

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за дириговање

Жељка Милановић

УЛОГА ДИРИГЕНТА У КРЕИРАЊУ ПРЕДСТАВЕ  
*ЉУБАВНИ НАПИТАК* ДОНИЦЕТИЈА  
– образложење докторског уметничког пројекта –

Ментор:

Даринка Матић Маровић, професор емеритус  
Универзитета уметности у Београду

Коментор:

др Соња Маринковић, редовни професор  
Факултета музичке уметности у Београду

Београд

2015.



## САДРЖАЈ

Увод .....	4
Диригент.....	6
Дело.....	8
Либрето.....	11
Солистичке нумере .....	14
Хор .....	15
Оркестар .....	16
Бинска музика.....	18
Изостављање делова партитуре у извођењу.....	19
Практичан рад са солистима .....	22
Практичан рад са хором .....	36
Практичан рад са оркестром .....	39
Диригент – редитељ .....	45
Закључак.....	49
Прилози .....	53
Списак литературе .....	65

## Увод

Докторски уметнички пројекат посвећен је осветљењу и анализи улоге диригента у креирању оперске представе. Током припреме дела управо диригент има целовиту слику дела и, на њој засновану, пројекцију извођења. Појединачне интенције учесника наткриљује концепција усаглашена између диригента и редитеља. Континуирано, током проба, одвија се двосмерна комуникација на релацији диригент – солиста, у циљу усаглашавања индивидуалних особености сваког извођача са претпостављеном ауторском замисли. Вокалне специфичности сваког појединог оперског солисте тешко су променљива категорија. Диригент их упознаје, каналише, даје им интерпретативни оквир и у жељеном виду представља публици. Двосмерни ток у сарадњи доприноси бољем разумевању, бољој радној атмосфери, а што је најважније, успостављању потпуног међусобног поверења. Квалитетан професионални однос може довести извођење на далеко виши ниво од читања или тумачења нотног текста. Простор за интерпретацију, а у најсрећнијем случају – за креацију – отвара се онда када су музички извођачи неоптерећени могућим професионалним несагласјем.

У писаном делу уметничког пројекта истраживана је могућности за прегледно презентовање нотног записа у извођењу великог извођачког састава и објашњени су разози учињених интервенција над партитуром насталих у том процесу. Диференцирајући кораке у процесу самосталне и групне припреме извођења оперског дела ауторка је извршила анализу спроведених поступака, са тежиштем на захватима у интерпретацији. Узимајући у обзир право редитеља на сопствено виђење дела, образложила је одлуке везане за формалну структуру (изостављање појединих одсека или њихово укључивање у извођење), за присуство бинске музике као и за интерпретативне захтеве спроведене у раду са солистима и ансамблима.

*Љубавни напиток (L'elisir d'amore)* Доницетија, италијанска опера буфо прве половине 19. века, пример је на коме је приказана улога диригента у остваривању пуноће драматуршког тока искључиво музичким средствима. Ауторка рада, заступајући став да вокални принцип наткриљује инструментални, тежиште аргументације поставља на захтеве везане за вокалну интерпретацију.

Полазна претпоставка, да је безусловно примењивање знакова из партитуре неподударно са оперском интерпретацијом, образлаже се у светлу мноштва квалитативних извођачких разлика које постоје у комплексном музичко-сценском, вокално-инструменталном делу. Ознаку темпа, динамике, артикулације, фразирања

треба посматрати као прву, од неколико могућих, у спектру извођачких варијанти. Слобода у интерпретацији, ако у датој ситуацији уопште постоји, зависи од става диригента, од његове бриге за стилску, формалну и интерпретативну заокруженост извођења. Понекад није у питању избор, већ мера примењеног захвата, баш као што свака супстанца може бити и лек и отров. Сензибилитет извођача, упркос претпостављеној техничкој способности, не препознаје увек меру, а диригент не сме да дозволи нарушавање опште слике због једног детаља.

Посебан осврт дат је на либрето Романија, с обзиром на то да има значајну улогу у музичком обликовању дела. Као писана, а потом и озвучена форма сценског заплета, либрето је полазиште и претходница музичког тока. Извесне ситуације доказују да је либрето и саучесник у музичком дешавању. Истраживање тог сегмента, у домену деловања диригента, приказано је у писаном раду.

С циљем теоријског утемељења писаног и практичног дела докторског уметничког пројекта, коришћена је литература са насловима различитог профила: из области историје извођаштва, музиколошка и историографска литература, радови из области естетике и оперске режије. Историјски метод је упориште за стицање увида у околности настанка дела и некадашњу извођачку праксу. Широко примењен метод анализе садржаја, као основ аргументованог музичког и сценског концепта, главни је метод примењен у теоријском делу уметничког пројекта. Овим путем стечена сазнања, обogaћена досадашњим искуством у раду ауторке на оперским делима, чине окосницу рада и става према интерпретацији.

Утицај оперског редитеља на музички запис, а не само на сценску поставку, огледао се у тежњи да у извођењу изостави делове партитуре који се на уклапају у његов концепт сценског тока. Диригент је имао своје захтеве у том погледу, те је као одговорнији за музички сегмент представе, сагледавши оправданост редитељских захтева, настојао да очува целовитост музичког тока. Разлике у ауторском приступу и њихов резултат, као и целокупан однос током рада, објашњени су у посебном осврту.

Циљ писаног и практичног дела докторског уметничког пројекта јесте синтеза сазнања стечених уметничким истраживањем и њихова примена у процесу обликовања представе. Стваралачки процес обogaћен је разматрањем и дефинисањем проблематике интерпретирања у свим њеним слојевима. Резултати видљиви на јавном извођењу одсликавају степен понирања у мрежу значења, чији издвојени врхунци сачињавају рељеф интерпретације.

## Диригент

Сусрет са новим делом представља за сваког извођача улазак у нови свет. Резултат који ће се извођењем добити отеловљује мисао уметника о делу и способност да је интерпретативно уобличи. Инструментални и вокални оперски уметници у једној личности – личности диригента – обједињују концепт и извођење здружујући и одговорност за оба уметничка поступка. Диригент не производи звук инструментом или гласом, а највећем делу аудиторијума поље његовог деловања углавном остаје замагљено. Основ за доношење суда о квалитету његовог рада неупућеном слушаоцу може да пружи визуелни изглед уметника, ауторитативан став за пултом или величина извођачког ансамбла, али нису ретки ни они који присуство диригента сматрају сувишним у потпуности. Појединци се идентификују са издвојеном диригентском позицијом о којој Адорно пише:

*Власт наметљивог диригента не подсећа узалуд на власт тоталитаристичког вође. И диригент и тоталитаристички вођа своде ореол и организацију на заједнички именитељ. Диригент је прави модерни тип виртуоза, без обзира да ли је band leader или шеф филхармоније. Он је дотерао толико далеко да готово више нема потребе ништа сам да ради; понекад га штаб корепетитора ослобађа чак и читања партитура (...) Фетишистички карактер диригента је најевидентнији и најприкривенији; вероватно би садашњи виртуозни оркестри могли исто толико перфектно да свирају стандардна дела и без диригента, а публика која кличе капелмајстору, не би запазила да у покривеном простору за оркестар корепетитор замењује прехлађеног хероја.<sup>1</sup>*

Вагнер је, у своје време, имао неупоредиво оштрији став уперен не на утисак о диригенту, већ на саму бит, на музичку интерпретацију:

*У најдубљем смо искушењу да посумњамо у то да су ова господа заиста музичари; јер они очито не показују никакав музички осећај (...) Када дође до музицирања, они све збркају и ни у чему се више не осећају сигурни...<sup>2</sup>*

Иако наведени цитати имају различит контекст, уочљива је намера да се дискредитује музичар у личности диригента. Берлиоз је покушао да, чини се објективно, формулише свој став о улози диригента:

*Диригент треба да види и чује; он треба да буде обдарен агилношћу и снагом. Мора познавати компоновање, природу и тонски опсег инструмената; бити у стању да прочита партитуру и – поред нарочитог диригентског*

<sup>1</sup> Теодор Адорно, „О фетишу у музици и регресији слушања“, из збирке есеја *Дисонанце*, прев. Драгомир Пападопулос, *Трећи програм*, 1, Радио Београд, 239–285 (1970), 253.

<sup>2</sup> Рихард Вагнер, *О дириговању*, прев. Драгослав Илић, Студио Лирика, Београд, 2005, 94.

*дара...поседовати такође неке друге, готово небјашњиве таленте, без којих се невидљива веза између њега и музичара не би могла успоставити (...).*

*Извођач мора осећати да диригент осећа, разуме и да је понесен; тада ће се његова емоција и страственост пренети на оне које води; грејаће их његов унутрашњи жар, његово одушевљење даваће им електрични набој, снага његовог импулса водиће их кроз узбуђења. Од њега ће се на све стране расипати животворни зраци музичке уметности<sup>3</sup>.*

Заштићена позиција уметника није више довољна сама по себи. Извођачи све чешће у писаном виду излажу поетику рада, износећи на површину процесе невидљиве на јавном извођењу. Мало је ипак литературе у којој се диригенти обраћају јавности ближе објашњавајући своје деловање. У недостатку информација јавно мњење се формира на дезинформацијама или некритички преузима ставове ауторитета.

Припрема вокално-инструменталног дела из угла диригента предмет је овог рада, који ауторку ставља пред задатак да емпиријски спровођене поступке теоретски утемељи и аргументовано образложи. Писани део докторског уметничког пројекта имаће след који је имао и практични део, припрема опере са конкретним извођачима у условима рада у Српском народном позоришту у Новом Саду. Неки од ових поступака стечени су искуством у досадашњем практичном раду и не разликују се од дела до дела. Односе се превасходно на организацију рада, али и на професионалну комуникацију са колегама. Интересантнији корпус проблема везан је за конкретан наслов и, у том оквиру, за интерпретативне особености појединачних и групних наступа.

Опера (у највећем броју случајева) подразумева велики извођачки ансамбл. Солисти, хор и оркестар (понекад и балетски ансамбл) засебни су сегменти музичке припреме представе. Неопходност извођења текста напамет солистима и хору намеће потребу темељног и дуготрајног рада. Редовно постојање алтернативне солистичке поделе умножава број проба, те због обимности посла диригент у корепетиторима и уметничком руководиоцу хора има драгоцене сараднике.<sup>4</sup> Сценско дешавање усложњава музичко извођење до мере када постаје и услов музичке интерпретације. Сваки од ових сегмената рада унапред мора бити осмишљен у највећој могућој мери, јер од правремености захтева често зависи и крајњи резултат. Постоји ипак доза неизвесности и непредвидивости, јер се на путу до крајње реализације укрштају

---

<sup>3</sup> Хектор Берлиоз, *Есеј о музици – Диригент, теорија диригентског умећа*, прев. Драгослав Илић, Београд, Студио Лирика, 2006, 27–28.

<sup>4</sup> Комплетан попис тима аутора и сарадника приложен је на крају рада у Прилогу бр. 1.

концепције диригента и редитеља, жеље и техничке могућности свих извођача, потребе аутора и капацитети продукције.

Због тога је темељна индивидуална припрема сваког учесника први степен у раду на опери. У сегменту који обухвата диригентски посао, први ниво је упознавање са композитором, његовим стваралаштвом и особеностима времена настајања изабраног дела.

## Дело

Гаetano Доницети (Gaetano Donizetti, 1797–1848), италијански раноромантичарски композитор писао је ораторијуме, кантате, химне, духовну музику, оркестарске, камерне, солистичке (за клавир) и вокалне композиције. Најзначајнији је његов оперски опус који обухвата преко седамдесет опера насталих од 1817 (једночинка *Il Pigmaliione*), до 1844. године (opera seria *Caterina Cornaro*), сврстаних у неколико група: opera seria и opéra grand (34), opera buffo (9), opera semiseria (7), opera farsa (8), opera comica (4), opera giocosa (1), opera romantica (1), opera con azione tragicosacra (1), док је шест наслова без одреднице.<sup>5</sup> *Le Convenienze ed inconvenienze teatrali* (1827), *Anna Bolena* (1830), *Maria Stuarda* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Roberto Devereux* (1836), *Il Campanello di notte* (1836), *La Favorite* (1840), *La Fille du régiment* (1840), *Rita* (1841), *Don Pasquale* (1843) и *L'elisir d'amore* (1832) наслови су који су се издвојили и живе до данас на репертоару оперских кућа.

*Љубавни напатак* је настао без дуготрајне припреме. По Вајнштоку (Herbert Weinstock), управа позоришта Театар Канобјана (Teatro della Canobbiana) из Милана у марту 1832. године нашла се у неугодном положају када је остала са недовршеном опером у рукама за најављену премијеру.<sup>6</sup> Није се поколебала слабим успехом Доницетијеве управо изведене опере у миланској Скали *Ugo, conte di Parigi* (само четири додатна извођења), већ му је упутила предлог да преради већ постојећи материјал будуће опере и учини га погодним за извођење. Доницети пише Романију (Felice Romani, 1788–1865):

*Ко се то шали са мном? Нисам у стању да ,скртим' ни своју сопствену оперу, а поготово не неког другог композитора. Ипак, видећете да имам*

---

<sup>5</sup> Попис сачињен према: Herbert Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris & Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, London, Lowe&Brydone Ltd, 1964, 314–368.

<sup>6</sup> Виљем Ешбрук (William Ashbrook) у делу *Donizetti and his Operas* обелодањује податак да дужина писања опере *Љубавни напатак* није била тако кратка и наводи Доницетијево писмо оцу датирано са 24. априлом 1832. године у којем пише да је већи део музике већ компонован.



довољно енергије да начиним потпуно нову оперу за четрнаест дана! Дајем реч. А сад ми пошаљите Феличеа Романија.

У обавези сам да преточим стихове у музику за четрнаест дана. Дајем ти недељу дана да их припремиш за мене. Видећемо ко од нас двојице има више храбрости!<sup>7</sup>

Доницети је знао вокалне солисте за које пише: немачка примадона Хајнефетер (Clara Sabina Heinefetter, такође и професионална харфисткиња), тенор Ђенеро (Giovanni Battista Genaro), буфо Фрецолини (Giuseppe Frezzolini), француски бас Дабади (Henry-Bernard Dabadie) и сопран Саки (Marietta Sacchi). Иако није био у потпуности задовољан квалитетом солистичке поделе (*тенор који муца, буфо са козјим гласом, бас који не вреди много*)<sup>8</sup> компоновао је музику која је емотивна, која усхићује, а која лежи превасходно на интерпретативним способностима вокалних солиста. Премијера је одржана 12. маја 1832. у Милану, представа је доживела тридесет два понављања у истом позоришту, а музички критичар листа *Миланске новине* (*Gazzeta privilegiata di Milano*) Пеци (Francesco Pezzi) између осталог написао је:

*Арије, дуети, терцети, ансамбли у оба чина – све је лепо, дивно, и аплаузима богато награђено. Рећи која је од које нумере боља није лак задатак. (...) Исказивати већу хвалу Маестру значило би уништавати оперу; његовом делу није потребна претерана похвала.*<sup>9</sup>

Поменути критичар написао је о либрету: *Вредан је Романија, мада се не може назвати једним од његових најбољих.*<sup>10</sup> Књижевни предложак либрета има занимљив развој. Малаперта (Silvio Malaperta) је написао комад *Il Philtro* (*Напитак*), који је адаптирао Стендал (Beyle Henri Stendahl, 1783–1842) и објавио у *Париској ревији* (*Revue de Paris*) 1830. године. Наредне године, по постојећем предлошку, Скриб (Eugène Scribe, 1791–1861) пише либрето за Оберову (Daniel-François-Esprit Auber, 1782–1871) оперу *Le Philtre* (*Напитак*) која је постављена у јуну 1831. године у париској опери (Opéra), а касније улази и у репертоар Комичне опере (Opéra-comique). Либрето за Доницетијев *Љубавни напиток* Романи је сачинио према Скрибовом либрету.<sup>11</sup> Романи је пратио Скрибов заплет, али је направио и низ значајних промена.<sup>12</sup> Измењена су имена ликова, те су Терезина, Гијом, Жоликер, доктор Фонтанароза и Жанета постали

<sup>7</sup> Herbert Weinstock, *Donizetti and the World of Opera...*, нав. дело, 83.

<sup>8</sup> Исто, 83.

<sup>9</sup> Исто, 333.

<sup>10</sup> Исто, 332.

<sup>11</sup> Вајншток наводи да су се Оберова и Доницетијева опера, постигавши претходно појединачно велики успех, извеле у Петербургу 1836. године на немачком језику у облику pasticcio.

<sup>12</sup> William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, 1982, 72.

Адина, Неморино, Белкоре, Дулкамара и Ђанета.<sup>13</sup> По Ешбруку, смањен је удео кокетерије из француске верзије, а наглашени су елементи нежности. У Скрибовом предлошку нема одговарајућег текста за најпознатије делове Доницетијеве партитуре: Неморинову молбу *Адина, веруј ми (Adina, credi mi)* којом почиње финале првог чина, Аднину арију на крају другог чина *Узми, због мене си слободан (Prendi, per me sei libero)* и најпознатију арију, Неморинову *Скривена суза (Una furtiva lagrima)*. Тачно та три одсека додају баланс осећајности комичном духу из остатка дела.<sup>14</sup>

Композитор је дело сврстао у жанр мелодраме, што је назначено на првој страни клавирског извода и партитуре.

*Током пола века између 1830-их и 1880-их романтична мелодрама била је доминантни тип италијанске опере (...), а Доницети је у успостављању жанра одиграо главну улогу. Његов најранији експеримент са романтичном мелодрамом била је 'Gabriella di Vergu' у првој верзији из 1826. Последњи је био у 'Maria di Rohan' најлегитимнијој мелодрами на његовој дугачкој листи, а која садржи најконцентрисаније снажно решење које је икада дао естетичким проблемима постављеним у оваквој врсти заплета.*<sup>15</sup>

Баден (Julian Budden) у својој студији посвећеној Вердијевом стваралаштву разматра разлоге због којих је италијанска опера са почетка 19. века задржала релативно фиксирани оквир и наводи околности у којима су настајала либрета. *Ако оперски заплети у Италији делују незанимљивије него у Француској и Немачкој; ако је њихова драмска садржина мање снажна и мање разноврсна (...) мора се запамтити да у Италији није било традиције говорне трагедије као репера за поређење.*<sup>16</sup> Аутор помиње француску комедију као узор за настајање Лилијеве говорне декламације, комаде Гетеа и Шилера који су се изводили упоредо са немачком опером и утицали на свест немачких композитора.

*Положај италијанских либретиста био је положај занатлије. Био је називан поетом и није писао „libretti”, већ „melodrammi”. Његово име прво је писало на плакату (...) Али, од њега се није очекивало да покаже икакву оригиналност (...) Опера 1830-их била је оно што и биоскоп 100 година касније. Публика је желела филм по књизи или по комаду. Либретист је зато увек ишао*

---

<sup>13</sup> Етимологија одабраних имена указује на Романијеву бригу о њиховој вези са карактером лика: име Адина је јеврејског порекла са значењем „отмена, нежна”; име Неморино је латинског порекла са значењем „шума, свети гај”; име Белкоре је изведено из италијанског са значењем „женскаст мушкарац; који води бригу о својој тоалети ”, док је име Дулкамара назив биљке (*Solanum dulcamara*), али и друго име за шљивцију, шарлатана.

<sup>14</sup> William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, нав. дело, 73.

<sup>15</sup> Исто, 497.

<sup>16</sup> Julian Budden, *The Operas of Verdi*, London, Cassel&Company LTD, 1973, 21.

