

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



Gregor Pompe

**OPERA IN GLASBENA DRAMA
V 19. STOLETJU**

Ljubljana 2023

OPERA IN GLASBENA DRAMA V 19. STOLETJU

Tip publikacije: **univerzitetni učbenik**

Avtor: Gregor Pompe

Recenzenta: Matjaž Barbo, Tone Smolej

Tehnično urejanje: Jure Preglau

Prelom: Petra Jerič Škrbec

Lektoriranje: Monika Jerič

Slika na naslovnici: Uršula Berlot Pompe

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Vodja Uredništva visokošolskih in drugih učbenikov: Janica Kalin

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2023

Prva izdaja, prvi natis

Naklada: 150 izvodov

Cena: 19,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki odprto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si>

DOI: 10.4312/9789612971878

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=166688003
ISBN 978-961-297-186-1

E-knjiga
COBISS.SI-ID=166686211
ISBN 978-961-297-187-8 (PDF)

Kazalo

Uvod.....	5
Opera <i>belcanta</i>	7
Opera prehoda	7
Tradicija <i>belcanta</i>	10
Oblika belkantistične opere	14
Rossini in <i>belcanto</i>	21
Prevlada romantike.....	40
Bellinijeva »dolga, dolga, dolga melodija«.....	41
Po operni obrtni poti do romantične opere – Donizetti	52
Francoska opera v prvi polovici 19. stoletja	67
Pariško operno življenje v prvi polovici 19. stoletja.....	67
<i>Opéra comique</i>	70
Velika opera in izzivi časa	75
Giacomo Meyerbeer in eklektična pot do nadnacionalnega opernega sloga.....	88
V risu velike opere	99
Nemška romantična opera	109
Odsotnost operne tradicije in iskanje nacionalne identitete.....	109
Predhodniki nemške romantične opere – med spevoigro in idejno dramo.....	112
Carl Maria von Weber in rojstvo nemške nacionalne opere	117
Med Webrom in Wagnerjem	128
Richard Wagner – umetnik gledališča.....	135
Na sledi opernim konvencijam.....	135
Politična in estetska revolucija	138
Züriška ura teorije – zasnova glasbene drame in <i>Nibelungov prstan</i>	149
Tri desetletja ustvarjanja <i>Nibelungovega prstana</i>	154
Noč in dan, kromatika in diatonika.....	169
Odповed in regeneracija.....	180
Vplivi in izmiki.....	188
Giuseppe Verdi – od obrti k umetnosti	195
Italijanska operna industrija 19. stoletja in njene oblike.....	195

Leta na galeji	203
Pod vplivom Pariza.....	213
Pozni mojstrovini.....	221
Rojstvo nacionalnih oper	229
Nacionalna opera kot žanr	229
Nacionalizem, razpet med monarhizmom in pravljíčnostjo – Mihail Ivanovič Glinka	234
Med plesi kmečkega življa in Wagnerjevimi zgledi – narodni preporod na Češkem.....	240
Poljska, madžarska, hrvaška in slovenska pot do nacionalne opere	250
Francoska opera druge polovice 19. stoletja.....	261
Lirična drama?	261
Velika literatura in opera: Charles Gounod in Ambroise Thomas	263
Nova vloga eksotizma in satire.....	272
Med wagnerofobijo in wagneromanijo	290
Prilagodljivost in eklekticizem Julesa Masseneta	295
Ruska epska opera druge polovice 19. stoletja	311
V iskanju Glinkovih naslednikov	311
Nacionalizem in epski realizem »mogočne kopice ruskih glasbenikov«.....	318
Modest Musorgski – zgodovina kot opera.....	323
<i>Knez Igor</i> ali nacionalizem eksotizmov	332
Profesionalna pot do epskosti in realizma – opere Čajkovskega	337
Od resnice k lepoti – operni opus Nikolaja Rimskega-Korsakova.....	347
Literatura	365
Imensko kazalo	367

Uvod

Spominjam se prijetnega pogovora v slovenski gostilni z nacionalno hrano, kamor smo povabili tujo muzikologinjo, specialistko za opere Albana Berga. Navzoči smo umovali, kako je težko z domačo slovensko operno kulturo in kako v tem pogledu zavidamo sosedom Avstrijcem, nakar je sledilo presenečenje, vsaj zame, ko je akad. prof. dr. Boris A. Novak prepričano in brezskrbno zatrdil, da je opera središčna umetniška zvrst Srednje Evrope. Kot muzikolog sem se lahko strinjal, a sem se hkrati spraševal, ali naši kraji sploh sodijo v Srednjo Evropo ali pa je morda samo moj pogled na domačo operno kulturo izkrivljen. Vsekakor me je pozitivno presenetilo, da je misel izrekel literat in literarni komparativist.

Delo, ki sledi, ni obračun s slovensko operno realnostjo, temveč skuša zapolniti vrzeli ter s pedagoškim kazalcem in lupo prikazati raznolike operne poti v 19. stoletju. Prav zaradi takšne večtirnosti ima novi učbenik dvojni naslov: opera in glasbena drama. S to paralelnostjo želim opozoriti na to, da se je operna dvotirnost začela že sredi 19. stoletja. Če lahko namreč po eni strani opero v 19. stoletju razumemo kot osrednjo kulturno-družabno zvrst, ki bi jo bilo mogoče enačiti z vlogo filma v drugi polovici 20. stoletja, moramo vendarle ločevati med opero, ki je želela učinkovati predvsem s svojo dramsko močjo, in opero, ki je še vedno vztrajala pri izrabljanju zunanjih učinkov in pevske virtuoznosti, pri čemer ni mogoče spregledati tistih del, ki se niso želela odpovedati ne prvemu ne drugemu. Obema tema izhodiščema je težko pripisati estetsko vrednost ali ju hierarhično razvrščati, vendar se je za nadaljevanje glasbenega gledališča v 20. stoletju kot pomembnejše izkazalo prediranje v dramaturške probleme in s tem odmikanje od trdnih glasbenih form, kar je prineslo pomembne spremembe v odnosu med besedilom, glasbo in odrsko akcijo.

Posamezna poglavja v učbeniku so urejena v skladu s posameznimi žanri in njihovo vpetostjo v nacionalne tradicije. Vsaj v prvi polovici 19. stoletja je bila premoč še vedno na italijanski in francoski operni tradiciji, torej opernih kulturah, ki sta dominirali že v prejšnjih stoletjih, medtem ko jima je nemška opera sledila le s težavo. Toda sredi 19. stoletja je postala prav opera tisti žanr, s pomočjo katerega so poskušali »novi« narodi izkazovati svojo enakovrednost s »starimi« narodi, pri čemer jih ni motilo prevzemanje opernih vzorcev od »starih« narodov, tistih, od katerih so bili politično odvisni. To kaže na izrazito pomembnost in moč opernih žanrov v 19. stoletju, na njihovo vpetost v družbeno tkivo. Tudi zato zgodovina opere nikoli ni samo zgodovina glasbenih oblik, opernih žanrov, libretističnih prijemov in pevskih tehnik, temveč vedno tudi dialog med umetnostjo in kulturo. Zdi se, da pa je opera ob koncu 20. in začetku 21. stoletja začela

izgubljeni to dialoško vlogo – od tod ravno čudenje mnogih ob misli, da bi opera lahko predstavlja osrednjo umetniško zvrst Srednje Evrope. A to je v 19. stoletju zagotovo bila.

Doslej je bila najpomembnejši celovit zgodovinski pregled opere v slovenščini knjiga *Opera skozi stoletja* Jožeta Sivca, izjemno delo, ki se približuje obhajanju petdesetletnice od izida. V tem času je muzikologija prišla do pomembnih novih odkritij, kar v določeni meri upoštevam v tem novem pregledu, ki poskuša z nove perspektive premotriti opero. Izkazalo se je, da obravnava opere v slovenskem jeziku prinaša tudi številne jezikovne zagate, saj mnogi tehnični termini nimajo slovenske ustreznice; to sem v določeni meri poskušal popraviti s svojimi predlogi, deloma pa zgolj opozarjam na sive lise. Vendar se mi je zdelo skoraj nujno, da prevedem naslove vseh obravnavanih oper. Prav v tem pogledu vlada v slovenski operni kulturi precejšnja zmeda. Medtem ko nekatere naslove venomer prevajamo (nekatero napačno, tudi tiste precej pomembne) in so se kot taki trdno zasidrali, pa v primeru drugih oper trmasto uporabljamo tujejezični naslov. Višek slednje prakse je dvojica oper, ki se običajno izvajata v istem večeru, in sicer gre za veristični enodejanski Pietra Mascagnija in Ruggera Leoncavalla: medtem ko Leoncavallovo mojstrovino prevajamo kot *Glumače (Pagliacci)*, se otepamo prevoda Mascagnijeve vplivne opere *Cavalleria rusticana*, za katero je mogoče precej enostavno poiskati slovensko ustreznico, *Kmečka čast*. S prevajanjem vseh naslovov želim preseči podobne nedoslednosti.

Pisanje učbenika je plod zdaj že dvajsetletnega predavanja zgodovine opere. Ob tem delu sem se moral marsičesa naučiti na novo, predvsem tega, kako odnos do na videz precej preživete zvrsti vzpostavlja mlada generacija. Pri tem me je presenetilo, kako mladi včasih lažje grebejo po bolj zapletenih vsebinah in se izogibajo tistemu, kar imamo danes za najbolj trden del železnega repertoarja. To je nekoliko zmedlo moja pedagoška pričakovanja, zaradi česar sem moral iskati nove poti za predstavljanje obeh polov opere 19. stoletja, tako tistega bolj ponotranjenega kot tistega bolj povnanjenega. Ob tem se moram nujno zahvaliti vsem, ki so mi pomagali na poti iskanja, predvsem kolegom različnih izobrazbenih provenienc, ki so s svojimi idejami pomagali pri prevajanju in zapisovanju italijanskih, francoskih in ruskih oper.

Učbenik seveda kliče po nadaljevanju – po osvetljevanju predzgodovine in nadaljevanju opere in glasbene drame 19. stoletja. Šele tako bo lahko postala operna zgodovina bolj oprijemljiva in s tem sodobno razmišljanje o vlogi opere bolj osrediščeno.

Opera belcanta

Opera prehoda

V duhovnozgodovinskem pogledu naj bi 19. stoletje zaznamovala romantika, kar velja tudi za glasbeno umetnost in s tem za opero kot večmedijsko formo. Vendar so ločnice med posameznimi duhovnozgodovinskimi in slogovnimi obdobji redko ostre, pogosteje so zabrisane in ujete v številne prehodne faze. Zdi se, da je takšna vzporednost različnih slogovnih rokavov najbolj značilna za opero, v katero se zlivajo različne umetnostne panoge, saj lahko ena prinaša izrazito nove razvojne vzpodbude, spet druga pa trmasto vztraja pri konvencijah. Ta odvisnost od različnih umetnosti je ustvarjalcem opere večkrat služila za izgovor. Kadar so na primer skladatelji v operi odkrivali nove glasbene svetove, so se izgovarjali, da jim glasbeno eksperimentiranje nalagajo nove dramaturške rešitve, spet drugič pa so se novosti v opero prikradle prav zaradi spremenjenih vsebinskih poudarkov, ki so v naslednji fazi sprožili še spremembo glasbenih izrazil.

Prav slednje zaporedje je značilno za premene v operi prve polovice 19. stoletja. Spremembe, ki jih je mogoče razumeti kot vdor romantične ideje, so se najprej pokazale na ravni vsebine, se pravi izbranih sižejev, šele nato so te spremembe sprožile še premike v dramaturški logiki, glasbeni formi in glasbenem materialu. Do sprememb je prihajalo postopoma, skoraj nevidno, zato lahko prva desetletja 19. stoletja v operi razumemo kot leta prehoda. Na tnalu preizkušnje se je v tem času znašla neapeljska tradicija opere *buffe*, še pomembnejše pa je, da je postopoma začel razpadati konvencionalni svet žanra *opera seria*, kot ga je v 18. stoletju definiral tedaj najpomembnejši libretist in operni reformator, Pietro Metastasio (1698–1782). Skladatelji so še vedno uglasbljali Metastasiove librete, a so jih skoraj kot po pravilu močno spreminjali. Operna obzorja so se širila s prežemanjem različnih nacionalnih opernih tradicij, za katere se je pred 19. stoletjem zdelo, da želijo na vsak način ohraniti svoje nacionalne posebnosti. Posebno pomembni so bili v tem pogledu odhodi italijanskih skladateljev v Pariz – omeniti velja vsaj Giovannija Paisiella (1740–1816), Luigija Cherubinija (1760–1842) in Gaspereja Spontinija, ki so se v Parizu seznanili z monumentalnimi značilnostmi francoskega žanra *tragédie lyrique*, na prehodu stoletij zaznamovanega z razpetostjo med zvestobo baročni tradiciji Lullyja in Rameuja ter Gluckovimi reformami, po drugi strani pa so tam stopili v stik z manj patetičnim žanrom *opéra comique*. Ti novi francoski impulzi so se pomešali z italijanskimi nastavki in opera je stopila na pot preobražanja.

V tem pogledu je bila posebno pomembna krstna izvedba opere *Vestalka (La Vestale)* **Gaspareja Spontinija** (1774–1851) leta 1807 v pariški Operi (Grand Opéra), v kateri se je skladatelj z monumentalnostjo in patetično deklamacijo približal baročni tradiciji *tragédie lyrique*, a hkrati ostal zavezan osrednji značilnosti italijanske opere, to je izraziti pevni melodiki. Poleg teh dveh nacionalnih potez ne gre prezreti vdora porevolucijskega pompa, ki se v operi odraža v številnih koračniških utripih. Pomembna je tudi uporaba *recitatif obligé*, recitativne deklamacije, ki je postala melodično zanimivejša in se je spreminjala v arioso, s čimer je Spontini v dramaturškem pogledu izpostavljajal junaški patos posameznih protagonistov. Na ta način je Spontini posamezne glasbe forme postopoma vedno močneje povezoval z dramatičnimi funkcijami, s pomočjo katerih nastajajo tudi ostri glasbeno-dramaturški kontrasti. Spontini je s tem operi želel dati izstopajočo umetniško veljavo, kakršno je s svojim delom simfoniji zagotovil Beethoven. O tem priča predvsem opera *Fernand Cortez* (1809), ki ponuja številne učinkovite odrske prizore, kjer imata glasbena in scenska plat enakovredno težo, zato ne čudi, da je o Spontiniju kasneje s posebno naklonjenostjo govoril Richard Wagner.



Slika 1: Gaspare Spontini, Johann Simon Mayr in Ferdinando Paer

Kot operna skladatelj, razpeta med izročilom 18. in novostmi 19. stoletja, lahko razumemo tudi **Johanna Simona Mayrja** (1763–1845) in Ferdinanda Paerja, saj poosebljata križanje različnih nacionalnih tradicij. Mayr, ki je bil po rodu Bavarec, se je kljub številnim mikavnim vabilom zasedel v italijanskem Bergamu. Napisal je 19 oper, ki so bile z velikim uspehom izvajane v vseh največjih italijanskih gledališčih. Posebno pomembne so tiste iz žanra *opera seria*, saj predstavljajo najpomembnejši člen med *opera serio* 18. stoletja in melodramo 19. stoletja, pri čemer ni nepomembno, da lahko njegova dela razumemo kot nekakšno mešanico nemških, francoskih in italijanskih vplivov. Mayr je študiral dela dunajskih klasicistov in Glucka, kar se odraža predvsem v harmonskem jeziku, ki je bistveno bogatejši od drugih italijanskih sodobnikov in je Mayrju omogočal pisanje

bolj dramatičnih recitativov. Ti so postali izrazitejši in so izgubljali vlogo semantičnih postojank, katerih funkcija je informiranje in poganjanje dramske akcije med zaprtimi točkami (arijami). Tako ne čudi, da je Mayr z *Medejo v Korintu* (*Medea in Corinto*) leta 1813 ustvaril prvo italijansko opero, v kateri so po zgledu Spontinijeve *Vestalke* (v Italiji prvič uprizorjene leta 1811) vsi recitativi tipa *accompagnato*, torej spremljani z orkestrom. Pod Gluckovim vplivom je Mayr pomembnejšo vlogo dal ansamblom in zborom ter prekinil Metastasijevo tradicijo, po kateri mora protagonist arije ob koncu svoje točke zapustiti oder.

Tudi **Ferdinanda Paerja** (1771–1839) je kariera vodila po različnih nacionalnih okoljih: iz rodne Italije ga je pot ponesla prek Dunaja, Prage in Dresdna v pariško gledališče Théâtre Italien, ki je v francoski prestolnici skrbelo za izvedbe oper v italijanskem jeziku in kjer je Paer kasneje svoje direktorsko mesto moral prepustiti bolj slavnemu Rossiniju. Paer je pomemben predhodnik Rossinija v tem, da je združeval elemente različnih opernih žanrov: opere *serie*, opere *buffe* in opere *semiserie*, nekatere izbrane snovi in njihove dramske situacije pa že izkazujejo tudi romantične vplive. O tem priča uglasbitev opere *Leonora, ossia L'amore conjugale* (*Leonora ali Zakonska ljubezen*, 1804), opere *semiserie*, ki je nastala v času skladateljevega delovanja v Dresdnu in jemlje v precep isto snov, kot je kasneje animirala tako Mayrja (*L'amor coniugale*, 1805) kot Beethovna (*Fidelio*).

Eno od osrednjih estetskih načel, ki se je z 19. stoletjem pričelo naglo spreminjati, je bilo povezano z vprašanjem izvirnosti in s tem povezane ideje karakterističnega, ki jo lahko štejemo za osrednjo značilnost romantičnega. Tako je Friedrich Schlegel (1772–1829) na prelomu iz 18. v 19. stoletje trdil, da je antična poezija »lepa«, medtem ko naj bi bila sodobna »zanimiva« – prva je na sledi za idealnim in je zato »objektivna«, medtem ko je sodobna, torej romantična, »karakteristična« in si prizadeva za izvirnost, ki je individualne narave. V tem prehodnem času je bilo občinstvo sprva še pozorno na skladateljeve obrtniške sposobnosti, na njegovo zmožnost izpolnjevanja tradicionalnih form in modelov, zato niso pričakovali inovativnosti. V 18. stoletju so skladatelji ves čas uglasbljali isti nabor Metastasijevih libretov in glasbena forma se ni spreminjala, v 19. stoletju pa se je pod vplivom vdora romantičnih idej začela širiti zahteva po izvirnosti, kar je vplivalo na postopno spreminjanje opernega repertoarja. Ta je bil dotlej zavezan izključno sodobnosti: na opernem repertoarju so se vrstili venomer novi operni naslovi. Z izstopajočimi Rossinijevimi deli, v katerih je bilo mogoče prepoznati izrazito individualnost, tudi karakterističnost, pa se je začelo obdobje formiranja historičnega repertoarja: v gledališčih se niso več vrstile le krstne izvedbe novih del, ampak tudi že izvedena, starejša dela (pomembno vlogo je pri tem odigral Rossinijev *Seviljski brivec*). Spremenil se je tudi status skladatelja: prvi avtor opere je šele tedaj postal skladatelj, vloga libretista pa se je bistveno zmanjšana. Če je ta prej veljal za osrednjega avtorja, »pesnika«, ki so

mu z uglasbitvami sledili skladatelji, je zdaj postal »zgolj« libretist, torej tisti, ki priskrbi besedilo za opero. Pozornost se je odločno prestavila na skladatelja, v središču pa se je znašel romantični kult individualnosti in subjektivnosti. Vendar do teh sprememb ni prišlo nenadoma, temveč so se razkrivale postopoma in evolucijsko.

Tradicija *belcanta*

Belkantistična opera je prvi tip opere 19. stoletja, v katerem odmevajo tako značilnosti preteklih opernih obdobj kot tudi novih teženj. Izraz *belcanto* (it. *bel canto*, kar pomeni dobesedno »lepo petje«) se je razširil v Italiji v dvajsetih letih 19. stoletja. Beseda izvorno označuje italijanski vokalni in kompozicijski slog, značilen za 18. in zgodnje 19. stoletje, vendar z njo pogosto ožje označujemo tudi operni slog treh italijanskih skladateljev prve polovice 19. stoletja: Rossinija, Bellinija in Donizettija. Pevski *belcanto* se kaže v popolnoma vezanem, legato tonu v vsem obsegu glasu, lahkotni uporabi glasu v najvišjem registru, v izredni melodični fleksibilnosti, okretnosti in poudarjeni lepoti tona, medtem ko se na kompozicijski ravni nanaša predvsem na močno okrašene melodične linije. Rodolfo Celletti opozarja, da ima *belcanto* izvor v baroku, zato je neločljivo povezan z baročno estetiko.¹ Njegove zametke odkriva v zbirki *Le nuove musiche* (1601) Giulia Caccinija, medtem ko naj bi svoja zlata leta *belcanto* doživel z vokalno glasbo Alessandra Scarlattija, Georga Friedricha Händla, Johanna Adolpha Hasseja in Nicole Porpore, pri čemer so nosilno pevsko težo nosili kastrati. *Belcanto* je pri Cellettiju značilni produkt baroka, ki je želel ustvarjati fantazijske svetove, lepše od realnosti vsakdana. Takšni umetni svetovi so nagovarjali čute, zato ne preseneča velik pomen virtuoznosti, ki sega onkraj normalnega in vsakdanjega ter tako vzbuja iluzijo čudežnega. Vse to prinaša umetnost kastratov, ki ustvarjajo »nerealne« zvoke, za katere se zdi, da prihajajo z drugega sveta, hkrati pa so ti zvoki del umetnega, stiliziranega sveta. Kastrate in *belcanto* je v tesno zvezo postavljala tudi Rossini, saj jih je razumel kot »pohabljena bitja, ki niso mogla imeti druge kariere kot pevske, bili so začetniki ,petja, ki prihaja iz duše', in grozljivi propad italijanskega *belcanta* se je začel z njihovim izginotjem«. ² Propad *belcanto* petja je bil povezan z osrednjimi duhovnozgodovinskimi premiki v operi 19. stoletja. Ko se je ta začela odpirati realizmu, ki je stopal na mesto baročne stilizacije, abstrakcije in androginičnosti, je prednost pred zvočno lepoto in virtuozno agilnostjo dobila sposobnost prikazovanja golih človeških emocij. Estetiki *belcanta* je torej pot prekrizala romantična estetika,

1 Rodolfo Celletti, *A History of Bel Canto*, Oxford: Clarendon Press, 1991.

2 Nav. po prav tam, 13.

ki se je zavezala iskanju dramske resnice, kar je za operne glasove pomenilo, da je v ospredje prišlo nervozno fraziranje, s katerim se je skušalo prikazati izraz svobodnih strasti, hkrati pa je zaupala trdnejši zvezi med glasom, spolom in starostjo (pomembnejša je torej ustreznejša, bolj realistična zveza med glasom pevca in njegovim izgledom). Rossinijev prijatelj Edmond Michotte je poročal, da naj bi Rossini leta 1858 potožil: »Kakšna škoda, izgubili smo naš *belcanto*.«³ Rossini torej ni sprejel sprememb, ki jih je v dojemanju opernega glasu prinesla romantika, saj njegovim estetskim prepričanjem ni ustrezala ideja, da je lepoto glasu smiselno žrtvovati za večjo ekspresivnost. Prav takšna »dekadencija« glasov naj bi bil eden izmed razlogov, zakaj po letu 1829 ni več pisal oper. Prepričan je bil, da je v njegovem času »pevska umetnost na barikadah. Stari okrašeni stil nadomešča nervozni stil.«⁴

V središču belkantistične opere je bil pevec, kar se je odražalo na več ravneh. Občinstvo je hodilo v opero predvsem zaradi pevcev, ki so bili nesporne zvezde opere, še zlasti primadone, ki so bile plačane bistveno bolje kot skladatelji. Da bi slednji lahko preživeli, so bili prisiljeni ustvarjati nova dela kot po tekočem traku. V ta namen so si pomagali s skladateljskimi pomočniki. Rossiniju, denimo, so recitative *secco* ali celo krajše točke, predvsem arije *di sorbetto*, namenjene stranskim junakom, pisali prav pomočniki. Zaradi naglice ustvarjanja se od skladateljev niti ni pričakovalo, da se bodo oddaljevali od prevzetih konvencij in posegali po inovativnih načinih v ustaljenih formah. Še v začetku 19. stoletja je bila opera gladko podmazan industrijski mehanizem, v katerem skladatelj ni imel ne prostora ne časa za razvijanje novih idej, pač pa se je moral predvsem prilagajati muhastim pevcem. Notni zapis, partitura, namreč ni bil nedotakljiv, pevec je lahko zahteval spreminjanje arij, če te niso ustrezale njegovim glasovnim posebnostim, lahko je zahteval, da se kaka arija izpusti oziroma se jo nadomesti z novo ali da se poveča število arij, če se mu je zdelo, da se s svojimi virtuoznimi sposobnostmi še ni mogel dovolj dokazati. Ob vsem tem je ostajal notni zapis na določenih mestih povsem odprt za pevčeve dodatke, vrvike, okrasitve. Takšna mesta so v partiturah označevale korone – te so odpirale prostor za pevske variante, kadence, pavze, okrasje, skratka značilni belkantistični pevski ognjemet. V tem pogledu je belkantistična opera 19. stoletja še vedno sledila baročnim zgledom.

3 Thomas Seedorf, »Belcanto«, v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/12292> (dostopano 18. 2. 2023).

4 Celletti, *A History of Bel Canto*, 139.

IDRENO

Ah dov' è, dov' è il ci - men - - - - - to, ah dov' è dov' è il ci -
men - - - - - to? già di me mag - - - - - gior - - - - - mi sen - to tu mi ren - - - - - di la - - - - - spe - - - - -
ran - - - - - za, nuo - vo in me - - - - - ri - - - - - de - - - - - sti, ar - - - - -
dir, d'un ri - - - - - val la - - - - - re - a bal - dan - - - - - za.

Primer 1: Primer izrazito okrašene vokalne linije iz Rossinijeve opere *Semiramida* (arija *Idrena*)

Tej tradiciji je ostajala zavezana tudi žanrska raznolikost belkantistične opere. Osrednja žanra sta ostajala *opera seria* in *opera buffa*. Za *opera seria* je značilno, da snov prevzema iz antične mitologije in zgodovine srednjega veka. Zanimiv je ostajal širok nabor tem iz epske pesnitve *Osvobojeni Jeruzalem* (*Gerusalemme liberata*, 1581) Torquatta Tassa (1544–1595) ter še starejšega viteškega epa *Besneči Orlando* (*Orlando furioso*, 1532) Ludovica Ariosta (1474–1533). Tema so se najprej pridružile snovi iz dram francoskega klasicističnega dramatika Jeana Racina, nato teme razsvetljskega misleca Voltaira in še kasneje biblične snovi, drame Williama Shakespeara in Friedricha Schillerja ter romani Walterja Scotta in igre Victorja Hugoja. Junaki pripadajo višjim družbenim slojem, njihove usode doživijo tragične razplete, a junaki pri tem ostajajo plemeniti, na odru številnim intrigam in spletkam navkljub ni videti krvoločnosti. V tem oziru se od *opera seria* precej razlikuje *buffa*, ki v ospredje postavlja junake iz širših družbenih plasti, za vse po vrsti pa se zdi, da bi jih lahko srečali v vsakdanjem življenju. Ker je družbeni status protagonistov nižji, tudi ni nujno, da scene ohranjajo plemenito resnobnost. V samem glasbenem pogledu se žanra ne razlikujeta dosti in ohranjata isto formalno okostje, pri čemer se zdi, da se slednje v *buffi* lahko obravnava nekoliko svobodneje. V želji po močnejši karakterizaciji in vzbujanju komike v *buffi* pogosto srečamo značilne mehanične repeticije glasbenih motivov, hitro deklamacijo, uporabo širokih intervalov in pretirane spremembe v tempu.

Seria in *buffa* sta najbolj razširjena žanra, a ne edina. Krajša oblika opere *buffe* se je imenovala farsa in je bila posebno priljubljena ob koncu 18. in na začetku 19. stoletja, najraje pa so jo imeli v Benetkah v gledališču San Moisè. Šlo je za enodejanko (izjemoma je imela dve dejanji), ki so jo v gledališki pogon vpeljali iz ekonomskih razlogov. V enem večeru so običajno izvedli dve farski

ter mednju postavili krajši balet (*ballo*), kar pomeni, da je bil operni večer po trajanju enakovreden večeru s *serio* ali *buffo*, a je omogočal več fleksibilnosti v primeru, da se katera izmed fars pri občinstvu ni dobro prijela. V dramaturškem in formalnem pogledu je bila farsa tako rekoč identična *buffi*. Pričenjala se je z uverturo (*sinfonia*), ki ji je sledilo osem do devet točk po ustaljenem vrstnem redu.

Tabela 1: Številčna struktura farse

1.	Introdukcija	tridelna struktura, ki so jo običajno gradili kratek duet (<i>duettino</i>), kratka arija in zaključni tercet, se pravi, da sta dva <i>allegro</i> odseka uokvirjala središčni <i>cantabile</i>
2.	Duet	
3.	Arija	
4.	Ansambl	največkrat zasnovan kot tercet, redko kot kvartet ali kvintet, po svoji obliki in dramaturški funkciji je bil enak finalu prvega dejanja <i>buffe</i> , ki ga je pogosto zaznamovala vsesplošna zmeda med protagonisti
5.	Arija	
6.	Duet	
7.	Arija za stranskega protagonista	
8.	Finale	tridelna forma

Vsi žanri seveda niso ustrezali črno-beli razdelitvi med tragično in komično. To na primer velja za žanr *semiseria*, resno opero, v kateri pa srečamo vsaj en komični lik in osebo nižjega sloja. Kljub resni vsebini se je opera končala s srečnim razpletom, dogajanje pa je bilo pogosto postavljeno v podeželsko okolje. Takšna mešanica značilnosti komične in tragične opere je omogočala tematizacijo nasprotja med aristokratskim in kmečkim življenjem, zato bi žanr *semiseria* lahko razumeli kot ustreznico meščanski drami v govornem gledališču. Italijanske opere žanra *semiseria* so pogosto slonele na predlogah iz francoskega žanra *opéra comique*, kar nakazuje na določeno žanrsko mešanje različnih nacionalnih tradicij. V tem pogledu je imel na belkantistično opero zlagoma vse večji vpliv francoski žanr *tragédie lyrique* oziroma velika opera – vsi veliki belkantistični mojstri so svoje kariere sklenili v Parizu.

Ta mešanja moramo razumeti kot vse močnejši odmev romantične ideje, da imajo večjo umetniško težo tista dela, ki žanrsko presegajo ozke konvencije.

Friedrich Schlegel je poudarjal, naj vsako delo pripada svojemu lastnemu žanru.⁵ Takšno zlivanje žanrov je značilno za Rossinija, ki je v svojih delih združeval značilnosti žanrov *seria* in *buffa*. Tako pri njem tudi v resni operi najdemo ritmično vitalnost žanra *buffa*, v katerega pa po vzoru opere *seria* vdirajo tudi bolj prefinjena občutja. To je na primer značilno za njegovo komično opero *Pepelka*.

Oblika belkantistične opere

Tudi po obliki je ostala belkantistična opera zavezana Metastasijevemu tipu opere *seria*, kar pomeni, da imamo še vedno opraviti s številčno opero. Gre za opero, ki je sestavljena iz zaporedja številčk oziroma točk, se pravi manjših zaključenih glasbenih form: arij, ansamblov, zborov in instrumentalnih točk. Takšno zaporedje zaprtih form je omogočalo bolj nestabilen končni zapis – izpustiti je bilo mogoče posamezne točke, jih nadomeščati in premeščati. Vprašljiva pa je bila njihova glasbena povezanost. Zdi se namreč, da jim je v 18. stoletju koherentnost podeljevala predvsem vsebina libreta, kar pa je postalo prešibko formalno lepilo v 19. stoletju, ko se je krepila Beethovnova senca. V točkah opere *seria* je skladatelj razodel svojo glasbeno znanje, besedilo je bilo lahko neke vrste izgovor za glasbo, v ospredje sta stopali poetska dimenzija glasbe in glasu, ki je dobil priložnost za predstavitev virtuoznosti in izraznosti. Toda posamezne številke/točke niso bile zgolj zaprte glasbene forme, ampak tudi konvencionalne dramatične situacije, povezane s stereotipnimi glasbenimi rešitvami. Zaporedje teh točk je ustvarjalo zaporedje dramatičnih situacij, kar pomeni, da niz točk ni bil zgolj poljubna glasbeno-formalna nanizanka, temveč je nosil izrazite dramaturške poteze. Številčna opera tako ni le glasbena realizacija zaporedja dramskih dogodkov, ampak hkrati zaporedje glasbenih dogodkov, se pravi, da so naracijo ustvarjale glasbene situacije. V tem oziru postane jasno, zakaj se iz povsem dramaturškega vidika operni libreti pogosto zdijo nezadostni ali nelogični – njihove dramatične nabitosti namreč ne izdaja zgolj besedilo, temveč izhaja tudi iz stereotipnih glasbenih situacij, okostenelih konvencij, povezanih z oblikovanjem in semantično vrednostjo posameznih točk. Podobno je treba na poseben način obravnavati tudi operne glasove, saj se izkaže, da so v operi pravi protagonisti tipi glasov. Tudi v tem pogledu so veljala pravila in konvencije, kakšno dramaturško funkcijo opravlja posamezni glas: tenor je ljubimec, bariton zlobni antagonist, bas tipični *buffo* karakter ipd.

V Metastasijevem tipu opere so se takšne številke izmenjavale z recitativi, katerih glavna funkcija je bila informiranje. Če je bila točka mesto, v kateri je

5 Emanuele Senici, *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time*, Chicago in London: The University of Chicago Press, 2019, 98.

zacvetela absolutna glasbena imaginacija in z njo izrazit glasbeni afekt, zaradi česar je besedilo postajalo vedno manj pomembno (tudi sicer so ga bogate kolo-rature največkrat povsem zameglile), potem je recitativ poganjal dejanje, v glasbenem pogledu pa je bil manj zanimiv in omejen s težnjo po razumljivosti petega. Skladatelji so v njih uporabljali stereotipne melodične formule in enostavna harmonska sosledja, glasba je imela podporno, ne estetske vrednosti. Redko raznolikost je prinašalo razločevanje med recitativom *secco* in *accompagnato*. V prvem je po logiki baročne monodije glas spremljal le generalni bas, torej akordično glasbilo (čembalo), in nizko melodično glasbilo za basovsko linijo (violončelo); tak tip recitativa se je dolgo ohranil predvsem v komični operi. V recitativu *accompagnato* je glas spremljal celotni orkester, česar so se skladatelji sprva posluževali le izjemoma, zato so takšni trenutki običajno dobili dodatno izrazno in dramaturško težo. A od začetka 19. stoletja – omenili smo že operi Spontinija in Mayrja – postanejo norma vsaj v resni operi. Recitativi in arije pa se niso ločevali samo po uporabi glasbenih sredstev, ampak tudi v pesniškem pogledu. Libretisti so za recitative uporabljali formo versi sciolti, pri čemer je šlo za svobodno mešano enajstzložnih (endecasillabi) ali sedemzložnih (settenari) verzov brez jasne sheme rime, v pevskih točkah pa je bila v rabi forma versi lirici, ki je bila zapisana v kateremkoli metrumu (quadrisillabo, quinario, senario, settenario, ottonario, decasillabo in endecasillabo), navadno v kiticah z jasno shemo rime (abab, aabb itn.). Značilen primerek je znamenita tretja točka naslovnega junaka iz prvega dejanja Rossinijeve opere *Tancredi*, Recitativ in cavatina:

Tancredi

*Oh patria! dolce e ingrata patria, alfine
a te ritorno! Io ti saluto! o cara
terra degli avi miei: ti bacio. E' questo
per me giorno sereno.*

Comincia il cor a respirarmi in seno.

*Amenaide! o mio pensier soave,
solo de' miei sospir, de' voti miei
celestes oggetto, io venni alfin;
io voglio, sfidando il mio destino, qualunque sia,
meritarti o perir, anima mia.*

*Tu che accendi questo core,
tu che desti il valor mio,
alma gloria, dolce amore,
secondate il bel desio,
cada un empio traditore,
coronate la mia fe'.*

*Di tanti palpiti,
di tante pene,
da te mio bene,
spero mercè.*

*Mi rivedrai,
ti rivedrò.
Ne' tuoi bei rai
mi pascerò.*

*Deliri – sospiri ...
accenti – contenti!
Sarà felice – il cor mel dice,
il mio destino – vicino a te.*

Uvodni recitativ, »Oh patria! dolce e ingrata patria«, poteka v mešanici enajstzložnega in sedemzložnega verza, pri čemer je jasna izmenjalna rima značilna šele za odsek »Tu che accendi questo core«, kjer se tudi Rossini premakne iz suhega deklamativnega recitativa k bolj ariozni melodični liniji. Znana arija »Di tanti palpiti«, eden večjih hitov v prvih desetletjih 19. stoletja, je napisana v štirivrstičnih kiticah z rimo in urejeno konstantno metrično shemo. Zgornji primer med drugim kaže, da je metrum besedila v veliki meri narekoval tip glasbe.

Vendar je začela dihotomija med recitativom in arijo v začetku 19. stoletja slabeti, ko je postal recitativ (velja tudi za *cavatino* iz opere *Tancredi*) sestavni del številke, njen uvod. V tem primeru je arijo mogoče razumeti kot rezultat predhodne akcije recitativa ali pa slednjo še stopnjuje. Tudi zato so skladatelji recitativ v nadaljevanju vse pogosteje označevali kot sceno, s čimer se je pozornost s statičnega podajanja besedila prestavila na scensko-dramsko akcijo. Iz tega, dramaturškega razloga so se točke zmeraj bolj razpirale in povezoval v večje glasbeno-scenske komplekse. Stalno kontrastno zaporedje med recitativom in arijo je v 19. stoletju zamenjala t. i. *solita forma*,⁶ nekakšna konvencionalizirana »sonatna forma« vseh točk oper 19. stoletja, pri čemer so bile razlike med solistično arijo, ansambli in finali razmeroma majhne. Takšna forma se je izkristalizirala prav v Rossinijevih operah. Zanj je bilo značilno, da je bila, tako kot opera sama, sestavljena iz zaporedja različnih odsekov. To tako še dodatno utrjuje misel, da moramo opero razumeti kot sintezo različnega in ne kot simfonije istega časa v smislu enotnega umetniškega dela, ki raste iz ene same motivične klice. Takšno

6 Za poimenovanje je zaslužen prvi raziskovalec Verdijevih oper, Abramo Basevi (gl. *The Operas of Giuseppe Verdi*, prev. Edward Schneider in Stefano Castelvechi, Chicago in London: The University of Chicago Press, 2013). Njegovo delo je bilo prvotno izdano leta 1859.

zaporedje je temeljilo na kontrastu med hitrim in počasnim ter med spevnim in virtuoznim, se pravi, da je ponujalo predvsem možnosti za predstavitev tako izraznih kot tudi tehničnih odlik pevca.

Solita forma se odpira s sceno oziroma recitativom, v katerem je naznačeno osnovno čustveno stanje protagonistov ali pa smo priča odločilni akciji, odločitvi. Ta se prevesi v počasni *adagio* oz. *cantabile*, v katerem sta v središču melodična linija in poglobljeni izraz. *Adagio* prekine hitrejši odsek *tempo di mezzo*, ki pripravlja prehod tako v glasbenem kot dramaturškem smislu. Formalno gre za svobodni odsek, ki se prilagaja dramatični situaciji in kot recitativ sloni na *versi sciolti*, njegova glavna naloga pa je, da pripravlja korenito spremembo razpoloženja, ki vodi od sanjavega, poglobljeno otožnega *adagia* k plesno zastavljenemu odseku *cabaletta*. V odsek *tempo di mezzo* lahko posegajo stranski protagonisti ali zbor, ki pomagajo pri zaobrnitvi situacije in čustvenega stanja. Do dokončne spremembe razpoloženja pride v drugem delu točke, v odseku *cabaletta*, ki je poživljajoče hitra in močen kontrast *adagiu*, v ospredje pa postavlja pevčevo tehnično virtuoznost. *Cabaletta* v dramaturškem pogledu sprosti emocionalni ventil, ki ga je zadrževal *adagio*. Zgrajena je iz ponovitve dveh period (prav po teh je odsek dobil ime), med katere je vstavljen most oziroma orkestrski *ritornello*. Celotno formo pogosto zaključijo še koda, tako da bi jo shematično lahko zapisali v obliki *cabaletta I – most/ritornello – cabaletta II – koda*.

Opisana struktura oblike *solita forma* velja za solistično arijo, po istih principih, z le redkimi spremembami, pa so bili v operah tega časa zgrajeni tudi dueti in večji ansambli.

Tabela 2: Struktura točk belkantistične opere

Arija	Duet	Ansambel osrednjega finala
scena/recitativ	scena	scena ali zbor ali balet
	tempo d'attacco	tempo d'attacco
adagio/cantabile	adagio/cantabile	pezzo concertato
tempo di mezzo	tempo di mezzo	tempo di mezzo
cabaletta	cabaletta	stretta

Arija, ki se je razvila iz dvodelne (počasi–hitro) oblike *rondó* iz poznega 18. stoletja, se je od ansamblov razlikovala po tem, da v njej ni odseka *tempo d'attacco*, medtem ko so druge razlike povezane predvsem z različnimi poimenovanji. Tako med odsekom *cabaletta* in *stretta* ni nobene razlike, le da s *stretto* označujemo končni, hitri del finala ansambla, *pezzo concertato* pa je enak odseku *adagio* v solistični ariji. Pogosto se ga je označevalo z izrazom *largo concertato*, zaznamuje

pa lirični vrhunec finala, v katerem pride do izraza kontemplativnost trenutka, protagonisti pogosto izgubijo občutek za čas in prostor. V glasbenem pogledu je bil odsek vsaj v začetnih nastopih glasov neredko zasnovan kanonično – takšno tehniko so imenovali *falso canone*, kar pomeni »napačni kanon« in označuje, da je bila stroga kanonična tehnika uporabljena le ob uvodnih nastopih glasov, nadaljnje kontrapunktično razpredanje pa je bilo svobodno. Iz te strukture je razvidno, da so skladatelji sledili ideji neprestanega kontrastnega menjavanja v hitrosti gibanja: *tempo d'attacco* je prinesel izrazit pospešek v gibanju, odsek *pezzo concertato* ga je ustavljal, *tempo di mezzo* znova pognal naprej, medtem ko je bila za sicer hiter odsek *stretta* vseeno značilna osnovna statičnost tako glasbenega materiala kot tudi dramaturške situacije.

Na začetku 19. stoletje je bila *solita forma* osrednje okostje opere, vendar ni bila edina forma. Opera se je začejala z instrumentalnim uvodom: uverturo ali preludijem. Uvertura (*sinfonia*) je sledila sonatni shemi, le da brez izpeljave, in običajno se je pričejala s počasnim uvodom in zaključevala s kodo. Značilni primer takšne uverture je Rossinijeva uvertura k operi *Seviljski brivec* (1816). Začenja se s počasnim uvodom (*Andante maestoso*), v 25. taktu nastopi ekspozicija prve teme (*Allegro vivace*), v 91. taktu sledi druga tema, na katero je priključena zaključna skupina, ki je oblikovana kot tipični *crescendo* (kot je to značilno za Rossinija), se pravi kot ponavljanje istega štiritaktnega obrazca v smeraj bučnejši in gostejši orkestraciji. Zaključku ekspozicije sledijo le štirje takti prehoda, nato pride repriza, ki ji je dodana štiridesettaktna koda. Toda podobno kot je veljavo vse bolj izgubljala konvencionalna oblika *solita forma*, tako so skladatelji spreminjali tudi namen in vsebino uvodne orkestrske glasbe. Od tridesetih let 19. stoletja dalje je namreč uverturo vse pogosteje nadomeščal preludij, ki je bil v formalnem pogledu zgrajen svobodno. Vsebinsko so bili preludiji atmosferski uvodi, ki so ponujali vpogled v čustvena stanja glavnih likov. Uvertura in preludij sta lahko najavljala tudi tematsko gradivo točk, čeprav hkrati včasih dobimo občutek, da je tovrstna glasba pogosto nastala brez jasne navezave na vsebino opere. To ponovno dokazuje slavna Rossinijeva uvertura, ki je skladatelj ni uporabil le kot uvodno glasbo k svoji komični operi, ampak jo je napisal že leta 1813, in sicer kot uvod v opero *seria Avrelj v Palmiri* (*Aureliano in Palmira*), pol leta po premieri *Brivca* pa jo je uporabil še v operi *seria* z naslovom *Elizabeta, angleška kraljica* (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*). Poleg uvodne glasbe je instrumentalna glasba v opero lahko vdiral tudi v obliki koračnic, plesov, posnemanja zvokov bitk ali v obliki pantomim, kar pomeni, da je opravljala opisno funkcijo, lahko je naznačevala milje, prostor, družbeno okolje, predstavljala momente, ki se jih na odru ni smelo neposredno upodobiti.

Uvodni glasbi je sledila introdukcija (*introduzione*), ki bi jo lahko razumeli kot začetni odrski odsek, ki se razteza od konca uverture do prvega recitativa.

Podobno kot finale je bila introdukcija lahko sestavljena iz več odsekov, v glasbeni podobi pa so se skladatelji izogibali suhosti recitativne deklamacije. V dramaturškem pogledu introdukcija prinaša ekspozicijo dramske situacije, v glasbenem pogledu pa je lahko vključevala različne forme. Najpogosteje je bila zasnovana kot zbor, včasih se je v zaporedju zvrstilo več različnih odsekov, v komični operi pa so si drug za drugim lahko sledile tudi točke, a brez vmesnih recitativov.

Praktično vsaka pevska točka se je začela s sceno in recitativom, ki je v vsebinskem pogledu še vedno nosil težišče dramatičnega zapleta. Scena se je od recitativa razlikovala po izrabi bistveno bolj raznolikih glasbenih sredstev, hkrati pa je v njej sodelovalo več protagonistov, lahko tudi zbor. Med točkami je imela poseben status nastopna točka protagonista, ki se je imenovala *cavatina* ali *aria di sortita* oziroma nastopna arija. Prvotno se je z izrazom *cavatina* označevalo kratko arijo, z belkantistično opero pa je *cavatina* dobila pomen nastopne arije, ki je lahko oblikovana enodelno ali pa ima vse poteze *solita* forme. V dramaturškem pogledu se *cavatina* od arije razlikuje po tem, da čustveno stanje junaka, ki poje, v nastopni ariji ni posledica predhodnih dejanj, morda celo dialoga v sceni, temveč gre za njegovo razpoloženje, ki je bilo vzpostavljeno že pred začetkom opernega dejanja. Podobno kot *cavatina* se je dvodelni strukturi arije lahko izmikala tudi solistična romanca, ki je bila prevzeta iz francoske opere in je bila oblikovana kitično – odstop od ustaljene forme je prinašal izstop iz prevladujoče logike in s tem kontrast, s katerim so avtorji naznačevali predvsem stranske like ali retardacijske momente. Včasih so bile kot romance oblikovane tudi tiste točke, v katerih je protagonist dejansko pel (npr. točka dvornega pevca, nočna serenada ipd.).

Podobno kot začetek opere je bil na poseben način oblikovan tudi zaključek oziroma finale (lahko tudi posameznega dejanja). Iz opere *buffe* je v žanr *seria* zašla ideja o zaključku, sestavljenem iz več zaporednih odsekov, pri čemer se je ustalila forma, ki je bila pravzaprav identična obliki *solita forma*. Vendar je v dvajsetih letih 19. stoletja končni finale vse pogosteje prevzemala finalna arija, v kateri je ansambel prišel do svojega komentarja samo v odseku *tempo di mezzo* in kodi, kar pomeni, da so bili preostali protagonisti omejeni na kratke intervencije, ki se jim je reklo *pertichini* (od tod izraz *aria con pertichini*, kar pomeni arijo, v katero so s kratkimi komentarji vdiral drugi protagonisti).

Belkantistična opera, ki je okostje prevzela iz baročne oblike *opera seria*, je bila torej sestavljena kot zaporedje zaprtih števil, glasbenih form. Bolj kot iz njih samih je bilo mogoče dramatičnost odčitati iz logike njihovega zaporedja oziroma sopostavitve, pri čemer so skladatelji in pred njimi že libretisti spretno uravnovežili solistične točke, ansamble in zbore ter razporeditev glasov (nizki in visoki, moški in ženski). Spodnja tabela prinaša zaporedje točk iz Bellinijeve opere *Norma*, kjer je lepo razvidna razvrstitev posameznih oblik in različkov.

Tabela 3: Zaporedje točk v Belliniji operi Norma

1. dejanje			
Sinfonia			
1.	uvodni zbor in cavatina (<i>coro d'introduzione e cavatina</i>)	»Ite sul colle, o Druidi«	Oroveso (bas)
2.	recitativ in <i>cavatina</i>	»Meco all'altar di Venere«	Pollione (tenor)
3.	zbor	»Norma viene: le cinge la chioma«	
4.	scena in <i>cavatina</i>	»Casta Diva, che inargenti«	Norma (sopran)
5.	scena in duet	»Va, crudele, e al Dio spietato«	Adalgisa (sopran), Pollione
6.	scena in duet	»Sola, furtiva, al tempio«	Norma, Adalgisa
7.	scena in tercet – Finale I	»Oh, non tremare, o perfido«	Norma, Adalgisa, Pollione
2. dejanje			
8.	scena	»Dormono entrambi«	Norma
9.	scena in duet	»Deh! con te, con te li prendi«	Norma, Adalgisa
10.	zbor in nastop Orovesa (<i>Coro e sortita d'Oroveso</i>)	»Ah! del Tebro al giogo indegno«	Oroveso
11.	scena	»Ei tornerà«	Norma
12.	zbor	»Guerra! guerra!«	
13.	scena in duet	»In mia mano alfin tu sei«	Norma, Pollione
14.	scena in zaključna arija	»Qual cor tradisti, qual cor perdesti«	Norma, Pollione

Rossini in *belcanto*

Največji prestiž je med skladatelji 19. stoletja užival **Gioachino Rossini** (1792–1862), vsi operni skladatelji prve polovice stoletja so delovali v njegovi senci. Čeprav naj bi mu menda Beethoven, ko sta se leta 1822 srečala na Dunaju, svetoval, naj piše predvsem komične opere, je v zgodovinskem pogledu Rossini pomembnejši kot avtor opere *serie*. Izstopajoče mesto si je zaslužil predvsem zato, ker je opustil Metastasijsve formule 18. stoletja in zakoličil nove konvencije, ki so nato v italijanski operi prevladovali pol stoletja. Hkrati je razvil melodični slog, s katerim je dal pevcem priložnost, da razkažejo tako silabično kantileno kot tudi melizmatično koloraturo. Takšna pozornost do pevca ne preseneča, če vemo, da je Rossini izhajal iz pevske družine in je bil sam izvrsten pevec. Tako je razumljiva njegova zavezanost baročni vokalni umetnosti in zavračanje realističnega petja. V središče *belcanta* je postavil tri elemente: (1) najprej mu je bil pomemben instrument, torej sam glas, nato (2) tehnika, sredstva, ki jih pevec uporablja pri obvladovanju svojega glasu, in nazadnje (3) slog, ki izhaja tako iz okusa kot občutja.



Slika 2: Gioachino Rossini

Rossinijevo razumevanje glasbe v operi izhaja iz njegovega odnosa do temeljnega aristotelovskega umetniškega principa, mimetičnosti. Rossini je menil, da glasba ne more posnemati narave, kakor to velja za slikarstvo in kiparstvo, temveč je idealistična umetnost. Prepričan je bil, da je njegovo delo ustvarjanje »glasbe duše«, pri čemer ni imel v mislih skladateljeve notranjosti, pač pa je stremel za nečim bolj objektivnim. Glasba ne more posnemati resnice in s tem tudi ne človeških čustev in strasti, vzdignjena je nad vsakdanje življenje. Prikazuje

idealni svet, zato je sublimna umetnost. Vendar manko mimetičnega ne pomeni, da glasba v človekovi duši ne more vzbuditi čustev. Tega je sposobna predvsem melodija, ki izraža idealizirana čustva. Ker glasba ne more posnemati narave, tudi ne more prenašati pomena besed, zato se Rossini kot operni skladatelj pri svojem uglasbljanju ni osredotočal na pomen posameznih besed, ampak na celoto glasbenega toka. Glavna skladateljeva naloga je bila po njegovem, da poskrbi za lep glasbeni tok, da torej nudi užitek. Slednjega se v glasbi lahko sproži z ritmično jasnostjo in melodično enostavnostjo – in prav to lahko štejem za osrednja kriterija ter odliki Rossinijeve glasbe.

Kljub temu da je Rossini tako rekoč ves svoj opus namenil glasbenemu gledališču, je zavračal mimetičnost glasbe in se upiral dramatičnim glasbenim vzgibom. Njegova operna glasba ni podrejena libretu, oddaljuje se celo od golega pomena besedila, zato ne čudi, da je zavračal romantične težnje – te naj bi po njegovem mnenju pregnale glasbo duše in namesto nje vzpostavile glasbo karakterja, kar je Rossini prepoznal predvsem v novem tipu vokalnega sloga, ki se je odmikal od belkantističnih veščin. Če se glasba z mimetičnimi sredstvi ne more prilagajati dramatičnosti ali vsebinskosti libreta, to pomeni, da se lahko razvija avtonomno. Iz tega razloga imajo v Rossinijevi glasbi glavno besedo simetrije, ponovitve, racionalni izraz, poudarjanje čutnega užitka. Glasba tudi v operi po Rossinijevem mnenju sledi svojim imanentnim oblikovalnim izrazilom, sledi svoji logiki in se distancira od besed.

Rossini je prevzel baročno estetsko logiko, po kateri je nad vsem fantazija, ki se v glasbi kaže predvsem v melodiji. Ta ima sposobnost, da v poslušalcu prebudi čustva, vendar ne s pomočjo njihovega opisovanja, ampak tako, da sledi lastnim oblikovnim zakonitostim in pri tem besede uporablja zgolj kot vodila. Rossini je torej preobrnil logiko: tipa glasbe ne narekujejo besede, temveč melodija razširi svoja krila in vpliva na besede ter jim podeljuje čutno čustveno podobo. Rossinijeva melodija ne posnema čustev, temveč jih izraža, pri čemer je besedilo izgovor za nastanek melodije. V tesni povezavi z melodijo moramo razumeti tudi bohotno vokalno okrasje (*canto fiorito* oz. *fioritura*), slog vokalnega pisanja, za katerega je značilna močna prevlada melizmatičnega okraševanja melodije. Tega je pevski solist v svoji izvedbi lahko poljubno nadgrajeval in spreminjal. Takšna okraševanja melodije po Rossiniju ne meglijo melodične linije, temveč stopnjujejo izraznost, saj gre za imanentno glasbene postopke. Za Rossinija je melodija neločljivo povezana s svojim okrasjem – ta ni navešeni, zunanji dekor. Prav iz tega razloga je pričel Rossini *fiorituro* bolj natančno zapisovati (gl. prim. 1), ne pa zato, kot so dolgo menili, ker ne bi zaupal improvizatorskim sposobnostim pevcev (ti so seveda še dodatno okraševali Rossinijeva notirana okrasja).

Rossinijeva zavezanost *belcantu* je najbolj razvidna iz njegove obravnave glasu kot inštrumenta. V njegovih vokalnih linijah odkrijemo simetričnost

fraziranja, torej enakomerno periodičnost, ki se zdi tudi jasen davek klasicistični glasbi. Utrdil je t. i. »mešani slog« med silabiko in melizmatiko, v katerem se posamezni zlog poje vsakič na enako število tonov (v prim. 1 predstavlja tak mešani slog 10. takt), medtem ko je za obravnavo glasu značilno tudi, da se izogiba nenadnim preskokom v *tessituri*,⁷ torej hitro doseženim ekstremno visokim ali nizkim tonom. Baročni *belcanto* je bil pretežno namenjen umetnosti kastratov, ki je v 19. stoletju zamirala, zato so se skladatelji, vključno z Rossinijem, zatekli k drugačni rešitvi: vloge mlajših moških, največkrat ljubimcev ali osrednjih junakov, so prevzele ženske, ki so bile oblečene v moška oblačila, čemur se v nemščini reče *Hosenrolle*, kar pomeni dobesedno »hlačna vloga«. Največkrat je šlo za mezzosopranske ali altistične glasove z zelo širokim obsegom ($g-b^2$) in gibljivostjo, ki so bili po svoji barvi še najbližje glasu kastratov. Tak tip glasu naj bi v tistem času imeli Maria Malibran (1808–1836) in Rosine Stoltz, medtem ko bi danes glasova sopranskih primadon Isabelle Colbran in Giuditte Paste lahko razumeli v smislu visokih mezzosopranov. Rosine Stoltz (1815–1903), ki je v pariški Operi veljala za kontroverzno, ker naj bi za dosego svojih kariernih ciljev uporabljala vsa mogoča manipulativna sredstva, občinstvo pa jo je častilo zaradi njenih intenzivnih odrskih nastopov, je imela obseg dveh oktav ($a-a^2$) in se je v zgodovino glasbe vpisala kot izrazito vživeta interpretka značilnih scen norosti, kot jih najdemo v operah Donizettija in Bellinija. Drugače je bilo z Giuditto Pasto (1797–1865), ki je zaslovela z izjemno izvedbo *fiorture*, kateri je dodala dramatične poteze, zaradi česar je bila idealna interpretka v Bellinijevih operah *Gusar (Il pirata)* in *Norma* ter v Donizettijevi operi *Anna Bolena*. Bila je ena najljubših Rossinijevih pevk. Vendar je treba umetnost Rossinija povezati predvsem z vplivom, ki ga je nanj imela španska pevk Isabelle Colbran (1785–1845), katere glas je v najboljših letih obsegal skoraj tri oktave ($g-e^3$). Leta 1811 je podpisala pogodbo z opero v Neaplju, kjer je bila ljubica vplivnega impresarija Domenica Barbaie. Bila je mojstrica tragedije in se je dokazala v obeh prehodnih operah, Spontinijevi *Vestalki* in Mayrjevi *Medeji*, še močnejše pa je vplivala na Rossinijeve neapeljske opere (v letih 1822–1836 je bila poročena z Rossinijem). Vloge, napisane za Isabelle Colbran, so sledile tistemu tip glasu, ki mu pravimo *soprano drammatico d'agilità*, dramski koloraturni sopran, značilen za romantično opero.

7 Beseda zaznamuje obseg, v katerem se odvija določena vloga oz. part, pri čemer ne gre za izpostavljanje najbolj skrajnih točk, ampak za obseg, v katerem v največji meri poteka vloga/part.



Slika 3: Maria Malibran, Rosine Stoltz, Giuditta Pasta in Isabella Colbran

Rossinijeva operna umetnost – metagledališkost ponavljanja

Operne umetnosti Rossinija ne povežemo samo z baročno tradicijo *belcanta* in virtuoznostjo kastratov, temveč jo je mogoče umestiti tudi v zgodovinski kontekst Apeninskega polotoka z začetka 19. stoletja. Prvenstveno je šlo za čas, ki ga je zaznamovala politična restavracija po Napoleonovih vojnah. Ta je odnesla svobodni duh francoske revolucije in dušila narodno prebujo. Na današnjem ozemlju Italije se je vzpostavila »stara« ureditev, po kateri so južni del nadzorovali Francozi, severni pa je bil pod avstrijsko nadoblastjo. Glasbo Rossinija se je

pogosto postavljalo v zvezo z restavracijo, in sicer predvsem zato, ker so se zdela skladateljeva politična prepričanja precej konservativna in je pripadal zgornjim družbenim slojem, ki niso čutili potrebe po družbenih spremembah – s tega vidika lahko gledamo na Rossinijevo zavezanost tradiciji *belcanta* 18. stoletja in njegovo nasprotovanje bolj realistični romantični estetiki. Vendar je negotova situacija, razpeta med ponovno vzpostavitvijo stanja, kakršno je bilo pred revolucijo in vzponom Napoleona, in tlečo željo po spremembah in narodni enotnosti, ki se je kmalu združila v gibanje *risorgimento*, vseeno močno zaznamovala Rossinijeva dela.

Ljudje so bili razočarani. Zaradi občutka nemoči so iz javne sfere prestopali v zasebno in pozabili na kolektivne cilje. Toda ob vzpostavitvi starega sistema so se ohranile nekatere dobrine »revolucijske« dobe, ki so se najrazločnejše kazale v modernizaciji, ki so jo prinesli Francozi. Italijani so se počutili mrtve – njihove ideje so bile pokopane, napredek so prinesli tujci. Ta depresivna matrica – notranja izpraznjenost in manko velikih idej – je gnala narod v naročje smeha, komedije. Emanuele Senici izpostavlja zanimivo »igro«, ki je zaznamovala italijansko gledališče tistega časa: »Ko so se Italijani gledali v ogledalu, ki so jim ga nastavili Francozi, so opazili, da gledališko postaja metagledališko, saj so sebe zagledali kot tiste, ki se jih opazuje«. ⁸ Za Rossinijeve opere, zlasti komične, naj bi bila tako značilna metagledališkost: igra sama govori o igri, na odru gledamo predstavo, ki govori o predstavi. Pozornejši pogled v dogajanje Rossinijevih oper potrjuje, da protagonisti oper pogosto nosijo maske. Tako se grof Almaviva v *Seviljskem brivcu* ljubljeni Rosini izdaja za študenta Lindorja, nato v hišo doktorja Bartola vstopi najprej kot vojak in nato kot učitelj glasbe; podobno se v *Pepelki* učitelj Alidoro izdaja za berača, nato princ Ramiro za služabnika Dandinija in slednji za princa. Protagonisti sami inscenirajo svoje akcije in zdi se, da se na odru ves čas zavedajo, da so predvsem operni protagonisti in ne realna človeška bitja. Tako se finale *Seviljskega brivca* pričinja s Figarovimi besedami: »Di sì felice innesto / serbiam memoria eterna; / io smorzo la lanterna; / qui più non ho che far (*Smorza la lanterna*)«, ⁹ ki izdajajo, da se Figaro zaveda, da je sam pripravil predstavo, da je nastopil njen konec in se lahko zdaj umakne v »temo«.

