

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Докторске уметничке студије дириговања

Мр Милена Ињац

Улога диригента у тумачењу карактера оперских ликова
Росинијевог „Севилског берберина“
- теоријско образложење докторског уметничког пројекта -

Ментор докторског уметничког пројекта:
Даринка Матић-Маровић, проф. емеритус Универзитета уметности у Београду
Коментор: др Соња Маринковић, ред. проф. ФМУ

Београд, 2015. година

Садржај

УВОД	3
1. Опера у Италији до појаве Росинија	5
2. Росинијева реформа опере	10
3. <i>Севилски берберин</i> или настанак ремек дела комичне опере	18
4. Поставка опере <i>Севилски берберин</i> – сиже опере, избор улога	23
5. Карактер оперског лика, режисер и диригент у (интер)акцији	34
6. Диригент и тумачење карактера оперских ликова <i>Севилског берберина</i>	39
7. Улога хора, оркестра и корепетитора у функцији сликања карактера и потенцирања драмске радње	51
ПРИЛОГ – Фотографије са премијерне представе	56
КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА	61

УВОД

*Ах, Росини. Па, Ви сте композитор Севиљског берберина.
Честитам Вам.*

*Биће играна док год италијанска опера постоји.
Никада не покушавајте да компоњујете нешто друго
сем опере буфо; сваки други стил
нашкодио би Вашој природи.¹*

Лудвиг ван Бетовен

Предмет овог теоријског истраживања у оквиру докторског уметничког пројекта је улога диригента у тумачењу карактера оперских ликова у опери *Севиљски берберин*, Ђоакина Росинија. Пројекат сценског извођења поменуте опере, део је пројекта обнове оперске сцене у Нишу, који заједничким снагама изводе Народно позориште у Нишу, Факултета уметности и Нишки симфонијски оркестар, под покровитељством града Ниша. Опера *Севиљски берберин* је имала своје премијерно извођење 23. фебруара 2015. године, и репризу 30. марта 2015. године у Нишу. Народно позориште у Нишу израдило је сценографију, костиме и дало целокупну техничку подршку; Нишки симфонијски оркестар дао је оркестарске музичаре, док је Факултет уметности у Нишу, из редова свог наставног и студентског кадра, дао комплетну екипу певача: солисте и хор, аутора пројекта, диригента и режисера.

Током припрема за рад на представи, било је важно исцрпно се информисати о композитору и делу, али и о опери уопште и аналитички промишљати о свему са становишта диригента који ова сазнања дели са осталим учесницима опере, имплементирајући их у практично музичко – сценско извођење. Креативно окружење композитора, његов карактер, епоха и њене карактеристике, као и значај реформи које је Росини дао у области опере у Италији, описани су у првим поглављима рада.

Појам: *карактер оперског лика* је дефинисан као спој различитих карактерних особина и њихових промена које ликови доживљавају током опере, а које дају целовиту слику лика у опери. У вези с тим, да би се пратила развојна линија ликова и њихови односи, у раду је представљен сиже опере. Такође, у једном од поглавља, инсистира се на важности сарадње диригента и режисера из чијег се договора рађају контуре добре комедије у којој су сценска дешавања и карактерне промене у

¹ Six Curious Facts About Gioachino Rossini, <http://www.cmuse.org/curious-facts-about-gioachino-rossini/>

потпуности пропраћене адекватном музичко-сценском интерпретацијом. Однос диригента са певачима је круцијалан за успех представе. Пре свега, важна је помоћ коју у тумачењу карактера даје диригент кроз непосредну сарадњу, почев од читања и усвајања нотног текста, те кроз мониторинг и саветодавну улогу у речитативима. Хор, својом појавом и звуком појачава напетост у појединим сценама, док је оркестар медијум константно коришћен у оперским нумерама и има улогу музичког описивања атмосфере и потцртавања комичних ситуација. Сви поменути актери и њихови међусобни односи, у раду су описани кроз призму диригента, који је у центру концентричног круга оперске представе и мора бити упућен у све и држати музичку нит у својим рукама када дође до сценског извођења.

У раду је примењен историјски и компаративни метод истраживања, у смислу утврђивања историјских чињеница везаних за композитора, његову и претходну епоху, као и поређење Росинијевог стваралаштва са композиторима који су утицали на његово стваралаштво и његову реформу опере. Примењена је и метода анализе садржаја, која подразумева описно разматрање појединих важних сегманата из опере и образлагање њиховог значаја у вези са улогом диригента у осмишљавању карактера ликова.

1. Опера у Италији до појаве Росинија

*Опера не обухвата свет,
већ ствара други: свој свет.*²
Феручо Бузони

Жан Жак Русо, швајцарско – француски филозоф, писац, политички теоретичар и самоуки композитор 18. века, у доба Просветитељства, у *Есеју о пореклу језика*, истиче: „Ако у Европи постоји језик подобан за музику, онда је то сигурно италијански, јер је тај језик мек, звучан, складан и наглашен више од свих осталих, а те четири одлике управо највише одговарају певању.“³ Русо је подржавао једноставност у певању, а по њему, добра музика је „она која ће здружити вештачке лепоте певања с природним наглашавањем декламације, музика чије једноставне и љупке арије нежно преносе кретање природе... Таква музика ће имати и све чари истине и све чари илузије.“⁴

У 18. веку је Просветитељство покушало да у оперску уметност пренесе своју опседнутост природом, изражајношћу, генијем, слободом, космополитизмом, грађанским друштвом, хуманошћу, те представља претечу Француске револуције. Оно што је у опери 17. век прикривао, сада се открива. Тело је у првом плану, а еротски моменат истиче однос мушко – женско. Италија је царство кастрата и примадона. Опера у Италији се временом удаљава од драмске радње и постаје место владавине певача, који искључиво инсистирају на својој виртуозности. Декаденција иде тако далеко, да композитори морају да компонују само оно што певачи желе и захтевају од њих. Тако се опера састојала од низа арија прекиданих декламаторским речитативима, а готово да није било дуета и хорова. Каденца певача је у свакој арији била обавезна, а шема која је гарантовала успех, била је: ућуткати оркестар и дати певачу да сам пева што виртуозније и дуже, нешто што обично ни тематски ни по расположењу није одговарало току арије, већ је истицало техничке могућности певача и лепоту њиховог гласа. Било је то непрекидно надметање између кастрата и примадона у коме су ипак кастрати имали благу превагу у Италији. Кастрат је трећи глас опере – ни сопран, ни алт. Овако Гете у својим *Путовањима по Италији*, класификује глас кастрата.

² Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi* (prev. Ivan V. Lalić), Nolit, Beograd, 1984, 178.

Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi* (prev. Ivan V. Lalić), Nolit, Beograd, 1984, 178.

³ Исто, 107.

⁴ Исто, 136, 137.

Подражавањем женског гласа мушким, дошло се до копије која не одговара оригиналу и представља биће које је жени страно. По Русоу, глас кастрата је обдарен разумом, он поседује крик и жестину, док је женски глас примадоне осећајан и чист. И док се у Француској кастрати губе и примат имају примадоне, у Италији су кастрати били веома цењени. Кастрат је могао све и мешао се у либрето, компоновање, дириговање и режију. Због кастрата је крај морао да буде срећан и никако се није смело десити да се опера заврши његовом смрћу. Са друге стране, примадона је морала увек бити на позорници у пратњи свог пажа, чак и у трагичним тренуцима, када њено присуство није захтевала радња на сцени. Публика је за време представе неретко играла карте, јела сладолед, обраћајући пажњу тек када би се изводила нека њој позната арија. „У историјату опере XVIII век јесте доба у којем се диференцирају њена два основна жанра: опера серија и опера буфо, и то не само у смислу тематике (где постоји недвосмислен аналогон са постојањем трагедије и комедије као основних драмских жанрова), већ и према низу других параметара – броју и структури чинова, броју и врсти протагониста, односно, типовима гласова, учешћу ансамбала и хора, викалном стилу и другим.“⁵ Комична опера или буфо опера, развила се у 18. веку у Италији, као израз потребе широких грађанских слојева, ван формалне аристократске укочености замкова и дворова. У опери буфо музичке нумере су повезане говорним дијалозима или секо речитативом. Готово истовремено, у Напуљу и Венецији се почетком 18. века, јављају елементи сценског хумора кроз интермецо, који је уметан између чинова озбиљне опере и извођен испред завесе. Интермецо је обично био у дијалекту, са комичним садржајем, а уживао је велику популарност. Нови жанр је убрзо постао специјалност мушко – женских парова глумаца – певача који су путовали од театра до театра. Из њега се временом развија опера буфо у два чина, која је на сцену донела prizore из свакидашњице грађанског сталежа. Грађанству нису више били потребни митолошки, фантастични и историјски садржаји који су владали либретима озбиљне опере. Опера буфо износи на позорницу људе, карактере и збивања из свакодневног живота, који често исмевају нездраве друштвене појаве. Италијански композитори овог жанра били су Перголези, Пичини, Чимароза и Паизијело. И данас се радо изводе Перголезијева *Служавка господарица*, и Чимарозин *Тајни брак*.

⁵ Соња Маринковић, Жанр у опери романтичара, у Соња Маринковић (уред.), *Опера од обреда до уметничке форме*, зборник текстова, Факултет музичке уметности, Београд, 2001, 117.

У Напуљу се почев од 1718. године са Алесандром Скарлатијем развија опера буфо као антипод опере серија, у наполитанском дијалекту, са ликовима који су припадници средње класе. У Венецији се опера буфо развија почев од 1740. године, према либретима Карла Голдонија, чије су комичне опере имале три чина са балетским тачкама између чинова и установљеним вишеделним финалом на крају, но нису оставиле дубљи уметнички траг. Исту судбину имале су и комичне опере Балтазара Галупија током 1750. године који је у своје време стекао и славу ван Италије. Ипак, на развој комичне опере у Италији највише су утицали у 18. веку Пичини, Паизијело и Чимароза. Познати естета и музички критичар Едуард Ханслик је једном приликом рекао да су Моцартова *Фигарова женидба* и Чимарозин *Тајни брак у тајном браку* из ког ће се родити ремек-дело опере буфо, Росинијев *Севилски берберин*. И заиста, у времену пре Росинија, Чимароза је као један од малобројних уметника, а не само занатлија-композитора у Италији, писао чудесно ведру, лаку и неусиљену музику, која је успешно описивала комичне сцене и контрасте, најављујући у бриозним деловима потоњег мајстора Росинија, а одајући почаст Моцарту у смислу фразирања и оркестарског колорита. *Тајни брак* је био наруџбина Леополда II, аустријског владара и пасионираног љубитеља музике чије се име везује и за Моцарта. Након премијере ове опере у Бечу 1792. године, Леополд је вечером угостио на свом двору све извођаче, а потом их вратио у театар да још једном изведу ову оперу, што представља јединствен случај у оперској пракси. Ова опера је значајна још и по томе што је у њој Чимароза усавршио оперску увертиру. Један од водећих композитора пре Росинија био је Ђовани Паизијело (1740–1816), који је умро неколико месеци након премијере Росинијевог *Севилског берберина*. Паизијело је познат као надарени композитор, који се није истицао људским квалитетима. Био је преамбициозан, није бирао средства да стигне до успеха, а обилато се служио сплеткарењем, похлепом, ласкањем и интригама.

Са друге стране, за његово име везују се и неке иновације, као на пример: увођење виола у напуљски оркестар, у арије је понекад убацивао и хор, супротставио се правилу по коме се у напуљској опери није смело аплаудирати певачима током представе, арију је ослободио оптерећујућих украса у жељи да изрази чиста осећања, те његове арије нису имале пасаже и каденце, већ пречишћене мелодије. Посебно се хвалио тиме да је увео тематску грађу из опере у увертиру, 1774. године, а у завршетке чинова увео је вокалне ансамбле и ограничио трајање опере буфо на два чина. Написао је седамдесетак опера, био професор у Напуљу и за живота био веома популаран, но са

појавом Росинија, може се донекле сматрати Салијеријем италијанске опере. Управо је Паизијело, 35 година пре Росинија компоновао *Севилског берберина*, оперу која му је тада донела славу, али је убрзо заборављена. Неколико месеци пре Паизијелове смрти, Росинијев *Севилски берберин*, започео је поход на оперске сцене широм света и убрзо доноси Росинију светску славу.

Битка код Маренга, на почетку 19. века, 14. јуна 1800. године, касније описана кроз либрето Пучинијеве *Тоске*, победа Наполеонових трупа и преузимање северне Италије од Аустријанаца, прекретница је за ново раздобље у развоју италијанске опере уз енормни пораст броја оперских театара широм Италије. Публика у Италији је захтевала стално нова дела, а примадона и кастрат су били идеализовани и обожавани. Италијанска опера изводила се свуда по Европи и уживала велику популарност. У Паризу је постојао Италијански театар, чији је музички директор дуже време био и сам Росини. Након Паизијела и Чимарозе, Фердинандо Паер пише семисерија опере, заправо мелодраме са срећним крајем, а потом Јохан Симон Мајр, баварски композитор који је живео у Италији, учитељ Доницетија, омогућује да италијанска публика први пут види и чује Моцартову комичну оперу *Дон Ђовани*, 1811. године у Бергаму. Италија је на почетку 19. века била мозаик мањих и већих политичких јединица и тежила је уједињењу у једну државу. Италијанска опера је била и даље оптерећена лошим навикама певача, композитора и публике, одликовали су је погубни вокални виртуозитет и равнодушност према драмској радњи и њеном току. Прве револуционарне, херојске опере у славу националног буђења јављају се у делима Керубинија и Спонтинија. Керубини је имао озбиљност и снагу талента, те није марио за подилажење публици и певачима. Уживао је велики углед код Бетовена, који је говорио да је Керубини савременик којег највише цени. Керубини је у операма имао мало арија, а више хорова и ансамбала. Није био понизан према Наполеону и његова су дела ређе извођена током Наполеонове владавине. Но, зато је његов савременик Спонтини био 'режимски' композитор краљице Јозефине у Паризу. Његове су опере раскошне и декоративне у призорима које описују, али има и делова изразите унутрашње узбурканости осећања.

Нова етапа у развоју италијанске опере почиње са Росинијем, који је поставио камен темељац у реформи италијанске опере. „С Росинијем долази до стварања троструке мреже која исцрпљује могућности опере: тачно одређена типологија гласова, која делује сходно грађанској илузији да су разлике полова у опери исто оно што су и у

стварности; типологија драмских улога, која даје могућност да се ништа не препусти случају и да се у оперу укључи драмско тројство.⁶ Заправо се у 19. веку у опери дефинише јединство три система: драмског, вокалног и полног. Кодификација, која се огледа већ у првим Росинијевим операма, спречава ма какво одступање од распореда улога према типу и обиму гласова и подели на женске и мушке. „Тако се добија читава *идеологија кодификације*, која не оставља простора ни за какво одступање: од Росинија до Менотија, током једног и по столећа троструки консензус / глас / тип улоге / ситуација влада у градњи сваке опере.“⁷ На Росинијевим реформама заснива се Вердијева потреба да даље продуби реформу италијанске опере преображавајући је у музичку драму.