утабаним стазама познатих комада и прича, класичних или популарних и скоро увек страних.<sup>17</sup>

## Либрето

Имајући у виду брзину израде опере *Љубавни напиток*, није за чуђење Романијево посезање за већ постојећим либретом, као и одређење за његову уобичајену форму – са нумерама и у стиховима.

У складу са конвенцијама италијанске опере првих деценија XIX века, које су постављене у операма Ђоакина Росинија, у самој структури стихова либрета морале су да буду садржане одређене готове „нумере”, тј. типизоване текстуалне/музичке форме: арије, дуети, терцети, већи ансамбли, хорови и финала.<sup>18</sup>

*Љубавни напиток* у томе није изузетак. Попис нумера<sup>19</sup> настао на основу либрета,<sup>20</sup> клавијског извода<sup>21</sup> и партитуре<sup>22</sup> указује на потпуно поштовање конвенције.

Региструјући видљиве чињенице, без улажења у проблематику за коју нема компетенција, ауторка овог рада закључује да су римовани стихови заступљени у највећем делу текста, у мелодиозним, строфичним нумерама (*versi lirici* – римовани стихови), а у сценама и речитативима, где преовладава нарација, само повремено (*versi scolti* – развезани, неримовани стихови). Заступљене су различите врсте римовања, али ниједна није доследно спроведена кроз дело. Чини се да је свака од њих резултат тренутне потребе и надахнућа. Дужина стиха је, за разлику од врсте риме, врло доследно спроведена кроз либрето. У великој већини стихова преовлађује осам слогова. У строфама се најчешће налазе у комбинацији са седмосложним и шестосложним стиховима (због могућег различитог акцента сваке последње речи стиха). У композицији се због тога ипак не ствара утисак асиметрије, јер музичко време испуњава време трајања краће акцентоване речи. Занимљивост је да се дужи стихови од осмосложног појављују у одсецима са већим бројем извођача (хор, четврта сцена, први чин; квартет и хор, десета сцена, први чин; хор и квартет, четврта и шеста сцена, други

---

<sup>17</sup> Исто, 21.

<sup>18</sup> Јелена Јанковић, „Структура либрета италијанске опере XIX века”, у Соња Маринковић (уред.), *Опера од обреда до уметничке форме*, Београд, Факултет музичке уметности, 2001, 143–151.

<sup>19</sup> Целокупан редослед нумера налази се на крају рада у Прилогу бр. 2.

<sup>20</sup> Феличе Романи, *L'elisir d'amore* (*Љубавни напиток*), либрето, G. Ricordi&C.S.p.A. – Milano, прештампано издање 1967.

<sup>21</sup> Гаetano Доницети, *L'elisir d'amore* (*Љубавни напиток*), клавијски извод, G. Ricordi&C. Editori, Milano, 1986.

<sup>22</sup> Гаetano Доницети, *L'elisir d'amore* (*Љубавни напиток*), оркестарска партитура, Kalmus Orchestra Library, New York.

чин). Иако је могућа разнолика акцентуација, деветосложни и једанаестосложни стихови акцентовани су тако да стварају већу и мању целину (5+4 и 6+5 слогова). Десетосложни и дванаестосложни стихови подједнако су акцентовани на 4. и 9, односно, 5. и 11. слогу, а тиме је омогућена подела на два једнака дела стиха (5+5, 6+6), што само по себи ствара утисак бржег протока мањих целина подједнаког трајања.

Финале I чина почиње *largeto* темпом (4/4) у претежно десетосложном стиху,

*Adina credi mi, te ne scongiuro,  
non puoi sposarlo, te ne assicuro,  
aspetta ancora un giorno solo,  
un breve giorno, io so perché.*  
(I чин, X сцена, Неморино)

*Vedete un po quel semplicione  
Ha pur la strana presunzione;  
ei pensa farla ad un sargente,  
a un uom di mondo cui par non è.*  
(I чин, X сцена, хор, Ђанета)

док је знатно бржи одсек, *allegro vivace* (3/8) на самом крају чина, у претежно дванаестосложном стиху:

*Fra lieti contenti,- gioconda brigata,  
Vogliamo contenti - passar la giornata:  
Presente alla festa - Amore verrà.  
(Ei perder la testa: - da rider mi fa.)*  
(I чин, X сцена, Адина, Ђанета, Белкоре, хор)

Сличан поступак видљив је у другом чину: кроз квартет (пета и шеста сцена) који почиње темпом *largeto* (6/8 такт), долази се до темпа *allegro vivace* (*ала брве*); стих са (претежно) осмосложног

*Dell'elisir mirabile,  
bevuto ho in abbondanza,  
e mi promette il medico  
cortese ogni beltà...*

*In me maggior del solito  
rinata è la speranza,  
l'effetto di quel farmaco  
già, già sentir si fa.*  
(II чин, V сцена, Неморино)

мења се на, претежно, једанаестосложни (6+5),

*Io già m'immagino che cosa brami.  
Già senti il farmaco, di cor già m'ami;  
le smanie, i palpiti di core amante,  
un solo istante tu dêi provar.*  
(II чин, VI сцена, Неморино)

а у једном тренутку на искључиво десетосложни (5+5) стих.<sup>23</sup>

*Belcor m'ha detto, che, lusingato  
da pochi scudi, ti fai soldato.*  
(II чин, VI сцена, Адина)

Ако се размотре хорски делови са десетосложним стихом (споријег темпа) који претходе одсецима са дванаестосложним (знатно бржег темпа), стиче се целовитија слика о два могућа врхунца опере: са мењањем дужине стиха, подизањем нивоа темпа и учесталости пулса (кроз метар) добијају се предуслови за снажне градације – за финале првог чина и хор и квартет из четврте, пете и шесте слике другог чина.

Значајно за певање на италијанском језику је постојање три врсте акцената: *здрућоло* (*sdrucchiolo*), *пијано* (*piano*) и *тронко* (*tronco*). *Здрућоло*<sup>24</sup> означава акцент на трећем слогу од краја, *пијано*<sup>25</sup> на другом од краја, док *тронко*<sup>26</sup> означава акцент на последњем слогу, без обзира да ли је то једносложна или вишесложна реч.<sup>27</sup> Најјаче дејство, а сходно томе место у стиху и музичкој мисли има крајњи, *тронко* акцент; слабији је *пијано*, а најслабији – *здрућоло*. Врста стиха одређује се према броју слогова у стиху са *пијано* завршетком.<sup>28</sup> И у певаним и у речитативним одсецима, много закључака о целини може се донети управо на основу позиције акцената.

Диригент би неизоставно требало да познаје језик на ком се опера изводи. У условима који владају у нашим позориштима лектор се позива изузетно ретко (ако је

<sup>23</sup> Строфе од претежно осмосложних стихова садрже и стихове од 9, 7 и 6 слогова; оне од претежно шест садрже и стихове од 7, 5 и 4 слога, а оне од претежно десет садрже и стихове од 11, 9 и 8 слогова.

<sup>24</sup> Друго значење речи *sdrucchiolo*- поклизнуће.

<sup>25</sup> *Piano* – равно, глатко.

<sup>26</sup> *Tronco* – одсечено, прекинуто, крње; дебло, тупац.

<sup>27</sup> Исто, 16.

<sup>28</sup> Мануел Гарсија млађи, *Гарсијина школа – Комплетна расправа о певачком умећу*, II део, прев. Драгослав Илић, Београд, Студио Лирика, 2003, 16.

француски у оригиналу), а од диригента се очекује да у раду са извођачима манифестује ту врсту оспособљености. Ауторка овог рада обезбедила је дослован превод текста са италијанског<sup>29</sup>, као и превод који је касније емитован током представе<sup>30</sup>. Удубљивање у изворни текст доприноси бољем разумевању либрета, јер разлике између оригинала, (дословног и слободног) превода и прпева у извесној мери увек постоје. Ако се опера изводи на оригиналном језику, формирање интерпретације на основу тог језика поуздан је пут до реализације, коме превод или прпев служе само као вредна допуна.

### Солистичке нумере

Следећи корак у раду обухвата проблематику музичког текста из партитуре. Списак солиста: сопран (soprano) Адина, тенор (tenore) Неморино, баритон (basso) Белкоре, бас (basso comico) Дулкамара и сопран (soprano) Ђанета, одражава поштовање оперске конвенције. Улога Ђанете, формално намењена сопрану, садржи елементе на основу којих може да се повери и високом мецосопрану. Затим, *већина опера има само три главна певача: сопран, тенор и баритон (обично назван basso cantante). Ако је било четвртог солисте, онда је то био прави, дубоки бас...*<sup>31</sup> каже Баден говорећи о стању у италијанској опери у првој половини 19. века. Сличан пример представља *Љубавни напиток*. Улога самољубивог, хвалисавог наредника Белкореа, лишена драмског набоја, са колоратурама и високим тоновима предодређена је за врсту гласа коју данас означавамо као лирски баритон. Улога Дулкамаре, лишена широких *легато* мелодија, са обиљем брзих, *парландо* целина поверава се бас-баритону, који буфонерију доноси заводљиво и лако, али звучно богато. За разлику од некадашњег буфо баса (*доброг глумца и слабог певача, као што је Моцартов Буф из опере „Директор позоришта” – отуда и обичај декламације насупрот оркестарској мелодији, пре него вокализирању на уобичајен начин*)<sup>32</sup> који је могао, засмејавајући публику, да занемари вокални квалитет наступа, Доницетијев буфо бас, уз сву сценску окретност, има изузетно значајне вокалне захтеве.

---

<sup>29</sup> Аутор дословног превода са италијанског је Срђан Јараковић, 2003. Верзија није штампана. На српском језику, као изузетак у односу на све друге оперске наслове, не постоји штампана верзија либрета *Љубавног напитка*.

<sup>30</sup> Аутор превода са италијанског је Иван Свирчевић, 2015. Верзија није штампана. Емитован је као титл.

<sup>31</sup> Julian Budden, *The Operas of Verdi*, нав. дело, 22.

<sup>32</sup> Исто, 6.

## Хор

Хор је мешовитог састава. Оперска конвенција, изостанак посебне ознаке за дубљи женски глас, испоштована је и у ознаци гласова хора: сопрани I и II (у једном линијском систему), тенори I и II и басови (у другом линијском систему, сви у виолинском кључу); повремено се деоница баса одваја у трећи линијски систем (у виолинском кључу)<sup>33</sup>. Четворогласни хорски слог није нашао упориште у *Љубавном напитку*; у складу са формом записа постављена је и суштина – скоро као правило спроведен је принцип по коме су женска два гласа у односу терце (или сексте), дељена тенорска деоница имитира тај однос за октаву ниже, а басова деоница делује засебно, басовим тоном; пример из клавирског извода Труџија (Luigi Truzzi, 1799–1864) штампаног 1833. године илуструје поменути склоп:

Пример бр. 1 – I чин, нумера бр.1, *алегрето*, 6/8, почетак хорске нумере

The image shows a musical score for a chorus. It consists of three staves. The top staff is for Soprano (C.O.R.O.), the middle for Tenor (Uomini), and the bottom for Piano. The music is in 6/8 time and starts with a 'staccato' marking. The lyrics are: 'Bel conforto al miei to-re, quando il sol più ferve e bol - le sottoun faggio appie di m'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

У складу са италијанском оперском традицијом хорски слог је хомофон. Гласови су, у најразвијенијем случају, организовани у две групе које наизменично наступају. У изразито хорским сценама поступак је једноставнији, а нису ретка места ни потпуног хорског једногласја (*Баркарола* из другог чина). Стиче се утисак да „сложеност” хорског слога није зависила од експонираности хорског ансамбла, већ од укупне звучне слике: што је већа бројност учесника и значај нумере, третман хора је богатији (наравно, у раније поменутих невеликим оквирима).

*На прелазу 18. и 19. века Симон Маур (Simon Mair, 1763–1845), ослањајући се на стваралаштво бечких класичара – Глука и Моцарта покушава да обнови италијанску оперу. Маур појачава улогу оркестра и уводи вишегласне хорове. Мада се стваралаштво Маура не означава као дело великог талента*

<sup>33</sup> Такве су ознаке у клавирском изводу издавача Труџија (Luigi Truzzi), штампаном 1833. године у Милану, доступном на [imslp.org/wiki/L%27elisir\\_d%27amore\\_%28Donizetti,\\_Gaetano%29](http://imslp.org/wiki/L%27elisir_d%27amore_%28Donizetti,_Gaetano%29)

њему млада поколења италијанских композитора – романтичара дугују приближавање принципима великих оперских реформатора.<sup>34</sup>

Хор нема истакнуту самосталну улогу, већ се углавном представља као саучесник у музичко-сценској радњи, што се огледа у његовом делимичном учешћу у многим нумерама. Две нумере се ипак издвајају: четврта сцена првог чина, *Какав је то звук? Шта је то? (Che vuol dire cotesta sonata?)* – самосвојан музички материјал, мешовити хор без учешћа солиста и четврта сцена другог чина, *Може ли бити? (Saria possibile?)* – самосвојан музички материјал, женски хор уз солистичко учешће (само) Ђанете. Обе нумере имају исту, почетну позицију у градацији која непосредно следи: у првом примеру следи каватина Дулкамаре, а у другом, раније поменут, квартет и хор. Треба поменути и хор пасторалног карактера *Жетеоцу највише прија (Bel conforte ai mietitore)* на самом почетку опере. Доноси самосвојан музички материјал, али у односу на упечатљиву каватину Неморина *Како је лепа, како је мила! (Quanto é bella, quanto é cara!)* која следи (и коју обухвата) поприма секундарни значај, одузимајући хору својство искључивог носиоца музичког тока.

## Оркестар

Оркестар је двојног састава уз учешће харфе (у само једној нумери) и клавира који је коришћен само за пратњу речитатива. За данашње стандарде необичан састав корпуса лимених дувачких инструмената: две хорне, две трубе и три тромбона, садржи две нејасноће: улогу групе од три тромбона и њој (са данашњег становишта) непропорционалан број хорни. У класична времена, доста пре Глуковог времена, тромбони су били ограничени на употребу у сакралној и церемонијалној музици; али век пре појаве у симфонијској музици играли су важну улогу у опери, где су коришћени за специјалне прилике, као што су натприродне, „*deus ex machina*” или религиозне манифестације (сцене).<sup>35</sup> Дел Мар (Norman del Mar) наставља са нотним примером из Моцартовог *Идоменеа* (оргеа seria) где, у заједничким пијано акордима, група од три тромбона и две хорне прати солисту. Аутор даље наводи:

*Употреба једног тромбона је ретка, али има класичну традицију, нарочито у оргеа comique. Отуд је Росини, на пример, рачунао на употребу три тромбона у опери серији, али је знао да може да рачуна на један инструмент у опери буфо. То објашњава различито инструментирани партитуре две главне*

<sup>34</sup> Любовь Андреевна Соловцова, *Джузеппе Верди*, Москва, Музыка, 1986, 37.

<sup>35</sup> Norman del Mar, *Anatomy of the Orchestra*, London, Faber&Faber, 1981, 306. *Аурелијано у Палмири* је Росинијева оргеа seria. Одредница комедија вероватно је погрешна.



верзије увертире оригинално написане за комедију „*Aureliano in Palmira*”, коју повезујемо са „*Севиљским бербериним*”. У овој лежи снажан аргумент што се тиче употребе три тромбона – примењене у прерађеној верзији за оперу серију „*Elisabetta d’Inghilterra*” – да је из основа неправилна за „*Севиљског берберина*” који је буфо опера.<sup>36</sup>

Ако је у Росинијевој буфо опери група од три тромбона сувишна, зашто *Љубавни напиток* поседује такав састав? Одговор се, можда, крије у деловима партитуре који уносе емоционални набој, у савременијем ставу према инструментацији (*Севиљски берберин* је написан шеснаест година раније), у особености Доницетијевог стила или у развијенијем стадијуму жанра. Узевши у обзир да прва следећа Доницетијева комична опера (*opéra comique*), *Кћи пука* (*La Fille du régiment*), написана 1840. године, има у оркестарском саставу четири хорне, три тромбона и тубу, наслућује се отклон од традиционалне инструментације опере буфо већ у *Љубавном напитку*.<sup>37</sup>

Појава харфе у последњој Немориновој арији, сасвим је у складу са тенденцијама и композиторском праксом тога доба, најзаступљенијом у стваралаштву Вердија. Једна нумера требало је да контрастира атмосфером, па тиме и оркестрацијом. У сваком случају, боја и текстура остајали су непромењени кроз целу нумеру, јасно издвојени од остатка партитуре.<sup>38</sup> Третман деонице фагота, једине соло деонице у опери, који дијалогизира са тенором изнад разложених акорада у деоници харфе прилог је наведеном запажању.

Укључивање клавира у оркестарски састав релативно је новијег датума, при чему се поступно развијало из његове конвенционалне улоге у континуу (као код Моцарта, касније и код Росинија и Доницетија, чији „*Љубавни напиток*” прецизира клавир за пратњу речитатива).<sup>39</sup> Секо речитативи уз пратњу клавира појављују се претежно у почетним деловима чинова, а акомпанањато на њиховим крајевима. У међупојавама, речитативи добијају облик мешавине ова два стила: са секо одједном се прелази на праћени речитатив. Гудачки инструменти су искључиви учесници у акомпанањато речитативима, а третирано су претежно на секо начин (смена вокалне декламације са акордима оркестра или вокална декламација над лежећим акордом оркестра). Речитатив који значајно одступа од осталих је Неморинов речитатив у седмој сцени првог чина *Драги напиток! Мој су!* (*Caro elisir! Sei mio!*). Оркестарска

---

<sup>36</sup> Исто, 307.

<sup>37</sup> У енциклопедији Grove, као генерална напомена наводи се да Доницети у комичним операма користи један тромбон. У барем три случаја ова напомена не важи: *Љубавни напиток*, *Кћи пука* и *Дон Пасквале*.

<sup>38</sup> Julian Budden, *The Operas of Verdi*, нав. дело, 30.

<sup>39</sup> Norman del Mar, *Anatomy of the Orchestra*, нав. дело, 458.

пратња је искоришћена у значајнијој мери, те се постиже и психолошко одсликавање лика и обликовање фрагмента ариозног карактера.

### **Бинска музика**

Посебно питање је укључивање бинске музике у музичко-сценско дешавање. Партитура предвиђа учешће малог добоша и трубе (корнета) на сцени у првом чину. Ови инструменти су постављени као музичко-сценска најава и (у даљем току опере) пратња лику Белкореа и Дулкамаре. Као градација овог поступка, у други чин увршћен је (на сцени, не иза сцене) цео дувачки оркестар.<sup>40</sup>

*„Banda” је била нешто слично војном оркестру (...) који се појављивао на сцени у маршевима, процесујама или балским сценама. Није имала директне везе са позориштем, већ је, ако је то дозвољавао композитор, њу ангажовао импресарио из локалног војног гарнизона.<sup>41</sup>*

У штампаној партитури не постоји прецизна подела инструмената, већ само назнака у облику клавирског извода на местима предвиђеним за бинску музику (прва сцена, други чин), а у појединим нумерама та назнака није ни нотна, него у облику писаног обавештења (четврта и девета сцена, други чин).