Če se je Mozartova komika še zdela realistična, njegovi protagonisti pa so predstavljali realne človeške tipe, potem je Rossini grotesken, predstavlja izkrivljeno realnost. Za Rossinijeve komične opere je značilna samonanašalnost, ki izdaja distanciranost in poskus objektivnosti, avtor se ne zlije do konca s svojimi

8 Emanuele Senici, *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time*, Chicago in London: The University of Chicago Press, 2019, 154.

9 Takšne srečne združitve / se lahko spominjamo večno. / Ugašam svetilko, / tu me nihče več ne potrebuje. (Ugašne svetilko.)

protagonisti, zaveda se, da so ti zgolj akterji na sceni. Komični predmet opere je pogosto kar opera sama, osrednji motor takšne metagledališkosti pa je ponavljanje. Prav to je osrednja značilnost Rossinijevega sloga, pri čemer lahko ponavljanja odkrijemo na različnih ravneh oper. Kritike na račun Rossinija iz njegovega časa so najbolj izpostavljale neizvirnost, češ, v vsaki operi poslušamo iste viže. Ta očitek se je nanašal na dve, v estetskem pogledu precej različni rešitvi. Po eni strani je Rossini v novih operah dejansko pogosto uporabljal točke iz svojih predhodnih oper (le opremil jih je z novim besedilom in jih postavil v novo dramaturško situacijo – kot primer smo že navedli trikratno izrabo uverture iz opere *Avrelij v Palmiri*), po drugi strani pa se je občutek ponavljanja nanašal na Rossinijev značilni slog, na njegov kompozicijski podpis, ki se v dveh desetletjih ustvarjanja (1810–1829) ni bistveno spremenil, bolj so se levile dramaturške rešitve. Tudi takšno prosto izposojanje, prehajanje točk med operami, priča o določeni Rossinijevi konservativnosti; v tistem času je namreč romantika bolj izrazito izpostavljala kult izvirnosti. Rossinijevo ponavljanje starih točk je treba razumeti kot pragmatično rešitev v času, ko so bili skladatelji primorani ustvarjati v izredno hitrem tempu, pri čemer je imela zvestoba konvencijam primat pred izvirnostjo. Rossini se je vseeno držal nekaterih osnovnih načel: izposojal si je predvsem točke iz oper, ki so na premieri doživele neuspeh, kar je pomenilo, da se jih skoraj gotovo ne bo več izvedlo, zato je bilo manj verjetno, da bi občinstvo opazilo izposojajo; hkrati si je izposojal iz tistih oper, za katere je bil prepričan, da je njihova uspešnost lokalno zamejena. Občutek ponavljanja, povezan z Rossinijevim značilnim slogom, pa lahko razumemo tudi v povsem drugi luči, saj vsekakor izdaja kompozicijsko mojstrstvo, celo izstopajočo težo, ker med opernimi skladatelji v tistem času ni bilo tako rekoč nikogar, ki bi se odlikoval s tako izrazitim lastnim skladateljskim podpisom. Paradoks je prav v tem (in to je najbrž zmotilo sočasno kritiko, ki je ob očitku ponavljanja izposojajo mešala z enotnostjo sloga), da je njegova osnovna značilnost prav repeticija, in to ne zgolj na makroravni, ampak tudi na nižjih ravneh. Tako je na ravni glasbene stavke za Rossinija bolj kot izpeljevanje in razvijanje značilno ponavljanje in nizanje. Predstavljeni material, ki ima redko tematske kvalitete (ne gre toliko za zaključene misli kot bolj za zanimive motivične drobce), je pogosto podvržen postopnim metamorfozam, ki nastajajo z malenkostnimi spremembami (gre za niz odsekov aa'a''a''' itn.), še pogostejše pa je nespremenjeno ponavljanje in nato deljenje, drobljenje motiva. Značilen Rossinijev postopek, zaznamovan s ponavljanjem, je t. i. *crescendo* – gre za zmeraj glasnejše ponavljanje istih fraz. Lep primer je v zaključni skupini uverture k operi *Eduardo in Cristina* (1819), v kateri sicer najdemo tudi material iz oper *Ricciardo in Zoraide* (1818) in *Ermione* (1819):

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a forte (*f*) dynamic marking. The third system reaches fortissimo (*ff*). The fourth system continues the fortissimo dynamic. The score illustrates a clear crescendo in volume and intensity across the four systems.

Primer 2: Crescendo iz zaključne skupine uverture k Rossinijevi operi Eduardo in Cristina

Kot nekoliko drugačno obliko ponavljanja lahko razumemo uporabo tehnike *falso canone* v ansamblih. Zanje je značilno, da glasovi sprva vstopajo kanonično, ponovijo torej začetno melodijo, nato pa ne vztrajajo v kanonični logiki, pač pa so razpuščeni v bolj svobodni kontrapunkt. Tako so na primer oblikovane vse ansambelske točke v *Pepelki* (gl. prim. 3).

Pepelka

Don Magnifico

Dandini

5

Pep.

D. Mag.

Dan.

8

Pep.

D. Mag.

Dan.

Nel volto e - sta - ti - co di questo e quel - lo si legge il vo - rti - ce del - lor cer - vel lo, che omdeg - giae. du - bita e in cer - to sta.

si legge il vo - rti - ce si legge il vor - ti - ce.

Primer 3: Začetni kanon iz počasnega dela kvinteta iz prvega dejanja Rossinijeve opere *Pepeleka*

Ponavljanje pri Rossiniju ni zgolj v funkciji hitrejšega ustvarjanja, temveč ima tudi psihološko podstat, prepoznavanje ponovljenega namreč sproža užitek, kar je bil eden osrednjih ciljev Rossinijeve umetnosti. Hkrati je takšen pristop mogoče pretehtati z vidika ekonomske izrabe materiala. Na takšno dvojnost Rossinijevih postopkov opozarja Carl Dahlhaus, ko zapiše, da so pomanjkljivosti Rossinijeve glasbe hkrati temelj njene učinkovitosti.¹⁰ Kot je razvidno iz primerov (gl. prim. 2 in 3), Rossini dejansko izrablja dokaj omejena harmonska sredstva (zlasti v *crescendu* se največkrat izmenjavata samo tonika in dominantna), podobno enostavne so melodične konture (prevladuje gibanje v stopih), medtem ko je na drugi strani veliko bolj pomembna ritmična podstat. Dahlhaus je prepričan, da je treba na Rossinijevo glasbo gledati s tiste druge strani, da v resnici zaobrača hierarhijo glasbenih parametrov: ritmičnemu daje prednost pred diastematskim. To misel bi morali celo zaostri: Rossini glasbeni stavek spretno prilagaja dramaturškemu trenutku. Če je v plesni *cabaletti* v ospredju ritmični element, precejšnja hitrost pa pogosto onemogoča večjo melodično razplatenost, pri čemer se mora slednja umakniti razvejanim koloraturam, potem pride daljši melodični dah vendarle bolj do izraza v odseku *cantabile*. V takšnih bolj razpetih melodijah Rossini ohranja osnovno preglednost

10 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag, 1980, 48.

s pomočjo jasne artikulacije. Zgled je melodija kanona iz kvinteta iz prvega dejanja *Pepelke* (gl. prim. 3). Ta jasno razpada na posamezne odseke: najprej na tri fraze, ki so varianta začetne (velik skok navzgor, nato postop navzdol v punktiranem ritmu), četrta ima variacijsko koloraturni karakter (skok navzgor zamenja punktiran dvigajoči se postop), peto pa lahko razumemo kot okrasno zunanjo razširitev. S tem postaja struktura le še bolj pregledna.

Takšni postopki so osnovni gradniki Rossinijevega osebnega sloga, ki ga na začetku kariere Rossini preprosto ni imel časa piliti, a je sčasoma vendarle začel umirjati tempo pisanja. Če je med letoma 1811 in 1819 v povprečju napisal tri opere na leto, potem je v naslednjih treh letih napisal le eno opero na leto, nato je tempo še upočasnil, ko se je preselil v Pariz (gl. tab. 4). Prva Rossinijeva opera, *Demetrio in Polibio* (*Demetrio e Polibio*), je bila izvedena leta 1812 v rimskem gledališču Teatro Valle, dve leti prej pa so v Benetkah v gledališču San Moisè uprizorili njegovo farso *Račun za poroko* (*La cambiale di matrimonio*), prvi resnejši pomembni uspeh pa je doživel leta 1812 v milanski Scali s premiero komične opere *Preskusni kamen* (*La pietra del paragone*). Že v teh delih prepoznamo številne rešitve, ki zaznamujejo ves nadaljnji skladateljev opus. S tega vidika moramo brati Rossinijevo pismo založniku Titu Ricordiju, napisano nekaj mesecev pred smrtjo, kjer je zapisal, da naj Titov sin Giulio z naklonjenostjo preuči njegovo prvo delo, *Demetria in Polibia*, ter *Viljema Tella* in bo opazil, »da nisem bil len«. ¹¹ Simptomatično pri tem je, da je skladatelj v isti sapi omenil svoje zadnje, morda sploh največje delo, in prvenec, da torej med njima ni videl prave razlike, pomembnejšega razvoja.

Do leta 1815 je bilo Rossinijevo ime že znano po večjem delu Italije. Med občinstvom sta bili zlasti priljubljeni opera *seria Tancredi* in opera *buffa Italijanka v Alžiru* (*L'italiana in Algeri*), obe izvedeni v Benetkah leta 1813. Izjema je bil Neapelj, ki se je zaradi francoske oblasti precej razlikoval od severnih dežel, hkrati pa je imel močno in bogato operno tradicijo, na čelu z Domenicom Cimaroso (1749–1801) in Giovannijem Paisiellom (1740–1816), zato tamkajšnja opera niti ni čutila potrebe po odpiranju navzven. Vendar je imel operni impresarij Domenico Barbaia (1778–1841) drugačno vizijo. Kruh si je služil najprej po kavarnah in barih, nato je hitro obogatel z zakupom igralnih miz v preddverju milanske Scale, in ta družbeni vzpon mu je leta 1809 prinesel imenovanje za direktorja kraljeve operne hiše v Neaplju. (Kasneje je podobni funkciji opravljal na Dunaju v hišah Kärtnertheater in Theater an der Wien ter nekaj let v Milanu, v gledališčih La Scala in Cannobiana.) Prav Barbaia je v Neaplju kot prvi v Italiji predstavil Spontinijevo *Vestalko* in Gluckovo opero *Ifigenija v Avlidi*, kar pomeni, da so ga zanimale operne novosti tudi drugih nacionalnih tradicij. Ta občutek za novo ga je

11 Nav. po Richard Osborne, *Rossini* (Master Musicians Series), Apple Books.

leta 1815 bržkone vodil pri odločitvi, da podpiše pogodbo s takrat triindvajsetletnim Rossinijem. Slednji se je obvezal, da bo vsako leto napisal dve operi in vodil obnovitvene izvedbe starejših del. In tako se je Rossini znašel v stabilnem opernem okolju, na razpolago je imel močan in prestižen ansambel. V njem je posebno mesto pripadalo Isabelli Colbran, ki je imela status *prima donna assoluta*, kar ji je zagotavljalo privilegij, da po svoji volji arije črta, krajša, daljša in spreminja. Za opernega skladatelja je to pomenilo, da je bilo odločilnega pomena za uspeh njegov odnos do operne dive. Rossini in Isabella Colbran sta hitro vzpostavila odnos medsebojnega spoštovanja, ki je kmalu prerasel v ljubezensko razmerje, čeprav je bila pevka pred Rossinijevim prihodom ljubica Barbaie. Isabella Colbran je bila sedem let starejša od Rossinija in ob njuni seznanitvi je njena kariera že postopoma slabela, medtem ko se je Rossini še vzpenjal. Rossini je zanjo napisal deset oper, ki ponujajo vpogled v sposobnosti sopranistkininega glasu.

Tabela 4: Rossinijeve opere¹²

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1812	<i>Demetrio e Polibio</i>	<i>Demetrio in Polibio</i>	<i>dramma serio</i>	Rim
1810	<i>La cambiale di matrimonio</i>	<i>Poročni račun</i>	<i>farsa comica</i>	Benetke
1811	<i>L'equivoco stravagante</i>	<i>Nenavadni nespোরazum</i>	<i>dramma giocoso</i>	Bologna
1812	<i>L'inganno felice</i>	<i>Srečna prevara</i>	<i>farsa</i>	Benetke
1812	<i>Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassare</i>	<i>Kir v Babilonu ali Boltežarjev padec</i>	<i>dramma con cori</i>	Ferrara
1812	<i>La scala di seta</i>	<i>Svilena lestev</i>	<i>farsa comica</i>	Benetke
1812	<i>La pietra del paragone</i>	<i>Preskusni kamen</i>	<i>melodramma giocoso</i>	Milano
1812	<i>L'occasione fa il ladro</i>	<i>Priložnost dela tatu</i>	<i>burletta per musica</i>	Benetke

12 Navedena je letnica prva izvedbe in ne čas nastanka, medtem ko zaporedje v tabeli beleži zaporedje nastanka.

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1813	<i>Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo</i>	<i>Gospod Bruschino ali Sin po naključju</i>	<i>farsa giocosa</i>	Benetke
1813	<i>Tancredi</i>	<i>Tancredi</i>	<i>melodramma eroico</i>	Benetke
1813	<i>L'italiana in Algeri</i>	<i>Italijanka v Alžiru</i>	<i>dramma giocoso</i>	Benetke
1813	<i>Aureliano in Palmira</i>	<i>Avrelij v Palmiri</i>	<i>dramma serio</i>	Milano
1814	<i>Il turco in Italia</i>	<i>Turek v Italiji</i>	<i>dramma buffo</i>	Milano
1814	<i>Sigismondo</i>	<i>Sigismondo</i>	<i>dramma</i>	Benetke
1815	<i>Elisabetta, regina d'Inghilterra</i>	<i>Elizabeta, angleška kraljica</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1815	<i>Torvaldo e Dorliska</i>	<i>Torvaldo in Dorliska</i>	<i>dramma semiserio</i>	Rim
1816	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	<i>Seviljski brivec</i>	<i>commedia</i>	Rim
1816	<i>La gazetta</i>	<i>Časopis</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1816	<i>Otello, ossia Il moro di Venezia</i>	<i>Otello ali Beneški črnc</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1817	<i>La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo</i>	<i>Pepelka ali Zmaga dobrote</i>	<i>dramma giocoso</i>	Rim
1817	<i>La gazza ladra</i>	<i>Tatinska sraka</i>	<i>melodramma</i>	Milano
1817	<i>Armida</i>	<i>Armida</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1817	<i>Adelaide di Borgogna</i>	<i>Adelaida Burgundska</i>	<i>dramma</i>	Rim
1818	<i>Mosè in Egitto</i>	<i>Mojzes v Egiptu</i>	<i>azione tragico-sacra</i>	Neapelj
1826	<i>Adina, o Il califfo di Bagdad</i>	<i>Adina ali Bagdadski kalif</i>	<i>farsa</i>	Lizbona

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1818	<i>Ricciardo e Zoraide</i>	<i>Ricciardo in Zoraide</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1819	<i>Ermione</i>	<i>Ermione</i>	<i>azione tragica</i>	Neapelj
1819	<i>Eduardo e Cristina</i>	<i>Eduardo in Cristina</i>	<i>dramma</i>	Benetke
1819	<i>La donna del lago</i>	<i>Ženska z jezera</i>	<i>melodramma</i>	Neapelj
1819	<i>Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre</i>	<i>Bianca in Falliero ali Nasvet treh</i>	<i>melodramma</i>	Milano
1820	<i>Maometto II</i>	<i>Mohamed II</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1821	<i>Matilde Shabran, ossia Bellezza, e cuor di ferro</i>	<i>Matilda Shabran ali Lepota z železnim srcem</i>	<i>melodramma giocoso</i>	Rim
1822	<i>Zelmira</i>	<i>Zelmira</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1823	<i>Semiramide</i>	<i>Semiramida</i>	<i>melodramma tragico</i>	Benetke
1825	<i>Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro</i>	<i>Potovanje v Reims ali Hotel Zlate lilije</i>	<i>dramma giocoso</i>	Pariz
1826	<i>Le siège de Corinthe</i> (predelava opere <i>Maometto II</i>)	<i>Obleganje Korinta</i>	<i>tragédie lyrique</i>	Pariz
1827	<i>Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge</i> (predelava opere <i>Mosè in Egitto</i>)	<i>Mojzes in faraon ali Prečkanje Rdečega morja</i>	<i>opéra</i>	Pariz
1828	<i>Le comte Ory</i>	<i>Grof Ory</i>	<i>opéra</i>	Pariz
1829	<i>Guillaume Tell</i>	<i>Viljem Tell</i>	<i>opéra</i>	Pariz



Slika 4: Levo: Domenico Barbaia, impresarij kraljeve opere v Neaplju;
desno: Gledališče San Carlo v Neaplju leta 1830

Stabilno okolje v Neaplju je Rossiniju omogočilo, da je postopoma širil glasbena sredstva, ne da bi pri tem bistveno spreminjal svoj osnovni slog. Tako se je v neapeljskem času postopoma manjšal pomen solističnih arij in ustrezno povečalo število in dolžina ansamblov. Zbor ni bil več pasivni opazovalec, temveč je bil v dejanje zmeraj močnejše vpet kot aktivni udeleženec. Recitativi so bili od prve neapeljske opere *Elizabeta, angleška kraljica* (1815) v operi *serii* dosledno spremljani z orkestrom, vse manj šablonski so postajali in s tem tudi bistveno bolj dramatični. Večal se je pomen vloge orkestra, uvodno uverturo pa je pogosto nadomestil preludij, ki je bil motivično povezan s sledečo introdukcijo. Najpomembnejša sprememba je bila povezana z notranjim razširjanjem točk. Dober primer je tercet (dejansko obsega 3., 4. in 5. točko) iz prvega dejanja opere *Mohamed II (Maometto II, 1820)*, ki najprej sledi logiki oblike *solita forma*, a ostaja nedokončan in se prevesi v molitev Anne, ko pa se preostali protagonisti vrnejo, se tercet z novo štiridelno formo spet nadaljuje.

Kljub polni zaposlenosti v Neaplju je Rossini ustvarjal tudi za druge italijanske operne hiše. Če se je v Neaplju zaradi specifičnih zahtev posvečal predvsem resnemu žanru, je za druge hiše ustvarjal tudi komična dela. Razlogov, da Rossini komičnih oper ni ustvarjal za Neapelj, je bilo najbrž več, nedvomno pa je bilo to povezano z neapeljsko tradicijo *buffe*, za katero je bilo značilno, da je deloma potekala v dialektu, ki ga Rossini ni obvladal dobro. (Takšne vloge so bile običajno zaupane tipičnemu *buffo* basu; Rossini jo je ustvaril v komični operi *Matilde di Shabran*, kjer je vlogo v dialektu namenil znanemu neapeljskemu *buffo* basu Antoniu Parlamagni.) Med komičnimi operami, napisanimi za druga gledališča, je

Rossiniju slavo prinesla opera *Seviljski brivec (Il barbiere di Siviglia)*, ki je sprva nosila naslov *Almaviva ali Nepotrebni previdnosti ukrep (Almaviva, ossia L' inutile precauzione)*, da se je ne bi zamenjevalo z istoimensko opero Paisiella, ki je bila izvedena leta 1782 v Sankt Peterburgu. Anekdota pravi, da naj bi Rossini opero napisal v zgolj 13 dneh, čeprav je resnica verjetno drugačna. Rossini je 26. decembra 1812 podpisal pogodbo z rimskim Gledališčem Argentino, pri čemer naj bi bil na začetku januarja libreto že izgotovljen. Rossini je prvo dejanje končal 16. januarja, dan kasneje pa se je libretist Cesare Sterbini zavezal, da bo libreto končal v 12 dneh, kar razkriva značilne zamude pri pripravi libretov, ki so bile stalnica v opernem pogonu 19. stoletja. Rossini je partituro končal 5. februarja, takoj naslednji dan pa naj bi se začele prve korepetitorske vaje, ki so vodile do premiere 20. februarja. Ta se je najbrž prav zaradi zapoznelih vaj končala s polomom, a je že naslednja izvedba Rossinija katapultirala med največje zvezde. *Seviljski brivec* je svoje potovanje začel po italijanskih gledališčih in drugih evropskih opernih centrih, še več, postal je ena prvih oper, ki so jih operne hiše redno obnavljale, kar lahko razumemo kot začetek repertoarnega opernega gledališča, kakršnega poznamo danes.

Seviljski brivec, ki v precep jemlje igro prevratnega francoskega dramatika Pierra Beaumarchaisa (1732–1799), za katero je značilno postopno spreminjanje odnosa med gospodarjem in služabnikom, saj se slednji pogosto izkaže za pametnejšega in nasploh bolj moralnega, kar nakazuje stanje v družbi pred, med in po francoski revoluciji, ni karakterni komedija, kot je bilo to značilno za Mozarta (tudi *Figarova svatba* je ukrojena po Beaumarchaisu), temveč komedija intrige. Slednjo moramo postaviti v kontekst metagledališkosti. Brivec Figaro, se pravi predstavnik nižjega sloja, postane proti plačilu pomočnik grofa Almavive pri ljubezenskem osvajanju Rosine, s katero se hoče poročiti njen skrbnik, bistveno prestari doktor Bartolo, in sicer ob pomoči podkupljivega učitelja glasbe Basilia, ki zaupa predvsem moči obrekovanja. Figaro pa ni le protagonist opere, ampak pravi inscenator celotnega dogajanja. Vse to potrjuje že Figarova nastopna *cavatina*, v kateri sam inscenira svoje življenje. O sebi govori v tretji osebi (hvalisanje: »Ah, bravo, Figaro«), sam sebe kliče (»Ehi, Figaro«), si sam tudi odgovarja (»Son qua!«) in svoje življenje opisuje v obliki dramskih didaskalij:

*Ehi, Figaro; son qua!
Figaro qua, Figaro là,
Figaro su, Figaro giù.
Pronto, prontissimo
son come il fulmine,
sono il factotum della città.
Ah, bravo, Figaro,
bravo, bravissimo.*¹³

13 »Hej Figaro! Tukaj sem! / Figaro sem, Figaro tja. / Figaro gor, Figaro dol, / hitreje in še hitreje / grem kot strela, / sem faktotum tega mesta. / Ah, bravo, Figaro, / bravo, bravissimo.«

Poleg metagledališkosti v *cavatini* razpoznamo še drugo osrednjo Rossinijevo značilnost, tesno povezano s samonanašalnostjo, in sicer ponavljanje na različnih ravneh. Najprej jo odkrijemo na ravni oblike – točka je namreč zasnovana v obliki rondoja s kodo, katere shemo bi lahko zapisali kot $aa^1ba^2cba^3da + koda$, kar pomeni, da se odsek a vztrajno ponavlja. Toda drugi odseki ne prinašajo bistvenega kontrasta, kar daje občutek variacijskega razpredanja. To dokazuje primerjava motivičnih drobcev odsekov a, b in c, ki jih zaznamuje skupna figura izmenjalnih tonov (gl. figuro x v prim. 4), ponavljanje tega istega drobca in nenehno pulziranje osmink v 6/8 taktu. Višek ponavljanja sta trenutka, ko se Figaro dejansko zaplete v ponovitev kratkih fraz, kot je to značilno za prepevanje besedila »la la la« v odseku c in za mesto tik pred začetkom odseka d (gl. prim. 5). Še več, pozorno analitično oko opazi, da Rossini vsako predstavljeno frazo takoj ponovi. Prav to omogoča značilno preletno hitrost točke in pritrjuje misli, da je bolj kot razvilitost in pestrost glasbenega stavka (harmonsko je večina zvez zamejenih na menjavanje med toniko in dominantno, medtem ko odseka c in d prineseta tudi izleta v območji terčne sorodnosti: Es- in As-dur) pomemben stopnjujoči se vrtinec, v katerega je ujet ta preprosti material. Rossini ni na sledi konstruktivnih možnosti glasbenega stavka, temveč v ospredje postavlja poslušalčevo vzbujenost, čutni užitek. To potrjuje tudi virtuoznost *cavatine*, ki v tem primeru ne izhaja iz visoke *tessiture* ali s kompliciranimi koloraturami okrašene melodije, temveč iz hitre gostobesednosti, nekakšnega brbljanja, ki postane ena izmed stalnic komičnih oper. (Rossini v vlogi don Bartola še stopnjuje takšno brbljanje, pogosto zamejeno na hitro ponavljanje iste tonske višine, s čimer lik groteskno izkrivlja tudi v glasbenem pogledu.)

Lar - go alfac to - tum del - la cit - tà. Lar - go,

ah, che ___ bel vi - ve - re,

Primer 4: Podobnost motivičnih drobcev odsekov a, b in c iz Figarove *cavatine* v *Seviljskem brivcu*

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains the lyrics 'Fì - ga - ro Fì - ga - ro Fì - ga - ro Fì - ga - ro Fì - ga - ro Fì - ga - ro Fì - ga - ro Fì - ga - ro'. The second staff contains the lyrics 'tà, la la la la la la la la la la la la la la la la la'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

Primer 5: Ponavljanje motivičnega drobca v odseku c Figarove cavatine v Seviljskem brivcu

Podobna zgodba o hitrem nastanku in izjemnem sprejemu je povezana s komično opero *Pepelka* (1817), ki je za rimsko gledališče Valle ponovno nastala v zgolj treh tednih. Libretist Jacopo Ferretti se je naslonil na že obstoječa libreta, ki sta jih po Perraultovi pravljici pripravila Charles-Guillaume Étienne za Isouardovo *Pepelko* (1810) in Francesco Fiorini za Pavesijevo opero *Agatina ali Nagrajena krepot* (1814). Spet gre za predstavo v predstavi: najprej se na vratih Pepelkine družine oglasi Alidoro, učitelj princa Don Ramira, preoblečen v berača, ki prosi ubogajme in ki se ga usmili samo Pepelka, nato je naznanjen prihod princa, s tem da njegovo vlogo prevzame njegov služabnik Dandini, princ pa postane služabnik, vse z namenom, da bi se razkrila prava narava dekleta, s katerim se želi princ poročiti. Rossini se je pri uglasbitvi poslužil številnih postopkov, ki jih najdemo že v *Brivcu*, a je dodal specifično noto, povezano z bolj sentimentalnim tonom, ki zaznamuje predvsem naslovno junakinjo. Opera se ponekod približa jokavi komediji (*comédie larmoyante*), kakršno so gojili v okviru žanra *opéra comique* in bi jo lahko vzporejali z italijanskim žanrom *semiseria*. Takšne elemente razpoznamo predvsem v razvoju Pepelkinega lika, ki kot služabnica v opero v introdukciji vstopa z enostavno otožno molovsko pesmijo »Una volta c'era un re'«, s katero se napove nadaljnji razvoj dogodkov, proti koncu pa se z razvitimi koloraturami razkrije kot prava prinčeva nevesta.

Med komičnima operama je Rossini za Neapelj napisal še drugo opero *serio*, s katero je velike ambicije pokazal že pri izbiri snovi. Prevzemanje opernih snovi iz Shakespeara je postalo sredi 19. stoletja operna stalnica, a leta 1816 je bil to še pogumen korak v novo. Libreto opere *Otello* predvsem v prvih dveh dejanjih kaže številne odmike od izvirnika in Shakespearovo kompleksno dramo zvaja na značilni operni zaplet, v katerem se moška rivala (tenorja) borita za naklonjenost *prima donne*. Tako smo priča številnim standardnim opernim motivom, kot so skrivna poroka, založeno pismo, strastni dvoboj, oče, ki se ne strinja s poroko, herojski ljubimec, zaljubljena hči in spletkarski rival. Pri odstopih od Shakespearove drame ne gre zgolj za prilagoditev velike tragedije konvencijam opere *serie*, ampak za

naslonitev na francosko priredbo/prevod Jean-François Ducisa, ki je bila najbolj znana po Evropi v času, ko se je v okviru prevodoslovja priredbo izvirnika še vedno ocenjevalo višje kot popolno vsebinsko zvestobo. Posebnost opere so kar tri vloge, napisane za visoki tenor (Otello, Rodrigo in Jago), kar odraža stanje ansambla Barbaieve neapelske operne družbe. V središču opere pa ni ljubosumni vojskovodja, temveč Desdemona, ki jo je prvič poustvarila Isabella Colbran. Veliko bližje Shakespearovemu izvirniku je tretje dejanje, v katerem dominira Desdemona. S tem dejanjem si je Rossini v svojem času prislužil številne pohvale, med katerimi je izstopala Meyerbeerjeva: »Tretje dejanje je božansko, pri čemer je najbolj nenavadno, da so njegove odlike precej neznačilne za Rossinija. Opraviti imamo s prvovrstno deklamacijo, stalnim strastnim recitativom, skrivnostno spremljavo, polno lokalne barve, v prvi vrsti pa je do popolnosti izpiljen slog starih romanc.«¹⁴

Višek Rossinijevega ustvarjanja za italijanska gledališča in apoteoza belkantiistične opere je bilo poslednje delo, ki ga je ustvaril za beneško gledališče La Fenice, opera *seria Semiramida* (1823). V njej je Rossini še zadnjič sledil formalnemu okostju, ki ga je desetletje poprej postavil s svojo prvo uspešno *serio*, opero *Tancredi*. O določenih vzporednicah pričata tudi skupni libretist, Gaetano Rossi, in snov, ki je v obeh primerih povzeta po Voltairu. Opera je razpeta med klasicistično preteklostjo, celo Metastasijevimi obrazci (za glavno moško junaško vlogo je Rossini še vedno uporabljal mezzosopran), po drugi strani pa odločno kaže že tudi naprej proti značilnostim, ki jih je Rossini razvil v Parizu pod vplivom tamkajšnjega opernega življenja. Zato ni čudno, da so italijanski skladatelji v drugi polovici 19. stoletja v enaki meri skušali imitirati dosežke *Semiramide*, kot so se jim tudi glasno odrekli. Če se je v prejšnjih operah Rossini izmenično posvečal enkrat vokalni virtuoznosti in drugič eksperimentom v formi, je v *Semiramidi* ta pola uskladil. Osnova so bile še vedno konvencionalne operne oblike, a močno razširjene, da bi lahko razkrile bolj dramatično sredico. Že introdukcija je dolga kar 700 taktov in finale prvega dejanja celo 900 taktov, kar pomeni, da so postale svobodnejše oblikovane točke, ki prinašajo ekspozicijo in zaplete/razplete, pomembnejše od predstavitve vokalnih akrobacij, čeprav teh v operi *Semiramida* ne manjka.

Kljub temu da je *Semiramida* še nastala za italijansko gledališče, v njej odmevajo vplivi v tistem času vse bolj modne pariške velike opere, s katero se je začel spogledovati tudi Rossini. V tem pogledu imamo lahko za enega prelomnih trenutkov izvedbo Spontinijeve opere *Fernand Cortez* (1809), ki jo je Rossini v Neaplju pripravil leta 1820. Prvič so takšni vplivi odmevali pri Rossiniju že isto leto v operi *Mohamed II.*, ki pa v Neaplju ni bila deležna večje pozornosti, vendar jo je skladatelj gotovo moral imeti za pomemben mejnik v svojem opusu,

14 Nav. po Richard Osborne, »Otello (I)«, *Grove Music Online*, 2002, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003768> (dostopano 26. 2. 2021).

drugače si težko predstavljamo, zakaj jo je vzel za osnovo svoje prve opere, s katero je želel osvojiti pariško občinstvo. Opera *Le siège de Corinthe (Obleganje Korinta)* je namreč predelava opere *Mohamed II.*

Rossinijevo italijansko delovanje in uspehi niso ostali brez mednarodnih odmevov, zato so se za njegove usluge začeli potegovati tako v Angliji kot v Franciji. Še prej pa je Rossini velik uspeh doživel na Dunaju, kamor je potoval skupaj z Barbaio, ko je ta prevzel vodenje gledališča Kärntnerthortheater in tam leta 1822 pripravil Rossinijev festival. Takoj naslednje leto se je Rossini začel pogajati s francosko vlado, potoval pa je tudi v London. Leta 1824 je podpisal pogodbo s francosko vlado, s katero se je zavezal, da bo v Franciji ostal eno leto, napisal operi za Théâtre Italien in Opero ter skrbel za izvedbe starejših del na repertoarju. Rossini je sprva bdel nad izvedbami italijanskih oper v Théâtre Italien, kjer je postal direktor (*directeur de la musique et de la scène*; pred Rossinijem je funkcijo opravljal Ferdinando Paer), prvo opero pa je napisal leta 1825. Gre za delo *Il viaggio a Reims (Potovanje v Reims)*, s katerim je počastil kronanje Karla X. v Reimsu. Že libreto izdaja priložnostno naravo: ker so v izvedbo želeli vpreči vse operne sile gledališča, si je libretist Luigi Balocchi zamislil situacijo, v kateri se predstavi skupina popotnikov iz cele Evrope, ki se na poti na kronanje v Reims ustavi v gostilni in počasti kraljevo družino z nizom pesmi in himn. Zaradi priložnostne narave je Rossini to opero kmalu umaknil s sporeda, velik del glasbe pa ponovno uporabil v komični operi *Grof Ory (1828)*.

Rossinijev končni cilj pa ni bilo ustvarjanje oper v italijanščini za Théâtre Italien, ampak osvojitve Opere v francoščini. Zavedajoč se, da mora najprej spoznati vse skrivnosti francoske deklamacije in nato še formalno dramaturške značilnosti oper, pisanih za veliki pariški oder, se je naloge lotil previdno in počasi. Za pariški oder je zato najprej pripravil dve priredbi oper, napisanih za Neapelj – *Mohamed II.* je postal *Le siège de Corinthe (Obleganje Korinta, 1826)*, opero *Mojzes v Egiptu* pa je predelal v *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge (Mojzes in faraon ali Prečkanje Rdečega morja, 1827)*. Prilagoditve pariškemu okusu se zrcalijo v omilitvi prepada med recitativnim in spevnim, hkrati pa dobijo pred solističnimi arijami prednost večje formalne enote, ansambelsko-zborovske scene, v katerih se glasovi prepletajo med seboj na bolj dramatičen način. Rossini je v obeh teh delih uspešno združil italijanski tip spevnosti s francoskim občutkom za dramatično deklamacijo in nagnjenost k spektaklu, kar je tlakovalo pot žanru velike opere.

Že s prvim poskusom, z *Obleganjem Korinta*, je Rossini doživel takšen uspeh, da so ga razbremenili dolžnosti v Théâtre Italien, zato da bi se lahko povsem posvetil komponiranju za oder Opere. Za Rossinija so celo ustvarili poseben naziv, *premier compositeur du roi et inspecteur général du chant en France* (prvi kraljevi skladatelj in generalni nadzornik petja v Franciji). Vendar se je Rossinijev tempo ustvarjanja vse bolj umirjal, oper ni več ustvarjal v obrtniški naglici, ampak z bolj poglobljenim formalno dramaturškim uvidom, zato so v nadaljevanju nastale samo

še opere *Mojzes in faraon*, *Grof Ory* in kot krona Rossinijevega opusa *Viljem Tell* (1829) po Schillerjevi drami. S *Tellom* se je Rossini že trdno zavezal novemu žanru, veliki operi. Največji umetniški triumf pa je bil za Rossinija tudi slovo od opernih desk – star komaj sedemintrideset let se je odločil, da po *Viljemu Tellu* ne bo več ustvarjal. O natančnih razlogih lahko zgolj ugibamo, gotovo pa je na obrat vplivalo več dejavnikov. Najprej je Rossinija po dveh desetletjih neprekinjenega opernega ustvarjanja v izredno hitrem tempu dohitela utrujenost, ki so se ji pridružile naraščajoče zdravstvene težave, zaradi katerih je v naslednjih petnajstih letih tako rekoč izginil iz javnega življenja. Finančnih skrbi ni imel več, saj si je od francoske vlade priskrbel redno pokojnino in je hkrati nekaj časa še vodil Théâtre Italien, kjer je predstavljal tudi dela svojih naslednikov, Bellinija in Donizettija. Tem osebnim zadržkom je treba dodati še umetniške. Evropska duhovna krajina se je začela močno spreminjati in ponovno so začele tleti revolucionarne iskre, medtem ko je bil konservativni Rossini še močno navezan na star režim. To je leta 1848 privedlo celo do tega, da mu someščani v Bologni niso več zaupali in se je moral s svojo novo soprogo (po Isabellini smrti se je poročil z Olympe Pélissier, s katero je sicer živel že petnajst let) preseliti v Firence. Družbene spremembe so se odražale tudi v umetnosti. V glasbi se je krepil Beethovnov vpliv, ki je v Francijo zašel predvsem zaradi dirigenta François-Antoina Habenecka (1781–1849), vodje orkestra pariškega konservatorija, s katerim je redno izvajal Beethovnov simfonije. Beethovnov vpliv se je prek Habenecka prenesel na njegovega učenca Hectorja Berliozja, ki ni imel večje sreče s svojimi operami, a je občinstvo toliko bolj šokiral s *Fantastično simfonijo*, op. 14 (1830). S svojim pohodom na pariško Opero je začel tudi Giacomo Meyerbeer, in sicer je leta 1831 z veliko opero *Robert le diable* (*Robert hudič*) le dve leti po *Viljemu Tellu* naznačil dokončno opustitev klasicističnih tendenc. Romantika je zahtevala drugačne snovi in bolj realistično obravnavo, belkantistično petje pa je zamiralo. In temu se, kot smo videli, Rossini nikakor ni želel ukloniti.

Vseeno se je Rossini v Parizu ponovno znašel po letu 1855, ko sta svet že zapustila preostala belkantistična skladatelja, Bellini (+1835) in Donizetti (+1848). Zaradi napredka v medicini se je okrepil in je celo spet začel skladati. Vendar je zdaj ustvarjal miniature (ohranilo se je okoli 150 klavirskih del in samospevov), ki jih je poimenoval *Péchés de vieillesse* (*Grehi starosti*) in v katerih se je pogosto na ironičen način opredeljeval do aktualne glasbene scene. Za družabno življenje Pariza so bile pomembne sobotne soareje, na katerih se je ob glasbi srečevala smetana pariške kulture. Rossinijevo domovanje je postalo pomembno zbirališče; vanj je leta 1860 zašel tudi Richard Wagner, s katerim naj bi se stari mojster pogovarjal celo uro.¹⁵

15 Prim. Edmond Michotte, *Richard Wagner's Visit to Rossini* (Paris 1860) and *An Evening at Rossini's in Beau-Séjour (Passy) 1858*, prev. Herbert Weinstock, Chicago: The University of Chicago Press, 1968.

Prevlada romantike

Romantični vplivi, ki so iz literature prehajali v glasbo, so najmočneje zarezali v operni pogon ob vprašanju skladateljeve avtentičnosti in izvirnosti. Zaradi teh zahtev se je moral skladatelj iz obrtnika vse bolj leviti v umetnika. Hkrati s to spremembo so opere začele vpeljevati nove teme. Posebno zanimiva se je zdela srednjeveška Škotska, kot jo je opisoval mojster zgodovinskega romana Walter Scott (1771–1832) in v kateri je odmeval duh Ossiana. Šlo naj bi za pripovedovalca in avtorja cikla epskih pesnitev, za katere je škotski pesnik James Macpherson (1736–1796) trdil, da jih je zapisal po ustnem izročilu v starem škotskem jeziku iz 13. stoletja. Izdaja *Ossianovih pesmi* je postala velik hit in je bila prevedena v večino evropskih jezikov. Romantika je v njej prepoznala duha pradavnine in s tem prvobitne energije ljudske umetnosti, dodatni naboj pa so dajala še izrazita nacionalna čustva. Receptije te izdaje kasneje ni dosti zmotilo dognanje, da si je Macpherson velik delež pesmi preprosto izmislil. »Ossian« je izpostavljal teme, ki so se ujemale z avtorjem pesnitve, torej Macphersonom, in so bile predvsem »romantične«, in tako je Ossian na eni strani zadovoljeval željo po karakterističnem, arhaičnem (13. stoletje), avtentičnem (ljudski pevec), mističnem in nacionalno prepojenem (Škotska). V opernih sižejih se te značilnosti kažejo v povečani potrebi po izpostavljanju lokalne barve (*couleur locale*), kar pomeni, da se opere odvijajo na zanimivih, izstopajočih prizoriščih, ki so jih v predstavah naznačevali tako vizualno (scenografija, kostumografija) kot glasbeno (opisna orkestrska glasba, zborovske točke z lokalno-nacionalno obarvanostjo), in v bolj izrazitem nago-varjanju nacionalnih čustev (protagonist se pogosto bori za osvoboditev svojega ljudstva). Krepilo se je zanimanje za sublimno, narava je pridobila posebno težo, zaupalo se je v transcendenco (nesrečna zaljubljenca bosta ljubezensko srečo našla v onstranstvu), zato nas v tem okviru ne preseneti pogosto zatekanje k bibličnim temam. Sublimno, sveto in transcendentno pa potrebujejo svojo nasprotno igro, zato so se v operah vse pogosteje znašli moralno sporni protagonisti (dober primer je Lucijin brat Enrico Ashton v Donizettijevi operi *Lucia di Lammermoor*). V želji po karakterističnem se je porušil trdni sistem žanrov in bolj kot zvestoba posameznemu žanru je postalo zanimivo njihovo prepletanje. Prav slednje je najmočneje zaznamovalo opero v Franciji, predvsem žanr velike opere, ki ga lahko razumemo kot stapljanje različnih žanrskih tradicij. Tudi sicer se zdi, da so romantične ideje v opero 19. stoletja preskakovale predvsem s francoskih odrov, kar gre razumeti še kot davek idejam francoske revolucije.

Posebno prelomnico v operi 19. stoletja in premik k romantičnemu zaznamuje opera *Giulietta e Romeo* (*Julija in Romeo*) **Nicole Vaccaia** (1790–1848) iz leta 1825. Opera je ukrojena po značilnih Rossinijevih formalnih kalupih, slogovno pa se ozira nazaj k neapeljski tradiciji Paisiella. Poleg naslonitve na Shakespeara opero zaznamuje tudi trpljenje junakov in tragični konec, ki šele tedaj postane

operna norma (junaki umrejo, ženskam pa se zaradi družbenih razmer ali psiholoških pritiskov največkrat omrači um). Ugibamo lahko, da se je trpljenje junakov na sceni navezovalo na trpljenje občinstva, ki v prvi vrsti ni trpelo zaradi ljubezenskih muk, ampak zaradi političnih razmer.

Te romantične značilnosti v veliko večji meri kot Rossinijeve opere zaznamujejo dela njegovih italijanskih belkantističnih naslednikov, Bellinija in Donizettija, ki sta vse bolj dvomila v osrednje načelo Rossinijeve glasbe, ponavljanje. Ob okrepljeni zahtevi po karakterističnem se je to moralo začeti uklanjati novemu, avtentičnemu, svojevrstnemu. Podobno sta dobili tudi psihološka poglobljenost in resničnost prednost pred poudarjeno metagledališkostjo, kar pomeni, da se od gledalca ni več pričakovalo le, da bo užival, ampak da bo čustveno zainteresirano spremljal dogajanje. Receptija opere je postala bolj zavestno, racionalno dejanje. Gledalec naj bi opere ne zapuščal več naelektren, vznurjen od čutnih dražil (predvsem vokalne virtuoznosti ali viharjih *crescendov*), pač pa se je pričakovalo, da ga bodo preplavila intenzivna čustva, solze. Bellini je poudarjal, da mora opera »izvabiti solze, mora nas prestrašiti in ubijati s petjem«. ¹⁶ Skladatelji so verjeli, da lahko prodrejo v našo dušo in nas ganejo, pri čemer niso toliko računali zgolj na imanentne kode glasbe, kakor še Rossini. Postopoma je prihajalo do prevlade dramatičnih elementov, zato ne preseneča tesnejša vez med besedilom in glasbo. Bellini, denimo, naj bi ideje za svoje melodije dobil med glasno deklamacijo verzov (besedilo torej vodi neposredno h glasbi), medtem ko je Donizetti trdil, da glasba »ni nič drugega kot poudarjena deklamacija zvokov: vsak skladatelj bi moral čutiti pesem in jo oblikovati iz prozodije, med deklamiranjem besed«. ¹⁷ Ta izrazita pozornost do dramatične sredice besedila je od izdatne uporabe kolorature vodila k povečanemu vdoru tehnike *parlante* oz. *parlando* (pevsko podajanje, ki pride najbližje govoru), kar pomeni, da se skladatelji odvrčajo od *fioriture* in pomikajo v bližino naravne deklamacije. To pa seveda bistveno spreminja znano operno formalno okostje.

Bellinijeva »dolga, dolga, dolga melodija«

Ko je bil v Neaplju Rossini na višku svojih moči, je tam od leta 1819 kompozicijo študiral **Vincenzo Bellini** (1801–1835). Kljub veliki slavi ali pa prav zaradi nje so bili njegovi učitelji na konservatoriju izrazito proti Rossinijevemu »okrašenemu« slogu in »hrupni« orkestraciji in so veliko bolj zaupali konservativni neapeljski operni tradiciji Cimarose in Paisiella. Bellinija sta morala že v zgodnji mladosti

16 Friedrich Lippmann, Mary Ann Smart in Simon Maguire, »Bellini, Vincenzo«, v: *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002603> (dostopano 2. 3. 2021).

17 Nav. po Celletti, 189.

zaznamovati hkratni privlak in distanciranost od Rossinija. V njegovem zrelem opusu se navezovanje na Rossinija zrcali v prevzemanju formalnih obrisov opernih točk, vendar v nasprotju z večino italijanskih kolegov Bellini ni zapadel v popolno odvisnost, pač pa je puščal odprta vrata tudi za svoje posebnosti.



Slika 5: Vincenzo Bellini

Podobno kot Rossini je tudi Bellini v središče postavljaj melodijsko linijo, vendar se je postopoma vse manj navduševal nad značilno belkantistično, z okrasjem razvejanost linijo in se je namesto te zavzel za enostavno melodijsko linijo, ki izraznost postavlja pred virtuosnost in dekorativnost. V svojih prizadevanjih je bil očitno uspešen, saj so o njegovi melodiji z navdušenjem govorili številni skladateljski kolegi. To velja tako za Berlioz kot za Verdija, ki je o Bellinijevi melodiji pisal kot o »dolgi, dolgi, dolgi melodiji«, medtem ko se je po Wagnerjevem mnenju Bellinijeva glasba z »jasno, razumljivo melodijsko linijo« in »enostavno plemenitim in lepim petjem« približevala klasičnim idealom.¹⁸ Še tesnejši odnos je z Bellinijevimi melodijami vzpostavil Frédéric (Fryderyk Franciszek) Chopin (1810–1849), ki je Bellinijeve opere *Mesečnica*, *Norma* in *Puritanci* slišal v Parizu. Nekaj Bellinijevih melodijskih navdih se je preneslo v Chopinovo glasbo, kot dokazuje primerjava med odsekom iz finala Bellinijevih *Puritancev* in odlomkom iz Chopinovega *Nokturna v Es-duru, op. 9/2* (gl. prim. 6). Chopinov *Nokturno* je neke vrste *hommage* Belliniju, saj tako rekoč identična ni samo melodijska linija, ampak tudi njena harmonska osnova in tudi sicer bi lahko v Chopinovem melodijskem glasju prepoznali oblike

18 Nav. po Francesco Degrada, »Prolegomena zur Lektüre der Sonnambula«, v: Musik-Konzepte 46. Vincenzo Bellini, ur. Heinz-Klaus Metzger in Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1985, 18.

pevskega parta, ki najprej predstavi melodijo, potem pa jo z daljšimi melodičnimi meandri še okrašuje.

Or sfi - doi ful - mi-ni, di - sprez - zo, di-sprezzo il fa - to,

se te - coal - la - to po - trò, po - trò mo - rir!

p *pp* *poco rit.* *f* *a tempo*

poco rit. *sfz* *a tempo*

Primer 6: Zgoraj: odlomek iz odseka *Largo maestoso* iz finala Bellinijevih Puritancev; spodaj: odlomek iz Chopinovega Nokturna št. 2 v Es-duru, op. 9/2

Bellini je vrednost melodije še poudaril na ta način, da je orkestrsko spremljavo omejil na najnujnejše, inštrumentalna barva pa je izstopila predvsem v solih glasbil v arijah (tipičen primer je solo flavte v znameniti ariji »Casta diva« iz opere *Norma*). Toda ena izmed večjih zaslug Bellinija je povezana prav z zmanjševanjem virtuoznosti pevskih glasov, ki naj se občinstva raje dotaknejo zaradi ganotja in ne poudarjene

virtuoznosti. Podobnemu namenu je služila večja pozornost do deklamacije, in to tako v recitativih kot v arijah, obenem pa tudi bolj občutljivo povezovanje besedila in glasbe, zaradi česar si je Bellini prislužil naziv »filozofskega skladatelja«,¹⁹ kar nakuže, da taka tesna zveza med njima na začetku 19. stoletja še ni bila samoumevna.

Kar se oblikovanja melodije tiče, je Bellini ustalil vzorec, ki se ga označuje kot *lirični prototip*. Pri slednjem gre najpogosteje za uglasbitev dveh pesniških kvartin (kitic s po štirimi verzi), ki so glasbeno uresničene v štirih štiriktaktnih frazah. Prva dva verza sta uglasbljena kot štiriktaktna fraza (a) in predstavljata material, druga dva verza sta modificirana ponovitev prvih dveh (a'), za peti in šesti verz je uporabljen nov material (b), ki se odmika od tonike in prinaša kontrast ali ustvarja prehod s pomočjo izpeljevanja, sedmi in osmi verz pa sta v funkciji zaključevanja in se vračata k toniki ter povzemata začetni material (a'') ali pa, redkeje, prinašata kadenčni material (c), v katerem se lahko pojavi pevska okrasje. Lep primer je *cabaletta* Gualtierove arije iz Bellinijeve opere *Gusar*:

Ma non fia sem-preo-dia - ta la mia me-mo-ria, io spe - ro: se fui spie-ta-toe fie - ro, fui sven - tu-ra__ to an -

cor__ E__ par - le - rà la tom - ba al - le pie-to-se gen - ti de' lun-ghi miei tor - men - ti, del mi - o tra-di - to a -

rall. mor, e par-le-rà__ del__ mi-o tra - di - to - a - mor, e par-le-rà__ del__ mio__ tra - di - to a - mor.

Primer 7: Lirični prototip v *cabaletti* arije Gualtieria iz Bellinijeve opere *Gusar*

Besedilo prinaša dve kitici,²⁰ ki sta uglasbljeni po tipičnem liričnem prototipu (aa'ba''): drugi odsek (a') prinaša varianto prvega (a), tretji se nekoliko odmika (ostajajo repetitive tonov, skladatelj modulira v dominantno, melodična linija doživi nekaj sprememb), zadnji (a'') pa prinaša najprej dobesedno ponovitev drugega in nato daljšo razširitev, v kateri lahko pride do izraza pevska virtuoznost. Takšen model je uporabljal tudi mladi Verdi, kar govori o njegovi uporabnosti, čeprav je po drugi strani preprečeval daljše razpredanje melodije, kot lahko vidimo na primeru melodije iz sklepne arije Amine iz *Mesečnice*, ki se jo pogosto postavlja za zgled Bellinijeve dolge melodije.

19 Mary Ann Smart, »In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowings«, *Journal of the American Musicological Society* 52/1 (2000), 29.

20 Ma non fia sempre odiata / la mia memoria, io spero; / se fui spietato e fiero, / fui sventurato ancor. // E parlerà la tomba/ alle pietose genti / de' lunghi miei tormenti, / del mio tradito amor.

Andante cantabile

Amina.

Ahl non cre-dca mi - rar - ti si pre - sto e - stin - to, o fio - re; pas - sa - sti al par - d'a -

izpeljevanje (b)

mo - re, cheun gior - no so - lo, cheun gior - no sol - du - rò, cheun gior - no so - lo, ahl sol du - rò.

zaključevanje (c)

Elvino. *Amina.* *Elvino.* *Amina.*

(lo - più non reg - go.) Pas - sa - stial par - d'a - mo - re... (Pii non reg - go - tan - to - duo - lo) Cheun

a'

gior - no, cheun gior - no sol du - rò. Po - tria no - vel - vi - go - re il pian - to! pian - to mio re -

izpeljevanje

car - ti... ma rav - vi - var l'a - mo - re il pian - to mio, ah, no, no, non può! Ah non cre - de -

zaključevanje

abbandonadosi *lento*

a, ah non cre - de - a pas - sa - stial par, al par d'a - mor, cheun gior - no sol du - rò, cheun gior - no sol du - rò, pas - sa - sti al par - d'a -

Primer 8: Cantabile iz sklepne arije iz Bellinijeve Mesečnice

V zgornjem primeru imamo ponovno opraviti z dvema štirivrstičnima kiticama, a se celotni *cantabile* raztegne na kar 36 taktov, kar pomeni, da so močno preokračene osnovne dimenzije liričnega prototipa. Težko najdemo njegove osnovne gradnike, a opazimo značilno tridelno gradnjo: melodijo lahko razdelimo na tri dele, ki ustrezajo uvodnemu predstavljanju (frazi a in a'' v liričnem prototipu), vmesnemu razvijanju (b v prototipu) in končnemu zaključevanju (pevska okraševanja, kadenca, melodične reminiscence na uvodni, predstavitevni del). Prva dva verza sta še ujeta v štiri takte in bi ju lahko imeli za predstavitev materiala (a), toda takoj zatem sledi odsek, v katerem se material ne ponavlja, temveč razširja, obdeluje, kar pomeni, da bi ta odsek lahko enačili z odsekom b v liričnem prototipu, pri čemer bi v 7 taktih lahko prepoznali kombinacijo 4 + 3. To pomeni, da bi zadnje 3 takte lahko razumeli kot zunanjo razširitev. Vendar celotna kombinacija obeh fraz, ki pripeljeta do prve prave popolne kadence, zajema kar 11 taktov, še prej pa se Bellini mojstrsko izogiba popolnemu kadenciranju in s tem podaljšuje dih melodije, pri čemer igra v prvih štirih taktih pomembno vlogo tonični pedal. Naslednji odsek (med 11. in 19. taktom) je v funkciji zaključevanja in hkrati prinaša postopno modulacijo v paralelni C-dur. Naslednji odsek predstavi novo melodično misel, dolgo 4 takte, pri čemer se občutek harmonske negotovosti doseže s pomočjo pedalnega tona, obenem pa ni mogoče prezreti drobnih motivičnih podobnosti s prvo frazo (punktirane spuščajoče se postope v 21. taktu imamo lahko za odmev podobne figure iz 2. takta, gibanje v postopu navzgor v 23. taktu pa je identično začetku melodije). Takti od 25 do 28 imajo ponovno izpeljevalno vlogo, nato sledi daljši zaključek s pevskim okrasjem in končno kadenco. Izkaže se, da je za občutek izrazito dolge melodije soodgovorna kombinacija na videz neskončne harmonske linije, ki jo Bellini dosega z vztrajnim odlaganjem in izmikanjem popolnim kadicam, ter hkratno razkosanje melodičnega toka na številne manjše fragmente. V tem pogledu je značilen odsek med 12. in 24. taktom, v katerem si melodično linijo podajajo solo oboa in visoka godala ter Amina in Elvino.

Bellini je postopoma povečeval tudi dimenzije posameznih točk, tako da so nastale večje slike (*tableaux*). Njihovo homogenost je poskušal zagotoviti s pomočjo ponavljajočih se motivov (spominski motivi v operi zaznamujejo dobesedno ponovitev motiva, njihova dramaturška funkcija je največkrat povezana z reminiscenco

na predhodna dejanja) ali s tonalnim poenotenjem. Tak primer je prva scena 2. dejanja v *Normi*, kjer ostane glasbeni tok od začetnega orkestrskega preludija prek uvodne scene in vključno s sledečo sceno in duetom neprekinjen, celoto pa povezuje tematski material, ki je prvič predstavljen v orkestrskem preludiju. Želja po poenotenju ne zaznamuje samo povezovanja posameznih točk, temveč je značilna za opere kot celote – Bellini je želel vsaki operi dati svojski pečat, pri čemer je za dosego tega cilja uporabljal vsa glasbena sredstva. Kasneje je to še močneje poudarjal Verdi, ki je govoril o *tinti* – vsaka opera naj ima svoj specifičen okus, barvo.

Tudi zato je najbrž Bellini ustvarjal počasneje kot Rossini ali Donizetti (vsako leto je napisal samo eno opero, gl. tab. 5). Svojo kariero je načrtoval dolgoročno, kar pomeni, da ni uglasbil vsakega libreta, ki so mu ga ponudili impresariji, in je želel svojo slavo kovati na podlagi nekaj izrazito uspešnih del. Prvo delo, opero *semiserio Adelson in Salvini* (*Adelson e Salvini*), je napisal leta 1825 za pevski ansambel neapeljskega konservatorija, v delu pa prepoznamo mešanico konvencionalnih elementov opere *buffe* in bolj ljudskega sloga. Uspeh tega dela je bil dovolj velik, da je prišlo naslednje naročilo iz gledališča San Carlo, za katero je Bellini naslednje leto ustvaril opero *Bianca in Fernando* (*Bianca e Fernando*), ki prevzema elemente iz opere *serie* (torej arije, razpete med *cantabile* in *cabaletto*) in jih pomeša z žanrom opere rešitve.

Tabela 5: Bellinijeve opere

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1825	<i>Adelson e Salvini</i>	<i>Adelson in Salvini</i>	<i>semiseria</i>	Neapelj
1826	<i>Bianca e Fernando</i>	<i>Bianca in Fernando</i>	<i>melodramma</i>	Neapelj
1827	<i>Il pirata</i>	<i>Gusar</i>	<i>melodramma</i>	Milano
1829	<i>La straniera</i>	<i>Tujka</i>	<i>melodramma</i>	Milano
1829	<i>Zaira</i>	<i>Zaira</i>	<i>tragedia lirica</i>	Parma
1830	<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	<i>Capuleti in Montecchi</i>	<i>tragedia lirica</i>	Benetke
1831	<i>La sonnambula</i>	<i>Mesečnica</i>	<i>melodramma</i>	Milano
1831	<i>Norma</i>	<i>Norma</i>	<i>tragedia lirica</i>	Milano
1833	<i>Beatrice di Tenda</i>	<i>Beatrice di Tenda</i>	<i>tragedia lirica</i>	Benetke
1835	<i>I puritani</i>	<i>Puritanci</i>	<i>melodramma</i>	Pariz

Naslednje leto je Bellini zapustil Neapelj in podpisal pogodbo z Barbaio ter se s tem zavezal, da bo napisal opero za milansko Scalo. Poleg izvedbe v prestižni operni hiši je to pomenilo sodelovanje z izkušenim libretistom Felicejem Romanijem (1788–1865), ki je pisal libreta za opere Mayrja, Rossinija, Donizettija in Meyerbeerja. Plod tega sodelovanja je bila opera *Gusar (Il pirata)*, ki je leta 1827 doživela nesluteni uspeh. Razlogov za navdušenje občinstva je bilo več, poleg izjemne predstave tenorista Giovannija Battiste Rubinija (1794–1854) pa je bilo predvsem povezano z izbiro snovi, ki se je zdela značilno romantična. V njenem središču je ljubezenski trikotnik med poročeno žensko in moškima, kar omogoča značilno pevsko konstelacijo sopran–tenor–bariton, pri čemer bariton nosi negativne konotacije, tenor pa je nesrečni ljubimec. Libreto se izogiba preživeti mitološki inscenaciji in dogajanje postavlja v bolj otipljivo preteklost (13. stoletje), siže je poln misterioznih spoznanj, postavljen je v napol eksotično okolje Sicilije, kar deloma kaže na vdor lokalne barve. V liku izobčenca Gualtieria, ki se je po porazu prisiljen preživljati kot gusar na robu družbe, lahko prepoznamo byronistične poteze svetobolja in brezciljnega tavanja. Osrednje gonilo opere ni le ljubezensko hrepenenje, temveč tudi grob konflikt, ki kliče po prelivanju krvi in katerega končni rezultat je smrt Ernesta (bariton), Imogeni (sopran) se omrači um, kar je priložnost za sceno norosti, ki jo vse pogosteje srečujemo v operi 19. stoletja, Gualtiero (tenor) pa se zaradi umora Ernesta preda oblastem in ga čaka smrtna kazen. Bellini je z *Gusarjem* postavil temelje melodramatičnemu žanru, ki ga je kasneje povzel in nadgradil Verdi. Njegove poteze najmočneje razkriva Gualtiero, trpinčeni, a strastni romantični junak. V glasbenih rešitvah je Bellini ostajal razpet med starimi obrzci (prevladuje model *cantabile–cabaletta*, predvsem slednje so skoraj kot po pravilu oblikovane kot lirični prototip) in novimi rešitvami: po eni strani pevske točke še vedno zaznamuje pogosto okraševanje, na drugi pa se v scenah že kažejo bolj razvite oblike ariosa, pomembnejša postane vloga zbora, melodične geste pa so pogosto povzete po ritmu vsakdanje konverzacije.