⁶ Filip-Žozef Salazar, nav. delo, 143.

⁷ Исто, 145.

2. Росинијева реформа опере

*Његов стил је позициониран
између прошлости и садашњости,
између комедије, формализма и мелодраме⁸*
Дејвид Кимбел

Росини је био више кодификатор у пракси, но што је допринео развоју форме. Његов рад је помогао успостављању структурних конвенција, које је користио са „таквом јасноћом (и суптилним разликама) да су доминирале синтаксом италијанске опере до средине столећа и касније.“⁹ Оно што је важно напоменути је да Росини никада није робовао својим кодовима, баш као што никада није дословно преписивао материјал из једне опере у другу, већ је то увек чинио са инвентивним приступом.

Временом, Росини је направио прототип свог кода за 1. чин, који је обично базиран на следећем распореду нумера између којих су речитативи:

- Увертира (након увертире нема речитатива)
- Интродукција у троделној структури, која обично укључује *duettino*, кратку арију и завршни трио са два *allegro* одсека која уоквирују централни *cantabile*
- Дует (или арија)
- Арија
- Централни ансамбл (обично трио, квартет или квинтет)
- Арија
- Дует
- Арија (или уместо претходног дуета, на месту нумера 7. и 8. две арије у низу)
- Финале, најчешће у троделној форми са централним ансамблом¹⁰

Росинијева реформа опере започела је 1814. године, када је написао оперу *Aureliano in Palmira*, која је доживена неуспех јер су певачи предвођени чувеним кастратом Велутијем, толико импровизовали да су угрозили контуре опере и саму радњу на сцени. Након тога, Росини одлучује да више никада не пише улогу за

⁸ Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 1991, 466.

⁹ Roger Parker, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University press, London, 1994, 173.

¹⁰ Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, IV, Macmillan, London, 1992, 57.

кастрата и да певачима стриктно напише сваку ноту који морају да отпевају, што је за оно време била веома смела иновација младог композитора. Заправо, пре ове Росинијеве одлуке, певачи су импровизовали, компоновали бројне делове мелодија, са одсуством мере и укуса на рачун личног истицања. Чувена је Росинијева изрека у складу са његовим ведрим и циничним карактером: „Како би опера била сјајна да нема певача.“¹¹

Росини, не воли да пише за сопране и радије пише за *soprano sfogato* или *soprano assoluta*, женски глас типичан за белканто 19. века. То је глас који својим опсегом и гласовним апаратом у могућности да пева сопранске и контраалтовске роле, имајући опсег од три октаве и виртуозитет неопходан за колоратуре. Чувене певачице овог типа гласа у белканто ери, биле су Шпањолке: Росинијева супруга Изабела Колбран и Марија Мелибран, ћерка чувеног тенора и првог грофа Алмавиве, Мануела Гарсије. Много касније, у 20. веку, овај тип гласа поседовала је Марија Калас. Росинија је у опери фасцинирала и привлачила комбинација музике и драме, а не пуко певање вокализа и показивање гласа певача или такозвана вокална гимнастика. Росини је био сјајан певач, колоратурни баритон, чему у прилог говоре и његови наступи у Лондону, када је свирао клавир и сам певао чувену каватину Фигара, доводећи публику до одушевљења. Његов биограф Стендал каже: „Када седне за клавир да пева неку своју арију, као да се трансформише од генијалног композитора у певача.“¹² Певачка виртуозност и познавање крајњих могућности људског гласа, омогућиле су му да самоуверено пише колоратуре огромне бравурозности и да тачно нотира и најситније детаље које је желео да певачи изведу.

У Росинијево време, на самом почетку 19. века, италијанска позоришта су била преплављена певачима који су певање учили приватно, а Росини је био згрожен тиме што млади певачи имитирају лоше навике старијих колега и на тај начин модификују укус публике и оперу приказују као место јавног изласка искључиво ради забаве. Лоше навике певача подразумевале су да је свака мелодија била подложна промени коју певач може да учини. Тако су се кантилене изгубиле, или постале хладне и осиромашене емоцијом, убацивањем „вишка“ нота од стране певача. У жељи да буде што виртуознији у колоратурама, певач је губио интерес за издржано, легато певање и временом није ни умео да га изведе. Росини, који је одрастао у опери, трагао је за

¹¹ Interesting Facts about Rossini, <http://www.findfast.org/composers/facts-about-rossini.htm>

¹² K. Sutherland Edwards, *Rossini and his school*, Masters of Music, Germany, 2013, 22.

новим изразом, јер је за њега опера временом постајала права ситеза музике и драмске радње. Резигниран, Росини је говорио: „Ја морам променити мој систем. Ја знам како да певам; сви признају овај мој таленат; моје *fioriture* биће доброг укуса; шта више, открићу јаке и слабе тачке мојих певача, и писаћу само оно што су у могућности да изведу. Нећу им допустити да додају ни *apoggiatura*. Колоратуре, орнаменти, морају чинити интегралну форму са аријом и бити уписани у партитуру.”¹³ Тако је мислио и писао Росини у време сопраниста, примадона и кастрата, у Италији, који су сви од реда били апсолутисти и терали композиторе да им испуњавају вокалне хирове: да напишу арију или дует у овој или оној сцени, у овом или оном стилу, чак се мешајући и у оркестрацију, односно тип оркестарске пратње. Росини је полако али сигурно почео да мења ове лоше навике. У време када су италијански композитори одлазили у свет носећи са собом дах италијанске мелодике, у Италију су долазили немачки композитори да уче италијанску мелодиозност, али су неки од њих, као Глук и Моцарт, оставили јак траг иза себе. Једна од чувених Росинијевих изрека је: „Бетовен два пута недељно, Хајдн четири пута, а Моцарт сваког дана...Моцарт је увек неодољив.“¹⁴ Испод Моцартове слике он је написао: „У младости сам му се дивио, у зрелим годинама сам због њега очајавао; сада, у старости, налазим у њему утеху.“¹⁵ По угледу на Моцарта, Росини је у италијанску оперу унео многе новине. Најзначајније су: увођење праћеног речитатива – *recitativo accompagnato*, који је био извођен уз пратњу целог оркестра, дао је водеће улоге дубоким гласовима, басима и баритонима, при чему је установио свој најчешће појаван карактер – *patter bariton* – баритон који пева веомавеома много текста у силабичном односу са брзом музиком, што подсећа на добовање добоша. У женским улогама није фаворизовао висине у певању, већ је захтевао волуминознији, а покретљив глас, иако данас бројне оперске куће модификују и транспонују улоге за сопране. Од драмских сцена је направио велике целине и довео до перфекције развијена, брза, троделна оперска финала огромног трајања и бројних понављања у првом чину. Оперска финала значајнијег обима пре Росинија у својим операма најављују Пичини и Паизијело, али их је Росини довео до савршенства и учинио их препознатљивим и везао их за свој стил. Имао је формулу за успех приликом конституисања драматике својих опера: први чинови су обично сачињени од константних промена у радњи, ометања, препрека, свакаких компликација и

¹³ Исто, 23.

¹⁴ Six Curious Facts About Gioachino Rossini, <http://www.cmuse.org/curious-facts-about-gioachino-rossini/>

¹⁵ Andreis Josip, *Povijest glazbe*, 2, Liber, Zagreb, 1975, 314.

избезумљености ликова, те на крају првог чина сви јуре као помахнитали. Онда у другом чину долази све на своје место и разрешава се.

Што се тиче оркестрације, Росини уводи нове инструменте и нов начин писања за оркестар у италијанској опери. Поред хорне, коју је научио да свира са својим оцем, Росини је свирао харпсикорд и виолину, што му је пуно помогло да изрази аутентичан оркестарски звук у својим делима. „Највише је учио сам, проучавајући бечке класичаре, посебно Моцарта, па су га другови назвали *il Tedeschino – Немчић*.“¹⁶ Брзо је напредовао и већ са петнаест година био ангажован на месту музичког директора путујуће породичне оперске трупе Момбелијевих, за коју је не написао своју прву озбиљну оперу *Деметрио и Полибио*. Савременици су га оптуживали да је кларинете писао да подсећеју на мукање крава, трубе као да долазе са логоровања, а хорне имају мотиве из лова, док су тромбони дошли равно из пакла. Увео је корнете у оперски оркестар, чак и цео војни лимени оркестар који свира на сцени у опери *Семирамида*, у оркестрацији у којој употребљава четири хорне, уместо уобичајене две. Увертиру *Сврака крадљивица* почиње тротактом соло добоша. Но, без обзира да ли су његове иновације у свом времену имале позитиван или негативан одјек, он није престајао да истражује, а многе од њих се налазе готово сакривене у зналачким оркестрацијама бројних нумера његових опера и својом звучном свежином и актуелношћу увек изазивају дивљење публике чак и после два века. Његове најпопуларније увертире и опере су радо извођене и на концертним подијумима и у оперским театрима, показујући како се емоција и хумор са сцене преносе и у оркестар, који је у Росинијевим операма директни актер и саучесник у радњи, а не незаинтересована, једнолична једноставна инструментална пратња. Свакако треба поменути и карактеристични *crescendo*, по коме је добио надимак *Signor Crescendo*, који је први пут увео у опери *Танкреду*, 1813. године. *Crescendo*, који постаје његов заштитни знак, припрема се током дужег времена, тако да оркестар има појачавање звука у више пута поновљеној фрази која доводи до врхунца.

Росинијев стваралачки пут може се посматрати у три периода:

- Од рођења, 29. фебруара 1792. године до 1823. године, када је написао оперу *Семирамида*, последњу компоновану у Италији и стекао репутацију оперског композитора. У овом *италијанском периоду* је написао 34 опере.

¹⁶ Исто.

- Од 1823. до 1829. године, када је доста путовао и посетио Лондон и настанио се у Паризу, као већ прослављени оперски композитор. У овом периоду је написао свега 4 опере.
- Од 1829. године, па до краја живота, 1969. године, када је написао само једну оперу – *Виљем Тел* и уживао у репутацији великог оперског композитора у Паризу, не бавећи се више оперским стваралаштвом готово 40 година после *Виљема Тела*.

Историјат Росинијевог *италијанског периода* је историјат италијанске опере током прве половине 19. века, а све најзначајније његове иновације настале су у декади између 1813. године од опере *Танкреди* и 1823. године, до опере *Семирамида*, последњег дела пре напуштања родне Италије. Неоспорно генијалан оперски композитор и велики уметник, он у овим својим најпродуктивнијим годинама није могао да пише „за себе“, већ је морао да пише по наруџбини. То није спречило Росинија да угради у италијанску оперу све оно што ће бити темељ за младог Вердија и његову реформу опере у музичку драму. Глук, који је дао хору драмску улогу, Хајдн, који је усавршио оркестрацију и Моцарт који уједињује италијанске вокалне форме са немачком оркестрацијом, утицали су да Росини реформише италијанску оперу на почетку 19. века. Иако, Росини није имао прилике да види Моцартове опере на сцени у Италији све до 1814. и 1815. године, када су у Миланској скали први пут изведене *Дон Ђовани* и *Фигарова женидба*, он је проучавао партитуре Моцартових опера и из њих усвајао све што је могао применити на реформу опере у Италији. У опери серија уводи бас као водећу улогу први пут 1813. године у опери *Танкреди*, иако је то до тада било нетипично, јер у озбиљним операма, бас није био радо виђен. Но, Росини је ту праксу мењао, до тренутка када је ролу баса по важности изједначио са тенором. Његове су арије имале драмски смисао, дакле биле су део драмске радње, а не полигон за показивање вокалне моћи певача. Повећао је број ликова различитих карактера и слободније користио хор, који раније није имао удео у драмском заплету. По угледу на немачки зингшпил, Росини уводи у италијанску буфо оперу следећу дистрибуцију гласова:

- *primo buffo* - тенор
- *prima buffa* – *soprano sfogiato*
- *patter baritone* – баритон брзог изговора текста
- *buffo caricato* - бас

- *seconda buffa* – soprano sfogiato
- *ultima parte* – бас

Један од Росинијевих највећих критичара је Лорд Маунт Едкамб, енглески аристократа и политичар, пасионирани љубитељ опере, аутор књиге *Музичке реминисценције*, у којој су описане све опере које је чуо од 1773. до 1823. године и која представља својеврсно сведочење о оперској историји од Моцарта до Росинија. Својом строгом критиком, која се танком линијом граничила са блаћењем Росинија, Лорд Маунт Едкамб, заправо указује на главне одреднице Росинијеве реформе: „Тако велика промена је извршена у карактеру (оперске) драме, у стилу музике и њеног извођења, да ја не могу избећи појашњење овога пре но што наставим даље. Једна од најматеријалнијих измена је да се нарушава разлика између сериозних и комичних опера, одвајање певача по жанру. Не само да сви певају све, већ настају нове специфичности, као нешто између, названо семисерија, која има аналогију са претходно поменуто обе, као што недескриптивна мелодрама има са трагедијом и комедијом на енглеској позорници. Конструкција ових новоизмишљених дела је есенцијално различита од старог. Дијалог, који је поверен речитативу и који је у Метастазијевим операма често врло леп и интересантан, сада је исечен (и изведен неразумљиво уколико је уопште вредело чути га) у *pezzi concertati*, или дугим певаним разговорима, који представљају монотоне измене неповезаних промена мотива, који немају ништа једни са другима; и ако је задовољавајућа арија на тренутке то прекинула, а уво жели да се на њој задржи, да чује модулацију, варијацију и повратак у тему, то се прекида, пре но што је и било схваћено, изненадним обртом у тотално различиту мелодију, пулс, кључ без повратка, тако да нема никаквог утиска који остаје у свести. Једноставне песме су распршене... чак и примадона, која би раније могла да се жали јер има мање од три или четири арије специјално њој намењене, сада је задовољна једном безначајном каватином у целој опери“.¹⁷ У даљем тексту, Маунт Едкамб, окривљује Росинија за нову поделу улога и фаворизовање баса као водећег гласа, указујући на оштећивање мелодије и тотално подривање хармоније давањем важности најдубљем гласу. Но, иако се искрено дивио Моцарту, он није желео да разуме да је Росини заправо увео моцартовске новине у италијанску оперу и да то није био само експеримент, већ опредељење које је снажно утицало на италијанске

¹⁷ K. Sutherland Edwards, nav. delo, 18–19.

