza. Utvrđena je vjerodostojnost skladateljeva djela i sve je podređeno izvedbi, od tišine i mraka u dvorani, načina pjevanja do konačne zabrane nošenja velikih damskih šešira i točnog početka i završetka predstave. Borba za novi umjetnički profil milanske La Scale od 1920. (prva sezona dell'Ente Autonomo započela je odličnim "Falstaffom") nije bila laka, trebalo je vikati i utjerivati disciplinu, odbaciti lažnu tradiciju i, po riječima mladog dirigenta Tullia Serafina, izboriti se za "respekt umjetnosti." Toscanini je konačno prekinuo stari rat između Verdija i Wagnera, za njega maestro iz Busseta nije bio manje vrijedan od maestra iz Leipziga. Dapače, renesansa Verdija bila je na pomolu. "Falstaffu",

na kojem Toscanini insistira sljedećih godina, pridodana su i druga popularnija Verdijeva djela, ali i Wagnerovi "Majstori pjevači", "Parsifal", "Tristan i Izolda", Dubussyeva "Pelleas i Melisanda", Boitov "Mefistofele" i "Nerone", kao i prvo izvođenje Beethovenovog "Fidelia" u La Scali. Nakon trijumfalnog berlinskog gostovanja Scale u svibnju 1929. godine Toscanini se, iscrpljen naporima i sve češćim pritiscima fašista, posvećuje isključivo koncertnom repertoaru moćne New York Philharmonic Symphony. La Scala dočekuje novi mit mladog i prkosnog, Victora De Sabatu. Njemački muzikolog Carl Krebs u svojim zapažanjima "Meister des Taktstocks" (1919.) uspoređuje Toscaninija s Gustavom Mallerom "kiparom", čija imaginacija određene forme podvodi pod strogu kontrolu. Njemačkom skladatelju, koji vidi barem jednu od Toscaninijevih produkcija u La Scali, dolaze suze na oči od uzbuđenja izazvanog vizualnom i glazbenom perfekcijom. Prije tog razdoblja koje će potrajati do početka 30-ih godina, odnos prema glumi, pa i samim umjetnicima, nije ni u Italiji bio ništa bolji. Zanimljivo je svjedočanstvo glazbenog kroničara Harveya Sachsa koji je nedavno u jednom firentinskom antikvarijatu pronašao kopiju libreta Franchettijeve opere "Germania" koja je praižvedena u La Scali 1902. godine. Vlasnik programske knjižice tijekom izvedbe na marginama je upisivao svoje brojne dojmove koji su se mahom odnosili na glazbenu izvedbu, pojedine fragmente, stil, moguće utjecaje, skladatelja, a da ni jednom riječju nije spomenuo izvođače ili dirigenta - a oni su bili, nitko drugi do Enrico Caruso i A.Toscanini!

Današnje refleksije o tim zbivanjima utapaju se u kasnija iskustva koja svjedoče o najrazličitijim teatarskim zbivanjima i permanentnoj potjeri za stalno novim glazbeno-scenskim izričajem. Prijašnji putevi i škole su napušteni, lanci konvencija odavno su skinuti, a stalno se iznova traga za teatarskom istinom i nekim novim stilom.

KRITIKA I OPERA U HRVATSKOJ

Glazbena atmosfera u Hrvatskoj (najprije u sklopu Austro-Ugarske Monarhije, a od 1918. u Kraljevini SHS, odnosno Kraljevini Jugoslaviji od 1929. do 1941.) znatno je zaostajala za onom u drugim europskim gradovima. Razdoblje od 1909. do 1914. bilo je obilježeno intendaturom Vladimira Treščeca Branjskog i konačnom uspostavom Opere u Zagrebu, koja će tek u idućem razdoblju od 1921. do 1926., kada je intendant Julije Benešić i direktor Opere Petar Konjović, krenuti u potragu za novim repertoarom, domaćim solistima, proširenjem zbora i orkestra. Dugo vremena u glazbenom životu dominirali su diletanti i pseudoglazbenici, odozgo su se formirale glazbene institucije, ali je nedostajalo educirane publike i uvjeta za umjetnički rad. Kritički i nesus-

pregnuto nezavisni mjesečnik "Muzička revija" od lipnja i srpnja 1932. piše: "donedavna se pristupalo realizaciji muzičko-scenskih djela samo s muzičke strane, prema tome su se udešavale izvedbe. S više ili manje pažnje pripremao se muzički dio djela, dok se vrlo malo računa vodilo o problemima scene i glume, o prijevodu i drugim stvarima. Postupno je ipak sazrelo saznanje; da je publika, odgojena filmom, športom i revijom na vizualni efekt, osjetljiva i za događaje na opernoj sceni. Problem operne scene postao je aktualan. Pozvan je iz Beča režiser August Markowsky, da pomogne ostvarenje suvremenije operne scene. Markowsky je rutinirani režiser "koji je mogao postići stanoviti efekt u njemu poznatim djelima, no znao je i zatajiti (...) I naši su se režiseri, s manje ili više uspjeha okušali u opernoj režiji, te se svakako može ustanoviti, da se, konačno, posvećuje pažnja scenskom zbivanju u operi." Među redateljima zagrebačke opere u to vrijeme nalazimo imena poput T. Strozia, M. Fromann, F. Rukavine, B. Gavelle, I. Raića, S. Batušića, P. Konjovića, A. Sibirjakova ili A. Biničkog i Đ. Prejca. Glazbenim životom dominiraju dirigenti K. Baranović i M. Sachs, ali tu su i L. Matačić, O. Jozefović, J. Gotovac i dr. Otklanjajući iluziju kako "Europa računa s nama", polagano se počeo izgrađivati takav glazbeni izraz koji je trebao biti odraz specifičnih prilika i duha našeg naroda. Na tom tragu izrasta tzv. nacionalni smjer u opernom i baletnom stvaralaštvu koji će 30-ih godina dominirati jednostavnošću, melodikom, folklornom građom i prepoznatljivim glazbenim govorom (Dobronić, Gotovac, Odak, Lhotka, Baranović i dr.). Zagrebačka operna pozornica i direktor Opere, K. Baranović, od 1929. nastoje afirmirati i ugostiti brojna djela i umjetnike domaće i europske reputacije. Teatrološke prosudbe o opernim predstavama patile su od istih mana kao i one širom svijeta, gonjene žurnalističkom brzopletošću i raščlambama zadržavale su se na glazbenoj analizi, ostavljajući postrani redateljsko-pjevački udjel u kazališnom činu. Štoviše, često se događalo da su estetski stavovi kritičara ostajali mutni s nepoznatim ciljevima i s dosta niskom razinom obaviještenosti. Tek s pojavom novih kritičarskih imena, sredinom i krajem 30-ih godina, redatelj više nije bio neko anonimno lice, već se njegov rad analizirao, a kritizirali su se scenografija i kostimi. Razumije se, dramsko-kazališna kritika mnogo se brže profilirala u eri poslije Miletića i u modernoj, pa teatrološka komponenta kritike izbija ranije u prvi plan, usmjeravajući se prema suvremenim estetskim ciljevima. Ništa bolje stanje nije bilo ni u Splitu gdje stalna opera djeluje od 1922., ali se zbog stalnih restrikcija gasi već 1928. Rijetke Verdijeve, Puccinijeve i Smetanine opere, kao i Tijardovićeve i druge operete režiraju Đ. Trbuhović, A. Sibirjakov, R. Pregarc, a dirigenti su također gosti J. Plecity, I. Slatin, I. Čížek, R. Schwarz i dr. Glazbenu produkciju od 1929. organizira Tijardovićevo "Splitsko kazališno društvo" koje pruža šansu mnogim mladim umjetnicima i brojnim gostovanjima drugih kazališta, što će konačno biti utvrđeno, barem nakratko, formiranjem Hrvatskog narodnog ka-

zališta u Splitu godine 1940. Splitski je glazbeni život imao dovoljno upornih pera da prate sve njegove tijekove, diskontinuitete, ali i uzlet autonomne umjetničke stvaralačke snage. Iz pera glazbenih kritičara ostalo je iznad dobrih prikaza obilje dokumentarno vrijednoga materijala, posebno kada je riječ o glazbenim komponentama izvedbi (spomenimo ime dr. Ilije Krstulovića vrsnog kritičara predratnog splitskog dnevnika "Novo doba"). Najčešće skicozno i lapidarno na kraju prikaza, ali s vremenom sve više pronicljivo i precizno, kritičari su pisali i o pjevačima izdvajajući one koji su se uspijevali izdvojiti izvrsnošću svojih kreacija poput Marka Vuškovića, Maje Strozzi-Pečić, Ančice Mitrović, Josipa Križaja, Marijane Radev i dr. u Zagrebu ili Noe Matošića i Ante Marušića u Splitu.

CARUSOV PRIMJER

Niz uglednih glazbenih kritičara i muzikologa intrigantnim analizama pokušavaju proniknuti u tajne interpretacija velikih umjetnika, upozoravajući na opće prihvaćenu činjenicu da se najuvjerljivije operne kreacije postižu ponajprije glasom. Primjer Marie Callas, ekscentrične primadone, čija je dramska ekspresija postizala svoje vrhunce u talijanskim operama ranog 19. stoljeća, označio je novi put u kojemu će ona biti prepoznata više kao vokalni nego teatarski fenomen. Ono što je povezivalo Callasovu i Carusa bio je jedinstveni scenski identitet njihovih karaktera koji su izazivali suze i strepnje kod publike svaki put kad bi ih čuli i vidjeli (Callasovu!). U slučaju Carusa pejorativni primjer "stani i pjevaj", pretvarao se posebnom čarolijom njegova glasa i duha u takvu emotivnu fuziju koju može osigurati jedino opera. Tu se krije bit i snaga istinskog opernog umjetnika koji igra, odnosno glumi svojim glasom. Zaista, u tom pogledu operna sadašnjost ima što naučiti od svoje prošlosti. U pravu je dobar poznavatelj vokalnih prilika, John Steane kada tvrdi da bi, unatoč pretjeranom insistiranju na drami, današnja publika slušajući velikog Carusa osjetila nesumnjivo veće uzbuđenje od one s početka stoljeća, premda se radi o umjetniku kojega se svrstava u red pjevača "stani i isporuči."