Sodelovanje z Romanijem se je izkazalo za tako posrečeno, da je Bellini v nadaljevanju želel ustvarjati samo še na njegove librete, čeprav je to pogosto privedlo do časovnih stisk, saj Romani ni preveč skrbno izpolnjeval svojih obveznosti. Toda gotovo se je moral tudi libretist zavedati izjemnosti Bellinija; iz njune korespondence je razvidno, da se je bil s skladateljem pripravljen pogovarjati o podrobnostih libreta, čemur se je zaradi svojega ugleda kot hišni libretist milanske Scale običajno zlahka izognil. Naslednje skupno sodelovanje, opera *Tujka (La straniera)*, je ob romantični zgodbi prinašala pomembne slogovne spremembe, povezane predvsem z odkloni od Rossinijevega tipa opere *serie*. Premiera leta 1829 je sprožila razpravo o pevskem slogu *canto declamato*. V operi se je Bellini v največji meri izognil pevskemu okraševanju, ki ga je zamenjal za silabično uglasbitev besedila, bolj podobno vsakdanjemu govoru. Toda po drugi strani je sredi odsekov, zasnovanih kot *versi sciolti* in torej namenjenih recitativu, glasbeni tok lahko izbruhnil tudi v bolj

melodično navdahnjeni arioso, v katerem je bilo mogoče razpoznati celo periodično glasbeno strukturiranje. Slednje je nadomestilo suhoparnost recitativa, ki se je v želji po razumljivosti besedila izogibal značilno glasbenemu oblikovanju.

S *Tujko* je Bellini še v glasbenem pogledu dosegel romantični ideal, saj je bila glasbena podoba brez virtuozne navlake in imanentnih glasbenih izrazil, ki niso bila povezana z dramatičnim jedrom zgodbe, kar je seveda poudarilo občutek resničnosti. Ampak Bellini v naslednjih treh operah ni nadaljeval v tej smeri, pač pa se je v operah *Zaira* (1829), *Capuleti in Montechhi* (1830) ter *Mesečnica* spet bolj zanimal za okraševanje, v tonu pa je prevladovala značilna sladkobnost (*morbidez*). V tem primeru uporabe *fioriture* ne gre več razumeti v smislu idealističnega transcendiranja besedila, ki sproža emocije s pomočjo imanentnih glasbenih sredstev in nanje pripetih konvencionalnih semantičnih sprožilcev, kakor je to veljalo pri Rossiniju. Mesta s povečanim deležem pevskega okrasja so bila namreč pridržana za določene situacije (ljubezenska opitost, jeza, depresija, omračitev uma), v katerih se je prestopanje v virtuozno, glasbeno-umetno zdelo logično, celo naravno. *Fioritura* je postala le eden od pevskih registrov, povezanih z določeno značilno dramaturško situacijo, podobno kot je to veljalo za prozni recitativ, arioso in silabično petje.

Z opero *Zaira* je Bellini doživel svoj prvi in edini neuspeh, zato ne čudi, da je kar deset točk prenesel v svojo naslednjo opero, *Capuleti in Montechhi*, seveda do določene mere popravljenih. (Po dvoje prenešenih točk najdemo tudi v operah *Beatrice di Tenda* in *Norma*.) Kljub temu da je Bellini v operi opustil pevsko bolj asketski slog, je še vedno izrazita njegova zavezanost romantičnemu sižejju, saj je zavrnil prvotno ponudbo intendanta, naj uglasbi snov o Juliju Cezarju v Egiptu, in je namesto tega Romanija raje prepričal, da sta se spopadla z Voltairovo snovjo. Snov o Romeu in Juliji je bila izrazito popularna, vendar se Bellini in Romani v operi *Capuleti in Montecchi* nista toliko naslonila na Shakespeara kot na gledališko igro *Giuletta e Romeo* (*Julija in Romeo*, 1818) Luigija Scevole, ki jo je Romani vzel že za izhodišče svoje verzije za Vaccaia, katero je zdaj samo nekoliko popravil. Veliko večji uspeh je Bellini leta 1831 dosegel z *Mesečnico*, ki je nastala na podlagi baleta Eugèna Scriba za Ferdinanda Hérolda. Opero lahko razumemo kot rivalski odgovor na Donizettijevo opero *Anna Bolena*, ki je bila z velikim uspehom uprizorjena v istem milanskem gledališču Carcano, celo v isti sezoni, poleg tega sta v obeh delih nastopila ista pevska zvezdnika, Giuditta Pasta in Giovanni Rubini. Pomemben model za opero je bila Paisiellova opera *semiseria Nina*, v središču katere je nedolžno vaško dekle, sprva obrekovano in nato maščevano. Sodeč po vsebini in izrabi številnih pastoralnih motivov, bi tudi Bellinijeva opera sodila v ta žanr, vendar odsotnost vloge za *buffo* bas in recitativa *secco* govorita v prid melodrami. Podobno kot se zdi opera vmesna v žanrskem pogledu, je taka tudi v slogovnem: Bellinijev zreli slog se kaže v sintezi občutljivih melodij, ekspresivne deklamacije in koloratur, ki pa se ne napajajo več pri značilnem Rossinijevem hedonizmu. Recitativi postajajo spevnejši

in se nevidno spajajo s »pravimi« točkami, dramatičnost pa povečujejo tudi intervencije drugih protagonistov v solistične arije, kot smo to videli že v primeru znane finalne arije glavne junakinje (gl. prim. 8).

Za opero *Norma* (1831) je značilna še bolj uravnotežena sinteza različnih vokalnih slogov, s katerimi je Bellini v prvi vrsti predstavljal raznolike značajske poteze protagonistov (koloratura ni več uporabljena zgolj za dokazovanje virtuoznih sposobnosti ali imanentno glasbenih užitkov). Osnova za libreto je drama Alexandra Soumeta *Norma ou L'Infancide (Norma ali Detomor)*, ki je bila le nekaj tednov pred odločitvijo Bellinija in Romanija zanjo prvič izvedena v pariškem gledališču Odéon. Toda v končnem libretu (Romani in Bellini sta izpustila zadnje, 5. dejanje) prepoznamo tudi vplive motivov iz drugih literarnih in opernih del, ki segajo od Jouyevga libreta za Spontinijevo *Vestalko* prek Chateaubriandovega romana *Mučeniki* (1808) in Mayrjeve *Medeje v Korintu* do Romanijevega lastnega libreta za Pacinijevo opero *La sacerdotessa d'Irminsul (Irminsulova svečenica)*, 1820). Tudi *Norma* je nastala za primadono Giuditta Pasta, ki je debi doživela v milanski Scali. Kot je to značilno za mnoge druge velike opere 19. stoletja, na misel prideta *Seviljski brivec* in Bizetova *Carmen*, krstna izvedba ni bila preveč uspešna, toda kmalu zatem se je začel zmagoviti pohod opere po evropskih gledališčih. Osrednja kakovost opere je povezana z vlogo naslovne junakinje, ki je zahtevna tako pevsko kot karakterni, pri čemer je Bellini različne odtenke njene osebnosti odlično naznačil z glasbenimi sredstvi. To drži že za znamenito *cavatino* »Casta diva«, ki je oblikovana v skladu z normami dvojne arije: uvodnemu recitativu, v katerega posegata vodja druidov Oroveso in zbor, sledi *cantabile* (Andante sostenuto assai), ki se izteče v *tempo di mezzo* (Allegro – Allegro maestoso), v katerega ponovno posežeta Oroveso in zbor, nato sledi *cabaletta* (Allegro). Številne drobne prilagoditve te osnovne znane sheme vnašajo v točko bolj določne izrazne kvalitete. Recitativ prebadajo številni majestetični akordi (Largo maestoso), ki naznačujejo, da se scena odvija pred javnostjo in ima svečan, skoraj ritualen značaj, dramatičnost pa izdaja raba godalnih tremolov. Toda ob začetku odseka *cantabile* glavno vlogo prevzame značilna sladkobna melodija, ki jo najprej predstavi solistična flavta, kar lahko razumemo kot izpostavljanje, osamljeno vlogo glavne junakinje – je edina, ki preprečuje takojšnji spopad z Rimljani, predvsem zato, ker je v skriti zvezi z rimskim vojščakom Pollionejem. V glavnih potezah je melodija oblikovana po logiki liričnega prototipa (gl. prim. 9 zgoraj), pri čemer sta prvi frazi (a in a') še dolgi po 4 takte, tretja (b) je dolga le en takt in se variirano sekvenčno ponovi (b'), tretji, zaključevalni del (c) pa je zaradi kratkih koloratur razširjen na 5 taktov. Sledi srednji del odseka *cantabile*, v katerem zibajočo se melodijo prinese zbor (takšen vdor predstavlja značilen izmik, s katerim skladatelj opozarja na neskladnost emocij ljudstva in glavne junakinje), nad katerim lebdi sopran z daljšimi zadržanimi toni in hitrimi okraski, del pa je oblikovan kot

perioda iz dveh stavkov z zunanjo razširitvijo (4 + 4 + 2). Temu prehodu sledi ponovitev uvodne melodije. Zasanjano atmosfero *cantabile* najprej prekinejo koračniški toni pihalne godbe iz zaodrja, v kratki izmenjavi med Normo in zborom pa se zamenja razpoloženje protagonistke: navzven se zaveže bojevitemu duhu, a v sebi (skoraj celotna *cabaletta* je zamišljena kot *aparte*) še vedno čuti ljubezen in pripadnost Rimljanu Pollioneju. Melodija *cabalette* sledi shemi liričnega prototipa, z nekaj izmiki (gl. prim. 8 spodaj): prva dva verza sta ujeta v štiritaktno frazo (a), ki ji sledi variirana ponovitev (a'), izpeljevalni del prinašata dva v sekvenčno razmerje postavljena izpeljevalna takta (b, b') in nato zaključni odsek z materialom prvega dela in razširjeno pevsko kadenco (a''), dolg 7 taktov, temu pa je priložen še odpev zbora oz. most. V skladu s formalnimi zahtevami *cabalette* sledi še ena ponovitev, ki daje priložnost za nove ornamentacije solistke, nato pride na vrsto koda. Izkaže se, da Bellini sledi belkantističnim formalnim obrazcem, a z redkimi in drobnimi izmiki vseeno posega vanje, da bi zarisal širši portret protagonistke, ki se razprostira od resnobne vzvišenosti svečenice in zapriseženosti lastni domovini do pristne ljubezni do ljubimca ter podaja njeno notranjo razklanost v zvestobi na eni strani ljudstvu in na drugi ljubljenu moškemu.

Andante sostenuto assai

Ca - sta Di - va, ca - sta Di - va, che i - nar - gen - ti que - ste
sa - cre, que - ste sa - cre, que - ste sa - cre an - ti - che pian - te, a noi vol - gi il - bel sem - bian - te, a - noi
vol - gia, a noi vol - gi il - bel - sem - bian - te, il - bel - sem - bian - te sen - za nu - be e sen - za vel,

sempre cresc. sino al... *ff*

Allegro

(Ah! bel - lo a me ri - tor - na del fi - do a - mor pri - mie - ro: e con - tro il mon - do in - tie - ro di - fe - sa a - te sa -
rò. Ah! bel - loa me - ri - tor - na del rag - gio tuo - se - re - no; e vi - ta nel tuo se - no e
pa - tria e cie - loa - vrò, e - cie - lo a - vrò.)

Primer 9: Zgoraj: struktura odseka cantabile iz cavatine Norme iz prvega dejanja istoimenske opere; spodaj: struktura odseka cabaletta iz cavatine Norme iz prvega dejanja istoimenske opere

Po uspehu *Norme* je Bellini kar nekaj časa potoval, njegova osrednja energija pa je bila usmerjena v prodor na pariške operne odre, pri čemer so se pogajanja z Opero vlekla predvsem zaradi njegovih izjemno visokih finančnih zahtev, želel je namreč honorar, ki bi bil enakovreden Rossinijevemu. Bolj gladko so stvari tekle v Théâtre Italien, kjer je leta 1834 podpisal pogodbo za novo opero *Puritanci*. Novemu delu je želel dati značilno barvo, ki jo je opisal kot »žanr *Mesečnice* in Paisiellove *Nine* z odtenkom vojaške robustnosti in malenkostjo puritanske resnosti«. ²¹ Bellini tekoče prestopa med silabičnim in bolj okrašenim slogom, kakor je to počel že v *Mesečnici* in *Normi*, v oblikovanju melodij prevladuje lirični prototip, po drugi strani pa so *Puritanci* v harmonski podobi in orkestraciji vendarle bogatejši, najbrž v želji, da bi se prilagodil francoskemu slogu. Podobno velja za spominske motive, medtem ko lahko usodo glavne junakinje Elvire, ki se ji omrači um, razumemo v kontekstu značilnih vsebinskih potez romantične opere. Največji dosežek Bellinija je združevanje Rossinijevih obrazcev s sladkobno melodijo, ki se odvrta od razširjenih okrasov. Skladatelj je s takšno dihotomijo uspešno naznačeval značaje protagonistov in s tem poskrbel za v dramatičnem pogledu bolj realistične uglasbitve.

Po operni obrtni poti do romantične opere – Donizetti

Tudi operno kariero **Gaetana Donizettija** (1797–1848) je mogoče motriti skozi dvojnost prevzemanja in zavračanja Rossinijevih obrazcev. Kot poroča Donizettijev študijski kolega Marco Bonesi, mu je skladatelj že leta 1820, torej v času učnih let in počasnega vzpona, prostodušno zaupal, da se mora

priučiti Rossinijevega sloga, kakršen ustreza dnevnu okusu. Če pa se mu nekoč posreči lasten preboj, potem ga nič ne more ustaviti, da ne bi razvil lastnega sloga. Imel je veliko idej, kako reformirati predvidljive situacije, zaporedje introdukcija, *cavatina*, duet, trio, finale, ki je vedno oblikovan na enak način. »Ampak«, je hkrati žalostno dodal, »kaj naj storimo z blaženimi gledališkimi konvencijami? Impresariji, pevci in tudi občinstvo bi me vrgli v najbolj oddaljeno jamo in potem – nasvidenje za vedno.«²²

21 Nav. po Simon Maguire, Elizabeth Forbes in Julian Budden, »Puritani, I«, v: *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000006929> (dostopano 4. 3. 2021).

22 Nav. po William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 19.

Iz citata je razvidno, kakšno stanje je še vedno vladalo instituciji opere na začetku 19. stoletja – obrtniške razmere in napol industrijski pogon. Toda kot v primeru Rossinija in še bolj izrazito pri Belliniji, lahko tudi v Donizettijevi karieri prepoznamo postopno opuščanje starih konvencij in sprejemanje romantičnih načel, med katerimi je izstopala zahteva po avtentičnosti in realističnosti.



Slika 6: Gaetano Donizetti

Za razliko od Rossinija in kasnejšega Verdija Donizetti svojega obrtniškega tempa ustvarjanja ni upočasnil niti na vrhuncu svoje slave, kar pomeni, da sta morali biti hitrost in prilagodljivost skladateljevi osebni potezi. Napisal je vsaj 65 oper (natančno štetje omejujejo različki istega dela, priredbe z drugačnimi naslovi ipd. – gl. tab. 6), pri čemer je bil enako uspešen v resnem in komičnem žanru. Donizettijeve opere so se v slogovnem pogledu skozi čas postopoma levile, a teh sprememb ne kaže pripisati skladateljevi izstopajoči želji po izvirnosti, ampak je šlo bolj za prilagajanje zahtevam časa: ko si je občinstvo zaželelo virtuoznih oper Rossinijevega tipa, mu je Donizetti ustregel, enako kakor kasneje, ko so se ljudje začeli navduševati nad romantičnimi snovmi in jih je pritegnilo trpljenje osrednjih protagonistov. Zato je kljub očitni spremembi v tridesetih letih in z njo povezanimi formalnimi inovacijami Donizetti vedno ustvarjal na ozadju konvencionalnih opernih form. V marsikaterem pogledu je Donizettijev opus najpomembnejši vezni člen med Rossinijem in Verdijem, najprej v glasbeno-dramaturškem pogledu, potem pa tudi v jasni prepovedi tujih posegov v svoja dela in v bolj izpostavljeni vlogi baritona, ki je tedaj prvič postajal bolj enakovreden tenorju.

Tabela 6: Donizettijeve opere²³

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1816	<i>Il Pigmaliione</i>	<i>Pigmalion</i>	<i>scena drammatica</i>	
1817	<i>L'ira d'Achille</i>	<i>Ahilov jeza</i>		
1818	<i>Enrico di Borgogna</i>	<i>Henrik Burgundski</i>	<i>melodramma</i>	Benetke
1818	<i>Una follia</i>	<i>Norost</i>	<i>farsa</i>	Benetke
1820	<i>Le nozze in villa</i>	<i>Poroka v vili</i>	<i>opera buffa</i>	Mantova
1819	<i>Il falegname di Livonia, o Pietro il grande, czar delle Russie</i>	<i>Livonski tesar ali Peter Veliki, ruski car</i>	<i>opera buffa</i>	Benetke
1822	<i>Zoraida di Granata</i>	<i>Zoraida iz Granade</i>	<i>melodramma eroico</i>	Rim
1822	<i>La zingara</i>	<i>Ciganka</i>	<i>dramma</i>	Neapelj
1822	<i>La lettera anonima</i>	<i>Anonimno pismo</i>	<i>dramma per musica</i>	Neapelj
1822	<i>Chiara e Serafina, o Il pirata</i>	<i>Chiara in Serafina ali Gusar</i>	<i>melodramma semiseria</i>	Milano
1823	<i>Alfredo il grande</i>	<i>Alfred Veliki</i>	<i>dramma per musica</i>	Neapelj
1823	<i>Il fortunato inganno</i>	<i>Srečna prevara</i>	<i>dramma giocoso</i>	Neapelj
1824	<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	<i>Domači učitelj v zadregi</i>	<i>melodramma giocoso</i>	Rim
1824	<i>Emilia di Liverpool</i>	<i>Emilia iz Liverpoola</i>	<i>dramma semiseria</i>	Neapelj
1826	<i>Alahor in Granata</i>	<i>Alahor v Granadi</i>	<i>dramma</i>	Palermo
1826	<i>Elvida</i>	<i>Elvida</i>	<i>dramma</i>	Neapelj

23 Opere so naštetje glede na čas nastanka; izvedbe temu seveda niso vedno sledile.

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1826	<i>Gabriella di Vergy</i>	<i>Gabriella di Vergy</i>	<i>tragedia lirica</i>	
1827	<i>Olivo e Pasquale</i>	<i>Olivo in Pasquale</i>	<i>melodramma</i>	Rim
1827	<i>Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia</i>	<i>Osem mesecev v dveh urah ali Izgnanci v Sibiriji</i>	<i>opera romantica</i>	Neapelj
1827	<i>Il borgomastro di Saardam</i>	<i>Župan Saardama</i>	<i>melodramma giocoso</i>	Neapelj
1827	<i>Le convenienze teatrali</i>	<i>Gledališke konvencije</i>	<i>melodramma comico/giocoso</i>	Neapelj
1828	<i>L'esule di Roma, ossia Il proscritto</i>	<i>Izgnanstvo iz Rima ali Kar je prepovedano</i>	<i>melodramma eroico</i>	Neapelj
1828	<i>Alina, regina di Golconda</i>	<i>Alina, kraljica Golconde</i>	<i>melodramma</i>	Genova
1828	<i>Gianni di Calais</i>	<i>Gianni iz Calaisa</i>	<i>melodramma semiseria</i>	Neapelj
1829	<i>Il paria</i>	<i>Parija</i>	<i>melodramma</i>	Neapelj
1829	<i>Il giovedì grasso, o Il nuovo Pourceaugnac</i>	<i>Debeli četrtek ali Novi Pourceaugnac</i>		Neapelj
1829	<i>Elisabetta al castello di Kenilworth</i>	<i>Elizabeta na gradu Kenilworth</i>	<i>melodramma</i>	Neapelj
1830	<i>I pazzi per progetto</i>	<i>Nori zaradi projekta</i>		Neapelj
1830	<i>Il diluvio universale</i>	<i>Vsesplošna poplava</i>	<i>azione tragico-sacra</i>	Neapelj
1830	<i>Imelda de'Lambertazzi</i>	<i>Imelda de'Lambertazzi</i>	<i>melodramma tragico</i>	Neapelj
1830	<i>Anna Bolena</i>	<i>Anna Bolena</i>	<i>tragedia lirica</i>	Milano
1839	<i>Gianni di Parigi</i>	<i>Gianni iz Pariza</i>	<i>melodramma</i>	Milano

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1831	<i>Francesca di Foix</i>	<i>Francesca di Foix</i>	<i>melodramma</i>	Neapelj
1831	<i>La romanziera e l'uomo nero</i>	<i>Pisatelj in mož v črnem</i>		Neapelj
1832	<i>Fausta</i>	<i>Fausta</i>	<i>melodramma</i>	Neapelj
1832	<i>Ugo conte di Parigi</i>	<i>Ugo, pariški grof</i>	<i>tragedia lirica</i>	Milano
1832	<i>L'elisir d'amore</i>	<i>Ljubezenski napitek</i>	<i>melodramma giocoso</i>	Milano
1832	<i>Sancia di Castiglia</i>	<i>Sancia iz Kastilje</i>	<i>tragedia lirica</i>	Neapelj
1833	<i>Il furioso nell'isola di San Domingo</i>	<i>Norec na otoku San Domingo</i>	<i>melodramma</i>	Rim
1833	<i>Parisina</i>	<i>Parisina</i>	<i>melodramma</i>	Firence
1833	<i>Torquato Tasso</i>	<i>Torquato Tasso</i>	<i>melodramma</i>	Rim
1833	<i>Lucrezia Borgia</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	<i>melodramma</i>	Milano
1834	<i>Rosmonda d'Inghilterra</i>	<i>Rosmonda Angleška</i>	<i>melodramma serio</i>	Firence
1835	<i>Maria Stuarda</i>	<i>Marija Stuart</i>	<i>tragedia lirica</i>	Milano
1834	<i>Gemma di Vergy</i>	<i>Gemma di Vergy</i>	<i>tragedia lirica</i>	Milano
1835	<i>Marino Faliero</i>	<i>Marino Faliero</i>	<i>tragedia lirica</i>	Pariz
1835	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Lucia Lammermoorska</i>	<i>dramma tragico</i>	Neapelj
1836	<i>Belisario</i>	<i>Belisario</i>	<i>tragedia lirica</i>	Benetke
1836	<i>Il campanello di notte</i>	<i>Nočno zvonjenje</i>	<i>melodramma giocoso</i>	Neapelj
1836	<i>Betly, ossia La capanna svizzera</i>	<i>Betly ali Švicarska koč</i>	<i>dramma giocoso</i>	Neapelj
1836	<i>L'assedio di Calais</i>	<i>Obleganje Calaisa</i>	<i>dramma lirico</i>	Neapelj
1837	<i>Pia de' Tolomei</i>	<i>Pia de' Tolomei</i>	<i>tragedia lirica</i>	Benetke

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1837	<i>Roberto Devereux, ossia Il conte di Essex</i>	<i>Roberto Devereux ali Esseški grof</i>	<i>tragedia lirica</i>	Neapelj
1838	<i>Maria de Rudenz</i>	<i>Maria de Rudenz</i>	<i>dramma tragico</i>	Benetke
1838	<i>Poliuto</i>	<i>Poliuto</i>	<i>tragedia lirica</i>	Neapelj
1838	<i>Les martyrs</i> (predelava opere <i>Poliuto</i>)	<i>Mučeniki</i>	<i>grand opéra</i>	Pariz
1840	<i>La fille du régiment</i>	<i>Hči polka</i>	<i>opéra comique</i>	Pariz
1840	<i>La favorite</i>	<i>Favoritka</i>	<i>opéra</i>	Pariz
1841	<i>Adelia, o La figlia dell'arciere</i>	<i>Adelia ali Lokostrelčeva hči</i>	<i>melodramma serio</i>	Rim
1841	<i>Rita, ou Le mari battu</i>	<i>Rita ali Pretepeni mož</i>	<i>opéra comique</i>	
1841	<i>Maria Padilla</i>	<i>Maria Padilla</i>	<i>melodramma</i>	Milano
1842	<i>Linda di Chamounix</i>	<i>Linda iz Chamounixa</i>	<i>melodramma semiserio</i>	Dunaj
1844	<i>Caterina Cornaro</i>	<i>Caterina Cornaro</i>	<i>tragedia lirica</i>	Neapelj
1843	<i>Don Pasquale</i>	<i>Don Pasquale</i>	<i>dramma buffo</i>	Pariz
1843	<i>Maria di Rohan</i>	<i>Maria di Rohan</i>	<i>melodramma tragico</i>	Dunaj
1843	<i>Dom Sébastien, roi de Portugal</i>	<i>Dom Sébastien, portugalski kralj</i>	<i>opéra</i>	Pariz

Svojo prvo glasbeno izobrazbo je Donizetti prejel od verziranega opernega mojstra Giovannija Simona Mayrja, bavarskega skladatelja, ki je zatočišče našel v Bergamu, kjer je opravljal službo vodje kapele v katedrali Santa Maria Maggiore, hkrati pa se je s svojimi številnimi operami z dobršno mero uspeha preizkušal na vseh glavnih italijanskih odrih. Pomen Mayrja za italijansko okolje se kaže v tem, da je ob operni tradiciji precej dobro poznal glasbo dunajskih klasicistov, zato v njegovih opernih del najdemo tudi nekatere zanimivejše harmonske obrate. Donizettiju je koristil predvsem s svojimi praktičnimi nasveti. Mayr je bil skromen

človek in mu je bilo veliko do tega, da njegov nadarjeni učenec uspe. Poskrbel je za to, da je Donizetti nadaljeval študij kompozicije in kontrapunkta pri resda konservativnem, a zelo slavnem očetu Matteiu v Bologni. Kasneje mu je zagotovil tudi prve javne operne izvedbe, zato ne čudi, da sta vse življenje ostala prijatelja in sta si dopisovala.

Po posredovanju Mayrja so Donizettiju prvo opero (pred tem je napisal dve krajši enodejanki), *Henrika Burgundskega (Enrico di Borgogna)*, izvedli leta 1818 v Benetkah, iz dela pa je jasno razviden vpliv skladateljev, ki sta bila tedaj najbolj vplivna: Rossinija in Mayrja. Sledilo je še nekaj del, prelomna pa je bila uspešna izvedba opere *Zoraida iz Granade (Zoraida di Granata)* leta 1822 v Rimu, po kateri ga je impresarij Barbaia povabil v Neapelj, kjer je ostal do leta 1838 in postal Rossinijev naslednik. Leta 1827 se je pogodbeno zavezal, da bo v treh letih napisal štiri nove opere, naslednje leto pa je sprejel še direktorsko mesto v neapeljskem Kraljevem gledališču. Kljub vsem tem zadolžitvam se je Donizettiju posrečilo tu in tam napisati kako opero tudi za katero drugo gledališče. V Neaplju je bil, tako kot drugod po Italiji, močno priljubljen Rossini, in temu se je Donizetti brez težav prilagodil in zadostil tako temu okusu kot tudi povečanemu zanimanju za farso, v kateri je s komičnimi vlogami blestel popularni *buffo* bas Carlo Casaccia (1769–po 1826). Prav za Casaccia je Donizetti leta 1822 ustvaril *Ciganko (La zingara)*, ki je bila njegova prva opera za Neapelj.

Medtem ko prilagajanje lokalnemu okusu Donizettiju ni oteževalo skladanja, pa je njegov razvoj, posebno premik k vsebinam romantičnih oper, v Neaplju močno ovirala cenzura, kar je na koncu privedlo do tega, da je Donizetti pretrgal vezi z Neapljem in šel iskat uspeha v Pariz, kjer je bilo okolje v tem pogledu veliko bolj odprto in sproščeno. V Neaplju, kjer je vladala francoska nadoblast, so bili pozorni na to, ali še taka malenkost znotraj opere kakorkoli problematizira tujerodno vladanje. Cenzorji so iz opernih sižejev pregnali vse aluzije na vladajoči režim, na kraljevo družino, celo na religiozne prakse. Obenem so bili zadržani do snovi, ki bi utegnile občinstvo šokirati. Tako so na primer iz oper redno črtali prizore vsakršnega nasilja ali fizičnega trpljenja, zadržani so bili tudi do prikazovanja romantičnih ljubezenskih zvez, zlasti če niso našle svoje protigre v vzorni krepodni drži. Od vsega je Donizettija najbolj mučila prepoved tragičnih koncev, zaradi česar sta bili v Neaplju prepovedani operi *Lucrezia Borgia* in *Maria Stuarda*, s katerima je Donizetti v drugih krajih žele velik uspeh.

Prav ti razlogi so Donizettija najbrž pripravili do tega, da je leta 1826 brez naročila napisal opero *Gabriella di Vergy*, kar je bilo za opernega skladatelja z začetka 19. stoletja sila nenavadno. Snov za opero je prevzel iz francoske istoimenske tragedije Pierra Du Belloyja, kar pomeni, da smo priča tragičnemu koncu, česar si Donizetti ni mogel privoščiti, kadar je pisal po naročilu. V delu se prvič nakaže pot proti romantični drami, ki jo je Donizetti bolj razvil šele v tridesetih letih, ko je to

opero tudi popravil (1838). V podobno smer kaže opera *Imelda de' Lambertazzi* (1830), v kateri smo priča prvi smrti na odru in so jo cenzorji najbrž dovolili samo zato, ker je skladatelj dejal, da gre za »zmoto«.

Pravi premik prinaša opera *Anna Bolena*, ki je bila istega leta izvedena v milanskem gledališču Carcano. Za spremembo Donizetti tokrat ni bil omejen s strogimi neapeljskimi cenzorskimi zahtevami. Libreto je pripravil sijajni Felice Romani, med pevskimi solisti pa sta izstopala Giuditta Pasta in Giovanni Rubini, ki sta nedvomno vplivala na številne odločitve Donizettija, ki je v času ustvarjanja te opere celo prebival v vili Giuditte Pasta. Kombinacija snovi, libretista, izjemnih pevskih solistov in skladateljevih na videz novih prijemov je operi zagotovila izjemen uspeh, ki je kmalu odmeval v Parizu in Londonu, kar je pomenilo, da si je Donizetti prvič zagotovil tudi mednarodno odmevnost. Snov o nesrečni ljubezenski zvezi Anne Boleyn z angleški kraljem Henrikom VIII. je izkazovala vse poteze »romantičnosti«: v središču so trpeči posamezniki (poleg Anne še njen brat Rochefort, prvi ljubimec Percy, deloma tudi nova kraljeva ljubica Giovanna Seymour), ki doživijo tragični konec, a pri tem kljub kraljevemu nizkotnemu spletkarstvu ohranijo človeško dostojanstvo in visoko moralno držo. Tem novim poudarkom je skladatelj sledil tudi na glasbeni ravni, kar se kaže predvsem v številnih izmikih konvencionalnim formam belkantistične opere. V *cabalettah* je Donizetti zavrgel nujne ponovitve in predvidljive obrate, zabrisoval je mejo med arijo in recitativom, pri čemer prva ne sledi prevzetim oblikovnim konturam in dovoljuje vdore drugih oseb in deklamativnega, medtem ko recitativ pogosto vključuje tudi bolj spevne odseke. Zaradi teh premikov so nejasne postale meje med posameznimi točkami, ki se stapljajo v večje dramaturške in scenske enote, katere Donizetti povezuje s pomočjo motivičnega dela – drobni motivni drobci, predstavljeni že v kakšnem orkestrskem uvodu, lahko zaznamujejo celotne scenske skupke. Te spremembe so mnogi razumeli kot radikalen odklon od prevzetih norm in strukture, tudi kot vpliv Bellinija (predvsem oper *Gusar* in *Tujka*), vendar natančno preučevanje partiture izdaja, da lahko prej kot o revoluciji govorimo o evoluciji: odsek, ki so ga mnogi postavljali v najtesnejšo zvezo z Bellinijem, Annin Larghetto iz finalne arije, se izkaže za predelavo arije iz skladateljve prve uprizorjene opere, *Henrika Burgundskega*, in nasploh lahko v operi odkrijemo ideje iz še petih drugih oper, ki jih je Donizetti napisal za Neapelj. Kar *Anno Boleno* loči od preostalih oper iz tega obdobja, ni toliko nova vsebina v povezavi z odmiki od normirane strukture, temveč predvsem mnogo višji izrazni nivo uporabljenih sredstev.

V utečene obrazce najmočnejše posega končna arija, ki zamenja v tistem času pogostejši večdelni ansambelski finale in v kateri je Donizetti združil tako sceno norosti kot sceno umiranja. Dolga je kar 20 minut, pri čemer se zdi razmerje med recitativnim in pevnim, torej med odprto in zaprto formo, preobrnjeno: uvodna

scena in *tempo di mezzo* predstavljata kar približno dve tretjini točke. Sceno odpre melodična misel v orkestru, ki prinaša še povzdignjene tone, značilne za kraljevsko držo, kar je v ostrem kontrastu z Anno, ki se ji je omračil um. Kratki melodični vzgibi, deloma spominski motivi, so samo naznačeni in nato tudi prekinjeni, tako da smiselno izražajo Annino beganje in dezorientiranost. *Cantabile* napoveduje solo angleškega roga in je oblikovan po logiki liričnega prototipa (aa'ba''a'''). Sledi odsek *tempo di mezzo*, ki je sestavljen iz kar 220 taktov in se začne s koračnico, ki naznačuje prihod še drugih na smrt obsojenih zapornikov (Rochefort, Percy, Smeton). Nato se Annin recitativ prevesi v arioso («Un suon somnesso»), ki mu kmalu sledi nov kratki *cantabile*, »Cielo a' miei lunghi spasmimi«, ki ga spremljajo drugi solisti. Novo dramatično zarezno prinese strel iz topa s koračnico pihalne godbe, ki prihaja iz zaodrja (mesto je dramaturško podobno *cavatini* Norme) in jo je mogoče razumeti kot odzven slavja poroke kralja z novo izvoljenko. Novi recitativ uvaja *cabaletto*, ki se izmika najosnovnejšim normam liričnega prototipa.

Z Anno *Boleto* je Donizetti dokončno stopil na pot romantične opere, pri čemer ni šlo toliko za neposredni Bellinijev vpliv, temveč bolj za splošno duhovno stanje, ki je v Italijo zašlo iz Francije in deloma Anglije (za Donizettija vemo, da je prebiral Byrona, pri njem si je leta 1833 izposodil snov za opero *Parisina*). Pri Donizettiju so se takšni premiki, ki so se najprej kazali v novih snoveh, v glasbi sprva zrcalili v formalnem oblikovanju arij, ki zapuščajo dvojnost *cantabile*–*cabaletta* in lirični prototip ter prevzemajo kitično formo (ta je v uporabi zlasti za predstavitev pevcev in hlačnih vlog; primer je mezzosopranska romanca kraljičinega pevca, paža Smetona, iz prvega dejanja *Anne Bolene*). Scene in recitativi so diskurzivno svobodnejši, prosto se torej prilagajajo dramatičnim zahtevam, kar pomeni, da deklamativno suhoparnost kombinirajo s prestopi v spevnejši arioso. Modulacije so bolj nepričakovane, posameznim tonalitetam ali tonskim višinam Donizetti včasih pripiše celo dramatični pomen. Podobno velja za določene instrumente, ki celotni operi lahko dajo svojski ton, kot to velja za rogove v *Lucii di Lammermoor*. Spremeni se tudi odnos do pevskih glasov: funkcija arije postane bolj razkrivanje karakternih značilnosti protagonista kot pa razkazovanje pevčevih virtuoznih in glasovnih zmožnosti, nasploh pa arije svoj pomen izgubljajo v boju z ansambelskimi točkami. Nenazadnje Donizetti tudi pospešuje dramatični tempo med posameznimi točkami in odseki, s čimer se izgublja jasnost glasbene forme, krepijo pa se dramatični poudarki.

Podobne inovacije zaznamujejo Donizettijeve izstopajoče opere naslednjih let. Za pisanje *Lucrezie Borgie* (1833), zasnovane po istoimenski Hugojevi igri, je Donizettija navdušila scena, v kateri nenadoma razkrijejo šest krst Lucrezijinih žrtev, kar je obetalo težave s cenzuro. Podobne tegobe so zaznamovale izvedbo opere *Maria Stuarda* (1835), katere osnova je Schillerjeva tragedija. Izvedbo v

Neaplju je prepovedal sam kralj, zato je velik del točk Donizetti pretil v opero s povsem drugo vsebino in novim naslovom, *Buondelmonte*. Nad delom se je kasneje navdušila Maria Malibran in zagotovila izvedbo v milanski Scali. Toda tudi ta se je končala s škandalom, saj je Maria Malibran ignorirala cenzorjeve zapovedi, tako da so opero prepovedali. Po vsebini vsem romantičnim zahtevam ustreza tudi libreto za opero *Maria de Rudenz* (1838), v kateri smo priča številnim nasilnim dejanjem, med drugim kar dvakratni navidezni smrti glavne junakinje.

V primerjavi z *Mario de Rudenz* je najbolj znana Donizettijeva opera, *Lucia di Lammermoor* (1835), dokaj klasično zasnovana. Po vsebini, ki se naslanja na zgodovinski roman *Nevesta iz Lammermoorja* Walterja Scotta (libretist Salvatore Cammarano je sicer na mnogih mestih spremenil izvirnik), gre za tipično romantično delo, postavljeno v oddaljeno preteklost na »eksotično« lokacijo (Škotska), v propadajoči grad, kar vnaša v romantiki izredno priljubljene gotske elemente. Veliko manj od tradicionalnih vzorcev odstopajo točke, z izjemo osrednje scene Lucijine blaznosti. Lucia prihaja na sceno okrvavljena – nekaj minut prej je ubila svojega neljubljenega ženina. Stanje njene mentalne razrvanosti ponazarja solistična flavta (prvotno je skladatelj melodijo želel zaupati stekleni harmoniki), ki podobno kot v Normini *cavatini* spominja na oddaljenost, osamljenost, celo izgubljenost, dejansko pa gre za reminiscenco (spominski motiv) na Lucijino *cavatino* iz prvega dejanja (»Ragnava nel silenzio«). Malo kasneje se oglasi še motiv iz zaključnega dueta prvega dejanja (»Verranno a te'«), v katerem sta si prava ljubimca, Lucia in Edgardo, izmenjala prstana in se s tem zavezala drug drugemu. Bogato okrašene kolorature se izmenjujejo z drobci spominskih motivov in potrjujejo Lucijino zmedeno stanje duha, ki se skoraj neopazno prelije v *cantabile* (»Alfin son tua«). Njegovo formalno zabrisanost še potrjujejo vdori zbora in izmik liričnemu prototipu – odsek je namreč zasnovan v obliki teme in variacij, v kateri spet igra pomembno vlogo solistična flavta. V *tempo di mezzo* se vmešata še Lucijin brat Enrico, ki je odgovoren za tragedijo, ter Lucijin vzgojitelj in zaupnik Raimondo. *Cabaletta* v $\frac{3}{4}$ taktu je s svojim plesnim karakterjem v ostrem kontrastu z Lucijinim stanjem. Točka je torej oblikovana znotraj belkantističnih formalnih okvirov, poseben ton pa ji daje najprej prisotnost zbora in nato v uvodni sceni in vmesnem odseku *tempo di mezzo* še številni okružki periodično-melodičnega, ki se zdijo vsakič kot nastavki *cantabile* ali *cabalette*, a se vendarle spet izgubijo, kar je mogoče razumeti predvsem v smislu slikanja Lucijine blaznosti.

Hkrati s premiki proti romantični operi je Donizetti ustvarjal tudi veliko bolj konvencionalna dela, kar velja zlasti za komični žanr in žanr *semiseria*. Med operami *buffami* izstopa *Ljubezenski napitek* (*L'elisir d'amore*) iz leta 1832, v katerem je skladatelj sledil vsem običajnim zahtevam žanra, pri čemer pa je obrabljene forme vedno smiselno dramaturško vpenjal v karakterizacijo glavnih likov. Končni razplet tako ni posledica spretnega spletkarstva, kot to še velja za *Seviljskega*

brivca, temveč je povezan z Adininim spoznanjem Nemorinove visoke človeške vrednosti. Značilna je živa melodična karakterizacija likov, ki so vsak posebej znamenovani s specifičnim melodičnim idiomom. Tako Nemorino (tenor) kljub navni veri v moč čudežnega napitka pri razreševanju ljubzenskih težav ni zgolj posmeha vredna oseba, ampak njegove točke (predvsem »Adina, credimi« in znamenita arija »Una furtiva lagrima«) prebujajo občutke empatije, medtem ko Adina (sopran) ni le distancirana koketa, temveč postopoma zmožna tudi večje občutljivosti, narednik Belcore (bariton) je pojem napihnjene moškosti, medtem ko vloga potujočega zdravnika Dulcamare (bas) prinaša vse značilnosti, ki jih povezujemo z basom *buffo*, med drugim arijo, ki jo zaznamuje izredno hitro brbljanje. Pomemben dosežek Donizettija je povezan še s hitrim dramaturškim tempom, ki ga dosega z izredno razredčenimi recitativi.

Toda v tistem času je bila osrednja motivacija za Donizettija, podobno kot je to veljalo za Rossinija in Bellinija, želja po uspehu v svetovljanskem Parizu. V ta namen je za tenorista Rubinija, čigar nastopi v pariškem Théâtre Italien so postali odmevni kulturni dogodki, napisal opero *Gianni iz Pariza*, da bi jo ta seveda izvedel prav tam in z njo dokazal svoje vrhunske pevske sposobnosti ter hkrati inavguriral Donizettija kot velikega skladatelja. Vendar je do izvedbe opere prišlo šele leta 1839. Vseeno se je Donizettiju sreča nasmehnila že prej: leta 1835 je Rossini k sodelovanju v Théâtre Italien povabil svoja največja italijanska naslednika, Bellinija in Donizettija, in za to priložnost je Donizetti napisal tragično opero *Marino Faliero*. Izvedba je bila uspešna, čeprav ni doživela tako evforičnega sprejema kot Bellinijevi *Puritanci*. Prav v času priprav na izvedbo opere *Marino Faliero* je Donizetti obiskal Opero, kjer je prisostvoval predstavi opere *Judinja* Fromental Halévyja, ki je v njem zbudila mešane občutke, a hkrati prispevala k spoznanju, da je pravi uspeh v Parizu mogoče doseči zgolj z izvedbo v Operi. In za kaj takega je pač treba pisati v francoščini in v novem žanru, veliki operi. Donizetti je čutil, da ga direktor Opere, Charles Duponchel, nima v čislih, saj naj bi mu »dal tisoč predlogov in me je zavrnil dva tisočkrat«. ²⁴ Iz želje po dosegi svojega cilja se je tako Donizetti leta 1838 za stalno preselil v Pariz, ki je po odprtosti in kulturni prefinjenosti močno prekašal italijanske konservativne dvore provincialnih mest.

Prva Donizettijeva opera v francoščini pa ni bila namenjena Operi, temveč so jo izvedli v gledališču Opéra-Comique. V *Hčeri polka* (1840) se je Donizetti izkazal z brezhibnim obvladovanjem francoščine, saj se zdijo vokalni parti kot položeni v pevska grla, v komičnem žanru pa je nadaljeval z osnovnimi potezami, ki jih je načrtoval v *Ljubzenskem napitku*. Opera je uspešna mešanica vojaških napevov, trenutkov patosa in resnične občutljivosti. Še istega leta je Donizetti kot skladatelj prestopil tudi vrata Opere, pri čemer je ravnal podobno kot pred njim Rossini

in je za svojo prvo francosko opero priredil že prej nastalo italijansko delo – tako je neapeljski *Poliuto* v Parizu postal opera *Mučeniki (Les martyrs)*. Pri tem mu je poleg primernosti glasbe šlo na roko to, da je opera zasnovana po predlogi francoskega klasicističnega velikana Pierra Corneilla (*Polyeucte*). Tudi sicer se že v italijanski verziji, ki so jo neapeljski cenzorji prepovedali, češ da prikazuje trpljenje krščanskega svetnika, kažejo vplivi veliki opere in Rossinijevih pariških del, kar je mogoče opaziti v večjem poudarku na spektaklu. To je razvidno zlasti iz finala 2. dejanja, kjer se v značilni francoski maniri veliki osebni konflikti razkrijejo pred očmi javnosti, zaradi česar celotna scena zatrdi v *tableau*, ki ga imamo lahko za osnovno dramaturško enoto velike opere.

Kasneje se je v Operi Donizetti s podobno mešanim uspehom preizkušal še dvakrat (*Favoritka, Dom Sébastien*), toda bistveno bolje je Donizettija sprejel cesarski Dunaj, kjer je skladatelj leta 1842 sprejel ponujeno mesto dvornega skladatelja, kar pomeni, da je polovico časa preživel v Parizu in polovico na Dunaju. Za Dunaj je najprej napisal opero *Linda iz Chamounixa* (1842), s katero se je povrnil k tedaj že starinskemu žanru *semiseria* na libreto Gaetana Rossija, ki je napisal besedila tudi za Rossinijevi operi *Tancredi* in *Semiramida*. Kljub precej naivnemu sižēju je opera zanimiva zaradi načina, na katerega je skladatelj s pomočjo glasbe naznačil atmosfero okolja, prostranost Alp. Povratno takšna idilična glasbena ponazoritev okolja določa tudi moralno čistost glavne protagonistke, Linde. Velik uspeh je Donizetti na Dunaju dosegel tudi s komično opero *Don Pasquale* (1843), ki je bila le slabega pol leta prej krstno izvedena v pariškem Théâtre Italien. Pogosto se je opero opisovalo kot zadnjo predstavnico opere *buffe* in kot belkantistično delo, ki izkazuje še najbolj tesne vezi z Mozartom; šlo naj bi predvsem za štiri osrednje protagoniste, ki niso zgolj konvencionalni stereotipi, ampak pravi človeški karakterji, katerih čustveno ogledalo predstavljajo njihove pevske melodije. Toda v resnici bi opero lažje razumeli kot vrhunec Donizettijevih opernih prizadevanj, medtem ko se vsebina bolj približuje romantičnim vrednotam 19. stoletja kot pa izročilu 18. stoletja. To je najbolj razvidno pri glavni junakinji Norini, ki ne potrebuje nikogar, da bi ji pomagal prebroditi težave, kot je to še bilo značilno za Mozartovo grofico v *Figarovi svatbi*, temveč se zanaša na svojo lastno prepričljivost in šarmantnost. Izstopa povečana melodioznost recitativov, ki so zdaj podobno kot v operi *serii* pospremljeni z godali in ne več zgolj z generalnim basom. Postopne formalne odmike od norm žanra in s tem približevanje premikom v sočasni »romantični« belkantistični operi in francoski veliki operi opazimo tudi v stapljanju formalnih robov znotraj točk in med njimi. Tako je finalni duet prvega dejanja med Norino in Malatesto sicer oblikovan kot tipična arija v dveh tempih, toda trije odseki – *cantabile* (Maestoso), *tempo di mezzo*, *cabaletta* (Allegro) – niso več jasno razločene enote, ampak prinašajo enosmerno stopnjevanje komične vihravosti, *cantabile* in *cabaletta* pa sta speta v še trdnejšo celoto

s skupnim tonalnim okvirom (F-dur) in motivičnim poenotenjem (gl. prim. 9). Na podoben način v drugem dejanju vse od nastopa Don Pasquala ne občutimo več mej med posameznimi točkami, temveč smo priča nepretrganemu glasbeno-dramatičnemu toku. Donizetti ni bil prepričan revolucionar, vendar je s postopnim prilagajanjem okolju, žanrom in vzpodbudam s svojimi končnimi deli jasno naznačil prihod opere 19. stoletja, še najbolj Verdijevo ustvarjalnost.

Maestoso

del ca - ro be - ne. Fa - rò imbro - gli, fa - rò sce - ne, fa rò im - bro - gli, fa - rò sce - ne,
so ben io quel ch'ho d' far, so ben io quel ch'ho da far,

Allegro

Va - do, cor - ro, sì, va - do, cor - ro al gran ci - men - to,

Primer 10: Motivična povezava med odsekoma cantabile in cabaletta v duetu med Norino in Malatesto iz 1. dejanja Donizettijeve opere Don Pasquale

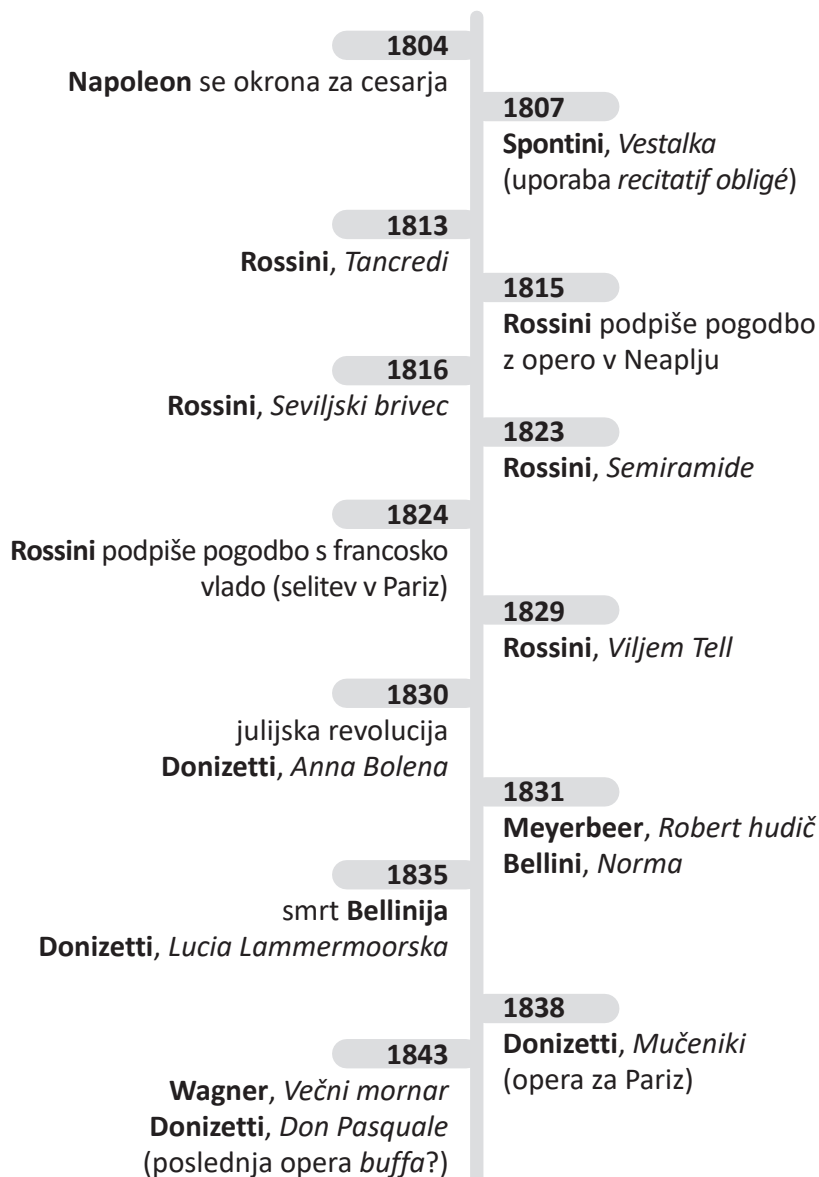
Nadaljnje branje

- Ashbrook, William. *Donizetti and his Operas*. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 1982.
- Balthazar, Scott L. »Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form«. *Journal of the American Musicological Society* 41/1 (1988), 102–125.
- Celletti, Rodolfo. *A History of Bel Canto*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dean, Winton. »Donizetti's Serious Operas«. *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973–1974), 123–141.
- Edwards, H. Sutherland, *Rossini and His School*. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 2009.
- Gossett, Philip. »Rossini, Gioachino«. *Grove Music Online*, 2002, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.23901>.
- Huebner, Steven. »Lyric Form in ‚Ottocento‘ Opera«. *Journal of the Royal Musical Association* 117/1 (1992), 123–147.
- Jacobshagen, Arnold. *Gioachino Rossini und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2015.
- Jander, Oliver. »Bel canto«. *Grove Music Online*, 2002, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.02551>.
- Kimbell, David. *Vincenzo Bellini: Norma*. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 1998.
- Lippman, Friedrich, Mary Ann Smart in Simon Maguire. »Bellini, Vincenzo«. *Grove Music Online*, 2002, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.02603>.
- Musik-Konzepte* 46. *Vincenzo Bellini*. Ur. Heinz-Klaus Metzger in Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1985.
- Osborne, Richard. *Rossini*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2007.
- Roberts, Warren. *Rossini and Post-Napoleonic Europe*. Rochester: University of Rochester Press, 2015.
- Rothstein, William. »Tonal Structures in Bellini«. *Journal of Music Theory* 56/2 (2012), 225–283.
- Senici, Emanuele. *Music in the Present Tense. Rossini's Italian Operas in Their Time*. Chicago in London: The University of Chicago Press, 2019.
- Smart, Mary Ann. »In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowings«. *Journal of the American Musicological Society* 53/1 (2000), 25–68.
- Smart, Mary Ann, in Julian Budden. »Donizetti, Gaetano«. *Grove Music Online* 2002, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.51832>.

The Cambridge Companion to Rossini. Ur. Emanuele Senici. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 2004.

The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism. Ur. Nicholas Mathew in Benjamin Walton. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 2013.

ČASOVNI TRAK – OPERA BELCANTA



Francoska opera v prvi polovici 19. stoletja

Pariško operno življenje v prvi polovici 19. stoletja

Italija je dolgo veljala za svetovni operni center in italijanski skladatelji so svoje dosežke z migracijo širili po evropskih dvorih. Do določene mere se je prevlada italijanskih opernih veččin nadaljevala v 19. stoletju, vendar so morala italijanska središča Milano, Neapelj in Benetke mesto osrednje operne prestolnice prepustiti svetovljanskemu Parizu. Walter Benjamin je opozoril, da je Pariz postal »prestolnica 19. stoletja«, ²⁵ s čimer se je dotaknil tako vplivnosti tamkajšnje kulturne scene (literarne, slikarske, operne) kot tudi industrijskega razcveta. Zato ne preseneča, da so tako rekoč vsi vodilni operni skladatelji 19. stoletja poskušali svojo slavo unovčiti v Parizu. Uspeh v pariški Operi je pomenil dokončno potrditev uspešnosti, ki se ni kazala le v zunanjem prestižu, temveč v finančnem izplenu. Pariška Opera je poleg bistveno boljših infrastrukturnih pogojev za delo ponujala tudi višje honorarje, še pomembnejše pa je bilo, da so skladatelji honorar prejeli od vsake predstave in da jih je bolj kot v Italiji ščitil zakon o avtorskih pravicah.

Vendar je bil Pariz prve polovice 19. stoletja kljub tej kulturni in finančni prevladi nestabilen. Od začetka francoske revolucije do konca drugega cesarstva, se pravi v obdobju od leta 1789 do leta 1870, so Pariz pretresali politični prevrti, šoki, spremembe. Poleg političnih premen so na družbo vse bolj vplivali tudi pozitivni premiki v znanosti, industrijska revolucija je bila gonilo pospešene urbanizacije, kar je v družbeno središče pomaknilo zmeraj premožnejši meščanski srednji sloj. Prevlada slednjega je bil pomemben katalizator sprememb v opernem življenju.

Tempo političnih dogodkov je bil osupljiv. Leta 1789 se je s padcem Bastije začela francoska revolucija, njene napredne ideje pa so se že kmalu utapljale v mlaki prelite krvi, s čimer je bil povezan padec revolucionarja Robespiera leta 1794. Pet let kasneje je za prevrat poskrbel Napoleon, ki se je leta 1804 okronal za cesarja. Njegov poraz v bitki pri Waterlooju je pomenil začetek restavracije vladavine burbonske rodbine, ki je pridobitve revolucije potisnila ob stran leta 1824, ko se je na prestol povzpел konservativni in proklerikalni Karel X. Tega je leta 1830 odnesla julijska revolucija, ki je prinesla vzpostavitev julijske monarhije in s tem bolj liberalno vladanje, ki naj bi iskalo varno pot med konservativnimi

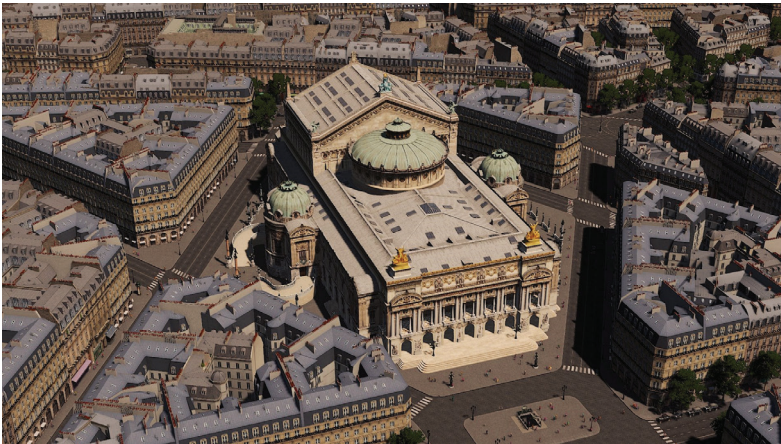
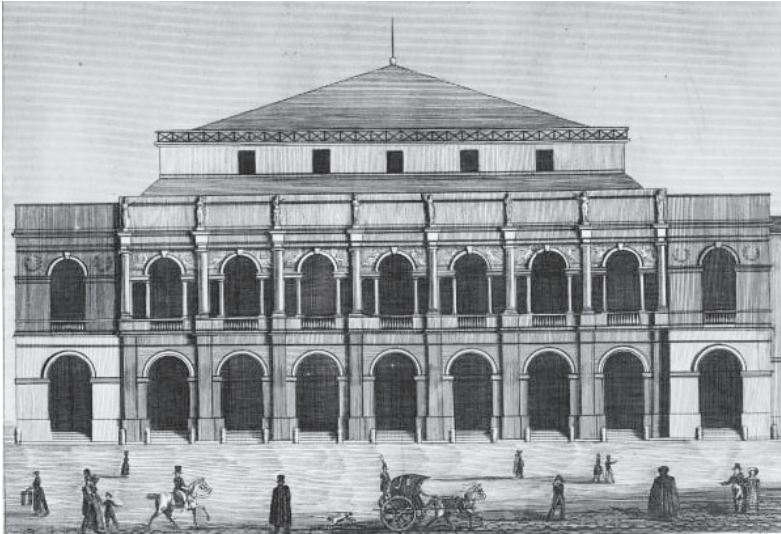
25 Walter Benjamin, »Paris: Capital of the Nineteenth Century«, *Perspecta* 12 (1969), 163–172.

in naprednimi silnicami. Toda skrb novega vladarja Ludvika Filipa I. je bila namenjena predvsem srednjemu razredu in veliko manj delavskim slojem, kar je leta 1848 privedlo do dokončnega padca monarhije in do vzpostavitve druge republike pod vodstvom Ludvika Napoleona. Ampak ta se je po stričevem zgledu leta 1852 okronal za cesarja Napoleona III. in vladal do leta 1870, ko je izgubil v francosko-pruski vojni in se je vzpostavila tretja republika.

Kljub italijanski operni prevladi v prejšnjih stoletjih je francoska opera v 19. stoletje vstopila z močno lastno operno tradicijo, katere korenine lahko iščemo v navezi med t. i. »sončnim« kraljem Ludvikom XIV. (1638–1715) in skladateljem Jean-Baptistom Lullyjem (1632–1687, bil je italijanskega rodu). V tej navezi se je porodila oblika francoske opere *tragédie en musique* z značilno izstopajočo vlogo zborov in baletnih točk (*divertissement*). Vsebinsko so se ta dela napajala iz mitoloških snovi, poudarjala so čudežne momente, končni razplet pa je bil vedno pozitiven, za kar je poskrbela oblastnikova milost, *la grâce*. Dela so bila v celoti prekomponirana (brez govornjenih odsekov), bolj kot posamezne solistične točke/pesmi (*airs*) pa so bili pomembni ansambli. Specifike francoske opere niso bile povezane samo z glasbeno dramaturškimi rešitvami, večjim poudarkom na zunanji, scensko plesni bleščavosti, temveč tudi s trdno vpetostjo v državne zakone, ki so omogočali velik delež kraljevega nadzora v opernem kolesju.