*Банда, разноврсна група дувачких инструмената, у којој кларинети доминирају, увек је деловала као посебна целина. Имала је свог диригента, чији је посао био да напише детаљну партитуру онога што је композитор написао у два система, као за клавир; и увек је банда била коришћена за исту врсту музике. Тзв. „КИНСКИ” банда из Венеције имала је високу репутацију, а Верди који је одбио да пише за њу музику у „Атили”, гледао је да их обавезно укључи у све његове наредне венецијанске опере.<sup>42</sup>*

Из штампаног додатка партитури сазнаје се прецизан инструментаријум за бинску музику: флаута, два кларинета, две хорне, две трубе, два тромбона, мали добош и велики бубањ – једанаест музичара. Само у делу прве сцене бинској музици поверен је самосвојан музички материјал; у свим осталим јављањима она удваја оркестарски ток чинећи га звучнијим.

Иако је композитор кроз дело спровео извесну градацију у коришћењу бинске музике, диригенткиња је, упркос начелној жељи да у што већој мери поштује музички запис, одлучила да је у другом чину изостави. Појава бројног оркестра на сцени у

---

<sup>40</sup> Џулијан Баден наводи да се бинска музика први пут појавила у опери *Pirro* Паизијела 1787. године. Након тога тек је Росини поново уводи на сцену у *Ricciardo e Zoraide* 1818. Упор. Julian Budden, *The operas of Verdi*, нав. дело, 20.

<sup>41</sup> David R.B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, 1981, 50.

<sup>42</sup> Julian Budden, *The Operas of Verdi*, нав. дело, 20.

данашње време подиже очекивање аудиторијума, које не сме бити изневерено. Осим врло једноставне мелодије, која се лако може извести из оркестарског простора, бинска музика не доноси ниједан занимљив елемент који оправдава њено сценско постојање. Њихова појава не означава ни драматуршки обрт који би носио неко ново значење. *И као и увек оно што је код Росинија рутински, то код Доницетија и Белинија тежи баналности.*<sup>43</sup> Бољи пример од бинске музике из другог чина *Љубавног напитка* не треба тражити. Други, можда и важнији разлог овакве одлуке је избегавање вашарске атмосфере током целог чина и фаворизовање емотивног музичко-сценског плана.

### **Изостављање делова партитуре у извођењу**

Индивидуална припрема диригента након темељног упознавања са либретом и партитуром подразумева одређивање делова који ће бити прескочени приликом извођења.<sup>44</sup> Како овај корак има изузетан утицај на темпо реализације представе, потребно га је учинити правовремено. Намеће се питање оправданости оваквог поступка. Став ауторке овог рада је да се партитура мора поштовати у максималној мери, али не по сваку цену. Процена се доноси на основу увида у комплетно дело, о чему се слика ствара за клавиром, свирањем партитуре.

Помињање претходних продукција у овом контексту има као циљ, не њихово обезвређивање, већ постављање основе за одлуке донете у новој поставци. Не треба занемарити ни пословично супротстављање дела ансамбла сваком новом захтеву, а стварање стимулативне климе за рад у великој мери је ингеренција диригента. Одлуке донете у међусобном сагласју, са могућношћу ревидирања након солистичког увида у „нов” материјал, олакшавају пут новим концепцијама и учврђују однос сарадње.

У овој опери примећује се местимично дословно (са поновљеним текстом) понављање читавих одсека знатног трајања: у првом чину, део дуета *Питај лаки поветарац* (*Chiedi all'aura lusinghiera*) Неморина и Адине од [53–55]<sup>45</sup> једнак је делу од [56–58]; у другом чину, део брзог одсека финалне Адинине арије *Узми, због мене си слободан* (*Prendi, per me sei libero*) [79] једнак је делу [81]. Претпоставка је да се мелодија незнатно украшавала при понављању, барем у артикулацији, и тиме оправдавала поступак поновног извођења.

---

<sup>43</sup> Исто, 20.

<sup>44</sup> Комплетан списак предложених и реализованих прескочених делова партитуре („скокова”) дат је у Прилогу бр. 3 на крају рада.

<sup>45</sup> Бројеви у великим заградама штампани су у партитури, ради лакшег сналажења у дугачким одсецима. Први чин садржи 143, а други чин 90 таквих бројева.

*Резерве слободне енергије остају заробљене у достигнутим распоредима музичке грађе све дотле док се музички сегменти дословно понављају. Тек онда када се неком квалитативном променом у њима поремете достигнути односи, конструкције ће „оживети” и тада ће бити у стању да, поновљене, изграђују целине „вишег реда”.*<sup>46</sup>

Иако је могуће донети униформну одлуку по питању прескакања оваквих одсека у извођењу, ипак свака ситуација је везана за различит контекст и захтева посебно образложење. Руководећи се знатно богатијим хармонским везама у везивном одсеку између понављања [55], које плене у окружју основног тоналитета и устаљених веза у њему, донета је одлука да се цео дует изведе без скока. Као супротност овоме, Адинина финална арија не поседује ниједан сличан аргумент којим би се оправдало понављање дугачког низа колоратура из брзог дела арије. Многе друге нумере такође садрже бројна понављања музичких целина, али са променом текста установљава се континуиран драматуршки ток као олакшавајући разлог за формирање целине на ширем плану.

Нумере са учешћем хора често поседују дуготрајне каденцирајуће одсеке који не доносе значајно ново музичко-сценско дешавање.

*Хорске коде потцртавају драматску интензификацију кроз бржи темпо, повишену акценуацију и повећан ниво динамике, што у комбинацији ствара утисак наглашеног потврђивања и убедљивости. Када у савременим извођењима Доницетијевих опера оперски диригенти „секу” ове коде и њихове каденцирајуће облике, уклањајући оно што личи на низ наивних музичких фигура неприватљивих данашњем укусу, умањују њихову музичко-драматску функцију.*<sup>47</sup>

Не нарушавајући функцију каденцирања, треба их у разумној мери смањити, независно од тога да ли постоји истоветан одсек или не. Такође, проширене каденце заустављају ток, а наглашавају спектакуларну димензију дела, што се не чини као основна линија драмског развоја ове романтичарске мелодраме. Из тог разлога скраћени су хорови на крају Белкореове каватине *Као што је лепи Парис (Come Paride vezzoso)* (друга сцена првог чина), на крају хора *Певајмо и истијмо здравицу (Cantiamo, facciam brindisi)* (прва сцена другог чина) и на крају квартета са хором *Овог чудесног напитка (Dell’elisir mirabile)* (шеста сцена другог чина). Хор на самом крају финала првог чина садржи понављање великог одсека ([133–137] слично је делу [138–141]),

<sup>46</sup> Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици*, Београд, Клио, Културни центар Београда, 1998, 279.

<sup>47</sup> William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, нав. дело, 246.

које је диригенткиња ипак уврстила у извођење иако је „наслеђено” стање изостављало ово понављање. Упориште за овакав став налази се у следећем: 1) цео финални одсек (*алегро виваче* од [133] до краја чина) замишљен је, по концепцији диригента ове продукције, у максимално брзом темпу, те понављање не продужава трајање нумере у значајној мери; 2) у оквиру нумере постоји градација оличена у увођењу изузетно лепог оркестарског мотива управо у разматраном (дискутабилном) одсеку, који се касније употребљава у још бржем темпу у коди чина. Интегрално извођење обезбеђује континуитет градације, пласирање новог, упечатљивог мотива на адекватном месту, а његову појаву у коди чина не оставља без оправдања (као што се дешава при прескакању одсека).

Непотребно је наглашавати штетност некритичког преузимања туђих, раније спровођених, решења. Упознајући се са претходним извођењем (на основу старе позоришне партитуре и изјава најстаријих чланова оперског ансамбла) лако се уочава: сва извођења *Љубавног напитка* у Новом Саду до најновије продукције редовно и у потпуности су „прескакала” укључивање Адине и Дулкамаре у квартет са хором из другог чина (шеста сцена). Зачуђује чињеница да многа извођења (доступна на Ју-тјубу) у театрима светског значаја имају исту такву концепцију. Поменута сцена од изузетне је важности јер садржи кулминацију чина у целини. Њено изостављање врло очигледно значи одсецање врха на пирамиди музичко-драмског развоја чина, као и једног од врхунаца целокупне опере. Изглед другог чина губи једино упориште и „трпи” ненадокнадиву штету: драматуршки рељеф бива заравњен, а цео ток плута претежно између арија и дуета. Разлози за овакав поступак биће размотрени у одсеку о тенорској улози.

Следећи проблем везује се за крај опере. У новосадском театру финална Адина арија *Узми, због мене си слободан* (*Prendi, per me sei libero*) изводила се без другог, брзог, колоратурног одсека. Арије тог времена углавном су дводелне: садрже први, спори део и други, бржи. Непотребно је образлагати значај убрзавања музичког тока пред крај комичне опере, нарочито ако оно има и драматуршко упориште (о чему ће бити говора у одсеку о сопранској улози). Последице изостављања овог одсека (*алегро* у [79] до краја сцене) погубне су за крајњи утисак, поготову што се пре њега изводи целокупан прелазни одсек (*темпо ди мецо*<sup>48</sup> [74–79]), чији се везивни смисао огледа управо у оживљавању атмосфере и довођењу тока до другог дела арије.

---

<sup>48</sup> *Tempo di mezzo* је средишњи одсек дводелне арије, уобичајен у белканто ери италијанске опере, посебно у операма Росинија, Белинија, Доницетија и њихових савременика као и у многим раним

Стари „скокови” су обухватили и прескоке у хорској нумери *Какав је то звук? Шта је то?* (четврта сцена првог чина): првих осам тактова у броју [62] и првих 16 тактова из броја [63]. Не увидевши очигледне разлоге у другим музичким параметрима за овакву концепцију извођења, запажам да прескочени делови обилују (за то доба и у датом контексту) разноврснијим хармонским обртима. Они се по томе јасно издвајају. Поменути одсеци нису први међу набројаним „скоковима” који су хармонски разрађенији. Поставља се оправдано питање: уколико се већи број таквих одсека прескочи, параметар хармоније као битног градивног елемента музичког тока бива значајно умањен. Добија се слика непрегледног уједначеног следа хармонских одсека са мало промена, што не представља карактеристику Доницетијевог композиционог поступка. Као драгоцене за целовиту слику музичког тока, неизоставно морају бити (у довољној мери) заступљени у извођењу.

Проблематика везана за одређивање „скокова” комплексна је, има далекосежне последице, може пресудно да утиче на перцепцију представе и због тога захтева темељно промишљање. Закључак који се може извести је да ниједна ситуација, ма колико слична, није иста и не треба јој прићи са униформно или *апприори* заузетим ставом. Истине ради треба нагласити да диригенти имају различите способности за континуирано вођење тока представе и обликовање музичке целине, те исту концепцију не спроводе са истим резултатом. Вероватно и одлуке које доносе имају корен управо у личном сензибилитету. Непростајање на рутински приступ овом проблему и храброст у одлукама свакако доприносе аутентичности диригентске концепције.

### **Практичан рад са солистима**

Савладавање улога дуготрајан је процес учења музичког текста и формирања лика. Идеал да диригент и редитељ правовремено усагласе концепцију, а тиме и развојну линију карактера протагониста све је теже достићи. Диригенту је поверен процес успостављања и обликовања односа солисте са могућим изгледом лика. Сталним присуством на индивидуалним солистичким пробама омогућава солисти континуирану подршку, корекцију и усаглашавање ставова.

Први и најважнији корак требало би да се односи на текст либрета сагледан кроз музички ток. Неколико проба посвећено детаљној анализи текста и дефинисању

---

операма Вердија. Када наступи, *tempo di mezzo* углавном означава промену драмског тока од спорог кантабиле одсека у првом делу до кабалете у другом делу, а може да добије облик драматичне објаве или радње на коју карактер(и) реагују у кабалета-финалу.

промена темељ су аргументованог приступа изградњи улоге. При том не треба заобићи ни најмањи детаљ, јер понекад може бити пресудан за интерпретацију.

Опасност при оваквом раду представља обиље појединости чије пажљиво проматрање и савладавање може да оптерети формирање јасне представе о целини лика. Диригент има улогу да, имајући изграђену визију, води солисту према циљу. Аутор овог рада има навику да ново дело представи себи кроз списак најважнијих музичко-сценских дешавања и промена, као синопсис<sup>49</sup>, чиме се труди да олакша рад себи и сарадницима. Важније је, међутим, што на тај начин чува кристализовану слику дела<sup>50</sup>, без опасности да „од дрвета не види шуму”. Укрштање неколико планова, приказано у једном следу, користи за разумевање рељефа насталог као резултанта њиховог заједничког деловања.

Искуство показује да најлакше успевају захтеви истакнути на почетку рада – са протоком времена опада могућност успешне реализације сваког наредног упутства. У поимању своје улоге аутор овог рада осврће се увек на речи Станиславског:

*Сваки сценски уметнички лик је јединствено оригинално дело, као и све у природи. Слично рађању човека, он пролази кроз аналогне стадијуме у периоду свога формирања. У стваралачком процесу постоји ОН, то јест „муж” (писац), постоји ОНА, то јест „жена” (глумац или глумица који носе улогу, примивши од писца семе, језгро његовог дела). Постоји ПЛОД-ДЕТЕ (улога која се ствара). Постоје моменти првог познанства између ЊЕ и ЊЕГА (глумца са улогом). Постоји период приближавања, заљубљености, свађа, размимоилажења, мирења, сједињавања, оплођавања, бременитости (...). Ја сматрам да је за органско растење улоге потребан не мањи, а у неким случајевима и знатно већи рок него за стварање и одгајање животога човека.<sup>51</sup>*

Веома је важно улогу градити поступно, слојевито, јер прескочена фаза у раду, због музичко-сценске сложености опере, није лако надокнадива у каснијем периоду припреме. Али се и у нашем послу дешавају рађања пре времена, побачаји, долазе недоношчад и бивају абортуси. Тада се стварају незавршене, недоживљене сценске

<sup>49</sup> Почетна страна синопсиса дата је у Прилогу бр. 4 на крају рада.

<sup>50</sup> Амра Латифић у делу *Парадигме руске авангардне и постмодерне уметности* помиње анализу Јурија Вулфа представљену у Политехничком музеју у Москви. Анализирајући животињски и биљни свет, а затим и минерални, Вулф је говорио о симетрији, која одређује унутрашњу структуру живе и неживе материје. Вулф је инсистирао на идеји да је „сличност између кристала и организама веома велика и да повећава наду да ћемо моћи да откријемо тај тајни мост који спаја органски и неоргански свет”. Амра Латифић, *Парадигме руске авангардне и постмодерне уметности*, Београд, Чигоја, 2010, 176.

<sup>51</sup> К.С. Станиславски, *Систем (теорија глуме)*, прев. Милан Ђоковић, Београд, Државни издавачки завод Југославије, 1945, 445.

наказе.<sup>52</sup> Иако се поменути цитати односе на рад глумца и редитеља, сматрам их потпуно адекватним за транспоновање на однос солиста диригент.

Обликовање вокалних солистичких деоница у *Љубавном напитку* захтевало је осврт на конвенцију извођења са почетка 19. века. Драгоцена упутства налазе се у збирци *Variazioni – Cadenze – Tradizioni* Луиђија Ричија (Luigi Ricci 1893–1981),<sup>53</sup> која обједињује каденце некадашњих извођења као и упутства невезана за каденце. На крајевима арија могуће је одабрати завршетак са различитим највишим тоном, прилагођен индивидуалним могућностима солисте. Дешавало се да, након извесног периода испробавања, због примећених тешкоћа, солиста промени каденцу. У раду на овој представи то није био случај, али се могло десити да се солисти, носиоци исте улоге одлуче за различите каденце. Уколико различита решења не би утицала на остале учеснике у извођењу, такав пруступ, као израз уважавања различитости, био би прихватљив. Уколико би различита каденца утицала на музички ток (видети каденцу и њене варијанте у финалној Адининој арији, број [73], где је могућ завршетак са одмориштем и аплаузом и другачији, штампан, без одморишта, који се улива у наредно музичко дешавање), различитост каденце солиста не би била препоручљива. Разлог је једноставан – остали учесници не треба да буду оптерећени памћењем таквих појединости, детаљима различитим од једног до другог солисте, већ да имају јасан, устаљен преглед својих наступа.

Из Ричијеве збирке је видљив и принцип по коме се поновљена фраза, мотив или целина, могу незнатно украсити, односно изменити. *Мисао треба варирати сваки пут када се она понавља било као целина или у неком свом делу; то је неопходно и да би јој се дала нова привлачност и да би се одржала пажња слушалаца.*<sup>54</sup> Потреба за изменом није условљена пуким понављањем одсека, већ значајем који поновљеном одсеку, фрази или мотиву даје извештај, не увек исти, чинилац. На пример, што је темпо спорији, измене при понављању мелодије су наметљивије. У овој поставци диригент није настојао да спроведе *априори* принцип украшавања при понављању, већ да променом мелодије одржава заинтересованост слушалаца. Ослањајући се на некадашњу праксу, како је документована у овој збирци, као и на поступке које спроводе оперски интерпретатори – доајени из светски познатих оперских театара, спроведене су незнатне мелодијске измене при понављању, на неколико места у

---

<sup>52</sup> Исто, 445.

<sup>53</sup> Luigi Ricci, *Variazioni – Cadenze – Tradizioni* (per canto accompagnamento), Ricordi&C. Editori, Milano, 1974.

<sup>54</sup> Мануел Гарсија млађи, *Гарсијина школа – Комплетна расправа...*, нав. дело, II део, 45.



Адининој улози. Као узорна извођења за тај поступак послужила су интерпретације Ане Нетребко<sup>55</sup> (Анна Юрјевна Нетребко, 1971) и Кетлин Бетл<sup>56</sup> (Cathleen Battle, 1948).

Инспирисана другачијим разлозима, на овом месту вредна помена је измена завршетка Адинине арије *Узми, због мене си слободан*. Док први, спорији део арије обилује понављањима високог Це, други не садржи мелодијску кулминацију, већ су честа понављања тона А из друге октаве. Како би очекивања аудиторијума била испуњена, а циљ дуготрајног колоратурног хода достигнут, изазовна је одлука увести високо Це пред сам крај арије. Уз сагласност солисткиње, такво решење је на предлог диригента спроведено у овој новосадској поставци *Љубавног напитка*.

Остале улоге нису претрпеле мелодијске измене у певаним нумерама (осим у каденцама). Међутим, све улоге доживљавају измене у мелодији речитатива. Према конвенцији, музички запис речитатива не обухвата украсе, *апођатуре* (*appoggiatura*)<sup>57</sup>, већ подразумева њихово импровизовање.

*Лихтенталова*<sup>58</sup> тврђња из 1826. године да је италијанска школа учинила *апођатуру* толико блиском певачима да композитори нису налазили за потребу да их записују у речитативима била је несумњиво важећа и за следеће генерације музичара. Традиција је била толико јака да је композитор, да би био сигуран да се *апођатуре* неће уносити, морао то јасно да нагласи.<sup>59</sup>

Без увида у Ричијева објашњења извођење речитатива не би се могло аргументовано спровести. Он објашњава да се на месту прве од две (понекад три) поновљене ноте, иза којих следи пауза, а где се уједно поклапа акценат речи и јачи тактов део, обавезно уводи апођатура.<sup>60</sup>

*У италијанском певању апођатуру готово да не можемо сматрати украсом – толико је она неопходна прозодијском нагласку. Овако узета, она представља музички нагласак, који увек пада на јаки удар такта и дуги слог*

<sup>55</sup> Поставка из Бечке државне опере (Wiener Staatsoper) 2005. године: Неморино – Роландо Вијазон (Rolando Villazon), Дулкамара – Илдебрандо д'Аркањело (Ildebrando d'Arcangelo), Белкоре – Лео Нучи (Leo Nucci), диригент – Алфред Ешве (Alfred Eschwe).