KRIZA OPERE I NESTANAK VELIKIH PJEVAČA

Vodeći glazbeni kritičar Velike Britanije između dva rata, Ernest Newman, poznat i po svojim studijama o Wagneru ("Wagner as Man and Artist" i "Study of Wagner"), u poticajnim člancima "World of Music" koji su tiskani u Sunday Timesu, osvrće se na razna gostovanja slavni opernih umjetnika u londonskom Covent Gardenu (Royal Opera House). Tako u srpnju 1937.

on jadikuje da publika nema više interesa za operu, i da bi u cilju njezine zaštite, trebalo na repertoaru zadržati tek nekoliko pomno odabranih naslova s visokim standardom izvedbe. Situacija se ne bi promijenila dovođenjem kakvog “visokog autoriteta” na čelne pozicije, već prije svega produkcijama u kojima nastupaju dobri pjevači. A njih, po mišljenju Newmana, jednostavno više nema. Ne njeguje se “lijepi ton” i dani “velikih glasova su za nama.” Engleski kritičar jasno stavlja do znanja da je veliki operni pjevač samo onaj koji povezuje veliki glas i ekspresivnu glumu. Newman na pozornici Royal Opera House u Covent Gardenu prepoznaje dvije velike zvijezde: Fjodora Šaljapina i Rosu Poselle. Tim imenima on pridodaje i njemačku pjevačicu Kerstin Thorborg, čija je Klitemnestra u “Elektri” 1938. bila jedinstvena.

Usporedba sa Šaljapinom je takva da je i u ovom slučaju “teško kazati gdje pjevanje, gluma, kostim i šminka ozbiljno počinju ili završavaju, tako su organski povezani u jedno ... cjelinu karaktera.” Zavidljen gostovanjima F. Šaljapina u Londonu sredinom 1931. (“Boris Godunov” i “Don Quijote”), Newmanu nedostaju riječi pohvale: “On je u punom smislu riječi pjevač (...) emisija tona je zadovoljavajuća u svakoj poziciji, izgovara se svaki vokal i suglasnik, ekspresija ili nijansa misli i osjećaja. Šaljapin može biti podrugljiv, siktati, brbljati, bjesniti, ali njegov ton ostaje neizrecivo muzikalan. On je također bio glumac čije su kreacije čudesno cjelovite i osobene, nezaboravno individualne kao u scenama smrti.” S druge strane, Newman je neizmjereno kritičan prema slavnom talijanskom tenoru, prvaku La Scale i Toscaninijevu miljeniku Aurelianu Pertilez koji nastupa u Londonu od 1928. do 1931. godine. Njegov je Cavaradossi “više snaga nego sjaj, više razmetanje nego stil”, a Manrico u “Trubaduru” “uvreda je ukusa i stila kojim on žalosti svoje slušatelje.” Riječi pohvale engleski kritičar upućuje jednom ranijem (Albert Hall, 1924.) nastupu baritona Mattie Battistinija koji je uspostavio takve standarde koje će rijetko koji talijanski pjevač kasnije postići. Očigledno, vrijeme talijanskih pjevača je prošlo, posebno kad ih Newman uspoređuje s njemačkim umjetnicima. Za njega je proslavljeni tenor Giovanni Martinelli na premijernoj izvedbi u Londonu 1937. već “passe pjevač”, a legendarne G. Cigna i E. Stignani u “Aidi” nisu više jedne od “efikasnih radnica u običnoj operi talijanskog tipa.” Oštro pero i znalačke prosudbe kritičara mogu i danas poslužiti kao poticaj glazbeno-povijesnim rekonstrukcijama minulih epoha i pridonijeti trješnijim analizama uloge pojedinih umjetnika. Oduševljenje američkom sopranisticom Rosom Ponselle, koja 1929. i 1930. gostuje u Londonu kao Norma i Violetta, bilo je posebno, premda je slavna umjetnica dolazila iz Metropolitan opere koja nije bila na dobrom glasu zbog ugrožavanja visokog standarda uobičajenog u Covent Gardenu. “Odlična” Ponselle, ocjenjuje Newman, “ne samo s glasom velike ljepote, već i sposobnošću da oživotvori svaku duhovnu nijansu (...) s rijetkim darom svojju koloraturu boji

dramatski i psihološki." Wagnerova djela zahtijevala su umjetnike posebnoga dara, među kojima se izdvajao poznati heldntenor Lauritz Melchior. Pišući o njegovom Parsifalu 1926. godine, Newman priznaje umjetnikov snažni glas i vitalnost radije nego senzualnu ljepotu, što se moglo osjetiti i u njegovom Siegfriedu 1929., koji unatoč svojoj snazi i staroj briljantnosti ostaje bez plemenitosti i boje. Međutim, njegov Tristan iz 1931. godine donosi novi poetski naboj i zanimljivu duhovnu kvalitetu čak i u trenucima najvećeg bijesa. Newman s posebnim zadovoljstvom Melchiorovog Tristana proglašava vrhuncom njegove umjetnosti. Istodobno kritičar ne taji zadovoljstvo kreacijama sopranistica Elisabeth Ohms (Brunnhilde, 1928.), inteligentne Elisabeth Rethberg (Elsa, 1935.), kristalno čiste Kirsten Flagstad (Senta, 1937.) kao i mezosopranisticama Marie Olczewske (1926.), sjajne Sigrid Onegin (1929.) ili najveće wagnerijanske glumice Kerstin Thorborg (1937.). To se isto odnosi na, primjerice, tenora Rudolfa Laubenthala (Siegfried, 1926.) i Fritza Wolffa (Walter, 1929.), jedinstvenog baritona Fredricha Schorra (Wotan u Londonu, a posebno Bayreuthu, 1929.), ne manje vrijednog Rudolfa Bockelmana, Herberta Janssena (Kurwenal, 1929.) ili iznenađujuće dobrog Rudolfa Rodea (1928.). U prvom basovskom redu čvrsto stoje Ukrajinac Alexander Kipnis i Norvežanin Ivar Andersen (1929.) koji su, po Newmanu, giganti "u bočnom prije nego vertikalnom smislu." Od tri dirigenta koji su u to vrijeme bili u čvrstoj vezi s Royal Opera House, Newman izdvaja Thomasa Beechama i Bruna Waltera, dok mu je Wilhelm Furtwangler više interesantan nego zadovoljavajući (posebno u "Rheingold").

KRITIČARI IZ "ZLATNOG DOBA" OPERE

Posebnu pozornost zaslužuju i komentari drugog engleskog opernog kritičara Hermana Kleina, koji se svojim pronicljivim analizama i nemjerljivo dugim iskustvom javlja od 1924. kao kritičar i autoritet bel canta u magazinu "Gramophone". Njegove primjedbe nisu duhovite i impresionističke kao one E. Newmana, ali nose biljeg trijeznog i dobro upućenog stručnjaka koji je u stanju dati širu perspektivu, vodeći računa o uvjetima razvitka i predispozicijama pjevača (autor je knjige "The Golden Age of Opera"). Takva je njegova analiza Lucie u interpretaciji Toti Dal Monte 1925. koja u "sceni ludila" postiže briljantan vrhunac, pjevački i glumački. Još uvjerljiviji dojam ostavlja Tosca s mnogostruko nadarenom Marie Jeritze čija kazališna kreacija nadmašuje onu na gramofonskim pločama. Jeritza se, prema Kleinu, razlikuje od svih ranijih Tosci, povezujući u svom pristupu osobine slavni Sarah Bernhard, M. Trnine, E. Destinn i E. Eames. Umjetnica uspješno kontrolira svoje snage, ostavlja dojam vokalne spontanosti i potpune predaje svojih psihičkih potencijala ulozu koju sjajno kreira. Frazu "čista genijalnost" rezervirao je Klein

za sopranistice Lotte Lehmann (nezaboravna Desdemona) i Elisabeth Rethberg čijoj Aidi ipak spočitava svijetli ton, mali volumen, nedostatak baršunaste boje i dramske sadržajnosti, što se ne može zaključiti na temelju slušanja gramofonske ploče. Upravo njezine predstave učvršćuju Kleinov stav da gramofonske snimke, ma koliko bile perfektno i pružale užitak, ne moraju uvijek biti valjani pokazatelj dojma kojega pjevač uspijeva ostvariti tijekom živih izvedbi u kazalištu. Među opernim pjevačima koje je posebno cijenio nalaze se Milka Trnina, tenor Fernand Anseau, Elisabeth Schumann, Elisabeth Ohms, Ivar Andersen, Lauritz Melchior, Mariano Stabile (“najveći Jago poslije Maurela”, 1930.), Rosa Ponselle i dr. Klein nije zatajio da pomodan svijet u Londonu nije previše muzikalan, pa ga i ne nalazi na opernim festivalima gdje se daju nova djela. Kao čovjek velikog iskustva, bojao se za budućnost opere. Znao je da velika opasnost mladim glasovima prijeto od gramofonskih ploča i raznih šarlatana koji se bave vokalnom pedagogijom.