композиторе Белинија и Доницетија, касније и на Вердија мењајући њихов приступ опери. Једно је сигурно, Росини никог није остављао равнодушним, а његове мелодије певале су се по трговима Венеције, што је ишло у прилог његовој уметничкој признатости и слави. Своју, на далеко чувену, физичку лењост, превазилазио је музикалношћу и непресушним музичким идејама, које је са лакоћом разрађивао и доводио до перфекције. Росинијев биограф Х. Сатерленд Едвардс тим поводом наводи да маркиз Кавали није одобравао Росинију компоновање за друге театре и у својој љутњи и посесивности, као освету за непослушност младог композитора, наручује од Росинија оперу по либрету толико апсурдном, да Росини није могао да напише ни сериозну, ни комичну оперу. Млади композитор је морао или да компонује или да плати казну за неиспуњен уговор. Прихватио је изазов маркиза Кавалија и у духу свог ведрога карактера, направио гротеску: доделио је басу музику тенора, што подразумева крајње висок регистар баса, сопран добија деоницу контра алта, дакле свој крајње низак регистар, док је најнеискуснијем певачу из поставке, написао најкомпликованију арију, праћену толико тихим оркестром, да се сваки његов погрешан тон могао одлично чути. Певачу који је увек имао улогу забављача публике, доделио је сентименталну арију, најсуптилније мелодике. Оркестрација је у свему парирала овој неуобичајеној вокалној замисли, истичући у први план саркастичне потезе композитора. Ова опера спада у Росинијева дела која су на жалост изгубљена, а Росинијева домишљата идеја подсећа на Моцартову фарсичну инструменталну композицију *Музичка шала*. Росинијеве иновације нису увек наилазиле на одобравање публике. Тако је прошло и упорно ударање гудалом у свећњаке који су осветљавали ноте музичара у увертири за поменуту оперску једночинку *Сињор Брускино*, која данас спада у омиљена концертна дела, управо због овог ефекта, док је у Росинијево време публика испрва била благонаклона, а онда посумњала да млади надобудни композитор омаловажава њен (не)укус. Росини је рано почео да реформише традиционалну форму комичне опере аутентичним белканто стилем у вокалним деоницама, који подразумева богате колоратуре и разноврсну орнаментику. Његова финала и ансамбли добили су музичко-сценску атрактивност кроз бурне дијалоге певача уз значајан удео елемената полифоније, као модела за одсликавање различитости карактера у заплетима ансамбала и нарочито у финалима. Користио је необичне, често синкопиране ритмове уз бројне промене темпа и динамичке ефекте, чиме је стављао оркестар у позицију активног учесника музичког тока радње, а певаче увео у службу музике, игноришући њихову

потребу за експонирањем гласа. Ово је био разлог за бројне расправе са певачима и њихово негодовање против Росинија. У комичној опери *Италијанка у Алжиру*, која је свој оперски живот започела у чувеној миланској *Скали*, 1813. године, наставља са реформа комичне опере, а *Аурелиано у Палмири* из 1814. године, потврђује Росинијев ауторитет у односу на певаче, који им одузима право на импровизацију и пуко приказовање гласа стереотипним вокализамима и скалама усред арија. Росини, који је увек писао по наруџбини, тачно за одређено позориште, за одређене певаче и одређени либрето и правио компромисе када је морао, рекао је младом Вагнеру веома једноставну реченицу као појашњење: „Што се мене тиче, припадао сам мом времену.“¹⁸ Заправо, он је живео у 19, а у срцу припадао је 18. веку. Вагнер је забележио у свом есеју „Сећање на Росинија“ да је стварни живот опере завршен са Росинијем, он напомиње: „историја опере до Росинија била је ништа друго до историја оперске монодије.“¹⁹

¹⁸ Zachary Woolfe July, The Puzzle of Rossini's Brief Career, New York Times, July 1. 2011, at <http://www.nytimes.com/2011/07/03/arts/music/rossini-and-his-abrupt-farewell-to-opera.html>

¹⁹ Arnold Whittall, *Romantic music, A concise history from Schubert to Sibelius*, Thames and Hudson, London, 1987, 48.

3. *Севилски берберин* или настанак ремек дела комичне опере

Рекао сам себи:

*Дакле, шта је сврха компоновања музике,
ако не можеш компоновати као Росини²⁰*

Данијел Обер

Комична опера је пре Росинија била у форми музичке фарсе, од које је и он почео, поступно је реформишући у комедију карактера. Росини је користио типизирани ликове који воде порекло из комедије дел арте, али је увео новине у музичком и драмском делу, уводећи сентименталне арије у комичном маниру, као *Есцо риденте*, каватину Алмавиве у *Севилском берберину*. Ликове је градио као животне, карактерне портрете претварајући типизирани буфо образац у животну причу.

На дан премијере опере *Торвалдо и Дорлиска*, 26. децембра 1815. године, Росини потписује уговор са менаџером римског *Театра Аргентина*, Ђезаринијем, да напише нову опера буфо по комедији Бомаршеа, за коју ће либрето писати Ђезаре Стербини. У уговору је писало да Росини мора 20. јануара 1816. године, већ да почне пробе опере, а да ће премијера бити према менаџеровој жељи (поменути 5. фебруар је датирао у договорима, но изненадна смрт менаџера Ђезаринија и пометња коју је онда настала, доводи до одлагања премијере за неколико недеља). Уговором је било тражено да Росини диригује премијеру опере, као и да руководи припремама певача и оркестра. Дириговање је подразумевало и свирање континуа на харпсихорду. У уговору је било прецизирано да ће менаџер Ђезарини, Росинију гарантовати собу у кући баритона који је касније певао улогу Фигара, а у истој кући ће собу имати и либретиста Стербини, како би се олакшала коминукација и сарадња, а процес писања услед недостатка времена убрзао, као и да би певач био у ситуацији да одмах прузме и учи каватину Фигара, која је требало да буде нешто ново и ванредно певачки тешко. Менаџеру је било гарантовано уступање опере од стране композитора за извођење две године, а после се могла изводити и у другим театрима. Либрето нове опере, морао је да прође строгу цензуру, те је уместо првобитне замисли да Росини пише *Фигарову женидбу*, предложено да то ипак буде *Севилски берберин*, због одсуства политичке оштрице и присуства обичног, политички безбедног, здравог хумора, а и Росинијевог необичног поштовања према Моцарту као неприкосновеном композитору. Росинијеви биографи Стендал, Карпани и Азеведо, тврде да је композитор успео да за тринаест дана заврши

²⁰ Interesting Facts about Rossini, <http://www.findfast.org/composers/facts-about-rossini.htm>.

партитуру. За разлику од њих, Каstell Блаз тврди да је Росини почео да компоује 29. децембра 1815. године, а завршио 24. јануара 1816. године, док је премијера била 20. фебруара 1816. године. Росини и Стербини су одлучили да Бомаршеову комедију адаптирају, да би могла по свему да буде различита у односу на 35 година раније написану истоимену оперу Паизијела, који је био Росинијев савременик. Тако је Росинијева опера добила више нумера него Паизијелова, а оркестрација је подразумевала виртуозан оркестар. Четири чина Бомаршеове комедије су претворена у два оперска чина и избачена су два епизодна лика, слуге Дон Бартола, које је Паизијело у својој верзији задржао: *La Jeunesse*, у преводу са француског *Млад*, који је заправо веома стар и *L'Éveillé*, у преводу *Пробуђен*, а који је у стварности веома лењ. Уместо њих, Росини и Стербини уводе друга два епизодна лика: служавку БERTУ и слугу Амброзија, како би сличност са Паизијеловом опером била што мања. Но, ако се и овим изменама у либрету, није могло превише одступити од драмског оригинала и оперског узора, Росинијева музикалност изнедрила је у једном даху незаборавне музичке теме, а трансфер мелодије између вокалних и инструменталних деоница, до тада непознат у италијанској оперској пракси, резултат је Росинијевог изучавања Моцартових опера. Стербини је, са своје стране, био прави поета, атипичан за класичне тада популарне либретисте. Он је могао да у потпуности испрати композиторове музичке захтеве адекватним комбинацијама речи. Након рада на чувеној каватини Фигара *Largo ad factotum*, Стербини се обратио Росинију сличним речима као Леополд II Моцарту некада, упозоравајући га да каватина има превише нота, на шта је Росини идентично Моцарту одговорио, да има тачно колико треба. Прихвативши изазов, Стербини је успео да све ноте оживи речима, тако је велико било његово песничко умеће. Росини је знао да ће успети да без проблема отпева каватину Фигара, зато и није био заврнут за превише нота у њој, већ је овом каватином поставио у центар пажње нови лик комичне опере *patter baritone*, онај који пева силабично у изразито брзом темпу, на граници изводљивости. Росини је био веома брз у раду, те је стално ишао мало испред Стербинија. По својим замислима је, без чекања на текст, компоновао а касније је мелодије Стербини 'опремао' речима. Бројни преписивачи нота су, чим би нека нумера била завршена, одмах преписивали и прослеђивали певачима и оркестру урађене делове, како би се истовремено опера увежбавала. Биографи тврде да се Росини није ни бријао за време компоновања *Севилског берберина*, јер би му то одузело драгоцену време, јер би морао да оде до бербернице, а такође тврде да он и

Стербини готово нису ни спавали, како би завршили оперу према уговору који су потписали. Двојица биографа, Стендал и Азеведо се не слажу у једном. Према Стендалу, Росини је по својој љубазности тражио од Паизијела дозволу да компоује на исту тему и да то учини на свој начин, без копирања либрета и форме Паизијелове истоимене опере. Азеведо тврди да је Паизијело знао за Росинијеву намеру и да му је припремио неуспех на премијери убацујући у публику велики број својих присталица. Росини је на партитури опере написао неколико речи објашњења и без жеље за икаквим ривалством своју оперу сам преименовао у *Алмавива; или Узалудна опрезност* и именовано је комичном драмом. Росини пише: „Публика може бити у целини уверена у поштовање и часне намере са којима је аутор музике ову драму оживео у односу на прослављеног Паизијела, који је већ писао на ову тему у оригиналном наслову.“²¹ Росини је у смислу инсистирања на разликама, мењао либрето са Стербинијем, додавао је музичке делове и хор, ког у Паизијеловој верзији није било. Он истиче да су ове промене настале као потреба новог „модерног укуса у театру“, заправо укуса који је сам креирао.²² Иако се Паизијелова опера више није изводила, ипак је римска публика поштовала оно што је некада сматрала за успешно и противила се младом, амбициозном композитору. Тако је на премијери све време био присутан огроман негодујући жагор у публици који је здушно ометао извођење од прве до последње ноте. Веома је интересантан запис са премијере оставила тадашња Розина, госпођа Ђорђи Ригети, која пише о посебно неуспешном наступу тенора Гарсије у улози грофа Алмавиве, који је убедио Росинија да отпева и одсвира на гитари традиционалну шпанску серенаду као подокницу. Уздајући се у искусног певача, Росини, који је већ увелико записивао певачима сваку ноту, ипак му је то дозволио. Гарсија је заборавио да претходно наштимује гитару и то је морао чинити пред публиком, а није се најбоље снашао, те је био извиждан. Оркестарски увод за каватину Фигара, закупио је пажњу публике, но када се Фигаро појавио са другом гитаром, није се могла избећи асоцијација на претходни теноров фијаско, тако да се публика гласно смејала и кроз галаму и изругивање ни једна нота невероватно тешке каватине, није могла да се разуме. Када је Розина ступила на сцену, измамила је аплауз, јер је био обичај да публика срдечно поздрави примадону, међутим, како она није одмах имала да пева арију, већ речитатив, публика је наставила са звиждањем што се наставило и током

²¹ К. Sutherland Edwards, nav. delo, 35.

²² Исто, 36.

бриљантног, мелодиозног дуета Алмавиве и Фигара. Поновни излазак Розине и њена каватина *Una voce* умирују публику, те је њено извођење због лепоте и младости њеног гласа пропраћено овацијама. Росини, који је дириговао, окренуо се публици, а потом примадони и изговорио гласно: „O natura.“²³ У даљем опису тока премијере, стоји да је Дон Базилио био сјајно нашминкан за наступ и његов би наступ у чувеној арији о клевети, био ефектан, да се није саплео и приликом пада на позорници повредио нос, тако да је све време држао марамицу покушавајући да заустави крварење и истовремено певао арију. Незадовољство публике се због овога распламсало, те дует Розине и Фигара више нису ни слушали, већ су и даље коментарисали Дон Базилијеву незгodu. У жагору и галами је протекао и финале првог чина, које је за оно време било свакако најлепше написано финале у италијанској опери. Можда би то неко и приметио, да се није појавила бесна мачка која је напала Фигара и Бартола, а потом ју је појурио Базилио и она се сакрила у Розинину хаљину. То је побудило интересовање публике и изазвало салве смеха током дугог и захтевног финала првог чина. Росини се по окончању чина, окренуо публици и иронично аплаудирао. Публика је била толико запрепашћена поступком младог композитора, да је заборавила да покаже своју озлојеђеност. Но, освета публике стиже у другом чину, који је након подизања завесе био извиждан све вере трајања, тако да се ни нота није могла чути. Росини је, на овај органозован вандалски поступак био потпуно миран за харпсикордом. По свршетку опере, отишао је право у кревет и када су певачи дошли да га утеше, он је већ спавао. Ово понашање иде у прилог његовој каснијој изјави: „Одговорите им (критичарима) ћутањем и равнодушношћу. Делује боље, уверавам вас, него љутња и аргумент...“²⁴

Росини је био потпуно уверен у квалитет своје опере и једина измена коју је сутрадан урадио, била је да не дозволи тенору Гарсији да пева шпанску серенату по свом избору, већ је написао канцонету у коју је Стербини уметнуо текст, а Гарсија је научио и певао након две вечери на репризи. За разлику од премијере, реприза је доживела огроман успех, међутим њом није руководио разочарани Росини. Публика, у којој сада није било Паизијелових присталица, успех Росинијеве опере желела је да прослави са композитором и сви су се из театра запутили његовој кући, скандирајући испод прозора његово име. Био је то почетак тријумфа и интернационалног признања композитору и његовом делу.

²³ Исто, 38.