<sup>56</sup> Поставка из Њујоршке Метрополитен опере, 1991. године: Неморино – Лучано Павароти (Luciano Pavarotti), Дулкамара – Енцо Дара (Enzo Dara), Белкоре – Хуан Понс (Juan Ponce), диригент – Џејмс Ливајн (James Levine).

<sup>57</sup> Апођатура је тон о који се глас ослања. Тај тон је готово увек изванакордски и мора се разрешити у хармонски тон. Познаваоци хармоније апођатуром сматрају искључиво ванакордску велику и малу секунду, атакиране са суседних тонова; међутим, ја сматрам (Мануел Гарсија, прим.Ж.М.) да певачи морају, осим тих секунди, за апођатуре узимати, и једнаким правилима подвргавати, све ноте које обављају сличну функцију, као што су задржице и несуседне ноте. (Упор. Мануел Гарсија млађи, *Гарсијина школа – Комплетна расправа...*, нав. дело, 47.)

<sup>58</sup> Peter Lichtenthal, 1780–1853, аустријски композитор и музички писац. Лекар, живео неко време у Бечу, а од 1810. године у Милану, где је много допринео оживљавању интереса за инструменталну музику, нарочито немачку.

<sup>59</sup> Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practise 1750–1900*, Oxford University Press, 1999, 601.

<sup>60</sup> Luigi Ricci, *Variazioni...*, нав. дело, 66.

речи ‚*riani*‘ или ‚*sdrucchioli*‘. На тај начин се речима чува њихова каденца и мелодија.<sup>61</sup>

Диригенту и солистима остављена је слобода увођења оваквих украса. Многи од њих су препознатљиви и недвосмислени. Ипак, на неким местима постоје алтернативна решења која се препознају на основу контекста, мелодијског или драмског. Увид у расположење лика неретко одлучи која могућност ће у извођењу превагнути. Искуство показује да се узлазне, малосекундне апођатуре, ако су на самом крају речитатива везују за лирска, нежнија расположења која буде осећај ишчекивања. Као и свуда, ни овом проблему не треба прићи униформно, већ на основу конкретне ситуације, темпа, акцента речи, жељеног израза солисте и свих других музичко-драмских елемената донети одлуку о изгледу и извођењу апођатуре.

Оваква врста украса практикује се не само у речитативима, већ се уноси у мелодијску деоницу код дуготрајних, ритмизованих понављања истог тона. Дулкамарина арија *Чујте, чујте, сељани (Udite, udite, o rustici)* у *парландо* одсеку (први чин, број [66]) обилује ситуацијама у којима апођатуре добијају карактер скретнице. Са пажњом треба одабрати неколико места погодних за увођење оваквог украса да би се очувао утисак природног, а избегао њихов механички, аутоматизовани след (најделотворније је то учинити у сагласју са текстом).

Украси који захтевају посебну пажњу су *портаменти (portamento di voce)*.<sup>62</sup> У очима савременика *портаменто* је изгледао веома снажно повезан са италијанским стилем извођења, а нарочито са италијанским композиторима и онима који су били под њиховим утицајем.<sup>63</sup> Љубавни *напитак* садржи ознаке на местима за *портаменто*; то су обично почеци мирних арија као *Скривена суза (Una furtiva lagrima)* и *Узми, због мене си слободан (Prendi, per me sei libero)*, али нису ретки ни у мирним деловима дуета (видети *андантино*, први део дуета *Толика љубав! Quanto amore!* Адине и Дулкамаре из другог чина). *Портаменто* је био најадекватнији у *сопрану*, мање добар у *тенору*, а у *потпуности* га треба избегавати у дубоким гласовима.<sup>64</sup> Иако у данашњој музичкој извођачкој пракси не преовладава такав стил вокалног изражавања, професионално

<sup>61</sup> Мануел Гарсија млађи, *Гарсијина школа – комплетна расправа...*, нав. дело, II део, 47.

<sup>62</sup> *Портаменто* је „преношење” гласа од једног до неког другог тона, кроз све могуће тонове који се на тој путањи налазе. *Портаментом* могу бити обухваћени интервали од најмањег-полутона, до највећег-растојања између крајњих тачака гласовног распона. Његово кретање почиње на последњем делу тона који напуштамо, а брзина зависи од брзине пасажа коме припада. (упор. Мануел Гарсија млађи, *Гарсијина школа – Комплетна расправа...*, I део, 47.)

<sup>63</sup> Clive Brown, *Classical and Romantic...*, нав. дело, 561.

<sup>64</sup> Исто, 573.

изведена, овако украшена места као одлика италијанског вокалног стила доприносе снази израза и утиску нежности, док њихов изостанак ствара атмосферу стерилног, недовољно изражајног певања.

Посебну извођачку одлику представља *фермата* (fermata), која је могла да *означи низ различитих ствари у музици тог доба*.<sup>65</sup> Браун наводи да је дужина фермате зависила од тога да ли је изводи један извођач или више њих, да ли је карактер композиције живахан или спор, да ли се фермата украшава или не. Генерално, дужина јој се удвостручавала уколико је темпо спор, а уколико је темпо брз, фермата је трајала чак 3–4 пута дуже од назначене вредности. У *Љубавном напитку* јавља се у неколико значења: у каденцама продужава трајање високог тона, на неколико места продужава драмску паузу, али је за извођење најважнија она која се јавља над изразитим тоновима у аријама. Обично на почетном тону арије, означава деликатност достигну динамичким нијансирањем. Браун наводи да су од свих могућности нијансирања две најчешће: континуирани декрешендо на једном тону и примена филираног тона (*messa di voce*).<sup>66</sup> Како је *филирани тон необично важан вид вокализације, круна вокалног умећа, показатељ правилног певања, вештина свих одличних певача и финални продукт свих претходних студија певања*,<sup>67</sup> разумљива је потреба композитора да такав захтев постави у арије, где ће могућност транспонованња вокалних техничких способности у експресију доћи до највећег изражаја. Без устручавања, трајање фермате може се прилагодити потреби солисте да изнијансира тон континуираним динамичким поступком, а ако певач успева у томе („ако има шта да каже”), продужење њеног трајања добија пуно оправдање. Диригент уочава различите могућности солиста и омогућавајући сваком од њих најбољи исказ, дозвољава уплив различитих сензибилитета, а тиме и дах живота сваком извођењу.

Формирање интерпретације вокалних солиста део је стваралачког процеса који у највећој мери утиче на свеукупну интерпретацију дела. Списак који следи показује заступљеност солиста у аријама и ансамблима, а бројем указује на важност дуета у музичко-драмском току:

---

<sup>65</sup> Исто, 588.

<sup>66</sup> Филирање тона је способност да се звук започне пиано, да се из те звучне нити развије до форте, а затим постепено смањује до пиано интензитета, односно до полазног интензитета. (Упор. Бисерка и Душан Цвејић, *Уметност певања*, Београд, Факултет музичке уметности, 2007, 168)

<sup>67</sup> Исто, 167.

	Арија	Дует	Терцет	Квартет
Адина	2	3	1	2
Неморино	2	4	1	2
Белкоре	1	1	1	1
Дулкамара	2	2	–	1

У складу са традицијом, сви ликови при првом изласку на сцену представљени су каватином, али се у овој опери, у сваку од њих, као допуна и звучни контраст укључује и хор. Неморинова каватина *Како је лепа, како је мила!* (*ларгето*, 2/4, Це-дур) и Адина *За окрутном Изолдом* (*Della crudele Isota*), која следи (*андантино*, 3/4, Е-дур), у многим извођењима имају готово исти карактер на почетку – легато мелодија у мирном темпу. Диригенткиња новосадске поставке заступа став да почеци ових нумера треба јасно да контрастирају због различите драмске ситуације: Неморино искрено говори о реалној заљубљености, која у том тренутку још има могућност да се његовим залагањем и оствари; Адина са подсмехом цитира легенду о Тристану и Изолди, истичући улогу чудесног напитка. Како је њена арија отелотворење иреалног, у складу са конвенцијом да почетна арија наговештава радњу дела у целини, са врло поступно развијаном мелодијом и динамиком, Неморинова би требало да одише пасторалним карактером лишеним патоса, пуна животне радости и наде, без дословно спроведеног легато певања. За овакав поступак постоји утемељење: Неморинова арија поседује контрастни део у коме се тежиште са Адине као објекта помера на Неморина. Реалнији контекст његове арије требало би искористити за формирање посебности музичког израза, првенствено кроз разноврснију мелодијску артикулацију.

Важност овог поступка превазилази локални карактер. Успостављање разлике у аријама означава различите почетне психолошке позиције ликова. Константа око које се обавијају сви карактери је Немориново схватање живота и света. Неизмерно поштење као људски идеал налази посвећеног тумача у Неморину. Безрезервна вера у људе, увек и по сваку цену, завештање је из периода просветитељства, када се веровало да обичан човек поседује моћ да обликује стварност. На супротној страни је Адина, скривених осећања, неприступачна и неповерљива. Драмски ток води кроз низ перипетија до њеног преображаја и самоостварења кроз љубав. Изазови на том путу су

Белкоре, једноставан лик самозаљубљеног војника и Дулкамара, лукави опсенар, заводљив и похлепан продавац „чудотворног” напитка. Њихови карактери немају развојну линију и представљају контраст главним ликовима. Дулкамара као главни покретач радње и претендент на први план сценског догађања, уз сву спретност и проницљивост узмиче пред врлинама Неморина. Из свих набројаних разлога правилно одређивање почетне психолошке позиције ликова потцртано музичким параметрима извођења, омогућава логичан музичко-сценски развој.

Финална Неморинова арија *Скривена суза (Una furtiva lagrima)* слика тренутак највеће наде у љубав вољене Адине. Тема арије је Адинина суза, као прва видљива емоција главне јунакиње, а не Неморинова туга. Неизоставно треба избећи трагичну атмосферу и таман тембр гласа, честу карактеристику многих интерпретација. Исправност оваквог поступка потврђује и композитор: други део арије мутира из основног бе-мола у истоимени дур (*мађоре* одсек), у складу са традицијом италијанске народне песме, испуњавајући ток олакшањем и задовољством. Место је погодно за дуге, *легато* певане музичке мисли, али не статичног карактера, с обзиром на то да је нада помешана са неизвесношћу. Повремена краткорочна убрзавања темпа, романтичарски заталасана места, у потпуности одговарају психолошком стању протагонисте и треба их применити у извођењу.

Сопранска финална арија *Узми, због мене си слободан (Prendi, per me sei libero)* контрастира уводној каватини првенствено искреношћу исказа из чега проистиче и начин извођења. Као што су каватине главних протагониста постављене у међуоднос, тако и финалне арије на известан начин кореспондирају и контрастирају. *Скривена суза (Una furtiva lagrima)* има једноставан облик, поновљена дводелна песма, субјективног исказа. *Узми, због мене си слободан (Prendi, per me sei libero)* знатно је комплексније форме: дводелна арија са секо и акомпанјато речитативом на почетку, *кантабиле* и *алегро* одсеком и *темпо ди мецо* одсеком као везивним и развојним ткивом између њих. Садржи судбоносни драмски обрт и разрешење заплета. Интерпретација сопрана, суздржаном али наговештеном емоцијом на почетку (остварену *меца воце* техником)<sup>68</sup> и посебно јасно исказаном на крају арије носи сав терет расплета. Сопранским колоратурама Доницети разрешава нагомилане емоције; да би испуниле улогу „вентила” морају се отпевати лаганом, леђеро артикулацијом, светлог тембра, са

---

<sup>68</sup> *Mezza voce* је вид емисије тона и вокализације где је смањен интензитет, али је механизам произвођења тона исти као код пуног гласа (*piena voce*). (Упор. Бисерка и Душан Цвејић, *Уметност певања*, нав. дело, 169).

заносом и унутрашњом радошћу. Без психолошке подлоге, отпеване као вокално-технички захтев, неће довести улогу до врхунца остварености. (Изостављање целокупног колоратурног *алегро* одсека, што се дешавало у домаћим извођењима, оставља улогу Адине психолошки недореченом.)

Издвојеност Белкореовог и Дулкамариног лика наглашена је и посебном припремом пред сваку од њихових каватина: баритонска *Као што је лени Парис (Come Paride vezzoso)* уведена је заокруженим оркестарским маршом, а басовска *Чујте, чујте, сељани (Udite, udite, o rustici)* – заокруженом хорском нумером. Театрална најавна не развија се у оба случаја подједнако. Доницети оставља Белкореову каватину на нивоу испразне допадљивости (у складу са ликом) тек незнатно оживљену колоратурама бржег темпа, а Дулкамарину непрекидно развија, константно подижући ниво темпа, уситњавајући нотне вредности, уводећи *парландо* одсеке дугог трајања, што се завршава играчким троосминским одсеком као кулминацијом. Другим речима, композитор у овој нумери даје концентрат лика, чија се снага потом „троши” до краја опере не пружајући ништа ново (као супротност ликовима сопрана и тенора).

Солистичке нумере, каватине и арије, места су за постизање упечатљивог музичког израза. Оперски солиста треба да искористи сведен тон сценског наступа, када је то могуће, да би у звучном сегменту поставио полазиште у исту ту раван. Лирски почети нумера адекватни су за такву концепцију. Као што је на благом изразу лица свака промена врло уочљива, тако и почетак певачке деонице ствара основу за даље обогаћивање. Полазну тачку треба поставити ниско, да би се ослободио већи простор за интерпретацију. Не мисли се при том неизоставно на примену *пиана*, иако је то чест пратилац почетка лирских нумера. Мисли се на уравнотежену линију као на „интерпретативни” *пијано*. Уравнотеженост линије код вокалног солисте, у извесној мери, теже је постићи него код извођача на инструменту. Инструментални солиста савладава проблеме изједначавања звучности тонова различите интонативне висине, као и тонова постављених у различите регистре инструмента. Вокални солиста има додатни елемент који мора да избруси, а то је текст. Изједначена звучност вокала и консонаната у свести слушаоца ствара звучну слику исте боје и карактеристика, те се стиче утисак безбрижног „хода” по целој површини. Оваква кантилена драгоцен је карактеристика као почетни елемент интерпретације, јер се на њој лако оцрта сваки наредни извођачки поступак. Када се формира миран, ненаметљив, уједначен израз, (као у Адениној каватини *За округном Изолдом*), дозираним додавањем осталих средстава обогаћује се и оживљава интерпретативни ток. Ефекат овакве техничке

способности нарочито доприноси целини линије у мелодијама у којима преовлађују већи интервали, обухватајући једном бојом мелодију великог амбитуса и са интервалским скоковима (као каватина Неморина *Како је лепа, како је мила*). Стварањем интерпретативног минимума, може да се оствари већа разноврсност и градација у примени извођачких поступака.

*Широк спектар могућих драмских ситуација у дуетима, одговарао је Доницетијевом снажном смислу за театар, тако да је заузео изузетно важно место у његовим плановима. Са надолазећом плимом романтизма у италијанској опери 1830-их година и са растућим нагласком на мелодрамским елементима повезује се постављање новог акцента на дуетима, нарочито оним конфронтирајућим.*<sup>69</sup>

Супротстављене позиције ликова плодна су основа за развијање драмског тока, што се у инструменталној музици оваплотило у сонатном облику.

*Док је XVIII век једва и знао за сцене, тек за понеки дует (...), XIX век, да би сажето приказао радњу доспелу до критичног тренутка, користи групе (терцет, квартет, квинтет, али понајвише дует). Мерило разликовања партија није више сама арија...*<sup>70</sup>

Доницети искоришћава потенцијале облика дуета ширећи га формално, а продубљујући га изражајно. Користећи речитативе (секо, акомпанјато или оба), сцене, везивне одсеке између основних делова (спорог и бржег), увођење трећег значајног тематског одсека, понављања која се због важности текста не могу „прескакати”, композитор добија широка поља разраде музичког материјала. Сви поменути одсеци, иако формално одељени, усмерени су ка финалној кулминацији, коју уз повремена колебања напетости и достижу. Диригент треба да препозна оне делове који су у мозаичној формалној структури егзоцентрични<sup>71</sup> и формира интерпретацију према спољашњем гравитационом средишту. Игнорисање ове проблематике онемогућава стварање целина вишег реда.

Креирање солистичких деоница у аријама и дуетима пружа могућност примене разноврсне вокалне технике, на појединим местима скоро инструменталне, што се види

<sup>69</sup> William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, нав. дело, 256.

<sup>70</sup> Филип-Жозеф Салазар, *Идеологије у опери*, прев. Иванка Павловић, Београд, Нолит, 1984, 155.

<sup>71</sup> Према Бериславу Поповићу, егзоцентричне конструкције представљају оне реченице/фразе у којима се мотиви тешко или никако не разграничавају због преовлађујућих нееквивалентних односа међу њима (несличност спаја!), те се, зато, *одсуство унутрашњих „перспектива”* у таквим реченицама/фразама *надокнађује пројекцијама звучних „перспектива” изван њихових граница* (спољно центрирање!). Упор. Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици*, нав. дело, 272.

из Адинине арије *Узми, због мене си слободан*, и дуета Неморина и Дулкамаре *Хоћу рећи (Voglio dire)*:

Пример бр. 2 – II чин, нумера бр. 12, *алегро*, 4/4, арија Адине

musical score for Example 2, showing a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: mio ri-gor di-men-ti-ca-ti giuro e-ter-no a-mor... e-ter-no a-.

Пример бр. 3 – I чин, нумера бр. 4, *алегро виваче*, 4/4, дует Неморино – Дулкамара

musical score for Example 3, showing a duet between Nemorino and Dulcamara. The lyrics are: Ecco il ma-gico li-quire. Obbli-ga-to, ah! si, obbli-ga-to! son fe-li-ce son con-ten-to. E-li-si-re di tal bon-tà bene-det-to chi-ti.

Два гласа постављена су као: једногласје (мелодија удвојена у октави), след паралелних сексти или децима, имитација теме у различитом временском наступању, *легато* тема суперпонирана *парландо* контрапункту (или у сукцесији), облик дијалога, а најупечатљивије достигнуће је почетак фразе у једном гласу, а њен наставак у другом, што је композитор изузетно успешно применио у дуету Адине и Дулкамаре *Толика љубав*:

Пример бр. 4 – II чин, нумера бр. 10, *алегро*, 4/4, дует Адина – Дулкамара



12

gir. Ah! dot - to - rel

sì lo ve-do, briceon / eella, ne sai più dell'ar-te mi-a. Questa bocca co-sì

Ah! dot - to - rel

bella è d'amor la spe-zie-ri-a: Hai lam-bicco ed hai for - nello cal-do più d'un Mongi -

Ne ho ve-du - ti tan - ti e tan - ti tan - ti tan - ti

- bello, per filtrar l'amor che vuoi, per bruciare, in - cene - rir, per bru - cia - re ince - ne -

Сви поменути начини поставке гласова и музичког материјала подразумевају артикулацијска и тембровска прилагођавања и уобличавања, а омогућавају фина динамичка сенчења. Имајући на уму идеју да се у симфонијској концепцији ни један елемент музичког збивања не перципира независно, већ у непрекидном процесу у којем се јавља наслојавање квалитативних елемената различитости<sup>72</sup> овакав третман вокалних деоница, уз повремено мелодијски самосталнију улогу оркестра,

<sup>72</sup> Соња Маринковић, „Питања о симфонизму”, у Весна Микић и Татјана Марковић (уред.), *Музика и медији*, Београд, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, 2004, 88–93.