Poslije Kleinove smrti 1934. zamjenjuje ga kratko vrijeme “Beckmesser”, kritičar koji je više od drugih bio uključen u sam kazališni čin. Ostala je zabilježena njegova zadivljenost glasom Kirsten Flagstad čija je londonska Isolda 1936. bila veliki trijumf. Unatoč jedinstvenom glasu, Flagstadova ipak, po ocjeni “Beckmessera”, nije Isolda, njezin ton “ne sugerira bjesnilo tigrice u prvom činu i tek rijetko odaje nervozu, čulnu ekstazu ljubavnog dueta.” Izdvojimo i njegove pohvale upućene talijanskom tenoru Giovanniu Martinelliju koji 1937. u Londonu pjeva u “Aidi”, “Tosci”, “Turandotu”, “Otelu” i “Carmen”. Njegov glas više nije ono što je bio, “ali je još uvijek zvonak i ispunjen zlatnim žarom” kakvim se može podičiti jedino možda mladi Bjoerling. Lucidne kritike u kojima se zadržava naglašeni smisao za glazbenu baštinu, pokazivao je Kaikhosru Sorabji koji se sredinom 30-ih godina javlja u londonskom tjedniku New Age. Bespoštedno se obara na “zvijezde” koje su povremeno dolazili iz Metropolitan opere, među kojima je bila i mezosopranistica Margaret Matzenauer. Sorabji priznaje da “nikad nije čuo gore pjevanje ili gore muziciranje od jednog tzv. ‘velikog’ umjetnika.” Kada je 1929. u Albert Hallu gostovala Luisa Tetrazzini, sopranistica starije generacije, kritičar New Agea prepoznaje njezin još uvijek “divan, čist, iznimno kvalitetan glas iste briljantnosti i svježine, uz delikatnu osobnu naivnost, fascinantnost i zavidljivost kojoj se pridružuje začudna tehnička perfekcija i vrhunska stilska umješnost.” Pouzdani tumač velike vokalne linije prošlosti bila je i Toti Dal Monte, čijoj se Rosini u Covent Gardenu 1925., a još više Luciji u Rimu 1929., divi Sorabji. “Njezin glas, uvijek divan, sada je postigao takav vrhunac da ga se mora svrstati među najveće od velikih koloraturnih soprana i nemjerljivo najveći od svih lirskih soprana.” Na koncertu u Queen’s Hallu 1936. Dal Monte više nije imala prijašnji raspon glasa, ali su njezina lirska sola pokazivala “najdelikatnije fraziranje i stil, uvjerivši nas da je još uvijek živa sla-

vna prošlost.” Sorabji ne robuje shemama i velikim imenima, posebno kada je riječ o njegovanju ili nastavljanju stare belkantističke epohe. On, primjerice, izdvaja španjolskog tenora Antonia Cortisa koji je “bez pitanja najbolji tenor kojega smo godinama imali”, ali zato velikog tenora prošlosti, Giovanni Zenatella, nakon gostovanja u Londonu 1926. proglašava “tenorom karikature, lošim glumcem i pjevačem koji jedva da je pomakao oči sa sredine kazališta kamo je upućivao svoje krikove na najgori talijanski način.” Teško je zamisliti oštriji sud o umjetniku koji je 1913. bio prvi Radames na otvaranju veronske Arene, koji je na poznatoj MET-ovoj turneji 1909. zamijenio oboljelog Carusa u ulozi Pinkertona i koji je, pored svega ostalog, napustio scenu za nepune dvije godine - 1928.! Sorabji potom oštricu svoje kritike upućuje ne manje slavnom Aurelianu Pertileu koji 1928. u Londonu nastupa u “Cavalleriji rusticani” i “Pagliacciju”. Pjevanje talijanskog tenora engleski kritičar naziva “egzibicijom vulgarne hysterije, mahnitim lupetanjem i krajnjim pomanjkanjem bilo čega što podsjeća na stil ili ljepotu pjevanja...Izvođač bi trebao pokušati slijediti Carusa i njegov divan glas, izvanrednu tehniku, pjevački genij, jer kad posjeduješ osrednji glas i još goru tehniku, poteškoće postaju uočljivije”. Talijanski pjevači ne umiju, smatra Sorabji, emotivno obojiti svoj glas, već pribjegavaju vulgarnim i jeftinim efektima, različitim “neprijatnim šumovima, kašljanju, vikanju, teškom disanju, mrljanju, zavijanju, jecanju i drugom, jer je to jednostavan i lakši put; ali to nije pjevanje i tomu nema mjesta u pjevačkoj umjetnosti.” Ponovni boravak u Italiji uvjerio je obaviještenog kritičara da je vokalna parabola u padu, čemu su pridonijele i infomacije o velikoj popularnosti koju upravo Pertile uživa u Rimu i Milanu. Pad standarda utoliko je tragičniji što se on zbiva “u kolijevci umjetničkog pjevanja u Europi.” Po osobnom priznanju tradicionalna talijanska škola pjevanja ipak je najbolja, ma koliko poznati njemački pjevači u tim godinama uživali njegovu naklonost (Lehmann, Rethberg, Lemnitz, Janssen ili velike Izolde-Gertrude Kappel i Elisabeth Ohms).

NAJAVE KRAJA OPERE?

Poznato ime predratne engleske glazbene kritike bilo je i ono Dyneleya Husseyja koji je preko 30 godina pisao svoje operne prosudbe za ugledni The Times. Bio je čovjek široke kulture i vrstan poznavalac slikarstva, što se ogledalo u nadahnutim i bogato ilustriranim opservacijama. Posebno je zanimljiva njegova analiza jedinstvenog nastupa Fjodora Šaljapina u Londonu 1928. (Faust) i 1929. (Boris). Premda Hussey oštroumno piše o glumačkoj školi čije je vrijeme prošlo, i određenim vokalnim problemima (nečista intonacija i slabi ritam), Šaljapin ostaje zapamćen “kao najveći operni pjevač našeg vremena čiji primjer više od bilo kojeg drugog mijenja nabolje ideju

dobre operne predstave.” Pouzdanom se čini i kritičarova prodorna analiza nastupa Giovanni Martinellija u “Otellu” 1937. godine, punih 18 godina od posljednjeg nastupa u Covent Gardenu. Impresivni koncept “Otella velike odlučnosti i intelektualne energije” znatno je oslabljen, ton je postao suh i bezosjećajan, premda se često probijala lijepa fraza. Ukratko, predstava “radije dolična nego nadahnuta”. U jednoj drugoj prilici Hussey ne šteti riječi hvale za Martnellijevog Radamesa ili Cavaradossija. Signor Martnelli je “pjevač vrijedan velike tradicije svoje zemlje.” Upućen u pjevačku tehniku, kritičar uočava da u ariji “Recondita armonia” Martinelli ne prekida posljednju frazu uzimajući dah, već je donosi “u lijepoj širokoj liniji koja čovjeka tjera da skoči s mjesta od radosti. Najgore je to da nam u usporedbi s pjevačem gotovo svatko drugi zvuči smiješno”. Iznimka je, napominje Hussey, Miss Turner! I dok je čitanje glazbeno-kazališnih kritika zanimljivo zbog usporedbe informacija koje nude nosači zvukova i živi svjedoci koji su iste pjevače slušali uživo, teško je razumjeti brigu koja je mučila kritičare i kazališne djelatnike izložene stalnim pritiscima. Govorilo se da je operi došao kraj i da će ona već sutra pripadati povijesti. To se, dakako nije dogodilo, već se krenulo prema raznim tehničkim poboljšanjima i novom repertoaru; ali Husseyu je bilo jasno da skladatelji velikih opera žive još samo u prošlosti.

Kada se u Velikoj Britaniji 30-ih godina prošlog stoljeća govorilo o “dužnosti” Engleza da podrže operu, glazbeni kritičar Neville Cardus ustao je protiv toga, i u Manchester Guardianu podsmjehnuo se mogućim razlozima nacionalne svijesti kad je u pitanju umjetnost. U operu se odlazi samo zbog jednog razloga, odlučan je Cardus, a to je zadovoljstvo. Stoga, nacija neće propasti ako opera ne uhvati korijena, jedino će kazalište izgubiti najdivniji oblik zabave. Za razliku od svojih kolega, Cardus nije niti žučan polemičar niti usmjerivač glazbenih i estetskih trendova, već izgrađuje osobni stil na prodornoj analizi cjelovitog djelovanja pjevača na sceni i unutar slojeva glazbenog djela. On je svjestan da se opera nalazi u fazi određene krize, ali isto tako dobro zna da će iz toga izaći jednostavno jer ljudi u operi uživaju. Kontraproduktivno je pozivati nacionalni tisak da “spasi” operu, jer ako bi to bila “dužnost”, ljudi će se lako okrenuti nekim drugim zadovoljstvima. Cardus je sačuvao svježinu i originalnost pristupa opernim izvedbama, bezlične improvizacije i usputne recenzije su isključene. To se najbolje vidi u angažiranom pristupu Wagneru, posebno Furtwanglerovoj izvedbi “Ringa” u Covent Gardenu 1938. godine.

Zanimljivo je uočiti Cardusove zaključke: K. Flagstad još uvijek nije dobra Izolda, zbog statičnog glasa i nemogućnosti da se prodre do njezine koncepcije ili temperamenta; Bockelmannovu Wotanu, unatoč lijepom glasu, nedostaje filozofije; poetska uroda Janssenova glasa ne može dočarati Amfortasovu bol, dok je za Melchiora karakterističan nedostatak legata. Cardusu je stalo

do “unutrašnje istine” koju pjevač mora potražiti, ne ostajući tek na pukoj emisiji tona. Profinjeno pjevanje počiva na riječi, a ne na vokalima. Dio toga našao je u “Otellu” i interpretaciji Franka Mullingsa, čija ga je jednostavna i iskrena koncepcija patnika dodirnula. Cardus izdvaja izvedbu “Macbetha” u Glyndebournu 1938. koju, za razliku od “nedotjerane, glupe, neukusne” bečke izvedbe, krasi jednostavnost i imaginacija. Pohvale idu na račun redatelja J. Christiea i dirigenta Fritza Buscha, ali i solista i zbora. “Salzburg je”, po Cardusovom sudu, “rijetko ili nikad napravio nešto bolje ...”

Kritičari kojih smo se ovdje dotakli, mahom najveći europski poznavaoци predratnih opernih kazališnih strujanja, svojim su izoštranim prosudbama bili ispred stvarnih mogućnosti ondašnjeg (ne samo engleskog) glazbenog života, a njihovi su komentari i reakcije na operni život u Londonu i Europi gotovo u pravilu bili putokaz ili barem kritički korektni prema relevantnim glazbeno-scenskim stremljenjima. Dok se u nas, uz sasvim rijetke iznimke, uglavnom tapkalo za aktualnim kazališnim postulatima, uz nemogućnost često politički obojene kritike da svojim prosudbama utječe na glazbeno-scenska zbivanja, dotle su vani barem ugledniji glazbeni kritičari izrastali u kazališne sugovornike. Oni su unosili nove estetske kriterije u razmatranja kazališnih predstava, ne bojeći se da će svojim kritičkim aparatom naštetiti uniformiranim predstavama ili prenapuhanim pjevačkim zvijezdama. Odbacujući stare zablude, kritičari se ne spuštaju na nivo lošeg ukusa publike, ne nagrađuju jeftine efekte, već insistiraju na čvrstom i logičnom spoju riječi i glazbe, tehnici i ljepoti glasa koji se povezuju u scenskoj umjetnosti.