²⁴ <http://www.worldofquotes.com/author/Gioacchino+Rossini/1/index.html>

С обзиром на то да је због специфичних околности и Росинијеве уговорне обавезе, Севилски берберин морао настати у изузетно кратком временском року, а да је био замишљен као готово тросатна представа захтевних нумера и речитатива, Росини је осим компоновања новог материјала, прерађивао нека своја претходна дела, као и дела којима се дивио у раној младости. Тако је чувена каватина грофа Алмавиве из прве нумере – *Ecco ridente*, мелодија преузета из његовог ораторијума *Ciro in Babilonia*, уметањем новог текста са незнатним изменама. Некадашња молитва је постала љубавна серенада, подокница. Увертира је позајмљена из опере *Аурелијано*, а иста је била коришћена и за оперу *Елизабета*. Завршни део терцета, петнаеста нумера, *Zitti, ziti*, користи мелодију арије Симона из Хајдновог ораторијума *Годишња доба*, док је арија Берте, преузета из једног руског плеса, који је Росинију неком приликом отпевала његова руска познаница. Чувена каватина Розине је прерађена арија из опере *Елизабета*. Дует Розине и Фигара је преузет из истоименог дуета Росинијеве прве опере коју је написао са осамнаест година – *La cambiale di matrimonio*. Пиколо флаута је у оркестрацији финала другог чина употребљена на Моцартов начин, слично дуету Папагена и Папагене у *Чаробној фрули*. Звучне асоцијације на Моцарта су неизбежне и у арији Базилија „о клевети“, а такође и у оркестрацији квинтета и у финалу другог чина, но ови делови не реферирају директно на одређена Моцартова дела.

4. Поставка опере *Севиљски берберин* – сиже опере, избор улога

*Свака врста музике је
добра, осим досадне.*²⁵

Росини

Росинијев *Севиљски берберин* је конципиран у два чина, односно три слике. То је опера са речитативима и нумерама, компонована са мањим одступањима у односу на поменути Росинијев оперски код. Радња се дешава у шпанском граду Севиљи, око 1772. године. Либрето је на италијанском.

Први чин је подељен на две слике и чине га увертира и осам нумера. Росинијев *Севиљски берберин* је опера која се, у новије време, ређе изводи интергрално. Због дужине и вокалног оптерећења певача, у складу са њиховим могућностима, уобичајена су одређена скраћења у договору диригента, певача и режисера, а зарад успеха представе у одређеној продукцији. Тако је у Народном позоришту у Нишу, као пројекат обнове оперске сцене после шездесет година, *Севиљски берберин* изведен са мањим скраћењима, те је имао следећу форму:

Увертира или како је у партитури назначено *Sinfonia*

Први чин

Прва слика:

Нумера 1

- *Introduzione* у троделној форми, коју чине:
- *Ариозо* Фјорела уз пратњу хора
- *Каватина*, подокница грофа Алмвиве
- Завршни део Интродукције, са кратким речитативом и дуетином грофа и Фјорела са хором у типичном *crescendo stretta* маниру на крају

²⁵ Gioachino Rossini Quotes at Brainy Quote,
http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/gioachino_rossini.html

- Речитатив грофа Алмавиве и Фјорела

Нумера 2 Каватина Фигара - виртуозна арија бриљантног карактера, из два дела са кодом.

- Речитатив Фигара и грофа Алмавиве
- *Канцона*, грофа Алмавиве – серенада уз пратњу гитаре, у два наврата прекидана кратким наступима Розине
- наставак речитатива Фигара и грофа Алмавиве

Нумера 3 Дует Фигара и грофа Алмавиве

Друга слика:

Нумера 4 Каватина Розине, дводелна лирско-виртуозна арија

- Речитатив Розине и Фигара; долазак Бартола, Берте, Амброзија; Бартола и Базилија

Нумера 5 Арија Базилија

- Речитатив Бартола и Базилија; наступ Фигара и Розине

Нумера 6 Дует Фигара и Розине

- Речитатив Розине и Бартола

Нумера 7 Арија Дон Бартола

- Речитатив Берте

Нумера 8 Финале првог чина:

- *Quintetto nel Finale*
- *Sortita di Figaro nel Finale*
- *Largo del Finale*
- *Seguito e stretta del Finale*

Други чин:

- Речитатив Бартола

(Нумера 9 Дует грофа Алмавиве и Бартол, нумера прескочена на предлог редитеља)

- Речитатив Бартола и грофа Алмавиве; укључивање Бартола, грофа Алмавиве и Розине

Нумера 10 *Арија* Розине и дует грофа Алмавиве и Розине

- Речитатив Бартола

Нумера 11 *Аријета* Бартола

- Речитатив Бартола и Фигара, улазак грофа Алмавиве и Розине

Нумера 12 *Квинтет*: Розине, грофа Алмавиве, Фигара, Бартола, Базилија

- Речитатив Бартола

Нумера 13

- Речитатив Берте
- *Арија* Берте
- Речитатив Бартола и Базилија; Бартола и Розине

Нумера 14 *Temporale*, оркестар

- Речитатив грофа Алмавиве, Фигара и Розине

Нумера 15 *Терцет*, Розине, грофа Алмавиве, Фигара

- Речитатив Фигара, Розине и грофа Алмавиве
- Речитатив Бартола, Фигара, грофа Алмавиве

Нумера 16 *Finale ultimo*

Опера *Севилски берберин* Ђоакина Росинија, на премијери у Народном позоришту у Нишу, 23. фебруара 2015. године, изведена је у трајању од два сата и двадесет минута музике, док интегрална верзија траје два сата и педесет минута. Скраћења су се односила на речитативе и редуковање понављања појединих делова у нумерама. Такође, будући да се због изузетне вокалне комплексности и дужине чак и у референтним оперским кућама не изводи често: *Сцена и арија*, грофа Алмавиве, Бартола и хора из петнаесте нумере, прихваћена је опција да се ова нумера не изведе ни у Нишу. На инсистирање редитеља, из разлога убрзања сценске радње, избачен је и дует Бартола и грофа Алмавиве (прерушеног у Дон Алонса), девета нумера са почетка другог чина. Истовремено, у нишком извођењу, нису коришћене музичке слободе које током досадашње оперске праксе у свету омогућују певачу да уместо *Каватине* грофа Алмавиве на почетку опере, пева шпанску серенаду коју је Гарсија певао још на премијери. Такође, није коришћена ни могућност да се у сцени часа соло певања у другом чину, Розина представи неком шпанском песмом или аријом из неке друге опере, већ је ова сцена са аријом Розине и дует са грофом у десетој нумери, изведена према партитури, али режијски приближена кабаретском приступу, визуелно алудирајући на актуелну концепцију: ријалити шоу, као нашу медијску свакодневицу.

Сиже опере *Севилски берберин* по нумерама:

Први чин:

1. Фјорело, слуга грофа Алмавиве, доводи музичаре под Розинин балкон. Заљубљени гроф Алмавива пева лепој Розини испод балкона, али се она не појављује. Музичари које је унајмио његов слуга Фјорело праве галаму тражећи новац.
2. Гроф и Фјорело угледају Фигара. Фигаро весело пева о себи и свим својим моћима и занатима. Гроф га препознаје, а и Фигаро грофа препознаје. Гроф му тражи услугу за коју ће добро платити, а то је упознавање са Розином и улазак у кућу њеног татора Бартола, који је држи закључану и љубоморно чува од удварача. Розина баца са балкона писмо за грофа, а

он пева подокницу о томе да је он сиромашни Линдоро који чезне за њом.

3. Фигаро, подстакнут грофовим златом, смишља план како да гроф уђе у Бартолову кућу. Док Фигаро слави злато које је зарадио, гроф машта о Розини.
4. Розина машта о Линдору и руга се старом тугору Бартолу, исказујући своју кротку, али и несташну ћуд, способност да смисли разне пакости и лукавства. Долази Фигаро и његов разговор са Розином прекида Бартоло који долази кући вичући погрдно против хуље Фигара који је у болницу претворио сву његову кућу, разним његовим прашковима и лековима. Бартолу су сви сумњиви као потенцијални Розинини удварачи, па и Фигаро, који је често у његовој кући. Розина му се руга у лице, а Бартоло ни од слугу не може да сазна да ли је долазио Фигаро. Стиже Дон Базилио, учитељ музике и наводни пријатељ Бартола.
5. Дон Базилио упозорава Бартола да гроф Алмавива жели да ожени Розину, те Бартоло уплашен да ће изгубити Розинин мираз, сместа одлучује да се он њоме ожени. Базилио предлаже да оклеветају грофа.
6. Розина даје Фигару писамце за Линдора, након Фигаровог признања да је његов тобожњи рођак Линдоро у њу заљубљен. Она тврди да је то већ знала, а када му Розина даје већ спремно писамце за свог драгог, Фигаро спознаје да је и Розина прорачуната као све жене, у жељи да оствари намеру и освоји Линдора.
7. Бартоло показује одлучност да заведе ред у кући, док му се Розина јогунасто противи. Он добија потврду да је Фигаро био у његовој кући и разговарао са Розином. Овом вешћу, Розина намерно жели да га уздрма и учини љубоморним. Он обећава да ће је још строже држати под кључем.

8. Гроф по савету Фигара улази у Бартолову кућу, прерушен у пијаног војника. Сумњичави Бартоло жели да га отера, а током расправе гроф успева да протури писамце Розини. Долази Фигаро и прекида галаму за тренутак, питањем шта се дешава и тобож их позивајући да се смире. Галама из Бартолове куће призива полицију која треба да ухапси пијаног војника, но они схватају да је то гроф, те настаје затишје пред буру. Бартоло сумња у превару и његовом скамењеном лицу ругају се Розина, гроф и Фигаро. Настаје општа гужва и пометња, свако у својим мислима, жељама, страховима.

Други чин:

9. Након неког времена гроф долази поново у Бартолову кућу овога пута прерушен у Дон Алонса, младог учитеља музике и питомца Дон Базилија. Изговор је да је Дон Базилио веома болестан, те да је послао њега да девојци орджи час музике. Бартоло је сумњичав, али када му наводни Дин Алонсо каже да је у кафани срео грофа и отео му писмо које му је послала Розина, но Дон Алонсо тобож би хтео да се види са Розином да би је уверио да је то писмо нашао код друге жене, као доказ да је гроф лаже и вара. Бартоло му поверује и хвали га да је достојан клеветник и ђак Дон Базилија.
10. Бартоло доводи Розину на час музике код Дон Алонса. Но, кроз арију коју пева на часу музике, Розина, која је препознала свог Линдора у лику Дон Алонса, јада му се на тежак живот са тутором.
11. Бартоло, који је слушао арију Розине, у полу сну, хвали њен глас, а истовремено су му те арије досадне, јер је у његово време била другачија музика, те он пева своју аријету као пример праве музике. Утом долази Фигаро и прекида га, шеретски у свом стилу. Бартоло је љут и пита га зашто је дошао. Фигаро увек има одговор. Дошао је да га обрије. Свађају се јер Бартоло неће, међутим „презаузети“ Фигаро не може сутра, те Бартоло пристаје. Заправо је план да љубавници имају времена да се

договоре око свега док Бартола бријањем окупира Фигаро. Но, Бартоло је сумњичав, на крају даје Фигару кључ да донесе чисто рубље из собе пре бријања, али Фигаро се у мраку саплете и направи лом.

12. Изненада долази Дон Базилио, на опште запрепашћење. Бартоло види да је Базилио здрав, а Дон Алонсо је рекао да је болестан. Бартоло сумња, а и Базилио види да се сви чудно понашају, укључујући свог измишљеног помоћника Дон Алонса. Но, Дон Алонсо угура у руку Дон Базилију кесу злата, те овај лаком на новац, пристаје да се претвара да је болестан и одлази, пре но што је Бартоло схватио игру Фигара, Розине и Дон Алонса – грофа. Фигаро коначно брије Бартола, док Розина и гроф кују план да побегну у поноћ. Међутим, Бартоло ослушкује разговор и схвата да је Дон Алонсо измишљен лик у ког се прерушио Розинин удварач да би ушао у кућу. Он полуди од беса, док га сво троје уверавају да није при себи. Бартоло је скрхан, тражи да дође Базилио, а онда неповерљив иде сам до њега.

13. Берта пева о чудној ситуацији у кући, где старац хоће да се жени, девојка да се уда, а она ће умрети сама и напуштена без љубави, од које пати цео свет. Базилио и Бартоло разрешавају дилему да не постоји Дон Алонсо. Базилио каже да је то гроф Алмавива. Бартоло иде да закаже венчање са Розиом, но напољу је олуја, а и Базилио има информацију да је нотар заузет са Фигаровом нећаком која се удаје. Међутим то је нова сумња за Бартола, јер Фигаро нема нећаку. Базилио одлучује да Розини оклевета њеног вољеног, под изговором да Дон Алонсо и Фигаро желе да је предају у руке грофу Алмавиви. Розина презире Линдора и жели да му се освети, те пристаје да се уда за Бартола, плачући над својом горком судбином.

14. Олуја бесни напољу. Гроф и Фигаро, по договору улазе кришом у кућу, кад Бартоло није ту, а долази и Розина. Она је бесна јер је Линдору хтео да је преда у руке Алмавиви, но забуна се разрешава грофовом

признањем да је он Алмавива, али да се прерушио у Линдора како би видео да ли га Розина заиста воли и као сиромашног.

15. Розина и гроф су заљубљени и срећни, а Фигаро задовољан јер његова памет увек побеђује. Утом, Фигаро види неки фењер испред врата и два лица, те њих троје планирају да побегну низ лестве, кроз прозор. Међутим, неко је склонио лестве и то је сада замка за њих. У замрачену Бартолову кућу долазе нотар и Базилио, но Фигаро преузима ствар у своје руке, објављујући да је ту његова наводна нећака и гроф Алмавива који треба да закључе брак. Базилио се противи и тражи Бартола, но гроф му даје вредан прстен, па кад види да је Базилио још неодлучан, он му припрети једним куршумом насред чела, на шта Базилио узима прстен и пристаје да буде чак и сведок заједно са Фигаром на венчању Розине и грофа. Када су се потписали нотару, улази Бартоло са официром, али ствар је већ свршена и брак склопљен. Бартоло, разочаран што нигде нема права, што га је и Базилио издао и што је чак тако наиван однео лестве са балкона да спречи брак двоје младих.

16. Бартоло, иако насамрен, задовољава се делом Розининог мираза и на крају су сви срећни.