Пример бр. 5 – I чин, нумера бр. 4, *модерато*, 4/4, дует Неморино – Дулкамара

The image shows a musical score for a duet. It is divided into two systems. The top system features a vocal line with the lyrics "In qual modo usar si puote? Con ri - guar - do, pian pia - ni - no la bot -" and a piano accompaniment. The bottom system continues the vocal line with the lyrics "- ti - gliam pò si scuote... poi si stira... ma si bada che il vapor non se ne vada che il vapor non se ne". The score includes dynamic markings such as "DULC.", "tempo", and "p".

упућује на закључак да је Доницети схватио дуете као места за разраду и развој – за симфонизацију. *Симфонизам се као композициони метод не ограничава на жанр симфоније, а самим тим се не може сматрати да је у било ком смислу омеђен могућностима које пружа медиј симфонијског оркестра.*<sup>73</sup> По наводима Соње Маринковић, овај процес је започео још у другој половини 18. века, а узрокован је првенствено променом типа музичког мишљења.

Терцет из првог чина *У рату и у љубави (In guerra ed in amore)* не поседује снагу дуета, већ му је намењена улога прелазног одсека према финалном квартету са хором. Уочљиво је да претеже потенцирање хомофоног слога и вертикално постављених оса симетрије у саставним сегментима целине, чиме снажно контрастира претходном дуету и занимљивом раду са вокалним деоницама. За диригента терцет је место изненадних, контрастирајуће постављених динамичких нивоа, што у интерпретацији треба употребити.

Понекад интерпретација може да се оствари на само један начин, онда када захтеви достижу крајње границе солистичких моћи. О томе се може говорити у нумери *Овог чудесног напитка (Dell'elisir mirabile)* (шеста сцена другог чина), у деоници тенора. Дуга мелодијска линија позиционирана на прелазним тоновима тенорског регистра отежава извођење до те мере, да је, вероватно, узрок избегавања сцене у целини у многим поставкама *Љубавног напитка*. Уз претходну сагласност солисте, диригенткиња новосадске поставке је увела сцену у припрему, да би се током рада показало да је неопходно безусловно испоштовати солистичке услове извођења, пре

<sup>73</sup> Исто, 88–93.

свих – темпо, како би се деоница уопште могла извести. Било какво одступање од договореног нивоа темпа довело би у питање опстанак сцене у концепту аутора. Упознавањем распона техничких могућности солисте, диригент омогућава извођење већег домета без опасности по сценског уметника.

Интерпретација речитатива намеће нарочиту одговорност за обликовање самим вокалним извођачима. Диригент може сваку ноту, до последње, да осмишљава, сваки однос у потпуности да постави, али је много боље да допусти слободу сваком солисти да оформи себи својствен природан израз. Тако формирано „поље слободе” одише логичном изражајношћу, за чијим се максималним дометом трага у понављањима на музичким пробама. Диригент као сарадник у истраживању, дужан је да очува крупни план музичко-драмског тока, јер су и речитативи делови целине у чијој изградњи учествују. Понекад речитатив има функцију континуиране деградације напетости (видети секо речитатив Адине и Белкориа *У међувремену, девојко драга – Intanto, o mia ragazza* – на крају нумере број 1, у броју [47] у првом чину); понекад континуираног раста напетости (речитатив Неморина и Дулкамаре *Само храбро! – Ardir!* – на почетку нумере број 4 у првом чину и онај Неморина и Дулкамаре *Свадебна весела – Le feste nuziali* – на крају нумере број 6, обухвата прелаз [17] и [18] у другом чину); а каткад поседује и раст и пад интензитета (речитатив Адине и Дулкамаре *Како ли је срећан! – Come se va contento!* – на крају нумере 9, у броју [56] у другом чину). Тенденција је да се и речитативи подведу под фразирање какво се спроводи у певаним (свираним) нумерама.

*Свако довођење нотног текста у стање звучне побуђености ствара потребу интонирања, односно осмишљавања звучности и извођења у складу са изражајно-смисаоним тонусом објекта који озвучавамо (у нашем случају фразе). Откривањем компоненте која у одређеној фрази игра одлучујућу улогу у иницирању музичког догађања, спознаје се њена интонациона суштина која мора бити усклађена са начином извођења – интонирања.<sup>74</sup>*

Варијетети вокалне интерпретације у речитативима морају доћи до пуног изражаја истичући боју и карактер људског гласа као мерило психичког стања. Важно је истаћи да речитативи по укупној звучности не треба да засене певане нумере, а да пун тон није погодан за одсеке дужег трајања. Овладавање *меца воче* техником омогућава балансирање на нивоу који омогућава извођење речитатива дугог трајања, као и простор за динамичко градуирање (у овом случају важнију карактеристику).

---

<sup>74</sup> Зоран Божанић, *Музичка фраза*, Београд, Клио, 2007, 15.

*Декламација захтева већу емфазу него говор, а певање већу него декламација. Али поновићемо да никакво поскакивање, нити форсирање гласа не може да замени јасноћу, прецизност и енергију артикулације, која је једино у стању да речи изнесе на даљину. Насилност би довела до тога да певање буде слично лајању.*<sup>75</sup>

Љубавни *напитак* је раноромантична опера настала у време када су се жанрови стапали, када је пут опере буфо био у силазном смеру, а речитативи губили особености по којима су били препознатљиви у 18. веку. Иако поседују потенцијал за извештај драмски развој, не представљају његово упориште – њихова унутрашња организација не представља ужурбане, наизменичне смене реплика двоје или више протагониста, те ни у једном речитативу не долази до „гужве” и „пометње”. Због тога је диригенткиња инсистирала више на „певаном”, а мање „говорном” карактеру, нарочито избегавајући натуралистичке ефекте. Потврду таквог приступа делимично је нађена у следећем:

*Све што Качини (Caccini) каже о говору, о мелодији говора...одлучујуће је за настанак опере, речитатива, па и сонате. Качини разликује три врсте говорног певања: ‚recitar cantando’, ‚cantar recitando’ и ‚cantare’ – дакле, пјевни (пјевајући говор), говорно пјевање и пјевање. Прво одговара уобичајеном речитативу, више је говор него пјевање и то високо натуралистички. Код ‚cantar recitando’, говорном пјевању или прије декламаторском пјевању, пјевање је нешто више истакнуто, оно одговара отприлике ‚recitativi accompagnati’. ‚Cantar’ значи пјевање и то одговара арији.*<sup>76</sup>

### Практичан рад са хором

*У целини, хорови изгледа нису били толико одлични, а ни толико лоши да би посетиоцима у Италији привукли пажњу; за разлику од оркестра, хор није био сам по себи нешто око чега би се немачки музичари занимали (...).*

*Једно од неколико интересантних запажања о хоровима у италијанској опери долази од Берлиоза, чији је утисак да, што се јужније иде, они су све лошији. У Pergola театру у Фиренци чуо је ‚велики хор...који пева сасвим добро, ангажованим, правилним тоном’ (...). Али, већ у Риму ‚Хорови су прилично испод нивоа оног у Opéra comique по питању топлине, интонације и скупног звука...’ Али, најслабије је у Напуљу: ‚Хор је неописиво слаб. Композитор који је писао за San Carlo уверавао ме да је изузетно тешко, ако не и немогуће добити пристојно извођење музике писане за четири гласа. Сопранима је тешко да држе независну линију од тенора, тако да мање-више мора да се пише за два гласа у октавама.’<sup>77</sup>*

Из истог извора сазнаје се да је број хорских певача поступно растао током прве половине 19. века: у Аполо (Apollo) театру у Риму од четрнаест 1818. до тридесет шест

<sup>75</sup> Мануел Гарсија млађи, *Опаске о певању*, Београд, Студио Лирика, 2013, 114.

<sup>76</sup> Николаус Арнонкур, *Глазба као говор звука, путеви за ново разумијевање гласбе*, прев. Антун Мрзлечки, Загреб, Алгоритам, 2005, 136.

<sup>77</sup> David R.B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, 1981, 54.

1855; у Сан Карло (San Carlo) театру у Напуљу број хорских извођача 1843. године достигао је седамдесет. Не знамо колико их је било 1832. године у Театру Канобјана (Teatro alla Canobbiana) у Милану, али Доницетијев начин писања за хор указује да му је стање у оперским хоровима било познато.

Једноставност хорске партије и уочљиво одсуство драматике разлочи су због којих је диригенткиња новосадске поставке инсистирала на смањеном броју хорских певача. Хор Српског народног позоришта броји шездесет осам чланова, што је изузетно много за захтеве у *Љубавном напитку*. Опасност толиког броја лежи у чињеници да, упркос обостраном труду, солисти – претежно лирске боје гласа, не могу да остваре доминацију у заједничким сценама са хором. Потенцијално моћан звук хора у хорским наступима не треба да постане антитеза солистичким нумерама или да однесе превагу над тежиштем заснованом на солистичком звуку. Другим речима, простор намењен солистима не би требало да буде угрожен од снажнијег чиниоца дешавања. По замисли диригента, без обзира на тренутну активност, хор треба да остане пратња, подршка, допуна и надградња звука солиста.

С обзиром на то да је број чланова хора незнатно смањен – за четрнаест (иако је редитељ на почетку режијских проба имао још радикалнији став по том питању од диригента), преостало је да се на другачији начин регулише звучни однос солисти – хор. Доследно спроведеном *леђеро* артикулацијом диригенткиња се трудила да смањи учешће тонова дугог трајања који би непотребно оптеретили звучну слику. Погодан пример таквог поступка је почетна хорска нумера *Жетеоцу највише прија* (*Bel conforto ai mietitore*). Њен лирски, пасторални карактер, испоставило се, није био лако достижан задатак: са применом споријег темпа (адекватног са становишта драматургије либрета) драстично се мењала артикулација тона, а израз је губио лакоћу (спорији темпо → дуже ноте → другачији карактер). Постављање темпа на незнатно виши ниво очувало је жељени карактер хорског наступа. Мера са којом је спроведен овај поступак омогућила је да превелика енергија не преплави аудиторијум, другим речима, да нумера сачува функцију експозиције.

У зависности од доминантног расположења нумере, на основу *леђеро* или *стакато* артикулацију примењена је различита јачина акцентуације и нијанса *атаке* тона. Мекша *атака* може се применити у поменутој почетној хорској нумери, док у наступима групе војника у десетој сцени (квартет и финале првог чина), губи се *леђеро*, прелази у прегнантни *стакато*, а на самом крају (изазван драматуршким развојем)

упечатљив *маркато*. Овакве промене артикулације скоро уопште нису назначене, а градација је последица заостравања музичко-сценског дешавања.

Женски хор у другом чину *Може ли бити? (Saria possibile?)* интригантан је за поставку интерпретације. У доминантно *пијано* динамици, *модерато* темпа, 4/4 метра, музички ток углавном пулсира четвртински. Испрекидане мелодијске линије, једноставне хармонске основе, ова нумера, иако драматуршки сасвим јасна (сцена када жене у неверици размењују информације о Немориновом наследству) упркос великом „скоку” спроведеном због дословног понављања, веома тешко „хода” кроз време. Није за чуђење следећи навод: *Мало, веома мало, почетак интродукције, када се подигне завеса* [завршетак оркестарског увода и почетак прве хорске нумере, прим. Ж.М.], *и женски хор у другом чину – мало, рекли бисмо, ова два комада пате у поређењу са другима.*<sup>78</sup> Јасно је да се ради о успостављању нове звучне равни која је уједно полазна тачка за градацију у следећој нумери (квартету са хором) и жељи да се она не преоптерети сувишном енергијом. Живо извођење не трпи образложења, већ мора да се нађе начин да се нумера „постави на ноге”. *Правилан темпо или договор о брзини не може бити одређен никаквим заглављем* [ознаком темпа, прим. Ж.М.], *а може бити схваћен само из унутрашњих карактеристика композиције као такве.*<sup>79</sup> Диригенткиња се одлучила за *ала бреве* концепцију метра, а тиме је увела другачији пулс, у датом случају, погоднији за обликовање целине. Водећи бригу да се због бржег темпа не наруши тајанствени карактер нумере, диригенткиња је настојала да очува и њену функцију у оквиру дела.

Концертато<sup>80</sup> на крају првог чина, конвенција опере буфо, представља наслеђену форму којој је удахнут нови смисао. Запажа се да је постављен као дуго грађена кулминација: од речитатива *Драги напиток, мој су! (Caro Elisir, sei mio!)* (седма сцена, нумера број 5), преко дуета *Радост, окрутнице (Esulti pur la barbara)* и терцета *У рату и у љубави (In guerra ed in amore)* непрекинут музички ток стреми финалу, иако формални завршеци нумера постоје. Разноврстан рад и примењени принципи обликовања добијају разрешење у *ларгето* финалу *Адина, веруј ми (Adina, credimi)*, који се експресивношћу уздиже над читавим делом. Хор има улогу звучне подлоге

<sup>78</sup> Франческо Пеци (Francesco Pezzi), *Gazzeta privilegiata di Milano* (Миланске новине), (Милано, 1832), цитирано у Вајнштот (Weinstock), *Donizetti and the World...*, (London, Lowe&Brydone Ltd, 1964), 332–333.

<sup>79</sup> Ј. Ф. Шуберт (J.F.Schubert), *Neue Singe-Schule* (Нова школа певања, 1804), 72, цитирано у Браун (Brown), *Classical and Romantic Performing Practice*, (Oxford University Press, 1999), 296.

<sup>80</sup> У доба барока назив за већи ансамбл солиста као и за дела намењена ансамблу од неколико равноправно третираних имструмената. Овде се ради о заједничком наступу целог ансамбла пред крај првог чина.

солистичким *legato* имитацијама кратког мотива, што, без и најмањег наговештаја драмског набоја, ствара лирску слику у широком потезу. Поређење са фреском не би било неадекватно, те се диригенткиња определила за умерени *vibrato* у обликовању вокалних деоница у тежњи да избегне тежак, судбински израз музичке фразе, а да ипак оствари нежност. Извесна иреалност сцене постиже се избегавањем *портаменто* певања и поступним достизањем динамичког врхунца, где неуједначеност не чини ниједан корак у интерпретацији. Без агресије и наглости, звучна слика треба да остави утисак лако освојених мелодијских и динамичких врхунаца. У том „освајању” диригент користи извесно убрзавање темпа (број [129], пети и шести такт), а са достигнутом циљем, уводи *мено мосо* (број [129], седми такт) да би нагласила значај (наизглед) лако достигнуте висине, а не ради остваривања патетичне кулминације.

### Практичан рад са оркестром

У целини посматрано, оркестар нема самосталну улогу у изградњи дела. Његово дејство огледа се посредно, кроз потпору вокалним извођачима. Пулсирајућа акордска подлога најчешће прати брзе вокалне деонице, а разломљени покрет по акордским тоновима у виолинама најчешћа су пратња у спорим одсецима. Композитор при том не ствара занимљиве ритмове, оставља површину оркестра „равном”, да би ритам из деоница донетих са сцене био уочљивији. Повремено, таква места могу се оживети додатним акцентовањем на „празним” местима и учинити оркестар активнијим саучесником музичког тока. Водећи бригу о мелодијским акцентима и хармонском ритму, у примеру који следи погодно је спровести додатне акценте на почетку првог и четвртог такта.

Пример бр. 6 – II чин, нумера бр. 9, *алегро виваче, ала бреве*, Неморино, квартет са хором

The image shows a musical score for the opera Nemorino. It consists of two staves. The top staff is for the vocal part, labeled 'NEMORINO', and the bottom staff is for the piano accompaniment, labeled 'ALL: Vivace'. The music is in C major and 4/4 time. The tempo is marked 'ALLEGRO: Vivace' and the dynamics are 'staccato sempre'. The lyrics are: 'Io già m'im-ma-gino che co-sa bra-mi già sen-ti il far-maco, di'. The score shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chords and some melodic lines.

Промене у вокалним деоницама умеју да створе дискутабилне ситуације у којима диригент има неколико могућности. У дуету Неморино – Дулкамара у првом чину, традиција дозвољава (по Ричијевој збирци) да се при понављању уведе корона на

месту локалног мелодијског врхунца (у примеру 7 у седмом такту). Моторичан ток у оркестру због тога треба зауставити, а убрзо потом наставити. Велики извођачки ансамбл у темпу *алегро виваче* и такту *ала бреве* изводи у непрекидном току, као рафалом, осмински ритам. Кроз рад на пробама и испробавања различитих места за заустављање, дошло се до решења. Диригенткиња је увела корону не на тону, како је било извођено раније (што се види из руком унетих интервенција у штимовима), већ у међупростору између шесте и седме осмине у такту. На тај начин заустављен је ток, а тиме што се не чују држани тонови из оркестра очуван је прозрочан карактер нумере. Посебан проблем је деоница хорни којој је тако постављен темпо на ивици извођачке моћи. Тешко је поверовати да су хорне у Милану 1832. године могле боље да одговоре на овакав музички захтев, те се може закључити да је сензибилитет савременог извођача и слушаоца различит од некадашњег, а темпа бржа, што се у раду са оркестром на овом примеру може тврдити са сигурношћу.

Пример бр. 7 – I чин, нумера бр. 4, *алегро виваче*, *ала бреве*, дует Неморино – Дулкамара

The image shows a page of a musical score for a duet. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian. The tempo is marked 'allegro vivace' and the meter is 'alla breve'. There are dynamic markings such as 'calando' and 'cres.' throughout the score. The page number '74' is visible at the bottom right.

Основни захтев диригента у односу на оркестар сводио се на постизање избалансираног односа са музичким дешавањем на сцени. Динамичко усклађивање морало се спроводити константно, јер на репертоару СНП-а преовлађују наслови Вердија и Пучинија, у којима су протагонисти драмски гласови и где се достижу



кулминације великог интензитета. Ознаке за динамику, иако написане за сваку деоницу, одају композиторов паушални став према овом питању.

*У прошлости су композитори имали обичај да стављају у својим рукописима само једну динамичку ознаку за све деонице у партитури. У партитурама које су писане до 1850. године ретко се сусрећу примери где би одговарајући знаци за динамику били написани за сваку деоницу посебно. Претпостављало се да ће извођач, у зависности од тога да ли се у његовој деоници налази основни или пратећи глас, умети сам да усклади јачину тона свог инструмента.*<sup>81</sup>

Интервенције диригента кретале су се од незнатног кориговања датог динамичког нивоа, до радикално другачијих решења у односу на партитуру. Терцет из првог чина, *У рату и у љубави* садржи одсек (број [118]) у ком цео оркестар (укључујући и три тромбона) има заједнички *стакато* покрет у непрекидном низу, брзог темпа, са ознаком *фортисимо*. На тај начин створена је звучна агресивност, којој, по мишљењу диригента, нема уопште места у овој опери. Коначна одлука била је да цео оркестар свира *пијано* динамиком, што је допринело сигурности извођења и бољој звучној поставци солиста, а прегнантно извођење изнело је захтеве драматургије. Контрастирајућа динамика уведена је и на појединим местима при понављању кратких фраза, где недостаје сензација установљена ранијим ритмом музичко-сценских промена.

Оркестар је носилац моторичног ритма. Повремено оркестар добија већи значај, када моторичност мелодије из вокалног прелази у домен инструмента (погледати претходни нотни пример из дуета Неморино – Дулкамара). Важно је истаћи да је то независна мелодијска линија у односу на солисте чиме се ствара утисак присуства додатног учесника дуета.

Независна мелодијска линија у оркестру искоришћена је и као асоцијација на однос ликова. Прелазни, *темпо ди мецо* одсек ([33–35]) каватине Белкореа *Као што је лепи Парис* и терцет *У рату и у љубави* истоветном мелодијом и поставком оркестра одсликавају сусрет Белкоре – Адина:

---

<sup>81</sup> Эрих Лайнсдорф, *В заштиту композитора*, Москва, Музыка, 1988, 225.