Nema ljepote tona bez odgovarajućeg emocionalnog izraza i unutrašnjeg doživljaja, jer pjevanje bez duše ostaje mehaničko pjevanje koje ne djeluje na slušatelje. Scenski lik je utoliko uspješan, da parafraziramo velikog Šaljapina, ukoliko uspije uvjeriti gledatelje u svoje razloge. Pjevački scenski talent zrcali se u umješnosti ulaženja u ulogu, ali i u razvitku osjećaja mjere i umjetničkog ukusa, kako u vokalnim tako i scenskim okvirima. Punim žarom kritičari su, u trenutku jasno izražene neizvjesnosti opstanka opere, spretno hodali po napuklom ledu i svima otkrivali istinske vrednote operne umjetnosti. Peckavim strijelama ismijavali su lažnu skrb i tobože “nacionalni interes” za preživljavanje opere, šireći prostor borbe za njezin opstanak ne izvanjskim efektima, već prepoznavanjem te glazbeno-scenske umjetnosti kao najdivnije ljudske zabave i potrebe. Takvi su kritičari bili potrebni kazalištu i mnogo prije. Među suvremenim muzikolozima, koji istražuju žive operne izvedbe, posebno mjesto pripada američkoj profesorici Carolyn Abbate. Ona istražuje odnos između opernog djela kao apstrakcije i izvedbe kao pjevačkog, glumačkog i fenomena uprizorenja. Međuodnos između transcendentalnog doživljaja i zornog uprizorenja opere, može izazivati ushit kod publike. Drugačije rečeno, operi se može prići pasionirano i intuitivno, ali se kao glazbeni fe-

nomen može motriti poput složenog estetskog fenomena. Središnja točka na kojoj Abbatova insistira jest neizrecivost glazbe i različiti pokušaji da se njezin prolazni doživljaj iskaže riječima.

SUVREMENE DILEME

Od svog rođenja, potkraj 16. stoljeća, opera nije prestala provocirati pozornost svih onih koji su se na bilo koji način bavili kazalištem i glazbom, uostalom kao ni onih koji su baš poput ljubitelja nogometa željeli biti svetim dijelom jedne uzbuđljive i velike izvedbe. Zanimljiva je primjedba engleske spisateljice Germaine Greer koja pronalazi toliko zajedničkog kod ljubitelja opere i nogometa: jedni i drugi ulazu velike emocije, riječ je o visoko stiliziranim aktivnostima koje iziskuju velika ulaganja i znanje promatrača, putuju po svijetu da bi bili prisutni na velikim događajima i najviše dobivaju kad prosuđuju inteligentno i odgovorno. Unatoč tome, razlike su ipak očigledne. Velike zvijezde u nogometu zarađuju mnogo više od pjevača, što se nadoknađuje skupim prijenosima. Broj gledatelja živih opernih izvedbi neusporedivo je manji, što podrazumijeva i manje subvencije. Umjesto da se operne kuće bore za jeftinije ulaznice, one se radije trude operu približiti ljudima. Tako Pavarottijeva izvedba "Nessun dorma" pred tisućama ljubitelja nogometa, ne znači obezvrjeđivanje umjetnosti pred sportom, već je to zorna demonstracija zadovoljstva i uzbuđenja kojega je ljudski talent u stanju demonstrirati na dva tako odvojena plana. Sportski fanovi reagiraju na jedini mogući način - pjevanjem! Po ukusu spomenute engleske spisateljice, nogometaši bi bolje igrali ako bi njihovi navijači bolje pjevali, a pouzdanim drži i to da bi fanovi pjevali još uspješnije ukoliko bi ih pratio jedan svjetski simfonijski orkestar! Opravdano odustajanje od optimističkog pogleda na svijet prati i sumnja da je i s operom sve gotovo, da više nema važnih estetskih orijentira, da heterogeno polje vrijednosti plasira strahotu pojednostavljivanja, da u gotovo opipljivom svijetu osamljenosti svježinu može donijeti tek val nostalgije. U jurećoj svakodnevicu i bijesu koji otklanja san i maštu, radikalci rado citiraju Igora Stravinskog koji je još pred osamdesetak godina tvrdio kako se glazbom ništa ne izražava, želeći nas time ne samo uputiti na krivi trag, već i pomutiti svaki čin fascinacije operom koja nastavlja životariti na rubu apsurdna.

Egzotična narav opere pokazuje svoje Janusovo lice koje je dijelom okrenuto prošlosti, s opasnošću nestanka, i ono okrenuto budućnosti, koje je otvorilo niz dilema oko opere kao glazbenog teatra. Stoji li tvrdnja da opera, uz stare privrženike, zadržava tek pozornost ljudi poput povjesničara kulture, kazališnih eksperimentatora, feministkinja, gay teoretičara, marksista, izdavača tabloida i nogometnih fanatika, da se i ne spominju susjedi festivalskih pozornica? Jedno se sa sigurnošću može ustvrditi - opera je ušla u mainstream kao kulturni

pokazatelj bogatstva duhovnog života jednog naroda, ona svjedoči o sudbini koja prati jedno društvo i njegov duhovni razvitak. Razumije se, postmoderni horizonti najavljuju bogatu skalu glazbenog iskaza, operna produkcija odavno je krenula serpentinama suvremenog glazbenog kazališta pa stare operne zgrade zamjenjuje skomnijim miljeom, neposrednijim kontaktom u kojemu se dobro vide lica i reakcije s obje strane. Primjer Amato Opere u New Yorku, osnovane kao neprofitne organizacije 1948. koja je u svijet opere uvela na tisuće mladih ljudi, dovoljno govori o jednom takvom uspješnom pokušaju. Da ipak nije uvijek tako, pokazuje s podsmijehom primljena najava umjetničkog direktora na otvaranju Kazališta u Baselu koji kaže da se radi o "kazalištu za 21. stoljeće". Naime, posjetitelji nisu bili sigurni što su točno čuli, do svojih su mjesta morali proći preko foyera udešenog kao garderobe, gurajući se uskim drvenim stubama i hodnikom do galerije u kojoj su bili zbijeni poput sardina. Ako je to kazalište, zaključuje razočarani izvjestilac Frankfurter Allgemeine Zeitunga, onda više nitko ne bi poželio poći u kazalište u ovom stoljeću ili, možda, umjetnički direktor priča bajke! Za pozitivna iznenađenja pobrinula se Huston Grand Opera koja je nedavno prva u svijetu instalirala "Opera Vision" sa šest velikih filmskih ekrana na galerijama. David Gockley, generalni direktor Opere, to objašnjava pokušajima da se zbivanja na sceni, kostimi, razni detalji, titlovi prijevodi i sama glazba približe posjetiteljima na udaljenim galerijskim mjestima i tako omogućiti intimniji doživljaj glazbeno-scenskog čina. Koliko će taj primjer slijediti drugi i zamijeniti dosadašnje male dalekozore, trebamo tek vidjeti. Ne treba posebno isticati da su sve glasnjivi nezadovoljnici koji su umorni od kulta opere, kojima ljepota i čarobna glazbena uгода više nije dovoljna, već tragaju za drugačijim značenjima, iskustvom koje bi izravnije doticalo njihove živote. Odnos prema operi utoliko budi najrazličitije nesporazume, a istina je rezervirana za one sretnike koji će razumjeti uzvišenu ideju drame prikazanu kroz glazbu, odnosno glazbu organiziranu kao dramsku ideju. Uobičajeno je kazati da je opera umrla sredinom 20-ih godina poslije Turandota i Wozzecka, da je dominacija glazbenog ekspresionizma i atonalnog sustava vladala prekidajući svaku vezu s klasičnim harmonijskim korijenima. U isto vrijeme, nenametljivo i bez jasnih uporišta, rađa se novo glazbeno kazalište koje će iz podvodnih eksperimentalnih tunela, za svega nekoliko desetljeća, postati svjetski pokret spreman redizajnirati tradicionalnu operu u suvremenu glazbenu dramu. Tijekom 20. stoljeća bilo je više "reformi opere", od eksperimenata Zeitopere, Songspiela Hindemitha, Kšeneka, Brecht/Weillove suradnje, Schoenbergovih kabaretskih iskustava i dr. koji su utjecali na Brittena, Coplanda, Bernsteina, Barbera i dr. Novo glazbeno kazalište raste na tlu minimalizma, popa, neotonalnosti, elektronske glazbe i "world musica". Valovi postmoderne 70-ih godina približili su "novu glazbu", a termin "glazbeno kazalište" predstavljalo je svojevrstni eksperimentalni hibrid tradicionalne opere. Dok su u Europi nove tendencije

ostale vezane uz kazališta i njegove institucije, u SAD-u nastaju posebna eksperimentalna kazališta često uzdržavana od tradicionalnih institucija. Na razbacanoj i neurednoj glazbenoj sceni postaje s vremenom sve jasnije da poveznice između nove glazbe i tradicionalnog kazališta nema, ili da se veze teško artikuliraju. Glazbeni izraz suvremenih skladatelja, ma koliko odražavao njihovu delikatnu intimu, hermetički zatvorenu za izvanjske nečistoće, nije mogao dugo ostati imun na dramske poticaje svijeta, koji su u prljavom postmodernizmu ipak morali otvoriti vrata hepeninzima jednog Johna Cagea, Mauricia Kagela, eksperimentalnom kazalištu La Mama i Mabou Mines, redateljima Andrei Serbanu, Ilobertu Wilsonu, Peteru Sellarsu ili plesno-glazbenim kazalištima poput Meredith Monk, Dance Theater Workshop i dr. Svima njima je zajednički pokušaj da se prevlada tradicionalna opera, da se u kazalištu afirmira iznenađenje, otkriće novog, ukratko - avantura!