Подела улога на премијери у Нишу:

- Гроф Алмавива, тенор, мр Саша Арсенков, доцент Факултета уметности у Нишу
- Розина, мецосопран, мр Александра Ристић, редовни проф. Факултета уметности у Нишу
- Фигаро, баритон, Никола Микић, апсолвент Факултета уметности у Нишу
- Доктор Бартоло, баритон - бас, Милутин Најдановић, професор машинства и солиста Академског хора СКЦ-а Универзитета у Нишу
- Дон Базилио, бас, Марко Миличављевић, студент IV године Факултета уметности у Нишу

- Берта, сопран, Брана Бајовић, студент IV године Факултета уметности у Нишу
- Фјорело, баритон, Петар Бошковић, свршени студент соло певања Факултета уметности у Нишу
- Официр, баритон, Дарко Миловановић, студент Факултета уметности у Нишу
- Амброзио, тенор, Стефан Стефановић, студент II године Факултета уметности у Нишу
- Нотар, Живан Поповић, студент II године, одсека за музичку педагогију Факултета уметности у Нишу

У реализацији опере учествовали су и:

- Музичари и гардисти, Мушки камерни хор Факултета уметности у Нишу, диригент бинске музике доцент мр Ивана Мирковић
- Харпсикорд, Ингрид Конрад Јанковић, виши стручни сарадник Катедре за соло певање Факултета уметности у Нишу
- Нишки симфонијски оркестар
- Диригент мр Милена Ињац, редовни проф. Факултета уметности у Нишу
- Режија Иван Вуковић, доцент за глуму и оперски студио Факултета уметности у Нишу

Бирајући певаче за одређене улоге, диригенткиња и режисер ове представе, имали су на уму:

- Целокупан избор певача у Нишу, са ослоном на професорски и студентски кадар Факултета уметности.
- Вокалне могућности изабраних певача, типове гласова и однос према одређеним типовима улога.
- Виртуозитет у певању колоратура за главне улоге.
- Глумачке афинитете певача за главне и споредне улоге.
- По напред наведеним принципима одабран је и састав од 12 певача камерног мушког хора.

Приликом разговора диригента и редитеља у вези са поделом улога, треба имати у виду важност идеје водиле пројекта, која је у овом случају: обнова нишке оперске сцене. Након шездесет година затишја, потреба обнове јавила се кроз жељу за реализацијом пројекта сопственим, нишким снагама, како би се показала спремност за пружање одговорности отварања нове оперске сцене. Будући да постоји Факултет уметности, логично је да су његови професори и истакнути студенти, били у првом плану, те су они позиционирани како је напред наведено. Једина улога за коју није било ни професора, ни студента да је заступи, била је улога Бартола. Држећи се премисе да због природе пројекта, не треба уводити певаче из других средина, као што су Нови Сад или Београд, који једини имају оперске куће у Србији, изабран је Милутин Најдановић, искусни солиста Академског хора СКЦ-а Универзитета у Нишу, који једини није професионални музичар. Међутим, претходно музичко ангажовање као солисте у хору и успешно реализована улога Уберта у Перголезијевој *Служавки господарици*, пројекту нишког Студентског културног центра из 2008. године, охрабрили су диригента и режисера да искусном певачу аматеру повере захтевну улогу Бартола. Непостојање оперског хора, решено је ангажовањем дванаесторице певача изабраних на аудицији на Факултету уметности у Нишу. За оперски оркестар није било дилеме: ову захтевну партитуру морао је да припреми једини професионални оркестар у региону – Нишки симфонијски оркестар.

Диригент и редитељ су након консултација и поделе улога, обавили договор са аутором пројекта и директором Нишког симфонијског оркестра, а одмах потом и разговор са изабраним певачима о плану припрема и проба за премијеру, почев од октобра 2014. године до 23. фебруара 2015. године, када је била одржана премијера. Опера *Севилски берберин* је тако и званично постала део репертоара Народног позоришта у Нишу за 2015. годину. С обзиром на то да је одлучено да се опера изведе на српском језику, а да се ова опера налази на редовном репертоару Опере Народног позоришта у Београду од 1920. године, преведена на наш језик, било је логично да се нотни материјал преузме из ове оперске куће, као значајна помоћ у реализацији пројекта. У нишком извођењу су установљене одређене разлике у скраћењима речитатива и нумера у односу на београдске, што је уследило након договора режисера и диригента о финалном изгледу представе и певачко-глумачким могућностима певача.

Идеја редитеља била је да *Севилског берберина* приближи представама у традицији *комедије дел арте*, са сценографијом и костимима који би одговарали 18. веку, када се радња и догађа, али са идејом да се сценским покретом представа приближи нашем времену, дајући утисак да се карактери ликова и ситуације у којима се налазе некад и сад, могу изједначити и препознати по типологији, те да их не може драстично променити ни велики цивилизацијски напредак, ни временска удаљеност епоха. Музика представља спону која премошћује, ублажава или карактеристичном, росинијевском стилистиком, понекад продубљује дихтомију прошлог и садашњег времена у опери која задржава полетност и свежину и након 199 година од првог извођења.

5. Карактер оперског лика, режисер и диригент у (интер)акцији

*Опера је миметичка уметност:
она одсликава околно друштво и
тумачи његове главне црте.*²⁶

Салазар

Под карактером лика, у овом истраживању, подразумева се спој различитих особина и доминантних емоционалних комплекса, који дају целовиту слику лика у опери. Порекло речи је из античке Грчке и везује се за античко позориште (характер – карактер). Музика има суштинску улогу у тумачењу карактера оперског лика. Током 17. и 18. века, упоредо са развојем опере, пратећи развој мелодије и кроз њу могућност изражавања емоција и душевног стања и позорници, настају: наука о афектима и наука о фигурама. Композитори проналазе начине да музичким средствима – ритмиком, динамичким контрастима, променама темпа, одабиром тоналитета и слично – изразе најразличитија осећања: херојство, бес, узбуђење, хумор, достојанство и друго. У бароку настају читаве теорије о употреби одређених „музичких формула“ које доводе до осећања која се желе изразити. Било је одређено да се склад приказује консонанцом, а несклад и немир, дисонанцом. „Постоје четири темељна типа афеката, из којих се остали изводе њиховим међусобним комбинирањем. То су туга, радост, љубав и мржња. Тугу треба у глазби приказати спорим темпом, малим интервалима и дисонантним хармонијама; радост ће се дочарати брзим темпом, великим интервалима и консонантним хармонијама; за љубав је потребан умјерен темпо, уз малене интервале и консонантне хармоније; мржња захтијева брз темпо, велике интервале и дисонантне хармоније (...) Сматрало се да је глазбена позорница мјесто на којему примјена науке о афектима може доћи најпотпуније до изражаја.”²⁷ Иако, Росини компонује у доба романтизма, у његовом стваралаштву се осећа утицај ове старе школе, којој је Италија, посебно због ослонаца на јасну хармонију и ариозну мелодију дугог даха, дуго била упориште. Оно што Росинија карактерише јесте не само поштовање науке о афектима и фигурама, већ њихово усавршавање у смислу музичког описа емотивних стања, догађаја и изненадних преокрета, што се постиже не само вокалном деоницом, већ и оркестрацијом и оживљавањем оркестра и његових појединих инструмената као звучних актера у развоју радње. Такође, његов речитатив, чак и када је праћен

²⁶ Filip-Žozef, Salazar, nav. delo, 211.

²⁷ Andreis Josip, nav. delo, 327–328.

харпсихордом, није монотон, већ оживљен променом расположења путем мелодијских и хармонских, модулаторних обрта са акцентима на речи које су у тексту експонирани и које дају замајац радњи. Росини је мајстор хумора и вешто интерполира комично у звучном облику, дајући могућност диригенту, певачима и редитељу да делују синхронизовано и да се кроз мелодијски, оркестарски и сценски приступ истакне дејство хумора у Росинијевој музици, њена ведрина и акција. Наиме, познато је да се Росини ужасавао досадне музике, а последица тога је његов напор да инвенцијом надвлада статично у музици и да је оплемени константним покретом, променом расположења и карактера својих оперских актера, а да музичку форму проведе кроз речитативе, преко арија и дуета до терцета, квинтета и комплексног финала првог чина. Његови композиторски поступци у директној су вези са музичким одсликавањем карактера оперских ликова. Током процеса савладавања улога, певачима је од непроцењиве важности свака сугестија диригента, која произилази из познавања детаља оперске партитуре. Истовремено, ове сугестије драгоцене су и за режисера, који у либрету налази изворе за карактерно обликовање ликова, али му сарадња са диригентом омогућава проницање у музичко ткиво у коме су карактери звучно одсликани композиторским поступком. Гете каже: „Оперски текст мора да буде скица, а не готова слика.“²⁸ И заиста, оперски текст садржи свеобухватно упутство: либрето, нотни текст, чак и напомене у вези са сценографијом, местом збивања радње и присуством појединих ликова на сцени. Али, без обзира на упутства, једна оперска представа има огроман број различитих продукција и приступа редитеља, као и интерпретација диригената и солиста. Заправо је фасцинантно колико само варијанти једне исте представе можемо наћи у исто време на различитим позорницама широм света. Аналогно томе да већина драмских дела представљају само инспирацију за либретисту опере, тако и сценски већ постављене опере различитих оперских кућа, представљају извор информација режисерима и диригентима. У радовима о оперској режији Јосипа Кулунџића, драмског и оперског редитеља прве половине 20. века, помиње се двојност оперске режије: „У опери, по данашњој методици рада, „унутарња“ и „спољна“ режија оштро су одвојене, у првом реду због тога што спадају у надлежност не једнога већ два лица. Унутарња режија спада у надлежност

²⁸ Гордан Драговић, О естетици опере. Инсценирања опере. Традиција и развој, у Соња Маринковић (уред.), *Опера од обреда до уметничке форме*, зборник текстова, Факултет музичке уметности, Београд, 2001, 98.

корепетитора – диригента, а спољна у надлежност редитеља.²⁹ Даље, Кулунџић каже се унутарња режија бави „аналитичким студијем певаног текста“, док се у спољној режији манифестују три аспекта: статички, динамички и композициони. Статички аспект у визуелном смислу гради карактер личност на сцени, заправо портретише ликове, а огледа се у сарадњи редитељ – костимограф, дефинишући став, гестове и мимику лика на сцени у складу са драматургијом костимографије. У једној оперској представи поставља се редитељско – глумачко – певачки психолошки портрет оперских ликова, при чему се врши визуелна диференцијација и типологија ликова која је условљена њиховим изгледом, држањем и психофизичким особинама, као и социјалним положајем, класном припадношћу, старошћу, интелектуалним способностима, емоционалном комплексношћу. Редитељ је заправо творац сценских знакова – изгледа лика, као једног од препознатљивих носилаца „спољне“ режије. „Оперска режија се рађа из духа музике, али и из духа оперске драматургије. Опера и драма су у акцији прожимања. Добро режирана опера је драма, као што је добро режирана драма музика.“³⁰ „Принцип разумевања је у строгој задатости музичке партитуре, али су у оперској режији могућа читавања нових значења у остваривању радње на сцени. То је основа *духовне херменеутике оперске режије*.“³¹ Област у којој се сусрећу и допуњују настојања диригента и режисера је глума у опери. С обзиром на то да се ради о певаној речи и њеном сценском оживљавању, посао диригента је да певачу помогне у сваладавању и стилској интерпретацији вокалне деонице, обраћајући пажњу на подвлачење одређених речи и сентенци у нотном тексту, при чему оне имају директну консенквенцу на инсценацију. Више глуме, дакле визуелизација карактера се остварује у речитативима, а мање у аријама, дуетима и ансамблима, где се карактер мора наметнути вокално.

Опера *Севилски берберин* у нишком Народном позоришту имала је озбиљне припреме. Рад на савладавању нотног текста певача трајао је активно од октобра 2014. године и обухватао је индивидуалне пробе певача са корепетитором и диригентом, пробе ансамбала, хора, оркестра и комбиноване пробе, све до увежбавања и спајања целог ансамбла. Свим пробама руководила је диригенткиња представе. Диригент се мора у потпуности постветити оперској представи, анализирати је и кроз различите

²⁹ Радослав Лазич, Кулунџићев нацрт теорије оперске режије, у Соња Маринковић (уред.), *Опера од обреда до уметничке форме*, зборник текстова, Факултет музичке уметности, Београд, 2001, 108.

³⁰ Исто, 110.

³¹ Исто, 111.

аспекте анализе и њихово комбиновање, проникнути у унутрашњу режију, односно тумачити карактере оперских ликова према њиховим вокалним деоницама и њиховим међусобним комбинацијама у сценама са више ликова. У вокалној интерпретацији сваког лика мора се јасно читавати његов карактер, као и промене које настају у односу на промену ситуација и међусобног односа ликова. Сам композитор је ознакама за темпо, избором тоналитета, ритмичким и хармонским обртима већ дао добар део смерница, а диригент је ту да подстакне певаче да поштујући ове ознаке, дају лични печат интерпретацији и изграде аутентичан звучни карактер оперског лика који тумаче, као предуслов за његово сценско представљање. Неке од асоцијација којима повезујемо карактер уз неки лик у опери су: интонација, темпо и промене темпа у вокалној деоници, акценти који су уписани у нотни текст и они који произилазе из афектирања певача појачавањем дикције на одређеним слоговима у певаном тексту услед жеље да се потенцира нека ситуација, лиричност или драматичност у гласу као реакција на неки догађај или сусрет, покретљивост или волуминозност гласа у односу на најаву, значај и последицу догађаја на сцени, лакоћа певања колоратура као одраз одређене емоције и слично. Певач је обично заузет размишљањем о прецизном интонативном вођењу свог гласа и савладавању комплексне вокалне деонице, која код Росинија често укључује захтевне ритмичке обрасце, скокове и пуно текста у силабичном односу са тоновима, као и сложене брзе колоратуре, па је неопходна сарадња певача са диригентом у смислу раздвајања оног битног и мање битног у вокалној деоници, како би њихов однос био у вокално-сценској равнотежи. Диригент, неретко, може да „види“ одређени сценски покрет, који се добро може уклопити са певаном мелодијом, те да предложи певачу и режисеру могуће решење, чије ће усвајање зависити од контекста и онога шта се тиме може постићи, јер певач некада може лагано отпевати и најтеже деонице, ако се оне вежу уз адекватан покрет на сцени и обрнуто, док му неадекватан покрет може засметати да се вокално изрази. Диригент је недвосмислено спона између певача и режисера, као и певача и композитора. Деловање диригента је аналитично у пољу музике, а инстинктивно у пољу сценских кретњи, као области за коју није уско стручно везан, али се претпоставља да има наклоност и стиче одређена знања кроз праксу сарадње са редитељем. Са друге стране, „проницање у ликове је неизводљиво ако редитељ није осетио главну мисао дела“³², а

³² Мирослав Беловић, *Уметност позоришне режије*, Универзитет уметности у Београду, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1994, 29.