Zakoni, s katerimi svojega nadzora ni uveljavljal le kralj, temveč so služili tudi Lullyju pri njegovem vzponu in dominiranju v opernem svetu, so bili v veljavi zelo dolgo. Pomembne novosti je prinesel šele porevolucijski zakon iz leta 1792, po katerem je vsakdo lahko ustanovil javno gledališče. Posledica je bil razcvet gledališč, ki so se zmeraj bolj prilagajala okusu povprečnega občinstva, tako da je bila raven kakovosti dvomljiva. Za ponovno vzpostavitev gledališke hierarhije je poskrbel Napoleon v času svojega cesarstva. Leta 1807 je izdal zakon, po katerem je število gledališč skrčil na osem, pri čemer je jasno razločeval med gledališči prvega in drugega razreda, poleg tega je posamezna ustanova lahko uprizarjala samo določene žanre. V drugo kategorijo so sodila gledališča Théâtre Français, Vaudeville, Variétés, Gaîté in Ambigu-Comique, medtem ko so se na višji stopnički znašli Opéra, Opéra-Comique, Théâtre Italien in Comédie-Française. Napoleonova pozornost je bila v prvi vrsti namenjena osrednji ustanovi, Operi (Opéra), ki jo je, podobno kot kralji pred njim, razumel kot izkaznico nacionalnega prestiža, zato je bdel nad njenim repertoarjem. O svojskem statusu Opere priča dejstvo, da je Napoleon po letu 1811 znova uvedel posebni davek, ki so ga nato do leta 1830 od svojih prihodkov morala odvajati manjša gledališča in izplačevati Operi. Uradni nazivi Opere so se ves čas spreminjali, prav tako kot njena lokacija. V letih 1791–1794 se je imenovala Théâtre de l'Opéra, do leta 1804 Théâtre des Arts, naslednjih deset let Académie Impériale de Musique in nato Académie Royale de Musique. Leta 1821 se je za dalj časa ustalila v dvorani v ulici

Le Peletier, ki je bila leta 1873 uničena v požaru. Dve leti kasneje so zgradili novo poslopje pri palači Garnier, ki stoji še danes.



Slika 7: Stavba Opere v ulici Le Peletier (zgoraj) in opera Garnier (spodaj)

Pogoste politične spremembe so vplivale na odnos do opere in njeno vpetost v državne odloke. Po Napoleonu je nove spremembe leta 1830 prinesla julijska revolucija, po kateri so sprejeli nov način upravljanja Opere. Dobila je privatno upravo, ki je z vlado podpisala sporazum, in v zameno za državno podporo je vlada Operi odobrila spored. Prvi zasebni direktor Opere je bil Louis Véron, ki je delo opravljal med letoma 1831 in 1835, sledil mu je Charles Duponchel, ki se je pred tem izkazal kot izjemen scenograf, in med letoma 1840 in 1847 je njegovo

delo nadaljeval Léon Pillet. Gledališka zakonodaja se je ponovno spremenila leta 1864, z Napoleonom III., ki je spet omogočil, da je vsakdo lahko zgradil gledališče, in je odpravil uzance nad posameznimi gledališči in dovoljenimi žanri, kar je vodilo k vzpostavitvi konkurence med posameznimi institucijami.

Tudi Théâtre Italien (naziv tega se je prav tako ves čas spreminjal, od Théâtre de l'imperatrice in Théâtre Royal Italien do Théâtre Impérial Italien in kasneje Odéon) je bil povezan z Napoleonom, saj je njegov nastanek povezan s cesarjevim navdušenjem nad italijansko opero. Z odlokom iz leta 1807 je to gledališče pridobilo ekskluzivne pravice za izvajanje italijanskih oper v Parizu. Théâtre Italien je bil odskočna deska za italijanske skladatelje, ki so kasneje skušali uspeti v Operi, hkrati pa je poudarek ohranil na tradiciji italijanske opere, virtuoznem petju. Direktorji Théâtre Italien so bili italijanski skladatelji, med katerimi se je poleg Gaspareja Spontinija (1810–1812) in Ferdinanda Paerja (trikrat v obdobju 1812–1827) znašel tudi Gioachino Rossini (1824–1826). S francosko operno tradicijo je bila povezana ustanova Opéra-Comique (tudi Théâtre [National] de l'Opéra-Comique), kjer so izvajali predvsem žanr *opéra comique*,²⁶ ki ga je zaznamovalo druženje petih točk in govorjenih odsekov.

Opéra comique

Izvore žanra *opéra comique* lahko iščemo v zadnji tretjini 17. stoletja, konkretno v tipu ljudskega gledališča, katerega predhodniki so bili ulični in sejemski nastopi akrobatov, krotilcev živali, uličnih pevcev in potujočih igralcev. Osrednja značilnost žanra je menjavanje med govorjenimi dialogi in petimi »točkami«, zato so bili izvajalci tako igralci kot tudi pevci. V začetku glasbeni vložki niso bili izvirni, temveč je šlo za ljudske melodije, popularne napeve ali citate melodij iz dvornih oper – melodija se je pela na novo besedilo (govorimo lahko o formi vodvila, *vau-deville*), ki je vzpostavljalo parodičen odnos do izvirnika in tako vzbujalo številne intertekstualne povezave. To pomeni, da je bila *opéra comique* izrazito aktualen žanr, ki je pogosto kritiziral stvarnost. V širšem družbenem kontekstu bi ga lahko šteli za antitezo državni *tragédie en musique*, obenem pa je bil ta žanr prav zaradi tesne naveze na sodobnost primernejši za eksperimentiranje s kompozicijskimi tehnikami.

Iz prvotnih vodvilov so kmalu začeli sestavljati celovečerne igre, ki so jih na svoje operne odre postavljala različna pariška gledališča, katerih skupni imenovalec je bil, da so se morala sama znajti na trgu in so se zato veliko bolj kot Opera prilagajala okusu širše množice. Žanr je bil ujet v hiter razvoj in prilagajanja. Okoli leta 1760 so dokončno opustili vodvile, za nove vsebinske poudarke pa so se

26 V izogib težavam in zaradi jasnejšega razločevanja je smiselno pisati naziv ustanove s pomišljajem (Opéra-Comique) in ime žanra brez njega (opéra comique).

avtorji začeli naslanjati na sočasno literaturo. Vsebinsko je *opéra comique* na široko razprla svoja vrata, na odrih so se znašle tako farse, parodije in komedije kot tudi bolj realistične zgodovinske in politične drame, zato se zdi, da se je žanr zgledoval po Balzacovi zamisli o »človeški komediji«,²⁷ ki naj prikazuje človeštvo v vsej njegovi celovitosti, torej vse družbene sloje. Pomembno je še, da so bile v skladu s tradicijo žanra izbrane snovi večinoma aktualne in se niso ukvarjale samo s problemi dvora. Ob koncu 18. stoletja so bile posebno priljubljene »romantične« snovi (srednjeveške viteške zgodbe, zgodbe o vilah, zgodbe z elementi grozljivega). Lep primer je *Rihard Levjesrčni* (*Richard Coeur-de-lion*, 1784) Andréja Grétruya (1741–1813). V formo z govorenimi dialogi je bilo mogoče preliči tudi klasično tragedijo, kot dokazuje *Medeja* (*Médée*, 1797) Luigija Cherubinija (1760–1842), medtem ko naj bi skladateljeva *opéra comique* *Dva dneva* (*Les deux journées*, 1800), nad katero sta se navduševala Goethe in Beethoven, črpala iz resničnih dogodkov iz časa revolucije, kar kaže, da je v opero vdiralas sočasna realnost. V takšni slogovni mešanici prepoznamo vpliv pretežno meščanskega občinstva. Če se je namreč sočasni kritiki takšno druženje različnih žanrov zdelo estetsko problematično, pa se je prav v tem manifestirala nova estetika. In ta je bila v veliki meri povezana z recepcijo Shakespearove dramatike, v kateri gre prav tako za podobno križanjem visokega in nizkega sloga. Žanr *opéra comique* začnejo naseljevati zgodbe s tragičnim zapletom, a brez tragičnega konca, kar je odraz želje meščanstva, da se jim ponudi velike zgodbe, ki so bile rezervirane za Opero, vendar v poenostavljenih razrešitvah. S tega vidika moramo obravnavati tipične podžanre *opéres comiques*: revolucionarno opero, opero strahov in opero rešitve (fr. *pièce à sauvetage* oz. nem. *Rettungsoper* – značilen primer je Cherubinijeva opera *Lodoiška*, 1791).

Okoli leta 1820 so iz žanra izginili tragični motivi, kar je povezano z restavracijsko libretistiko Eugèna Scriba (1791–1861), v prvi polovici 19. stoletja najbolj proslavljenega francoskega pisca gledaliških iger. *Opéra comique* je v tem času postala mešanica komičnega in sentimentalnega, njena glavna podžanra pa sta bili farsa in jokava komedija (*comédie larmoyante*). Se je pa v *opéri comique* ohranila razpetost med visokim in nizkim slogom, kar se je pogosto uspešno izrabljalo v dramaturške namene. Tako v Boieldieujevi *Beli dami* arije in kavatine pojejo pripadniki aristokracije, za domačnejši ton, ki se je razkrival v kitičnih kupletih in drugih pesemskih oblikah, pa so poskrbeli nižji sloji ljudstva. V žanr so vse bolj vdiral tudi vplivi drugih opernih žanrov. Tako se tudi *opéra comique* v prvi polovici 19. stoletja ni mogla izogniti Rossinijevim vplivom, ki se kažejo predvsem v povečani virtuoznosti pevskih partov in stopnjujočih se crescendih drobnih melodičnih okruškov, kar je zlasti značilno za dela Aubera in Boieldieuja,

27 Med letoma 1829 in 1848 je francoski pisatelj Honoré Balzac ustvarjal ciklus 91 med seboj povezanih romanov pod skupnim naslovom *Človeška komedija* (*La Comédie humaine*).

medtem ko v operah Ferdinanda Hérolda (1791–1833; npr. v operi *Zampa* iz leta 1831) opazimo vplive nemške romantične opere Carla Maria von Webra. Kljub tem vplivom iz drugih nacionalnih tradicij so v Franciji in drugod po Evropi *opéra comique* razumeli kot specifično francoski operni žanr.

Poleg najbolj razvidne zunanje značilnosti, uporabe govornih dialogov, so žanr zaznamovale številne druge posebnosti. Med temi gre izpostaviti navdušenje nad lokalno barvo (*couleur locale*) – z glasbenimi sredstvi so skladatelji poskušali naznačiti določeno okolje (priljubljena so bila oddaljena, eksotična prizorišča) in s tem povečati glasbena in vizualna dražila. Največkrat se je lokalna barva izrazila v pitoreskni zborih, ki so predstavljali izrazito »barvite« skupine. Takšne zbori mornarjev, menihov, tatov ali eksotičnih sužnjev je bilo možno označiti tudi s karakteristično glasbeno »barvo« – tako so skladatelji po eni strani glasbeno začrtali milje dogajanja in poskrbeli še za nadomestno, glasbeno »dekoracijo«. Pitoreskni zbori so bili večinoma akcijske narave, kar pomeni, da so dejavno posegali v dogajanje in s svojo točko poganjali dogajanje. Poudarjanje lokalne barve eksotičnega, pomembnejša vloga pitoreskni zborov in navduševanje nad idealiziranim podeželskim življenjem pričajo o tem, da je *opéra comique* občinstvo želela navdušiti z vizualnimi in avralnimi sredstvi, čeprav po zunanjem razkošju ni mogla tekrovati z veliko opero. (Spektakel tudi ni rezerviran za balet, temveč ga prinašajo zborovske scene.) V sklop takšnega povečanega deleža paše za oči in ušesa sodijo vdori Rossinijeve pevske virtuoznosti, a so praviloma postavljeni v kontrast z enostavnejšimi sentimentalnimi romancami in s komiko začinjanimi kitičnimi pesmimi, ki jih lahko razumemo kot tipično francosko dediščino. V tem smislu so značilne zlasti vložne pesmi, se pravi točke, ki jih protagonisti dejansko pojejo (dober primer je lik dvornega pevc, ki zbranemu občinstvu zapoje svojo novo pesem, podobno velja za ljubimčevo serenado pod oknom ljubljenje ter zborovsko prepevanje himen ali obrednih pesmi). Pogosto gre za razpoloženske pesmi, ki označujejo osnovne karakteristike protagonista ali miljeja, ki mu pripada, v njih se torej zrcalijo lokalne barve (Angéle v Auberovi *Črni domini* se predstavi z aragonsko pesmijo, s čimer naj bi dokazala svoje, sicer lažno poreklo). V podobnih primerih so vložne pesmi podobno kot pitoreskni zbori predvsem mesta, kjer se povečuje delež raznolikosti, zanimivosti, draži, čeprav lahko prevzamejo tudi pomembnejše dramaturške naloge. To velja predvsem za pripovedne pesmi, ki običajno predstavljajo del ekspozicije, najpogosteje v obliki razkritja pomembnega dela predzgodbe. Takšne vložne pesmi imajo lahko odločilno vlogo pri nadaljnjem dogajanju in lahko operno celoto zaznamujejo tudi na ta način, da se njihovi glasbeni motivi kasneje povrnejo v obliki spominskih motivov. Takšne pripovedne pesmi so oblikovane kot romance (največkrat imajo tridelno pesemsko obliko) ali balade (pogosto oblikovane kitično). Značilen primer take balade je Jennyjina balada z zborom iz Boieldieujeve opere *Bela dama*, ki je oblikovana

v treh kiticah. V baladi je predstavljena legenda o skrivnostni Beli dami, s katero se šele lahko sproži z njo povezano vraževerje, ki usmerja nadaljnje dogajanje. Osnovna viža balade se v operi večkrat povrne in tako pridobi vrednost spominškega motiva. Skoraj vse naštetu velja tudi za romanco Zerline iz Auberove opere *Fra Diavolo*. Zerlina predstavi zgodbo o hudem razbojniku, ki ponovno razvname fantazijo opernih protagonistov, deloma predstavi njegovo predzgodovino, oblikovana je kitično (zato je težko vzpostavljati razlike med balado in romanco – bolj kot za glasbene razlike gre za drugačne vsebinske poudarke), njen motivični material postane zaloga za spominsko motiviko, pri čemer tako Boieldieujeva balado kot Auberovo romanco zaznamujeta sorodna motiva vzklika (skok navzdol in harmonska sprememba), ki opozarjata na nekaj grozljivega in skrivnostnega.

The image displays two musical excerpts side-by-side. The left excerpt is from Boieldieu's opera *Bela dama* (top), featuring a vocal line in 4/4 time with a sharp exclamation mark above the first note and the lyrics 'Pre - nez gar - del'. The piano accompaniment is in the same time signature, marked *ff*. The right excerpt is from Auber's opera *Fra Diavolo* (bottom), featuring a vocal line in 3/4 time with a sharp exclamation mark above the first note and the lyrics 'trem - blez'. The piano accompaniment is in the same time signature, marked *f*.

Primer 11: Motiva vzklika iz balade Boieldieujeve opere *Bela dama* (zgoraj) in iz romance Auberove opere *Fra Diavolo* (spodaj)

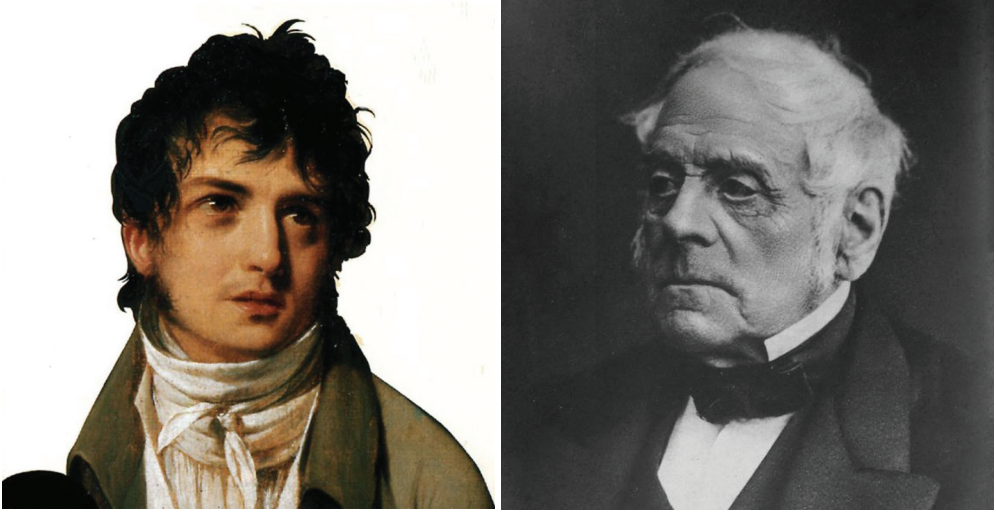
Toda kljub dramaturški izpostavljenosti podobnih pesmi tudi v operi *comique* postajajo vse pomembnejši ansambli, pri čemer prevladujejo akcijski ansambli, v katerih so protagonisti med petjem vključeni v dogajanje in ga poganjajo naprej, medtem ko so veliko redkejši kontemplativni in afekcijski ansambli (v prvih protagonisti razpredajo vsak svojo misel, v drugih imamo opraviti s soglasjem med protagonisti). Posebno težo ima še opisna orkestrska glasba (slika nevihto, bitko ali beg), ki podobno kot zbori nadomešča zunanjo, scenografsko potratnost velike opere. Prav v tej luči skrčenih dimenzij moramo razumeti manjše število pevskih solistov, ki jih te opere zahtevajo, in zlasti manjšo potrebo po glasovni virtuoznosti. Tako imamo v veliki operi običajno dve izstopajoči vlogi za sopranska glasova, v operi *comique* pa je prvi sopran navadno izrazito fleksibilen, medtem ko je drugi bolj lahek in agilni, zato blesti v kupletih in romancah.

V prvi polovici 19. stoletja je pariško občinstvo izmed vseh oper žanra *opéra comique* najbolj navduševala *Bela dama* (*La dame blanche*, 1825) **Adriena Boieldieuja** (1775–1834), ki velja za najpogosteje izvajano opero 19. stoletja v Franciji – že leta 1862 je bila izvedena tisočkrat. Libreto je pripravil Eugène Scribe po motivih iz treh romanov Walterja Scotta (*Guy Mannering*,

Samostan in Opat), zato ne presenečajo romantični motivi, kot so zakleti grad, pogrešani naslednik, skriti zaklad in tipična lokalna barva, ki riše škotsko gorovje, podeželsko slavlje in nevihto. Uspeh opere je povezan z dramatično intenzivnostjo partiture, ki močno presega druga dela tega žanra, seveda pa je takšna močnejša izraznost podkrepljena še z izstopajočimi melodičnimi vižami, kar velja zlasti za Jennyjino balado, Brownovo nastopno arijo in točke, v katerih nastopa Anna/Bela dama in ki skoraj vedno prinašajo misteriozno barvo s pomočjo razloženih akordov v harfi.

Podobno uspešna je bila opera *Fra Diavolo ali Gostilna v Terracini* (*Fra Diavolo, ou L'hôtellerie de Terracine*, 1830) **Daniel-François-Esprita Aubera** (1782–1871), ki je do leta 1907 doživela več kot 900 ponovitev. Libreto je ponovno pripravil Scribe, tokrat na podlagi življenja razbojnika Antonia Gargiula iz Kalabrije oziroma še verjetneje Michela Pezza iz južne Italije, ki naj bi živel okoli leta 1800 in naj bi v sebi združeval dvojnost meniha in kriminalca. Podoben karakter srečamo v romanu *Rinaldo Rinaldini, vodja razbojnikov* Christiana Augusta Vulpiusa in epizodno tudi v Cervantesovem *Don Kihotu*, na francoskih deskah pa se je uveljavil v obliki opere *La caverne* Françoisisa Le Sueurja. Osrednja značilnost opere je ironična distanca do vsakršnih emocionalnih izlivov. Z jezikovnimi, dramatičnimi in glasbenimi sredstvi sta Scribe in Auber ironizirala tedaj modna potovanja bogatih Angležev, podoben odnos pa sta imela tudi do osrednjega lika, razbojnika. Auberova glasba, ki se jo ponavadi opisuje kot tipično francosko z oznakama *elan* (polet, vnema) in *esprit* (duhovitost, domiselnost), kipi od ritmičnega poleta (pogosti so punktirani, koračniški ritmi). Močno je izkoristil tudi uporabo spominskih motivov; v finalu zadnjega dejanja na primer najdemo citate kar sedmih tem od prej, celotni razplet pa je odvisen prav od prepoznave ponovljenega materiala (Zerlina prepozna svojo pesem, ki jo zdaj prepevata Giacomo in Beppo, ter posumi, da ima opravka z razbojniki).

Še večji uspeh je leta 1837 Auber doživel z opero *Črna domina* (*Le Domino noir*), ki je do leta 1909 doživela več kot 1200 izvedb. Libreto je Scribov, opera pa se odvija v Španiji v času restavracije. Zgodbo zaznamujejo številni preobrti, povezani predvsem s skrivno identiteto v črno domino zamaskirane Angèle von Olivarez, ki naj bi postala opatinja in bi se morala zato odpovedati zvezi s Horaciem de Massareno, nato pa po dedovanju in kraljičinem posredovanju sprejme posvetne dolžnosti in se lahko poroči. V operi nastopa stranski lik Angleža (Lord Elfort) in del komike izhaja prav iz njegove polomljene francoščine – dokaz, da je bila komična opera bistveno bolj kot od resne igre odvisna od aktualnih trendov in muh, kar še potrjuje velik delež plesnih ritmov, ki zaznamujejo operne pevske točke. Ti poskrbijo za špansko lokalno barvo, ki v opero vdira prek dveh bolerov in aragonske pesmi.



Slika 8: Adrien Boieldieu (levo), Daniel-François-Esprit Auber (desno)

Po tem, ko je v času drugega cesarstva Napoleon III. ponovno omogočil, da je lahko vsakdo odprl gledališče, se je v gledališčih delež lahkotnih žanrov močno povečal, kar pomeni, da je Opéra-Comique dobila močno konkurenco. V tem pogledu je bilo posebno pomembno odprtje gledališča Bouffes-Parisiens, kjer je s svojim tipom parodične operete kraljeval Jacques Offenbach (1819–1880). Z vzponom Offenbachove operete in z odpravo obveze, da sme določeno gledališče uprizarjati le določene žanre, je *opéra comique* vse bolj izgubljala svojo vsebinsko tipiko, vanjo so vdiral elementi drugih bolj ali manj sorodnih žanrov. Zato se zdi utemeljena ugotovitev Elizabeth Bartlet in Richarda Smitha, da je v drugi polovici 19. stoletja izraz *opéra comique* označeval le še »postopek mešanja govorjenih in petih elementov«. ²⁸

Velika opera in izzivi časa

Spremembe v operah, napisanih za pariško osrednjo ustanovo Opero, odražajo premike v družbi 19. stoletja, ki so bili posledica spreminjanja oblik vodenja domovine. Veliko in pompozno formo *tragédie en musique*, ki sta jo zasnovala kralj Ludvik XIV. in Jean-Baptiste Lully in v središču katere so bile obsežne zborovske točke, potratni baletni *divertissement* in patetični recitativi, ukrojeni po značilnostih francoske prozodije, je nadaljeval Jean-Philippe Rameau (1683–1764), ki je

28 M. Elizabeth C. Bartlet in Richard Langham Smith, »Opéra comique,« v: *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043715> (dostopano 14. 4. 2021).

obliko razkosal na številne krajše enote (plesne stavke, orkestrsko glasbo, arije, recitative, zборе). »Reformatorske« spremembe je nato doživela v drugi polovici 18. stoletja s Christophom Willibaldom Gluckom (1714–1787), ki je daljše scene sicer strukturiral s sestavljanjem posameznih enot v enotno celoto, a je hkrati ostajal zavezan pariškimi napotkom, predvsem obsežnim baletom in monumentalnim zborovskim točkam.

Gluckovo izročilo je bilo izhodiščna točka za **Gaspareja Spontinija** pri ustvarjanju *Vestalke* (1807), ki se napaja iz antične snovi, na katero naj bi naletel pri umetnostnem zgodovinarju Johannu Joachimu Winckelmannu v kratki opombi o dogodku iz leta 269 pr. n. š., če lahko verjamemo libretistu Étienneu de Jouyu. Sorodnost z Gluckovo dramaturgijo izkazuje libreto, osredotočen na zgodbo o svečenici Juliji, ki prekrši svečeniška načela zaradi ljubezni do rimskega generala Licinusa, zaradi česar ji preti smrt. V ta zaplet ne posegajo druge stranske zgodbe, število glavnih junakov ostaja majhno (poleg Julije in Licinusa še njegov zaupnik Cinna, veliki svečenik in velika svečenica), konec pa ni tragičen, temveč se zaobrne po logiki *deus ex machina*: v tempelj udari strela, kar zbrani interpretirajo kot božje znamenje, in tako je Julija oproščena krivde in sledi lahko niz plesov, torej *divertissement*. Spontini je najbolj spreten pri oblikovanju zborovskih scen, kar je mogoče razumeti kot davek Gluckovi tradiciji, vendar so monumentalne zborovske slike (*tableaux*) že postavljene v kontrast z intimnimi trenutki solistov. Spontinijevo sposobnost, da iz kontrastov gradi dolge napetostne loke, je prepoznal Hector Berlioz, ki se je posebno navduševal nad drugim dejanjem opere, ki ga je razumel kot »crescendo gigantesque«. Kljub glasbeni prevladi zborovskih himen in instrumentalnih efektov (pogoste so koračnice) Spontini ni zanemaril psihološkega orisa protagonistov, v glasbenem pogledu pa se je vsaj v nekaterih Julijinih točkah približal lebdeči melodični liniji, kakršna je v tridesetih letih 19. stoletja zaznamovala belkantistično opero. Vse to kaže, da je Spontini stopil na pot postopnega spreminjanja Gluckovega modela *tragédie en musique* in da je šlo spreminjanje v smer bolj izrazitega dramatičnega načrta ter prevzemanja glasbenih značilnosti drugih nacionalnih opernih tradicij.

Zaradi teže velikih zborovskih slik v povezavi z izkoriščanjem dramatične moči kontrasta velja Spontini za predhodnika žanra velike opere (*grand opéra*). Še očitneje se to pokaže v njegovi naslednji operi, *Fernand Cortez ali Osvajanje Mehike* (*Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*, 1809), ki je nastala po Napoleonovem naročilu. Napoleon je računal, da bo to dobra reklama za njegova lastna osvajanja, saj se da zgodbo opere vzporejati z njegovim osvajanjem Španije, kar je bilo eno njegovih pomembnejših političnih stremljenj v tistem času.²⁹ Če je v razplet *Vestalke* še posegla božja sila, ki jo lahko razumemo kot

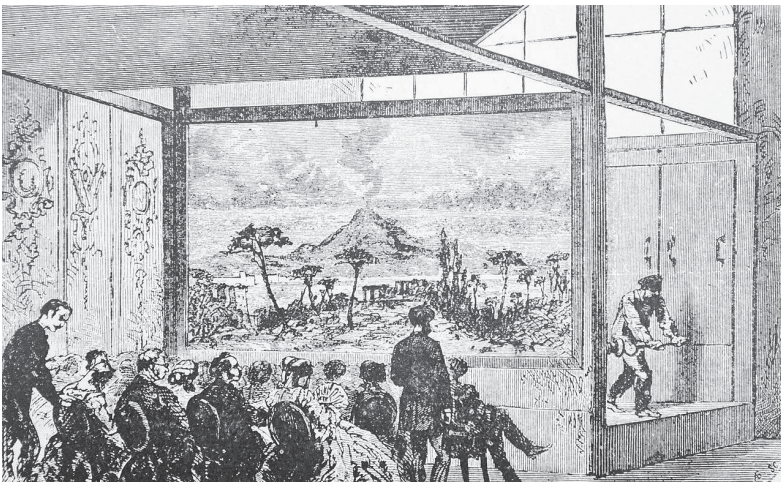
29 Zaradi vnašanja aktualne politike v delo je moral Spontini po padcu Napoleona opero precej predelati, da se je znebil izrazitih političnih tonov, ki po novem niso bili zaželeni ne med splošnim občinstvom ne pri vladajoči eliti.

varianto priseganja na čudežno (*merveilleux*), značilnega za baročno opero, potem imamo v *Fernandu Cortezu* opraviti z že bolj realistično inscenacijo konfliktov, ki izhajajo iz soočenja dveh kultur in religij. Pomembno je, da je v takšne napetosti ujeta ljubezenska zveza med osvajalcem Cortezom in Amazily, nečakinjo poganškega poglavarja Montézuma. V bližino velike opere pa Spontini ni stopil samo na glasbeni ravni – ponovno so v ospredju razširjene slike (*tableaux*), v katerih stojijo skupaj na odru tako solisti kot zbori, njihovi nastopi pa si sledijo drug za drugim brez rezov –, temveč tudi na ravni dramaturgije in inscenacije. V dramaturškem pogledu ponovno odločilno vlogo igrajo kontrasti, kar velja predvsem za odnos med glavnima protagonistoma: Cortez je tipična podoba velikega neprekosljivega junaka, ki ga označuje koračniški pomp, nasprotno pa je Amazily sposobna tudi bolj lirično poglobljenih čustev. V predstavo so vložili veliko denarja in v inscenaciji se je prvič pokazala obsedenost z realistično zgodovinsko rekonstrukcijo, o čemer med drugim priča prisotnost kar 17 konj na odru (toliko naj bi jih imel Cortez ob osvajanju). Močno se je povečal orkester, pomembno vlogo igrajo tudi prostorski efekti – orkester in zbor v zaodruju. Toda kljub tem premikom, ki jih lahko razumemo v smislu vzpostavljanja novega tipa velike opere, srečni konec z medkulturno pomiritvijo in bogatim baletom razodeva močno Gluckovo dediščino. V ustvarjanju Spontinija je bila ta dediščina celo močnejša kot nova iskanja, o čemer priča njegovo naslednje delo, zadnje pariško pred odhodom v Berlin, opera *Olimpija* (*Olimpie*, 1819). Spontini je namreč zgodovinsko snov zopet zamenjal za antično in sledil logiki velikih zborovskih scen, ki triumfirajo v končnem srečnem razpletu.

Nov korak proti veliki operi je bila prva opera, ki jo je Rossini namenil pariški Operi, *Obleganje Korinta* (1826). Kot omenjeno, gre za predevalo italijanske opere *Mohamed II.*, opravka pa imamo, podobno kot v Spontinijevem *Fernandu Cortezu*, z značilnim konfliktom med dvema narodoma in religijama (med grškimi branitelji in turškimi napadalci). Snov je narekovala prevlado velikih zborovskih scen, medtem ko je občinstvo krvoločne scene opere najbrž še lahko povežalo z izkušnjami iz francoske revolucije leta 1789.

Toda zametkov žanra velike opere ne gre iskati zgolj v opernih predhodnikih. Pomemben vpliv na veliko opero je namreč imel sočasni gledališki žanr melodrame (*mélodrame à grand spectacle*), s katerim je na pariških odrih občinstvo osvajal predvsem Guilbert de Pixérécourt (1773–1844). Melodramo lahko razumemo kot tip gledališča, ki se oddaljuje od literarnih izvorov. V melodramah je bilo razmeroma malo dialoga, veliko večji poudarek je bil na scenskem spektaklu, predvsem na pantomimi in baletu, brez pomena pa ni bila niti scenska glasba. Natančno in potratno izdelana scenografija je naznačevala milje dogajanja, ki je v ospredje neredko postavljala tipične romantične topose, na primer skalna gorovja kot simbol za sublimno nedosegljivo naravo ter ruševine gotskih gradov

kot šifro za arhaično in misteriozno. Podobne vizualne vzpodbude je operi dajala diorama. Šlo je za napravo, ki jo je leta 1822 v Parizu predstavil Louis Daguerre (1787–1851) ob pomoči Charlesa Marie Boutona, razumeli pa bi jo lahko podobno kot sodobne modele pomanjšanih arhitekturnih objektov ali miniaturnih železnic. Daguerre si je večinoma pomagal z naslikanim panojem, ki ga je osvetljeval z različnih strani in tako vnašal dramatski element – isto pokrajino so lahko gledalci zagledali v dnevnem sijaju in nočni temi ali ognjenik pred in po izbruhu. Poleg povečanega zanimanja za vizualno razkošje, ki je v opero vdiral z melodramo in diorama, so bili za nadaljnji razvoj pomembni tudi teoretični premisleki Victorja Hugoja (1802–1885), enega pomembnejših francoskih odrskih avtorjev tistega časa. Hugo je na gledališki piedestal postavljajl Shakespeara, pri katerem je občudoval kombinacijo vzvišenega, sublimnega, in vsakdanjega, grotesknega. Prav zaradi tega je imelo po njegovem mnenju mešanje žanrov posebno estetsko vrednost, kar je bil seveda odklon od klasicistične estetike. Hkrati se je v romantični maniri zavzemal za predstavljanje karakterističnega, ki naj ima prednost pred lepim.



Slika 9: Diorama

Ti estetski premisleki niso pognali v zaprtem prostoru, temveč jih lahko povežemo z nekaterimi pomembnimi družbenimi premiki tistega časa. Posebno pomembno je bilo v tem oziru katoliško socialistično gibanje saintsimonizma, ki se je zavzemalo za družbeno reformo. V sklopu nove družbe so si predstavljali tudi »umetnost prihodnosti«, ki bi kot nekakšna celostna umetnina zaobsegala vse umetnosti (tako sintagma umetnost prihodnosti kot tudi zamisel o združevanju umetnosti sta morali vplivati na kasnejša Wagnerjeva prizadevanja). V središču takšne umetnosti naj bi bila zgodovina, ki prikazuje nastavke iz preteklosti, iz

katerih se je razvila sodobna družba, in nato tudi njihov postopni razvoj. Iz tega zornega kota moramo razumeti premišljevanja katoliškega konservativca, muzikologa Josepha d'Oritgua (1802–1866), ki je govoril o združevanju nemške instrumentalne glasbe (torej Beethovna) z Rossinijevim *belcantom*, pri čemer je za prvi korak v to smer štel Rossinijevega *Viljema Tella*, se pravi opero, ki jo lahko postavimo v kontekst začetkov velike opere.

Te zahteve so kazale na spreminjanje vloge meščanstva na začetku 19. stoletja in njegovega odnosa do opere, ki je bila dotlej reprezentativna umetnost aristokracije. Pariška Opera kot svetišče takšne dvorne samoreprezentacije je postajala v spremenjenih družbenih pogojih vedno manj privlačna in celo zaprašena v primerjavi z drugimi gledališči, ki so se hitreje odzivala na družbene spremembe, saj so bila bolj odvisna od trga. Toda v nadaljevanju stoletja ji je uspelo povezati duha dobe in liberalni srednji sloj, ki je postal v mnogih pogledih odločilen. Nemalo zaslug za te premike je treba pripisati dramatiku Eugènu Scribu. Scribe je poleg literarne potreboval tudi odrsko uresničitev, in v tem pogledu je sogovornika našel v Louisu Véronu (1798–1867), prvem zasebnem direktorju pariške Opere. Véron je prav tako sanjal o tem, da Opera ne bi bila več zgolj reprezentativni objekt dvora, temveč središče meščanskega sveta, težnja, ki se je okrepila po julijski revoluciji leta 1830. Meščanstvo je v gledališče hodilo zaradi spektakla, ampak ne le spektakla na odru, temveč tudi zato, da bi sebe umestilo v širši spektakel celotne operne dvorane. Tudi zato je ostal operni avditorij v tistem času osvetljen – kukala niso bila namenjena samo boljšemu razpoznavanju obrazne mimike pevcev na odru, temveč opreznju za občinstvom, v ogledalih, postavljenih vsepovsod po prostorih Opere, pa je obiskovalec »na prizorišču« lahko zagledal še samega sebe. Meja med spektaklom na odru in tistim v celotni operni hiši je bila tanka, kot je pokazala prigoda ob izvedbi Auberove velike opere *Gustav III.*, ko je med baletom v 5. dejanju občinstvo zašlo na oder.

Navzven se je žanr velike opere razločeval od ostalih sočasnih glasbeno-gledaliških žanrov predvsem po tem, da je bila glasba v celoti prekomponirana, celotna dramaturgija pa ujeta v pet dejanj. To ni pomenilo, da se je bistveno povečal obseg besedila, ki je služilo za predlogo, temveč se je povečal dramski efekt – vsako dejanje je postalo zaključena celota in je v napetostnem pogledu predstavljalo izhodišče za nadaljevanje. Še pomembnejše kot literarna sredstva so bile v veliki operi vizualne uresničitve. Tako je mogoče veliko opero razumeti predvsem v smislu spektakla. Posamezne opere so zahtevale veliko število pevskih solistov, v zaozdrju je delovalo kar 60 odrskih delavcev, zbor je štel med 60 in 80 pevcev, ki so na sceni pogosto prikazovali različne skupine (ne samo v zaporednih scenah, temveč tudi v eni sami sliki), povečal se je obseg orkestra (od 81 do 87 članov), ki so ga pogosto še dodatno razširili z glasbili ali kar

celotnim orkestrom, postavljenim za odrom. Spektakelsko funkcijo je poudarjal tudi obvezni balet (ansambel Opere je poleg 24 do 30 solistov štel še 75 članov baletnega zbora), saj je vsaka velika opera morala ponuditi vsaj en *divertissement* (včasih je bilo baletnih sekvenc še več), pri čemer je bil baletni vložek vedno obravnavan kot diegetski, kar pomeni, da je moral libretist najti rešitve, po katerih je realni ples predstavljal sestavni del sižeya. Nema lokrat je balet služil predstavitvi lokalne barve, baletna glasba, oblikovana kot niz plesov v različnih metrumih z izrazito periodičnim fraziranjem, pa je hkrati predstavljala zvesti odblesk glasbe plesnih dvoran tistega časa. (Tudi to je opogumilo občinstvo, da je na predstavi *Gustava III.* zašlo na oder.) Vendar balet ni bil pomemben le kot povečevalec vizualnih dražil, ampak je poleg estetske opravljal še družbeno funkcijo, saj so bile balerine vaba za oči. Predvsem člani Jockey kluba so se predstav v Operi udeleževali predvsem zaradi baletnih točk, v katerih so svoja priljubljena dekleta lahko opazovali skozi kukala. Moški pokrovitelji Opere so bili deležni posebnih bonusov, imeli so na primer prost vstop v foyer, kjer so se zadrževale plesalke, ter dostop v studio, kjer so se pred vajami in nastopi ogrevale. Vse to je veljalo za družbeno sprejemljivo predvsem zato, ker so bile plesalke izredno slabo plačane in se samo z redno plačo v Operi niso mogle dostojno preživljati. Bila je to torej mehka oblika prostitucije, saj se na plesalko z »mecenom« vsaj ni gledalo zviška.

Poleg baleta je za vizualno razkošje skrbela scenska uresničitev. Inscenacija ni bila več le končni akt pri oživitvi opernega teksta, v katerem zablestijo pevski glasovi, temveč je sama postala del umetniške izjave. Zaradi tega so se bistveno podaljšale priprave na vsako novo uprizoritev, trajale so lahko nekaj mesecev. Bistveno več sredstev se je namenilo za kostume in sceno, saj ni bilo sprejemljivo, da bi v novi predstavi uporabili predmete iz starejše uprizoritve, četudi bolj ali manj predelane. Scenografski elementi so bili zasnovani ob resnem zgodovinskem in/ali geografskem preučevanju: v kar največji meri so želeli poustvariti neko stvarno okolje ali zgodovinsko situacijo, bili so torej zavezani resnici, in v tem lahko prepoznamo značilno romantično zanimanje za lokalno barvo (*couleur locale et des temps*). Pri tem so izkoriščali vse tehnološke pridobitve industrijske revolucije. Tako so od leta 1821 uporabljali plinsko osvetlitev, ob prvi uprizoritvi *Preroka* leta 1849 pa so preizkusili električno osvetlitev. Velika opera je bila potemtakem v veliki meri produkt tehnološkega napredka in značilno kopičenje sredstev lahko pojmuje kot naslajanje nad neslutnim razvojem tehnike. Ob sceni in kostumih je šele z veliko opero zares oživel tudi zbor, katerega člani so poleg tega morali igrati. Pri tem se je izkoriščalo posebne razporeditve zbora po odru, predvsem asimetrične variante, člani so zavzeli različne položaje (klečanje, vitje rok) in njihovo gibanje po odru je bilo nasploh natančno določeno. O velikem pomenu mizanscene pričajo majhni zvezki, *livret de*

mise-en-scène, v katere so zapisovali razpostavitve po odru, gibanje protagonistov in zbora ter značilnosti in postavitve scenografije. Ti zapisi so omogočali ponovne postavitve in so bili priročni, ko so posamezne inscenacije zaživele še na drugih evropskih opernih odrih.

Ob vseh teh zahtevah – vizualnih, dramaturških in glasbenih – je postala opera vse bolj rezultat timskega dela. Od začetne vsebinske ideje do končne scenske realizacije je lahko preteklo več let (celo desetletij) in prvič je glavna vloga pripadla skladatelju, ki pa se je moral močno nasloniti na prispevek preostalih pomembnih sodelavcev. Pariške opere si ni mogoče zamisliti brez libretista Eugèna Scriba, opernega direktorja Louisa Vérona, vodje postavitve na odru, ki bi ga lahko imeli za predhodnika današnjega režiserja, Soloméja, scenografa Henrija Duponchela (1794–1868), čigar vloga se je tudi pogosto približevala režiserjevi, zato ni čudno, da je kasneje od Vérona prevzel direktorsko mesto. Pomembno vlogo sta imela tudi slikar Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782–1868), ki je skrbel za poslikave scenografije, in koreograf Philippe Taglioni (1777–1871), ki je našel svoja kongenialna sodelavca v plesalcu Lucienu Petipaju (1815–1898) in svoji hčerki, plesalki Marie Taglioni (1804–1884).

Eugène Scribe je bil v tistem času najpopularnejši avtor iger v Parizu, saj se je hitro in okretno prilagajal okusu občinstva. Scribe je poleg številnih iger napisal kar 120 opernih libretov (v pomoč mu je bila delavnica, v kateri so bili zaposleni drugi pisci), v katerih se je zvesto držal pravil obrti, manj pa je razmišljal o umetniških razsežnostih. Za njegov operni uspeh je bilo pomembno, da se je znal prilagoditi timskega delu. Podobno kot druga odrska dela tistega časa je bilo Scribovo pisanje močno pod vplivom najpopularnejšega avtorja tistega časa, Walterja Scotta. Večina libretov se je dotikala zgodovinske snovi, pri čemer se je zgodovino razumelo kot postopni proces, ki izhaja iz premagovanja konflikta, v katerega sta vpleteni različni socialni ali svetovnonazorski skupini. Zgodovinski konflikt predstavlja matrico, na ozadju katere se odvijajo osebne zgodbe. Ukrivljanje zgodovine protagonista običajno vodi v smrt, pri čemer imajo politične in zgodovinske odločitve vedno prednost pred intimnimi, zlasti ljubezenskimi. Spremeni se torej konec: če so se zapleti v Gluckovih in nato Spontinijevih operah še razreševali srečno, pri čemer je bilo zasluge za takšen razplet mogoče pripisati vdoru čudežev ali milosti, ki je poveljevala modrost in moč aktualnega vladarja, je zdaj protagonist pokleknil pred tragično težo zgodovine oziroma postal njena tragična žrtev. Vendar tragični konec ni bil posledica osebnih odločitev protagonista, ampak pogosto naključni rezultat malih odločitev in nesporazumov ali celo nezadržne sile največkrat neuke množice. To predstavlja zbor, ki je postal samostojni operni protagonist. Zbor je odrski predstavnik ljudstva in v operno dogajanje največkrat posega kot destruktivna sila. V tem lahko prepoznamo značilno prepričanje revolucionarnih dob,

da lahko ljudstvo spreminja družbo. Zborovska množica predstavlja ekvivalent zborovanju ljudstva, ki si želi političnih sprememb. Tudi od tod izhaja prepričanje Carla Dahlhausa, da je kontroverzne teme velikih oper, četudi so bile postavljene v oddaljeno zgodovinsko preteklost, občinstvo vedno razumelo v skladu s svojo situacijo, se pravi kot kritiko družbe, v kateri so sami živeli. Dahlhaus poudarja: »Velika opera je bila vedno politična opera.«³⁰ Najpogosteje so zborovske slike predstavljale procese, državniške ceremonije, himne vernikov in scene zarotništva.

Glavni operni protagonisti ne pripadajo več nujno najvišjemu, aristokratskemu sloju, kar ustreza novemu meščanskemu občinstvu. Osrednji konflikt junaka izhaja iz nezdržljivosti njegovih osebnih strahov in upanj z nezadržno dinamiko družbe, ki se zrcali v nenadzorovanih procesih množice (zbor). Junaški posameznik, kakršen je bil še Spontinijev Cortez, izginja, na njegovo mesto stopa neodločni junak, ki ni sposoben sprejeti jasne odločitve. Podobno blede so glavni ženski liki, največkrat pasivni in v podrejenem položaju (Valentina v *Hugenotih* je v skoraj vseh pogledih odvisna od očeta). V takšni okrnjeni junaškosti protagonistov prepoznamo prepričanje dobe, da posameznik ni več pomemben za zgodovinski razvoj. Ta fatalistični pogled je bil povezan z ujetostjo meščanstva v nevidne silnice države.

Ob povečani vlogi zbora postajajo v operi vse manj pomembne solistične točke, v katerih pa odmeva značilna kontrastnost, povezana s še drugimi značilnostmi velike opere. Tako solistične vloge po eni strani zahtevajo veliko pevsko virtuoznost, pogosto tudi izrazito vokalno prodornost (ta še ni bila potrebna v belkantistični operi), kar moramo razumeti v povezavi s povečanim orkestrom, na drugi strani pa so bile solistom namenjene preprostejše romance, ki so v veliko opero kapnile iz žanra *opéra comique*. Šele zdaj je postala osrednja moška vloga tenorska (prej je bila zaupana kastratu ali mezzosopranu), pri čemer je zgodovinsko pomembna predvsem vloga tenorista Gilbert-Louisa Dupreza (1806–1896), ki je kot prvi tudi zgornji tenorski register (vse do tona c^2) pel s polnim prsnim glasom (ne s falzetom). Takšno petje je postalo arhetip moškosti in je veljalo za bolj realistično.

V dramaturškem pogledu so velike opere črpale iz močnih dramatičnih kontrastov in z njimi povezanih hitrih sprememb. Tako so si drug za drugim zaporedoma pogosto sledile množične scene in intimne molitve ali romance, virtuozne kolorature so bile uravnotežene s patetičnimi čustvenimi izbruhi, močno povečan orkester pa se je mestoma umikal točkam, ki jih je spremljalo zgolj kako solistično glasbilo. Osrednji dramaturški sredstvi – *tableau* in šok – sta bili prav tako ujeti v kontrastno nasprotje. *Tableau* lahko razumemo kot ujetje

30 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 106.

mizanscenskih postavitev, nekakšnih slik, v katerih delujejo osrednji protagonisti in se čustveno zapletajo pred navzočnostjo množice (zbor), medtem ko za šoke poskrbijo peripetije, dogodki ali spoznanja, ki spreminjajo tok dogajanja ali prinašajo usodna spoznanja in vplivajo na hitre spremembe odrske in dramaturške situacije. V skladu s prvenstvom spektakelske funkcije pred literarno je operni direktor Véron zahteval, da mora biti operno dogajanje razumljivo kot pantomima, da torej ni nujno, da občinstvo razume peto besedilo: »Velika opera v petih dejanjih lahko živi le od zelo dramatične akcije, ki sproža velike strasti človeškega srca in močne zgodovinske interese; vendar morajo to dramatično akcijo oči razumeti kot akcijo baleta«. ³¹ Zato ne preseneča preveč, da je prva prava velika opera, Auberova *Nema iz Porticija*, v središče postavila nemo junakinjo, ki se je z drugimi (tudi občinstvom) lahko sporazumevala le s pomočjo pantomime. V dramskem središču torej ni bil dialog, ki bi ga požirala glasna in virtuozna glasba, ampak sama odrska akcija. V skladu z zvestobo logiki kontrasta se je ves čas spreminjala perspektiva ter od množičnih scen prehajala k intimnosti protagonistov. To se je zrcalilo tudi v uporabi odra, za katero so bili značilni prehodi od izrabljanja celotne širine odra h globinski postavitvi. Scribovi libreti živijo od zapletenih intrig in presenetljivih obratov, pri čemer se držijo zelo jasnih dramaturških navodil, ki jih je Scribe razvil pri pisanju številnih libretov za *opéro comique*. Najpogosteje lahko govorimo o sižeju z zadržanim zapletom – mnoge stvari ostajajo dolgo nepojasnjene, zato se konflikt ne more takoj razbohotiti v vsej svoji razsežnosti. Pomembne posameznosti se razkrivajo šele z razvojem akcije, pri čemer gledalci pogosto izvejo za osnovni konflikt pred samim glavnim junakom. Poleg menjavanja perspektiv – tudi prehajanja iz usode protagonista k akciji antagonist – je bilo značilno še postopno pospeševanje napetosti in akcije ter nato zaustavljanje v obliki scenskih retardacij. Tako je pred trenutki odločitve dogajanje pogosto zamrznilo, perspektiva se je preusmerila k manj pomembni akciji, napetost pa podaljšala z vložno orkestrsko glasbo ali kako lokalno barvo.

V mnogih pogledih lahko torej velika opera velja za predhodnico filma 20. stoletja. Na odre je največkrat postavila totaliteto človeštva in narave, nekakšen siže izplena človeške zgodovine. V povezavi z močno razširjenimi glasbenimi, koreografskimi in inscenacijskimi sredstvi bi v zvezi z veliko opero lahko govorili tudi o celostni umetnini, o kakršni so sanjali saintsimonisti in kakršno je v nekoliko drugačni obliki kasneje teoretično utemeljil in praktično udejanjil Richard Wagner.

31 Nav. po Anselm Gerhard, »Grand Opéra«, v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/12533> (dostopano 5. 5. 2022).

Za prvo veliko opero je obveljala *Nema iz Porticija* (*La muette de Portici*, 1828) **Daniel-François-Esprita Aubera**. Njena zgodovinska snov se naslanja na dva nepovezana dogodka, revolucionarne upore v Neaplju leta 1647 in izbruh Vezuva leta 1631. Prvo verzijo libreta, ki je obsegal zgolj tri dejanja, je pripravil Germain Delavigne, vendar cenzura ni odobrvala opisa neuspešne vstaje v Neaplju, ki se je do neke mere ujemala s pariškimi dogodki iz leta 1789. Izvirno besedilo je nato priredil Scribe, ki ni samo omilil revolucionarnih tonov, temveč je z razširitvijo dogajanja na pet dejanj ustvaril tip opernega libreta, ki je postal norma za velike opere. Vsako izmed dejanj se je končalo z velikim *tableaujem*, v katerem je glavno besedo dobila zborovska množica, živopisno dogajanje pa je omogočalo številne scenske efekte, med katerimi je bil zlasti privlačen zaključek z izbruhom ognjenika. Povsem nova, a v skladu z idejo *tableauja* in pantomimičnostjo dogajanja je bila vpeljava nemega dekleta, ki jo je Scribe našel v Scottovem romanu *Peveril z vrha* in je bila pogost lik tudi v melodramah pariških bulvarskih gledališč, in sicer naj bi to modo sprožila zgodovinska komedija *L'Abbé de l'Épée* Jean-Nicolasa Bouillyja o osebi, ki je izumila znakovni jezik. Vendar lahko nemo vlogo Fenelle razumemo tudi drugače, namreč kot simbol podjarmljenega ljudstva, in zdi se, da je kljub posegom cenzure prevladalo prav takšno branje, saj so se določene točke (posebno barkarola Masaniella) razširile po vsej Evropi in podžigale revolucionarno tlenje. Opera je tako odigrala pomembno vlogo kot sprožiteljica julijske revolucije in belgijskega revolta zoper Nizozemce, ki je vodil k neodvisnosti Belgije.

Posebna okoliščina Fenelle, njena nemost, in sprožanje revolucionarnih čustev kažeta na tesno povezavo med zasebnim in javnim. To je dobro razvidno predvsem iz zadnjega *tableauja* opere, ko se razočarana Fenella ob spoznanju, da je izgubila ljubimca in brata, vrže v deročo lavo – njena osebna katastrofa je v čustvenem oziru sorodna občutenju ljudstva, katerega vstaja je bila krvavo udušena. Za doseg teh ciljev je Auber v svoji uglasbitvi uporabljal najrazličnejše elemente, kar potrjuje, da so izvori velike opere eklektični in se tičejo tako glasbenih kot vizualnih, dramaturških in literarnih rešitev. Pantomimičnost je v opero vdrla iz melodrame, opisna orkestrska glasba, spевна melodika in uporaba spominskih motivov pa iz opere *comique*, medtem ko lahko zahtevo po predstavitvi družbene resničnosti povežemo z vdorom romantične misli, osrediščenje na zборе pa še kaže na ostanke *tragédie en musique*. Politične pesmi lahko razumemo kot davek revolucijski glasbi, tip velike, virtuozne dvodelne arije in ansamblov pa je mogoče povezati z vplivom italijanske belkantistične opere, zlasti Rossinija. Ti raznoliki vplivi so Auberu omogočali bolj nazorno karakterizacijo: medtem ko so za španskega oblastnika Alphonsa in Elviro rezervirane klasične točke italijanskih oper,

njuna tujost v italijanskem okolju pa je naznačena s posebno lokalno barvo (španski plesi), pojeta Masaniello in njegov revolucijski sopotnik Piétro kitične pesmi.

Auber se je z veliko opero preizkusil še leta 1833. Opera *Gustav III.* se je vsebinsko navezovala na uboj švedskega kralja Gustava med plesom v maskah v Stockholmu leta 1792, vendar je Scribe dogajanje postavil v leto 1572. Opera je bila izvedena s potratno inscenacijo, o čemer priča predvsem scena plesa v maskah, pri kateri naj bi na odru sodelovalo kar 300 izvajalcev, v sklopu baletnega galopa pa naj bi plesalo več kot 100 plesalcev.

Glasbeno-gledališko delo, ki naj bi ga z vsem pompom in razkošnostjo predstavili v osrednji Operi, je bilo vse od začetka predmet pogodbe med Rossinijem in francosko vlado. Po dveh predelavah svojih italijanskih del se je Rossini šele z *Viljemom Tellom* (1829) lotil povsem novega dela. Direkcija Opere mu je pred tem ponujala Scribov libreto za *Gustava III.*, ki ga je kasneje uglasbil Auber, kot tudi *Judinjo*, katere se je po Rossinijevi zavrnitvi lotil Fromental Halévy. V svoji zadnji operi je Rossini združil izkušnje, ki jih je pridobil v svoji sedemnajstletni karieri opernega skladatelja, hkrati pa mu je Schillerjeva igra ponudila priložnost, da se ukvarja s temami, ki so ga še posebno zanimale. Tako je v ospredju švicarsko ljudstvo, ki si prizadeva za samostojnost, a je obenem v političnem pogledu konservativno. Pomembno vlogo igra tudi psihologija očetovskega odnosa, ki se kaže v razmerju med Melchtalom in njegovim sinom Arnoldom, medtem ko je Tella mogoče razumeti kot nekakšnega očeta ljudstva. Siže je bil primeren za pastoralne scene, pitoreskne elemente (predvsem uporabo lokalne barve, povezane s švicarskimi Alpami). V libretu najdemo vse značilne poteze velike opere: ozadje predstavlja velika zgodovinska zgodba (vstaja švicarskega ljudstva izpod avstrijske nadoblasti), v katero je vpeta ljubezenska zgodba med protagonistoma, ki prihajata vsak s svoje strani (švicarski upornik Arnold ljubi habsburško princeso Mathilde). Arnold je tipičen negotovi glavni junak, razpet med intimna čustva in patriotsko zaobljubo. Konec je še spravlјiv, a ujet v tipični statični *tableau*, ki ga le še okrepi glasbena uresničitev – zadnji ansambel in zbor je skoraj v celoti izpeljan iz enega samega dvotaktnega motiva, ki se ponavlja v venomer novih harmonskih osvetlitvah, pri čemer ostaja glasba v melodičnem pogledu podobno kot mizanscena popolnoma statična, kar pomeni, da dobi pred glasbenim razvojem prednost harmonsko barvanje, »dekoracija«.

Allegro maestoso ♩ = 92

Tell
Tout change et grandit en ces lieux quel air

Gemma
pur Quel jour ra-di-eux Au loin quel ho-ri-son in-

Arnold
men-se Qui la ma-tu-re sous nos yeux dt-rou-le sa ma-gni-fi-

Tell
cen-ce A nos ac-cens re-li-gi-eux li-ber-

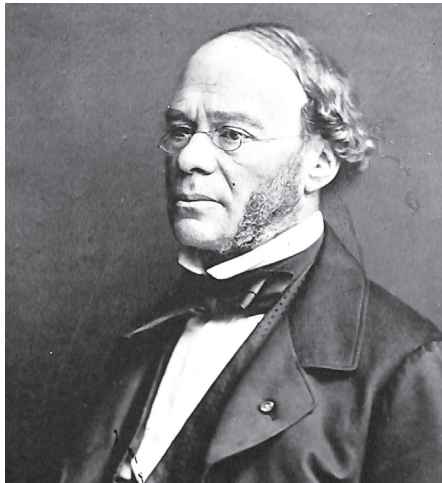
te re-de-scends des cieux et que ton ré-gne re-com-

men-ce li-ber-té re-de-scends des cieux

Primer 12: Motiv in njegove različne harmonske osvetlitve iz zadnje scene Rossinijeve opere Viljem Tell

Ob Rossiniju in Auberu je s svojimi velikimi operami dovolj uspeha požel tudi **Fromental Halévy** (1799–1862), kar velja zlasti za *Judinjo* (*La Juive*, 1835).

Zgodovinsko ozadje je konstanški koncil iz leta 1414, ki ga zaznamuje oster konflikt med kristjani in Judi. Tematsko opera v središče postavlja vprašanje verske in politične strpnosti. Bogati judovski zlatar Eléazar (tenor) in kardinal Brogni (bas) sta ideološka fanatika, katerih dejanja vodijo h končni tragediji, v kateri umreta tako Eléazar kot njegova hči Rachel, za katero se v zadnjem trenutku izkaže, da niti ni Judinja, saj je njen pravi oče kardinal Brogni. V izpostavljanju potrebe po verski strpnosti odsevajo liberalne ideje, značilne za čas julijske revolucije. Opera je občinstvo navdušila s sijajno inscenacijo, nad glasbo pa so bili navdušeni številni Halévyjevi kolegi, med drugim Berlioz, Wagner in Gustav Mahler, ki je imel *Judinjo* celo za eno najboljših oper vseh časov. Scribov libreto je značilen v kopičenju neverjetnih zmot, ki se le postopoma razkrivajo: ljubimec Rachel ni judovskega porekla, ni vzpenjajoči se slikar Samuel, ampak princ Léopold, poročen s princeso Eudoxie, podobno kot Rachel v resnici ni zlatarjeva hčerka, ampak kardinalova. Končna tragedija je usodna zмотa: Rachel ni Judinja, zato je bi zanjo ne smel veljati zakon, po katerem se je ljubezensko zvezo med Judom in kristjanom kaznovalo s smrtno kaznijo. V glasbenem pogledu v operi prevladujejo monumentalni zborovski prizori, ki navadno poganjajo iz enega samega dramatičnega trenutka. Halévy se je s tem delom izkazal kot nadarjen melodik (Wagner je govoril o Halévyjevi *mélodie dramatique*), le da je mestoma preveč togo sledil periodični logiki in se tako pregrešil v prozodiji. Wagner je hvalil tudi naslednjo Halévyjevo veliko opero, *Ciprsko kraljico* (*La reine de Chypre*, 1841), za katero je sam pripravil klavirski izvleček in o njej napisal pozitivno recenzijo. Wagner je menil, da gre za »nedvomno najboljšo delo, kar se jih je pojavilo na deskah Opere po Meyerbeerjevih *Hugenotih*«. ³²

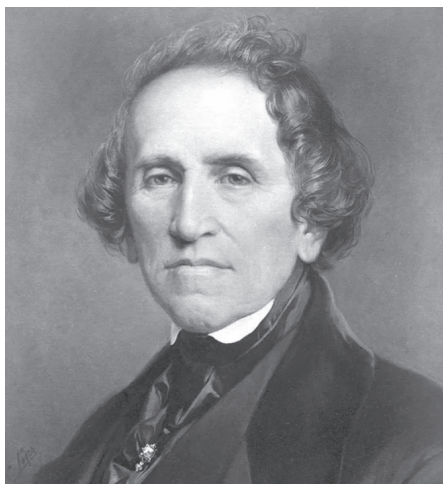


Slika 10: Fromental Halévy

32 Richard Wagner, »Bericht über eine neue Pariser Oper. („La reine de Chypre“ von Halévy)«, v: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig: G. G. Naumann, 305.

Giacomo Meyerbeer in eklektična pot do nadnacionalnega opernega sloga

Nesporni kralj velike opere v Parizu je bil **Giacomo Meyerbeer** (1791–1864), ki se je rodil v Berlinu kot Jakob Liebmann Meyer. Pripadal je premožni in ugledni judovski družini, oče Jakob Herz Beer je upravljal s pomembnim poslom, saj je bil pogodbenik pruske vojske, mati Amalia pa je prihajala iz družine bankirjev Liebmann Meyer. Zanimivo je, da se je sin v visoki družbi tako trdno zasidrane družine odločil spremeniti priimek. Najprej je pričel kombinirati materin (Meyer) in očetov (Beer) priimek (Meyerbeer), ko pa se je po končanih kompozicijskih študijih v Nemčiji (Berlin in Darmstadt), kjer je bil njegov študijski kolega in dober prijatelj Carl Maria von Weber, preselil v Italijo, da bi se preizkusil kot operni skladatelj (Weber ga ni uspel premamiti za svoj projekt nemške opere), je prevzel še italijanizirano obliko imena in postal Giacomo Meyerbeer. Morda moramo v tem spreminjanju poimenovanja prepoznati značilni eklekticizem, ki je zaznamoval tudi Meyerbeerjev odnos do opere in je botroval temu, da so se izrisale bolj jasne osnovne poteze žanra velike opere.