Пример бр. 8 – I чин, нумера бр. 1, *алегро*, 4/4, Белкоре, потом Адина

The musical score for Example 8 consists of two staves. The top staff is for the vocal line, marked 'BELCORE' and 'Or se'. The bottom staff is for the piano accompaniment, marked 'ALLEGRO'. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Неопходно је истаћи, међутим, почетак финала првог чина *Господине наредниче* (*Signor sargente*), јер је цео одсек заснован на раду са материјалом из почетног четвортакта.

Пример бр. 9 – I чин, нумера број 5, *алегро*, 4/4, Ђанета, квартет са хором

The musical score for Example 9 consists of two staves. The top staff is for the vocal line, marked 'GIANETTA.' and 'Signor sargente, signor sargente, divoi richie de la vostra'. The bottom staff is for the piano accompaniment, marked 'ALLEGRO' and 'CORO di Soldati'. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The piano part includes a 'trem' marking.

На смени Ас-дура и Еф-дура, уз дељење фразе на карактеристичан мотив и рад са њим, изграђен је одсек чији је доминантни носилац оркестар. Имајући у виду његов уобичајени третман у делу, овакав рад указује на потребу композитора да у драматуршки важном тренутку искористи све потенцијале ансамбла. Радам са оркестром на овом месту, ствара се контрастна претходница мирном *ларгето* одсеку, где се тежиште поново ставља на вокалне солисте. За интерпретацију је важно напоменути да се у потпуности променила артикулација у свирању гудачких инструмената на овом месту. У горњем примеру артикулација је прилагођена клавиру за који је извод и сачињен. У партитури, међутим, свака триола организована је као след од две осмине везане луком, и треће осмине означене тачком. Очигледно да је таква артикулација у корелацији са брзином извођења, јер је за постизање њене природности и елеганције неопходно „спустити” темпо. Диригенткиња је фаворизовала бржи темпо као важнији параметар, те се артикулација и у деоницама гудачких инструмената, да би била адекватна, свела на изглед из горњег примера (све три осмине под луком).

Оркестарски *тutti* наступи у партитури су исписани нотама пуног четвртинског трајања, чије би дословно извођење значило непрекидан бескарактеран *non legato*. Нарочиту бригу посвећена је завршецима мотива, фраза или наступа, уводећи ноту краћег трајања, осмину или њену упечатљивију, *staccato* варијанту. Упориште лежи у чињеници да солистима лирског карактера гласа, у комичној опери која се делом наслања на композиторску праксу и традицију 18. века, не треба да контрастира оркестарски позноромантичарски гломазан звук. Иако је оркестарски састав бројно значајан, не сме да буде узрок различитом карактеру музичког материјала. Берлиоз о томе пише:

*Једна вулгарна предрасуда означава велике оркестре као б у ч н е. Међутим, ако су добро састављени, добро увежбани и добро вођени, и ако изводе праву музику, пре бисмо их морали звати м о ћ н и м. И заиста, ништа није по смислу тако различито као ова два израза. Некакав мали, безвредни водвиљски оркестар може бити б у ч а н, док ће – ваљано примењена – велика маса музичара бити изванредно нежна, а чак и при најснажнијем изразу – производити п р е л е п е звуке. Три лоше распоређена тромбона могу се чинити н е п о д н о ш љ и в о бучним, а само тренутак након тога, у истој сали, дванаест тромбона запањиће публику својом моћном и п л е м е н и т о м хармонијом.<sup>82</sup>*

Почетне претпоставке о тешкоћи усклађивања три тромбона у избалансирани звук са остатком оркестра испоставиле су се као основане. Они морају да свирају дело у потпуности *пијано* динамиком, што је заморно када траје два сата. Обично у другим партитурама постоји место када могу да засвирају пуном снагом, али у *Љубавном напитку* – не. Диригенткиња је спровела мали експеримент у оквиру две оркестарске пробе, остављајући деоницу тромбона на једном извођачу. Субјективан осећај је да њихов изостанак не утиче лоше на одсеке брзог, секантног, моторичног карактера, већ напротив – извођење је олакшано. Место на ком пресудно утичу на боју звука је исто оно због ког се опера и сврстава у рани романтизам, а то је *ларгето* из финала првог чина, где ненасилним волуменом издржаних акорада пружају осећај широког простора. Без ове карактеристике деловање оркестра теже би се сврстало у раноромантичарско.

Каватина Белкореа почиње оркестарским маршом једноставне фактуре и карактеристичног ритма. Како је ритам најподеснији за нарушавање кохезије, не сме се дозволити да „господари” извођењем. Стварање музички вредне целине од типично војничке или циркуске најаве своди се на бригу о акцентима. Искуством стеченим у припреми балетских наслова који обилују играчким ритмовима, од којих су неки на

---

<sup>82</sup> Хектор Берлиоз, *Есеј о музици – Диригент...*, нав. дело, 90.

ивици укуса, послужила се и диригенткиња у припреми ове нумере. Елиминишући непотребне акценте, створене немаром при извођењу, дошао је до прегледнијег ритмичког костура. На тако очишћену слику утиснуо је неколико акцената, који се издижу на површину.

*Акценти вишег степена доминирају над групама акцената нижег степена и одговарајућим дужинама. Главним акцентима подређују се трајања која образују основну ритмичку форму звану такт.*<sup>83</sup>

Опасност од превелике стилизације и деформисања основног карактера композиције постоји, али одређивање мере примене поступка интерпретације спада у одговорност диригента.

Насупрот улози моторичне подршке коју оркестар у опери претежно испуњава, стоји арија *Скривена суза (Una furtiva lagrima)*, где се солистичким третманом издвајају деонице харфе и фагота. Поштујући дисциплину неопходну за извођење свих осталих делова партитуре, поменути инструментални музичари сузбили су сваки субјективан израз, свирајући строго „по руци” диригента. Упутство да слободно успоставе камерни однос при музицирању, што ће диригент само испратити, довело је до ослобађања њихове музикалности и простора за агогичка померања. Поверење указано колегама-музичарима и ненаметање личне воље тамо где није неопходна, преобликовало се у драгоцен музички квалитет.

Утисак је да оркестар има важан задатак, али да делује увек из другог плана. Омогућавајући несметан израз солистима, диригент треба да постигне ниво увежбаности који ће многољудни оркестарски ансамбл свести на један, некад моћнији, некад нежнији чинилац музичког тока. Као да је део камерног састава, оркестар подржава, употпуњује, а тек повремено излази у први план. Понекад чини мирну, волуминозну звучну основу, понекад моторичан, скоро незауостављив пулс из дубине партитуре. Уз данашња темпа, технички захтеви извођења знатно се подижу, те се може рећи да велику одговорност коју оркестар носи, неупућени слушалац тешко запажа.

Дилема која се, са друге стране, отворила током рада на овој опери везана је остваривање целине форме. Ако је некадашњи слушалац ишао у оперу у којој је за време извођења било упаљено светло, где су људи пили, коцкали се и причали до те мере да се оркестар једва чуо, о чему сведочи Берлиоз (Louis-Hector Berlioz), да ли је постојала било каква неопходност грађења целина вишег реда? Са те тачке посматрано,

---

<sup>83</sup> Драгутин Гостушки, *Време уметности*, Београд, Просвета, 1968, 194.

извођење италијанских опера тог периода у данашње време, када публика у тишини, у миру и мраку са пуном пажњом слуша оперу, неоспорно је тежи задатак.

### Диригент – редитељ

Редитељ нове поставке *Љубавног напитка* је Андреј Бесчасниј (1962), уметник из Чешке, родом из Украјине, са богатом каријером вокалног солисте и глумца који се све чешће огледа у улози оперског редитеља. Први креативни сусрет диригента и редитеља поклопио се са почетком режијских проба, након завршене музичке припреме солиста и хорског ансамбла. Диригенткиња је присуствовала комплетној сценској припреми дела, упознајући се са концепцијом редитеља и настојећи да је усклади са већ примењеном музичком концепцијом.

*Да би диригент и режисер једнодушно радили, морају обојица имати исти извор, а то је партитура. Диригент мора музику у смислу радње, а режисер радњу у смислу музике интерпретирати. Пошто се рад обојице руководиоца у многим тачкама додирује, потпуно уметничко као и људско слагање је најважнији предуслов за успех оперског извођења.*<sup>84</sup>

Важност оваквог приступа диригента огледа се у понирању у однос музика – сцена и дефинисању финалне музичке интерпретације, усаглашене са сценским дешавањем. У том смислу нарочито осетљиви делови представе су речитативи, те је њихово крајње обликовање остављено управо за режијске пробе. Дешава се да суочен са сценским захтевима и изостанком задатог ритма, не сагледавајући целину, вокални солиста деформише „фразу” речитатива, што се ређе догађа у певаним нумерама чију бар формалну целину мора да изнесе. Тада долази до пада интензитета музичко-сценског набоја, који уједињен са смањеном количином звука у речитативима прети да изазове дисконтинуитет тока. Зато је такво „поље слободе” за солисте уједно и „поље опасности” за представу. Када се томе дода да речитативи, у овом делу, не носе изразит драматски потенцијал, њихова мањкаво остварена целина може да доведе у питање сврсисходност њихове појаве.

Редитељ је односе између ликова доводио до минуциозности, упорно инсистирајући на адекватном гесту за сваку психолошку реакцију. Солистима је такав приступ одговарао, те су узвратили богатијим сценским изразом, а многи су и унапредили дотадашње сценско искуство. Водећи се првенствено текстом, редитељ је задатак спровођења радње<sup>85</sup> на сцени са лакоћом остварио, а постигао је и логичан

<sup>84</sup> Радослав Лазић, *Естетика оперске режије*, део II, Београд, Мадленијанум, 2006, 401.

<sup>85</sup> Садржај опере дат је на крају рада у Прилогу бр. 5.

наставак рада на ликовима које је спроводио диригент на солистичким пробама. Увео је непостојећи лик Пепина, Ђанетиног мужа, који му је, уз оживљавање сценске радње тренутног значаја послужио и за „лук” према крају дела: наочиглед љубоморног мужа, на самом крају Ђанета одлази у загрљај Белкореу.

Несагласје између диригента и редитеља настаје онда када се музички одсеци понављају без промене текста. Чврсто заузетим ставом да „прескочи” све такве одсеке, желео је да скрати трајање представе на трајање радње. Музички аргументи нису помогли, те је уз невољну сагласност диригента, партитура понегде скраћена. Треба напоменути да је диригент имао приоритете у „скоковима”, као и граничну линију од које никако није намеравао да одступи. Редитељ се зауставио пре него што је до ње стигао, те се сарадња, у основи заједничка, наставила.

Жеља диригента да Белкореа и Дулкамару прате труба и добош на сцени, свирајући заједно са оркестром, није могла да се оствари. Редитељ је сценографију поставио разуђено, улазећи у дубину сцене и постављајући оба инструмента на знатну удаљеност од оркестарског простора. Непостојање могућности да се преместе на одговарујеће место за комуникацију, утицало је на одлуку диригента да их повуче из сценског дешавања.

Балет није предвиђен либретом, али је редитељ у представу увео два балетска пара<sup>86</sup> као *Дулкамарину свиту* уз каватину *Чујте, чујте, сељани*. Непрестано обигравање балета око солисте ометало је његову концентрацију и комуникацију са диригентом, а игра на шпиц-патикама условила искључив темпо извођења – онај који одговара балету. У стварању кореографије као додатног сценског елемента арији, треба поштовати потребу преваходно оперског солисте за дозом слободе у одређивању темпа, јер је арија место на ком он остварује пун извођачки израз.

Занимљив за овај рад су два примера међусобног прожимања режијског и диригентског деловања, када креативна и искрена сарадња може да доведе до значајних резултата, недоступних појединцу.

Крај првог чина, троосмински *алегро виваче*, *Уз веселу песму и друштво* (*Fra lieti concenti gioconda brigata*) за редитеља је било олакшање, јер је, након статичног почетка кончертата желео да оживи сцену. Како се он везује за видљиве, лако уочљиве музичке параметре, од којих је ритам на првом месту, намеравао је да кретњама у плесном ритму ангажује цео хорски и солистички ансамбл. Темпо диригента, међутим,

---

<sup>86</sup> Погледати слику 5 у Прилогу бр. 6 на крају рада.

није био плесни. Свесно је заострен израз до виртуозности, сматрајући да релаксирајућа троосминска нумера<sup>87</sup>, радо коришћен композициони принцип Доницетија на крајевима чинова, не доводи савремено извођење до интригантног завршетка. У таквој концепцији сваки покрет на сцени је сувишан и веома много отежава извођење. Диригенткиња је сугерисала сценску активност базирану на крупнијем музичком плану, на динамичким градацијама и повременим, упечатљивим акцентима, чиме је остварена „визуелизација” музичког тока.

Већ је раније помињан женски хор из другог чина, *Може ли бити?* (*Saria possibile?*), као незанимљив у оригиналном *moderato* темпу. Редитељски поступак дао је тој нумери сценски карактер који умањује потребу диригента да, упркос уведеном *ала бреве* метру, значајно промени темпо. *Хор је интензивно укључен у акцију и своје место налази и ван позорнице, дајући додатну динамичност сценском изразу.*<sup>88</sup> Женски хор је подељен на три групе које се крећу према центру сцене са три различите стране, што је диригенту у првом тренутку деловало музички неизводљиво. Пробе су показале да повећан ангажман чланица хора савладава тешкоће настале сценском поставком, те више нису постојали аргументи за одбацивање тог сценског решења. Резултат је више него задовољавајући – не само да је актуелна хорска нумера заживела правим карактером, већ је визуелно установљена почетна раван за драматуршку градацију која се протеже и кроз наредну сцену (до завршетка квартета са хором)<sup>89</sup> – постигнута је поново сценска „фраза” широког лука. На тај начин кроз сценску драматургију подржана је драматургија музичке форме.

*Порекло појма драматургија форме везано је за музичку сцену и употребљава се увек када се успоставља веза између драматуршких решења и музичког језика, па се уочава аналогија на композиционо-техничком плану. О музичкој драматургији се тада говори као о скупу карактеристичних музичких решења у служби драме и њених базичних начела.*<sup>90</sup>

*Шта то видим?* (*Che vedo?*), други део квартета са хором (шеста сцена другог чина) представља кључ расплета радње, те је редитељ, сагледавајући њен потенцијал за сценско дешавање, укључио у извођење. На овом месту издваја се још један аргумент за такав ауторски поступак. Неморинов лик у тој сцени показује другу, несавршену

<sup>87</sup> Исти принцип спроведен на крају Доницетијеве једночинке *Ноћно звонце* (*Il Campanello*) (1836).

<sup>88</sup> Марија Ћирић, приказ представе *Љубавни напиток* (Разиграно и духовито, Нови Сад, 2015), *НИН* 16. април 2015, 54

<sup>89</sup> Погледати слику 8 у Прилогу бр. 6 на крају рада.

<sup>90</sup> Соња Маринковић, „Појам драматургија форме у аналитичкој пракси”, *Зборник катедре за музичку теорију*, 36–47 (2007), Београд, Факултет музичке уметности.

страну; залази у инат и осветничко расположење, њему несвојствено. Такав драматуршки искорак има за циљ стварање позиције за обрт пред крај дела, слично одласку у субдоминантно хармонско поље пред успостављање финалног, основног тоналитета.

Поставка ликова у редитељској визији углавном се подударала са диригентском. Белкоре и Дулкамара, као одједи типизираних карактера опере буфо, формирану су са извесним аутоматизмом покрета; Белкоре са крутом кичмом и уздржаним реакцијама, а Дулкамара са претераном жовијалношћу, окретан и спретан. Може се рећи да су они носиоци униформе, слике о себи, пре него што су животни ликови. Театралност њиховог уласка на сцену улива сумњу у саму суштину карактера.<sup>91</sup>

*Да би нека церемонија постала смијешна, бит ће довољно да пажњу усмеримо на оно што је у њој церемонијално и да занемаримо њен садржај или материју...и да мислимо само на форму (...). Колико форми и формула, толико готових оквира у које ће се убацити комично.*<sup>92</sup>

Неискреност са којом наступају сврстава их на страну на којој је у почетку опере и сама Адина. Њена трансформација одвија се под утицајем Неморина, који плени другачијим, искреним приступом свету око себе, тако да она до краја дела „прелази на другу страну”.

Редитељ је замислио главног јунака као аутистичног, што диригенткиња сматра погрешним. Неморино јесте сиромашан, неписмен и до наивности спреман да верује другима, те је заиста тешко оправдати тренутак у коме богата, лепа, паметна Адина пристаје на његову љубав. Има, међутим, много примера када урођена интелигенција надвлада неповољне животне околности. Адекватније је било базирати лик на сликарском таленту који Неморино демонстрира, на његовој занесености, различитости, али не и емоционалној тупости. Редитељ, по мишљењу диригента своју одличну идеју о таленту није развио на раван која би оправдала лик у целини, већ јој је наменио секундарну улогу.

Упечатљиву, лирску сцену изузетне лепоте редитељ је остварио у Немориновој романси *Скривена суза*. Ретки су примери када сценски ток израста из музике до те мере да са њом образује музичко-визуелну арабеску. Визуелно надахнуће диригент је

---

<sup>91</sup> Погледати слике 4 и 5 у Прилогу бр. 6 на крају рада.

<sup>92</sup> Хенри Бергсон, *Смијех – О значењу комичнога*, прев. Босиљка Брлечић, Загреб, Знање, 1987, 35.



искористио у раду са оркестром, повезујући лагане крајеве фраза са лелујањем увис бачених Неморинових цртежа.<sup>93</sup>

Радња је приближена данашњем времену, а смештена је на почетак 20. века. Уместо у селу крај Фиренце радња се одвија у јужној Француској, у околини Сан Тропеа. *Идеја је да се и кроз ликовност<sup>94</sup> усмери ка публици што више позитивне енергије.*<sup>95</sup> Свој став о поставци *Љубавног напитка* шире објашњава:

*Признајем да нисам љубитељ оне врсте модерног театра у којем се одсуство идеја покрива роварењем по драматургији дела, замислима композитора, па и самој партитури. Уместо тога циљ ми је представа која динамиком комуницира са савременим гледаоцем чији је темпо живота неупоредиво бржи него публике која је у театар долазила пре два века, али исходећи из идеја које је композитор експлицитно дао или их, пак, у музици „сакрио”. Суштина је, дакле, у томе да у једну дивну, стару каросерију убацимо нови мотор, који ће тај старовременски ауто убрзати, учинити „конкурентним” на друму, али га притом неће раскантати.*<sup>96</sup>

На плану режије широким луком везују се Неморино и Адина. На почетку смештени су на супротним странама сцене, паралелно са просценијумом. Целокупан ток опере представља, заправо, покушај тенора да се домогне Адининог прозора на десној страни, што му коначно и успева.<sup>97</sup> Линију њиховог сценског односа пробијају Белкоре и Дулкамара, улазећи из дубине, кроз средину, чиме се и режијски подвлачи специфичност њихових карактера. О кулминацији у другом чину, грађеној преко три сцене, већ је било речи.

## Закључак

Од стварања идеје и њене разраде до реализације представе – непрекидно учешће има само диригент. Генезу сваке музичко-сценске појаве има у свом искуству, те може да одреди узроке за тренутни изглед сваке од њих и да их на време коригује. Отворен према свакој новој могућности, а доследан у професионалном односу према делу и ансамблу успоставиће креативну атмосферу у којој ће бити слободе за уметничко истраживање.