NOVA ULOGA REDATELJA

Ma koliko to izgledalo čudno, operna režija je, kao posebna profesija, čedo 20. stoljeća i uvelike se razlikuje od dramske režije. Pored prirodnih uvjetovanosti, onih koji proizlaze iz prirode samoga posla, operna režija je uvjetovana povijesnim, socijalnim i gospodarskim elementima. Uloga redatelja (producer, general stage director, regisseur, regista, mise en scene, spielleiter) u počecima melodrame, kada je "recitar cantando" označavao glazbu u službi riječi, nije postojala. Prvi su skladatelji bili ipso facto i redatelji koji su upućivali pjevače kako složiti glazbu i pokrete na sceni, ali su ubrzo libreta ostavljala mogućnost odvajanja procesa na pozornici, posebno kada je u pitanju "opera buffa". S velikim scenskim pokretom Grand opere, u Parizu u 19. stoljeću, uloga koordinatora zahtjevnih detalja postaje sve neovisnija i važnija. No, bilo je i pjevača koji nisu rutinski prilazili zadacima. Omiljeni poljski tenor svjetske slave 90-ih godina 19. stoljeća, Jean de Reszk, bio je u Metropolitan operi kritiziran jer je tijekom pjevanja uvažavao scensku logiku, okrećući pritom leđa publici. Neki autori insistiraju na tome da moderna scenska produkcija započinje upravo Wagnerovom režijom "Der Ring des Nibelungen" 1896. godine u Bayreuthu. Naglasak je bio na improvizaciji, inspiraciji i prirodnosti, a pjevači su trebali zanemariti publiku i između sebe komunicirati kao da se nalaze isključivo u svom svijetu. To je bio radikalni odmak od ranijeg obraćanja publici (John. J. Church). Ne treba poricati da je Wagnerova drama u stvari "golema simfonija" i da je glazba nerazdvojna od svega što se ostvaruje u vremenu, ali gradacije između stvarnosti i lirskog stanja nema. Bez neke posebne čarolije odmah se ulazi u svijet "narkotske atmosfere gdje se sve događa kao u snu" (Paul Claudel). Od početka 20. stoljeća Stanislavski traži od svojih pjevača-glumaca ("Opera-studio") da motivaciju i složeni ka-

rakter uloge crpe iz glazbe, a ne libreta. "Svih osam nota", pisao je Stanislavski, "svaka promjena tempa, svaka oznaka dinamike je scensko uputstvo za sebe." To novo čitanje, koje ne ostaje na ilustraciji već pjevanoj riječi, daje novo dramsko značenje, afirmira redatelja kao "kreatora" smještenog između partiture i publike. Značilo je to napuštanje Verdijeva koncepta po kojemu pjevači u libretu nalaze motivaciju, odnosno amalgamiraju vezu libreta i glazbe. Verdi eksplicitno svom prvom Macbethu 1847., "zlobnom" baritonu Felice Varesiju, savjetuje da "temeljito prostudira dramsku situaciju i riječi. Glazba dolazi sama za sebe. Ukratko, više bih volio da bolje služite pjesniku nego skladatelju". Redatelj je zadatak pojasniti karakter opere, odrediti se između različitih interpretacija, čime stječe utjecaj koji nerijetko nadmašuje onaj dirigentov. To još više dolazi do izražaja napretkom tehnologije, dizajna svjetla i scenografije. Suvremeni redatelji na operni libreto gledaju kao na slobodnu ekspresiju koja izražava njihovu kazališnu imaginaciju, štoviše, skladateljeve i piščeve instrukcije često su predmet ironičnog odmaka. Kad već nema kreativnih pjevača, koji svojom umjetnošću konvencionalnim znakovima daju novi smisao, ostalo je na redateljima da istim operama oblače novo ruho i približe ih kulturnom senzibilitetu stalno novog gledališta. Nakon poznatih iskustava Gustava Mahlera i Artura Toscaninija, u međuratnom razdoblju stasa niz poznatih redatelja od Maxa Reinhardta, Carla Eberta, Lothar Wallersteina do Waltera Felsensteina i Wielanda Wagnera, zatim poslijeratnih velikih redatelja među kojima su Peter Brook, Jean Cocteau, Luchino Visconti, Giorgio Strehler, H. Graf, A. Ljubimov, F. Zeffirelli, J. L. Ponnelle, P. L. Pizzi, O. Schenk, L. Ronconi, G. C. DeI Monaco i toliki drugi. Poznato je da su se režijom bavili i brojni dirigenti, skladatelji (Menotti ili Bussotti), pjevači i koreografi. Nove režije opera, posebno u Sjevernoj Americi, podsjećaju na rane produkcije koje afirmiraju kolektivni pristup među umjetnicima. Neki skladatelji, libretisti, redatelji, scenografi i pjevači, naprosto uživaju u razmjeni različitih pogleda i iskustava, povezujući ih u jedinstven izazovni doživljaj opere. S druge pak strane, poznata su i iskustva skladatelja koji su i libretisti, koji rade sami i tek zgotovljen rad predaju u ruke redatelja. Za njih je kolektivni rad i iskustvo "workshopa" nepodnošljivo, jer razbija individualni kreativni proces i njegove nedokučive niti. Kako bilo, nema zadanog modela kojega kreativni umjetnik treba slijediti. Iskustva su različita, izazovi privlačenja nove publike još veći. Uostalom, najgora režija je ona koja i riječi i glazbu čini nepotrebnima, ostavljajući da osjećaji lebde u neodređenom prostoru.

NOVE GLAZBENO-SCENSKÉ FORME

70-ih i 80-ih godina rapidno raste broj novih glazbenih kazališta, od tradicionalne orijentacije Broadwaya do raznih eksperimentalnih stilova i formi. 90-

e su tu tendenciju nastavile, o čemu se redovito izvještava na posebnom skupu simbolički nazvanom "Le Small-Scale". Belgijski redatelj i producent Lukas Pairon, u Antwerpenu od 1992. godine formira Walpurgis kao moguće glazbeno kazalište koje povezuje suvremeni ples, glazbu i kazalište. Taj eksperimentalni laboratorij dobio je i malo kazalište "De Feniks" u kojemu rade mladi redatelji i glazbenici tempom kojega su sami odredili. Nakon suvremene opere "Nuit des Hommes" danskog skladatelja Pera Norgada, s pjesmama G. Apollinairea o ratu koja je izvedena u rujnu 1996. Na repertoaru "Feniksa" našla su se djela G. Ligetia, M. Kagela, P. Vermeerscha 1999. godine.

Glazbeno kazalište 2000. godine obilježavaju nove forme, nekonvencionalni vokalni stilovi, različiti utjecaji postmodernizma, "world musica", pop/jazza, reggaea, gospela i cabareta. Povezivanje klasičnih, glazbenih i kazališnih formi s novim utjecajima sasvim je legalan. I dok se klasične simfonijske forme mogu i danas susresti u nekim modernim operama, glazbeno kazalište kreira vlastitu strukturu (slučaj novih vokalnih tehnika M. Monk, vokalne skladbe L. Beria, zanimljivi pokušaji Astora Piazzolle, kao i brojnih drugih mladih skladatelja od Louisa Andriessena u Holandiji, M. Nymana ili P. Dreshera u Velikoj Britaniji, do Julie Wolfe, Michalea Gordona ili Tan Duna u SAD-u). Suradnja afirmiranih Petera Sellarsa i Johna Adamsa ili Roberta Wilsona s Philipom Glassom dala je vrlo dobre rezultate, poput opere "Einstein on the Beach", "Nixson in China" ili Blakeov "The Plumber's Gift". Klasične operne kuće više nisu najbolja mjesta za izvođenje novih glazbenih djela koja su prikladnija za manje dvorane i intimniju atmosferu. Treba vidjeti koliko će stvarno novi glazbeni teatar osvježiti staru operu, približiti se senzibilitetu nove publike, odgovoriti zahtjevima onih koji nemaju ništa protiv mikrofona u kosi, digitalne tehnologije, pa ni toga da se orkestar zamijeni kompjutorima (kao što je to učinjeno u Kentucky operi prilikom izvedbe Humperdinckove opere "Hansel and Gretel"). Mnogi su očekivati da će prodorom televizije jedna takva umjetnost, kao što je opera, doživjeti brzi fijasko. Dogodilo se, međutim, da je njezina popularnost rasla, da su operne predstave poprimale karakter najzahtjevnije zabave u kojoj više nema debelih pjevačica i sve je ravno filmskom spektaklu. Zagovornici opere ustraju u tvrdnji da je ona još uvijek najvitalnija kazališna vrsta koja može ponuditi više od ijednog glazbenog kazališta ili bilo koje druge predstave. Mehanička reprodukcija ma koje snimke, ne može nadomjestiti jedinstveno uzbuđenje žive izvedbe, prisutnost publike i onaj poznati rizik koji prati svaku izvedbu i daje joj čar nepovrljivosti. Ako se može vjerovati tvrdnjama S. Ziezeke i M. Dolara, postoji čudna veza između opere i psihoanalize, točnije, smrt je ta koja podjednako utječe na oba fenomena. Zanimljivi autori razmatraju odnos "smrti u operi" i "orgazma", koji se tradicionalno smatra "malom smrću". Ponekad opera, prema njihovom mišljenju, postaje nadomjestak za "malu smrt". Pored toga,

oni se pitaju kako može u kulturi djelovati opera kao umjetnička forma, ako je odavno najavljena njezina "smrt"? Skladatelji koji su stvorili najpopularnije opere odavno već nisu živi, a njihova djela ipak ne silaze s repertoara gotovo svih opernih kuća. Ono što posjetitelje privlači opernim izvedbama, svakako su stalno nove produkcije, dirigenti i potreba da se probranim pjevačima zadrži interes za određenu operu. Nekadašnja popularnost pjevača (npr. Carusa, Šaljapina, M. Trnine, C. Muzio, N. Melbe, M. Olivero, M. Callas, R. Tebaldi, Del Monaca, Gobbia i dr.) proizlazila je iz činjenice da su nastupali u novim operama, ili da su ih pripremali s autoritetima od Toscaninija, Furtwanglera do Serafina ili čak samog Puccinia ili Catalania, koji su svemu davali biljeg povijesnog i neponovljivog. Tako je i danas, jednako kao i u dramskom teatru, u kojemu dolazi do suradnje pisca i redatelja s glumcima.