Slika 11: Giacomo Meyerbeer

Kot svojo prvo italijansko opero (gl. tab. 7) je Meyerbeer leta 1817 predstavil delo *Romilda in Constanza* (*Romilda e Costanza*). Žanrsko gre za opero rešitve, a je po glasbenih rešitvah zavezana Rossinijevi glasbi, ki je v tistem času začela svoj osvajalski pohod po italijanskih gledališčih in jo je Meyerbeer na potovanjih slišal kako leto poprej. Opera je nastala nenavadno hitro, od prvega stika med izkušenim libretistom Gaetanom Rossijem in skladateljem do krstne izvedbe je minilo le nekaj mesecev, kar gre povezovati z Meyerbeerjevo finančno preskrbljenostjo. Ni bil namreč primoran uglasbiti libreta, ki bi mu ga ponudil intendant, temveč

si je z lastnimi sredstvi sam lahko zagotovil predstavo, kar pomeni, da je sam izbral tudi snov in libretista. Čeprav sledi opera osrednjim potezam opere rešitve (dve mladi dami, Romilda in Costanza, rešujeta svojega zaprtega ljubimca Teobalda), je ta osnovna shema kombinirana še z ljubezenskim trikotnikom, v katerem se Teobaldo izkaže za tipičnega oklevajočega junaka (morda njegovega imena tudi zato ni v naslovu opere).

Naslednjo opero, *Prepoznana Semiramida* (*Semiramide riconosciuta*, 1819), moramo umestiti v kontekst restavracije. Verjetno se je Meyerbeer prav zato, da bi ujel politični trenutek, odločil za uglasbitev tedaj že izrazito zapraščenega Metastasijevega libreta iz leta 1729, hkrati pa se je najbrž želel umestiti v vrsto sijajnih opernih skladateljev, ki so vir navdiha iskali pri Metastasiju. Vendar je opera na libreto nekdanjega dunajskega dvornega libretista Metastasija leta 1819 skušala dopovedati tudi to, da se dejansko ni nič spremenilo, da so dogodki francoske revolucije pozabljeni. Seveda pa je bilo treba libreto popraviti, saj Metastasijev tip opere še ni poznal duetov in ansamblov, prav tako kot tudi ne introdukcije in razširjenega finala. Opera je zato predvsem znamenje Meyerbeerjeve izrazite prilagodljivosti in občutljivosti za to, kaj je politično primerno.

Meyerbeer se je z novejšo, aktualnejšo oziroma zopet modno tematiko spopadel šele v operi *Emma di Resburgo* (1819), v kateri sta z Rossijem, ki je bil glavni libretist beneškega gledališča La Fenice, dogajanje v skladu s takratno obsedenostjo z romani Walterja Scotta postavila na Škotsko. Nastala je sentimentalna drama, v kateri podobno kot v drugih operah tistega časa prevladujejo značilni romantični toposi, kot so grad, viteška dvorana in pokopališče, ter značilna škotska lokalna barva. Opera, v kateri se je poudarek deloma že prenesel na zborovske prizore, je doživela dovolj topel sprejem. Meyerbeerju se je Rossinijeve obrazce posrečilo preseči predvsem na ta način, da je italijanske melodične formule spojil s strukturno logiko starejših nemških skladateljev. Še dodatne nove nacionalne vplive je mogoče odčitati v naslednji operi, *Marguerite d'Anjou* (1820), v kateri se je Meyerbeer prvič naslonil na material iz francoske literature. Felice Romani, libretist milanske Scale, je namreč predelal Pixérécourtovo melodramo, v kateri imamo zopet opraviti z neodločnim junakom, razpetim med dvema ženskama, kar že napoveduje kasnejšo značilnost velike opere.

Tabela 7: Meyerbeerjeve opere

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1812	<i>Jephtas Gelübde</i>	<i>Jeftejeva prisega</i>		München
1813	<i>Wirth und Gast, oder Aus Scherz Ernst</i>	<i>Gostilničar in gost ali iz heca resno</i>	veseloigra	Stuttgart
1817	<i>Romilda e Costanza</i>	<i>Romilda in Costanza</i>	<i>melodramma semiserio</i>	Padova
1819	<i>Semiramide riconosciuta</i>	<i>Prepoznana Semiramida</i>	<i>dramma per musica</i>	Torino
1819	<i>Emma di Resburgo</i>	<i>Emma di Resburgo</i>	<i>melodramma eroico</i>	Benetke
1820	<i>Margherita d'Anjou</i>	<i>Margherita d'Anjou</i>	<i>melodramma semiserio</i>	Milano
1821	<i>L'esule di Granata</i>	<i>Pregnanec iz Granade</i>	<i>melodramma serio</i>	Milano
1824	<i>Il crociato in Egitto</i>	<i>Križar v Egiptu</i>	<i>melodramma eroico</i>	Benetke
1831	<i>Robert le diable</i>	<i>Robert hudič</i>	<i>grand opéra</i>	Pariz
1836	<i>Les Huguenots</i>	<i>Hugenoti</i>	<i>grand opéra</i>	Pariz
1844	<i>Ein Feldlager in Schlesien</i>	<i>Tabor v Šleziji</i>	spevoigra	Berlin
1849	<i>Le prophète</i>	<i>Prerok</i>	<i>grand opéra</i>	Pariz
1854	<i>L'étoile du nord</i>	<i>Zvezda severnica</i>	<i>opéra comique</i>	Pariz
1859	<i>Le pardon de Ploërmel</i>	<i>Oprostitev Ploërmela</i>	<i>opéra comique</i>	Pariz
1865	<i>L'Africaine</i>	<i>Afričanka</i>	<i>grand opéra</i>	Pariz

Za Meyerbeerja je bilo v osebnem pogledu prelomno leto 1822, ko je družba njegovega očeta utrpela hudo finančno škodo, kar je pomenilo, da se je moral začeti preživljati sam. In to bi zanj lahko pomenilo, da ne bo več mogel prispevati denarja za gledališča ter s tem ohraniti neodvisnosti kot operni skladatelj, ki se mu ni treba ukvarjati z vsakodnevnimi tegobami in z zahtevami gledaliških uprav. Zato je sklenil, da si z naslednjo opero zagotovi neomajno slavo in s tem finančno

in umetniško neodvisnost. Vse znanje, ki ga je pridobil v času študija pri Georgu Josephu Voglerju, svoje poznavanje italijanske opere in francoskega gledališča je pretil v opero *Križar v Egiptu (Il crociato in Egitto, 1824)* ter z njo dejansko požel izjemen uspeh, tokrat tudi mednaroden. Snov je bila ponovno prevzeta iz francoske melodrame, kar je bilo povezano z zadnjimi krikii mode. Po drugi strani sta z libretistom Gaetanom Rossijem glavno vlogo namenila kastratu Giovanniju Battistu Veluttiju (1780–1861), kar pomeni, da je Meyerbeer napisal eno zadnjih oper, ki se poslužuje tega tipa glasu. Tako v operi po eni strani najdemo vse, kar ponuja Rossinijev tip italijanske belkantistične opere: virtuozne pevske parte, poudarek na dvodelni formi arij in večdelnih ansamblih, zaporedje posameznih točk deluje kot šibko povezano zaporedje epizod, poleg vloge kastrata je v preteklost zagledana tudi uporaba *secco recitativa*. Ampak po drugi številni elementi že nakazujejo žanr velike opere: osrednji konflikt opere se odvija na zgodovinskem ozadju, ki se napaja iz trka dveh religij, v ospredju je neodločni glavni junak, križar Adriano, ki je razpet med ljubeznijo do dveh žensk, kar gre razumeti tudi simbolično v smislu razpetosti med zvestobo krščanski domovini in novim, muslimanskim zatočiščem. Poleg tega o prehodnosti opere pričata motiva, ki se ponovita v Meyerbeerjevih naslednjih operah: Palmida, Adrianova nova žena in sultanova hči, se ob koncu odloči prestopiti v krščansko vero, priča pa smo tudi zarotniški sceni. Močno so povečane dimenzije introdukcije in finalov obeh dejanj in vse pomembnejša postaja dramaturgija zvočne barve, ki izhaja iz orkestracije. S *Križarjem v Egiptu* je Meyerbeer posrečeno uresničil, kar si je zadal, in že naslednje leto so po krstni izvedbi v Benetkah opero izvedli v Théâtreu Italien v Parizu, kjer je glavno vlogo namesto kastrata prevzela slavna Giuditta Pasta. In kmalu je sledilo naročilo iz Opere.

Z Meyerbeerjevimi pariškimi obdobjem (stalno prebivališče je ohranil v Berlinu, v umetniškem pogledu pa je bil zavezan pariškemu opernemu pogonu) se pričanja čas internacionalizacije opere. Posamezne nacionalne tradicije so se začele zlivati v enotni operni jezik, v katerem so bile nacionalne razlike premoščene, kar je pomenilo, da so skladatelji različnih nacionalnih provenienc lahko ustvarjali opere za različna nacionalna gledališča. Meyerbeer je takšno zlitje dosegel z eklektičnim seštevanjem različnih tradicij in nacionalnih opernih specifik. Tako se v njegovem obravnavanju harmonije še kažejo sledovi nemških učnih let, v obravnavi melodije in glasu izkušnje skladatelja italijanskih oper (izhajal je iz glasovnih predispozicij pevcev in priznal, da mora »vsak vokalni skladatelj od časa do časa obiskati Italijo, ne zaradi skladb, temveč zaradi pevcev; le od velikega pevca se lahko naučiš pisati pevno in smiselno za človeški glas«),³³ medtem ko sta pozornost do deklamacije in še bolj poudarek na scenski predstavitvi odraz zvestobe francoski operni tradiciji. Na glasbene rešitve je najbolj odločilno vplivala

33 Nav. po Manuela Jahrmärker idr., »Meyerbeer, Giacomo,« v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/12638> (dostopano 6. 5. 2022).

izbira snovi – zgodovinski konflikti, v katerih so se zrcalila aktualna družbena in politična vprašanja. In s snovjo se je spremenila tudi Scribova dramaturgija – povečevale so se dimenzije posameznih števil, ki so se začele stapljati v obsežnejše scene. Za njihovo povezovanje je poleg izdatne uporabe spominskih motivov Meyerbeer izkoriščal posebne orkestracijske efekte. Izrabljal je prostorski zvok (zbor ali glasbila so postavljeni v zaodrje in so v dialogu z glasbenim dogajanjem na odru ali v orkestrski školjki, kar ustvarja vtis prostorske oddaljenosti), z željo po pridobitvi specifične barve pa je uporabljal skrajne registre in nenavadne inštrumentalne kombinacije. Do večjega izraza so prišla pihala in povečala se je raba redkih inštrumentov. V vsem tem se zrcali romantična želja po izražanju karakterističnega, pri čemer so poleg izrabe značilnih nacionalnih lokalnih barv značilna tudi zatekanja k tipičnim toposom – pri Meyerbeerju so to predvsem vojaški (koračnice v punktiranih ritmih), religiozni (zborovske himne), ljubezenski (patetični dueti) in grozljivi topos (spletke, zarote). V ospredju Meyerbeerjevega zanimanja je bila »barva« toposov, medtem ko je bil precej manj pozoren do izkazovanja čustev, zlasti intimnih.

Vse novosti je Meyerbeer udeležil v svojem prvem pariškem naročilu, operi *Robert hudič* (*Robert le diable*, 1831), ki je bila sprva zasnovana kot *opéra comique*. Libreto je pripravil Germain Delavigne. Ampak ko je Pixérécourt zapustil ustanovo Opéra-Comique, se je Meyerbeer skupaj s Scribom začel pogajati z Opero, s katero je pogodbo podpisal leta 1829, in tako je bilo treba libreto prilagoditi novi ustanovi in s tem tudi novemu žanru. Število dejanj se je s treh povečalo na pet, govorjeni dialogi so postali recitativi, bistveno se je pomanjšala vloga Raimbauta, ki skupaj z Alice predstavlja nižji par ob boku visokega, aristokratskega (Robert – Isabelle). V Robertu, ki naj bi bil hudičev sin, odmevajo nadnaravne sile, katerih priljubljenost je sprožila Boieldieujeva opera *comique Bela dama*, čeprav je podobno snov, ki vključuje pogodbo s temnimi silami, francosko občinstvo spoznalo že leta 1824, ko so v gledališču Odéon izvedli Webrovo opero *Čarostrelec*. Vdor elementov, značilnih za žanr *opéra comique*, v Opero je bil pogodu novemu direktorju, Louisu Véronu, ki je želel na ta način v gledališče privabiti širše meščansko občinstvo. Za prvo premiero v vlogi privatnega direktorja tako ni skoparil s sredstvi; prvič je bilo za scenografijo, ki je bila izdelana v delavnici P.-L.-C. Cicerija, porabljenega več denarja kot za kostume, s čimer je Véron nakazal, da bo razkošnost scenske postavitve vse pomembnejši segment opernega udejstvovanja. Opero zaradi vseh teh zunanjih dejavnikov (najprej zasnovana kot *opéra comique*, prva Véronova premiera, Meyerbeerjevo prvo naročilo za Opero, želja zadostiti zahtevam meščanskega občinstva) zaznamuje značilna eklektična mešanica, v kateri najdemo elemente opere *comique* (takšna je Raimbautova balada, v kateri se razkrije Robertova predzgodovina, z njo je povezan tudi pomemben spominski motiv, zato balada prevzema strukturno-dramaturško funkcijo),

virtuozne kolorature italijanske opere (predvsem v točkah sicilijanske princese Isabelle), grozljivo pravljlični elementi spominjajo na nemško pravljlično opero, čudežno (*merveilleux*) pa bi lahko povezali tudi s francosko *tragédie en musique*. Robert je tipični junak velike opere, v sebi razklan, pri čemer je razklanost celo genetsko utemeljena – rodil se je iz zveze med hudičem in človeško materjo. Vrhunec razklanosti, ko niha med predajo temnim silam in sledenju očetu Bertramu ter ljubeznijo do princese Isabelle, Robert doseže v predzadnji točki 5. dejanja, v triu, kjer nato vendarle prevlada čistost, s čimer je zagotovljen še zadnji srečni konec v veliki operi. Razklanost je izhodišče tudi za lokalno barvo, ki je povezana s kontrastom med diaboličnim (orkestracija s kombinacijo rogov, fagotov in timpanov) in nebeškim. Uspeh opere je bil izjemen, v treh letih je bila v Parizu izvedena stokrat, do leta 1835 pa še sedeminsedemdesetkrat v drugih opernih hišah v desetih državah.

Še več uspeha je Meyerbeer požel z naslednjo opero, *Hugenoti* (*Les Huguenots*, 1836). Snov temelji na zgodovinskem konfliktu iz poznega 16. stoletja med hugenoti, se pravi francoskimi protestanti, in katoliki. Snov je bila tedaj v modi, okoli leta 1820 se je z njo ukvarjalo več gledaliških iger in je zanimala tudi roman *Kronika vladavine Karla X.* (1829) Prosperja Mériméja. V fokusu v vseh teh primerih je bila t. i. šentjernejska noč (23. avgust 1572), ko so katoliki v Parizu pobili več kot tri tisoč hugenotov. Meyerbeer, ki je pogodbo z Véronom podpisal leta 1832, s prvo verzijo Scribovega libreta ni bil zadovoljen, zato je pomoč poiskal pri starem libretističnem prijatelju Rossiju. Proces ustvarjanja se je tako zavlekel, kar priča o spremenjenih razmerjih med ustvarjalci opere, postali so namreč bolj enakovredni partnerji, prvenstvo pa je vendarle dobil skladatelj. Meyerbeer je v *Hugenuote* preleil formulo, ki jo je razvil v *Robertu hudiču*: kontrastno zaporedje scen, ki je v *Robertu* povezano z osnovno razpetostjo med dobrim in zlim, je zamenjalo zgodovinsko ozadje krvavih razprtij med katoliki in protestanti. Podobno kot Halévyjevo *Judinjo* lahko tudi *Hugenuote* razumemo kot kritiko verskega fanatizma, ki leti na obe strani: na katoliški strani je to grof Saint-Bris, pri protestantih pa Marcel, služabnik glavnega junaka Raoula de Nangisa. Lokalno barvo daje protestantski koral »Ein feste Burg ist unser Gott«, ki zaznamuje uverturo, Marcelov prvi nastop in končni zborovski prizor, višek opere pa je v zaporedju mračne zarotniške prisega s posvetitvijo mečev in ljubezenskega dueta Raoula in Valentine v 4. dejanju. O izjemni orkestraciji posvetitve mečev je hvalnice pisal Berlioz, medtem ko je Wagnerja navduševal predvsem duet, ki je prelomen tako v dramaturškem kot glasbeno formalnem pogledu. V smislu dramaturške napetosti duet predstavlja tipično retardacijo: Raoul je prepričan, da je Valentina ljubica katoliškega grofa Neversa, zato zavrne poroko z njo, čeprav naj bi ta po načrtu kraljice utrdila premirje med katoliki in protestanti, in si s tem nakoplje srd katolikov,

nato pa Valentina Raoulu prizna ljubezen prav v trenutku največje napetosti, celo življenjske ogroženosti. Temu posebnemu trenutku ustreza forma dueta, ki se izmika znanim šablonam. Sloni na osnovni logiki oblike *solita forma*, vendar je ta osnovni obrazec na vseh ravneh podaljšan in prilagojen dramaturški situaciji. Raoul hiti na pomoč sotrpinom hugenotom, ki se jim obeta pokol, Valentina pa hoče Raoula rešiti in mu ponuja trak, s katerim bi sebe označil kot kristjana, kar pa ponosni Raoul zavrne. Protagonista torej poganja močan nemir – Raoula zavezanost svoji verski skupnosti, Valentino ljubezen do Raoula in strah pred njegovo smrtjo. V duetu najdemo značilne enote oblike *solita forma*: *sceno*, *tempo d'attacco*, *adagio*, *tempo di mezzo* in *stretta*. Točko uvaja scena (*Allegro vivace*, *Allegro maestoso*), v kateri protagonista predstavita svoji vročični agendi, kar nadaljujeta v *tempo di mezzo* (*Allegretto moderato*), ki že prinaša elemente periodičnosti (abc), nato zopet nastopi bolj recitativni odsek, v katerem Valentina Raoulu izpove ljubezen. Čas se ustavi in Meyerbeer nov odsek, ki je strukturno gledano *cantabile*, označi za *Cavatino* (oznaka očitno nima več prvotnega pomena nastopne arije). Tudi Raoulova pozornost se v tem trenutku od zunanjih, kolektivnih ciljev in zvestobe preusmeri k notranjemu liričnemu občutenju, iz glasbenega stavka pa izstopata oddaljena kontrastna tonaliteta (Ges-dur) in široko razprti melodični motiv (gl. prim. 10), ki še poudarjata sanjavoost trenutka, njegovo odtrganost od visoke dramatične napetosti dogajanja. Lirično potopljenost prekine zvok zvona, ki napoveduje začetek nočnega krvavega obračunavanja in hkrati zaznamuje prestop v recitativni *tempo di mezzo* (*Maestoso*), ki mu sledi *stretta* (Meyerbeer jo v partituri jasno naslovi), oblikovana kot tridelna pesemska forma, pri čemer je odsek a namenjen Raoulu, odsek b Valentini, v odseku a' si protagonista odgovarjata, na konec pa je pripeta dramatična koda, v katero kot slutnja tragičnega razpleta spet vdira zvok zvona, in med recitativne fragmente obeh protagonistov sta umeščeni še reminiscenci na srednji del *strette* (b) in melodijo *cavatine*.

Andante amoroso

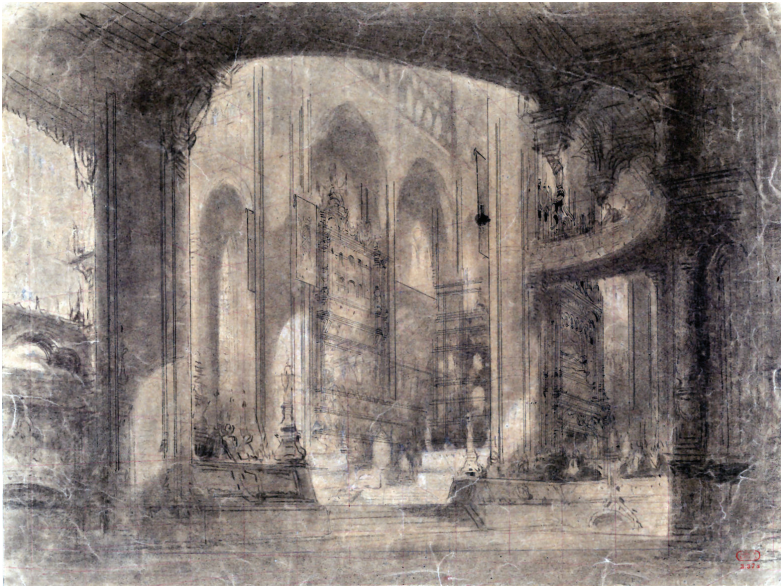
Tu - l'as - dit: oui, tu m'ai - mes! Dans - ma - nuit quelle é - toi - le a bril - le?

ppp

Primer 13 lentine iz Meyerbeerjeve opere Hugenoti

4. dejanje se z duetom zaključi, kar pomeni, da je Meyerbeer začutil, da ima lahko tudi intimna scena podobno dramatično moč kot veliki zborovski *tableau*. V 5. dejanju sledi tragični razplet: potem ko ubijejo njenega moža Neversa, ki ni vročično zagovarjal pokola, se Valentina odloči pridružiti Raoulu in sprejme njegovo vero. V obkoljeni protestantski cerkvi jo z Raoulom in Marcelom čaka gotova smrt, in to v podobi nikogar drugega kot njenega očeta, grofa Saint-Brisa.

Hugenoti so Meyerbeerju prinesli izjemen uspeh, opera je bila do leta 1906 izvedena kar tisočkrat. Vendar je uspeh skladatelja navdajal z nelagodjem, saj se mu je zdelo, da mora z vsakim naslednjim delom še preseči ta uspeh. Tudi zato se je njegovo ustvarjanje vedno bolj upočasnjevalo, kot dokazujeta izredno dolgi in zapleteni genezi naslednjih dveh velikih oper, *Preroka* in *Afričanke*. V vmesnem času je bil Meyerbeer nekaj časa generalni glasbeni direktor Prusije, leta 1844 pa je za otvoritev obnovljene dvorne opere v Berlinu napisal opero *Tabor v Šleziji* (*Ein Feldlaer in Schliesen*, 1844), v kateri je v glavni vlogi nastopila znamenita švedska sopranistka Jenny Lind (1820–1887). Da je izvedba opere Meyerbeerju pomenila veliko, priča dejstvo, da je skrivoma kot libretista angažiral Scriba, medtem ko je uradni libretist, Ludwig Rellstab (1799–1860), besedilo večinoma zgolj prevedel in verzificiral. To opero je Meyerbeer kasneje priredil za dunajski oder (pod naslovom *Vielka*) in večino glasbe pretopil v opero *comique* *Zvezda severnica* (*L'étoile du nord*, 1854), ki ima sicer povsem novo snov.



Slika 12: Scenografska skica za drugo sliko četrtega dejanja za premiero Meyerbeerjeve opere *Prerok* v Parizu leta 1849

Kmalu po uspešni premieri *Hugenotov* je Meyerbeer s Scribom začel razmišljati o primerni snovi za veliko opero. Najprej se je ponujala priložnost, da uglasbi libreto *Cinq-Mars* J. H. Vernoyja de Saint-Georges, ki ga je Meyerbeer zavrnil (kasneje se je operne obdelave iste snovi lotil Charles Gounod), nato je Scribe ponudil libreta za *Preroka* in *Afričanko*. Leta 1838 je Meyerbeer podpisal pogodbo, s katero se je zavezal, da bo v dveh letih uglasbil *Preroka* (*Le prophète*), katerega libreto se naslanja na anabaptistični revolt; gre za neke vrste ekstremistični poganjek protestantizma, ki ga je v Nemčiji v 16. stoletju vodil Jean iz Leydna. Dokončanje opere so zmotile številne zunanje okoliščine. Leta 1840 je vodenje Opere prevzel Léon Pillet, ki je želel, da v glavni vlogi Jeanove matere Fidès nastopi njegova ljubica Rosine Stoltz, čemur Meyerbeer ni bil naklonjen, hkrati pa je postajalo vse bolj jasno tudi, da je v zatonu glavni tenor Opere, Duprez. Tako je Meyerbeer z delom nadaljeval šele po Pilletovem odhodu, ko je krmilo Opere prevzel Duponchel. Premiera opere je bila leta 1849, kar se je izkazalo za posrečen trenutek glede na vsebino opere, manj kot eno leto pred tem je bil namreč Pariz v znamenju junijskega upora, zato je oblast v operi prepoznala pomembno svarilo pred ljudskimi upori, ki jih lahko zaneti neiskrena ideologija. Osrednji protagonist Jean, ki ga ponovno zaznamuje karakterna neodločenost, je razpet med ljubeznijo do zaročenke Berthe in matere. Oblastnik grof Oberthal ga postavi pred izbiro: odpove naj se zvezi z Bertho ali pa bo usmrčena njegova mati. Odloči se za mater, toda ta težak trenutek izkoristijo anabaptistični vodje, ki Jeana razglasijo za svojega preroka in vodjo. Jean jih vodi v krvave bitke proti oblastnikom, pri čemer te kmalu izgubijo svoj prvotni družbeno prevratni moment in zdi se, da se Jean vse bolj spreminja v le še enega okrutnega vladarja. To je najbolj očitno v 4. dejanju v Münstru, kjer smo priča Jeanovemu kronanju, osrednji sceni opere, velikemu *tableauju*, v katerem Jeana prepozna mati Fidès, ki se ji Jean kot lažni prerok odreče. Kasneje to obžaluje, ampak šele v trenutku, ko se proti njemu obrnejo ostali anabaptistični ideologi, ki začutijo, da se sreča ponovno nagiba na stran starih oblastnikov. Jean ukaže zapreti trdnjavo, ki je minirana, kar pomeni, da bodo nečedni prevarantski uporniki skupaj s starim oblastnim Oberthalom in tudi samim Jeanom umrli v plamenih. V glasbenem pogledu opera sledi značilnostim velike opere, pri čemer je Meyerbeer specifično barvo operi zagotovil s ponavljajočim se anabaptističnim koralom »Ad nos ad salutarem undam«, ki je njegovo avtorsko delo.

Alegretto molto moderato ♩ = 100

Ad nos, ad sa - lu - ta - rem un - dam i - ter um ve -
 Ad nos, ad sa - lu - ta - rem un - dam i - ter um ve -
 Ad nos, ad sa - lu - ta - rem un - dam i - ter um ve -

ni - te - mi - se - ri, ad nos, ad nos ve - ni - te po - pu -
 ni - te - mi - se - ri, ad nos, ad nos ve - ni - te po - pu -
 ni - te - mi - se - ri, ad nos, ad nos ve - ni - te po - pu -

Primer 14: Koral »Ad nos salutarem undam« iz Meyerbeerjeve opere *Prerok*

Še bolj kot ustvarjanje *Preroka* se je zavleklo pisanje opere *Afričanka* (*L'Africaine*). Prvi načrti za opero segajo v leto 1837, ko je Meyerbeer s Scribom podpisal pogodbo o operi, v kateri naj bi bil v ospredju mornariški častnik Fernand, ki v času vladavine španskega kralja Filipa III. na tržnici sužnjev kupi Séliko, s katero potem doživi brodolom in se znajde na afriški obali. Zaradi sprememb v ansamblu Opere je Meyerbeer prenehal s pisanjem in nadaljeval šele po izvedbi *Preroka*, ko sta se s Scribom domenila, da prvotno snov zamenjata za zgodbo o osvajanjih Vasca da Game. Nato je leta 1861 je Scribe umrl in Meyerbeer je moral poiskati novega libretista. Leta 1863 je bila opera dokončana, določen je bil tudi datum za premiero, vendar je naslednje leto umrl še Meyerbeer. Operi je tako dokončno podobo dal znameniti belgijski muzikolog François-Joseph Fétis (1784–1871), ki ga je najela Meyerbeerjeva vdova. Ena glavnih nalog Fétisa je bila povezana s krajšanjem partiture, kar je tudi sicer na vajah redno počel Meyerbeer. Bolj nenavadna odločitev muzikologa pa je bila, da je zavrgel novi naslov, *Vasco da Gama*, in se odločil za prvotnega, *Afričanka*, čeprav je glavna junakinja indijska princesa in se drugi del opere odvija v Indiji, kar pomeni, da Afrika v operi ni niti omenjena. Kljub zgodovinski snovi se zdi, da je Meyerbeer v ospredje postavil ljubezenske zveze. Glavni junak, Vasco da Gama, je zapleten v dva ljubezenska trikotnika (med Ines in Don Pédrom, predsednikom kraljevega sveta, in med Séliko in indijskim bojevnikom Néluskom), pri čemer se zdi, da Vasca poganja predvsem obsedenost s slavo, ki mu jo lahko zagotovi odkritje novih ozemelj. Pa vendar lahko v operi prepoznamo

tudi pomembno družbeno problematiko; če je Meyerbeer v *Hugenotih* v ospredje postavil vprašanje verske strpnosti in v *Preroku* nakazal, da se lahko pravična revolucija kaj kmalu sprevrže v lastno nasprotje, ko postanejo novi oblastniki enako tiranski kot stari, potem *Afričanka* jemlje v precep problem kolonizacije. Vasco v 1. dejanju kot dokaz svoje ljubezni ob Inesini ljubosumnosti tej kratko malo podari sužnjo Séliko ter s tem vrednostno zaznamuje razmerje med protagonistkama. Vasco je slep za ljubezen Sélিকে, ker je vse do njene bistrumne rešitve njegovega življenja ne obravnava enakovredno. To dokazuje tudi konec, ko se Sélika izkaže za bolj plemenito, kot pa so to evropski osvajalci – ko uvidi, da je ljubezenska vez med Ines in Vascom močnejša od Vascope naklonjenosti njej sami (predvsem ji je hvaležen, ker ga je rešila pred gotovo smrtjo), se odloči zoper običaje svoje kulture evropski par izpustiti, sama pa poišče smrt pod strupenim drevesom (*hippomane mancinella*), kjer se ji pridruži Nélusko. Podobno kot kasneje v Delibesovi operi *Lakmé* ali Puccinijevi *Gospodični Butterfly* se trk dveh kultur slabše izide za Neevropceje.

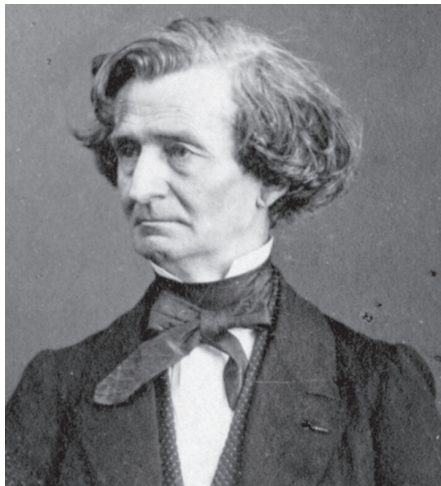
Meyerbeerjev tip velike opere je bil pomembna preokretnica v operni krajini prve polovice 19. stoletja. Težišče je od prvenstveno glasbeno vokalnega prenesel k vsebinsko dramatičnemu – njegove opere so postavljene v oddaljena zgodovinska, lahko tudi geografska okolja, a v metaforični maniri vedno naslavljajo aktualne družbene probleme, kar je treba razumeti kot vsebinsko srž opere. Da bi slednja prišla do izraza in da bi se v dramaturškem pogledu opera bolj približala dramaturškim zakonitostim, ki so v tistem času veljale v govornem gledališču, je bil pripravljen posegati tudi v obstoječe formalne okvire številčne opere. Obenem se Meyerbeer ni bil pripravljen odreči številnim konvencijam tako italijanske kot tudi francoske operne tradicije, in prav v združevanju novega in starega lahko ugledamo značilno Meyerbeerjevo eklektičnost. Njegove opere so še vedno polne virtuoznih pevskih arij in z njimi povezanih koloratur, zanašal se je na dekorativno moč lokalne barve, zato se na primer tudi v visoko dramatičnih *Hugenotih* ni odrekal v vsebinskem smislu precej nepomembne epizode z romskimi plesi. V Meyerbeerjevih operah so prelomne, vsebinsko polne, dramatične točke postavljene ob preproste, okorne popularne komade, katerih funkcija je bila povezana predvsem z navduševanjem premožnejšega občinstva. Njegove opere so bile zato pogosto predolge, dramaturgija pa razvlečena, kot dokazuje tudi sodobna uprizoritvena praksa, saj so danes Meyerbeerjeve opere praviloma deležne obsežnih rezanj. A brez Meyerbeerjeve velike opere si je težko predstavljati nadaljevanje operne zgodovine 19. stoletja. Meyerbeer ni bil pripravljen za vsako ceno tvegati in ni povsem zaupal v svoj lastni operni projekt, ampak ga je spretno prilagajal vsakokratni politični situaciji. To je bil razlog za počasno ugašanje zanimanja za njegov opus. Postal je pomembna snov v učbenikih, vsebinska moč njegovih del pa je z vzpostavitvijo novih družbenih odnosov dobila precej drugačne poudarke, kot jih je imela v prvi polovici 19. stoletja.

V risu velike opere

Žanr velike opere moramo razumeti v tesni povezavi z družbenimi premiki v veliki evropski prestolnici, ki jih je zaznamovala pospešena industrijska revolucija ter bogatenje srednjega sloja in s tem vse večja premoč premožnega meščanstva, ki je želelo nekoč izrazito aristokratsko zvrst, opero, vzeti za svojo in na ta način dokazati svoj na novo pridobljeni družbeni vpliv. Takšno družbeno prestopanje je pustilo pečat na žanru, ki je bil izrazito eklektičen: po svoje je ostajal zavezan monumentalnosti in virtuoznosti tradicionalne *tragédie en musique*, v scenski bohotnosti in spektaklu je mogoče ugledati davek industrijski revoluciji, navduševanje nad eksotičnim je bilo povezano s kolonialističnimi težnjami, vdor enostavnejših form pa je imel bolj izvorne meščanske podtone. V tem druženju raznolikega je velika opera žrtvovala homogenost, da bi pridobila na pestrosti. Kljub temu pripada veliki operi pomembno zgodovinsko mesto v razvoju opere 19. stoletja – brez modela velike opere si ni mogoče zamisliti operne umetnosti opernih velikanov 19. stoletja, Verdija in Wagnerja. Opera je postala pomembno umetniško središče, v katerem so se križali umetniki različnih področij, pogosto združeni v želji po doseganju skupnega cilja. Kot žanr je pridobila na estetski in tudi družbeni veljavi. Izbrane zgodovinske teme so bolj kot zgodovino razgaljale sodobnost in dajale upanje, da lahko množica (svoj odjek je našla v masovnih zborovskih scenah) spreminja družbeno ureditev. Najpomembnejše spremembe so se dotikale odnosa do inscenacije – ta ni več zgolj v funkciji predstavitve partiture, temveč ji je odmerjeno osrednje mesto (zato so se priprave na premiero bistveno podaljšale); nato pa tudi dramaturgije, ki je polna preobratov in napetostnih trenutkov, kar pomeni, da se je prvič resneje približala govornemu gledališču. Ti premiki so se odrazili tudi na ravni glasbe: za dramatičnost so skladatelji posegali po novih orkestrskih efektih – velika opera je postala laboratorij za razvijanje romantičnega orkestra, kot je razvidno iz novih orkestrskih tekstur in instrumentalnih efektov. Pomembna sprememba je bila tudi, da glasbena forma ni več v vseh detajlih narekovala dramaturgije, temveč se ji je pogosto prilagajala, kar je vodilo k zmeraj obsežnejšim številkam, saj so se zmanjšale razlike med recitativnim in arioznim in so se posamezne krajše številke stapljale v večjo sceno dramaturško celoto. Takšna prilagajanja potrebam inscenacije in zahtevam dramaturgije so od skladatelja terjala, da išče venomer nove rešitve, da torej v ospredje svojih estetskih premislekov postavlja inovacijo. To je bil tudi eden od razlogov, da se je ustvarjanje opere podaljšalo – opera ni več mogla nastajati po znanem formalnem kopitu.

Z veliko opero se je Pariz utrdil kot nesporno evropsko operno središče. Vpliv Pariza je žarčil daleč naokoli in vabil mlade skladatelje, ki so skoraj vsi priložnost za uspeh iskali v francoski prestolnici, med drugim tudi Verdi in Wagner. Vendar

ti vplivi niso vedno potekali povsem premočrtno, se pravi od samega izvora, temveč pogosto po posrednikih. Kot enega takšnih posrednikov med veliko opero in Wagnerjevo glasbeno dramo lahko razumemo **Hectorja Berlioza** (1803–1869), skladatelja, ki si je največjo slavo pridobil kot simfonični skladatelj, čeprav je vse življenje sanjaril o tem, da bi postal velik operni skladatelj. Berliozovi skladateljski idoli so bili operni skladatelji C. W. Gluck, G. Spontini, E. Méhul, J.-F. Le Suer in C. M. von Weber, največji vtis pa je na mladega skladatelja naredila izvedba Gluckove opere *Ifigenija na Tavridi*. Razlog za uspeh Berlioza kot simfoničnega skladatelja najdemo v preprostem dejstvu: mlad in še neuveljavljen skladatelj je lažje tvegala v simfoničnem kot pa v veliko dražjem opernem pogonu. Svoje simfonične uspehe je Berlioz želel unovčiti v operi, a se mu prehod ni tako zelo posrečil, in to kljub temu, da lahko v Berliozovem simfoničnem ustvarjanju prepoznamo številne operne poteze, zavezanost izraziti dramatičnosti, skoraj obvezni programskega. Tako je na primer ob svoji slavni *Fantastični simfoniji* (1830) zapisal, da je njen program (»Epizode iz umetnikovega življenja«) potrebno razumeti na enak način kot besedilo opere. Zdi se, da je Berliozov naravni prehod iz koncertne dvorane v operno ovirala njegova kritična nastrojenost tako do italijanske kot tudi francoske opere, ki po njegovem mnenju tako in tako ni bila zmožna lastne govornice, ampak se je izrazito navezovala na italijansko.



Slika 13: Hector Berlioz

Svojo prvo dokončano in ohranjeno opero, *Benvenuto Cellini* (1838), je Berlioz napisal z mislijo na uprizoritev v ustanovi Opéra-comique. Libreto sta v sodelovanju s pesnikom Alfredom de Vignyjem pripravila Léon de Wailly in Auguste Barbier, snov pa so avtorji poiskali v spominih kiparja Benvenuta Cellinija (1500–1571). Po zavrnitvi v Opéri-comique so delo ponudili Operi, ki ga je sprejela v

svoj repertoar v popravljani verziji (med drugim je bilo treba govorne dialoge spremeniti v recitative). Vendar je bila izvedba brez pravega uspeha in opera je doživela zgolj štiri ponovitve. Deloma je za neuspeh kriva njena nehomogenost; očiten je odtis opere *comique* in tako opera niha od jasne komike do resnih podtonov, ki jih prinaša poanta o umetnikovem poslanstvu. Še bolj kot mešanica žanrov je neuspehu botrovala Berliozova odpoved številnim opernim konvencijam in s tem pričakovanjem občinstva. Konvencionalnim opernim rešitvam se še najbolj približajo točke, povezane z ljubeznijo med Tereso in Cellinijem, preostalo dogajanje in glasbena realizacija pa se precej odmikata od tistega, kar je bilo tedaj mogoče videti v pariških operah. Presenetljivo je predvsem, kako kalejdoskopsko hitro si sledijo menjave v ritmu in orkestrski barvi, seveda pa bi v pevskih točkah zaman iskali tipično italijansko melodiko. To velja že za melodijo dueta med Tereso in Cellinijem v uverturi.



Primer 15: Melodija dueta med Tereso in Cellinijem,
kakor je predstavljena v uverturi Berliozove opere *Benvenuto Cellini*

V melodiji formalna delitev najprej poteka na 3 takte, drugi in tretji stavek sta direktno spojena, tretji stavek je zasnovan kot ponovitev prvega, vendar se raztegne na štiri takte, v nadaljevanju melodije pa postaja bolj zanimiva tudi harmonska obravnava – vse to priča o tem, da se je Berliozovo oblikovanje močno oddaljilo od liričnega prototipa italijanske opere. Glasbeno bogastvo opere, ki ponekod odstopa od dramaturgije dela, močno prekaša ostale opere, ki jih je imela na repertoarju Opera. A najbolj je pričakovanja občinstva puščala na cedilu glasbena kompleksnost v kombinaciji z nehomogeno zgodbo, kjer v ospredju ni bil ljubezenski konflikt na ozadju zgodovinske ali politične intrige, temveč problematika umetnika. Opero *Benvenuto Cellini* lahko po vsebinski plati razumemo kot »epizode iz umetnikovega življenja«, ki so skladatelju dale priložnost, da vanje prelije avtobiografske izkušnje, kot to še dodatno potrjuje konec opere, ko je v središču velik umetniški ego glavnega junaka, ki pozablja na svojo ljubezensko družico.

Slabe izkušnje ob krstni izvedbi opere (nič kaj dosti uspešnejša ni bila ponovitev, ki jo je v Weimarju pripravil eden redkih skladateljevih zagovornikov, Franz Liszt) so Berliozu verjetno odvrnile od nadaljnjega ustvarjanja za opero. Ampak v

drugi polovici petdesetih let se vendarle ni mogel upreti želji, da uresniči sanje, ki so ga spremljale od zgodnjega otroštva, da namreč operno oživi svoje priljubljeno literarno delo, Vergilovo *Eneido*. Berlioz je k temu spodbujala princesa Karolina Sayn-Wittgenstein, Lisztova ljubica, hkrati pa je bil zanj to tudi čas največje slave, ki jo je požel predvsem kot dirigent, čemur je sledilo imenovanje v Inštitut, torej francosko Akademijo znanosti in umetnosti. Berlioz se je odločil, da sam napiše libreto. 1. in 2. dejanje opere govori o tragediji Troje in prerokinji Kasandri, katere črne napovedi se uresničijo, 3., 4. in 5. dejanje pa so povezani z ljubezensko tragedijo kraljice Dido iz Kartagine, pri čemer zgodbi povezujeta glavni junak Enej in usoda trojanskega ljudstva. Nastala opera ni epska le zato, ker izhaja iz antičnega epa, temveč tudi po monumentalnih razsežnostih. Ki niso bile brez svojih nasprotij: tako v operi ob spektakelskem najdemo intimne scene, simfonično zasnovane scene se izmenjujejo z značilnimi opernimi številkami, zunanja, tudi odvečna dekoracija je pogosto uravnotežena s slovesno poglobljenim, kar pomeni, da je skladatelj v operi združil vse svoje izrazne registre.

V žanrskem pogledu bi opero *Trojanci* (nastajala je med letoma 1856 in 1858) lahko imeli za veliko opero, hkrati pa se naslanja na Berliozovega velikega vzornika, Glucka, s tem da so vzorci tako velike opere kot Glucka močno preseženi. Konvencijam opere se upira že izbrana antična snov, ki po drugi strani omogoča dovolj priložnosti za *couleur locale*. Še pomembnejše je to, da usoda junaka ni več v rokah množice, ljudstva, kot je bilo to značilno za veliko opero, ampak leži onkraj protagonistov. V osebne usode ne posega tok zgodovine, pač pa so protagonisti podobno kot v antični tragediji lutke v rokah višjih, nadnaravnih sil, usode, ki v opero večkrat posega v obliki klicev, pozivov, opominov duhov (v 2. dejanju Eneja nagovori mrtvi Hektor, kar se ponovi v 5. dejanju, ko Hektorjevi prikazni sledijo glasovi mrtvih Priama, Corebusa in Kasandre), poleg tega Eneja na njegovo končno poslanstvo, ustanovitev Rima, ves čas opominja bog Merkur. Enej ni tipični romantični neodločni junak, ne pusti se ujeti v mrežo zgodovinskih silnic, temveč njegovo delovanje poganjajo višji javni interesi, kar pomeni, da je ideja pomembnejša od posameznega dejanja – prav zaradi tega ljubezenska zveza z Dido ne more trajati. Enako velja za smrt Kasandre.

V formalnem pogledu so *Trojanci* še številčna opera, vendar meje med točkami redko prekinjajo tok dogajanja, poleg tega Berlioz prehode omili s številnimi subtilnimi glasbenimi sredstvi, kot je na primer poltonski zdrs med septetom in duetom v 4. dejanju. Hkrati se zdi, da ga še najmanj zanima tradicionalna dihotomija med recitativnim in arioznim, saj njegova glasbena domišljija najbolj vzplamti ob bolj svobodnih strukturah, kot so na primer monolog, scena in pantomima. V vseh teh primerih ima v glasbenem pogledu vse pomembnejšo vlogo orkester. Zdi se, da je Berlioz v operi unovčil svoje znanje, kako z orkestrskimi sredstvi vzbuditi vizualne podobe. Ti imanentno glasbeni postopki so posebno

značilni za scene nadnaravnega: nastop Hektorjevega duha zaznamujejo tipični orkestrski efekti, kot so mašeni zvoki rogov in flažoleti godal. Berlioz barvo razume kot poetično sredstvo, kar ni nikjer bolj očitno kot v nemi pantomimi užaloščene vdove Andromahe in njenega sina Astianaksa, v kateri široko pokrajino osamljenosti zariše solistični klarinet. Spet drugič orkestrski efekti privzamejo izrazito dramatično funkcijo, denimo v finalu 1. dejanja, kjer Berlioz s pomočjo kar treh ansamblov v zaodrju zariše postopno približevanje trojanskega konja. Nasploh je prav ta finale najboljši primer Berliozovega oddaljevanja od norm velike opere. Dogajanje se zdi povsem v skladu z željo velike opere po monumentalnosti, ampak namesto da bi se na odru s pomočjo glasbe zarisal velik *tableau*, je celotni potek predstavljen skozi oči Kasandrinega deklamacijskega opisa.

Berliozova največja opera se nenavadno približa Glucku in Spontiniju, kar bi v tistem času lahko obveljalo za regresivni umik v preteklost. Po drugi strani pa v njej že prepoznamo številne sorodnosti z Wagnerjevim konceptom glasbene drame, ki je začel prav tedaj dozorevati. V to smer kažeta vsebinska opora v mitu ter postopno prediranje številčne logike. Vendar je Berlioz svoj glasbeni stavek predvsem izrazil barval, manj pa ga je poskušal prežeti simfonično. Opiral se je na spominske motive (trojanska koračnica, ki se ponovi v 2., 3. in 5. dejanju, in klic »Italie!«, ki se oglasi na ključnih mestih v 2., 4. in 5. dejanju), ki pa se nikoli ne razširijo v vodilne motive, s katerimi bi lahko še bolj poudarjeno psihološko in dramatično s pomočjo glasbe zarisal konture mita in njegovega simbolnega pomena, kot je to kasneje počel Wagner. Da Berlioz ni posegel po tem sredstvu, je še toliko bolj nenavadno, če vemo, da njegova *idée fixe*, kot jo je razvil v *Fantastični simfoniji*, kjer s svojimi transformacijami zarisuje junakovo pot in njegova različna življenjska stanja, jasno odmeva v Wagnerjevi zasnovi vodilnih motivov.

Berlioz, ki je bil goreč podpornik Napoleona III., je želel s *Trojanci* predstaviti cesarstvo v vsem sijaju, podobno kot baročne opere, zato ne preseneča delni obrat nazaj h klasicizmu, proti Gluckovi sposobnosti, da poslušalca gane s klasično odmerjenimi sredstvi. Paradokсно pa je opera, ki je bila zasnovana z mislijo na izvedbo v Operi, v največji pariški ustanovi naletela na gluha ušesa. Tam je leta 1861 doživel polom Wagner s *Tannhäuserjem*, zato Opera ni bila pripravljena tvegati še z Berliozom. Poleg tega je Berlioz neprestano kritiziral odločitve Opere, kar gotovo ni omeščalo njene direkcije. Če je torej opera *Benvenuto Cellini*, zasnovana kot *opéra comique*, našla pot na oder Opere, potem se česa podobnega ni kazalo nadejati v primeru *Trojancev*. Tako je po zasnovi velika opera leta 1863 delno krstno izvedbo doživela v ustanovi Théâtre Lyrique. Ker je bila predolga za manjše gledališče, jo je Berlioz razbil na dva dela, pri čemer je nazadnje izvedbo doživel le drugi del (*Trojanci v Kartagini*), pa še to varianto so že takoj po krstni predstavi pričeli močno krajšati in prirejati. Opera je bila v celoti izvedena šele leta 1890, in sicer v nemškem Karlsruheju pod dirigentskim vodstvom wagnerjanca Felixa Mottla.

Pisanje obsežnih *Trojancev* in še bolj borba za izvedbo sta Berlioza, ki je vse bolj bolehal, močno izčrpali. Njegov naslednji operni projekt, komično opero *Béatrice in Bénédicte* (*Béatrice et Bénédicte*, 1862) moramo zato razumeti kot oddih od resnosti in monumentalnosti *Trojancev*. Libreto je ponovno napisal kar sam, pri čemer se je naslonil na še enega literata, ki mu je bil močno pri srcu, Shakespeara, in njegovo komedijo *Veliko hrupa za nič*. (Po besedilu Shakespeareovega *Beneškega trgovca* je bil povzet že znameniti duet »Nuit d'ivresse« med Enejem in Dido v *Trojancih*.) Opera je neke vrste parodija, ki je nastala iz duha italijanskega žanra *opera buffa*, polna je uličnih plesov, zvokov tamburina in kitar, kompozicijo pa zaznamuje veliko večja osrediščenost, kot je bilo to značilno za *Trojance*.

Za nadaljnjo zgodovino opere je posebno pomemben odnos Wagnerja do Berliozovega dela, pri čemer naletimo na značilno ambivalentnost. Wagner je bil v spisu *Opera in drama* odklonilen do Berlioza, kasneje, ko sta se v petdesetih letih srečala v Londonu, pa si je ustvaril drugačno podobo o tem francoskem skladatelju in je z njim navezal tudi prijateljski stik. Goreč posrednik obeh je bil Franz Liszt, ki je skušal Berlioza postaviti v vlogo nekakšnega predhodnika Wagnerjevih opernih prizadevanj in lastnega ukvarjanja z žanrom simfonične pesnitve, vendar Berlioz te vloge ni sprejel. Wagnerjevo napajanje pri Berliozu ni bilo le teoretično in strukturno, temveč lahko sorodnosti iščemo tako na ravni posameznih orkestrskih tekstur (polno predstavitev teme romarjev v pozavnah iz uverture k operi *Tannhäuser* lahko primerjamo s stavkom »Romeo sam« iz Berliozove dramatične simfonije *Romeo in Julija*, kjer se tema v pozavnah na podoben način združi z vzvalovano spremljavo v godalih) kot tudi motivičnih drobcev (že omenjeni stavek iz *Romea in Julije* je podoben začetku Wagnerjeve glasbene drame *Tristan in Izolda* – gl. prim. 11).

The image shows two musical staves. The top staff is in 4/4 time and features a melodic line starting with a *ppp* dynamic, followed by a *poco a poco cresc.* section, and ending with a *f* dynamic. The bottom staff is in 8/8 time and shows a similar melodic line starting with a *pp* dynamic and ending with a *p* dynamic. Both staves use various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Primer 16: Primerjava med temo z začetka stavka »Romeo sam« iz Berliozove dramatične simfonije *Romeo in Julija* (zgoraj) z začetkom Wagnerjeve glasbene drame *Tristan in Izolda* (spodaj)

Čeprav je italijanska opera še vedno veljala za glavno evropsko operno izvoznico, se je v 19. stoletju smer vplivov tudi zaobrnila, in tako lahko značilnosti velike opere razpoznamo v številnih italijanskih operah tistega časa. To velja za *Hamleta*

(*Amleto*, 1865) Franca Faccia (1840–1891), *Mefistofelesa* (*Mefistofele*, 1868) Arriga Boita (1842–1918), opero *Guarani* (*Il Guarany*, 1870) v Italiji delujočega brazilskega skladatelja Antônia Carlosa Gomesa (1836–1896) in *La Gioconda* (1876) Amilcareja Ponchiellija (1834–1886). Razvila se je tudi italijanska ustreznica velike opere, *opera ballo*, ki ni bila nujno povezana z zgodovinskimi temami, a je v njej veliko večjo vlogo kot v drugih italijanskih operah igral balet. V vsebinskem pogledu so v ospredje prihajale nasilnejše teme, včasih povezane z morbidnostjo, kar lahko razumemo kot davek dramaturgiji šoka velike opere, le da so bili takšni dramatični premiki v italijanski verziji velike opere iz zunanosti prenešeni v psihološko notranost opernih protagonistov. Tudi druge značilnosti žanra je mogoče razumeti v tesni povezavi z veliko opero. Tako žanr *opera ballo* zaznamujejo bolj odprte, diskurzivne forme. Posamezne točke se spreminjajo v vse daljše scene, pri čemer se širijo predvsem s pomočjo deklamacije. V dramatične namene se je uporabilo druženje visokega in nizkega sloga, tako da imamo opraviti z večjim deležem karakterističnih točk, se pravi takšnih, katerih funkcija je opisna ali pa v ospredje postavljajo lokalno barvo. Značilni so plesni ritmi, za enotnost celote pogosto poskrbi uporaba spominskih motivov in libretisti si pomagajo tudi z močnimi scenskimi učinki. V glasbenem stavku so skladatelji večjo pozornost namenili harmonskim subtilnostim, značilne so kromatične in enharmonske modulacije, upade število jasnih kadenc, kar je prispevalo k bolj konverzacijskemu slogu petih mest. Vse večjo dramatično težo nosi tudi efektna orkestracija, pri čemer tremoli in zmanjšani akordi zelo pogosto izražajo trenutke strahu in šoka.

Kljub močni vplivnosti ali pa prav zaradi nje je bila velika opera deležna številnih kritik, ki so prihajale predvsem iz Nemčije. Glasen je bil Robert Schumann v svojem časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*, kjer je veliki operi očital eklekticizem, ki se ne sramuje ničesar, kar zagotavlja učinkovitost. Wagner, ki je očitno črpal tudi iz idej velike opere (videli smo že, da je bilo združevanje umetniških panog v obliki celostne umetnine v programu saintsimonistov), je po drugi strani govoril o dogajanju brez vzroka – scenske akcije so se mu zdele slabo motivirane, velik del glasbe zgolj v funkciji dekoracije in ne dramatične akcije, kot je to od nje zahteval sam. Zaradi teh kritik, ki so sčasoma dobile tudi politične podtöne, je velika opera po letu 1900 vse bolj izginjala iz opernih hiš.

Nadaljnje branje

- Bartlet, M. Elizabeth C. »Grand opéra«. *Grove Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011619?rskey=XhBVQ2&result=1>.
- Bartlet, M. Elizabeth C., in Richard Langham Smith. »Opéra comique«. *Grove Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043715?rskey=92XKoS&result=2>.
- Benjamin, Walter. »Paris: Capital of the Nineteenth Century«. *Perspecta* 12 (1969), 163–172.
- Betzwieser, Thomas. *Sprechen un Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*. Stuttgart in Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002.
- Brzoska, Matthias. »Meyerbeer [Beer], Giacomo«. *Grove Music Online*, prvič objavljeno 13. januarja 2015, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018554>.
- Everist, Mark. *Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828*. Los Angeles in London: University of California Press, 2002.
- Everist, Mark. *Opera in Paris from the Empire to the Commune*. London in New York: Routledge, 2019.
- Gerhard, Anselm. *Die Verstärker der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. Weimar: Metzler, 1992.
- Gerhard, Anselm. »Grand Opéra«. V: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/12533> (dostopano 5. 5. 2022).
- Giroud, Vincent. *French Opera: A Short History*. New Haven in London: Yale University Press, 2010.
- Grand Opera Outside Paris. Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*. Ur. Jens Hesselager. London in New York: Routledge, 2018.
- Huebner, Steven. »Boieldieu, (Adrien) Louis«. *Grove Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003423>.
- Jahrmärker, Manuela, in drugi. »Meyerbeer, Giacomo«. V: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/12638> (dostopano 6. 5. 2022).
- Lacombe, Hervé. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. Los Angeles in London: University of California Press, 2001.

- Macdonald, Hugh. »Berlioz, (Louis-) Hector«. *Grove Music Online*, prvič objavljeno 28. februarja 2005, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051424?rskey=1s1E65&result=1>.
- Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*. Ur. Annegret Fauser in Mark Everist. Chicago in London: University of Chicago Press, 2009.
- Schneider, Herbert. »Auber, Daniel-François-Esprit«. *Grove Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001489?rskey=tYHnaH&result=1>.
- Schneider, Herbert, in Nicole Wild. *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich in New York: Georg Olms Verlag, 1997.
- Smith, Christopher. »Halévy, Ludovic«. *Grove Music Online*, prvič objavljeno 1. decembra 1992, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007612?rskey=t4UvcA&result=1>.
- The Cambridge Companion to Berlioz*. Ur. Peter Bloom. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- The Cambridge Companion to Grand Opéra*. Ur. David Charleton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Ur. Lorenzo Frassa. Lucca: Brepols, 2011.

ČASOVNI TRAK – FRANCOSKA OPERA V PRVI POLOVICI 19. STOLETJA



Nemška romantična opera

Odsotnost operne tradicije in iskanje nacionalne identitete

Operno življenje v nemških deželah je na začetku 19. stoletja močno zaznamovala odsotnost lastne operne tradicije. Medtem ko sta italijanska in francoska opera lahko gradili na močni tradiciji, ki sta jo nato kombinirali z medsebojnimi vplivi, je bila nemška operna kultura večinoma odvisna od gostujočih italijanskih in francoskih glasbenikov. Nemška dvorna opera je bila urejena pretežno po italijanskih zgledih, dela v nemščini pa so bila namenjena predvsem pedagoškim potrebam (šolske glasbeno-gledališke izvedbe) in nižjim slojem, kar je pomenilo, da so bili žanri enostavnejši. Prvo nemško nacionalno gledališče je bilo ustanovljeno v Hamburgu šele leta 1767 in do začetka 19. stoletja vodilnih mest v podobnih ustanovah niso zasedali nemški glasbeniki ali impresariji. Širše občinstvo se je z glasbenim gledališčem večinoma seznanjalo, zahvaljujoč potujočim gledališkim skupinam – imamo podatke, da jih je bilo na nemških tleh še sredi 19. stoletja okoli sedemdeset in da so bile le redke zmožne izvajati ambicioznejše operne projekte. Razlogov za tako stanje je več in so nedvomno povezani s specifično politično situacijo (nemško ozemlje je bilo razpršeno na kopico manjših mestnih držav) in z vplivom protestantizma, ki ni bil naklonjen gledališkemu uprizorjanju. Zaradi tega se marsikateri največji nemški skladatelji prejšnjih obdobj niso spopadali z opero, kar najprej velja za Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750). Ker je večino življenja preživel kot cerkveni skladatelj, ustvarjanje gledališke glasbe ni spadalo med njegove obveznosti, čeprav lahko nekaj dramatičnih zaostritev zaslišimo v obeh njegovih pasijonih. Bachov generacijski sodobnik Georg Friedrich Händel (1685–1759) je sprva ustvarjal v »opernem« Hamburgu, a je nato izziv našel v Londonu, kjer je ustvarjal italijansko opero. Velika nemška operna skladateljica sta bila v nadaljevanju Johann Adolph Hasse (1699–1783) in Christoph Willibald Gluck (1714–1787), ki pa nista ustvarjala v nemškem jeziku (Gluck je najprej ustvarjal italijanske opere na Dunaju, kasneje pa je s svojimi francoskimi deli močno zaznamoval razvoj francoske opere v Parizu). Josepha Haydna (1732–1809) so kljub razmeroma obsežnemu opernemu opusu bolj zanimali drugi žanri (simfonija, godalni kvartet), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) pa je vpiljal najrazličnejše impulze in zaradi svoje osnovne svetovljanske naravnosti niti ni čutil potrebe po ustvarjanju tipično nemškega opernega žanra. Nemški skladatelji so tako veliko več časa namenili instrumentalnim žanrom. Zato ne preseneča,

da je v nemški operi pomembnejšo vlogo dobil prav orkester, skladatelji pa so v opero vse bolj vnašali simfonično logiko in motivično–tematsko delo.

Tudi nemške dežele so bile z začetkom 19. stoletja v političnem pogledu vpete v restavracijske poteze, ki so bile posebno močne v času vladavine princa Metternicha (1773–1859; najprej je bil habsburški zunanji minister, nato kancler). Po letih vojne in tuje okupacije je Metternich skušal zatreti prevratniške ideje, ki jih je tudi na nemškem ozemlju sprožila francoska revolucija. Med temi idejami je bila poleg socialne prenove izrazita želja po združitvi Nemčije. V času, ko se je večini zdelo, da mora pozabiti na svoje ideološke upe, se je pozornost s politično diplomatskega parketa preusmerila v kulturno sfero: svojo nacionalno identiteto je občinstvo iskalo v operi. Izhod iz te situacije se je pokazal v specifičnem žanru, ki ga lahko razumemo kot nemško romantično opero.