<sup>93</sup> Погледати слику 6 у Прилогу бр. 6 на крају рада.

<sup>94</sup> Погледати слику 9 у Прилогу бр. 6 на крају рада.

<sup>95</sup> Андреј Бесчасниј, „Нови мотор у старој каросерији”, интервју водио Миша Вољчко (Нови Сад, 2015), *Позориште* 8–9 (2014/15), 8

<sup>96</sup> Исто, 8

<sup>97</sup> Погледати слике 1, 2, 3 и 7 у Прилогу бр. 6 на крају рада.

Само извођење ипак захтева и нешто више од тога. Искрена радост музицирања са колегама, уз осмишљену и увежбану интерпретацију треба да доведе до стадијума када се одрасли људи играју на софистициран начин. Игра је лепа кад је вешта, испуњена уважавањем саиграча, толерантна, али са поштовањем правила. Исто важи за музичко-сценску „игру”.

Диригент је активан м у з и ч к и учесник припреме представе. Заједничко музицирање са солистима кроз клавирску пратњу на пробама, доводи до брзих, сигурних реакција на самом извођењу, лишених претераног размишљања. Тада се интерпретација сагледава унапред и отвара простор за ново, лепше, целовитије, музикалније. Зато би се могло рећи да нема лепшег поклона диригенту – почетнику од мноштва индивидуалних проба са вокалним солистима.

Висок степен вокалног професионалног умећа омогућава извођење улога из опера 18. и прве половине 19. века. Овладавање разноврсном ситном вокалном техником, удружено са агилним темпима, предуслов је за интерпретацију ових дела, а драгоценост је као спремиште за техничко извођење улога сваког другог фаха. Делови у спорим темпима развијају свест о сваком музичком параметру и нијансама у његовом коришћењу, јер изостанак драматике намеће потребу унутрашњег обогаћивања интерпретације, а не искорак у интензиван, позноромантичарски драмски израз. Зато млади вокални уметници у чијем школовању изостаје овакав рад, касније не могу ни друге улоге да обогате елементима из овог корпуса.

*У ранијим епохама се од певачких звезда, од кастрата и примадона захтевао бар технички виртуозитет. Данас се слави материјал по себи, лишен сваке функције. Уопште се више не пита за музичке извођачке способности. Чак се више не очекује ни механичко владање средствима (...) Гласови су света добра равна некој националној фабричкој марки.*<sup>98</sup>

Разумљиво је да је романтичарско и наслеђе музике 20. века утицало на искуство данашњег музичко-сценског извођача. Али није лако схватити зашто се пренебрегава значај рада на техници ранијих периода. Да ли пијаниста може да се оформи без систематског рада на делима Баха и Моцарта? Можда у његовим програмима јавних наступа и неће бити ових дела, али ће се они као потка провлачити кроз процес одржавања извођачке кондиције.

---

<sup>98</sup> Теодор В. Адорно, „О фетишу у музици и регресији слушања”, из збирке есеја *Дисонанце*, прев. Драгомир Пападопулос, *Трећи програм*, 1, Радио Београд, 1970, 246.

Школовање вокалних солиста треба унапредити по још једном основу:

*Радња на сцени, као и сама ријеч, треба да буде музикална. Покрет треба тећи по бесконачној линији, протезати се као тон на глумачком инструменту, прекидати се када треба, као staccato колоратурне пјевачице...Покрет има свој legato, staccato, fermato, andante, allegro, piano, forte и остало. Темпо и ритам покрета требају бити у складу са музиком. Чиме објаснити да ту обичну истину ни до данас нису усвојили оперски пјевачи? Већина од њих пјева у једном темпу и ритму, хода у другом, маше рукама у трећем, осјећа у четвртом. Може ли то шаренило створити хармонију без које нема музике и која захтијева ред пре свега? Да би се музика, пјевање, ријеч и радња довели у јединство, није потребан извањски, физички темпо-ритам, него унутарњи, духовни. Њега ваља осјетити у звуку у ријечи, у радњи, у гести и у начину хода, у цијелом тијелу.<sup>99</sup>*

Са системом Станиславског треба упознавати младе вокалне солисте, јер оперски певач нема посла са једном, него одмах с три умјетности, то јест с вокалном, музичком и сценском.<sup>100</sup> Формирање оперског студија при позоришту, где се у сваком тренутку проверава научено, као и квалитетан вишеслојни музичко-сценски рад са младим вокалним извођачима могли би код нас знатно да унапреде оперско извођаштво.

У намери да достигну стваралачки ниво, извођаче треба подстицати на превазилажење заслепљености техничким проблемима и на осмишљену и вођену интерпретацију. *Интерпретација, ако жели да заслужи тај назив, мора испуњавати услове: најпре, да педантно формулисано, не прелази преко текста не водећи рачуна о њему; друго, да је у себи конзистентна и непротивречна и, треће, да се не исцрпљује само у дословном извођењу дела<sup>101</sup>.*

Домет оперске интерпретације траје онолико колико траје живот представе. Понекад интерпретативно достигнуће надживи замирање представе, остајући у памћењу посвећене публике. Писани медији о диригенту *Љубавног напитка* бележе:

*Диригенткиња Жељка Милановић је прецизна, изванредно комуницира са свим интерпретаторима. Њена је заслуга пуноћа свеукупног звука и усклађеност великог извођачког тела, које поред солиста, хора и оркестра подразумева и ансамбл балета...<sup>102</sup>*

<sup>99</sup> К. С. Станиславски, *Мој живот у умјетности*, пријев. Огњенка Милићевић, Загреб, Омладински културни центар, 1988, 353.

<sup>100</sup> Исто, 351.

<sup>101</sup> Карл Далхаус, *Естетика музике*, прев. Вера Стојић, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1992, 138.

<sup>102</sup> Марија Ћирић, приказ представе *Љубавни напиток* (Разиграно и духовито, Нови Сад, 2015), *НИН* 16. април 2015, 54

*Упркос времену очито ненаклоњеном култури и театру, на нашим сценама догађају се ипак амбициозни и вредни уметнички подухвати, као што је то била суботња премијера опере „Љубавни напиток“ у Српском народном позоришту. У најкраћем: пуни театарски тријумф.*

*(...)*

*Међу члановима добро припремљеног ансамбла доминирали су сјајни тумачи главних улога.*

*(...)*

*Извођењем опере концентрисано и енергично дириговала је Жељка Милановић, у блиској сарадњи са расположеним солистима, прецизним оркестром и интерпретативно стабилним хорским ансамблом. А као резултат њиховог плодносног уметничког труда настала је питка, лепа и узбудљива оперска представа, која је присутнима пружила тренутке истинског уживања.<sup>103</sup>*

---

<sup>103</sup> Борислав Хложан, приказ представе *Љубавни напиток* (Ванвременска лепота Доницетијеве музике, Нови Сад, 2015), *Дневник*, 31. март 2015, 10

## ПРИЛОГ БР. 1

Гаetano Доницети: *Љубавни напиток*, комична опера у два чина  
Либрето: Феличе Романи  
Припрема и дириговање премијере 28. марта 2015: Жељка Милановић  
Редитељ: Андреј Бесчасниј, Украјина/Чешка  
Диригент хора: Весна Кесић Крсмановић  
Сценограф: Саша Сенковић  
Костимограф: Јасна Бадњаревић  
Кореограф и уметнички сарадник: Драган Јеринкић

Адина, богата девојка: Дарија Олајош Чизмић/ Сенка Недељковић  
Неморино, млади сељак: Саша Штулић/ Бранислав Цвијић  
Белкоре, наредник: Васа Стајкић/ Небојша Бабић  
Дулкамара, надрилекар: Жељко Андрић/ Горан Крнета  
Ћанета, сеоска девојка: Марија Митић Васић/ Маја Андрић  
Пепино: Владимир Стојковић  
Ађутант: Владислав Шегуљев  
Нотар: Давид Вјештица

Хор (народ, војници), балет (Дулкамарина свита) и оркестар СНП-а

Концертмајстор: Сергеј Шаповалов/ Владимир Ћуковић  
Клавирски сарадник: Данијела Ходоба Леш/ Страхинја Ћокић  
Корепетитор балета: Дејан Бркић  
Асистент редитеља за сценски покрет: Лидија Радованов  
Асистент костимографа: Снежана Хорват  
Асистент сценографа: Нада Даниловац  
Инспицијенти: Тања Цвијић, Дејан Теодоровић  
Суфлери: Милана Цап, Александра Мајтан  
Превод и титл: Иван Свирчевић  
Мајстор светла: Младен Букарица  
Видео пројекције: Ђорђе Верначки; *аутори слика: деца са аутизмом*  
Ефекти: Љубомир Шимић  
Декор, костими и остала сценска опрема израђени у радионицама СНП

## ПРИЛОГ БР. 2

Број у пар.	Први чин	Назив нумере	тип хора	Улоге
1	Сцена I	Прелудијум и уводни хор <i>Bel conforto al mietitore</i>	меш.	Ђ(анета)
		Каватина <i>Quanto è bella, quanto è cara!</i>	меш.	Ђ; Н(еморино)
		Каватина <i>Della crudele Isotta</i>	меш.	Ђ; А(дина); Н
	Сцена II	Каватина и стрета увода <i>Come Paride Vezzoso</i>	меш.	Ђ; А; Н; Б(елкоре)
		Речитатив <i>Intanto, o mia ragazza</i>	меш.	А; Б
2	Сцена III	Сцена и дует <i>Chiedi all'aura lusinghiera</i>		А; Н
3	Сцена IV	Хор <i>Che vuol dire cotesta suonata?</i>	меш.	
	Сцена V	Каватина <i>Udite, udite, o rustici</i>	меш.	Д(улкамара)
4	Сцена VI	Сцена и дует <i>Voglio dire</i>		Н; Д
5	Сцена VII	Речитатив <i>Caro Elisir, sei mio!</i>		А; Н
	Сцена VIII	Сцена и дует <i>Esulti pur la barbara</i>		А; Н
	Сцена IX	Терцет <i>In guerra ed in amore</i>		А; Н; Б
	Сцена X	Квартет и стрета финала I <i>Adina, credi mi</i>	меш.	Ђ; А; Н; Б
	Други чин			
6	Сцена I	Уводни хор <i>Cantiamo, facciamo brindisi</i>	меш.	Ђ; А; Б; Д
		Речитатив <i>Poiché cantar vi alletta</i>	меш.	Б; Д
		Баркарола за два гласа <i>Io son ricco e tu sei bella</i>	меш.	А; Д
		Речитатив <i>Silenzio! È qua il notaro</i>	меш.	А; Б; Д
	Сцена II	Речитатив <i>Le feste nuziali</i>		Н; Д
7	Сцена III	Сцена и дует <i>Venti scudi</i>		Н; Б
8	Сцена IV	Хор <i>Saria possibile?</i>	жен.	Ђ
9	Сцена V и сцена VI	Квартет <i>Dell'Elisir mirabile</i>	жен.	Ђ; А; Н; Д
10	Сцена VII	Речитатив и дует <i>Quanto amore</i>		А; Д
11	Сцена VIII	Романса <i>Una furtiva lagrima</i>		Н
12		Речитатив <i>Eccola</i>		А; Н
		Арија <i>Prendi, per me sei libero</i>		А; Н
13		Речитатив <i>Alto! Fronte!</i>	меш.	Ђ; А; Н; Б; Д
	Сцена IX	Финална арија <i>Ei corregge ogni difetto</i>	меш.	А; Н; Б; Д

### ПРИЛОГ БР. 3

**Предлог диригента за „скокове“.** Позиционирани су у клавирском изводу, издавач *Рикорди (Ricordi)*, редакција Марио Паренти (Mario Parenti), штампан 1986.

I чин VI			DE			II чин VI			DE		
страна	ред	такт	страна	ред	такт	страна	ред	такт	страна	ред	такт
32.	V	3.	38.	III	2.	152.	I	2.	154.	I	2.
44.	I	1.	44.	I	5.	150.	I	3.	154.	I	2.
45.	I	1.	45.	I	5.	170.	IV	1.	171.	I	1.
55.	I	2.	56.	I	1.	175.	III	1.	178.	II	3.
73.	III	8.	74.	I	7.	182.	II	4.	184.	I	3.
74.	III	8.	75.	I	8.	202.	I	1.	209.	II	5.
89.	I	1.	93.	I	1.	228.	I	1.	228.	II	1.
107.	III	4.	107.	IV	5.	228.	IV	5.	229.	II	1.
115.	II	2.	115.	III	1.	232.	V	4.	233.	III	3.
145.	I	1.	146.	I	1.	240.	IV	4.	242.	IV	3.
146.	II	1.	146.	II	9.	243.	I	4.	243.	IV	5.
						244.	I	4.	244.	II	4.
						245.	III	4.	247.	I	1.

**Коначан списак „скокова“ по ком се представа изводи:**

I чин VI			DE			II чин VI			DE		
страна	ред	такт	страна	ред	такт	страна	ред	такт	страна	ред	такт
32.	V	3.	38.	III	2.	152.	I	2.	154.	I	2.
44.	I	1.	44.	I	5.	150.	I	3.	154.	I	2.
45.	I	1.	45.	I	5.	170.	IV	1.	171.	I	1.
53.	I	2.	56.	I	1.	175.	III	1.	178.	II	3.
73.	III	8.	74.	I	7.	182.	II	4.	184.	I	3.
74.	III	8.	75.	I	8.	202.	I	1.	209.	II	5.
89.	I	1.	93.	I	1.	228.	I	1.	228.	II	1.
105.	I	4.	107.	IV	5.	228.	IV	5.	229.	II	1.
115.	II	2.	115.	III	1.	232.	V	4.	233.	III	3.
139.	I	1.	146.	I	1.	240.	IV	4.	242.	IV	3.
146.	II	1.	146.	II	9.	243.	I	4.	243.	IV	5.
						244.	I	4.	244.	II	4.
						245.	III	4.	247.	I	1.
						248.	I	1.	249.	I	1.
						250.	II	1.	251.	I	4.

## ПРИЛОГ БР. 4

### ЉУБАВНИ НАПИТАК САДРЖАЈ

#### Први чин

На градском тргу испред крчме, окупљају се сељани пред полазак у поља. Адина, мало даље, присутнима чита (стару келтску легенду) како је Тристан успео да поврати Изолдину љубав уз помоћ љубавног напитка. За то време Неморино размишља о својој несрећној љубави према Адини. Долази наредник Белкоре, који је такође заљубљен у Адину, и користи прилику да је запроси. Адина га одбија, као што ће мало касније одбацити и љубавну понуду Неморина.

Стиже доктор Дулкамара и присутнима хвали свој специјални лек који лечи све болести и враћа младост. Неморино од њега тражи напиток од којег се Изолда заљубила у Тристана, и Дулкамара му за један златник продаје боцу вина, обећавши да ће „лек“, за само један дан сломити Адинин отпор. Оставши сам, Неморино, потпуно уверен у дејство напитка, почиње да га пијуцка, и кад наиђе Адина, понаша се према њој равнодушно, дајући јој на знање да је више не воли. Адина, разљућена, одлучи да га казни и видевши Белкореа, саопштава му да је спремна да се одмах уда за њега. Неморино, очајан, моли је да одложи венчање за бар двадесет четири сата (колико је потребно да напиток почне да делује), али Адина га одбије, Белкоре га понижава, а остали му се ругају.

#### Други чин

Свечани ручак на који је Адина позвала све становнике села и доктора Дулкамару, да прослави скоро венчање с Белкореом. Дулкамара са Адином пева баркаролу (*Io son ricco, e tu sei bella*), а кад дође нотар да их венча, сви одлазе у крчму. Остаје само Дулкамара коме прилази све тужнији и узнемиренији Неморино, питајући га да ли је могуће убрзати деловање напитка. Дулкамара му саветује да купи још једну боцу, али Неморино нема новца и, да би га набавио, ступа у војску код Белкореа, добивши за то двадесет шкуда.

У међувремену се прочује да је умро један богати земљопоседник, Неморинов стриц, и да је он, као једини род, наследио огромно богатство. Све девојке из села почињу да се удварају младићу који постаје храбрији, и све уверенији у дејство напитка, шали се са свима, намерно занемарујући Адину. Адина због тога осећа инат и бол, и примећује да је заљубљена у Неморина. Она се још више збунује кад од доктора Дулкамаре сазна да се Неморино, да би задобио њену љубав и набавио новац за напиток, чак и пријавио у војску.

Сад већ одлучна да поново задобије Неморинову љубав, Адина откупљује уговор који је он потписао, и одбија да се уда за Белкореа. Али, не прихвата савет Дулкамаре да и она узме напиток, изјавивши да има много више поверења у своју лепоту и женске чари. У међувремену, Неморино се вратио мислећи на њу и, заљубљенији него икад, сања да му она коначно узврати љубав (*Una furtiva lagrima*). Долази Адина, враћа му уговор и опрашта се од њега, верујући да Неморино сад може да бира девојку коју хоће, и да не мари више за њу. Али Неморино, на њено чуђење, изјављује да би радије умро него био без ње. Они, напokon, једно другом изјављују љубав и све се завршава у општем весељу, док Дулкамара, напуштајући село, још једном хвали свој чудесни напиток.