Da ne ostanemo samo kod riječi, evo i nekoliko zanimljivih pokazatelja o kazalištima u Sjevernoj Americi, u kojima je za čak 30% porastao broj opernih posjetitelja od 1980. godine. Unatoč tome, Nacionalna umjetnička zaklada registrirala je samo 3,3% Amerikanaca na opernim izvedbama 1992., odnosno 9,2 milijuna odrasle populacije bilo je nazočno najmanje jednoj opernoj izvedbi 1997. godine, što u postocima iznosi 4,7%. Istraživanja su pokazala da su ljubitelji opere u Americi bogatiji, nešto stariji (44 god.), s višom naobrazbom i stanuju u predgrađima velikih gradova. Ohrabruje podatak da je najveći porast interesa za operu (čak 18% između 1982. i 1992.) upravo među stanovnicima od 18. do 24. godine. Godine 1997. ukupno 17% opernog auditorija činile su manjine (Hispanci, Afro-Amerikanci, Azijati), a 40% ukupnog prihoda nastao je prodajom karata, 31,1% davale su razne fondacije i dr. U sezoni 1996./97. na području Sjeverne Amerike izvedeno je 18 svjetskih i nacionalnih premijera, a zadnje dekade prošlog stoljeća, preko 100 novih opera. Unatoč porastu popularnosti suvremenog glazbenog kazališta u SAD-u, još uvijek su najpopularnije opere *Madam Butterfly*, *Seviljski brijač*, *Tosca*, *La Boheme*, *Don Giovanni*, *La Traviata*, *Carmen*, *Le Nozze di Figaro*, *Il Flauto magico*, *Rigoletto*... Repertoar Metropolitan opere u New Yorku za sezonu 2001./2002. sastoji se od mahom poznatih opera, od *La Boheme*, *Falstaffa*, *Madame Butterfly*, *Tosce*, suvremene opere Johna Harbisona *The Great Gatsby*, *Luisse Miller*, *Norme*, *Wolf Ferrarijeve Sly* do Straussove *Die Frau ohne Schatten* i Prokofjevovog *Rata* i mira. Gotovo identična je situacija i u drugim velikim opernim kućama. U Londonu *The Royal Opera House* u sezoni 2001./2002. izvodi poznate opere poput *La sonnambule*, *Il Trovatore*, *La Boheme*, *Macbeth*, *Parsifal*, *Rigoletto*, *Jenufa*, *La rondine*, *Simon Boccanegra*, *Tristan und Isolde* i *Pikova dama*. Milanska *La Scala* (koja se trenutno obnavlja) na repertoaru ima opere: *Otello*, *La Traviata*, *Boris Godunov*, *Il barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Le nozze di Figaro*, *Samson et Dalila* i *Donizettijevu Lucreziu Borgiu*. Bečka *Staatsopera* u tekućoj sezoni nudi čak 31

naslov, među kojima su Carmen, Tosca, La Boheme, Don Carlos, Fidelio, Jenufa, Parsifal, Brittenova opera Billy Budd i Halevyeva Die Jiidin. Opera National de Paris 2001./2002. godine izvodi Macbeth, Carmen, Rusalku, Toscu, Il barbiere di Siviglia i Straussovog Der Rosenkavalier. San Francisco Opera ove godine daje Carmen, Madam Butterfly, Mazartovu La finta giardiniera i Handelovog Giulia Cesara. Lyric Opera iz Chicaga, pored standardnih opera Cavalleria rusticana i Pagliacci, La Traviata, Thais, Die Walkure, posjetiteljima nudi operu Carlisle Floyd's Susannah i Sondheimov hit Saeneey Todd. Prema recentnim podacima kojima raspolažemo, uglednije operne kompanije nerado riskiraju s novim opernim djelima, ali se ona zato mogu naći na repertoarima nekih manjih kazališta spremnih na nove izazove.

Dugogodišnji glazbeni direktor James Levine, koji je u Metu dirigirao oko 1.500 predstava i 66 različitih glazbenih djela, upozorava na važnost stalnog pronalaska novih djela i teškoće sa suvremenim operama koje pokazuju spori progres. John Rockwell je već potkraj 60-ih godina pisao u Opera Newsu da se ljudi trude ponovno otkriti stare ideale kazališta kao izraze njihovog društva, u isto vrijeme dubokog i popularnog. Pomlađivanjem opere iz Broadwaya u New Yorku započeli su Bernstein i Gian Carlo Menotti, a poseban je interes pokazivan za uprizorenje "Kose" (Hair) koju se smatralo najuspješnijom poslijeratnom rock-operom nazvanom "The My Fair Lady of the Now generation" (Time). Brojni komentari iz 70-ih godina opsjednuti su pronalaskom formule uspješnoga mixa raznih glazbenih vrsta, ali je bilo očigledno da skladatelji novih opera kucaju na zatvorena vrata konzervativnih kazališnih direktora. Začudo, Europa je pokazala više sluha za nova djela. Primjeri skladatelja Rolfa Liebermanna (pisac zanimljive knjige "Actes et entractes", Paris 1976.), redatelja Guntera Rennerta, Waltera Ericha Schaefera ili Gustava Rudolfa Sellnera, ujedno direktora najuglednijih njemačkih kazališta poslijeratnog razdoblja, svjedoče o potrazi za novim djelima ili ponovnoj afirmaciji zaboravljenih opera. U SAD-u najprije neka manja američka kazališta (Santa Fe, Boston ili Seattle) daju se u potragu za djelima koja bi odgovarala zahtjevima uže zajednice, ali i privukla mladu publiku. Brzo se pokazalo da nije lako podizati nove mostove između umjetnika i publike, i da ukoliko se traga za novom "hip-operom" nju mora iznjedrati nova hip-publika. Nasuprot iskvaenom tzv. "straight worldu", "Kosa" je donijela svježinu i neku novu senzibilnost, ostala je između hipa i komercijalnoga, popularnog i sofisticiranog, između prirodnog i umjetnog. Ono po čemu "Kosa" ostaje zapamćena, najava je najširih mogućnosti koje stoje pred suvremenom operom. Taj je proces otišao toliko daleko da se početkom 21. stoljeća na opernoj sceni, čak i najvećih kazališta govori o Prvom svjetskom ratu, baseballu, biblijskim temama, podzemnoj željeznici, Romeu i Juliji, smrtnim kaznama, štrajku u tvornici stakla, Fridi Kahlo i dr. Ugledni američki scenograf, Robert Israel,

upozorava na činjenicu da skladatelji i libretisti, pripremajući pojedinu operu ne poznaju kazalište i njegove zakonitosti, prošlost i specifične uvjete rada. Njegov kolega John Cronklin ne razumije zbog čega suvremena opera mora biti preslika stare forme i zbog čega se operna ekspresija ne može postići, primjerice, s četiri glasovira i saxofona. Po njegovom mišljenju, opera mora biti na neki način strast ili napetost, čega danas nema. Samo veliki naponi i umijeća pojedinaca mogu rezultirati produkcijama koje će se svidjeti publici poput osebujne opere "Crouching Tiger, Hidden Dragon" ili "Cold Sassy Tree". Ono što danas privlači publiku prema starim operama, drži Israel, jest složeni emocionalni život i kompleksnost opere. Upravo složena struktura i duboko proživljeni način interpretacije proslavio je i operu "The Mother of Us All" koja se daje u New York City Operi. Ali umjesto da se projekti danas guraju do kraja, bez kalkulacija, zaključuje Cronklin, svi žive u strahu. Treba glazbeni teatar gurnuti na rub parodije, prema totalnoj razularenosti, rubu ukusa i razumljivosti. Ne treba strahovati od mišljenja publike ili kritike, treba samo biti odlučan da se nešto napravi, i u svijetu kulture uzbuđenjem dođe do novca. Stisni do kraja i nadaj se, savjet je uspješnog scenografa.

CJELOKUPNI DOŽIVLJAJ

Znatan dio problematike, koja dodiruje sudbinu suvremene opere, na različite načine propituje se u gotovo svim medijima, stručnim časopisima i na raznim specijaliziranim skupovima, posebno u konkretnim repertoarnim potezima pojedinih kazališta. Opera America, udruženje profesionalnih opernih kompanija Kanade, svake godine održava veliku konferenciju na kojoj, zajedno s opernim volonterima iz svijeta, razmatraju važna pitanja o sudbini opernog života. Preko 500 raznih stručnjaka u svibnju 2001. godine u Atlanti su raspravljali o opernoj tradiciji, a za travanj u Torontu je sazvana nova Opera Conference 2002. To je prilika da se ujedine svi potencijali, i u vremenu gospodarske i političke nestabilnosti zauzmu jedinstveni stavovi u korist opere 21. stoljeća. American Arts Alliance još je 2000. godine upozorila na značaj umjetnosti i kulture za društveni i gospodarski boljitak života Amerikanaca. Tada su, između ostalog, podržali i formiranje Nacionalne zaklade za umjetnost, upozoravajući da 97 milijuna Amerikanaca posjećuje kulturne predstave i muzeje, da 79% poslovnih ljudi vjeruje u važnost aktivnog kulturnog života u društvu, i da ubrzani kulturni turizam značajno pridonosi gospodarskom i drugom razvitku društva. Udruga predlaže da se umanje porezi svima onima koji potpomažu razvitak neprofitnih kulturnih organizacija, rezimirajući da upravo umjetnost utječe na bolje pisanje, čitanje, govor i druge vještine kod djece, stimulira njihovu maštu i odlučnost, dok kod studenata umjetnost