Ideja romantičnega je preplavila nemško intelektualno okolje na začetku 19. stoletja s predavanji *O dramatični umetnosti in literaturi* (*Über dramatische Kunst und Literatur*), ki jih je leta 1808 na Dunaju pripravil August Wilhelm Schlegel (1767–1845). Predavanja so nastala pod močnim vtisom Schleglovega prevajanja dramatika Shakespeara in Caldérona – njiju je poleg Danteja, Ajshila, Rousseauja in celo znamenitega pisca libretov za Lullyjeve opere, Philippa Quinaulta, v predavanjih navajal kot najbolj tipične zgleds utelešenja romantičnega duha, kar pomeni, da tega ni razumel kot časovno zamejen pojav. Za Schlegla je romantično pisanje tisto pisanje, ki je v prvi vrsti fantazijsko. Tipični romantični pisatelj zna razvneti bralčvo domišljijo, vstopa v fantazijski svet, ki bralcu odpira povsem nove svetove in ga vodi v neznano, katero dojema kot resničnost, čeprav racionalni pol uma takšne iluzije zavrača (spomniti se velja na duha Hamletovega očeta iz Shakespeareovega *Hamleta* ali na preroške sojenice iz *Macbetha*). Romantičnemu pisanju je tuja vsakršna dogmatičnost, zato je Schlegel pozival k zavračanju ustaljenih formalnih in žanrskih vzorcev. Schlegel se je upiral razumski naravnosti razsvetljenstva in je bil prepričan, da intelektualne sposobnosti vodita intuicija in domišljija.

Schleglova predavanja so močno odmevala v delu nemškega pisatelja, slikarja in glasbenika Ernsta Theodorja Amadeusa Hoffmanna (1776–1822), ki se je s podobno tematiko ukvarjal v spisu »Pesnik in skladatelj« (»Der Dichter und der Komponist«). Ta spis je leta 1813 izšel najprej anonimno v časopisu *Allgemeine musikalische Zeitung*, kasneje pa ga je Hoffmann objavil kot prvi del zbirke *Serapionovi bratje* (*Die Serapionsbrüder*, 1819). V dialoško zasnovanem tekstu se pogovarjata pesnik Ferdinand in skladatelj Ludwig (ime je nedvomno posvetilo Beethovnu), ki v Schleglovem duhu zavračata enostransko žanrsko delitev na komično in tragično opero: »Samo v resnično romantičnem se meša komično s tragičnim tako popolno, da se oboje spoji v skupni efekt«. ³⁴ Glavna snov nemške

34 Nav. po Peter Ackermann, »Romantische Oper,« v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/12185> (dostopano 20. 5. 2022).

romantične opere naj postane čudežni svet fantazije, na katerega lahko ustrezno odgovori glasba, ki je »pravi jezik sveta čudežnega«. Hoffmann se je spraševal,

ali ni glasba skrivnostni jezik oddaljenega duhovnega sveta, katerega čudežni poudarki odmevajo v nas in v nas prebujajo višje, intenzivnejše življenje? [...] Naj se pesnik pripravi na drzni polet v daljno deželo romantike; tam bo našel čudeže, ki jih bo oživil z živimi, bleščeče svežimi barvami, tako da jim bomo popolnoma verjeli.³⁵

Takšen svet se še posebno prilega glasbi, ki »odpira človeku neznana območja; svet, ki nima nič skupnega z zunanjim svetom čutil, ki ga obdaja, in v katerem pozabi na vsa določljiva čustva, da bi se predal neizrekljivemu«. ³⁶ Čista instrumentalna glasba je še vzbujala dvome pri G. W. F. Heglu, češ da je prazna in brez pomena;³⁷ po njegovem mnenju instrumentalna glasba, kjer ni besedila, ampak se osredotoča na glasbeno substanco in njeno obravnavo, pridobi kot glasba, a izgubi kot umetnost oziroma kot pomenska umetnost.³⁸ Po drugi strani se je Hoffmannu zdelo, da bi bilo prav v operi mogoče doseči, kar sta želela romantika L. Tieck in W. H. Wackenroder, prav opera naj bi preseгла Heglovo »zamejenost« in uresničila vse skrito, kar leži onstran glasbe:

V operi bi se nam prikazali posegi višjih sil in pred našimi očmi razkrili romantično domeno, v kateri je bolj poudarjen tudi jezik oziroma je prevzet iz tiste oddaljene sfere, torej glasbe, petja, kjer nas celo dogajanje in situacija, ki lebdi v močnih tonih in zvokih, močneje zagrabit in spodneseta. Na ta način bi morala glasba neposredno in nujno izhajati iz poezije.³⁹

Osnovna tematika takšne romantične opere je srečanje protagonistov iz dveh različnih svetov, realnega in nerealnega, čudežnega, s tem da prav razlika med tema svetovoma vnaša tragični zaplet. Hoffmann je kot zgled za podobno snov navajal italijanskega dramatika Carla Gozzija (1720–1806), in zares se je v tistem času veliko gledaliških iger in spevoiger napajalo iz njegovih zgodb.

Hoffmannovih premislekov ne moremo razumeti, če ne vemo, kakšen pomen je v nemških opernih reformah igral poseben družbeni razred, t. i.

35 Nav. po Aubrey S. Garlington, »E. T. A. Hoffmann's 'Der Dichter und der Komponist' and the Creation of the German Romantic Opera«, *The Musical Quarterly* 65/1 (1979), 33.

36 Nav. po Carl Dahlhaus in Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner. 1800–1850*, Stuttgart in Weimar: Metzler, 2007, 77.

37 Carl Dahlhaus, *Musik-Taschen-Bücher. Theoretica*, zv. 8 (Glasbena estetika), Köln: Gering, 1986, 71.

38 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, <http://www.textlog.de/5779.html> (dostopano 20. 6. 2014).

39 Nav. po Ackermann.

Bildungsbürgertum, se pravi izobraženo meščanstvo. To je bilo v političnem pogledu izrazito liberalno, zavzemalo se je za moč novega razreda, razpetega med staro, premožno aristokracijo in slabše izobraženim delavskim razredom. Prav ta t. i. *Mittelstand* (srednji sloj) naj bi predstavljal »pravo« nemško ljudstvo, ki je ob nezmožnosti nemške politične enotnosti iskalo »domovino duše« – zdelo se je, da lahko izpraznjeno geografsko-politično oznako napolni kulturna domovina. Ta srednji sloj je posebej napad na aristokracijo, še dodatno pa so ga podpirale izrazite nacionalistične težnje. Eden izmed očitkov aristokraciji je bil povezan z njenim prevzemanjem tujih kulturnih obrazcev, med katere je spadala tudi italijanska opera. Zaradi tega v prvi polovici 19. stoletja ne moremo razločevati med prizadevanji za nemško nacionalno opero in vzpostavljanjem nemške nacionalne identitete, ki se je poskušala formirati onkraj preživetih političnih ureditev (*ancien régime*) in tujih kulturnih vplivov. Nemška romantična opera tako ni predstavljala samo novega opernega žanra, ampak novo nacionalno identiteto, ki dotlej na opernem prizorišču ni imela opaznejše vloge.

Predhodniki nemške romantične opere – med spevoigro in idejno dramo

V mnogočem je bila za politične, družbene in s tem tudi kulturne spremembe v 19. stoletju odločilna francoska revolucija. To konec koncev potrjuje opus velikana s konca 18. in z začetka 19. stoletja, **Ludwiga van Beethovna** (1770–1827), predvsem pa njegova opera *Fidelio*, katere prva verzija, še pod naslovom *Leonora*, je bila uprizorjena leta 1805. Pot do končne podobe skladateljeve edine opere je bila zamotana in sta jo v prvi vrsti zaznamovala prenos iz francoskega kulturnega in jezikovnega okolja ter križanje različnih opernih žanrskih konvencij – francoskega žanra *opéra comique*, njegove nemške ustreznice spevoigre, žanra *opera buffa*, ki je najočitnejši v uvodnem duetu in liku Rocca. Poleg tega pa še poskus vzpostavitve nove oblike idejne drame s pomočjo uporabe značilnih obrazcev takrat modne in s francosko revolucijo povezane opere rešitve. Francoska revolucija je prinesla precejšnje spremembe tudi v glasbenem gledališču, kjer je vse pomembnejši postajal žanr *opéra comique* s svojimi meščanskimi temelji in znotraj tega žanra opera rešitve (*opéra à sauvetage*), na katero je Beethoven naletel na Dunaju, kjer so prav takrat izjemen uspeh doživela dela Luigija Cherubinija (*Lodoiška*, 1791; *Les deux journées*, 1800). Opera rešitve je v središče postavila osvoboditev posameznika in z njo idejo zmage višjih idealov človečnosti nad nizkotnimi motivi, kar lahko razumemo kot odmev idealov francoske revolucije. Toda v zvezi z Beethovno opero postanejo paralele z revolucijo in osvoboditvijo hitro bolj problematične. Avtor izvornega francoskega libreta, Jean-Nicolas Bouilly, naj bi zamisel za *Leonoro* našel v resničnem dogodku, ko je bil v času porevolucijskega terorja kot načelnik vojaške komisije v Toursu, kjer

naj bi bil priča, kako je žena Renéja Comta de Semblançaya, preoblečena v moškega, iz jakobinskega zapora rešila svojega moža. Bouillyjevo verzijo je v obliki žanra *opéra comique* uglasbil Pierre Gaveaux (1761–1825), čigar delo *Leonora ali Zakonska ljubezen* (*Leonora ou L'amour conjugal*) je bilo leta 1792 izvedeno v Gledališču Feydeau v Parizu. Ista snov je nato našla pot k Ferdinandu Paerju, ki se je v italijanski verziji (*Leonora, ossia L'amore coniugale*, Dresden 1804; libreto je po Bouillyjevi verziji pripravil Giovanni Schmidt) oprijel žanra *semiseria* s prekomponiranimi recitativi (to verzijo je Beethoven poznal, saj so v njegovi zapuščini našli klavirski izvleček), medtem ko je Simon Mayr na libreto Gaetana Rossija leta 1805 uglasbil *Zakonsko ljubezen* (*L'amor coniugale*), v kateri pa gre samo še za intrigo zasebne narave, medtem ko so izpadle vse politične konotacije, ki jih najdemo v Bouillyjevem izvorniku. Na poseben način vsi ti premiki zaznamujejo tudi Beethovnovo opero, ki bi jo v političnem pogledu lahko interpretirali na dva načina: v končni osvoboditvi vseh ujetnikov najdemo vzporednico s prvim dejanjem revolucije, zavzetjem Bastije 14. julija 1789, ko so bili podobno kot na koncu *Fidelia* izpuščeni vsi zaporniki, hkrati pa Bouillyjeva prigoda razkriva tiranijo porevolucijskih časov, kar potrjuje tudi očitno višji družbeni status Florestana in Leonore. Takšna ambivalenca je bila Beethovnu blizu, v njej odmeva njegovo začetno navdušenje nad revolucijo in Napoleonom ter nato razočaranje in morda povratek k idealom razsvetljenega absolutizma. Do teh premikov v skladateljevem svetovnem nazoru je prihajalo prav v času nastajanja različnih verzij *Leonore* oz. *Fidelia*.



Slika 14: Ludwig van Beethoven

Beethoven je na začetku 19. stoletja v avstrijski prestolnici že užival ugled velikega instrumentalnega skladatelja, zato se je zdelo smiselno, da se povzpne še

na operni parnas. Tako ne preseneča, da se je leta 1803 odzval vabilu Emanuela Schikanederja (1751–1812), umetniškega vodje ustanove Theater an der Wien, ki se je v zgodovino zapisal kot libretist Mozartove *Čarobne piščali*, da napiše opero na podlagi antične snovi. Beethoven je začel uglasbljati Schikanederjev libreto *Vestas Feuer* in se je v ta namen celo preselil v stanovanje v gledališču Theater an der Wien, ampak naslednje leto so Schikanederja odpustili in njegovo mesto je zasedel Joseph Sonnleithner (1766–1835), ki je Beethovna seznanil z Bouillyjevo *Leonoro*. Nova predloga je Beethovna razvnela že zato, ker je Bouilly napisal libreto tudi za Cherubinijevo opero *Les deux journées*, ki je tedaj navduševala Dunajčane in jo je Beethoven cenil. Ker ga Schikanederjev libreto že tako ni pretirano navdušil, se je z veseljem lotil novega opernega projekta, uglasbitve Sonnleithnerjeve priredbe Bouillyjevega besedila. V libretu ostajajo jasne usedline žanra *opéra comique* – poleg herojskih likov Leonore in Florestana nastopajo bolj prešerni, malomeščanski liki, v katerih bi se lažje prepoznala širša množica obiskovalcev primestnega gledališča. Pred izvedbo je moral libreto skozi cenzuro, in ta je zahtevala, da se izvorno prizorišče iz časa francoske revolucije prestavi v Španijo 16. stoletja. Direkcija gledališča je proti Beethovnovi volji zahtevala tudi, da se naslov iz *Leonore* spremeni v *Fidelio*, zato da občinstvo dela ne bi zamenjevalo z Gaveauxovo opero. Prva izvedba opere leta 1805 ni bila preveč uspešna, kar ni bila zgolj posledica Beethovnovega »neprijaznega« odnosa do pevcev (glavne vloge niso ravno gladko položene v pevski grla) in povečanih dimenzij posameznih točk, pač pa tudi zgodovinskega konteksta. Tedaj je namreč življenje na Dunaju zaznamovalo obleganje Napoleonovih čet, zato je plemstvo zapustilo prestolnico, kar je pomenilo, da v avditoriju ob krstni izvedbi ni bilo občinstva, ki je najbolj podpiralo Beethovna. Zaradi neuspešne izvedbe je Beethoven povabil prijatelja Stephana von Breuninga, naj pride iz Bonna popraviti libreto. Popravljen partitura je doživela praižvedbo leta 1806 in naletela na več odobravanja, vendar so jo po dveh ponovitvah umaknili z repertoarja, in sicer zaradi sporov v ansamblu.

S tem pa se Beethoven operi še ni hotel odpovedati, in tako se je leta 1814 s pomočjo libretista Georga Friedricha Treitschkeja ponovno lotil predelave. V končni verziji, prvič izvedeni leta 1814, opazimo premik od konkretnega k abstraktnemu, od izrecno zgodovinskega (revolucija in njeni odmevi) in zasebnega (osvoboditev soproga) k univerzalnemu (osvoboditev vseh ujetnikov), od tipa zakonske ljubezni, o kakršni sanja Marzeline, k vseobsegajoči ljubezni, kar na svoj način ponazarja žanrska razpetost med začetkom in koncem opere. Zdi se, da je Beethoven po razočaranju nad Napoleonom najbolj zaupal Kantovim moralnim načelom, ki jih prepoznamo v znamenitem Leonorinem stavku, ki ga izreče, ko se poskuša prepričati, da je ubogi jetnik res njen soprog: »Kdorkoli že si – rešila te bom.« Ta premik je dodobra pretresel osnovni žanrski milje – opera rešitve s

svojimi ostanki domačnosti iz spevoigre se je preobrazila v idejno dramo, kar razkrija tudi glasbeni stavek drugega finala, v katerem so protagonisti postopoma instrumentalizirani v pevske glasove, v nekakšno glasbeno sestavino končnega oratorija, ki se približuje vsebinskim idealom skladateljve 9. *simfonije*. O tem nenazadnje priča velika podobnost med odlomkom iz končnega zbora (»Wer ein holdes Weib errungen, / Stimm in unsren Jubel ein! / Nie wird es zu hoch besungen, / Retterin des Gatten sein«) in kitico Schillerjeve *Ode radosti* (»Wem der große Wurf gelungen, / Eines Freundes Freund zu sein; / Wer ein holdes Weib errungen, / Mische seinen Jubel ein!«).

V končni apoteози ideje svobode protagonisti z začetka opere (Rocco, Marzellina, Jaquino) skoraj ne najdejo več svojega mesta (Marzellina, ki se ji podira svet, ko ugotovi, da je bila njena velika ljubezen v moškega preoblečena ženska, zmore en samcat stavek), kar sproža vprašanje, ali je bila takšna dramaturška neuravnoteženost hotena ali pa morda posledica skladateljve žanrske neodločenosti. Po eni strani bi bilo razkol med protagonisti z začetka opere, ki pripadajo nižjemu, meščanskemu sloju, in tistimi, ki opero zaključujejo in so povezani s plemstvom, mogoče razumeti kot prikaz ideje revolucije, ki naj se širi in oplazi vse družbene sloje. V tem oziru bi lahko začetno željo ječarja Rocca, da hčeri Marzeline priskrbi finančno udoben zakonski stan, razumeli kot meščansko ustreznico utopični osvoboditvi in ponovni združitvi para iz plemiškega sloja, Leonore in Florestana. Toda po drugi strani bi se dalo te različne plasti razumeti tudi kot ostanke Beethovnovoga oklevanja, na kateri osnovni žanrski tip naj nasloni svoj novi tip opere, v središču katere je ideja (o osvoboditvi posameznika) – na »domačo«, nemško spevoigro ali raje na francoski žanr *opéra comique* v obliki opere rešitve. Kadar so glasbene forme zavezane postopkom iz instrumentalne glasbe (na misel pridejo znameniti kvartet »Mir ist so wunderbar«, oblikovan kot kanon, duet »Jetzt, Alter«, oblikovan v sonatni formi, in drugi finale, v katerem prepoznamo oratorijske poteze, ki so pozneje zaznamovale zadnji stavek 9. *simfonije*), jih je včasih težko enoznačno umestiti v točno določen operni žanr. Zaradi tega lahko še danes dramaturške rešitve v operi predstavljalo kar zagoneten podvig in včasih smo pripravljene spregledati nedoslednosti v libretu, če je le glasba odlična. Opera tako ostaja razpeta med žanrom *opéra comique* in idejno dramo, med razsvetljenstvom 18. stoletja in romantiko 19. stoletja.

Z nemško opero se je spoprijel tudi **Franz Schubert** (1797–1828), ki je ustvaril kar sedemnajst del, v katerih pa se je večinoma držal logike spevoigre. Nekoliko drugače je mogoče oceniti deli, nastali v letih 1821 in 1823. Leta 1821 je Schubert skupaj z dobrim prijateljem in amaterskim pisateljem Franzem von Schoberjem prišel pod vpliv opernih teorij skladatelja in dvornega uradnika Ignaza von Mosla (1772–1844), ki je bil prepričan, da mora nemška opera prekiniti s tradicijo spevoiger in zavreči govorjene dialoge. Ta misel je Schuberta vodila pri pisanju opere *Alfonso*

in *Estrella* (*Alfonso und Estrella*), za katero se mu je za kratek trenutek nasmehnila možnost izvedbe. Leta 1822 je namreč prejel ponudbo, naj napiše nemško opero za dunajsko dvorno gledališče (Kärntnertortheater), in ponudil je prav opero *Alfonso in Estrella*. Vendar je direkcija opero zavrnila, zato se je lotil ustvarjanja novega dela. Libreto za »junaško romantično« opero *Fierrabras* je napisal Josef Kupelwieser, in sicer po zgodbah *Knjige ljubezni* G. Büschinga in F. H. von Hagna ter *Eginhard in Emma* Friedricha de la Motta Fouquéja. Kljub Moslovim pozivom, naj se skladatelj v nemški operi izognejo govorjenim dialogom, se Schubert v *Fierrabrasu* tega določila ni držal – po 1. dejanju skoraj ne najdemo več recitativov, dialogi so govorjeni, mestoma učinkovito pretopljeni v melodrame, ki so v svoji glasbeni podobi pogosto simfonično zasnovane. Osnovni zaplet prinaša konflikt med dvema verama, iz tega konflikta pa vodita ideji o ljubezni in prijateljstvu, ki presegata spolno privlačnost in tudi versko omejenost. Vse te vrline odlikujejo naslovnega junaka, mavrskega princa Fierrabrasa, čigar vloga pa je nenavadno omejena, saj v 2. dejanju sploh ne nastopi, v 3. pa je njegov pomen obstranski. V tem moramo bržkone prepoznati enega od dramaturških problemov opere, v kateri sta le dve klasični ariji (Florindina in Fierrabrasova), zato pa toliko več različnih ansamblov, kar priča o skladateljevi želji, da ustvari veliko opero, v kateri je več zborovskih točk, ki bi jih lahko razumeli kot poskus vzpostavljanja nemškega nacionalnega idioma (npr. »Zu hohen Ruhmesporten«). Schubertovi operi bi zato v zgodovinskem pogledu lahko pripadlo pomembno mesto v procesu vzpostavljanja nemške nacionalne opere – če bi le dočakala izvedbo. Ko je moral Kupelwieser odstopiti kot direktor gledališča in po slabem odzivu na premiero Webrove opere *Euryanthe*, so namreč dvorno gledališče ponovno preplavili italijanski pevci, in s tem je bila Schubertova usoda zapечатena. Krstna izvedba, do katere je končno prišlo leta 1897, ni imela več večjega zgodovinskega odmeva.



Slika 15: Franz Schubert (levo) in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (desno)

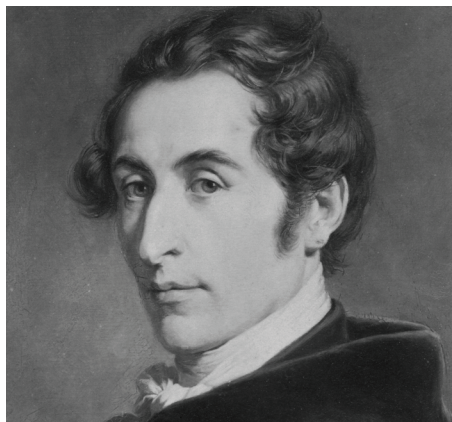
Za pravega predhodnika nemške romantične opere imamo lahko **Ernsta Theodorja Amadeusa Hoffmanna**, ki je za osrednje vodilo romantične opere štel zanimanje za nadnaravno in pretirano, za zgled pa postavil Mozartovega *Don Giovannija*, ki ga je imel za opero oper. Sam je srečo v novem žanru prvič preizkusil z opero *Aurora* (1812), vendar se je v zgodovinskem pogledu za veliko pomembnejšo izkazala opera *Undina* (*Undine*, 1816). Libreto zanjo je napisal Friedrich Heinrich Carl de la Motte Fouqué na podlagi lastne povesti. V mnogih pogledih zgodba, ki nosi številne podobne poteze kot Andersenova pravljica o *Mali morski deklici* in Dvořákova opera *Rusalka*, prinaša značilni »romantični« zaplet, to je vpliv višjih sil na človeška življenja. Hoffmannova uglasbitev izrazito odstopa od spevoigre in čudežnih komičnih iger, kar se na zunanji ravni kaže v skoraj popolni odsotnosti govorjenih dialogov, slogovno pa je ostal zvest zgledom Glucka, Mozarta in Cherubinija. V dramaturškem pogledu je svet ribičev ločil od dvornih soban in podvodnih duhov, z glasbo pa je posamezne točke posrečeno povezal v enotno organsko celoto. Opere tako ne gre razumeti le kot delne preobrazbe žanrov komične opere in spevoigre, temveč gre za nov tip pravljичne opere, v katerem se tragično prepletata človeški svet in svet duhov. Glavni junak ni več tenor, pač pa bariton, izstopa tudi demonični part za bas, ki je postal v romantičnih operah skoraj pravilo. Med točkami ob melodrami izstopajo balada in pesemske oblike, ki jih je Hoffmann prevzel iz žanra *opéra comique*, s spremembo v finalu, kjer je poskušal formalno zaprtost številnk preseči na tak način, da je ustvaril daljši, kontinuirani scenski kompleks. Za homogenost dela so odločilni še spominski motivi, povezani s posameznimi protagonisti, v orkestru pa slišimo tudi številne nove, dramatične instrumentalne efekte. Hoffmannovo delo ni enako navdihujoče v vseh delih partiture, vendar je kljub temu nadaljevalcem služilo kot pomembna orientacijska točka. Zato ne preseneča Webrov hvalospev, da gre za eno najlepših oper, »kar nam jih je podaril naš čas. Je čudovit rezultat najpopolnejšega poznavanja in razumevanje tematike, ki je bil dosežen z globoko premišljenim idejnim tokom in preračunanimi učinki vsega umetniškega materiala.«⁴⁰

Carl Maria von Weber in rojstvo nemške nacionalne opere

Operno gledališče je bilo **Carlu Marii von Webru** (1786–1826) položeno v zibko, saj je bila njegova družina del gledališke skupine, s katero je v otroštvu potoval po različnih bavarskih mestih, kjer so izvajali spevoigre in lahkotnejše opere francoskega repertoarja, se pravi žanr *opéra comique*. Zato ni čudno, da je prvo opero, *Moč ljubezni in vina* (*Die Macht der Liebe und des Weins* – gl. tab. 8), napisal že pri trinajstih letih.

40 Carl Maria von Weber, »Über die Oper ‚Undine‘«, v: Carl Maria von Weber, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977, 138.

Tej je kmalu sledila naslednja, *Gozdno dekle* (*Das Waldmädchen*), katere material je kasneje pretopil v opero *Silvana*. Svoje tretje delo, *Peter Schmoll in njegovih sosedi* (*Peter Schmoll und seine Nachbarn*, 1802), je napisal pod mentorstvom Michaela Haydna (1737–1806), brata slavnega Josepha, nato pa se je preselil na Dunaj, da bi tam dodatno znanje poiskal pri slavnejšem od bratov Haydn. Toda usoda je nanesla, da je prišel v uk Georga Josepha Voglerja in tako postal študijski kolega Giacomu Meyerbeerju. Vogler je sedemnajstletnega Webra direktorji opere iz Wroclawa priporočil za direktorja gledališča. V dveh letih vodenja opere je mladi Weber prvič v svoji karieri poskusil reorganizirati gledališče in posodobiti repertoar, nato pa je prevzel uradniške službe, ki so mu puščale več časa za komponiranje. Leta 1810 je nastavke iz *Gozdnega dekleta* predelal v »romantično opero« *Silvana*, v kateri je glavna junakinja nema. Vitez, ki jo sreča v gozdu, se zaljubi vanjo, jo pripelje na dvor, kjer se izkaže, da je v resnici izgubljena prinčeva hči. Siže nosi številne »romantične« poteze, ki so sorodne mnogim iz Hoffmannove *Undine*, v glasbenem pogledu pa gre za kombinacijo njegovih lastnih začetniških skladateljskih zagat in izvirnih elementov, ki so zaznamovali njegov kasnejši operni opus. Posebno to velja za scene, v katerih pride do glavne besede narava, v prvi vrsti gozdni glasovi. V teh točkah se kaže Webrov posluš za občutljivo in barvito orkestracijo – Webrova imaginacija je najmočnejša v pitoresknem in bizarnem. Tik pred premiero *Silvane* je začel pisati naslednjo opero, komično enodejanko *Abu Hassan*, v katero je deloma prelił svoje osebne travmatične izkušnje, povezane s finančnim zadolževanjem. Novo delo je nastajalo pod Voglerjevim nadzorom. V istem času je isto snov, prevzeto iz arabske zbirke *Tisoč in ena noč*, operno obdelal še en Voglerjev učenec, Meyerbeer (*Gostilničar in gost ali Iz heca resno*). Weber se je v *Abu Hassanu* izkazal kot mojster barvite orkestracije, napredek pa je viden pri oblikovanju posameznih točk, ki se poskušajo oddaljiti od najbolj očitnih šablon. Poleg tega lahko v turški lokalni barvi, ki je predvsem barvit dodatek in ne substanca dela, prepoznamo spogledovanje s francoskim žanrom *opéra comique*.



Slika 16: Carl Maria von Weber

Leta 1813 se je Weber ponovno preizkusil kot operni direktor, in sicer v Pragi, kjer se je v treh letih delovanja odločil reformirati operno institucijo, pri čemer tokrat ni bil pozoren samo na glasbene, ampak tudi gledališke vidike. Njegov osrednji cilj je bil povezan z željo, da občinstvo operni žanr prepozna kot popolno umetnost in ne zgolj kot neke vrste kompromis med govorno dramo in glasbo. V središču njegovega estetskega prepričanja se je tako ob »romantičnem« znašla misel o celostnem delovanju poezije, glasbe in scenskih elementov. Weber je sanjaril o »v sebi zaključeni umetnini, v katero se vsi deli in prispevki sorodnih uporabljenih umetnosti zlijejo in izginejo drug v drugem in se na neki način porazgubijo v na novo zgrajenem svetu«.⁴¹

Tabela 8: Ohranjene Webrove opere

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1800	Das Waldmädchen	Gozdno dekle	romantična opera	Freiberg
1803	Peter Schmoll und seine Nachbarn	Peter Schmoll in njegovi sosedi		Augsburg
1810	Silvana	Silvana	romantična opera	Frankfurt
1811	Abu Hassan	Abu Hassan	spevoigra	München
1821	Der Freischütz	Čarostrelec	romantična opera	Berlin
1823	Euraynthe	Euryanthe	velika junaško-romantična opera	Dunaj
1826	Oberon	Oberon	romantična opera	London

Podobno so se v središče Webrovega delovanja pomaknile tudi težnje po promociji nemške opere, ki pa jih je venomer krnil zelo zožan nemški operni repertoar, zato se je v veliki meri naslonil na francoska dela, kot kažejo praški repertoarji. Webra je mučila predvsem prevlada italijanskega tipa opere, v kateri je arija zagospodovala recitativu. V skladu s preostalo nemško kritiko je Weber želel zaobrtni

41 Weber, »Über die Oper ‚Undine‘«, 135–135.

to težnjo in se je bolj osredotočil na recitativ, ki je zaradi ohlapnejše strukture lahko bolj značajski in omogoča tesnejšo povezavo med glasbo in besedilom.

Te zamisli je Weber udejanjil šele po letu 1816, ko je postal operni direktor v Dresdnu. Ponovno si je zadal podoben cilj kot prej v Wrocławu in Pragi, namreč reorganizacijo opernega življenja. V Dresdnu je pri tem naletel na močno opozicijo v italijanski operni družbi, ki je delovala pod istim skupnim institucionalnim krovom, vodil pa jo je italijanski glasbenik Francesco Morlacchi (1784–1841). Italijanska opera se je v Dresdnu lahko pohvalila z bogato tradicijo in je uživala velik ugled, medtem ko je imela nemška opera še vedno status drugokategoronice, zato ne preseneča, da je bil v institucionalnem pogledu Weber podrejen Morlacchiju, kar mu seveda ni bilo po godu. Kljub trenjem odnos med družbama ni bil zgolj antagonističen in tekmovalen, temveč pogosto sodelovalen (nemški pevci so neredko peli v italijanskih operah), vplivi so bili obojestranski. Prva Webrova zmaga je bila povezana z izenačitvijo njegovega statusa z Morlacchijevim, takoj nato pa mu je uspelo zavriniti še Morlacchijevo zamisel, da bi Webrova nemška skupina delovala na obrobju mesta, v stavbi Linkische Bad Theater, italijanska pa v središču mesta, v stavbi Morettische Haus. S to zavrnitvijo se je Weber uprl družbeni in zemljepisni ločnici, značilni za gledališki pogon 18. stoletja, ko so dvorne opere delovale v središču mesta, gledališča, namenjena ljudski množici, pa na obronkih. To govori o tem, da je začela operna konstelacija, značilna za 18. stoletje, v kateri so se v enotni amalgam povezali žanr, jezik in družbeni razred, počasi razpadati.

Webrovi operni repertoarji nemškega dela gledališča so se v prvih letih njegovega delovanja napajali predvsem iz dveh virov: (1) iz tistih oper nemških skladateljev, za katere se je zdelo, da se približujejo bolj privzdignjenemu slogu opere *serie* in (2) v nemščino prevedenih del iz francoskega žanra *opéra comique*. Slednji je bil v prvih desetletjih 19. stoletja najpopularnejši v nemških deželah. Vzrok za to lahko iščemo v njegovi žanrski mešanici, saj je lahko vključeval vrsto različnih glasbenih »dialektov« (od ljudske glasbe do sloga »resne«, tragične opere), poleg tega se je ena osrednjih značilnosti žanra, zavezanost lokalni barvi, lahko pretopila v romantično zahtevo po karakterističnem, ta pa je v nadaljevanju lahko služila ideji o poenotenju glasbenega tona opere. Tem estetskim premislekom so se pridružili pragmatični: zaradi večjega deleža govorjenih dialogov se je dela iz žanra *opéra comique* lažje prevajala v nemščino. Prvi korak v približevanju »pravi« nemški operi se je zgodil z novimi temami, ki so naselile nemške spevoigre in opere žanra *opéra comique*. V njih so se začele pogosteje pojavljati »resne« teme, prej značilne za opero *serio*: »visoki« in »nizki« slog nista bila več povsem razločena, kot so to nakazale že Mozartova *Čarobna piščal* in opere žanra *semiseria*, kakršne sta ustvarjala Paer in Mayr.

Toda nastanka nemške nacionalne opere ni mogoče misliti brez širšega kulturnega in političnega konteksta. V tem pogledu je bilo pomembno leto 1819, ko

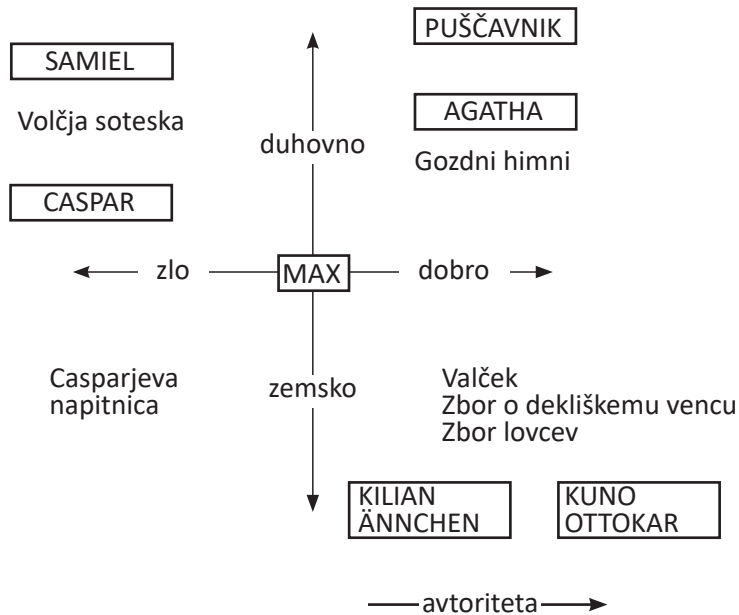
je kralj v Berlinu za generalnega glasbenega direktorja imenoval Spontinija. Ta se je zavzemal predvsem za italijansko opero, kar je bilo povezano z njegovimi estetskimi in ne nacional(istič)nimi prepričanji, vendar je velik del občinstva ta premik razumel kot politično potezo. Spontini se je štel za italijanskega skladatelja, širše nemško okolje pa je v njem videlo francoskega skladatelja, deloma celo Napoleonovega dvornega umetnika. Jasno je bilo, da je pruski kralj z njegovim vpoklicem želel obuditi klasicistično dvorno kulturo po zgledu Napoleonovega cesarstva. Ljudstvo je postajalo vse bolj nezadovoljno zaradi kraljeve konservativnosti in restavracijskih potez, kamor so prištevali tudi Spontinijevo imenovanje. Vse to je bil izredno ugoden teren za nemško opero in Webrova prizadevanja. Sam Weber sicer ni bil tako izrazito nacionalistično usmerjen, in kot je razvidno iz njegovih opernih repertoarjev, so bili njegovi operni razgledi bolj svetovljanski. Tako moramo Webrovo nemško opero razmeti kot sintezo najboljšega iz nemške tradicije (spevoigra in instrumentalna glasba) in francoske opere. Tako svetovljanstvo odražajo Webrove oznake točk v partituri *Čarostrelca*, kjer stojijo drug poleg drugega naslovi v francoščini (»Entre Act« [sic]), italijanščini (»Introduzione«, »Scena ed Aria«, »Cavatina«) in nemščini (»Lied«, »Walzer«). Če bi torej v Webrovem *Čarostrelcu* iskali specifično nemške elemente, jih ne bi našli v glasbenem stavku ali materialu, temveč veliko bolj v sižeju – osrednji topisi zgodbe so ljudska pesem, pravljичnost in predvsem gozd (Hans Pfitzner je bil prepričan, da je osrednji protagonist opere dejansko gozd), bližino z romantično sublimnostjo pa izdajajo vzporednice, ki bi jih lahko vzpostavili med Webrovo opero in slikarstvom Casparja Davida Friedricha (1774–1840). Tako bi sliko *Križ v gorah* lahko povezali s koncem opere, v kateri odrešitev prinese puščavnik in se nanaša na versko čistost, medtem ko je temačna scena v Volčji soteski podobna atmosferi s Friedrichove slike *Lovec v gozdu*.



Slika 17: Caspar David Friedrich, *Križ v gorah* (levo) in *Lovec v gozdu* (desno)

Premiera Webrove opere *Čarostrelec* (libreto je napisal Johann Friedrich Kind po noveli Augusta Apla, s tem da je spremenil konec, ki je v operi srečen) v Berlinu leta 1821 je bila zmagovita. Občinstvo je v delu prepoznalo odziv na Spontinijeva prizadevanja, torej kot nemški odgovor na zavojevalsko in restavracijsko italijansko-francosko operno kulturo, osnovni toposi, ki jih je ponujala zgodba, pa so se pokrivali s sprožilci nemške nacionalne zavesti – naravo z gozdom, čistostjo ženske, romantičnimi nadnaravnimi silami. Poseben politični in nacionalni trenutek je dal operi skoraj mitološke razsežnosti, ki jih je kasneje podkrepil skladatelj sam, ko je v pogovoru z Johannom Christianom Lobejem operi pripisal filozofsko poanto in trdil, da celotni zaplet izhaja iz boja med dobrim in zlim: »V *Čarostrelcu* lahko takoj razpoznamo dva osnovna elementa: lovsko življenje in moč temačnih sil, ki jih poseablja Samiel. Moja prva naloga v kompoziciji opere je bila, da sem našel najbolj značilne tone in zvočne barve za oba elementa.«⁴² In res se opera pomika med dvema skrajnima poloma: med dobrim in zlim ter zemeljskim in duhovnim. Spodnja shema prikazuje prav takšno konstelacijo, v katero je mogoče umestiti tudi posamezne točke. Zlobno, ki izhaja iz nadnaravnih sil, je povezano z likom Samiela, kateremu je svoje življenje »prodal« Caspar – višek demoničnih sil predstavlja finale 2. dejanja v Volčji soteski, kjer Caspar s Samielovo pomočjo za Maxa izdelava čarobne krogle (*Freikugel*). Na povsem nasprotni strani stojijo prebivalci vasi, ki so dobri ljudje, zavezani življenju v soglasju z naravo, kot to najbolj jasno izkazujeta ponarodela lovski zbor in ženski zbor o deviškem venčku. Drugo os na eni strani predstavlja negativec Caspar, ki z napitnico pokaže tudi svoje »zemeljske« korenine, medtem ko sferi nadnaravno čistega pripada puščavnik, ki s svojo modrostjo v smislu *deus ex machina* razplete končni voz.

42 Johann Christian Lobe, *Gespräche mit Carl Maria von Weber*, nav. po Stephen C. Meyer, *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Bloomington: Indiana University Press, 2003, 95.



Shema 1: Dogajalna konstelacija v Webrovem Čarostrelcu

Webrova misel izdaja še kaj več kot enostavno filozofsko podstat – skladatelj nas želi prepričati, da celotna opera izraža iz specifičnega tona oziroma ene same lokalne barve, ki se razpenja čez celotno delo. Takšno enotnost napoveduje že uvertura, ki v počasnem uvodu najprej prinaša na videz ljudsko melodijo v rogovih, ki jo s prosojno diatonično spremljavo podpirajo godala. Hitrejši del je v sinkopiranem utripanju veliko bolj nemiren, nadaljevanje pa poleg namiga na melodijo iz Agathine arije prinaša tudi temne tone, povezane z dogajanjem v Volčji soteski, kjer imajo glavno besedo zmanjšani akordi in demonično tritonsko razmerje *c-fis*. Weber za enotnost poskrbi s spominskimi motivi, ki se oglašajo skozi celotno delo, in z značilno harmonsko logiko, s katero zaznamuje obe skrajni nazorski polji, demonično in duhovno. V tem pogledu je posebno zanimiv in za tisti čas izstopajoč finale 2. dejanja, ki se odvija v temačni, celo strašljivi Volčji soteski. V sceni je Weber spojil najrazličnejše operne elemente: v njej najdemo recitativ, melodramo in arioso, ki se stapljajo v veliko scensko-dramatično enoto, pri čemer opravljajo povezovalno vlogo napeta harmonija (ta zariše krog, razpet med začetnim fis-molom, sredinskim c-molom in zaključujočim fis-molom), zelo specifična orkestracija s številnimi označevalci nadnaravnosti (tremolo godal, fortissimo akordi pihal, zborova ritmična monotonost) in zametki simfonične tehnike dela z vodilnimi motivi, na katero je Weber naletel v Spohrovem *Faustu*,

ki ga je izvedel v času svojega praškega direktorovanja. Sceno tako zaznamujejo številni motivi, ki smo jih spoznali že v predhodnih dejanjih. V ozadju takšne na videz prvenstveno simfonično-dramatične tvorbe, ki semantično sloni na asociacijski moči glasbenih motivov, prepoznamo tudi ostanke klasične forme *pezzo concertante* iz italijanske opere (priprava – Maxove sanje – prehod – proces izdelovanja krogel). Podobne formalne vzorce, povezane z italijansko opero, razpoznamo v arijah obeh glavnih protagonistov, Maxa in Agathe, pri čemer nas Stephen C. Mayer opozarja, da je arija Agathe celo bližja starinski obliki rondoja kot pa klasični dvodelni ariji.⁴³ Arija namreč razpada v dva dela, ki jih zaznamujeta po dva motiva, en počasen in drug hiter, kar ustreza delitvi na *cantabile* in *cabaletta*. Motiva se dvakrat ponovita, mednju pa je vrinjen še ariozni oziroma recitativni odsek.

Tabela 9: Struktura Agathine arije iz *Webrovega Čarostrelca*

1–16	17–60	61–106	107–198
počasni uvod	počasni odsek (motiv 1)	prehod	hitri odsek (motiv 2)
<i>Andante</i>	<i>Adagio</i>	<i>Andante</i>	<i>Vivace con fuoco</i>
»Wie nahte mir der Schlummer«	»Leise, leise«	»Alles pflegt schon längst der Ruh!«	»All meine Pulse schlagen«
recitativ	<i>cantabile</i>	<i>tempo di mezzo</i>	<i>cabaletta</i>

Še bolj kot vzorcem italijanske arije je bil Weber zavezan žanru *opéra comique*, kar se kaže tako na ravni posameznih detajlov kot tudi glasbenih oblik in dramaturgije. Številne točke so domišljene kot žanrski komadi (npr. melodrama, romanca, medigra), prevladuje konverzacijski tip ansamblov, najbolj jasno pa vplive opere *comique* izdaja izstopajoča vloga lokalne barve. Carl Dahlhaus je bil celo prepričan, da je Weber mesta, ki so bila v francoskem žanru izpolnjena z značilno lokalno barvo, največkrat eksotično, zapolnil z glasbo, ki namiguje na nemško ljudsko pesem,⁴⁴ sicer pa je prevzel klasično strukturo opere *comique*.

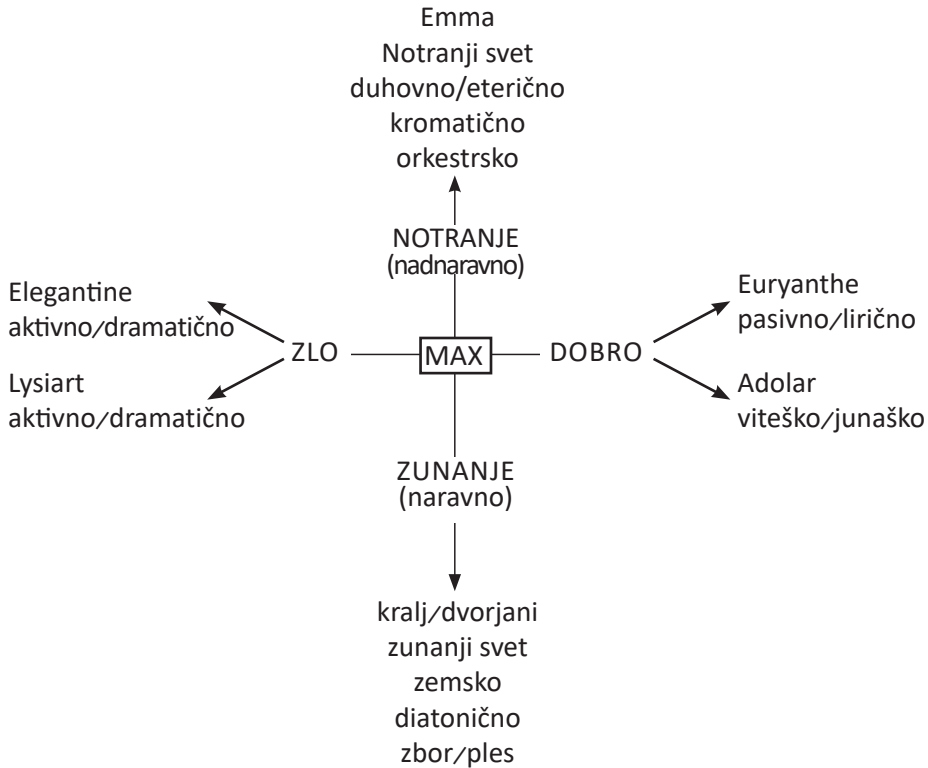
Opero so kmalu izvajali v najrazličnejših jezikih po celi Evropi. Vendar se je moral Weber temu uspehu navkljub zavedati odvisnost od tujega zgleda, ki obenem niti ni veljal za najprestižnejši žanr. Z naslednjo opero je zato želel seči stopnico više in ustvariti veliko opero v nemščini, ki bi bila po svoji tehtnosti

43 Stephen C. Mayer, *Carl Maria von Weber and the Search for German Opera*, Bloomington: Indiana University Press, 2003, 88.

44 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 56.

primerljiva italijanskemu žanru *opera seria* in francoski veliki operi. Novo opero je pri Webbru naročil impresarij Barbaia, in sicer za izvedbo v dunajskem Kärntnertortheatru. Barbaia je želel, da bi Weber novo delo ustvaril v duhu *Čarostrelca*, in Weber mu je ustregel le v nekaterih pogledih. V operi *Euryanthe* imamo tako zbor lovcev, ki je v glasbenem pogledu oblikovan podobno kot tisti iz *Čarostrelca*, močno spremenjena pa je njegova dramaturška funkcija. Če je bil v *Čarostrelcu* predvsem dodatek, lokalna barva, potem je v *Euryanthe* trdneje vpet v dogajanje (lovci odkrijejo glavno junakinjo), kar kaže na žanrski prestop. Weber je želel z opero *Euryanthe* (1823, libreto je napisala literarno precej nezkušena Helmina von Chezy) še dosledneje razviti svoj tip romantične opere, ki bi bila v celoti prekomponirana in bi se že na tej ravni odvrnila od tradicije spevoigre. Opero je v žanrskem pogledu označil za »veliko junaško-romantično opero«, kar pomeni, da je že s to oznako opozoril na združevanje velike opere. Poleg odpovedi govorjenim dialogom je s tem oznanil svojo zavezanost resni tematiki, v kateri ne najdemo več ljudskih podtonov, in specifikam nemške romantične opere, ki je z značilno pozornostjo na konfliktu med človeškim in nadnaravnim lahko zadostila tudi zahtevam »višjega« žanra. Prav to je bil eden osrednjih ciljev, ki jih je Weber želel doseči skupaj z Louisom Spohrom (v istem času je podobno namero zasledoval Schubert z opero *Alfonso in Estrella*), s katerim sta bila v stiku, in ga gre razumeti kot odgovor na Spontinijevo berlinsko operno politiko.

V *Euryanthe* imamo ponovno opraviti z nadnaravnim, tokrat v obliki duha preminule Adolarjeve sestre Emme, ki je označen tudi s svojskim glasbenim materialom (zanimiv je v orkestracijskem smislu, saj je vsakič namenjen osmim sordiniranim violinam). Ta barva najde kontrast v atmosferi srednjeveškega aristokratskega dvora. Tudi konstelacija dogajanja v *Euryanthe* je podobno kot v *Čarostrelcu* razpeta med dve osi – poleg tiste, ki poteka med dobrim in zlim, imamo tu še razliko med notranjim svetom, ki ga predstavlja nadnaravni svet Emme, v glasbenem pogledu pa ga zaznamuje poudarjena kromatika, ter zunanjim, bleščečim svetom dvora in vitezov, ki je skoraj v celoti diatoničen (gl. shema 2). Vsebinske razlike med protagonistami so nakazane tudi v formalnih rešitvah. Ariji Lysiarta in Adolarja sta oblikovani po istem kopitu, kot ga najdemo pri Agathini in Maxovi ariji iz *Čarostrelca*: sestavljeni sta iz orkestrskega uvoda, recitativnega pevskega nastopa, počasnega odseka, prehoda, hitrega odseka in zaključka. Za razliko od prejšnjega modela pa Adolarjeva arija ob kontrastu v tempu ne prinaša tudi spremembe tonalitete (ves čas poteka v As-duru), s čimer skladatelj naznači, da sta zasebno in javno pri Adolarju v soglasju, medtem ko Lysiart javno govori drugače, kot si misli pri sebi.



Shema 2: Glasbeno-dramatične osi v Webrovi operi *Euryanthe*

Izkaže se, da prave razlike med *Čarostrelcem* in *Euryantho* ne gre iskati v posameznih elementih, temveč v načinu njihovega kombiniranja. Ne ležijo toliko v glasbenem slogu kot v tipiki karakterističnega, ki je v *Euryanthi* zavezano predvsem dvorski ceremonialni barvi, kar je bilo v očitnem nasprotju z nacionalistično estetikom časa. In prav na tej ravni je potrebno iskati razloge za neuspeh te Webrove opere: občinstvo je pričakovalo še eno opero z nemškim ljudskim v središču, se pravi nacionalno barvo, dobili pa so dramatično razvito delo, postavljeno v okolje dvora, ki je bil tedaj že osovražen.

V skladu z napovedanim žanrom – »velika opera« in »romantična opera« – je Weber v glasbenem pogledu nadaljeval delo, ki ga je začel Hoffmann z *Undino* in ga je sam nakazal v *Čarostrelcu*, predvsem v sceni, ki se odvija v Volčji soteski. Posamezne točke se spajajo v večje scenske komplekse, prehodi med točkami se vse bolj zabrisujejo, pomembno vlogo dobijo spominski motivi, ki so trdneje vpeti v psihološki oris protagonistov, kar pomeni, da glasba služi tudi psihološkemu označevanju likov. V tem pogledu izstopa scena med negativnima junakoma Englantine in Lysiartom, v kateri strast ljubezenskega dueta zamenja sla po

maščevanju – prav ta moment je bil nedvomno izhodišče za podobno sceno med Ortrud in Telramundom v Wagnerjevem *Lohengrinu*. Nasploh so glasbeno veliko bolj zanimive točke, ki v središče postavljajo negativna protagonista, medtem ko Adolar in predvsem Euryanthe večinoma ostajata izrazito pasivna. V marsikaterem pogledu je Euryanthe preslikava Agathe iz *Čarostrelca*, pri čemer pa bi morala biti njena dramaturška vloga vendarle bolj aktivna vsaj v trenutku, ko jo neupravičeno obtožijo nezvestobe. Toda bolj kot psihološka ustreznost karakterja se je Webbru očitno zdelo pomembno to, da se junakinja ujema s predstavo nemške romantike o čisti, ljubeči ženski. Temu pritrjuje njen močno metaforiziran jezik, ki spominja na nemško literaturo tistega časa. Vloga Euryanthe je zasnovana precej enobarvno, kar je v močnem kontrastu s primadonskimi vlogami v italijanskih arijah. Na ta način se je Weber distanciral od tujega zgleda in vzpostavil nov vzorec, toda v dramaturškem pogledu se je izkazalo, da pasivna osrednja junakinja ni najprimernejše središče opernega dogajanja. (Nekaj podobnega se je kasneje zgodilo v Schumannovi operi *Genoveva* iz leta 1850.) Weber je z *Euryanthe* ustvaril opero, ki se je s svojo predanostjo dramatičnemu zasidrala v zgodovino nemške opere (nesporno je vplivala na Marschnerjeva, Schumannova, Lisztova in Wagnerjeva dela), vendar pa se ji, paradokсно, ni posrečilo zasesti mesta v rednem opernem repertoarju.

Zaradi napredovanja tuberkuloze in relativnega neuspeha *Euryanthe* se je Weber naslednjega velikega kompozicijskega projekta, opere *Oberon* (1826), ki jo je pisal za londonskega naročnika, lotil precej bolj zadržano. Zdi se celo, da pred očmi ni imel več zasledovanja značilno nemške opere. Siže je v *Oberonu* pravljichen in ponuja trk med človeškim in nadnaravnim svetom, v glasbeno-dramaturškem pogledu pa se je Weber naslonil na tradicijo angleške melodrame. Tako kot v nemški spevoigri so tudi v *Oberonu* dolgi govornjeni dialogi kombinirani z glasbenimi točkami, katerih zaporedje večkrat spominja na ohlapne povezave, značilne za kakšno lahkotnejšo glasbeno revijo. V strogo glasbenem pogledu je partitura *Oberona* vendarle izjemna, predvsem v zvočno-barvni razmejitvi treh dogajalnih ravni: vilinskega sveta, viteškega sveta in Orienta. Weber je ostal zvest tudi ideji enotnega tona opere, ki ga je zdaj v celoti prenesel na glasbeni stavek: večji del opere je razvit iz osnovne motivične celice, dvigajočega se tritonskega motiva, ki ga prvič zaslišimo v solu roga na začetku uverture. V formalnem pogledu so Webrove rešitve bistveno preglednejše kot v *Euryanthi* in se približujejo tistim iz zgodnejših oper (*Abu Hassan*).

Kljub Webrovi kompozicijski resignaciji so se njegova prizadevanja izkazala za korak v pravo smer. Revolucionarni prevrati leta 1831 so v Dresdnu vodili do ustanovitve zakonodajne skupščine in ob pomanjkanju sredstev so naslednje leto ukinili italijanski del operne družbe. To potezo lahko interpretiramo kot zmaggo nemške institucionalizirane opere. Vendar to ne pomeni, da so tuje opere

nasploh izginile z odrov nemških gledališč. Spremenil se je le temeljni odnos: če so prej čutili potrebo, da v italijanščino prevajajo bolj uspela nemška dela, da bi s tem ta pridobila na svoji pomembnosti, so zdaj v nemščino prevajali tujejezične opere in jih s tem nekako nacionalizirali. Le nekaj let kasneje, ko je vodenje dresdenske Opere prevzel Richard Wagner, se je spremenilo še razmerje med prihodnostjo in preteklostjo – v obliki kanoniziranih velikih del nemške glasbene zgodovine je pomembnejša postala preteklost.

Med Webrom in Wagnerjem

Ko je Weber snoval svojo nemško romantično opero, je v nemškem svetu za največjega in najnaprednejšega skladatelja veljal **Louis Spohr** (1784–1859). Za razliko od Hoffmanna in Webra Spohrovega delovanja niso poganjale romantične ideje, ampak maksime razsvetljenstva in prostozidarstva. Spohr je bil prepričan, da se mora sam kot oseba ves čas izpopolnjevati, da bi lahko čim bolje služil družbi. Takšno združevanje razumnosti in občutljivosti je blizu bidermajerski logiki. Njegov slog je sinteza nemških in francoskih vplivov, kar je mogoče razpoznati v nenavadni razpetosti med formalno preglednostjo klasicizma ter harmonskim in strukturnim eksperimentiranjem, značilnim za 19. stoletje. Spohr je v svojih delih še okrepil Mozartovo kromatiko, Cherubinijevo harmonsko drznost in rapsodično melodiko Viottijeve šole, in sicer znotraj odmerjene klasicistične forme. Ideje, s katerimi je Spohr poskušal v vsako svoje delo vnesti plemenitost, pa so ga ovirale pri razvijanju v polnokrvnega gledališkega skladatelja, saj je odklanjal vse, kar se mu je zdelo prenaivno ali surovo, se pravi tudi dramatično in šokantno.

Najpomembnejši Spohrovi operi sta *Faust* in *Jessonda*, ki ju moramo motriti v kontekstu nastajanja žanra nemške romantične opere. *Faust* je nastal leta 1813, ko je bil Spohr vodja orkestra v dunajski gledališki hiši Theater an der Wien, ampak zaradi sporov je do krstne izvedbe prišlo šele tri leta kasneje v Pragi, kjer je predstavo pripravil Carl Maria von Weber. Najbolj izstopajoča značilnost opere, katere libreto (zanj je poskrbel Joseph Carl Bernard) še ni bil pod Goethejevim vplivom, temveč se je napajal iz najrazličnejših verzij legende o Faustu, je uporaba spominskih motivov, ki dogajanje povezujejo tako v glasbenem kot tudi dramaturškem pogledu. Celoto zaznamujejo tri glasbene domislice: motiv pekla, motiv ljubezni in motiv Faustovega notranjega konflikta. Delo z motivičnim materialom se prične v uverturi, v kateri naj bi Spohr po lastnih besedah skušal »poslušalcu predstaviti Faustovo notranje življenje s pomočjo zvočnih slik«. Motivi se pojavljajo na ključnih točkah opere in skoraj vedno zazvenijo v orkestru, v vsebinskem pogledu pa občinstvu razkrivajo dramatične vzele, ki bi ostali skriti, ali pa vzpostavljajo povezavo s predhodnim dogajanjem. Kot je bilo to značilno tudi za Hoffmanna, je Spohra bistveno bolj kot melodična zanimivost posameznih točk

zanimalo ustvarjanje daljših scenskih kompleksov, kar že napoveduje opuščanje številčne strukture. Pri tem si je pomagal z vsemi sredstvi, ki mu jih je ponujal lastni, močno kromatični glasbeni slog. Opero odlikuje tudi pozornost do vsake besede libreta. Leta 1851 je Kraljeva italijanska opera v Londonu Spohra povabila, naj pripravi novo verzijo opere, v kateri bi bili govornjeni odseki uglasbljeni.

Odповed govornjenim dialogom je zaznamovala drugo izstopajoče Spohrovo gledališko delo, opero *Jessonda* (1823). Če je Spohr *Fausta* v žanrskem pogledu še označil za »romantično opero«, potem je bila *Jessonda* »velika opera«, kar kaže na številne premike. Poleg prekomponiranih recitativov je za opero značilna izdatnejša uporaba zbora in baleta (v tem se je zgledoval po Glucku in Spontiniju), glasbeni in dramatični tok pa potekata skoraj neprekinjeno in redko izdajata meje med posameznimi točkami. Pri vzpostavljanju mostov med točkami igrajo ponovno pomembno vlogo spominski motivi, čeprav niso tako natančno premišljeni kot v *Faustu*. Spohr je *Jessondo* domislil kot eksemplarično opero, katere zgledom naj bi v prihodnje sledili nemški skladatelji, kot alternativo Webrovemu *Čarostrelcu*. V tem pogledu so bila Spohrova prizadevanja sorodna tistim, ki jih je Weber zasledoval v *Euryanthy*. Vendar je Spohr z *Jessondo* požel bistveno več uspeha in tako je ta opera vse do Wagnerja obveljala za reprezentativno nemško delo žanra velike opere.



Slika 18: Louis Spohr (levo) in Heinrich Marschner (desno)

Še očitnejši most, razpet med Webrom in Wagnerjem, so operna dela **Heinricha Marschnerja** (1795–1861). Marschnerju se je posrečilo estetske in ideološke zahteve po nacionalni operi uravnovežiti s potrebo po gledališkem delu, ki bo popularno v vsakdanjem opernem pogonu. Uravnoveženost je dosegel s pomočjo eklekticizma, znal je namreč ustvarjati v tako rekoč slehernem opernem žanru, za izhodišče pa je vzel spevoigro in Webrov tip romantične opere. To združevanje in prevzemanje iz

različnih žanrskih tradicij je Marschner obogatil z nekaterimi lastnimi poudarki, ki so pozneje postali izhodišče za Wagnerjev operni tip. Najpomembnejši Marschnerjev dosežek je povezan s formalno razširitvijo: posamezne točke je podaljšal in jih nato sestavljal v večje ansambelske komplekse, v katere se je združevalo več točk, od katerih sta bili ena ali dve ansambelski. V nemški romantični operi je bil korak v to smer pogosto značilen za finale dejanj, pri Marschnerju pa je ta postopek postal pravilo in je zaznamoval skoraj vse točke. Kompleksi so bili pogosto tako obsežni, da se zastavlja vprašanje, ali pri njem sploh še obstaja razlika med številčno opero in v celoti prekomponiranim delom. Vštric s podaljševanjem so šle povečane dimenzije orkestra in vse bolj kromatičen glasbeni stavek. Naslednji Marschnerjev poudarek je zadeval dramaturške rešitve. Razklanost med dobrim in zlim, ki je bila značilna za nemško romantično opero, se je pri Marschnerju pogosto udejanjila v eni sami osebi, kar pomeni, da so za opero postali nosilni psihološki konflikti znotraj protagonistov in ne več zgolj zunanja dejanja. Vzor za takšne like je Marschner našel v Mozartovem Don Giovanniju, zato ne preseneča, da je te razklane like najpogosteje predstavljal bariton.