## ПРИЛОГ БР. 5

### Љубавни напиток – синопсис нумере бр. 1 (као пример)

<b>Предигра и уводни хор</b>		<i>Улаз у имање. На средини дрво. У дну пољана где протиче поток. Праће перу рубље. Испод дрвета одмарају се косци и косачице. Ад.(ина) чита по страни. Нем.(орино) је посматра издалека.</i>	
	увод	<b>Алегро</b> , 6/8, нејасан тоналитет. Осцилација ха-мол↔Де-дур.	
	1	<b>Ларгето</b> , 2/4, потврђен Де-дур. <b>а - а<sup>1</sup></b>	
	2	Контрастни <b>бе</b> део (ха-мол) - <b>а<sup>2</sup></b> .	
	3	<b>Алегрето</b> , 6/8, Еф-дур. Мотив хорског почетка. <b>а</b> -део	
	4	<b>бе</b> -део (де-мол), V ст. Еф-дура. <b>а<sup>1</sup></b>	
	5	Крај орк. предигре. Еф-дур. <b>Кода</b>	
	6	Еф-дур, <b>а, бе</b>	Уморни жетеоци говоре о хладовини.
	7	Изражена промена у легато певање. <b>це, це<sup>1</sup></b>	Говоре о љубави коју не могу да ублаже.
	8	<b>Пиу мосо</b> . Наизменично играчки и легато одсек. <b>де</b> -део.	
	9	<b>Пиу мосо</b> . (Исто из броја 8.)	
	10	<b>Пиу алегро</b> . Vст. Еф-дура. <b>Кода</b> .	Завршавају стиховима о љубави.
<b>Каватина – Неморино</b>			
	11	<b>Ларгето</b> , 2/4, Це-дур. <b>а, а<sup>1</sup></b> (е-мол), <b>бе</b> , Област е-мола и Ге-дура.	<i>Неморино се диви Адени. Исмева своје незнање.</i>
	12	Крај у Це-дуру. <b>а<sup>2</sup></b> + кода+ каденца	<i>Поново се диви Адени.</i>
	13	<b>Алегрето</b> , 6/8, Еф-дур. Мотив с почетка хорске нумере.	<i>Неморино. Хор – имитира фразу. Банета и хор.</i>
	15	<b>Пиу мосо</b> . (Исто из броја 8)	
	16	<b>Пиу алегро</b> . (Исто из броја 10). <b>Кода</b> .	Завршавају стиховима о љубави.
<b>Каватина – Адина</b>			
		Почиње нестабилним тоналитетом, 6/8, а-мол, Еф-дур, Е-дур.	Кратка сцена Адине, Банете и хора.
	17	<b>Пиу алегро</b> , V ст. Е-дура.	<i>Нем. се активно приближава.</i>
	18	<b>Андантино</b> , 3/4, Е-дур. <b>а</b>	<i>Адина цитира из књиге (легато, пронаћи боју за то). Наративно.</i>
	19	Е-дур→ гис-мол. Крај у Ха-дуру. <b>бе</b>	
	20	<b>Поко пиу</b> . Контраст, <i>стакато</i> . Е-дур. <b>це</b> -део	Обраћа се директно еликсиру – управни говор.
	21	Е-дур; завршетак на V ст. А-дура.	<i>Адинину фразу имитира хор и Неморино.</i>
	22	<b>I темпо</b> , А-дур. <b>а</b>	Поново читаће легенде.
	23	А-дур→ цис-мол. <b>бе</b>	
	24	<b>Поко пиу</b> . <i>стакато</i> одсек. Нагли повратак у Еф-дур. <b>це</b> -део	<i>Адина сама има фразу где се директно обраћа еликсиру. Имитирају је сви остали.</i>
	25	Хор и <i>Бан. стакато</i> . Нагле смене	<i>Адина и Неморино у међусобној</i>

		пијано-форте. Контраст. Е-дур. <b>Кода</b>	имитацији колоратура у пиану.
	26	<b>Пиу мосо</b> . Завршетак у Е-дуру. <b>Кода</b> .	Сви заједно, истим текстом обраћају се еликсиру.
<b>Каватина</b>	<b>Белкоре</b>	<i>Свира добош (соло). Сви се дижу. Долази Белкоре са војницима. Приближи се Адине, поздраве је и преда јој букетић.</i>	
	27	<b>Маршале</b> , 4/4, Це-дур. <b>а - а<sup>1</sup></b>	Оркестарски марш.
	28	<b>бе</b> део на V ст. Це-дура. <b>а<sup>2</sup></b> .	
	29	<b>Ларгето</b> , 3/4, Еф-дур. Еф-дур→а-мол. <b>а</b>	<i>Бел. самољубиво. Даје букетић Ад.</i>
	30	Еф-дур.	Интензивније интерпретирати текст, јер се обраћа Адине.
	31	<b>Андантино</b> , 4/4, Еф-дур. Фрагментарно, сцена. Област VI ст; област V ст; Це-дур. Завршетак на V ст. Еф-дура.	<i>Ад., Бан. и хор са подсмехом, Неморино са презиром и завишћу. Белкоре погрешно закључује да се допао Адине.</i>
	32	<b>А темпо</b> . Украшена понављања. <b>а<sup>1</sup></b>	<i>Белкоре самоувереније и нарцисоидније. Адина и Банета с подсмехом. Нем. са већим болом.</i>
	33	<b>Алегро</b> , 4/4, нагло Це-дур. Прелазна сцена. Интензиван покрет у шеснаестинама у оркестру. Фрагментарно.	<i>Белкоре агресивнији у наступу.</i>
	34	Важан мотив у секстама кроз промену оркестарске фактуре у 4 такта, као контраст шеснаестинама.	<i>Белкоре нуди брак. Адина љубазно одбија, оклева и нећка се. Неморино је очајан.</i>
	35	Тврдо-умањени на II ступњу Еф-дура, па V ст.	Свако са својим изразом.
	36	<b>Алегро виваче</b> , Еф-дур. Велика реченица кроз 19 тактова. <b>а</b>	<i>Белкоре је навалентан.</i>
	37	Адина – имитација, <b>а</b> (велика реченица).	<i>Адина се сличном реченицом подсмева Белкореу, који је прерано прогласио победу. Разлика у средини реченице.</i>
<b>СКОК 38 – 42</b>			
	42	<b>Поко пиу мосо</b> , Еф-дур. Фраза Неморинова + наслојена понављања. Једноставан хармонски след. <b>Кода</b>	<i>Неморино са завишћу, Адина са оклевањем и одбијањем, Банета и хор са подсмехом.</i>
	44	<b>Пиу алегро</b> , богатији хармонски след акорада, финални врхунац. <b>Кода</b>	Сви.
<b>ОД ПОЧЕТКА ДО ОВДЕ ТРАЈЕ ГРАДАЦИЈА.</b>			
<b>Секо речитатив</b> , клавир. Бе-дур→(IV ст. Це-дура)→Це-дур. Белкоре и Адина			<i>Белкоре размешта војнике, Адина глуми гостопримљивост. Разилазе се сви осим Адине и Неморина. Напетост опада према крају речитатива.</i>

ПРИЛОГ БР. 6



Слика 1 – Почетак првог чина, лево Неморино – Саша Штулић

фото М. Ползовић



Слика 2 – Први чин, каватина Неморина, Саша Штулић и Адина, Дарија Олајош Чизмић



Слика 3 – Други чин, арија *Узми, због мене си слободан*, Дарија Олајош Чизмић и Саша Штулић



Слика 4 – Први чин, каватина Белкореа, у средини Васа Стајкић, околу хор



Слика 5 - Први чин, каватина Дулкамаре, на колима Жељко Андрић, испред балет



Слика 6 – Други чин, романса *Скривена суза*, Саша Штулић



Слика 7 – Други чин, темпо ди мецо арије *Узми, због мене си слободан*, Дарија Олајош Чизмић и Саша Штулић



Слика 8 – Други чин, квартет са хором *Еликсиру чудесни*, у средини Саша Штулић, околу хор, иза Жељко Андрић



Слика 9 - Завршна сцена, у средини Жељко Андрић, иза хор

# ДНЕВНИК



УТОРАК 31. МАРТ 2015. ГОДИНЕ  
Интернет: www.dnevnik.rs • е-пошта: redakcija@dnevnik.rs



ПРЕМИЈЕРА ОПЕРЕ „ЉУБАВНИ НАПИТАК“ У СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ

## Ванвременска лепота Доницетијеве музике

Упркос времену очито ненаклоњеним култури и театру, на нашим сценама догађају се ипак амбициозни и вредни уметнички подухвати, као што је то била суботња премијера опере „Љубавни напиток“ у Српском народном позоришту. У најкраћем: пуни театарски тријумф. Нова поставка популарне Доницетијеве опере окупила је у главним улогама солисте млађе генерације, представивши изузетне уметничке могућности ансамбла Опере СНП-а.

*Нова поставка популарне опере окупила је у главним улогама солисте млађе генерације, представивши изузетне уметничке могућности ансамбла Опере СНП-а*

Догодило се да Доницетијева комична опера „Љубавни напиток“, коју је написао за свега петнаест дана, постане врхунац његове композиторске каријере, која ванвременском лепотом музике осваја публику широм света. „Љубавни напиток“ донео је на сцену нешто ново: животност и дозу реалистичке уверљивости, која је у лакој либретистичком заплету о вечној потражи за љубављу, кроз звучну потку партитуре наговестила потону појаву оперског веризма.

Медитерански распевана музика бујног тока пружила је редитељу, госту из Украјине, Андреју Бесчасном прилику да оствари занимљиву, сценски разиграну и атрактивну поставку, са изв-



Фото: М. Поповић

ним шаљивим отклоним од такозваног „класичног приступа“. Место збивања измештено је на јут Француске и временски ситуирано на почетак двадесетог столећа, што сугерише необично возило надрилекара Дулкамаревашарски аутомобилчић украшен рекламама и редовима лед-сијалица. Својим неконвенционалим, али сврсисходним режирским решењем Бесчасниј је тако оставио довољно простора за динамичан и логичан развој оперске радње.

Међу члановима добро припремљеног ансамбла доминирали су сјајни тумачи главних улога. Сопранисткиња Дарија Олајош Чизмић пружила је надахнуто, вокално беспрекорно и глумачки сугестивно тумачење Адине, у њеном пресображају од људљиве кокетке до заљубљене жене. Такође и тенор Саша Штулић, као сценски и певачки суверени тумач неспретног и несхваћеног

љубавника Неморина, коме се, што захваљујући „Љубавном напитку“, што добијеном наследству, на крају осмехнула срећа да задобије Адину љубав, после вести о наслеђеном богатству раније презрени и одбачени Неморино преко ноћи постаје мљеник свих девојака). Било како било, дует Адине и Неморина и терцет са Белкором у првом чину, као и завршни дует Адине и Неморина представљали су најупечатљивије тренутке представе. Изузетно запажене су биле и жалобна Неморина арија у првом чину, као и ведре и шаљиве баркарола Дулкамаре и Адине, које су награђене аплаузима публике.

Врло успеле и убедљиве певачке и сценске наступе остварили су Васа Стајић као надмени, хвалисави наредник Белкор, Жељко Р. Андрић као шармантни и речити надрилекар Дулкамаре, као и млада сопранисткиња Ма-

рија Митић Васић у улози сеоске девојке Ђанете. У роли Пелина наступио је Владимир Стојковић, улогу ађутанта тумачио је Владислав Шегуљев, у улози нотара наступио је Давид Вјештица.

Извођањем опере концентрисано и енергично дириговала је Жељка Милановић, у блиској сарадњи са расположеним солистима, прецизним оркестром и интерпретативно стабилним хорским ансамблом. А као резултат њиховог плодносног уметничког труда настала је питка, лепа и узбуђљива оперска представа, која је присутнима пружила тренутке истинског уживања.

Укупном успеху представе допринела су и сценографија коју потписује Саша Сенковић, костими Јасне Бадњаревић, аутор кореографије Драган Јеринкић и диригент хора Весна Кесић Крсмановић.

Б. Хложан

## Култура / Опера

### Разиграно и духовито

Редитељ представе радњу није сместио „у космос или актерима ставио мобилне телефоне у руке“, чему се данас одвећ често прибегава. Његово виђење подразумева остатак у прошлости и у бајковитом окружењу

**НОВА ПОСТАВКА ДОНИЦЕТИЈЕВОГ „ЉУБАВНОГ НАПИТКА“** стигла је на сцену Српског народног позоришта у Новом Саду готово две деценије након премијере претходне инсценације. Атрактивна музика, занимљиво структурисан заплет и драмски ток, као и инвентивност уклапања комичних елемената чине ово дело пријемчивим за публику. Све то узима у обзир редитељ Андреј Бесчасниј када формулише коначну физиономију „Љубавног напитка“. Рад-

**ДОГАЂАЈ:**  
Премијера опере „Љубавни напиток“ Гаетана Доницетија  
**ПРОДУКЦИЈА:**  
Српско народно позориште, Нови Сад



54 НИЖИ/16/04/2015.

њу редитељ неће сместити „у космос или актерима ставити мобилне телефоне у руке“, чему се данас одвећ често прибегава. Његово виђење подразумева остатак у прошлости и у бајковитом окружењу (наглашено костимима Јасне Бадњаревић), мада ће се из тосканског пејзажа преселити у јужну Француску, на прелаз из 19. у 20. век. Маштовито осмишљена сценографија Саше Сенковића, нарочито сегмент који претпоставља закошени простор (виноград-пољану), пружа многобројне могућности за развијен мизансцен. Бесчасниј разиграва фабулу и поступно увећава „напетост“ ове ведре музичке приповести; усредсређен је на психолошко продубљивање карактера и конкретизацију њихових односа – а љубавне интриге су за то погодан терен – подвлачећи савременост (или свевременост) Доницетијевог текста.

Рад са певачима је, очекивано, одличан: поред глуме и режије, Бесчасниј је успешан оперски певач, а сећамо га се у улози Дон Ђованија из истоимене Моцартове опере, премијерно представљене пре неколико сезона у СНП-у. Идеје су му духовите, захтевне, али увек прилагођене могућностима извођача. Да само поменемо, Неморино мора да се попне на пласт сена, такође и на кров куће своје вољене, а то је протагониста овог лика, Саша Штулић, учинио без нарочитих напора! Хор је интензивно укључен у акцију и своје место налази и ван позорнице, дајући додатну динамичност сценском изразу. Диригенткиња Жељка Милановић је прецизна, изванредно комуницира са свим интерпретаторима. Њена је заслуга пуноћа свеукупног звука и усклађеност великог извођачког тела, које поред солиста, хора и оркестра подразумева и ансамбл балета, односно, нумере „Дулкамарине свите“ у кореографији Драгана Јеринкића.

Адина Дарије Олајош Чизмић је заводљива, љупка. Трансформација овог лика подразумева равноправне глумачке и вокалне капацитете. Дарија Олајош Чизмић исказује блистав виртуозитет оличен у перластим колоратурама и с лакоћом постигнутим висинама. Истовремено, њене интерпретације су заоденуте емоционалношћу, што ће кулминацију имати у арији „Prendi, per me sei libero“. Самозаљубљени наредник Белкоре је Васа Стајкић. Са извођачким искуством, његов глас додатно добија на лепоти и експресивности, фраза је заобљенија. Млади Жељко Р. Андрић је спретан буфо бас, стога и беспрекоран Дулкамара. Саша Штулић уложио је велики труд у своју ролу и то се исплатило: суптилно гради Неморинов карактер, изврстан је комичар, гласовно поуздан и – извесно – доминира овом поставком. **Н И Н**

Марија Ћирић



## ЛИТЕРАТУРА:

1. Адорно, Теодор. „О фетишу у музици и регресији слушања”, збирка есеја *Дисонанце*, прев. Драгомир Пападопулос, *Трећи програм*, Радио Београд, 239–285, 1970.
2. Арнонкур, Николаус. *Глазба као говор звука, путеви за ново разумијевање гласбе*. Прев. Антун Мрзлечки, Загреб, Алгоритам, 2005.
3. Ashbrook, William. *Donizetti and his Operas*. Cambridge, University Press, 1982.
4. Бергсон, Хенри. *Смијех – О значењу комичнога*. Прев. Босиљка Брлечић. Загреб, Знање, 1987.
5. Берлиоз, Хектор. *Есеј о музици – Диригент, теорија диригентског умећа*. Прев. Драгослав Илић. Београд, Студио Лирика, 2006.
6. Бесчасни, Андреј. „Нови мотор у старој каросерији”, интервју водио Миша Вољчко (Нови Сад, 2015), *Позориште*, 8–9 (2014/15), 8
7. Божанић, Зоран. *Музичка фраза*. Београд, Клио, 2007.
8. Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
9. Budden, Julian. *The Operas of Verdi*. London, Cassel & Company LTD, 1973.
10. Цвејић, Бисерка и Душан. *Уметност певања*. Београд, Факултет музичке уметности, 2007.
11. Донати-Петтени, Дж. *Гаetano Доницетти*. Ленинград, Музыка, 1980.
12. Далхаус, Карл. *Естетика музике*. Превела Вера Стојић. Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1992.
13. Dahlhaus, Carl. *Realism in nineteenth-century music*. Cambridge, University Press, 1985.
14. Del Mar, Norman. *Anatomy of the Orchestra*. London, Faber & Faber, 1983.
15. Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London, Novello, [1915].
16. Fisher, Burton D. *Donizetti's Lucia di Lamermoor: Opera Classic's Library Series*. Majami, 2004.
17. Гостушки, Драгутин. *Време уметности*. Београд, Просвета, 1968.

18. Ханслик, Едуард. *О музички лепом*. Прев. Иван Фохт. Београд, БИГЗ, 1977.
19. Хложан Борислав. Приказ представе *Љубавни напитаk* Доницетија. Ванвременска лепота Доницетијеве музике, Нови Сад. *Дневник*, 31. март 2015, 10
20. Ингарден, Роман. *Онтологија уметности*. Превели Петар Вујичић и Љубица Росић. Просвета, Нови Сад, 1991.
21. Јанкелевич, Владимир. *Музика и неизрециво*. Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
22. Јанковић, Јелена. „Структура либрета италијанске опере 19. века”. *Зборник текстова ,Опера од обреда до уметничке форме'*, Факултет музичке уметности, 143–151 (2001).
23. Kimbell, David R. B. *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Oxford, University Press, 2009.
24. Корен-Бергамо Марија. *Хумор као средство реалистичког музичког језика у музици до 19. века*. Београд, Универзитет уметности, 1985.
25. Лазић, Радослав. *Естетика оперске режије*. Београд, Мадленијанум, 2000.
26. Лайнсдорф, Ерих. *В зашиту композитора*. Москва, Музика, 1988, 225.
27. Маринковић, Соња. „Жанр у опери романтичара“. *Зборник текстова ,Опера од обреда до уметничке форме'*, 116–121 (2001), Београд, Факултет музичке уметности.
28. Маринковић, Соња. „Појам драматургија форме у аналитичкој пракси”. *Зборник катедре за музичку теорију*, 36–47 (2007), Београд, Факултет музичке уметности.
29. Mellers, Wilfrid. *Man and his music*. London, Barrie & Jenkins, 1973.
30. Мисаиловић, Миленко. *Креативна драматургија – увод у филозофију позоришне уметности*. Нови Сад, Прометеј, 2000.
31. Мисаиловић, Миленко. *Драматургија сценског простора*. Нови Сад, Стеријино позорје – Дневник, 1988.
32. Назаренко, И. Р. *Искусство пения*. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1948.
33. Osborne, Charles. *The Opera Lover's companion*. Yale, University Press, 2004.

34. Pezzi Francesco. *Gazzeta privilegiata di Milano* (Миланске новине), (Милано, 1832), цитирано у Вајншток (Weinstock), *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, London, Lowe&Brydone Ltd, 1964, 332–333
35. Поповић, Берислав. *Музичка форма или смисао у музици*. Београд, Клио, 1998.
36. Поповић-Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо*. Београд, Клио, 1996.
37. Робинсон, Ф. Мајкл. *Опера пре моцарта*. Прев. Драгослав Илић. Београд, Студио Лирика, 2004.
38. Салазар, Филип-Жозеф. *Идеологије у опери*. Прев. Иван В. Лалић. Београд, Нолит, 1984.
39. Schubert, J. F. *Neue Singe-Schule* (Нова школа певања, 1804), 72. Цитирано у Браун (Brown), *Classical and Romantic Performing Practice*, Oxford University Press, 1999, 296
40. Станиславски, К. С. *Мој живот у умјетности*. Пријев. Огњенка Милићевић. Загреб, Омладински културни центар, 1988.
41. Станиславски, К. С. *Систем – Теорија глуме*. Прев. Милан Ђоковић. Београд, Државни издавачки завод Југославије, 1945.
42. Streatfeild, R.A. *The Opera*. London, George Routledge & Sons, 1934.
43. Супичић, Иван. *Естетика еуропске глуме*. Загреб, Школска књига, 2006.
44. Ђирић, Марија. Приказ представе *Љубавни напиток* Доницетија. Разиграно и духовито, Нови Сад. *НИН*, 16. април 2015, 54
45. Вагнер, Рихард. *О дириговању*. Прев. Драгослав Илић. Београд, Студио Лирика, 2005.
46. Weinstock, Herbert. *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*. London, Lowe & Brydone Ltd, 1963.

#### НОТНА ИЗДАЊА

Доницети, Гаetano (Gaetano Donizetti). *L'elisir d'amore* (Љубавни напиток). Либрето Феличе Романи (Felice Romani). Клавирски извод, Ricordi, 1986.

Доницети, Гаetano (Gaetano Donicetti). *L'elisir d'amore* (Љубавни напиток). Либрето  
Феличе Романи (Felice Romani). Клавирски извод, Luigi Truzzi, 1833.

Доницети, Гаetano. (Gaetano Donizetti). *L'elisir d'amore* (Љубавни напиток). Либрето  
Феличе Романи (Felice Romani). Партитура, Edwin F. Kalmus, New York.