razvija sposobnost komunikacije i bolju spremnost u složenom multimedijalnom društvu. Kako je ovdje riječ i o socijalnim pitanjima, ne začuđuje nedavni otvoreni protest jednog klarinetiste iz Opere u Dallasu koji upozorava na neizvjesnu sudbinu članova orkestra i pomanjkanje interesa za najnovija djela. Naime, ukoliko bi se izvodila djela suvremenih autora, onda bi dobar broj članova orkestra ostao bez posla! Odgovarajući na te dileme, Lukas Pairen, direktor Ictusa (suvremenog glazbenog ansambla), pojašnjava kako u Sjevernoj Americi operne kuće ovise uglavnom od donatora, prodaje karata i privatnih sponzora što utječe na njihove programe. U Europi, pak, gdje opera živi mahom od poreznih obveznika, moguće je lakše izboriti se za neki novi programski izazov. Američki donatori u mogućnosti su kontrolirati programe koji se, zbog lakšeg stjecanja profita, zadržavaju na manje rizičnim produkcijama. Konačno, recentni interesi aktualiziraju i uvažavaju opažanja pjevača od kojih izdvajamo ono Anje Silje, jedne od najvećih glumica-pjevačica na opernoj sceni danas. Pronaći "pravi ritam" tijekom rada na jednoj produkciji važna je stvar. Ali ima redatelja, tvrdi Silja, koji poput Petera Sellersa rade na poseban način, ne dozvoljavajući pjevaču da realizira svoj doživljaj uloge. To jest pravi teatar, ali on nužno ne mora pronaći put do karaktera u operi. Rad s Bobom Wilsonom ili Ruth Berghaus te pronalaskom "body language" lakši je i više inspirativan. Ono što se čini potpuno nestvarnim i čudnim, odjednom se pokaže sjajnim. Silja smatra da "ukoliko postoji čvrsta režija, tada su jake osobnosti manje važne. Kako bilo, može se drugorzredna uloga pretvoriti u veliku, ukoliko na njoj radiš pola godine, odnosno čvrsta režija vodi zanimljivom kazalištu ako ne želiš napraviti predstavu zvijezda. Ipak, ne mislim da se kazalište treba vratiti debelim pjevačima jer je to prošlost kojoj više nema mjesta. Međutim, još uvijek se događa da takve čak pjevaju Carmen, ali to nije ono što ja tražim u kazalištu. Za mene je važan cjelokupni doživljaj, a ne samo pjevanje. Spremna sam žrtvovati dio glazbene strane da bih ostvarila ono u što stvarno vjerujem. Opera nipošto ne znači samo dobro pjevanje, jer bi to bilo dosadno. Kao u stvarnom životu, postoji mržnja i ljubav, ružno i lijepo, a ono što čini cijelu stvar zanimljivom jest - kreiranje drame!" Ma koliko pjevači "zvijezde" ili "putnici" bili važni, ipak producenti (redatelji) i dirigenti ostaju glavna pokretačka snaga opere. Najčešće pomanjkanje dirigentovog interesa za bilo što drugo osim za glazbu, pokazuje se kao možda glavna slabost današnjeg svijeta opere. S druge strane, producenta potjera za novim djelima, angažiranje muzikologa na otkrivanju negdje zaturenih partitura, nisu suviše odmakli. Djela koja poput droge i dalje privlače publiku, a kazališta ostaju godinama ista. Ako se treba govoriti o novom pristupu, pa i provokaciji, onda on podrazumijeva pjevače, dirigente, redatelje i skladatelje koji se složno odriču svog "ega" u cilju postizanja što bolje sinteze glazbe i drame.

(NE)IZVJESNOSTI ODREĐENOG REPERTOARA

Na početku 21. stoljeća i operni repertoar prolazi određeni tranzicijski period. Skladatelji, libretisti, dirigenti, producenti i pjevači pokušavaju u Sjevernoj Americi pronaći novi glazbeni izraz koji bi amalgamirao različite utjecaje. Dostupnost svim glazbenim razdobljima i stilovima, omogućena je razvitkom elektronskih medija i nosača zvukova, ali nova djela očekuju publiku koju nije lako pridobiti. Treba, dakako, računati i s "neglazbenim" engleskim jezikom, ali i tu dirigentica Opere u San Diegu, Karen Keltner vidi prednost kada se radi o govornom ritmu ili već korištenim libretima poznatih pisaca poput Fitzgeralda, Williamsa, Millera, Whartona ili May Alcottove. Pred profesionalnim glazbenicima u Americi je zadatak redefiniranja i utvrđivanja novog odnosa riječi i glazbe koji ne bi robovao europskoj tradiciji. To neće biti lako postići jer i dalje skladatelji teže melodiji, prepoznatljivom triju ili kvartetu, operi koja traje do tri sata i gleda se u kazalištima s nekoliko tisuća posjetitelja. Upravo takva situacija upozorava na znanstveni pristup koji bi se oslobodio pritiska profitne logike, što je gotovo nemoguće u zemlji koja sve testira na tržištu. Glazbeni ravnatelj Huston Grand Opere, Patrick Summers, upozorava na rizik kojega je njegova kuća uzela, postavljajući nove opere na repertoar. Da bi se osvojila publika potrebno je 24-25 opernih praizvedbi, s tim da se "La Boheme" izvodi ne više svake druge godine, već svake desete, uz dobar izbor pjevača. Spomenimo tek neke najnovije operne realizacije u SAD-u: Myron Fink "The Conquistador", Carlisle Floyd "Cold Sassy Tree", Andre Previn "A Streetcar Named Desire", Virgil Thomas "The Mother of Us All", Bruce Saylor "Orpheus Descending", Michael Torke "Strawberry Field", Christopher Butterfield "Zürich 1916" i dr. Kako bilo, novi radovi su vitalni dio suvremenih opernih kompanija, a briga da se obavijesti publika o tome što se novoga sklada neprestano raste. Posebno se to odnosi na lokalne zajednice i neke opere koje dodiruju njezin svakodnevni život, što nesumnjivo služi kao dodatni faktor privlačenja publike. Ravnatelj Summers otvoreno priželjkuje čak 100 novih opera godišnje, jer bi ostala barem četiri remek-djela. Skladatelj i umjetnički direktor Škole nove glazbe u Vancouveru, Owen Underhill, nastoji podržati skladatelje i libretiste tijekom cijelog procesa rada na operi, znajući da je upravo dobra komunikacija između kompanije i stvaraoca važna. To u isto vrijeme podrazumijeva i angažiraniji odnos skladatelja prema mogućim suradnicima i raznim promotorima, da se i ne govori o otvorenosti prema publici. Glazbeni direktor i glavni dirigent Grand Opere na Floridi, Stewart Robertson, obrazlaže cijelu taktiku kako privući posjetitelje, posebno one koji navodno ne vole opere bez arija i koji odbijaju poslušati nešto novo. Treba iskoristiti sve prilike da se govori o novom djelu, upriličiti susrete skladatelja i publike. Nema sumnje da je vješto postavljena opera ipak veoma važna stvar, posebno kada u njoj sudjeluju vodeći

umjetnici raznih struka koji donose svježi i novi pristup opernoj umjetnosti. Pored toga, sve više se mijenja i ranije negativan i sumnjičav odnos poznatih pjevača prema suvremenoj operi, pa njihov angažman na realizaciji novih projekata više nije iznenađenje. Uz to, mladi američki pjevači sasvim su osposobljeni za realizacije zahtjevnih opera, u čemu obrazovanje ima važnu ulogu. Kako financijske momente nije moguće izbjeći, treba imati na umu da je priprema jedne suvremene opere mnogo zahtjevnija i traži više vremena od klasične opere 19. stoljeća koju dirigenti i pjevači od ranije poznaju. U svemu tome, mahom mlađi umjetnici zadržavaju dozu humora i pozivaju na zamjenu rekreacije autentičnom kreacijom. Takav je slučaj s Benom Katchorom, poznatim američkim tvorcom stripova koji je, zajedno s grupom *Bang on a Can*, nedavno realizirao komičnu operu "The Carbon Copy Building". U newyorškom Kazalištu Ridge postavljena su velika filmska platna na kojima je Katchor prikazivao bizarni i otuđeni urbani prostor ispred kojega su se kretali pjevači. Isto je u Kazalištu St. Ann na Brooklynu uradio Art Spriegelman i skladatelj Philip Johnson u predstavi "Drawn to Death, A threee Panel Opera", posvećenoj uspomeni na Brechta i Weilla. Spomenuta veza između dva različita medija svakako može biti putokaz novim autorima. Veliko zanimanje izazvala je i posljednja komorna opera, Philipa Glassa i Jo Anne Akalaitis "In the Penal Colony", inspirirana kratkom pričom Franza Kafke, a skladana za tri glumca, gudački kvartet i dva posebna pjevača. Surađnja skladatelja i pisca libreta bila je vrlo živa tijekom pripreme predstave, a u operi s aktualnom tematikom torture javlja se i sam lik Kafke. Druga velika regionalna praiizvedba iz 2001. godine jest ona u American Conservatory Theatre u San Franciscu, gdje su koreografkinja Martha Clarke i irski dramatičar Sebastian Barry adaptirali raniju glazbenu priču Franka Loessera "Hans Christian Andersen". Životna priča slavnog danskog književnika nije nimalo vesela i protkana je razmišljanjima o ljudskoj okrutnosti, čak i smrti, dok su popularne Loesserove melodije donesene bez ranijeg sentimentalizma.

Glazbeno kazalište, u kojemu upravo glazba dominira kao primarna forma ekspresije, snažnim vibracijama zvuka dominiralo je konvencionalnom predstavjačkom scenom. Na jednom kraju glazbeno-scenskog spektra, samosvjesni avangardni umjetnici koriste se zvukom da bi postigli nove kreativne forme i kategorije, ponekad brišući granice između izvodilačke umjetnosti i novih medija. S druge strane, mnoga kazališta otvaraju prostor novim multidimenzionalnim projektima koji okupljaju razne timove, ali ne po modelu brodwayskih musicla. Podjela između eksperimentalnih radova, koji ubrzano redefiniiraju orijentaciju klasičnih opernih kuća, i konvencionalnih produkcija, postaje sve očiglednija. Situacija se, prema dobro informiranom Tomu Sellaru, može brzo promijeniti ulaskom eksperimentalnih radova i umjetnika u veće operne

kuće. U svakom slučaju, u dodiru s glazbom mijenja se struktura posjetitelja u regionalnim kazalištima, mladi prihvaćaju novi glazbeno-scenski izraz kao nešto što obilježava njihovu generaciju.

ŠTO OSTAJE?