Prvo opero, ki je Marschnerju prinesla širšo mednarodno slavo, je mogoče razumeti kot odgovor na literarno mrzlico tistega časa. Leta 1819 je zdravnik lorda Byrona, John W. Polidori, v časopisu *New Monthly Magazine* objavil zgodbo *Vampir*, ki je izhajala iz drobnega fragmenta Byronovega romana. Zgodba je doseгла izjemen odmev in odrske deske so preplavile igre o vampirju, ki jih kaže povezovati z literarnim gibanjem *Schauerromantik* (temna romantika). Kmalu je snov zašla v opero, kjer se je poleg Lindpaintnerjeve najdlje obdržala Marschnerjeva verzija, v kateri si vampir skuša zagotoviti še eno leto življenja na zemlji v zameno za umor treh devic. V slogovnem pogledu je Marschner sledil Webrovi zasnovi nemške romantične opere. V tem smislu gre razumeti že vsebinski konflikt med nadnaravnim bitjem in domačo folkloro, toda v strukturnem (z gradnjo ansambelskih kompleksov) in harmonskem pogledu (kromatika se naseljuje tako v akordne zveze kot tudi v melodično linijo) se je ob sicer manjši poenotenosti Marschnerju vendarle posrečilo približati bolj dramatično napeti formi.

Tudi z naslednjo opero, s katero je dosegel svoj največji uspeh, *Templjarjem in Judinjo* (*Der Tempeler und die Jüdin*, 1829), je Marschner sledil prevladujočemu literarnemu okusu časa. V tem primeru se je spopadel z zgodovinsko snovjo Walterja Scotta – libretist Wilhelm August Wohlbrück se je naslonil na znameniti roman *Ivanhoe* (1819) in igro *Templjarsko sodišče* (1824) Jakoba Michaela Reinholda Lenza. Če je Marschnerjev *Vampir* s prevzemanjem zgodbe z značilnimi gotskimi elementi sledil Webrovemu zgledu v *Čarostrelcu*, potem se zdi *Templjar* veliko bolj zavezan zgledom *Euryanthe*. Opero lahko razumemo kot mešanico nemških in italijanskih elementov: daljši *secco* recitativi spominjajo na italijanske opere, medtem ko se zdijo nekateri zborovski odseki s svojo enostavno

diatoničnostjo domišljeni v nemški tradiciji *Liedertafel* petja. Bolj samosvoje so daljše scene, v katerih se razvnamejo ansambli in v medsebojnem dialogu poganja-jo dramatično dogajanje. Lep primer je scena sojenja v 2. dejanju, v katerem nosita nosilno vlogo zbor in ansambel, skladatelj pa se pri uglasbitvi izkaže z veliko mero glasbeno dramatične prilagodljivosti, kakršna je bila kasneje značilna za Wagnerja.

Na Wagnerja je poleg tega nedvomno vplivala Marschnerjeva opera *Hans Heiling* (1833), za katero je libreto napisal slavni igralec, dramatik in literarni zgodovinar Eduard Devrient (1801–1877), svak slavne sopranistke Wilhelmine Schröder-Devrient. Devrient je v libreto vključil različne legende o Hansu Heilingu, pri čemer mu je uspel pomemben preskok: Hans je vladar škratov, a sam ni škrt. Ta dvojnost je razvidna tudi v njegovem psihološkem profilu: kljub temu da je vladar nadnaravnih sil, se ne more upreti človeškim skušnjavam in se zaljubi v Anno, ki mu ljubezen vrača. Toda ko ga Anna zapusti zaradi drugega smrtnika, Konrada, se najprej odloči za maščevanje, potem pa se po posredovanju matere na koncu vendarle umakne – Hans se tako pokaže kot tiranski in hkrati velikodušen, kot nadnaravno močan in notranje šibek, kot negavec in kot junak. S *Hansom Heilingom* se je Marschner še bolj približal Webrovim zgledom. Formalno okostje so sicer ostale iz spevoigre prevzete točke z vmesnimi govornimi dialogi, vendar imajo toliko posameznih odsekov, katerih glasba je povezana le površinsko, da lahko ponovno govorimo o prekomponiranih ansambelskih kompleksih. Dober primer je prolog v opero, ki nas v dogajanje povede pred orkestrsko uverturo.

Weber, Spohr in Marschner so svojega nadaljevalca dobili v Wagnerju, vendar to ne pomeni, da se je celotna nemška operna kultura takoj in popolnoma zapisala poudarjeni dramatičnosti. Opere severnonemških skladateljev Friedricha Freiherra von Flotowa, Alberta Lortzinga in Otta Nicolaia so se še vedno napajale pri tujih zgledih, predvsem pri Meyerbeerju. Vendar Meyerbeer teh skladateljev ni zanimal kot avtor resnih zgodovinskih oper, ampak kot avtor lažjega žanra *opéra comique*. Tako so kot model **Friedrichu Freiherru von Flotowu** (1812–1883) služila predvsem dela Boieldieuja, Aubera in Adama, in medtem ko je bilo za **Otta Nicolaia** (1810–1849) značilno kombiniranje nemške spevoigre z elementi opere *buffe* (*Vesele žene windsorske*, 1849), je Flotow združil spevoigro z značilnostmi žanra *opéra comique* in ustvaril neke vrste tipični bidermajerski žanr, ki so ga pogosto označevali kot *Spieloper* (te oznake se ni dalo jasno ločevati od spevoigre). Pri Flotowu so govorne dialoge zamenjali kratki recitativi, ampak v obeh svojih najbolj znanih operah, *Alessandro Stradella* (1844) in *Martha ali Tržnica v Richmondu* (1847), je ostal zavezan lahkotnosti francoskih zgledov. Uporabljal je predvsem enostavne harmonske obrate, graciozne ritme in kratke oblike, ki so bile pogosto zaznamovane s plesnim utripom, melodije so bile oblikovane pevno po italijanskih zgledih, vključevanje ljudskih viž pa je bilo v službi poudarjene lokalne barve. Nekoliko drugače je bilo z **Albertom Lortzingom** (1801–1851), ki ni imel večjih umetniških ambicij in je želel

s svojimi komičnimi glasbeno-gledališkimi deli predvsem zabavati širše, tudi manj izobraženo občinstvo. Poseben dosežek je bila zanj »romantična pravljica opera« *Undina (Undine, 1845)*, v kateri je posrečeno povezal elemente spevoigre in nemške romantične opere.

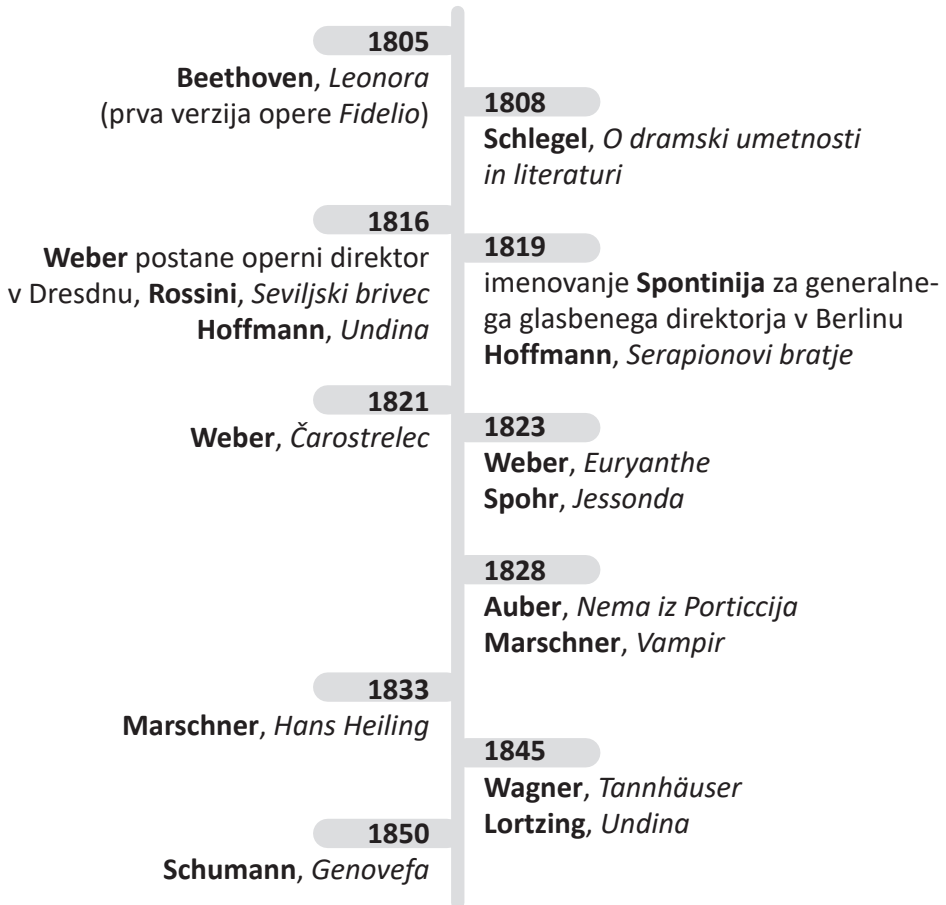
Na poseben način bi bilo mogoče v kontekst nemške romantične opere umestiti tudi opero *Genovefa (Genoveva, 1850)* **Roberta Schumanna** (1810–1856), za katero je libreto napisal skladatelj sam po literarnih motivih Ludwiga Tiecka in Friedricha Hebbela. Mačeha osrednjega negativca Gola ima čarovniške spodobnosti, kar opero povezuje z romantično idejo nadnaravnega. Opera je v celoti prekomponirana, pri čemer so recitativi zamišljeni kot pevni ariosi, kar daje občutek neprekinjenega glasbenega toka. Težave te opere pa niso bile povezane z njeno glasbeno kakovostjo, saj se je Schumann v večini točk izkazal kot mojster vokalne miniaturne, temveč s pomanjkanjem dramatičnosti: večina protagonistov ni imela jasnega glasbenega karakterja in zdi se, da je Schumann vsakega izmed njih dojemal na čustveno soroden, empatičen način. Tako se v operi lirično-pesemske strukture (elementi samo-speva) mešajo z epsko-oratorijskimi, tej nenavadni zvezi pa daje enotnost simfonično zasnovana spremljava orkestra. Naslednje pomembne korake v razvoju nemške romantične opere moramo zato iskati v zgodnjih operah Richarda Wagnerja.

Nadaljnje branje

- Ackermann, Peter. »Romantische Oper«. V: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/12185> (dostopano 20. 5. 2022).
- Allroggen, Gerhard. »Hoffmann, E(rnst) T(heodor) A(madeus)«. *Oxford Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51682>.
- Brown, Clive. »Spohr, Louis«. *Oxford Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26446>.
- Brown, Clive. »Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) von«. *Oxford Music Online*, prvič objavljeno 1. decembra 1992, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0004022>.
- Dahlhaus, Carl, in Norbert Miller. *Europäische Romantik in der Musik. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner. 1800–1850*. Stuttgart in Weimar: Metzler, 2007.
- Fahrholz, Merle. »‘Ein unglücklich Doppelwesen’. Heinrich August Marschners ‚Hans Heiling‘ in der Debatte zur deutschen Oper«. *Studia Musicologica* 52/4 (2011), 323–339.
- Finscher, Ludwig. »Weber’s ‚Freischütz‘: Conceptions and Misconceptions«. *Proceedings of the Royal Musical Association* 110 (1983/84), 79–90.

- Garlington, Aubrey S. »August Wilhelm von Schlegel and the German Romantic Opera«. *Journal of the American Musicological Society* 30/3 (1977), 500–506.
- Garlington, Aubrey S. »E. T. A. Hoffmann's ‚Der Dichter und der Komponist‘ and the Creation of the German Romantic Opera«. *The Musical Quarterly* 65/1 (1979), 22–47.
- Garlington, Aubrey S. »German Romantic Opera and the Problem of Origins«. *The Musical Quarterly* 63/2 (1977), 247–263.
- Meyer, Stephen C. *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- Palmer, A. Dean. »Marschner, Heinrich August«. *Oxford Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17858>.
- Tusa, Michael C. »Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's ‚Der Freischütz‘«. *The Journal of Interdisciplinary History* 36/3 (2006), 483–506.
- Warrack, John. »German Operatic Ambitions at the Beginning of the Nineteenth Century«. *Proceedings of the Royal Musical Association* 104 (1977/78), 79–88.
- Weber, Carl Maria von. *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977.

ČASOVNI TRAK – NEMŠKA ROMANTIČNA OPERA



Richard Wagner – umetnik gledališča

Na sledi opernim konvencijam

Richarda Wagnerja (1813–1883) imamo lahko za enega redkih glasbenih umetnikov, čigar vplivi so segli onkraj glasbe. Njegova zasluga je, da je gledališče postalo prostor vzvišene umetnosti. Če je nekaj podobnega pol stoletja prej uspelo Beethovnu, ki je dokazal, da je čista instrumentalna glasba lahko enakovredna vokalni, potem je Wagner občinstvo prepričal, da gledališče ni le prostor za predstavitev velike literature, temveč je s svojimi imanentnimi sredstvi tudi samo lahko prostor izjavljanja in umetnosti. To je ugotavljal Friedrich Nietzsche v svojem zadnjem spisu, *Primer Wagner (Der Fall Wagner, 1888)*, kjer je poudaril, in sicer ko se je že odvrnil od Wagnerja, da je Wagner predvsem človek gledališča. Gledališče je zaradi Wagnerja prestopilo iz območja *praxis* (gledališče v funkciji predstavitve literarnega dela) v območje *poesis*. Zaobrnil je do tedaj utečeni pogled: gledališki dogodek ni zgolj sredstvo za predstavitev umetnine, katere substanca je pesniško-glasbeno besedilo, ampak je sam umetnina, v katerega funkciji sta poezija in glasba.

Takšno zaobrnitev lahko upravičeno štejemo za revolucionarno, toda kot je to značilno za velike prevratnike, katerih dela preživijo preizkus zgodovine, se Wagner v zgodovino ni želel vpisati le kot izumitelj novega, ampak kot klasičen avtor in se tako umestiti v veliko zaporedje nemške glasbe, ki je teklo od Bacha k Mozartu in Beethovnu. Ta želja je razvidna iz povezovanja nove forme glasbene drame, ki naj bi nadomestila staro opero, s kompozicijsko tehniko motivično-tematskega dela, prevzeto iz klasicistične tradicije instrumentalne glasbe. Vprašamo se lahko celo, ali ne bi Wagner opustil revolucionarne težnje, če bi mu uspelo na opernem tržišču 19. stoletja občinstvo in direkcije oper prepričati že s svojimi prvimi tremi opernimi deli. Ko pregledamo žanre, se namreč pokaže, da je Wagner najprej poskušal uspeti v enem izmed ustaljenih žanrov, da se jim je torej skušal prilagoditi, in skupaj z njimi tudi opernim konvencijam časa.

Ugibati je mogoče, da je Wagnerjeva ljubezen do gledališča povezana z njegovim krušnim očetom, igralcem, pesnikom in slikarjem Ludwigom Geyerjem (1779–1821), za katerega se je dolgo ugibalo, ali ni bil morda Richardov oče, saj se je njegova mati precej hitro poročila po smrti soproga Karla Friedricha Wilhelma Wagnerja, policijskega uradnika. To se ne zdi tako neverjetno, ker je bil sam Wagner (zmotno) prepričan, da je bil Geyer judovskega rodu, kar postavlja v posebno luč skladateljeve poznejše antisemitske težnje. Da je bila gledališča

nadarjenost družini v krvi, kaže tudi to, da je bil Wagnerjev najstarejši brat Albert pevec, igralec in režiser, sestre Rosalie, Luise in Klara pa igralko. Brat Albert je Richardu priskrbel prvo službo zborovodje v gledališču v Würzburgu, kjer se je mladi Wagner seznanil s takrat modnimi opernimi deli H. Marschnerja, F. Paerja, L. Cherubinija, G. Rossinija in D.-F.-E. Aubera. Hkrati je bil to čas, ko je intenzivno prebiral dela E. T. A. Hoffmanna, zato ne preseneča, da je po Hoffmannovem zgledu svojo prvo operno delo domislil kot romantično opero. V *Vilah* (*Die Feen*, 1834) si je po Hoffmannovem priporočilu snov izposodil pri A. Gozziju (*La donna serpente*). Podobno kot v drugih romantičnih operah so v Wagnerjevih *Vilah* na delu nadnaravne sile, večja vloga je namenjena orkestru in razvidna je želja po presejanju statičnih, zaprtih točk ter z njo premik proti organskemu povezovanju in modeliranju daljših dramatičnih scen – tako se že v *Vilah* pokaže, da je bil Wagner veliko spretnjši pri oblikovanju dramatično prelomnih scen in bolj zadržan pri oblikovanju daljših, pevnih misli.



Slika 19: Richard Wagner

Kmalu po dokončanju opere je Wagner prišel v stik s pisateljem, dramatikom in gledališkim direktorjem Heinrichom Laubejem (1806–1884), ki ga je seznanil z naprednim literarnim in političnim gibanjem Mlada Nemčija (Junges Deutschland), v katerem so bili poleg Laubeja še Karl Gutzkow, Heinrich Heine in Ludwig Börne. Skupina se je odvrnila od klasične literature Goetheja, zavračala pa je tudi za tisti čas že reakcionarno in v prvi vrsti družbeno nepomembno romantiko E. T. A. Hoffmanna. Naslanjali so se na francoske saintsimoniste, za katere smo že videli, da so odigrali pomembno vlogo pri snovanju žanra velike opere. Pripadnike Mlade Nemčije kataloški misticizem in moralnost nista zanimala, prednost so dajali nebrzdanemu hedonizmu in senzualnosti. Prav pripadnost tej skupini je

zaobrnila Wagnerjeve osnovne estetske smernice: bolj kot nemška romantična opera mu je postal všeč italijanski *bel canto*. V tem pogledu je nanj poseben vtis naredila izvedba Bellinijeve opere *Capuleti in Montecchi*, ki jo je doživel v Leipzigu, kjer je pela slavna Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860). Vsi ti novi impulzi so našli pot v Wagnerjevo drugo delo, »veliko komično opero« *Prepoved ljubezni* (*Das Liebesverbot*, 1836). Libreto je pripravil skladatelj sam na podlagi Shakespearove komedije *Milo za drago*, njegova glasbena vzora pa sta bila francoska (Auber) in italijanska (Bellini) opera. Opera se odvija v Palermu na Siciliji, kjer vladarjev namestnik Friedrich prepove svobodno izražanje ljubezni, a se sam izkaže za licemerca. Opera slavi svobodno ljubezen ter oporeka puritanizmu in zlagani meščanski morali. Wagnerjevo skladateljsko pero je postalo lahkotnejše. Za kasnejši razvoj je pomembnih predvsem nekaj glasbenih domislekov, in sicer posebno izstopa tisti, ki je povezan s Friedrichovo prepovedjo ljubezni in prevzema vlogo spominskega motiva.

Leta 1837 je Wagner deloval v opernem gledališču v Rigi, kjer je doživel prvi bankrot. Zaradi prekomerne zadolžitve so Wagnerju in njegovi prvi soprogi, igralki Minni Planer (1809–1866), zaplenili potna lista, tako da jima leta 1839 ni preostalo drugega, kot da skrivoma in nezakonito prečkata mejo. Vkrcala sta se na majhno trgovsko ladjo Thetis in odplula proti Londonu, a sta na poti doživela vihar, čemur je sledil postanek v norveškem fjordu, kjer naj bi Wagner po lastnem pripovedovanju dobil navdih za opero *Večni mornar*. Končna postaja zakoncev Wagner ni bila angleška prestolnica, temveč obljubljeni operno središče Pariz. Triletno bivanje v Parizu (1839–1842) Wagnerju ni prineslo željene operne slave, temveč številna razočaranja, ki so oblikovala njegove politične in estetske poglede. Mogoče je celo trditi, da sta bili te dve leti in pol, preživeti v francoski prestolnici, najslabši leti Wagnerjevega življenja, saj se je večkrat znašel na robu preživetja. Večino časa je bil brez denarja, za preživetje je pisal priložnostne članke in pripravljaval klavirske izvlečke popularnih oper in aranžmajev za založnika M. Schlesingerja.

Realni Pariz je bil daleč od ideala, ki sta si ga o njem ustvarila zakonca Wagner, in to tako v umetniškem kot v družbenem pogledu. Duh julijske revolucije iz leta 1830 je bil že precej pozabljen, glavni družbeni akter je postalo meščanstvo, ki je moč črpalo iz finančniških poslov. Prav ta del meščanstva je posvojil pariško Opero in njeno tipično zvrst velike opere, ki je pod svojim spektakelskim bogastvom in pompozno fasado skrivala nemire, ki so tleli v nižjih plasteh pariške družbe. Socialna stiska je Wagnerja potisnila v bližino tlečih socialnih idej. V Parizu se je seznanil s spisi francoskih zgodnjih socialistov, med drugim z delom *Kaj je lastnina?* (*Qu'est-ce que la Propriété?*, 1840) Pierre-Josepha Proudhona (1809–1865). Ta anarhistično socialistična kritika lastnine je vzbudila pozornost francoskih oblasti in tudi Karla Marxa (1818–1883). S komunistično idejo (pojmem

»komunizem« večkrat naplavi na površje v Wagnerjevem spisu *Umetnina prihodnosti*) se je srečal v Parizu, najbrž v družbi Heinricha Heineja (1797–1856), ki se je v tistem času zanimal za napredne družbene ideje in s katerim se je Wagner v francoski prestolnici veliko družil.

Wagner je navezal stik tudi z Giacomom Meyerbeerjem, ki je poslušal Wagnerjevo branje libreta za *Rienzi*, zasnovanega po zgledih velike opere, in je bil Wagnerju precej naklonjen, saj mu je obljubil, da ga bo seznanil z direktorjem Opere Duponchelom in dirigentom Habaneckom. Kasneje ga je seznanil še z novim direktorjem Opere, Pilletom, ki je od Wagnerja odkupil sinopsis za opero *Večni mornar*. Poleg tega je Wagner v Parizu spoznal Berlioz, ki ga je štel za tipičnega intimističnega umetnika, raziskovalca globine človekove notranjosti, ne da bi se pri tem izognil francoskemu kontekstu. Francosko občinstvo je namreč pričakovalo predvsem zabave, čemur je Berlioz kot Francoz skušal ustreči in je vnašal v svoja dela številne efekte, da bi z njimi osvojil občinstvo. Wagnerjevo znanstvo z Meyerbeerjem se je sčasoma ohlajalo in na površje so priplavale antisemitske poteze. Wagner je bil prepričan, da je pariška kulturna industrija z Opero na čelu odvisna od denarja, ki ga prinaša nezainteresirano, zdolgočaseno občinstvo, zato so za tamkajšnjo opero značilni prazni efekti in virtuoznost. Ti Wagnerjevi pomisleki so prihajali vse bolj do izraza v njegovem žurnalističnem udejstvovanju; v tistem času je namreč pisal za francosko *Revue et Gazette Musicale* in za nemške *Zeitschrift Europa*, *Neue Zeitschrift für Musik* in *Dresdner Abendzeitung*. Njegov kritični slog je bil podoben Berliozovemu, ki je v Parizu veljal za glavno kritično pero. Tudi vsebinsko se je Wagner podobno kot francoski kolega opredeljeval proti diktatu komercialnega uspeha in ohranjal vero v idealno družbo, v kateri ima umetnost posebno mesto.

V Parizu Wagner ni spoznaval samo operno kulturo, temveč so nanj močan vtis napravile tudi izvedbe Berliozovih del (*Romeo in Julija*, *Fantastična simfonija*, *Harold v Italiji*) in ciklus izvedb Beethovnovih simfonij pod vodstvom Françoisa Habanecka. Prav v čisti instrumentalni glasbi, ki se mu je zdela predvsem domena nemških skladateljev, je ugledal odrešitev od frivolnosti pariškega opernega življenja. Prav čista instrumentalna Glasba, torej nemška glasba, naj bi Wagnerja v Parizu duhovno odrešila in mu pokazala luč v temi. Nekje je celo zapisal, da je v njegovo življenje vstopila kot dobri angel. Wagnerja je vse bolj vleklo k instrumentalni glasbi in Nemčiji.

Politična in estetska revolucija

Wagner je ob neuspešnem naskoku na pariško Opero tamkajšnje estetske in družbene razmere prepletel z osebnimi zamerami, pri čemer je glavnega krivca videl v Meyerbeerju. Ampak v njem bi le težka ugledali Wagnerjeva antagonista.

Meyerbeer je namreč prek svojih zvez poskrbel za to, da so veliko opero mlajšega kolega, s katero je želel osvojiti Pariz, nato sprejeli v dresdenski Operi. Tam so priprave za premiero velike opere v petih dejanjih *Rienzi* stekle leta 1842. Opera, s katero je Wagner v pompoznosti hotel celo preseči francoskega zglede – poleg Meyerbeerja so to bili še Spontini, Auber in Halévy –, je v Dresdnu doživela velik uspeh, po katerem je širša javnost prvič postala pozorna na Wagnerja. V bližino velike opere postavljajo to delo njegova dolžina (premiera naj bi trajala šest ur), številne koračnice, procesije, velik delež baleta in zgodovinska snov, povzeta po istoimenskem romanu Edwarda Bulwer-Lyttona (1803–1873). V središču opere je tragedija političnega idealista, papeževega notarja Rienzija, ki ga ljudstvo okliče za tribuna. Razpetost med zvestobo svojim političnem idealom in človečnostjo ga napravlja šibkega in v določenih pogledih tudi za avtoritativnega vodjo, kar ga nazadnje vodi v propad – v spektakularnem zadnjem *tableauju* se v ognju zruši rimski kapitol. Modeli, prevzeti iz francoske velike opere, so posebno očitni v 1. in 2. dejanju, medtem ko nadaljevanje že kaže premike proti večji dramatičnosti, kaže se zaupanje v moč besede in s tem recitativa in poveča se pomen orkestra, melodika pa ni več strogo pevska.

Povsem lasten, novi glas, ki ga lahko razumemo kot presečišče med dramatičnimi poudarki žanra velike opere in tradicijo nemške simfonične glasbe, je prinesla šele Wagnerjeva naslednja opera, *Večni mornar* (*Der fliegende Holländer*, 1843). Wagner se je zavedal velikega premika, saj je v uvodu k prvemu zvezku svojih zbranih spisov zapisal, da se ne spomni »nobenega drugega umetnika, ki bi mu uspela tako velika preobrazba v tako kratkem časovnem intervalu«. ⁴⁵ Meril je na razmerje med operama *Rienzi* in *Večni mornar* – z ustvarjanjem druge je pričel tako rekoč v času dokončevanja prve. Novo opero v prvi vrsti zaznamuje razpetost med romantično opero preteklosti in glasbeno dramo prihodnosti. Wagnerja pa ni več zanimala pompoznost francoske velike opere, ampak je *Večni mornar* v marsikaterem pogledu ukrojen bolj po zgledih nemških romantičnih oper s fantastično oziroma grozljivo, se pravi značilno »romantično«, »gotsko« vsebino. Ta zgled, ki ga je neuspešno poskušal uresničiti že v *Vilah*, je nadgradil z izkušnjo Beethovnovih simfonij. Wagner je torej rešitev nemške opere prepoznal v združitvi starega, na videz preživelega opernega žanra z beethovnovsko simfonično logiko, v katero je nakapal nekaj monumentalnosti velike opere (zborovske scene).

Prav v tej združitvi tiči osrednja dilema, povezana z žanrsko oznako opere *Večni mornar*, ki stoji nekje vmes med opero in glasbeno dramo. Tega se je zavedal skladatelj sam, ki je opero opremil z žanrsko oznako »romantična opera«, a je kasneje v zvezi z njo govoril tudi o »dramatični baladi« (dejanje opere sestavljata

45 Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, prev. Mary Whitall, Cambridge, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 1979, 3.

ekspozicija in nenadna katastrofa, kar je bolj značilno za baladno in ne toliko za dramsko snov). Nemški muzikolog Carl Dahlhaus jo je označil za »opero scen«.⁴⁶ Kot razkriva partitura, imamo še vedno opraviti s klasično številčno opero: celotno delo je ujeto v zaporedje razločenih glasbenih form (arij, ansamblov, zborov, orkestrskih prediger), vendar že pregled Wagnerjevih naslovov posameznih števil (točk) daje slutiti prehodno stanje. Opera se začne na precej klasičen način z Introdukcijo (št. 1) v značilni italijansko-francoski konvenciji, po kateri smo takoj po vzdigu zastora priča zborovski statični sliki (*tableau*), nato se v ansambelski maniri predstavi nekaj stranskih likov, sledi pa kavatina za eno izmed mimobežnih vlog (Krmar). Tudi nadaljevanje z monologom Holandca (št. 2) je zasnovano po znanem modelu *gran scena e cavatina*: uvodni dramatični recitativ vodi v središčno arijo, kateri sledi prehod v kontrastni arioso, nato je na vrsti intenzivirana vrnitev arije. Od tod dalje postajajo francosko-italijanski modeli vse bolj nejasni, struktura jasno oddeljenih točk se prične podirati: naslednjo točko (št. 3) Wagner poimenuje »Scena, duet in zbor«, še bolj nenavadna pa so poimenovanja točk v nadaljevanju (št. 4: »Pesem, scena, balada in zbor«, št. 6: »Finale, arija, duet in tercet«). Nasploh je Wagner opero zložil iz zgolj osmih točk, medtem ko so jih povprečne opere običajno imele okoli dvajset.

Celotna zgodovina opere 19. stoletja je bila usmerjena v nabrekanje posameznih točk, v ukinjanje jasne razmejitev med njimi in v postopno topljenje razlike med dramatično recitativnim in statično vokalnim. Ampak še pomembnejša kot takšna nadaljnja topitev meja in združevanje posameznih točk v enotne dramatične scene je bila Wagnerjeva ideja enotnosti, prežemanja, rasti iz skupne klice, se pravi neke vrste simfonični koncept opere. To nakazuje že skladateljeva izvorna zamisel, da bi opera potekala v enem dihu, brez premorov med dejanji, čemur pa se je moral zaradi konvencij nemških gledališč pred krstno izvedbo odreči. V tem pogledu je ključna pogosto citirana Wagnerjeva misel iz *Sporočila svojim prijateljem*:

Spominjam se, da sem, še preden sem se odločil za komponiranje celotnega *Večnega mornarja*, skiciral Sentino balado iz drugega dejanja, pri čemer sem napisal tako besedilo kot glasbo. V tej točki sem nezavedno zasejal tematska semena celotne opere: vsebovala je strnjeno podobo celotne drame, kakor je obstajala v moji glavi. In ko je prišel čas, da dam zaključenemu delu naslov, sem pomislil, da bi ga poimenoval »dramatična balada«. [...] Ko sem končno začel komponirati preostanek opere, se je tematska slika [iz balade] razširila povsem naravno preko celotne drame kot nepretrgana mreža; vse, kar sem moral storiti, ne da bi se

46 Prav tam, 18.

tega prav zavedal, je bilo povezano z nadaljnjim izpeljevanjem iz različnih tematskih pogankov balade.⁴⁷

Seveda Wagner tu kot ponavadi nekoliko pretirava, saj niso prav vsi deli opere za-znamovani s semeni, ki bi izhajali iz Sentine balade (najdemo jih v Holandčevem monologu, Erikovi pripovedi o sanjah, duetu med Sento in Holandcem ter ob sklepu opere), mreža motivov tudi ni tako gosto sprepletana, kot je to značilno za Wagnerjevo kasnejšo tetralogijo *Nibelungov prstan*, toda po drugi strani nobena opera do tistega časa ni izkazovala tako izrazite motivično-tematske poenotenosti, za katero se je zdelo, da v opero vdira neposredno iz Beethovnovih simfonij ali Berliozovih simfoničnih poskusov. Tako je za opero značilna odprta dvojnost: v njej še najdemo tipične številke, ukrojene po zgledih opernih konvencij različnih žanrov (Krmarjeva kavatina, zbor predic, zbor norveških mornarjev iz 3. dejanja, Erikova kavatina, ukrojena po modelih *belcanta*, *buffo* stil zaznamuje nastope Dalanda), s katerimi si je Wagner želel zagotoviti odobravanje občinstva, hkrati pa iz nje izstopajo scene, v katerih je izrazito slogovno (Holandčev monolog, ljubezenski duet Sente in Holandca) in vsebinsko (izstopa ideja odrešitve s pomočjo ljubezni ženske, ki v taki ali drugačni obliki v nadaljevanju zaznamuje vsa Wagnerjeva dela) napreden. Zanimivo je, da je takšna dvojna delitev na staro in novo povezana z ločevanjem dogajanja na zunanje in notranje. Kadar imamo opraviti z zunanjim, torej javnim dogajanjem, Wagner še vedno zaupa shematizmu starih opernih števil (Dalandovi nastopi, zbor predic, zbor norveških mornarjev), ko pa želi odstraniti tančice iz notranjega, psihološko ukrojenega sveta glavnih junakov, se odpira novi logiki formalnega in melodičnega oblikovanja. Na ta način dobi navidezna heterogenost med starim in novim, med šablonskim in naprednim dramaturško vrednost, ki je v resnici del operne tradicije, le da je pri Wagnerju na novo ovrednotena. Tako je bila že za klasično opero značilna dihotomija med recitativom, ki je poganjal dejanje naprej in je bil povezan z zunanjo sfero, in arijo, v kateri je dogajanje stalo in je v ospredje stopala lirična, notranja refleksija. Wagner takšno dvojnost zdaj samo zaobrača: zunanje je uresničeno v shematizmu zaprte forme, notranje pa se razvija v fragmentirani, odprti formi.

Ob tako izraziti spremembi oblike se porušijo razmerja med glasbenimi parametri. To velja predvsem za melodiko, ki se lahko v odprtih formah oziroma v do osamosvojenih scen nabreklih točkah izmakne formalnemu prisilnemu jopiču arije. Melodična linija se ne prilagaja več glasbenim normam (npr. liričnemu prototipu), temveč lahko bolj zvesto sledi vsebinskim poudarkom libreta. Toda Wagner se je zavedal, da mora razvezano celoto na glasbeni način vendarle ubraniti pred dokončnim razpadom, zato si je pomagal deloma s ponavljajočimi se

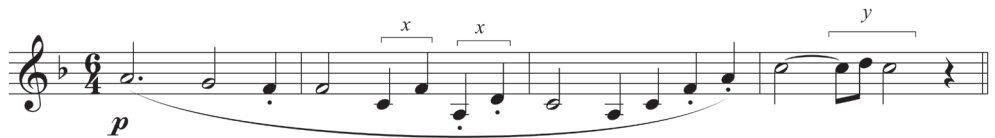
47 Richard Wagner, »Sporočilo prijateljem«, v: Wagner, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2014, 204.

motivi, še bolj pa z dosledno periodično gradnjo. Motivi v *Večnem mornarju* še ne preraščajo bistveno funkcije spominskih motivov (niso neločljivo vpeti v glasbeni stavek, pogosto funkcionirajo kot reminiscence, celo citati, nimajo še preobrazajoče razvojne logike kasnejših vodilnih motivov), zato je Wagner ohranil periodičnost.

Zaradi povečanega pomena dela z motivi je postala bistveno pomembnejša recepcijska vloga uverture. Wagner je po zgledu C. M. von Webra ali Beethovna v obliki svobodne fantazije, ki nosi v sebi zametke sonatnosti, v njej predstavil vse glavne motive opere. Tako iz uverture najprej izstopi enostavni, na primarne kvarte in kvinte omejeni motiv Holandca (gl. prim. 12), potopljen v različne kromatične postope, ki slikajo pljuskanje morja. V skladu s sonatno maniro dveh tem sledi nastop motiva odrešitve (gl. prim. 13, nekateri ga imenujejo Sentin motiv, čeprav ni neposredno povezan s protagonistkinimi nastopi), ki v sebi skriva tako kvarto (iz motiva Holandca; x v prim. 13) kot tudi značilen zaključek z dvigajočo se menjalno sekundo (y v prim. 13), ki je kasneje zaznamoval še druge motive in ga lahko razumemo kot neke vrste oglašanje usode.



Primer 17: Motiv Holandca iz Wagnerjeve opere *Večni mornar*



Primer 18: Motiv odrešitve iz Wagnerjeve opere *Večni mornar*

Takšne motivične povezave že kažejo, kako želi Wagner splesti gostejšo motivično mrežo, ki presega željo po glasbeni poenotenosti in poskuša z glasbenimi povezavami vzbuditi tudi vsebinske, semantične konotacije. Še očitneje to razkriva nadaljevanje uverture, ki v izpeljevalnem duhu prinaša nov motiv, motiv blodenja (gl. prim. 14), ki je razvit iz osnovnega motiva Holandca (kvarte in kvinte; x) in dobi kasneje v Holandčevem monologu funkcijo spremljave (gl. prim. 15). Izpeljevanje med motivom blodenja in motivom odrešitve se vse bolj odpira v višek, kjer jasneje nastopi motiv usode (gl. prim. 16; v bistvu samostojni submotiv y), ki nato zaznamuje zbor mornarjev (gl. prim. 17; gl. submotiv y, malo kasneje tudi v celoti nastopi v uverturi) in zbor predic (gl. prim. 18). Takšno povezovanje spet ni brez simbolične vrednosti: želja mornarjev po vrnitvi v varno

zavetje doma je komplementarna željam njihovih žena, predic, delijo pa si jo tudi s Holandcem (submotiv y najdemo tudi v Holandčevem motivu) in je v veliki meri odvisna od višjih sil usode, vremena, narave.



Primer 19: Motiv blodenja iz Wagnerjeve opere Večni mornar

Wie oft in Mee - res toef - sten Schlund stürzt' ich voll Sehn - sucht mich hin -

ab, — doch ach! — den Tod, ich find ihn nicht!

Primer 20: Motiv Holandca, spremenjen v spremljevalno figuro, iz Wagnerjeve opere Večni mornar



Primer 21: Motiv usode iz Wagnerjeve opere Večni mornar

ff Steuer mann, lass die Wacht! Steuer manther _____ zu uns! Ho! He! Je! Ha! Steuer mann,her! Trink' mit uns!

ff Steuer mann, lass die Wacht! Steuer manther _____ zu uns! Ho! He! Je! Ha! Steuer mann, her! Trink' mit uns!

ff Steuer mann, lass die Wacht! Steuer mann,her _____ zu uns! Ho! He! Je! Ha! Steuer mann,her! Trink' mit uns!

Komm, lass die Wacht! Komm her zu uns! Ho! He! Je! Ha! Steuer mann,her! Trink' mit uns!

Primer 22: Zbor mornarjev iz Wagnerjeve opere Večni mornar

Summ' und brumm', du gu_tes Räd_____ chen, mun_ter, mun_ter dreh'_____ dich um!

Summ' und brumm', du gu_tes Räd_____ chen, mun_ ter, munterdreh'dich um!_____

Primer 23: Zbor predic iz Wagnerjeve opere Večni mornar

Zaključek uverture (Wagner ga je popravil leta 1860, pred koncertno izvedbo opere v Parizu: uvertura se konča z apoteozo prek motiva odrešitve, podobno kot zaključek opere, ki v svoji ekstatiki močno spominja na Izoldino ljubezensko smrt iz glasbene drame *Tristan in Izolda*, ki jo je Wagner končal leto dni poprej) nam tako že podaja osnovna oprijemališča zgodbe in hkrati predstavlja najpomembnejši glasbeni material, večinoma kot klica zajet že v Sentini baladi, ki je v Parizu nastala kot prva. Paradoksnost se je Wagner lotil pisanja *Večnega mornarja* na način, značilen predvsem za simfonično glasbo, prav takšen pristop pa mu je po drugi strani omogočal približevanje dramatiki in psihološko poglobljanje libreta. V *Večnem mornarju* je dvojnost glasbene avtonomnosti in dramaturške funkcionalnosti dvoplastna: točke so postopoma ukinjene, melodika razvezana, za glasbeno homogenost pa skrbijo v vsebinsko mrežo povezani spominski motivi in izrazita periodika.

Ponovni uspeh pri občinstvu je Wagnerju končno prinesel tudi eksistencialno odrešitev – imenovan je bil za doživljenjskega dvornega saškega kapelnika v Dresdnu. To je bilo odlično izhodišče za postopno nadaljevanje Wagnerjevega spreminjanja operne forme in vsebine, kot se to zrcali v skladateljevem naslednjem delu, operi *Tannhäuser* (1845). Vsebinsko se je Wagner naslonil na dve srednjeveški legendi: o križarju in *minnesingerju* Tannhäuserju iz 13. stoletja ter

pesniškem spopadu na gradu Wartburg z začetka 13. stoletja. Ta snov je zname-
 nje Wagnerjevega premika proti zgodovinskemu in mitološkemu, so pa v primeru
 obeh zgodovinske sledi precej zabrisane. Poleg tega se spremembe začnejo kaza-
 ti tudi v formalnem pogledu: navzven v partituri ni mogoče razpoznati posame-
 znih števil, osnovno ločilo predstavljajo dramatične enote, scene, ki jih določa
 prisotnost protagonistov v povezavi s scenskimi elementi. Toda v glasbenem po-
 gledu v operi še vedno lahko razločimo posamezne segmente, v katerih se kažejo
 ostanki zaprtih form – takšna je Tannhäuserjeva prošnja Veneri, da bi smel zapu-
 stiti njeno votlino, zbor romarjev, pastirčkova pesem, Elisabethin pozdrav pevski
 dvorani, Wolframova pesem večernici, zbor gostov v dvorani. Najbrž je bila to
 posledica različnih verzij opere, obstajajo namreč vsaj štiri variante: izvedba v
 Dresdnu leta 1845, natis prve izdaje leta 1860, v katero so vključene nekatere
 spremembe, izvedba v pariški Operi leta 1861 in izvedba na Dunaju leta 1875,
 v katero so bile vključene spremembe, narejene po letu 1861. Opera je očitno
 razpeta med ostanke zaprtih form, celo žanrskih usedlin in bolj svobodno domi-
 šljenih scen, v katerih glasba pozorneje sledi dramatičnemu dogajanju. Podobno
 kot v *Večnem mornarju* pa Wagner to dvojnost spretno dramaturško izrablja:
 tradicionalne strukture so pridržane predvsem za protagoniste reakcionarnega
 dvora v Wartburgu, naprednejši slog pa je povezan z Venerino votlino, kjer (po-
 sebno v kasnejši pariški verziji) Wagner podira simetrično periodično kvadrato-
 ro, in s Tannhäuserjevo pripovedjo o Rimu, kjer se glasba ves čas gladko prilagaja
 izraznim zahtevam besedila, zato pevski part niha med recitativnim in arioznim.
 Takšno razpetost med zaprtim/nazadnjaškim in odprtim/naprednim se da v zvezi
 s *Tannhäuserjem* ideološko osmisliti. Zgodbo o *minnesingerju* Tannhäuserju, ki
 zasleduje telesne užitke v votlini Venere, se nato vrne v svet smrtnikov in so mu
 grehi odpuščeni, je potrebno misliti v povezavi z Wagnerjevim sodelovanjem v
 skupini Mlada Nemčija in tako v skladu z dvojnostjo med senzualnim in duhov-
 nim. Najbolj jasno odmevajo zamisli Mlade Nemčije v Tannhäuserjevem begu
 iz vsakdanjega sveta in proč od konvencij viteške ljubezni v votlino k Veneri,
 kar je mogoče razumeti kot prestop iz srednjega veka k antični čutnosti. Toda
 Wagner ne zaupa slepo ideologiji Mlade Nemčije, zato v operi nastopi protiigra:
 Tannhäuser si po daljšem bivanju pri Veneri zaželi nazaj iz večnosti dekadentnega
 raja v minljivi čas sveta, ki je čas smrtnosti in prostor bolečin. Njegovo izhodišč-
 no stanje pri Veneri je paradokсно pravzaprav precej podobno Holandčevemu –
 Tannhäuser pri Veneri trpi zaradi neskončnosti bivanja, zaradi odsotnosti umrlji-
 vosti. Tako se opera paradoksalno prav ob koncu 2. dejanja, ko postane zbranim
 na pesniškem tekmovanju na gradu Wartburgu jasno, da se Tannhäuser, ki dru-
 gače kot preostali pesniki zagovarja telesno zaužitje ljubezni v nasprotju z odpo-
 vedjo in platonsko distanco (tu se opera drži matrice drame tipičnega umetnika
 iz kroga Mlade Nemčije, ki je izbral svet antične čutnosti in emancipacije telesa),

spremeni v opero odpovedi in odrešitve – Tannhäuser je po prepoznanju potreben odrešitve. Ob površnem branju bi bilo celo mogoče trditi, da Wolfram s pesmijo večernici slavi zmago odpovedi nad kultom erosa Mlade Nemčije. Vendar hkrati ni mogoče prezreti, da je končno ozelenitev pohodne palice – Tannhäuser roma v Rim po odpuščanje grehov, a ga papež zavrne z besedami, da bo prej ozelenela pohodna palica, kot pa bo njemu oproščeno – mogoče razumeti kot zmago božanskega nad normativnim. Bog grešniku odpušča, njegova volja gre onkraj otrdelih norm Cerkve.

Premiki v podobno smer, kot sta jih nakazala *Večni mornar* in *Tannhäuser*, so zaznamovali tudi Wagnerjevo naslednje delo, »romantično opero« *Lohengrin*, ki jo je Wagner dokončal leta 1848 in je bila prvič izvedena dve leti kasneje. Še bolj določno kot *Tannhäuser* se *Lohengrin* pomika od zgodovinskega (kralj Henrik I. Nemški, imenovan tudi Ptičar, ki nastopa v operi, je živel na prelomu iz 9. v 10. stoletje) proti mitološkemu (snov je Wagner povzel po epskih pesnitvah *Parzival* in *Titur* Wolframa iz Eschenbacha), slednje pa prevzema predvsem metaforične naloge. Wagner je v pismu Lisztu razkril tudi močnejše ideološke podtone *Lohengrina*, v katerem naj bi bil v ospredju ponovno boj med mračnjaškim, nazadnjaškim in naprednim, svobodnim. Osrednja predstavница starega, reakcionarnega naj bi bila Ortrud, ki je sovražno nastrojena do vsega novega. Za ohranitev starega položaja in povrnitev starih bogov, malikov, je pripravljena iztiriti svet in naravo. Za doseg tega cilja se poslužuje »političnih« sredstev, torej manipulacije (na takšen način prepriča svojega moža, grofa Telramunda, in tudi Elso pripravi do tega, da postavi svojemu možu prepovedano vprašanje); kot piše Wagner, jo zaznamuje »morilski fanatizem«. Toda bolj kot spopad med nazadnjaškim in naprednim, ki vendarle zmaga, ko Lohengrin odčara Elsinega nečaka Gottfrieda, ki bo lahko novi brabantki vodja, je v središču opere drama o umetniku in tudi nova verzija zgodbe o odrešitvi. Tokrat je te potreben Lohengrin, vendar v konstelaciji Lohengrin–Elsa ne gre za trk med grešnim in svetim, temveč za neuspešno srečanje med bogom in človekom, moškim in žensko ter, kar je še pomembnejše, umetnostjo in življenjem. Wagner je v svojem *Sporočilu prijateljem* izpostavil, da je mogoče njegovo umetnost, s tem pa tudi ljubezen do skladatelja, vzpostaviti le prek čustvenega razumevanja njegove umetnosti. Tako je Lohengrina v resnici mogoče razumeti kot umetnika, ki si prizadeva za to, da bi bila njegova umetnost sprejeta brezpogojno, brez racionalnih vprašanj, torej skozi ljubezen.

Lohengrin je iskal žensko, ki bi verjela vanj: ki ne bi spraševala, kdo je in od kod prihaja, vendar bi ga ljubila, kakršen je, in ker je tak, kot se ji kaže. Iskal je žensko, ki se ji ne bi razgaljal ali zagovarjal, temveč bi ga brezpogojno ljubila. Zato je moral svojo višjo naravo skrivati, kajti prav prikrivanje, nerazodetje tega višjega – ali bolje rečeno: povišanega – bitja mu je

bilo edino jamstvo, da ni občudovan zgolj zaradi tega, ali pa – kot nerazumljeni – ponižno čaščen; ne terja občudovanja in oboževanja, temveč samo to, kar ga lahko reši iz osamljenosti in poteši njegovo hrepenenje – terja ljubezen, torej to, da je ljubljen in preko ljubezni razumljen.⁴⁸

V formalnem pogledu je *Lohengrin* še nadaljnji korak proč od številčne opere, saj je okus po točkah še bolj porazgubljen, čeprav ne popolnoma odsoten. Razgled po motivičnem delu pokaže, da še ne moremo govoriti o vodilnih motivih, saj je motiv, ki se največkrat ponavlja, torej motiv Lohengrinove prepovedi, dejansko spominski motiv (motivični material se ponavlja brez sprememb in deluje kot spominsko pomagalo – gl. prim. 19), toda pomembno vsebinsko težo pridobita tako instrumentacija kot tudi asociacijska uporaba tonaliteta. Tako so godala uporabljena vedno takrat, ko se zgodba približa sferi grala (Lohengrin), pihala označujejo Elso in trobila svet kralja Henrika. Podobno velja za distribucijo tonaliteta: Lohengrin in sfera grala sta postavljena v A-dur, glasba Else poteka v As-duru ali molu, v tonaliteti, ki je po skupnih tonih precej oddaljena od A-dura, kar tudi na glasbeni ravni nakazuje nezmožnost zveze, kraljevi trobentači predstavljajo svoje fanfare v C-duru, kar pomeni, da vzpostavljajo terčni odnos tako z Lohengrinom kot tudi z Elso, medtem ko je za Ortrud in njene magične sile rezerviran fis-mol, ki je v najmočnejši tritonusni disonanci z državo kralja. Spremenjena je tudi vloga uverture, ki formalno ni več sestavljena iz posameznih odsekov, ki bi motivično najavljali nadaljevanje, ampak poteka v enem dihu in jo zaznamuje značilna orkestracija, kombinacija štirih solističnih violin v visokem registru, flaut in oboj. Uvertura najavlja osrednjo atmosfero, po Wagnerjevih besedah pa naj bi predstavljala najprej spust angelov, ki nosijo gral, iz nebes in nato tudi njihov povratek.



Primer 24: Motiv prepovedi iz Wagnerjeve opere *Lohengrin*

Bolj lagodna finančna situacija v Dresdnu je Wagnerju omogočila, da si je pričel ustvarjati bogato založeno knjižnico, v kateri je bilo mogoče najti avtorje od Calderóna do Ksenofonta, od E. Gibbona do Molièra. Wagner je prebiral spise grške antike in kot dirigent pripravljaj izvedbo Beethovnovne *Devete simfonije*, hkrati

48 Wagner, »Sporočilo prijateljem«, 180.

pa je postajal družbeno in celo politično vedno bolj aktiven. Čutil je, da se mora pridružiti demokratičnim silam, kar je razvidno iz njegovega predloga za prenovo nemških gledališč, *Osnutka organizacije nemškega Nacionalnega gledališča za kraljevino Saško* (*Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen*, 1849). Wagner je v spisu ugotavljal, da sodobni operni pogon pestijo težave dveh vrst, najprej pa politične. Opera je postala tržno blago, ki služi zabavi, in namesto da bi bila pomembno torišče kulture, se jo dojema kot preživet kulturni relikv in se jo ohranja iz nekakšne inertne, iracionalne volje. Tudi tisti del družbe, ki se zanima za opero, jo razume predvsem kot obliko razvedrila, kot kraj pozabe, ki ga pričarajo spektakelske razsežnosti opere in opojne, prepoznavne melodije. Gre torej za eskapizem, kar pomeni, da opere nihče ne dojema kot prostora za poglobljene izjave, družbeno refleksijo in konfrontacijo. Za to, da bi se to stanje izboljšalo, bi moralo priti do politične revolucije, ki bi spremenila družbene okvire za sprejemanje opere. Wagner je predlagal, da bi nadzor nad gledališči prevzela država, kar bi med drugim omogočilo, da bi gledališče izstopilo iz mehanizmov kapitalističnega trga in postalo avtonomna umetniška institucija. Direktor gledališča naj postane demokratično izvoljena oseba, dvorni orkester je treba povečati, hkrati pa morajo njegovi člani sami bdeti nad svojo organizacijo, se pravi, da je Wagner predlagal neke vrste samoupravljanje. Kot podporni element naj bi operi služila gledališka šola. Poleg političnih je Wagner ugotavljal, da opero pestijo tudi estetske tegobe. Izpostavil je zanemarjanje dramatičnega v operi, pri čemer si je želel, da bi med dramatičnim in glasbenim obstajal trden, logičen spoj, nekakšna enotnost.

Ta premišljevanja so v prvi vrsti posledica Wagnerjevega navduševanja nad filozofskimi idejami Ludwiga Feuerbacha (1804–1872), predvsem tistimi, ki so bile povezane z vprašanji svobode, čutnosti in nesmrtnosti, ki so ga že prej zbližale z gibanjem Mlada Nemčija. Od vsega pa je Wagnerja najbolj pritegnilo Feuerbachovo nasprotovanje idealističnim sistemom (tudi Heglovemu) in Cerkvi. V takšnem mentalnem stanju se je Wagner v Dresdnu povezal s peščico podobno mislečih, »revolucionarnih« prijateljev. Poleg skladatelja in Wagnerjevega dresdenskega kapelniškega kolega Karla Augusta Röckla (1814–1876) sta bila to še arhitekt Gottfried Semper (1803–1879), ki ga je z Wagnerjem družila zamisel o demokratični arhitekturi gledališča, zasnovani tako, da bi odpadla socialna nenakost (tj. brez sistema lož), in ruski anarhist Mihail Bakunin (1814–1876), ki je bil v stiku s Proudhonom in Marxom. Tako ne čudi, da se je Wagner v majski revoluciji v Dresdnu leta 1849 znašel na barikadah. Že junija 1848 je imel govor v dresdenskem Domovinskem društvu (*Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?*),⁴⁹ torej pri vodilni skupini republi-

49 V kakšnem odnosu so republikanske ideje do kraljevine?

kancev. Tu je po francoskem zgledu zahteval odpravo parlamentarne dvodomnosti, splošno volilno pravico, splošno ljudsko vojsko, odpravo plemstva, pri čemer pa naj to ne bi pomenilo tudi konca kraljevine – ta lahko ostane, če se kralj dokaže kot »prvi in najbolj pravi republikanec«. V naperjenosti proti vladavini denarja (denar in borza ovirata emancipacijo človeka), kapitalizmu, in v njegovem odnosu do lastnine v govoru odmevajo Proudhonove zamisli, napoveduje se zlom aristokracije. In ko je revolucija nastopila, je Wagner delil letake in s cerkvenega zvonika opazoval premike konflikta. Vendar so že po šestih dneh pruske sile zadušile upor in uporniki so se razbežali, med njimi Wagner, za katerim je bila izdana tiralica. Sprva se je zatekel v Weimar, kjer mu je Liszt priskrbel lažne papirje, s katerimi je prebegnil v Švico, kjer je ostal celo desetletje.

Züriška ura teorije – zasnova glasbene drame in *Nibelungov prstan*

Čeprav je Wagnerju v Nemčiji grozil sodni proces in s tem resna kazen, ki se ji je s prebegom v Švico izognil, je skladateljevo bivanje v Zürichu mogoče razumeti kot drugo najnižjo točko njegovega življenja po letih životarjenja v Parizu. Bil je brez službe in možnosti za kompozicijsko delovanje, njegovo preživetje je bilo odvisno od preživnine dveh občudovalk, Julie Ritter, vdove iz Dresdna, in Jessie Laussot (1826–1905), pianistke, ki je bila poročena z bogatim trgovcem z vinom. S preživnino si je Wagner zagotovil približno polovico svoje dresdenske plače, še bolj depresivno pa je moralo biti zanj spoznanje, da so bile njegove družbene ideje poteptane in da je skupaj z njimi ugasnila možnost za uresničitev njegovih umetniških hotenj. To ga je še utrdilo v prepričanju, da so politične in umetniške spremembe tesno povezane. Zavedal se je, da se s svojim novim konceptom gledališča, ki je v njem rasel vse od neuspeha v Parizu, oddaljuje od zmožnosti aktualnih gledaliških institucij in občinstva. »Do izvedbe lahko pridem šele po revoluciji: šele revolucija mi lahko pripelje poslušalce. Naslednja revolucija mora nujno prinesiti konec našemu celotnemu gledališkemu gospodarstvu.«⁵⁰ Wagner je v Zürichu, tem svobodnem, republikanskem mestu, ki ni bilo pod cerkvenim vplivom, a je bilo hkrati mrtvo v glasbenem pogledu, iz skladatelja preraščal v pisca. Med letoma 1849 in 1851 so v ustvarjalnem izbruhu nastali skladateljevi najpomembnejši estetski spisi, v katerih je razkril svoje umetnostne, socialne, politične in religiozne poglede. Wagnerja k pisanju teh besedil najbrž ni gnala le zunanja usoda, temveč notranja nuja, da teoretično premisli novo formo in vsebino svoje vizije novega glasbenega gledališča, ki je bilo po njegovem prepričanju tesno povezano z družbenimi premenami.

Kot prvi je nastal spis *Umetnost in revolucija (Die Kunst und die Revolution, 1849)*, ki ga lahko razumemo kot reakcijo na pariško operno industrijo, ki je

50 Pismo Wagnerja Theodorju Uhligu, v: *Richard Wagner, Sämtliche Briefe*, 4, ur. Werner Wolf in Gertrud Strobel, Leipzig: V.E.B. Deutsche Verlag für Musik, 1970, 176.

umetnost, torej opero, dojemala na enak način kot katerokoli drugo kapitalistično blago. Takšno stanje v umetnosti je Wagner postavil ob bok družbenim razmeram. Zgled idealnega sožitja umetnosti in družbe je videl v grškem polisu (Wagnerju je pri razkrivanju antične situacije prav prišlo znanstvo s švicarskim filologom Johannom Jakobom Sulzerjem), kjer je bila umetnost tesno povezana s svobodnim človekom, od razpada atenske države naprej in s tem povezanim razpadom enotne atiške tragedije (torej *mousikē*) na posamezne umetniške veje pa se je začel postopni zaton umetnosti. Enotni duh se je ponovno vzpostavil s krščanstvom, kjer pa človek ni bil svoboden in samozavesten, zato po Wagnerju ni bil zmožen umetniškega ustvarjanja. Ko se je umetnost končno osvobodila Cerkve, je v 19. stoletju zapadla v še hujše kremplje industrije in tržnega gospodarstva. Wagner je pisal, da je bistvo sodobne umetnosti dejansko »industrija, moralni smoter zaslužek, estetski postulat pa zabavanje z dolgočasenih«. ⁵¹ Takšna človeška alienacija v kapitalističnem ustroju vodi do končne stopnje propada, kot se to odraža v pariškem opernem življenju, v žanru velike opere, kjer se ne prikazuje umetnosti, temveč izolirane »artistične dosežke« – sodobna umetnost je na ravni obrti. Toda umetnost je mogoče odrešiti. Po Wagnerju je odrešitev povezana z osvoboditvijo iz kapitalističnih krempljev, kar pomeni, da je za vzpostavitev novega umetniškega dela prihodnosti potrebno najprej vzpostaviti primerne družbene pogoje, kar je mogoče doseči zgolj z revolucijo. Umetnost in revolucija imata skupni cilj: »Močan in lep človek: revolucija naj mu da moč, umetnost pa lepoto!« ⁵² Pomemben je predvsem zadnji stavek spisa, kjer je Wagner v revolucionarni kontekst pritegnil dvojico Jezus – Apolon. V času nastanka tega spisa je namreč snoval dramo *Jezus iz Nazareta* (*Jesus von Nazareth*, 1849), v kateri je Jezusu dal feuerbachovske poteze.

Potem ko je Wagner premislil spremembe v družbi, je v spisu *Umetnina prihodnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849) razmišljal še o tem, kakšna bi lahko bila ta nova umetnost. Izhajal je iz postavke, da mora biti umetnost podoba resničnega, »nujnega« življenja, se pravi, da korenini v ljudstvu (*das Volk*). Slednje združuje posameznike, ki občutijo skupno nujno; v takšno združbo ne spadajo egoisti, ki potrebujejo luksuz in modo, torej umetna dražila, ki so sprožena mehansko (zato je v sodobni družbi glavno pomagalo modi stroj). Vse to je zmogla že grška tragedija, ki pa se je zaradi egoizma razkrojila v »čisto človeške discipline« plesa, glasbe in pesništva, katerih predmet in snov sta zunanji (fizis) in notranji človek (psihološki ustroj), ter upodabljaljoče umetnosti (arhitektura, kiparstvo, slikarstvo), katerih predmet je narava. Glasba se je z osamosvojitvijo resda močno razvila, a se mora, če želi biti povezana s človekom in njegovo

51 Richard Wagner, »Umetnost in revolucija«, v: Richard Wagner, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2014, 16.