самим тим и музички део опере као комплексног музичко-сценског дела, што проверава консултацијом са диригентом. Тумачење карактера лика у опери је комплексан подухват, чак и ако се ради о такозваним типизираним ликовима опере буфе. Диригент је ту да контролише вокалну доследност певача у тумачењу одређеног карактера, да осмисли са певачима промене карактера у вокалном смислу и подржи их адекватним интервенцијама у домену оркестарске пратње. Под променом карактера у вокалном смислу, односно у певању, подразумева се варирање у интензитету и волумену певаног тона приликом изражавања беса, страха, љубави, мржње, храбрости и сличних емоција, што глас као директни израз стања душе, успешно може донети, ако певач има јасну намеру шта жели да изрази својим вокалом. У процесу тумачења карактера оперских ликова, певач има подршку и помоћ у диригенту. У опери каква је *Севилски бербери*, не сме бити празних ходова или боље речено, бескарактерно отпеваних фраза. Росини је био на путу развоја музичке драме, повезујући нумере и речитативе зналачки, са смислом за целину, а кроз јасну карактеризацију ликова. Његова опера „тече“ и разиграва се на сцени, тако што музика тражи партнера у сценској радњи.

6. Диригент и тумачење карактера оперских ликова *Севиљског бербера*

*Људи не знају, и неће да знају,
да способност прихватања једног уметничког дела
захтева да сама публика одради пола посла.³³*

Феручо Бузони

Процесу тумачења карактера оперских ликова, претходио је и процес анализе њихових властитих имена у опери. Резултат ове анализе је базиран на шпанском и италијанском језику, јер се радња опере дешава у Шпанији, а композитор и либретиста су Италијани:

- Алмавива је кованица две шпанске речи: *alma* и *viva*, што у преводу значи душа жива. У опери није прецизирано да ли је ово властито име или презиме.
- Розина је на шпанском *rosa*, заправо ружа, али у деминутиву означава ружицу – младу, лепу, али по потреби пргаву девојку
- Бартоло, у речнику Краљевске шпанске академије из 1852. године, има значење неопрезан
- Базилио је босиљак, у Шпанији и Италији неизбежан кулинарски зачин
- Берта је име немачког порекла, али се у Шпанији може наћи са значењем светла, позната, чувена
- Фјорело је име више везано за женски род у форми *Fiorella*, италијанског порекла и значи цветић или цветак
- Амброзио је италијанско име, грчког порекла, но има и своју шпанску варијанту и значи онај који је божанска природа или вечан. Биљка амброзија је у Европу донесена из Америке 1800. године и одувек представља непожељан коров и изазива алергију, те је редитељ нишке представе увео асоцијацију на ужасно досадног, флегматичног човека, слугу на ког су сви „алергични“, а посебно Бартоло и Берта која стално кија.
- Фигаро је име које је измислио сам Бомарше, а на француском значи ивичњак, те асоцира на неког о кога се стално сви спотичу и ко се увек налази ту где (не)треба; некога ко и сам балансира са свима, као да хода по ивици, односно жици и подсећа на средњовековног забављача Арлекина, користећи се хумором, сплеткама и интелигенцијом у свакој ситуацији, да би

³³ Filip-Žozef Salazar, nav. delo, 193.

за себе извукао материјалну корист у покушају да себе уведе у аристократске кругове.

- Линдоро је име изведено из шпанског *lindo*, што значи сладак
- Алонсо је шпанско име и значи жељан, племенит

Централни лик опере је берберин Фигаро, чија интелигенција, шарм и сналажљивост приликом остварења личне користи, чине да је он незаобилазан фактор свих догађаја у Севиљи. Но, он није само обичан берберин у данашњем смислу те речи. Реч берберин води порекло од латинске речи *barba*, што значи брада. Иначе, то је веома стар и цењен занат, из времена бронзаног доба око 3500. године пре нове ере у старом Египту је било бербера. Потом у античкој Грчкој, а у средњем веку и касније, њихова улога у друштву била је изузетно значајна. Осим основног посла шишања и бријања, бербери су били хирурзи, зубари, пуштали су крв и лечили пијавицама, сређивали обрве, чистили уши, уклањали фистуле и слично. Њихове радње биле су обавезни део социјалног живота. Ту су се проносиле раличите вести, а добар берберин увек је био на цени. Фигаро је млад, леп, позитиван, шармантан, радо виђен у аристократским кућама, вешт у разним занатима. Сетимо се само набрајања из у његове каватине и речитатива са грофом, када се хвали шта му је све специјалност: берберин, хирург, ботаничар, марвени лекар, наводација, преносилац порука и напоследку: све и сва у кући доктора Бартола. Има га свуда, све зна, сви му се поверавају, он вуче све конце у Севиљи, отуда редитељска асоцијација на марионете којима конце вуче Фигаро у нишкој представи. И то све, наравно, за омиљено му злато и новац аристократа. Фигаро је сила, како самољубиво и пева о себи у чувеној каватини. Стога је веома важно да певач у улози Фигара буде млад, гласовно моћан, колоратурни баритон са способношћу за веома брз изговор текста при певању, а глумачки спретан и способан за сваколика изненађења. Основа његовог карактера је самоувереност, плаховитост, упорност и срећна звезда која га прати. Његов карактер има потпору у његовом шарму, младости и жељи за новцем. Користи све своје квалитете да дође до циља – богатства, али он такође и ужива да чини добра дела и да буде добро награђен. Фигаро је тај који прави план за упад грофа у Бартолову кућу, поставља лествице како би он и гроф дошли до Розине, али он није зао, не бави се сплеткама, већ спаја љубавнике. Дакле, он је у основи позитиван карактер. То би

требало да се огледа у певању: самоуверено, полетно, чисто и младалачки покретљиво. Нишка представа имала је баш таквог Фигара (Прилог - Слика 1, Слика 2).

Други по комплексности лик у опери је гроф Алмавива. Његова вокална деоница је за нијансу тежа у Росинијевом оригиналу, али је скраћењима у нишкој представи сведена на две нумере мање, што је напред поменуто. Гроф Алмавива је добростојећи племић који се заљубљује у Розину. Жељан праве љубави, он Розини не говори ко је, већ ставља на проверу њену љубав претварајући се да је сиромашни Линдоро – лепотан. Дакле, гроф мора да се прерушава, а тиме и да из реалног аристократског уђе у карактер заљубљеног сиромашног Линдора, који ни о чему не брине осим о љубави, свакодневно гледајући у Розинин балкон, а потом се пресвлачи, по наговору лукавог Фигара, у пијаног војника, како би ушао у кућу где живи Розина и на крају то покушава прерушен у учитеља певања, Дон Алонса, лажног помоћника Дон Базилија. Ова прерушавања морају да буду уверљива и у њима гроф мора показати и вокалну моћ трансформације, јер је он одлучан и решен да ожени Розину из љубави. Дакле, има чисто срце и часне намере, а као племић никада раније није морао да се прерушава и скрива, већ то чини у савезу са Фигаром, тако да прерушавање утиче на његово понашање и он је у многим ситуацијама неспретан и детињаст. Ово је био приступ који је режисер нишке представе имао у односу на сценску појаву грофа Алмавиве. Из разлога асоцијације на тада неуспелу премијеру 20. фебруара 1816. године, када је тенор Гарсија сам свирао и певао канцону, јавила се редитељска асоцијација да гроф Алмавива то учини и у нишкој верзији. Радећи на вокалном карактеру грофа Алмавиве, диригенткиња представе је инсистирала да његов глас, иако лирски тенор са ослонцем на легато певање, буде покретљив у колоратурама и покаже карактерне вокалне промене које настају прерушавањем, посебно у речитативима са Бартолом (Прилог - Слика 3, Слика 4, Слика 5, Слика 6).

Розина је девојка која нема родитеље, а њен тотор доктор Бартоло, жели да је ожени због њеног мираза. Она жели да побегне од њега и заљубљује се у грофа Алмавиву, мислећи да је он сиромашни Линдоро. Но, њен карактер није тако једноставан. Живећи у кући са старом тврдицом, осиромашеним аристократом, она је свесна моћи свог новца, па иако млада и мила према Линдору, она је окрутна према Бартолу, исмева га и руга му се. Сарађује са Фигаром у намери да се зближи са Линдором и побегне за њега. Но, буди се снага њене личности када сазна од Бартола да Линдоро жели да је преда озлоглашеном грофу Алмавиви ког су оклеветали да је

женскаррош. Тада Розина бива неумољива осветница, до тренутка када схвати да је прерушаваће Алмавиве био Фигаров савет како би љубавници били заједно. Дакле, Розина је лепа, интелигентна, млада жена, снажне воље и амбиције да оно што је наумила оствари, а понаша се као господарица у кући, непрестано контрирајући Бартолу. У лику Розине у нишкој представи остварен је овакав карактер (Прилог - Слика 7, Слика 8).

Доктор Бартоло је Розинин тотор који је контролише до тренутка када се уда. Зато, он као племић без новца, жели да се њоме ожени, како би повратио богатство њеним миразом. У основи, он је стара тврдица, саркастичан, Розини досадан јер прати сваки њен корак, љубоморан је и неопрезан, јер га Фигаро и гроф Алмавива стално варају грофовим прерушавањем, а он никако да научи лекцију. Бартоло је и неповерљив и има једног пријатеља и помагача, Дон Базилија. Бартоло не верује ни свом брици Фигару, али га овај увек насамари, јер је неопрезан или му ни околности не иду на руку. Чак и кад склони лестве са балкона и доведе гарду да ухапсе грофа Алмавиву, он нема среће. Просто, он је губитник који стално нешто прети, свађа се и виче, а његов карактер се огледа у арији, која је попут Фигарове написана силабично са невероватно пуно текста у брзом темпу. Нишки Бартоло је аматер у оперском певању, са којим је требало доста да се ради, али се вишемесечни индивидуални труд диригента исплатио, јер је он, и поред мањих пропуста, у недостатку професионалног певача, вема добро донео карактер лика (Прилог - Слика 9).

Дон Базилио је наводни учитељ музике, заправо он „учи“ Розину да пева. Ипак, у томе није тако вешт, колико у претварању да је Бартолов пријатељ од поверења као редовни гост његове куће. Он је склон сплеткама и клеветам, лаком на новац, те на крају издаје Бартола чим му гроф понуди новац и прстен у замену за ћутање и подршку. Он је у нишкој представи антипод Фигара: стар, сплеткаррош, не много интелигентан, среброљубив (Прилог - Слика 10).

Берта је служавка у кући Бартола. Обично је пева и глуми нека старија певачица, те се улога третира као споредна, иако јој је Росини доделио и арију. Међутим, Берта нишке представе је млада девојка, која чезне за својим животом, заточена у кући досадног, цангрисавог Бартола. Она је савезница Розине, а допада јој се и Фигаро, можда као могућност да једног дана из куће изађе на слободу. Стално кија, што од дувана, што од досадног живота у старој мемљивој кући у друштву монотоног слуге Амброзија, на ког је готово алергична (Прилог - Слика 11).

Амброзио је досадан, трапав, обично стар, али у нишкој представи млад и лењ слуга, вршњак Берте, али стар у духу, неупотребљив, без могућности да обави и један задатак.

Фјорело је споредан лик, слуга грофа Алмавиве, који има функцију да грофа на почетку забави и да организује музичаре за подокницу лепој Розини. У нишкој представи, Фјорело је толико наиван да уместо музичаре, грофу доведе пијане разбојнике који су га преварили да су музичари у намери да опљачкају грофа (Прилог - Слика 12).

Карактери ликова су музички изузетно добро представљени у њиховим аријама односно каватинама (дводелним аријама), а њихови међусобни односи и конфликти у дуетима, трију, квинтету и посебно великом финалу првог чина. Тако арије или каватине имају: гроф Алмавива, Фигаро, Розина, Базилио, Бартоло, Берта, а ариозо са хором има Фјорело.

Гроф Алмавива у каватини пева о својој љубави према Розини, док чека да се она појави на балкону. Своју чежњу исказује виртуозном деоницом, у којој нема јединства текста и музике и која је написана да би била тешка сама по себи, како би у пуном светлу показала искључиво надмоћ вокала грофа Алмавиве. Његов други наступ, у коме он пева канцону, једноставне мелодике по угледу на Моцартова инструментална дела, води га до срца вољене, која се појављује на прозору, привучена искреношћу и једноставношћу мелодије која успева да додирне њено срце. Чини се да се у ова два наступе грофа Алмавиве сусреће нова и стара опера – виртуозитет сам себи сврха и чиста мелодија као израз продубљених осећања.

Фјорело је у свом ариозу с хором приказан као копија свог господара, покушава да командује ангажованим музикантима, али му то не успева јер има мекан став знајући да је само слуга, а не господар, тако да се његова наредба да иду, претвара у мољење и готово преклињање музиканата да оду.

Фигаро је у каватини приказан као самоуверен, талентован за много тога, у правом смислу речи: *factotum*: интелигентан, брз, поуздан, успешан младић који је у стању да реши свачије проблеме, због чега је омиљен у Севиљи. Као самољубив, свестан је снаге коју поседује и утицаја на друге који лако остварује.

Розина је лепа и паметна млада жена, која зна како да се носи са тутором. Она има став и зна шта хоће, а уме да користи и женске чари када је то потребно. Снева

свог витеза спасиоца, који се појављује у лику Линдора. Претворила би се и у љуту змију само да одбрани своју љубав од татора Бартола.

Базилио је сплеткар и тако зарађује, а професор музике је његова квази титула. Он је пијавица која глуми пријатеља Бартолу, надајући се да ће овај оженити Розину и бити богат, јер Базилио воли новац. У стању је да за новац оклевета грофа Алмавиву, чак иако нема разлога за то.

Бартоло је стари пропали аристократа, без новца, али покушава да држи до себе иако му је кућа у распаду: штићеница га не слуша, а ни слуге. Уображава да је сувише паметан да наседа на Розинине трикове.

Свега су три дуета у опери, и то два у првом чину, док је један на почетку другог чина комплетно прескочен у договору режисера и диригента, како је раније напоменуто. Дует Фигара и грофа Алмавиве, у веселом медитеранском тону, доноси Фигарову деоницу у којој са одушевљењем пева о злату које храни његов „дух“ и покреће памет, док гроф за свој новац, знатижељно исчекује Фигаров план. Заједно су одушевљени скованим планом и изванредном Фигаровом мисли о прерушавању у пијаног војника. Неопходно је да Фигаро у средњем делу дуета одглуми и отпева имитирајући пијаног војника, како би грофа уверио да је план одличан, после чега се опет слажу да је то изванредна мисао. У завршници, обојица су у својим мислима, при чему су мелодије различите, а звуче истовремено, што потенцира разлику у карактеру: гроф је заљубљен и одушевљен планом да дође до Розине, а Фигаро срећан због злата које је добио за лако смишљен „генијалан“ план. Дует Розине и Фигара, доноси одушевљење Розине због узвраћене љубави Линдора, о којој је говорио Фигаро, а истовремено збуњеност и веселу изненађеност искусног Фигара тиме што је и нежна Розина заправо лија као и све жене, а он је тобож мислио да је она нешто друго. Враголаст призивок карактерише обе вокалне деонице које се линеарно простиру у односу на поједностављену оркестрацију типичне пратње, са само једном додатом мелодијом у октави у првим виолинама повезује и потврђује полетност и младост оба оперска лика веселог расположења у различитим мислима.