Povratak "starim" operama ne mora u novoj situaciji značiti i svojevrsnu "hormonalnu terapiju" onih koji se žele regenerirati, oživljavajući memoriju, već to može biti privremeno stanište onih kojima je stalo do afirmacije novih radova za 21. stoljeće, s ciljem da zadovolje imaginaciju suvremenika koja ne bi negirala bogatu tradiciju. Znači li to da npr. *Wozzeck* nije velika opera, jer se koristi složenim atonalnim jezikom koji u širokim krugovima nije prihvaćen? Skladatelji se mijenjaju, njihovi novi radovi izravno se obraćaju slušateljima poput *Glassovih* opera "*Einstein on the Beach*", "*Satyagraha*" ili najnovije komorne opere "*In the Penal Colony*", *Harbisonove* "*The Great Gatsby*", *Pickersove* "*Emmeline*", *Coriglianove* "*The Ghosts of Versailles*" ili *Heggieove* "*Dead Man Walking*" (spomenuli smo samo neke uspjelije američke produkcije). Ali, pitanje je koja od spomenutih i brojnih drugih suvremenih opera ostaje? Koliko smo mi već s onu stranu obale? Unatoč svim pokušajima, još uvijek smo daleko! To ne znači da se treba predati i odustati od plovidbe prema novome, niti prekinuti istraživanje bogate glazbene baštine. Ni u pogledu pjevača ne prijeti "kraj opere"! Neki analitičari upozoravaju da danas nema manje talenata nego što ih je bilo prije 50 godina. Jedino se može govoriti o nivou evolucije tih talenata koji je poremećen porastom materijalno-tehničkih dobara nasuprot kulturnom senzibilitetu u novim povijesnim okvirima (G. M. Gualberto). Tehnološke inovacije znatno su proširile mogućnosti glasovnih modulacija, ali ostaju dileme treba li tehnicima i prijetećoj "dehumanizaciji" dati prednost pred "manama" živih izvedbi? Interventna pomoć lorda Byrona, koji govori o "dobrom prošlom vremenu", zaboravlja da je i ukusu potrebna reinterpretacija. Nove generacije koje strahuju od gubitka tradicionalne kulturne premoći postavljaju neka pitanja, kao npr. očekuje li pjevače podređenost određenom kanonu režije? To opravdava srdžbu prema raznim novitetima u načinu interpretacija Verdija ili Mozarta, produkcijama koje slobodnije prilaze pojedinim temama, ukratko, prema svemu onome što remeti kraljevstvo ranije prihvaćenih kanona. Dopuštali mi to ili ne, bunili se ili zadržavali ironijski otklon, ostajali na poziciji besprizivne negacije ili bezuvjetne apologije, kanoni se mijenjaju, transformacije su odavno na djelu. Ali dok producenti mogu slobodno preraditi stara libreta, da bi im obukli nova odijela, i dok pjevači usavršavaju i mijenjaju način interpretacije, ni jednom dirigentu ne pada na pamet to isto uraditi s glazbom. Intencije skladatelja za uvijek ostaju nedodirljive! Brojne nove opere i glazbeni projekti, koji se ra-

đaju s primjetnim razlikama u stilu i multidisciplinarnom pristupu, mogu biti, po mišljenju citiranog američkog pisca Toma Sellara, garancija snage glazbenog teatra budućnosti i energija obnove koja govori više od bilo kakvog tumačenja. Proći će neko vrijeme dok se novi odnos prema pojačanom glasu, digitalnoj operi i raznim literarnim hibridima pojavi na velikim nacionalnim pozornicama, ali s kompanijama koje su otvorene različitim disciplinama i izazovima kreativnih timova, proboj je izvjesniji i raznolikiji.

Premda nas budućnost opere nimalo ne ostavlja ravnodušnima, teško je ne složiti se s ocjenom da su danas ipak najveće one opere koje uspijevaju komunicirati s najširim auditorijem, koje izniču iz prepoznatljivog nacionalnog tla. Trebali bismo se upitati smijemo li otpuhnuti jednog Verdija, Wagnera ili Puccinija u trenutku kad nam glazbeni teatar nije još ponudio potpuno provjereni nadomjestak. Čini se da je u pravu bio stari Verdi koji je oštroumno zaključio: "Dobre opere su uvijek bile rijetkost, u svim razdobljima. Danas gotovo ne postoje. 'Zašto?' pitat ćete? Zato što danas proizvodimo mnogo glazbe, jer teško istražujemo, jer buljeći u mrak gubimo dodir sa suncem".

IZBOR IZ LITERATURE

Građa (pisma, izjave, intervjui, programi i dr.) tiskana u časopisima:

The Opera Quarterly (Duke University Press, Durham), Opera News (The Metropolitan Opera Guild, New York), Opera Magazine (London), BBC Music Magazine (BBC Worldwide Publishing, London), l'Opera (Milano).
ABBATE, Carolyn, In Search of Opera, Princeton, New Jersey, 2001.

BARBIER, Patrick, The World of Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon, New York, 1999.

BARBLAN, Guglielmo, Toscanini e la Scala, Milano, 1972.

BARIGAZZI Giuseppe, La Scala racconta, Milano, 1991.

BATUŠIĆ, Nikola, Hrvatska kazališna kritika, Zagreb, 1971.

BROOK, Peter, Prazni prostor, Split, 1972.

BOURNE, Joyce, Who's Who in Opera, Oxford, 1999.

BURNEY, Charles, A General History of Music, London, 1935.

CELLETTI, Rodolfo, Le grandi voci, Roma, 1964.

CELLETTI, Rodolfo, Storia del belcanto, Fiesole, 1983.

FORMAN, Denis, The Good Opera Guide, London, 1994.

FORMAN, Denis, Good Wagner Opera Guide, London, 2001.

GATTI-CASAZZA, Giulio, Memories of the Opera, John Calder, 1977.

- GAVAZZENI, Gianandrea, *Le feste musicali*, Gentile editore, 1944.
- HERIOT, A., *The Castrati in Opera*, London, 1956.
- KERMAN, Joseph, *Opera as Drama*, New York, 1956.
- KIMBELL, David, *Italian Opera*, Cambridge, 1994.
- KNAPP, J. Merrill, *The Magic of Opera*, New York, 1972.
- KREBS, Carl, *Meister des Taktstocks*, Berlin, 1919.
- KUHN, L. Diane (edt.), *Baker's Dictionary of Opera*
- KUK, Derik, *Jezik muzike*, Beograd, 1982.
- LANG, Paul Henry, *Experience of Opera*, New York, 1973.
- LEE, Owen M., *The Operagoer's Guide*, Cambridge, 2001.
- MAREK, George, *The World Treasury of Grand Opera*, New York, 1957.
- MARTIN, George, *Twentieth Century Opera: A Guide*, New York, 1999.
- MAY, Robin, *Understanding Opera*, Toronto, 1978.
- PLEASANTS, Henry, *The Geart Singers*, New York, 1966.
- RADICE, A. Mark, *Opera in Context*, Cambridge, 1998.
- RAEBURN, Michael, *The Chronicle of Opera*, London, 1998.
- Repertoar hrvatskih kazališta 1840.-1860.-1980., knj. I-II, ur. B. Hećimović, Zagreb, 1990.
- ROSSELLI, John, *Singers of Italian Opera*, Cambridge, 1992.
- ROSENTHAL, Harold - WARRACK, John, *Dizionario enciclo-pedico dell' Opera lirica*, Firenze, 1991.
- RUFFO, Titta, *La mia parabola*, Milano, 1937.
- SACHS, Harvey, *Toscanini*, London, 1978.
- SACHS, Harvey, *Music in Fascist Italy*, New York, 1987.
- SACHS, Harvey, *Reflections on Toscanini*, London, 1991.
- SAVINIO, Alberto, *Scatola sonora*, Einaudi, 1977.
- SHAW'S, Music, ed.D.H.Laurence, London, 1989.
- SINGHER, Martial, *An Interpretative Guide to Operetic Arias*, Philadelphia, 1983.
- STEANE, John, *The Great Tradition*, London, 1974.
- STEANE, John, *Singers and Critics*, Portland-Oregon, 1992.
- SWANSTON, Hamish, *In Defence of Opera*, London, 1978.
- TAMBLING, Jeremy, *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford, 1996.

ZIEZEK, Slavoj, DOLAR Mladen, *Opera's Second Death*, New York, 2001.

WEISS, Piero, *Opera*, Oxford, 2002.

WEISSTEIN, Ulrich, ed., *The Essence of Opera*, New York, 1969.

SUMMARY

Throughout the centuries, the changes in the world of opera happened gradually, and only the insightful critics recognized the progress in aesthetics and style. Their written observations help the reconstruction of a time, and of the complex social circumstances and musical-stage-interpretative levels. The established conventions are applicable mostly to operas performed in the last 200 years, and include recitatives and arias that are the backbone of the most popular operas in the last century. Opera, as a unique combination of music and drama, has always presupposed a tolerant audience - one that wasn't disturbed by various reforms, changes in style, "fat" female singers or, previous to them, castrates, dominant sopranos or tenors. This audience sought musical satisfaction above all, and appreciated opera's ability to create character and drama. The usual division of singers-actors to those before and to those after Callas proves to be inappropriate - Chaliapin and Rosa Ponsella (between the two wars) are just two among a great number of inspired artists who don't fit either of the groups. The singing standards of bel canto called attention to the importance of developing character and drama by voice, while the opera critics (mainly from England) fully analyzed true values and individual accomplishments and, in that way, fought for a better tomorrow of opera. Toscanini's aesthetic orientation was crucially significant not only to the Italian opera life, which, during a certain period of time, reflected political and social events within the extremely politicized (fascist) Italian society.

In the 20th century, both technical progress and turbulent political and social events have encouraged the forming of a new kind of "musical theater". Multimedia projects and musical fusions create a new picture of opera, which is - in vocal and stage terms - different, and directed chiefly at a younger population more familiar with chamber stage and everyday-life themes. Vocal techniques, stage-managing and scenography are altered in experimental performances, which still can't hold their own with the old opera spectacles that have become a lucrative business. Be that as it may, the new opera forms, containing more or less musical expression, and with authors exploring previously obscure ideas, offer a fresh musical and stage language that is slowly taking over smaller theaters and approaching big opera houses unwilling to yield priority.