Финале првог чина има четири одсека. На почетку је квинтет, који у продуженом првом делу има у првом плану троје певача: грофа, Бартола и Розину, а у завршном одсеку им се прикључују Базилио у Берта. Гроф улази у Бартолову кућу (по савету Фигара) прерушен у пијаног војника, тражећи Розину. Бартоло је непријатан и сумњичав, а Розина збуњена и забринута шта ће бити, ако Бартоло посумња. Све иде ка

свађи грофа и Бартола, диже се граја у кући, а драматичној завршници овог трија придружују се и Берта и Базилио, те се формира квинтет који бива прекинут театралним улазом Фигара, који има солистички наступ, у форми прелаза ка наредном већем одсеку финала. Фигаро испољава моћ и самоувереност, показујући да је у стању како да направи, тако и да разреши заплет. Но, то није тако лако у узаврелој атмосфери између Бартола и грофа, те након соло деонице и он постаје део растућег сукоба, који у вокалном смислу прераста у секстет. Логичан заплет и нарастање вокалних деоница наставља се придруживањем мушког хора (полицијска гарда) постојећем сексету, при чему хор има улогу да направи прелаз ка спором, централном одсеку финала, у коме влада збуњеност упадом полиције. Сви присутни глуме недужност и усмеравају пажњу на укипљеног Дон Бартола, који је потпуно затечен ситуацијом у својој кући. Фигаро ужива у његовом изразу лица и просто се шеретски смеје и ужива гледајући га. У завршном одсеку финала су секстет и хор, у Росинијевској карактеристичној форми описивања фуриозног метежа путем *stretto-crescendo* комбинације изражене у односу вокалних деоница и оркестра, због које му је дат надимак *Signor Crescendo*. Цео ансамбл пева о томе да су збуњени у толикој мери као да им у главама звони од непрекидног ударања неког великог чекића од ког сви као да губе разум, а који је зналачки представљен у звуку оркестра адекватним понављаним фигурама у гудачким, дувачким инструментима и ударалкама. Ово финале је једно од најдраматичније замишљених Росинијевих финала уопште, те даје велике могућности за кореспонденцију и допуњивање поменуте унутарње и спољне режије. Обично се режисери одлучују за општи метеж на сцени, али је договор био да у нишкој представи, певачи буду позиционирани на сцени и певају збуњеним, готово ужаснутим лицима, задржавајући у себи недоумицу и статичност из претходне сцене која приказује „замрзнуте“ ликове као асоцијацију на средишњи *Largo* темпо, те се сценској статистици супротставља фуриозна вокално-инструмантална завршница (Прилог - Слика 13). У овом финалу, неопходно је инсистирати на вокалним променама расположења која оцртавају карактере оперских ликова као индивидуа најпре у мањој, а потом, усложњавањем музичког материјала, све већој групи певача. Будући да се у Росинијевим операма први чин готово по правилу завршава заплетом, у другом се очекује расплет догађаја и међусобног односа ликова. Но, почетак другог чина и ново прерушавање грофа Алмавиве у Дон Алонса, младог помоћника професора музике Базилија, доноси одлагање разрешења додатним заплетом који води у квинтет у којем

се осим завереника – Фигара, грофа и Розине, потом превареног Бартола, појављује и Базилио. Конципиран тако да подсећа на музичке фарсе, које је Росини писао још на почетку свог комичног оперског стваралаштва, квинтет има драмску снагу и тежину готово једнаку финалу првог чина. Неодољивим шармом плени трагикомични заплет око увођења у игру измишљеног Базилијевог помоћника о коме Базилио ништа не зна. Бартоло је сумњичав, јер је раније већ био преварен појавом измишљеног пијаног војника. Розина је пријатно изненађена, али и уплашена шта ће се догодити ако Бартоло открије да се њен удварач прерушио поново и ушао им у кућу. Фигаро је дошао да би тобож обријао Бартола ког убеђује да је баш тог дана његов ред, а овај се тога не сећа и неће. Гроф је прерушен у Дон Алонса како би дошао до Розине, изјавио јој љубав и договорио се са њом о тајном венчању. Базилио долази изненада и уноси немир. По Базилијевој реакцији, Бартоло сумња да је Дон Алонсо његов помоћник, а осим тога Базилио је очигледно здрав, док је Дон Алонсо свој долазак правдао његовом болешћу. Розина је претрнула од страха, Бартоло тражи објашњење, гроф говори да ће све објаснити Бартолу и Базилију, покушава од Фигара да добије идеју, на шта овај глуми хладнокрвност, одбијајући да призна да је и он у паници као и двоје заљубљених. У тренутку смишљају да подмите Базилија кесом златних дуката и тиме га лако убеде да глуми да има температуру, што он и чини, јер је лаком на новац. Заправо, Базилио узима новац од грофа како би ћутао о очигледној превари, а уједно смишља да касније узме новац и од Бартола, како би њему рекао да је Дон Алонсо био прерушени Алмавива. Дакле, њега води глад за новцем, он је непоуздан, док наивни Бартоло мисли да му је Базилио пријатељ од поверења. Расплет квинтета, заправо реализација прећутног договора квартета: гроф – Фигаро – Розина – Базилио, дешава се испред очију неопрезног Бартола, који на крају у завршном делу квинтета, познатом под називом: *Buona sera* или у преводу *Лаку ноћ* узима учешће и мислећи да му је „пријатељ“ заиста болестан, и он са другима инсистира да Базилио оде у кревет. И коначно, када Базилио оде, Фигаро преузима Бартола у своје руке, да га обрије, како би начинио простор за договор двоје заљубљених, док је Бартоло заузет. Али, Бартолова сумњичавост се буди и он ослушкује крај разговора Розине и грофа, те схвата превару. У њему се буди разјарена звер и бесан је на прерушеног Дон Алонса, Розину и Фигара, који покушавају неаргументовано да га смире да не виче. Све промене у карактерима ликова, због природнијег глумачког приступа, претходно је неопходно вокално поставити и инсистирати на уверљивости и интерпретативној доследности која се

огледа у изједначавању дужине фразе са интензитетом осећања која утиче на промену карактера ликова. Веома је важно да њихове трансформације од почетка, преко средине до краја квинтета буду максимално уверљиве и природне, односно да у њима има симболике и аналогије са сличним реакцијама у животним ситуацијама, те да као резултат продукују фарсично-комичан утисак. Познато је да у бројним оперским делима, осим увертире на почетку опере, постоје и уводне музике или интермеца, прелудијуми и слично, у форми оркестарских интродукција за наредни или наредне чинове. Росини је избегао ово решење, да би касније оркестар ставио у функцију драме. Испред нежног, лирског терцета у другом чину, оркестарском нумером *Temporale*, звучно је представио олују, у тренутку када нема никога на сцени, а знамо да је Бартоло отишао по полицију, јер је од свог „пријатеља“ жељног новца Базилија сазнао да је Дон Алонсо био гроф Алмавива. Оркестар имитира муње, громове и фијук ветра. Ова нумера је интерлудијум који не само да описује олују као метеоролошко стање, већ најављује мир који после сваке олује следи, као разрешење заплета. Терцет „завереника“ у коме су двоје заљубљених и Фигаро који вуче конце радње, има идеју да живот прикаже као играчка догађаја и осећања са изразито лирским мелодијама Розине и грофа и радосним припевима Фигара. Сви су срећни: Розина и гроф јер ће ускоро бити венчани, а Фигаро јер је још једном показао шта све може и да незаменљив – *factotum*, онај који зна много различитих заната и сјајан је у свему. Међутим, у завршном делу терцета, „заверенике“ обузима и страх због нечијег неочекиваног доласка у Бартолову кућу, док су они још тајно унутра. Росини је мајстор промене расположења. Од почетног лирског расположења, преко страха, своје ликове доводи готово до усхићења, проналажењем изненадног решења: сићи ће лествицама са балкона и тако неопажено побећи из Бартолове куће, на крају терцета у нумери познатој под називом: *Zitti, zitti*, или у преводу: *Tuxo, tuxo*. Финале другог чина је заправо разрешење терцета у којем све долази на своје место. Полиција није ухапсила грофа, Розина и гроф су срећни јер су се венчали, Бартоло је изгубио Розину, је али добио део њеног мираза, Базилио је профитирао од грофа, а Фигаро потврдио своје моћи у решавању свих ситуација, својом памећу и сналажљивошћу (Прилог - Слика 14).

Речитативи су у *Севилском берберину* места протока и убразања сценске радње. Праћени харпсикордом и извођени певано-говорним гласом у ритмичким обрасцима који кореспондирају говору, дају могућност за интензификацију глуме и стављају

развој радње у први план. То су места која приликом поставке у многоне зависе од редитељских замисли. Ипак, улога диригента у тумачењу речитатива је везана за извођење речитатива не као музички неинтересантних делова између певаних нумера, већ као везивног ткива које развија драмску радњу већом брзином, но што је би то било изводљиво у музичкој форми у заокруженим нумерама. У речитативима, због силабичног комбиновања великог броја речи, често код певача долази до замора приликом савладавања самог текста, па постоји могућност да извођење буде монотono и лишено емоција и драматике. Ову негативну тенденцију треба да предупреди диригент тако што ће певачима помоћи да организују односе мањих целина речитатива, у односу на њихово текстуално-музичко значење, хармонско одређење и функцију у радњи, личности у њему и могуће консеквенце. Зато је присуство диригента од изузетног значаја приликом рада са корепетитором, али и током режисјских проба. Посебна пажња се усмерава на ритам речитатива. Иако је ритам детерминисан трајањем тонова, а речитативи су у једноставним, обично осминским комбинацијама, то доводи до замаглења граница одсека, односно мисаоно-музичких целина у виду реченица, те се пажња мора обратити на текст и његову драмски смисао, као и брже, односно спорије декламовање текста, убацивање ефеката драмске паузе, одређених вокалних афеката, гегова и гестова, како би се музичка монотонија речитатива преобратила у акцију и покретање радње. Дobar пример за брзо декламовање текста је речитатив Фигара који затвара његову каватину, у коме он наставља усхићено да ужива у важним улогама које он има у животу других људи. Спорије изговара текст Бартоло у речитативу са Базилиом, пре Базилијеве арије у првом чину, јер не схвата и не разуме шта је то клевета и шта се њоме може постићи, па је збуњен. Ефекат драмске паузе се појављује у речитативу Розине и Фигара пре њиховог дуета, када Розина чека да јој Фигаро коначно каже име Линдорове љубави, односно да у слоговима изговори управо њено име. Слуга Амброзио имитира зевање, док Берта у важним ситуацијама кија. Што се тиче места на коме се може убацити импровизација харпсикордом, добар пример је најави Бертиног малог речитатива пре финала првог чина, када корепетитор након велике Бартолове арије свира хроматику, потом разлагање и арпеђо у тонској области С-дуга, како би се и након аплауза након Бартолове арије, одржала напетост у Бертином речитативу, у коме она говори о неразумевању Бартола и Розине. Бартолова аријета, која је заправо изузетно кратка мелодија, у форми две музичке реченице, интерполирана је у речитатив и изводи се

одмах након Розинине арије на почетку другог чина, а односи се на његов старомодан однос према музици. Овде заправо сам Росини на зналачки начин полемише са љубитељима опере о теми кастрата које је он избацио из својих опера, док Бартоло у аријети велича свог миљеника Кафаријела, тада чувеног кастрата, те је пожељно да модификује глас тако да аријета не звучи оперски убедљиво, већ карикарурално. Речитативе недвосмислено треба читати и певати много пута, пре но што се финализују вокално и визуелно, а ритам у њима треба да одише ритмом могућих животних ситуација и свежином њихових промена, јер речитативи представљају *музиком озвучен разговор ликова у опери*, за разлику од певаних нумера у којима владају вокални и инструментални закони музике, док је драма у другом плану.

Костимографија, шминка и кореографија представе су саставни чиниоци драмске радње и начин да се визуелно поставе и окарактеришу оперски ликови. Ауторски костими у нишкој представи су специјално осмишљени за поставу певача који у њој певају. У основи живописних боја, костими употпуњени шминком, уобличују ликове у сведеном сценографском простору, потврђујући њихов карактер ослонцем на поједине боје које имају своју симболику. Тако је моћ изражена црвеном бојом која доминира у Фигаровом и Розинином костиму и костимима полицијске гарде. Пастелне боје Фјореловог костима, показују његов подређени положај слуге, баш као и безлични костим Амброзија, док је Берта у нешто јачим озбиљнијим тоновима тиркизне. Базилио је у црном, у покушају да буде озбиљан пријатељ и учитељ певања. Гроф је као племић у раскошном розе жакету, који одаје имућност, али и детињаст карактер, док је Бартоло у браон тоновима, који одају бившег богаташа. Када се прерушава, гроф скида раскошни розе жакет и претвара се у сиромашног Линдора, а опет има раскошан официрски костим када улази у кућу Бартола на крају првог чина. Розина има симболично белу венчаницу када је кренула на тајно венчање са грофом, а он је опет у свом племићком розе жакету. Официр гарде је у црвеном, као ауторитет, док су музичари са почетка, заправо у редитељевој инсценацији разбојници и личе на морске пирате. Дон Алонсо је сличан као јаје јајету са Базилиом, у намери да и визуелно увери Бартола да је он ученик Базилија, иако сви знају да Базилио нема ученика. Нотар је у официјелној црној тоги, службено безличан. Шминка прати редитељевоу идеју о играказу у коме су у првом чину током заплета сви ликови нашминкани као лутке, док у другом чину немају ову шминку, дакле из играказа се премештају у реални свет, али у том свету увек неко вуче конце судбине, а то је

Фигаро, коме су сви они марионете, којима се он игра. Сценографија је решена тако што се на сцени види део трга на коме се налази буре које симболизује раскашан живот и пијанство, а у централном делу сцене се налази угао Бартолове куће, која има три прозора на којима се појављују различити актери. Овај угао куће у првом чину је спољашност, а изношењем кревета, врло једноставно се претвара у унутрашњост исте куће. Финале првог чина доноси немир и асоцијацију редитеља на ратни вртлог Француске револуције и осиромашеног аристократу Бартола са поцепаним намештајем у кући приликом упада полицијске гарде. Велики механизми за руковање Розином и грофом као марионетама од стране Фигара, оригиналан су редитељски допринос, као и учешће свих актера у финалу другог чина, који покретима руку лево – десно имитирају покретање марионета концима, са симболичном поруком да у животу увек неко вуче конце и да је живот игра.

7. Улога хора, оркестра и корепетитора у функцији сликања карактера и потенцирања драмске радње

*Ако је декор подражавање физичке природе, оперска дворана је лик друштвене природе у огледалу.*³⁴

Салазар

Росини је, као мало који композитор у његово време у Италији, користио хор као важан елемент драмске акције, на местима заплета у сценској радњи. Његов хор има карактер, он није наративан и безличан, већ представља народ, који учествује у збивањима. Росинијево медитеранско порекло и живот који се на југу нејвише дешава на отвореном, трговима, пијацама, у ресторанима, утицао је и на његово третирање хора, као гласа народа и саучесника у драмској радњи. У *Севиљском берберину*, хор чине мушки гласови и он има две драмске трансформације у представи. У првом чину, на самом почетку, ради се о музичарима које је довео Фјорело да „помогну“ грофу да отпева подокницу Розини, а у финалу првог чина, хор представља полицијску гарду која треба да интервенише поводом свађе у Бартоловој кући. Задатак је диригента да вокално обликује два карактерно сасвим различита начина певања хора. Испрва, по режисеровој замисли у нишкој представи, хор је заправо састављен од пијаних морнара – разбојника који глуме да су музичари да би измамили новац грофа Алмавиве. Они треба да звуче раздрагано, раскалашно, навалентно, тако да их гроф и Фјорело једва отерају са трга у зору. У наредном наступу, у финалу првог чина, хор је одсечан, озбиљан и застрашујући за остале актере опере, права полицијска гарда. Промена улоге хора, изискује промену у карактеру певања и сценском покрету, па и изгледа на сцени, јер хор облачи различите костиме за два појављивања на сцени.

Оркестар је пре Росинија у Италији био коришћен као пратња певачима. Росини, својим интересовањем за оркестрацију Хајдна и Моцарта, проучавајући партитуре њихових дела, а и самим својим искуством оперског музичара: хорнисте, виолинисте, певача и диригента, веома рано увиђа да оркестар као медиј није у опери довољно искоршћен као тумач драмске радње. Росини одлучује да једноставну, монотону оркестарску пратњу симфонизира, смелим додавањем мелодијског материјала оркестру и појединим његовим инструментима, тако да оркестар парира

³⁴ Filip Žozef Salazar, nav. delo, 23.

певачима мелодијски, богатством тонских боја и променама ритма и динамике, те оркестрационим принципима, постане изузетно важан фактор тумачења драмске радње. Музичар у Росинијевом оркестру мора стално бити усредсређен, јер се услед концентрације догађаја на сцени, усложњава и улога оркестра у потцртавању радње адекватним изражајним средствима: агогиком, динамиком, убрзањем, акцентима, хармонским подржавањем важних делова мелодије, као и мелодијским разигравањем појединих инструмената који су у оркестру третирани солистички. Све су ово елементи који утичу и на карактер вокалних деоница и морају са њима бити у сагласју. Росинијевски оркестар функционише готово самостално, многи делови који су заправо пратња за неке од вокалних деоница, ако би се одсвирали без деонице гласа, могли би деловати потпуно самостално, толико су компоновани мелодијски занимљиво. Будући да је у време Росинија оркестар обично звучао попут велике гитаре са типичном акордском пратњом, појавом овако разуђене оркестрације која има недвосмислену функцију потпоре за драмску радњу, тадашњи белканто певачи су деловали као слаби, неуверљиви у односу на моћан оркестарски звук. Из овог разлога, певачи нису волели да раде са Росинијем, јер су се осећали инфериорно, односно нису могли да се носе са Росинијевим моћним оперским оркестром. Но, временом, Росини бира певаче с којима може да спроведе у дело своје замисли и формира се посебан стилски однос према вокално-инструменталној интерпретацији његове музике, која има моцартовску лакоћу, росинијевску свежину инвенције и колоратуре белканто стила, за које оркестар мора имати посебну пажњу и осећај за динамику. Потешкоћа у раду на нишкој представи била је непостојање оперског оркестра, већ ангажовање професионалног симфонијског оркестра за реализацију представе. Имајући у виду да се од Росинијевих концертних дела, свега неколико увертира и концерата налази на стандардном репертоару, требало је уложити доста времена у савладавање Росинијеве стилистике и уопштено поставку звука. У оперском оркестру се путем аудиције бирају музичари који имају префињен тонски израз, таленат и вољу за посао оперског музичара, док у симфонијском оркестру то није случај, па може постојати спорадичан отпор или неразумевање у односу на динамику, брзину извођења одређених делова партитуре, као и драмску функцију оркестра. За две недеље рада требало је то све пребродити и створити атмосферу прихватљиву за оркестар и певаче, како би што више елемената оперске интерпретације било имплементирано у стилски веома захтевну Росинијеву оперу. Оркестарска „рупа“ захтевала је додатно акустичко-просторно навикавање

оркестра на сасвим другачије услове међусобне коминукације, у односу на концертну дворану. Такође, оркестар је требало адаптирати на представу која траје доста дуже него симфонијски концерт, те захтева додатну пажњу и концентрацију музичара.

Харпсикорд је у Росинијево време био у рукама диригента. Сам Росини је свирао секо речитативе, а потом дириговао нумере у својим операма. Данас је улога диригента да диригује, односно руководи вокално-инструменталним ансамблом у представи. Деоницу харпсикорда обично свира корепетитор који је по вокацији најчешће пијаниста, као што је то случај у нишкој представи. То значи да корепетитор обично свира клавир, а у клавирским партитурама су дословно записане све ноте које треба репродуковати као клависку сарадњу певачима. Кад пијаниста погледа Росинијеве речитативе, пита се шта са њима да ради? Диригент има задатак да објасни начин интерпретирања речитатива, као и њихову сврху у опери, корепетитору, који се први пут среће са оволиким бројем речитатива у опери. Оно што је јако важно јесте да корепетитор кроз разговор са диригентом схвати да се у речитативу развија радња и да се темпо изговора текста са одређеном драмском интенцијом, узима као темпо речитатива, као и да раговор више ликова мора бити озвучен са више акције, док је у монологу лик сам са својим мислима и може да буде различитог расположења од чега зависи и темпо речитатива. Корепетитор мора разумети да је његова улога у речитативима једнака улози диригента у нумерама. Корепетитор хармонском подршком води певаче у речитативу, што значи да мора беспрекорно, готово напамет познавати текст који изговарају и певају певачи, а истовремено свирати своју деоницу генерал баса. Вежбањем и посвећеношћу, постиже се симбиоза певача са корепетитором и он постаје ослонац у дугим и разубљеним речитативима, а брзином промена акорада приликом њиховог традиционалног харпсикордског арпеђирања, ствара се алузија промене карактера, те певане реченице речитатива у симбиози корепетитора и певача добијају конкретна значења: питања, изненађења и узвика, консатације, потврде, недоумице и слично. Осим сарадње са диригентом, корепетитор је присутан и на режијским пробама, па је тиме његово учешће у опери заокружено, јер има увид у ток радње, чиме постаје део целине и неко ко сарадњом са режисером и диригентом у финалном, сценском извођењу акордским наступима помаже успостављању ритма целе представе у право време повезујући почетке речитатива са крајевима претходних нумера и обрнуто. Још од барока, па и касније, у Росинијево време, било је уобичајено да онај ко свира харпсикорд уме да импровизује,

односно у складу са одвијањем догађаја на сцени убацује неке хармонске обрте, хроматику, лествичне пасаже, чак и делове соната, познатих песама, ефекте који асоцирају на одређена стања ликова или догађања на сцени, мада у деоници харпсикорда нису уписани. Ова пракса примењена је у одређеним деловима и у нишкој представи, у договору диригента, режисера и корепетитора у циљу појачавања драмских и посебно комичних ефеката, а једно од тих места је почетак другог чина када при Бартоловом изласку на сцену, корепетитор свира мелодију аријете коју ће тек касније Бартоло певати. Ово треба свирати карикатурално – театрално како би се алудирало на нервни слом који је Бартоло доживео крајем првог чина, а уједно овом новом мелодијом најавити нове заплете и срећан крај.

ЗАКЉУЧАК

Иако се чини да диригент само руководи представом док она траје пред публиком, улога диригента у оперској представи је комплекснија. Ван сваке сумње је да диригент пре свега мора представу познавати изузетно добро како би је суверено музички могао спровести и током рада утицати на музички карактер оперских ликова и њихову музичко-сценску трансформацију у различитим сегментима представе. Истовремено је сасвим јасно да је за разлику од симфонијске музике, оперска музика подложнија променама приликом сваког новог извођења. Оне се манифестују како изузетним интерпретативним дометима, тако и повременим грешкама или импровизацијама актера на сцени, као и инцидентним ситуацијама које се не могу предвидети, јер се дешавају као последица умора, промена психо-физичких стања појединаца у ансамблу, меморијских грешака и томе слично. Оперска представа је жива творевина и колико год пута била играна има своје трансформације, период разигравања и свако њено поновно извођење је различито од претходних. Феномен опере могуће је исказати следећим речима: „Док се инструментална музика усмерава ка непрестаним проналасцима, опера себи допушта раскош да ништа ново не ствара: напротив опера искоришћава дела пропала у своје доба, осавремењује рукописе који су били мртво слово на хартији; једном речју, место да јој продужење живота зависи од уношења новина, опера живи од заборављене прошлости.“³⁵

Тако се и у Нишу, појавила потреба за обновом оперске сцене која је постојала средином прошлог века, као део Народног позоришта. Премијера којом је обнова нишке оперске сцене започела, Росинијев *Севилски берберин*, имала је веома позитиван одјек у нишкој културној јавности, а у мајском броју часописа *Музика класика*, Александра Паладин је написала: „Из угла питања које се у последње време често поставља: „Треба ли Нишу опера?“ које је заинтриговало културну јавност у нашој земљи, премијера опере 'Севилски берберин', недвосмислено је ставила тачку и показала да Ниш својим капацитетом може да формира оперски театар који може да га репрезентује и отвори нову културну понуду. Велику уметничку екипу предводила је диригенткиња Милена Ињац.“

³⁵ Филип Жозеф Салазар, нав. дело, 10.

ПРИЛОГ – Фотографије са премијерне представе



*Севиљски берберин, I чин, костим Фигара у Каватини
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)*



*Севиљски берберин, II чин, костим Фигара у Терцету
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)*



Севиљски берберин, I чин, костим грофа Алмавиве
у Каватини
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, костим Линдора
у Дуету са Фигаром
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, костим пијаног војника
у Финалу
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, II чин, костим Дон Алонса
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, костим Розине у
Каватини
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, карактерна промена у
лику Розине у Каватини
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, костим Дон Бартола
у Арији
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, костим Дон Базилија
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, Берта, Амброзио и Фигаро
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, Фјорело са музичарима
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, I чин, Финале
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)



Севиљски берберин, II чин, Финале
(Народно позориште у Нишу, 23.02.2015)

КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА

1. Brown, Clive, *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*, Oxford University Press, London, 1999.
2. Бакалов, Иван, *Генезис и адекватностни карактеристики на диригентскија жест*, Марс 09, Софија, 2010.
3. Batta, András (Ed.), *Opera (Composers – Works – Performers)*, Köneman, Cologne, 1999.
4. Беловић, Мирослав, *Како се ствара представа*, Савез аматера Србије, Београд, 1997.
5. Беловић, Мирослав, *Уметност позоришне режије*, Универзитет уметности у Београду и Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1994.
6. Dragović, Gordan (gl. ured.), *Leksikon opera*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2008.
7. Edwards, Sutherland H., *Rossini and His School*, Masters of Music, Germany, 2013.
8. Јовановић, Владимир, *Европска сведочанства о београдској опери*, Фото Футура, Београд, 1999.
9. Lhotka, Fran, *Dirigiranje*, Kugli, Zagreb, 1931.
10. Lissa, Zofia, *Estetika glazbe: ogledi* (prev. Stanislav Tuksar), Naprijed, Zagreb, 1977.
11. Маринковић, Соња (уред.), *Опера од обреда до уметничке форме*, зборник текстова, Факултет музичке уметности, Београд, 2001.
12. Новак, Јелена, *Опера у доба медија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2007.
13. Parker, Roger, *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford University press, 1994.
14. Пејовић, Росканда, *Опера и балет Народног позоришта у Београду (1882-1941)*, Београд, 1996.
15. Пињар, Робер, *Историја позоришне режије*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1993.
16. Raeburn, Michael, *Povijest opere*, Golden marketing, Zagreb, 2002.
17. Robinson, Michael, F., *Опера пре Моцарта*, прев, Драгослав Илић, Студио Лирика, Београд 2004.
18. Rushton, Julian, *Classical music*, Thames and Hudson, Ltd London, reprinted, London, 1996.
19. Salazar, Filip-Žozef, *Ideologije u operi* (prev. Ivan V. Lalić), Nolit, Beograd, 1984.

20. Schonberg, Harold, *The great conductors*, Simon and Shuster, New York, 1967.
21. Stanley, Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera, Volume Four*, Macmillan Publishers Limited, London, 1992.
22. Туркаљ Ненад, *100 опера*, Огњен Прица, Карловац, 1965.
23. Турлаков, Слободан, *Историја опере и балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, Књ. 1, Чигоја штампа, Београд, 2005.
24. Турлаков, Слободан, *Историја опере и балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, Књ. 2, Чигоја штампа, Београд, 2005.
25. Freeman, John, W., *Stories of the great operas*, The Metropolitan Opera, New York, 1984.
26. Hamilton, Mary, *The Wordsworth A-Z of Opera*, Wordsworth Editions Ltd., London, 1990.
27. Херман, Шерхен, *Ръководство по дирижиране*, Наука и Изкуство, София, 1968.
28. Цвејић, Бисерка и Душан Цвејић, *Уметност певања*, приватно издање, Београд, 1994.
29. Whittall, Arnold, *Romantic music*, Thames and Hudson, London, 1987.

WEB

1. Gioachino Rossini Quotes at Brainy Quote, http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/gioachino_rossini.html
2. Interesting Facts about Rossini, <http://www.findfast.org/composers/facts-about-rossini.html>
3. Six Curious Facts About Gioachino Rossini, <http://www.cmuse.org/curious-facts-about-gioachino-rossini.html>
4. Zachary WoolfeJuly, The Puzzle of Rossini's Brief Career, New York Times, July 1. 2011, at <http://www.nytimes.com/2011/07/03/arts/music/rossini-and-his-abrupt-farewell-to-opera.html>