52 Prav tam, 29.

nujnostjo, vrniti v naročje drame, kjer lahko pomaga pri predstavljanju človeka. Po Wagnerjevem mnenju se je temu idealu približal Beethovnov simfonični opus. Najboljši primeri instrumentalne glasbe po Wagnerjevem mnenju nikoli niso izgubili stika s plesno, ritmično melodijo ali dihom človeškega glasu, torej stika s človeškim. Za Wagnerja sta Beethovnovi *Tretja* in *Peta simfonija* še neuspela poskusa, kako z absolutno glasbo povedati nekaj konkretnega, medtem ko *Sedma simfonija* ohranja vezi s človeškim s pomočjo prevladujočega plesnega utripa. Pravi preboj prinese *Deveta simfonija*, ki je po Wagnerju »odrešitev glasbe iz njenega najbolj lastnega elementa v občo umetnost«. ⁵³ V *Deveti simfoniji*, ki z uglasbitvijo Schillerjeve *Ode radosti* vključuje pevske glasove in z besedilom tudi jasnejšo vsebinsko in ideološko poanto, je Wagner prepoznal zametke »umetne prihodnosti«, torej prehod glasbe v dramo.

Že Beethoven je tako nakazal korak v smer združevanja umetnosti, in v tem smislu si je Wagner želel ponovne integracije trenutno razločenih, samostojnih, »egoističnih« umetnosti v celostno umetnino (*Gesamtkunstwerk*). Ta »mora zaobsegati vse zvrsti umetnosti in vsako izmed njih do določene mere izrabljati, uničiti v prid doseganja skupnega cilja vseh, namreč brezpogojno, neposredno upodobitev popolne človeške narave«. ⁵⁴ V ta namen se morajo posamezne umetnosti odpovedati svojemu specifičnemu temelju in s tem svoji individualnosti in egoizmu ter se prilagoditi sestrskim umetnostim. Wagner je v spisu uporabil pojem »glasbena drama«, ki ga je kasneje zavrnil (*Über die Benennung »Musikdrama«*, 1872), saj naj bi impliciral glasbo, ki je v službi drame, kar je bilo že značilno za opero in sorodno italijanski oznaki *dramma per musica*, zato je dajal prednost pojmu »odrska slavnostna igra« (*Bühnenfestspiel*), ki se mu je zdel bližji ideji antičnega gledališča, »ki je odprlo svoje prostore le ob posebnih praznikih, ko se je hkrati z uživanjem umetnosti praznovalo tudi versko slavje«. ⁵⁵ Vendar se je kljub tem pomislekom termin obdržal in danes z njim označujemo poseben tip glasbenega gledališča, kakršnega je Wagner ustvarjal od tetralogije *Nibelungov prstan* naprej.

Posebno plat Wagnerjeve estetika razkriva spis *Sporočilo prijateljem* (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851). Wagner je teoretična premišljevanja namenil prijateljem, saj je bil prepričan, da umetniškega dela ni mogoče prav razumeti in vrednotiti, če ne ljubiš umetnika. Umetnik nagovarja čustva, ne razuma, iz česar v pravi romantični maniri sledi, da je treba umetnost razumeti na čustveni ravni. Prava čustva lahko razvijejo le tisti, ki se z umetnikom znajdejo v podobni kontekstualni in osebnostni situaciji, kar velja samo za prave umetnikove

53 Richard Wagner, »Umetnina prihodnosti«, v: Richard Wagner, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2014, 78.

54 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3, Leipzig: Verlag von J. W. Fritzsch, 1872, 74.

55 Martin Geck idr., »Wagner (Komponisten und Regisseure)«, *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler, 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/45526> (dostopano 1. 6. 2022).

prijatelje. Wagner je najbrž meril na skladatelja Franza Liszta (1811–1886), ki je storil vse, kar je bilo v njegovi moči, da bi promoviral prijateljeva dela in mu pomagal iz stalnih finančnih zagat. Iz prepričanja, da umetnost nagovarja čustva, je Wagner izpeljal misel, da je med umetnostmi na prvem mestu drama, ki je v vsakem trenutku blizu življenju, zato za njeno razumevanje ni potreben razum, temveč čustva. Ponovno je opozoril, da v sodobni operi prvo mesto še vedno pripada pevcu in materialu njegovega glasu, medtem ko so njegove igralske sposobnosti manj pomembne. Sam je to logiko zaobrnil in zahteval, da je v glasbeni drami pevec zgolj pomočnik igralca. Podobno se je spremenil skladateljev odnos do operne melodije, ki ni bila več v središču Wagnerjevih opernih stremeljenj – bolj mu je šlo za ustrezno predstavitev izbrane snovi, zato bi morala po njegovem mnenju melodija izplavati iz govora in ne sme sama na sebi vzbujati pozornosti. Pomembno vlogo tako dobijo glasbeni motivi; Wagner je tu prvič omenil mrežo motivov in razvoj motivov. V spisu je razkril tudi, katera snov je primerna za glasbeno dramo. Po njegovem prepričanju zgodovinska snov ni primerna, saj jo je mogoče predstaviti zgolj v obliki govorne drame, dosti primernejši se mu je zdel mit. Tako je Wagner prvič najavil svoj koncept tetralogije *Nibelungov prstan*, umetniškega dela, sestavljenega iz štirih glasbenih dram, ki pripovedujejo isti mit, v katerem močno odseva družbena realnost s sredine 19. stoletja in v katerem se dokončno udejanji njegova »umetnina prihodnosti«.

Kako je slednjo mogoče udejanjiti tehnično, je pojasnil v svojem osrednjem spisu, *Opera in drama (Oper und Drama, 1851)*, ki si ga je sprva zamislil kot odgovor oziroma dopolnitev gesla »die Moderne Oper« iz nove izdaje Brockhausovega leksikona. V treh obsežnih poglavjih je Wagner najprej kritiziral opero, nato sodobni koncept gledališča, v zadnjem poglavju pa predstavil svojo zasnovo združitve pesništva in glasbe v dramo prihodnosti. Po njegovem prepričanju aktualna opera skrbi le za lepo glasbo in z njo za zabavo čutov, ne zanima pa je ukvarjanje z resnico, iz česar izhaja nenaravna zveza med besedo in tonom. Zgodovino opere je sam razumel kot pot postopnega propadanja, pri čemer je kot osnovni problem izpostavil logiko, po kateri se je do bistva opere skušalo dokopati s pomočjo formalnih modelov, razvitih v absolutni glasbi. Podobno kritičen je bil Wagner do sodobnega gledališča, ki vse od francoskega klasicizma dalje narobe razume antično tragedijo, medtem ko zmore življenje najbolj razumljivo prikazati roman. Toda prav romaneskne snovi so napravile dramo impotentno, zato je bil Wagner odločen: pesnikova naloga je »v najjasnejši človeški zavesti utemeljen, nazoru sodobnega življenja ustrezno na novo izumljen in v drami dovršeno predstavljen mit«. ⁵⁶ Novi mit, ki naj zamenja antično obliko tragedije, mora odražati značilnosti sodobnega življenja, kar omogoča, da se njegove vsebine ne dotikajo

56 Richard Wagner, *Opera in drama*, Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici, 2013, 145.

le razumskega, temveč tudi čustvenega sveta. Osrednja poanta drame mora biti otipljivo dostopna čutom – Wagner je govoril o »razumu, ki postaja čustvo« (*Gefühlswerdung des Verstandes*),⁵⁷ pri čemer igra izrazito pomembno vlogo glasba, ki sproža čustva.

Po Wagnerjevem mnenju se je sodobna operna dekadence najbolj zrcalila v odnosu med izrazom in sredstvi, saj je »sredstvo izraza (glasba) cilj, cilj izraza (drama) pa sredstvo«.⁵⁸ Razmerje med dramskim in glasbenim v sodobni operi je bilo torej po njegovem zgrešeno in izkrivljeno. Wagner je namesto prvenstva glasbe (spevnih opernih melodij, zgoščenih v arijah, v katerih je na prvem mestu razkazovanje pevčevega glasu in virtuoznosti) zahteval, da sta glasba in jezik v službi drame, pri čemer kot drame ni razumel same pesnitve, se pravi besedila, ampak akcijo, dejanje, ki izraža iz soigre med jezikom (ta naj bo po logiki srednjeveških epov zgrajen z aliteracijo), scensko in mimetično predstavo ter glasbo. V takšni konstelaciji, ki jo lahko razumemo v smislu celostne umetnine, se glasba obnaša kot ženska, ki prejme kot klijoče seme pesniško delo in rodi »umetnino prihodnosti«. Takšna redefinicija pomena glasbe znotraj glasbeno-gledališkega dela prinaša številne oblikovne spremembe. Opera se mora znebiti tradicionalne formalne shematike (oblike niza samostojnih števil, zlasti zborov in nerealističnih ansamblov) in vplivov absolutne glasbe. Namesto klasicistične oglate periodike in nebistvenih mašil naj glavno besedo dobi pesniško-glasbena perioda (*Versmelodie*), ki združuje »melodijo« in ritem verza z orkestrskim melodičnim gradivom, znotraj katerega predstavlja najmanjšo oblikovalno in vsebinsko enoto glasbeni motiv. S pomočjo takšnih motivov lahko orkestrska melodija izgovarja neizgovorljivo in zagotavlja urejeno simfonično logiko daljših formalnih lokov. Takšni motivi (Wagner je tu še govoril o *melodische Momente*, medtem ko je pojem vodilni motiv, *Leitmotiv*, v redno rabo vpeljal Hans von Wolzogen, ko je leta 1876 izdal vodnik po *Nibelungovem prstanu* z vsemi motivi) v glasbeni drami gradijo sistem reminiscenc in napovedi, hkrati pa s pomočjo svojih povezav gradijo trdno semantično mrežo. Nevidni orkester (Wagner je sanjaril o gledališču, kjer bi bil orkester skrit pred očmi poslušalca), ki ga bodo zaznali samo čuti in ne bo več zgolj v vlogi spremljevalca pevcev, lahko s sistemom in mrežo vodilnih motivov prinaša jasne vsebinske in psihološke povezave.

Poleg teh poetskih premislekov je Wagner v Zürichu napisal tudi politični pamflet, v katerem se v dobršni meri zrcalijo značilnosti sredine 19. stoletja. Spis *Judovstvo v glasbi* (*Das Judentum in der Musik*, 1850) sta sprožili Wagnerjeva druga neuspešna pot v Pariz (od februarja do julija 1850) in razprava o hebrejskem okusu za umetnost v reviji *Neue Zeitschrift für Musik*, kjer je Wagner tudi objavil svoje pisanje, in sicer pod psevdonimom, zavedajoč se teže svojih pogledov. Spis je v prvi

57 Prav tam, 139.

58 Prav tam, 15.

vrsti estetska kritika, ki se izogiba političnim in verskim vidikom judovstva. Judje se po Wagnerjevem mnenju vedno jezikovno prilagajajo jeziku naroda, v bližini katerega bivajo, ne da bi se tega jezika kdaj docela naučili in ga zato govorijo kot tujci. Ker se jezik razvija v družbi, Judje, ki stojijo izven takšnih skupnosti, ne morejo razviti pravega jezika. In slednji je nekakšna predstopnja glasbe, saj ni petje nič drugega kot zelo vzburjeno govorjenje. Ker po Wagnerjevem mnenju Judje torej nimajo svojega jezika, ne morejo razumeti duha umetnosti in ne morejo povedati ničesar bistvenega. Ker je po Wagnerjevem mnenju v absolutni glasbi dokaj lahko govoriti, ne da bi zares kaj povedal, je judovski skladatelj posnemovalec slogov, površinski virtuoz in interpret. Za primera je dal Felixa Mendelssohna-Bartholdyja (posnema klasicistični slog v simfonijah in baročnega v oratorijih, uveljavil se je kot interpret Bachovih del) in opernega skladatelja, ki ga v zaničevalni maniri niti ni poimensko omenil, a je očitno, da je imel v mislih Meyerbeerja.

Posebej je odmeval zadnji odstavek spisa, v katerem je Wagner v povezavi z možnostjo judovske odrešitve (ta je eden ključnih konceptov Wagnerjevega svetovnega nazora) govoril o samouničenju (*Selbstvernichtung*), kar so nekateri razlagalci razumeli kot klic po fizičnem uničenju, genocidu. Natančnejši vpogled razkriva, da je treba zagonetne stavke dojemati drugače: Judje morajo iskati svoje odrešenje podobno kot drugi ljudje, kar gre razumeti v povezavi z Wagnerjevo željo po splošni revoluciji (izkaže se, da sta v tem primeru pojma revolucije in odrešitve sorodna), katere del naj bodo tudi Judje, ki po njeni izvršitvi ne bodo več Judje, ampak izenačeni z vsemi ostalimi. S tega zornega kota je mogoče Wagnerjevo pisanje umestiti v kontekst preostalih züriških umetnostnih spisov, v katerih si je prizadeval za vsesplošno politično, družbeno in kulturno revolucijo, po kateri bosta nastala nova družba in novo umetniško delo, ki bo stopilo na izpraznjeno mesto politike. Wagner v pogledu, da jezik že vsebuje osnovne elemente glasbe in da je tesno povezan z narodom (služi mu kot identifikacijsko sredstvo), ta pa je prek praizvira jezika povezan z naravo, nadaljuje romantično tradicijo J. G. Herderja in J. G. Fichteja. Wagner je umetnost svojega aktualnega trenutka zavrnil predvsem zato, ker je uporabljala zgolj funkcionalno plat jezika, medtem ko naj bi umetnina prihodnosti temeljila na obuditvi prajezika, ki živi v ljudstvu. Judje so torej v svoji uporabi jezika primerljivi sodobnemu stanju in so neke vrste metafora za izpraznjeni kapitalistični svet.

Tri desetletja ustvarjanja *Nibelungovega prstana*

V času svojih estetskih in poetoloških razmislekov je začel Wagner ustvarjati svoje najbolj ambiciozno zastavljeno delo, tetralogijo *Nibelungov prstan*, glasbeno-gledališko delo, ki je sestavljeno iz prologa (*Rensko zlato*) in treh celovečernih glasbenih dram (*Valkira*, *Siegfried*, *Somrak bogov*). Leta 1848 je napisal prozno

skico *Saga o Nibelungih. Mit*, nato se je lotil drame *Siegfriedova smrt*, ki je kasneje, preimenovana v *Somrak bogov*, postala zadnji del tetralogije. Wagner je torej literarne predloge za posamezne dele tetralogije ustvarjal v obratnem zaporedju, kot si sledijo v končni verziji. Tako je kasneje, leta 1851, začrtal še besedilo za glasbeno dramo *Mladi Siegfried* (kasneje *Siegfried*) in je šele takrat dobil idejo o razširitvi koncepta na štiri glasbene drame. Wagner se je zavedal, da s tem presega vsebinske, estetske in infrastrukturne zmožnosti opernih gledališč, zato je postajala njegova zamisel o revoluciji, ki bo vplivala na spremembo v poslušalcu, vse bolj nujna. Sanjaril je tudi že o gledališču, ki bi ga postavil nekje ob Renu in v katerem bi v štirih dneh predstavili njegov veliki mit, s katerim bi »ljudem revolucije pokazal pomen revolucije v njenem najplemenitejšem pomenu«. ⁵⁹ Konec leta 1852 je Wagner dokončal in privatno natisnil besedilo za celotno tetralogijo, ki jo je dva meseca kasneje recitiral v züriškem hotelu Baur au lac. V tej začetni konceptiji v idejnem pogledu v *Prstanu* odmevajo misli Ludwiga Feuerbacha, predvsem ideje iz knjige *Bistvo krščanstva* (*Das Wesen des Christentums*, 1841), in spis *Kaj je lastnina?* Pierre-Josepha Proudhona. V Wagnerju se je krepilo prepričanje, da je lastnina dejansko kraja, da je ljubezen nad zakonom (v glasbeni drami *Valkira* to potrjuje ljubezenska zveza med Siegmundom in Sieglindo, ki sta brat in sestra, se pravi, da kršita norme) in da je treba človeštvo preroditi z novo religijo humanosti.

V zasnovi tetralogije je prišlo do pomembnega preobrata leta 1854, ko je Georg Herwegh, pesnik in član skupine Mlada Nemčija, Wagnerju dal v branje *Svet kot volja in predstava* (*Die Welt as Wille und Vorstellung*, 1819) nemškega filozofa Arthurja Schopenhauerja (1788–1860). V naslednjem letu je Wagner Schopenhauerjevo knjigo prebral kar štirikrat in sledove nove izkušnje so v marsičem zaznamovale tetralogijo. Osrednja Schopenhauerjeva misel je, da je zunanji svet zgolj predstava spoznavajočega posameznika. Različnost stvari v svetu je za Schopenhauerja zgolj prevara, Majin pajčolan. Prostor in čas imata zgolj subjektiven pomen, sam na sebi pa je svet en in nedeljiv. Da predmet ali stvar pričneta bivati v svetu, potrebujemo voljo, in ta se uresniči kot princip individualizacije, enost se razcepi na množino, namesto nedeljivega sveta dobimo množico predmetnosti. Seveda je ta množina predmetov v svetu zgolj predstava, takšno življenje v svetu (poganja ga princip volje, ki individualizira) pa se Schopenhauerju kaže kot trpljenje, ki se ga odrešimo s prestopom v nirvano, ki se jo doseže z odpovedjo volji, z brezbriznostjo do predmetnosti, postavljenosti v svet, z izgubo individualnosti. Takšna pasivna, resignirajoča schopenhauerjanska drža, zaznamovana s pesimistično noto, se ne sklada z revolucionarnim feuerbachovskim prevratništvom in optimistično voljo po spremembi, zato je moral Wagner poseči

59 Wagner, *Sämtliche Briefe*, zv. 4, 176.

v besedilo *Prstana* in zaobrtni osnovno revolucionarno logiko. In s tem so se osnovni poudarki spremenili. Če so bili sprva bogovi domišljeni kot predstavniki stare vladavine, ki se lahko s samouničenjem in svobodno ljubeznijo dokopljejo do nove svetovne ureditve, pri čemer je Siegfried človek prihodnosti, potem po branju Schopenhauerja Wagner dojame, da teka sveta ni mogoče pokazati le v nekaj potezah, Siegfried pa ni več preobražujoči se človek dejanj, temveč vse bolj neuspešen antijunak. Tako naenkrat glavni protagonist *Prstana* ni revolucionar Siegfried, ki se bori za boljši svet, temveč vrhovni bog Wotan, ki se mora odpovedati moči in ukloniti usodi.

Wagner je izbral mit (konglomerat motivov in tem iz epov *Pesem o Nibelungih* in nordijske *Edde*, gre torej za travestijo), ki je zmozel nastaviti ogledalo takratni sedanosti. Osnovne poteze zgodbe *Nibelungovega prstana* niso pravljичne, ampak prinašajo ostro družbeno kritiko kapitalizma⁶⁰ in po reviziji celotnega koncepta kot posledice seznanitve s Schopenhauerjevo filozofijo tudi revolucije. Tako smo na začetku *Prstana* priča mitski naravnosti, ki jo razdre Nibelung Alberich, ko se, zato da bi se polastil dragocenega renskega zlata, odpove ljubezni, s čimer v svet vdre radikalno zlo, ki zastrupi naravo. Zlato, ki si ga pridobi Alberich, daje moč, da imajo tisti, ki posedujejo lastnino oziroma prstan, skovan iz zlata, nadvlado nad ostalimi, ki so brez lastnine – izhodiščno situacijo v *Prstanu* lahko razumemo kot tipično podobo kapitalističnih odnosov. Podobno kot Alberich je naravo ranil tudi vrhovni bog Wotan, ko je iz jesena (*Weltesche*; v mitologiji je to drevo sveta, izvor in os sveta) izklesal sulico, ki postane simbol novega reda, utemeljenega na umetnih zakonih oziroma pogodbah zvestobe in vere, vtisnjenih v to sulico. Ampak ko Wotan svoj dolg do velikanov poplača z Alberichovim ukradenim zlatom/prstanom, se sam prekrši zoper pogodbe; njegova moč ni neomejena, ampak zgolj politična, legalistična. Tragedija Wotana je v tem, da je zaradi pogodb/zakonov, ki jih je sam postavil in z njimi vladal, sam suženj. Takšno situacijo lahko razreši samo junak, ki deluje neodvisno od volje boga in se porodi iz duha čiste ljubezni – zato se Wotan v tretjem delu tetralogije, v glasbeni drami *Siegfried*, iz boga spremeni v opazujočega, pasivnega, torej že s schopenhauerjansko logiko zaznamovanega Popotnika. Vendar njegov novi junak, iz incestuozne zveze med Sieglindo in Siegmundom spočeti Siegfried, ni svoboden, ampak produkt Wotanovih želja, in zato mora svet bogov dokončno propasti. Naravni red je lahko odrešen šele, ko se je Siegfriedova nevesta Brunhilda pripravljena odpovedati prstanu, se pravi lastnini, in ga zaluča nazaj v naročje Rena, narave, s čimer se ponovno vzpostavi mitska naravnost. Zgodbo *Prstana* lahko beremo v izrazito aktualnem ključu: ko se naravna bogastva povrnejo v naročje narave, ko postane lastnina ponovno skupna last in ne več orodje za doseganje neenakih,

60 To je vedel že George Bernard Shaw, gl. njegovo znamenito interpretacijo *Prstana* v *The Perfect Wagnerite*. Auckland: The Floating Press, 2011.

kapitalističnih odnosov, bo zaživel novi svet družbenih odnosov. Pot do takšnega cilja ne vodi prek nasilne revolucije (kakor lahko razumemo Siegfriedova dejanja), temveč z opovedjo moči in volji.

Wagner je pojasnjeval, da je obratni vrstni red izpisovanja posameznih dram v tetralogiji posledica njegovega spoznanja, da mora gledalcu za jasno razumevanje zgodbe, torej Siegfriedove smrti, razložiti predzgodbo; zaradi tega so iz ene glasbene drame nastale štiri. Thomas Mann je v svojem predavanju *Richard Wagner in »Nibelungov prstan«* (*Richard Wagner und »Der Ring des Nibelungen«*, 1937) nasprotno trdil, da Wagnerja k obsežnemu vpogledu v predzgodbo niso vodili toliko dramaturški razlogi kot glasbeni, kar gre povezovati z osnovnim konceptom glasbene drame, ki ga zaznamujejo trije med seboj tesno povezani elementi:

- vodilni motivi,
- glasbena proza in
- neskončna melodija.

Vodilni motivi so glasbeni motivi (značilne ritmično-melodične konstelacije), s katerimi skladatelj označuje protagoniste, predmete in stanja (govorimo na primer o Siegfriedovem motivu, motivu meča, motivu odrešitve). Vodilni motivi so gonilna sila, osrednji material glasbenega stavka (v operi je v središču melodija, v glasbeni drami motiv) in se za razliko od spominskih motivov, ki se na pomembnih dramaturških mestih v operi zgolj ponavljajo in so jih uporabljali operni skladatelji že pred Wagnerjem, spreminjajo in s svojimi spremembami nakazujejo preobražanje predmetov, protagonistov, stanj. Imajo torej svoje življenje, zgodovinsko pot, so raztegnjeni v času in s tem tesno povezani z dramskim dogajanjem. Motivi opravljajo tudi pomembno semantično funkcijo, tem bolj zato, ker je Wagner motive spel v logično mrežo – posamezne motive je izpeljal drugega iz drugega in glasbi tudi na ta način dal »govorečo« vlogo. Vse to nakazuje že začetek *Prstana*, kratka predigra, v kateri najprej zazveni elementarni motiv narave (poimenovanja se med avtorji izrazito razlikujejo, Wolzogen, denimo, je isti motiv razumel kot motiv praelementa),⁶¹ sestavljen iz zaporedja »aliquotnih« intervalov čiste kvinte in kvarte, v stalnem vzdigovanju in značilnem 6/8 metrumu. Iz istega motiva sta nato izpeljana dva motiva Rena (gl. prim. 20), ki popolnujeta alikvotni niz, ostajata pri 6/8 metrumu, pri čemer pa tretji motiv vztrajno vzdigovanje že zamenja z neprekinjenim valovanjem, ki postane osnova za motiv renskih deklic, ki odigra pomembno vlogo na zadnjih straneh partiture *Prstana*. Takšno izpeljevanje ne izpolnjuje le glasbene naloge ekonomičnega dela z materialom, temveč ima tudi izrazito semantično funkcijo – Ren izhaja iz narave

61 Christian Thorau, »Guides for Wagnerites: Leitmotifs and Wagnerian Listening«, v: *Wagner and His World*, ur. Thomas S. Grey, Princeton in Auckland: Princeton University Press, 2009, 137.

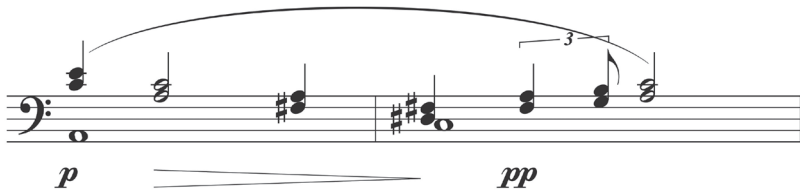
(motiv Rena je izpeljan iz motiva narave) in renske deklice iz Rena (motiv renskih deklic je izpeljan iz motiva Rena). Vsebinske povezave med motivi, ki spletajo gosto vsebinsko mrežo, so lahko tudi bolj pragmatične, kot to velja za motiv zlata in motiv meča – njuna podobnost nakazuje, da sta oba narejena iz kovine (gl. prim. 21). Še veliko bolj pomenljiva je zveza med motivom Valhale, gradu, v katerega se vselijo bogovi, in motivom prstana, kar naznačuje, da so bogovi gradnjo gradu poplašali s prevaro, ki je skrita v temelju prstana (gl. prim. 22). Na poseben način sta povezana tudi motiv preroške boginje Erde in motiv zatona bogov, saj gre za tipičen primer inverzije (gl. prim. 23), v ritmično-melodičnem pogledu pa motiv izvira iz osnovnega motiva, se pravi motiva narave – Erda napoveduje konec sveta, torej tudi narave.



Primer 25: Motivi narave (zgoraj), Rena (v sredini) in renskih deklic (spodaj) iz Nibelungovega prstana



Primer 26: Poveza med motivom zlata in motivom meča



Primer 27: Povezava med motivom prstana in motivom Valhale



Primer 28: Povezava med motivom Erde in motivom somraka bogov

Vodilne motive moramo opazovati v povezavi z naslednjo Wagnerjevo novostjo glasbenega stavka, tako imenovano glasbeno prozo. Wagner jo je napovedal že v svojih teoretičnih spisih, se pravi v času, ko je nastajalo besedilo za tetralogijo, ne pa še glasba, zato ponekod težko razvozlamo, na kaj je meril Wagner s sintagmo »poetično-glasbena perioda«. V literarnem smislu je bilo jasno, da je povezana z aliteracijskim verzom (*Stabreim*), značilnim za nemško srednjeveško epiko, v katerem ima glavno mesto ponavljanje prvih glasov v besedah:

Winterstürme wichen
 dem **Wonnemond**,
 in mildem **Lichte**
leuchtet der Lenz;
 auf lauen Lüften,
 lind und lieblich,
Wunder webend
 er sich **wiegt;**
 durch Wald und **Auen**
 weht sein Atem,
 weit geöffnet lacht sein **Aug'**.

Ponavljajoči se soglasniki aliteracijskega verzva so zvočni okvir, nekakšna literarna kadenčna ločila, ki naj bi jim v glasbi ustrezala logika modulacij.⁶² Če opazujemo Wagnerjevo uglasbitev zgornjih verzov (gl. prim. 24), se izkaže, da harmonske spremembe natančno sledijo spremembam soglasnikov v verzih, pri čemer Wagner ohranja periodično strukturo, sestavljeno iz enot, dolgih po 2 takta.

Win - ter - stuur - me wi - chen dem Wpn - ne - mond, in mil - dem Lich - te leuch - tet der Lenz; auf
 lau - en Lüf - ten, lind und lieb - lich, Wun - der we - bend er sich wiegt; durch Wald und Au - en
 weht sein A - tem, weit ge - öff - net lacht sein Aug':

Primer 29: Siegfriedov spev »Winterstürme wichen den Wonnemond«
 iz prvega dejanja glasbene drame Valkira

Dramatična struktura besedila Wagnerju ni narekovala zgolj skladanja v simetričnih periodah, ampak ga je oddaljila od natančne, oglate logike, da bi se približal postopkom, ki so v metaforičnem pogledu bližje prozi kot pa metričnosti poezije (proza ni sestavljena iz enot enakomerne dolžine, medtem ko verzna shema poezije narekuje prav takšno enakomernost) in bolj pozorno sledijo ritmu besedila, poudarkom in deklamaciji. Takšno občutljivo glasbeno niansiranje je mogoče doseči z razširjeno tonalnostjo, ki izkorišča vse možnosti, ki jih ponujajo kromatična in enharmonska razmerja. Wagner je torej značilno periodično strukturo («kvadraturu»), ki se razkriva v zaokroženem nizanju formalno zaključenih enot po 2, 4, 8, 16 (stavki, periode) itn. taktov zamenjal z neperiodično strukturo oziroma z glasbeno prozo, saj je bil prepričan, da želja po periodičnosti ubija pravo glasbeno substanco. Motivična substanca se namreč redko prilagaja tesnemu modelu nizanja 4, 8 ali 16 taktov, zato jo skladatelji dopolnjujejo s praznim tekom, ponovitvami, pasažami, lestvicami in podobnimi mašili. Nasprotno si je Wagner želel take glasbe, ki bi bila zgrajena zgolj iz substance same, se pravi zgolj iz motivičnega materiala. Formalne enote Wagnerjeve glasbene proze so zato dolge različno število taktov, ne ločujejo jih več jasne kadence, temveč gre v mnogih primerih za nizanje ali kopičenje vodilnih motivov, kar vse spodnaša naše pričakovanje enostavnega formalnega ritma. V razpustitvi periodičnosti lahko zato prepoznamo prvi odločni korak k *novi glasbi* 20. stoletja. Primer iz 2. dejanja *Valkire*, ko mora skrušeni Wotan Brunhildi naročiti, naj v dvoboju med Siegmundom in Hundingom odloči v prid slednjega, kaže, kako se periodična struktura ruši v prid zaporedju motivov (motiv Erde – v prim. 25 A, motiv uničujočega dela – B, motiv Valhale – C, motiv renskega zlata – D in motiv odpovedi ljubezni – E) in nizu harmonskih modulacij (od as-mola do C-dura), ki s prevlado štirizvokov ohranjajo harmonsko odprtost, do končne kadence tudi nestabilnost. Hkrati glasbena proza pomeni tudi, da Wagner v zaporedju ne niza več periodičnih formalnih enot, temveč vodilne motive. Takšno zaporedno nizanje vodilnih motivov, torej motivično-melodične substance same, odrešene klasicistične oglatosti, lahko razumemo v smislu neskončne melodije, kot neprekinjeno razpostavljanje glasbene substance.

Langsam

Und für das En - de sorgt Al - be - rich; jetzt ver -

steh' ich den stum - men Sinn des wil - den Wor - tes der Wa - la: "wenn der

lie - be fin - st'rer Feind zür - nend zeugt ei - nen

Sohn, der Sel' - gen En - de säumt dann nicht."

Vom Nib - lung jüngst ver - nahm ich die Muir', daß ein Weib der Zwerg be - wäl - tigt, dess'

gunst Gold ihm er - zwang. Des Has - ses Frucht hegt ei - ne Frau, des

Ne - des Kraft kreißt ihr im Schoß: das Wun - der ge -

lang den Lie - be - lo - sen; doch der in Leib ich frei - te, den Frei - en er - lang' ich mir

Sehr breit

nie. So

nimm mei-nen Se - gen, Nib - lun - gen Sohn! Was tief mich e - kelt, dir geb' ich's zum

Er - be, der Gott - heit nich - ti - gen Glanz: zer -

na - ge ihm gie - rig dein Neid!

Primer 30: Izsek iz Wotanovega monologa iz drugega dejanja glasbene drame Valkira

Wagner je tetralogijo *Nibelungov prstan* napovedal in teoretsko osmislił že sredi petdesetih let v Zürichu, toda pot do končne odrske realizacije je bila še precej dolga in polna mučnih ovinkov, povezanih predvsem s finančnimi omejitvami. Leta 1864 se je Wagner ponovno znašel na dnu, politično izoliran, finančno izžet in umetniško neuresničen, zato je v pismu Petru Corneliusu (1824–1874) pisal, da ga lahko reši samo čudež. In ta se je uresničil mesec dni kasneje, ko ga je k sebi poklical Ludvik II. (1845–1886), bavarski kralj. Wagner je v pismu to svoje prvo srečanje z mladim kraljem opisal kot »veliko ljubezensko sceno, ki se kar ni hotela končati«. ⁶³ Nad Wagnerjevim delom povsem navdušeni kralj je bil odločen, da umetnika dokončno odreši bremena vsakodnevnega življenja. Wagnerju je obljubil, da bo imel finančno proste roke, le živeti in ustvarjati mora v njegovi neposredni bližini. Kljub obojestranskemu navdušenju in skoraj ljubezenskemu naslavljanju v pismih in telegramih pa se kralj in skladatelj nista najbolje razumela. Medtem ko je Ludvik II. še vedno slepo sledil ideji absolutnega vladarja, je bil Wagner že revolucionarno nastrojen, zato je njuna zveza kasneje funkcionirala predvsem na »literarni« ravnih, v obliki nekakšnega romana v pismih, kot diplomatska posrednica med obema pa je služila Cosima, Wagnerjeva druga soproga in Lisztova hči.

Ko je Wagner leta 1857, potem ko je dokončal 2. dejanje glasbene drame *Siegfried*, prenehal s komponiranjem *Prstana*, mu je Ludvik II. naročil, naj napiše nadaljevanje, in hkrati je Wagnerjevega starega dresdenskega revolucionarnega prijatelja, arhitekta Gottfrieda Semperja, pooblastil za izdelavo načrta za Wagnerjevo gledališče v Münchnu. Nestrinjanje med Ludvikom II. in Wagnerjem je priplavalo na površje v času načrtovanja gledališke hiše. Kralj je sanjal o monumentalnem gledališču v središču Münchna, ki bi preseгло vse dotlejšnje standarde, in je za to navdušil tudi Semperja, medtem ko si je Wagner za uresničitev svoje umetnine prihodnosti želel nekakšno provizorično gledališče, ki bi bilo že na arhitekturni ravni očiščeno vsake pozunanjenosti. Za kralja je bila Wagnerjeva umetnost beg v mistični svet srednjega veka, čeprav je umetnik s svojo travestijo mitov želel razkrivati predvsem probleme svoje sedanosti. Kraljevo nerazumevanje Wagnerjeve umetnosti je najbolj razvidno iz njegovih gradov, zlasti gradu Neuschwanstein, katerega sobane so posvečene Wagnerjevim delom. Kralj je potreboval ta sanjavi omamni svet, zato tudi ni čudno, da kasneje ni hotel veliko slišati o Wagnerju kot osebi – ko je pisal o njem osebno, je postavljaj njegov priimek v narekovaje. Odnos med vladarjem in umetnikom so krhale tudi politične zdrahe, saj je Wagner Ludviku II. svetoval tudi v marsikaterem političnem oziru. Obenem je javnost kralju očitala, da za svojega umetnika zapravlja preveč imetja. (Ta očitek je treba jemati z zadržkom, saj je v vseh desetletjih

63 Wagner, *Sämtliche Briefe*, zv. 16, 145.

sodelovanja Wagnerju namenil nekaj več kot pol milijona mark, zgolj za spalnico v nikoli dokončani palači Herrenchiemsee pa je zapravil 600.000 mark in za poročno kočijo, ki je ni nikoli uporabljal, 1,7 milijona mark.) Ludvik II. je vsekakor opazil, da zveza z Wagnerjem škodi njegovi priljubljenosti v javnosti, zato ga je leta 1865 odslovil iz Münchna in ga poslal v Tribschen ob Luzernskem jezeru. Do dokončnega preloma med njima je prišlo, ko je Ludvik II. v letih 1869 in 1870 pripravil krstni izvedbi *Renskega zlata* in *Valkire* v Münchnu, in to kljub izrecni Wagnerjevi prepovedi. (Wagner je namreč želel, da se *Nibelungov prstan* izvaja izključno kot celota.) Čeprav je kralj Wagnerja občasno še podpiral, se je v naslednjih letih Ludvik II. bolj posvetil obujanju francoskega rokokoja, kot vidimo na palači Herrenchiemsee, ki sledi versajskim zgledom.



Slika 20: Ludvikova gradova Neuschwanstein (zgoraj) in Herrenchiemsee (spodaj)

Vendar je bil kraljev izgon blage vrste, saj je Wagnerju v Tribschnu, idiličnem kraju blizu Luzerna v Švici, uredil prijetno vilo, ki je postala pomembno zbirališče evropskih intelektualcev. Skupna družba se je lahko navduševala nad Wagnerjevo široko literarno razgledanostjo. Wagner je redno nabavljal vsako novo izdajo antične književnosti, zanimala ga je staroindijska literatura, zlata doba španske književnosti (*Siglo de Oro*), Dante, Shakespeare, nemška klasika, posamezni romantični avtorji, poleg tega pa še Balzac (kot vrhunsko mojstrovino je cenil njegov cikel *Božanska komedija*) in Tolstoj, čigar *Vojno in mir* je prebiral v zadnjih tednih svojega življenja. V njegovi obsežni knjižnici je bilo tudi polno znanstvenih razprav, s katerimi si je pomagal pri črpanju virov za svoja dela. Med obiskovalci v Tribschnu se je znašel mladi klasični filolog Friedrich Nietzsche (1844–1900), s katerim sta se najprej zapletla v pogovor o Schopenhauerju. Nietzsche je postal neke vrste posvojeni član Wagnerjeve družine: skupaj so krasili božično drevesce, za otroke je iz Basla nosil konfete, prepisoval je Wagnerjeve spise in skrbel za njihov natis, hkrati pa užival v poglobljenih pogovorih s skladateljem. Njegovo prvo delo, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), v katerem je strogo filološko metodologijo zamenjal za bolj spekulativen pristop, lahko razumemo kot pisni dokument skupnih pogovorov z Wagnerjem. V dvojnosti med Apolonom, ki siplje podobe, in Dionizom, iz katerega raste »prabolečina« glasbe, je Nietzsche ugledal bistvo grške tragedije. Podobna dvojnost zaznamuje arhitekturo grškega gledališča, razpetega med polkrožno orkestro, rezervirano za zbor in plesalce, ter pravokotno skene, nekakšno zaodrje, ki se je lahko raztegnilo v pravi oder. Na podoben način je Wagner razumel dvojnost med dramo na odru in v orkestrski školjki skrito melodijo orkestra, za katerega je bil prepričan, da mora prevzeti podobno komentirajočo vlogo, kot jo je imel zbor v antični tragediji. Prav v tem času se je spreminjal tudi Wagnerjev pogled na razmerje med dramo in glasbo. V spisu *Beethoven* (1870), ki je nastal kot prispevek za slovesnost ob stoletnici skladateljevega rojstva (zavrnil pa je povabilo slavnega kritika in svojega nasprotnika, Eduarda Hanslicka (1825–1904), naj na Dunaju dirigira skladateljevo *Deveto simfonijo*), je v skladu s Schopenhauerjem ločeval med umetnostmi, ki so povezane s predstavo, in glasbo, ki je volja sama. V ta namen je moral Wagner korigirati svojo misel iz *Opere in drame*, da je drama najvišja oblika umetnosti, ki ji mora služiti glasba. Sledeč Schopenhauerjevi logiki, je bila namreč bistvo drame dejansko glasba, ki pa naj bi v svojo substanco vključevala tudi dramo: »Glasba, ki ne predstavlja skritih idej v pojavnostih sveta, temveč je prav nasprotno sama obsežna ideja sveta, že sama po sebi vključuje dramo v svojo sredico, saj drama spet izraža

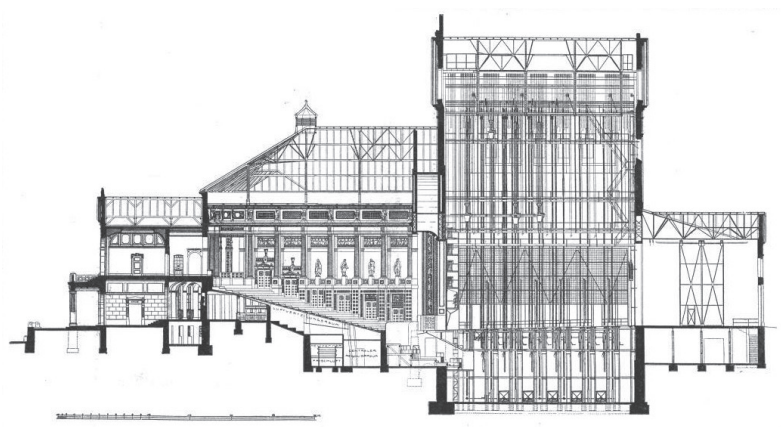
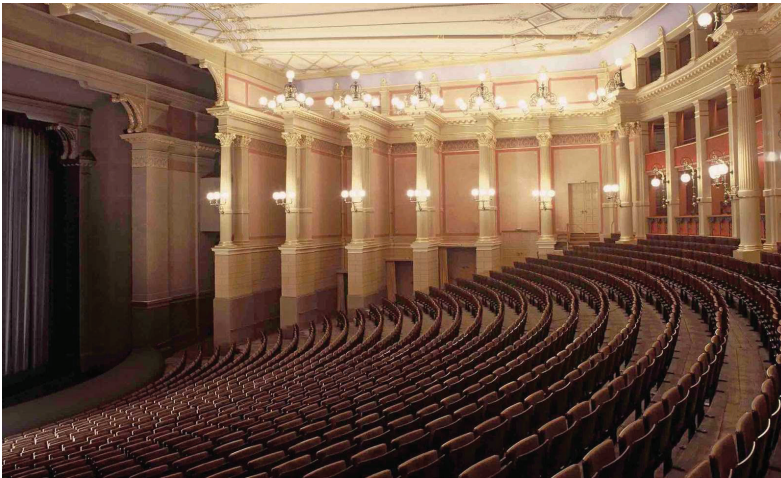
edino glasbi primerno idejo sveta.«⁶⁴ Ali še drugače: »Drama je tisti pol glasbe, ki lahko postane razviden.«⁶⁵ Takšno razmerje med glasbo in dramo zaobrača odnos, kakršnega je Wagner predstavil v *Operi in drami*. Čutil je, da mora to očitno neskladje zakriti, in tako lahko v dnevniškem zapisu Cosime iz leta 1872 preberemo: »Takrat [v času pisanja *Opere in drame*] si še nisem upal zapisati, da je glasba rodila dramo, čeprav sem to sam pri sebi vedel.«⁶⁶

V tem času je Wagner začel iskati primerno prizorišče za prvo izvedbo teatralogije. Želel si je, da bi bil kraj nekje v središču Nemčije, v idilični pokrajini, proč od trušča velemest in turističnih krajev. Stik z Wagnerjem so navezali v manjšem bavarskem mestu Bayreuth, kjer so mu sprva ponudili baročno operno hišo, ki infrastrukturno ni ustrezala Wagnerjevim željam, zato so mestni veljaki Wagnerju ponudili zemljišče, tako imenovani Zeleni grič, kjer so leta 1872 postavili temeljni kamen za Wagnerjevo gledališče. Zgradili naj bi ga s pomočjo pokroviteljstva: gradnjo naj bi plačalo kakih tisoč podpornikov, ki bi si s plačilom 300 talerjev zagotovili sedež v dvorani, medtem ko bi bile karte za preostalih 500 sedežev zastonjske. Ta računica se v ekonomskem pogledu ni izšla, a je Wagnerju ponovno kljub nesoglasjem priskočil na pomoč Ludvik II., ki je moral poleg 25.000 talerjev nazadnje primakniti še 100.000 talerjev v obliki kredita, zato je propadla zamisel, da bi del kart ostal zastonj. Po arhitekturni načrt za novo gledališče se je Wagner ponovno zatekel k Semperju, vendar je bila tokrat končna uresničitev modelirana povsem v skladu z Wagnerjevimi zamislimi. Te niso bile vezane toliko na posebne arhitektonske rešitve kot na specifične sociološke kriterije. Tako končna festivalska zgradba s svojo funkcionalnostjo in mankom dekorja (zlasti špartanska je notranjost, brez skorajda obveznega foyerja, restavracije in ogrevanja) potrjuje svojo podrejenost umetniškimi vodilom in antičnim zgledom. O socialni enakosti priča tudi avditorij, v katerem ni lož, vsi leseni sedeži so enaki, udobje in pogled na oder se s sedežem ne spreminjata. Orkestrska školjka je popolnoma prekrita, tako da orkester ni viden in ne kviri iluzije na odru, hkrati pa se odpira v globino, s čimer pride do značilnega mešanega orkestrskega zvoka, ki kljub veliki zasedbi ne zasenči pevskih glasov na odru. Paradoks končnega gledališča je v tem, da je bilo zasnovano v revolucionarnih časih in zgrajeno v času prebujanja nemške nacionalne države, kar lahko razpoznamo v značilni razpetosti med revolucionarno naprednostjo in reprezentativno državno umetnostjo.

64 Rihard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 9, Leipzig: G. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1871, 105.

65 Prav tam, 112.

66 Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1869–1883*, 1, ur. Martin Gregor-Dellin in Dietrich Mack, München: Piper & Co., 1982, 490.



Slika 21: Festivalska hiša v Bayreuthu:
zunanost (zgoraj), notranost (v sredini), arhitekturni načrt (spodaj)

Wagner se je v Bayreuth, kjer si je dal zgraditi vilo Wahnfried, preselil leta 1874, ko je z zadnjo stranjo partituro *Somrak bogov* dokončal *Nibelungov prstan*. Njegova prva uprizoritev dve leti kasneje (1876), ko so pripravili tri cikle tetralogije, se kljub velikemu zanimanju celotne Evrope ni končala zadovoljivo ne v umetniškem ne v finančnem pogledu. Wagner je prevzel režijske vaje v svoje roke, vendar s postavitvijo ni bil zadovoljen. Najbolj nezadovoljen je bil s kostumografijo berlinskega profesorja Carla Emila Doeplerja (1824–1905), ki je z arheološko natančnostjo in v logiki naturalističnega historizma izdelal kar se da »avtentične« kostume, torej oblačila, kakršna naj bi bila značilna za mitski svet. Wagner je to štel za »folkloristično maškarado«, ki zakriva bistvo njegovega povzemanja mita – slednji ne govori o skrivnostni mitski preteklosti, temveč razgalja politično sedanost, družbo tistega časa. Obenem Wagner ni bil zadovoljen niti s tempi takrat slavnega dirigenta Hansa Richterja (1843–1916). V finančnem pogledu so predstave prinesle izgubo v skupnem znesku kar 148.000 mark, zato se je moral Wagner v naslednjih letih odpovedati načrtovanim ponovitvam. Kot mnoga podobna mojstrska umetniška dela je bila torej prva predstavitev *Nibelungovega prstana* zaznamovana s porazom. Vendar so bili njeni veliki umetniški dosežki nespodbitni in Bayreuth je kmalu postal kraj, kamor so romali tako rekoč vsi največji sočasni skladatelji.

Noč in dan, kromatika in diatonika

Razlogov za to, da je Wagner prekinil s komponiranjem *Nibelungovega prstana* leta 1857, je bilo več, pomembnejši med njimi pa je bilo zavedanje, da tedanji infrastrukturni pogoji v operah v nobenem pogledu niso mogli zadostiti skladateljevim nameram, da torej projekt realno ni bil izvedljiv. Poleg tega so skladatelja pestile finančne težave, in dolgotrajno ustvarjanje tetralogije, za katero ni obstajalo konkretnih možnosti izvedbe, gotovo ne bi prineslo rešitve iz zagate. Wagner je zato začel intenzivneje razmišljati o tem, kako bi v opernih gledališčih morda vendarle prišel do nekaj uspeha, kar bi mu nato omogočilo, da dokonča *Prstan*. Pripravljen je bil razmišljati celo o ustvarjanju del, ki ne bi bila tako ambiciozno zasnovana, ki bi bolj izrecno upoštevala realne danosti tedanjega opernega pogona. S tega zornega kota moramo razumeti nastanek glasbenih dram *Tristan in Izolda* ter *Mojstri pevci nürnberški*, ki sta nastali v dvanajstletnem oddihu od ustvarjanja *Nibelungovega prstana*.

Tem pragmatičnim razlogom je treba dodati še nekaj osebnih. Poleg snovanja novih glasbeno-gledaliških paradigem je Wagnerjevo življenje v švicarskem izgnanstvu zaznamoval stalni boj za finančno preživetje. Leta 1852 se je v tem pogledu zakoncema Wagner nasmehnila sreča v obliki premožnega trgovca s tekstilom, Otta Wesendoncka (1815–1896), ki je kmalu postal skladateljev mecen.

Wagner pa ni izkoristil le Wesendonckove finančne podpore (ta je poplačal skladateljve dolgove in odkupil pravice za prve tri dele tetralogije) in gostoljubnosti (za izredno majhno najemnino mu je prepustil hišo v predmestju Züricha, ki sta jo Wagner in njegova soproga Minna Planer poimenovala Azil), ampak se je kmalu zapletel s trgovčevno soprogo Mathilde. Najbrž zgolj platonično razmerje sta sprva skrivala, dokler ni Minna leta 1858 prestregla Wagnerjevega pisma Mathildi. Zaradi škandala sta zakonca Wagner zapustila Azil. Leto pred tem je morala biti zveza med Mathildo in Wagnerjem na vrhuncu, in prav v tem času je skladatelj uglasbil pet Mathildinih pesmi, ki jih danes poznamo pod naslovom *Pet pesmi na stihe Mathilde Wesendonck*. V njih dve nosita podnaslov »študija za Tristana in Izoldo«, kar pomeni, da je impulz za nastajanje opere, kjer je v središču ljubezenska tematika, izrasel iz Wagnerjevega hrepenenja po Mathildi Wesendonck, celotno opero pa je mogoče razumeti kot psihogram njunega ljubezenskega razmerja.

Snovno se je Wagner ponovno oprijel mitične zgodbe, legende o Tristanu in Izoldi, in sicer se je najbolj naslonil na roman v verzih *Tristan* Gottfrieda iz Strasbourga z začetka 13. stoletja. Zgodbo o nesrečni, a vendarle neminljivi ljubezni je Wagner nadgradil na več ravneh. Najprej na ravni pesniškega jezika, saj je celotno delo mogoče brati kot razširjeno in razpredeno metaforo o boju med dnevom in nočjo, neke vrste varianto razmerja med erosom in tanatosom, pri čemer lahko noč stoji za metaforo smrti, nevidnosti (tema zagrne ljubimca, ki morata skrivati zvezo) in tudi čas, v katerem kraljuje spolna ljubezen, medtem ko svetloba dneva paradokсно prinaša trpljenje, razdruženost zaljubljenecv in v ljubezenskem pogledu neuresničeno življenje. Druženje smrti in ljubezni je značilno za romantično duhovnozgodovinsko občutje in najlepša umetniška realizacija tega občutja so Novalisove *Himne noči* (1800), ki jih je načitani Wagner gotovo poznal. Wagnerjevo druženje smrti in ljubezni presega literarno metaforo in posega v območje filozofskega, morda celo religiozno transcendentnega. *Tristana in Izolde* (*Tristan und Isolde*, 1859) namreč tako kot zaključka *Nibelungovega prstana* ni mogoče razumeti brez vpliva, ki ga je imelo na Wagnerja branje Schopenhauerja. Še več, celotno glasbeno dramo lahko motrimo kot uresničitev Schopenhauerjeve ideje o odpovedi volji in s tem prestopa v enost nirvane.

V glasbeni drami ima pomembno vlogo ljubezenski napitek, ki ga Tristanu in Izoldi tako rekoč podtakne Izoldina pribočnica Brangena. Tristan je z angleško vojsko porazil irsko vojsko in ubil irskega vojskovodjo Morolda, ki je bil Izoldin zaročenec. V dvoboju je bil sam ranjen, zato je pomoč pod imenom Tantris (anagram za Tristan in hkrati namig na budistično tradicijo tantre) poiskal pri najboljši zdravilki, Izoldi. V času zdravljenja je med zapriseženima sovražnikoma vzklikla naklonjenost, in ko v 1. dejanju opere Tristan Izoldo spremlja v Anglijo kot nevesto za svojega strica, angleškega kralja Marka, je Izolda besna. Njeno srce ne prenese

Ljubezenskega izdajstva in sramote, želi si umreti in hkrati maščevati Tristanu, zato pribočnici Brangeni naroči, naj jima postreže z napitkom smrti, a jo Brangena sliši narobe in obema ponudi ljubezenski napitek. Ta je bil v Wagnerjevem času že precej iztrošen literarni motiv in je prešel tudi v opero, primer je Donizettijeva istoimenska opera, najdemo ga tudi v operi *Carjeva nevesta* Nikolaja Rimskega-Korsakova. Vendar je pri Donizettiju ljubezenski napitek placebo, prevara, pri Rinskem-Korsakovu pa nikoli zares ne prične delovati. Pri Wagnerju gre prav tako bolj za gledališki element, za dramaturško idejo, kot pa za kemijsko spojino, ki bi povzročila ljubezensko infekcijo. Natančno branje namreč razkrije, da je med glavnima likoma ljubezenska iskra preskočila že pred zaužitjem napitka. Ko je Izolda v Tristanovi rani odkrila delček meča svojega zaročenca in ji je moralo postati jasno, da je njen bolnik Tantris/Tristan ubil njenega zaročenca, se je v maščevalnem besu približala Tristanovemu počivališču in vzdignila meč, da ga pokonča. A prav ko je želela z mečem zamahniti, so jo oplazile Tristanove oči:

Von seinem Lager
blickt' er her –
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand –
er sah mir in die Augen. [...]
Das Schwert
ich ließ es fallen!

Iz svojega ležišča
se je zazrl –
ne v meč
ne v mojo roko,
v oči me je pogled. [...]
Meč –
spustila sem ga iz rok!

Je Izolda izpustila meč zaradi Tristanove nemoči? In zakaj jo muči, da jo Tristan kot nevesto predaja kralju Marku? Glede tega ji oči poskuša odpreti Brangena, rekoč, da se ji Tristan ne bi mogel oddolžiti na lepši način: v zakon jo daje največjemu plemiču, pripravljen se je odpovedati kroni, ki bi jo lahko nasledil po smrti strica, kralja Marka. Ob tem v Izoldi vre jeza in končno privre na dan resnični razlog za njeno zmedenost:

Ungeminnt
den hehrsten Mann
stets mir nah zu sehen!
Wie könnt' ich die Qual bestehen?

Neljubljena
naj gledam najžlahtnejšega moža
ves čas ob sebi!
Kako naj prenesem to bolečino?

Izolda se čuti neljubljeno, pekli jo Tristanovo zavračanje, a prav v tem se moti. Ko Izolda vendarle zvabi Tristana k sebi na pogovor, da bi na koncu nazdravila s kupo s smrtonosnim napitkom, ji Tristan na mnoge očitke odvrne:

Des Schweigens Herrin
 heißt mich schweigen: –
 fass' ich, was sie verschwieg,
 verschweig' ich, was sie nicht faßt.

Gospodarica molka
 mi ukazuje, naj bom tiho:
 sam razumem, kar je zamolčala,
 in ne govorim o tem, česar ona ne
 razume.

Kaj razume Tristan in kaj bo zamolčal? Tristan ve, da ga Izolda ljubi, čeprav mu tega ne pove, sam pa ji v trenutku, ko v rokah že drži kupo z napitkom, za kate-rega intuitivno čuti, da vodi v smrt (v orkestru temu pritrjuje motiv smrti), noče priznati, da so njegova čustva enaka. Napitek je torej odveč – gre za gledališko gesto, rekvizit, ki sproži potlačena čustva in s tem povzroči dramaturški preokret. Oba sta že zaljubljena in po zaužitju napitka tega le ne moreta več prikrivati.

Napitek označuje še drug prestop, in sicer iz sveta realnosti v sanjski svet, kar bi z Wagnerjevo osrednjo metaforo lahko razumeli kot prestop iz dneva v noč. Takoj po zaužitju napitka se Tristan vpraša, ali se mu ni samo sanjalo o lastni časti, in Izolda se prav tako sprašuje, ali se ji ni sanjalo o lastni sramoti. Resnica in videz v tem trenutku pridobivata povsem drugačne pomene za ljubezenski par in okolico, ki ju obdaja. Brangena v 2. dejanju Izoldo izrecno opozarja, da je še vedno mogoče slišati lovske rogove, in ji hkrati zaupa svoje slutnje, da je na hitro sklicani lov past. Po drugi strani pa Izolda ne sliši lovskih rogov, temveč pljuskanje vode iz izvira. Nekaj podobnega se godi v zadnjem dejanju, ko Tristan Kurvenalu dopoveduje, da vidi prihajajočo ladjo, Kurvenal pa razločno odgovarja, da ne vidi nobene ladje. Takšno neujemanje med realnostjo, ki se razodeva zaljubljenca, in realnostjo, ki jo vidijo preostali, lahko pojasnimo s pomočjo nastavkov iz Schopenhauerjeve filozofije. Individualizirajoče življenje v dnevni svetlobi je za zaljubljenca neznosno, saj ne moreta uresničiti svojega hrepenenja, zato želita v naročje enosti, odpovedati se želita volji, prestopiti hočeta v nirvano, v noč, navidezno smrt. Tristan in Izolda hrepenita po odrešitvi od trpečega sveta volje, po izgubi subjektivnosti. Na koncu ljubezenskega dueta, tik preden kralj Mark spozna prevaro, pojeta:

ISOLDE
 Du Isolde,
 Tristan ich,
 nicht mehr Isolde!
 TRISTAN
 Tristan du,
 ich Isolde,
 nicht mehr Tristan!

IZOLDA
 Ti Izolda in
 Tristan jaz,
 nič več Izolda!
 TRISTAN
 Tristan ti,
 Izolda jaz,
 nič več Tristan!

Na videz slaba poezija v resnici sporoča, da sta se Tristan in Izolda izgubila drug v drugem, da sta se odpovedala svoji volji. Oba sta na poti iz individualiziranega sveta navideznih pojavov v odrešitev enosti sveta, kot povesta na začetku dueta:

erbleicht die Welt
mit ihrem Blenden:
die uns der Tag
trügend erhellt,
zu täuschendem Wahn
entgegengestellt
selbst dann
bin ich die Welt

ko zbledi svet
s svojimi praznimi videzi,
ki nam jih dan
varljivo osvetljuje
in ustvarja
zmotno utvaro,
šele takrat
postanem jaz sam svet.

Ko se Tristan in Izolda odpovesta volji po principu individualiziranja posameznosti, ko se odpovesta lastnemu jazu, postaneta eno s svetom, in tedaj je njuna ljubezen večna. To se lahko zgodi samo v stanju nepredmetnosti, nirvane, oziroma kot to v budistični maniri pojasni Tristan, potem ko Izolda izrazi strah, ali ne bo s Tristanom umrla tudi njuna ljubezen:

Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig ihr nur zu leben?

Kaj bi lahko uničila smrt
drugega kot to, kar naju ovira,
kar ovira Tristana,
da bi Izoldo večno ljubil,
da bi večno živel golj za njo.

Življenje v individualiziranem svetu pojavnosti ovira večnost ljubezni, večnost združenosti, zato morata ljubimca prestopiti drugam. Tristan v zadnjem dejanju, ko že vidi ladjo, ni v vročičnem deliriju, temveč se bliža stanju nirvane, zato doje- ma realnost okrog sebe bistveno drugače kot Kurvenal, ki je ujet v varljive subjektivne videze sveta. In nenazadnje se to razkrije že na začetku 3. dejanja, ko Kurvenal vzhičeno razlaga, kako bo Tristan v domači utrdbi prav gotovo ozdravel, in mu Tristan odgovarja:

Dünkt dich das?
 Ich weiß es anders,
 doch kann ich's dir nicht sagen.
 Wo ich erwach –
 weilt' ich nicht;
 doch, wo ich weilte,
 das kann ich dir nicht sagen.
 Die Sonne sah ich nicht,
 noch sah ich Land und Leute:
 doch, was ich sah,
 das kann ich dir nicht sagen.
 Ich war,
 wo ich von je gewesen,
 wohin auf je ich geh',

Misliš tako?
 Jaz mislim drugače,
 ampak tega ti ne morem povedati.
 Kjer sem se zbudil,
 nisem ostal,
 a kje sem ostal,
 ti ne morem povedati.
 Sonca nisem videl,
 tudi dežele in ljudi ne,
 toda kaj sem videl,
 ti ne morem povedati.
 Bil sem,
 kjer sem že od vekomaj
 in kamor za večno odhajam.

Svet, ki ga Tristan ne zna opisati, ni svet individualiziranih pojavnosti, temveč svet nedeljive enosti. Wagner je k Schopenhauerjevi filozofiji dodal še svoj delček: poti za izhod, prehoda v nirvano, ni ugledal le v odpovedi volji, temveč tudi v ljubezni, v spolni združitvi v enosti. Wagner je celo napisal pismo Schopenhauerju, v katerem ga je želel seznaniti s to lastno filozofsko dopolnitvijo, a ga ni odposlal. V njem je izpostavil, da se mu pot do ozdravitve, do samoprepoznavne in zanikanja volje, razgrinja v obliki spolne ljubezni. In prav temu smo priča v *Tristanu in Izoldi*: šele prek ljubezni, v medsebojnem nagnjenju spoznata Tristan in Izolda ničevost zunanjega sveta in delujeta samo še iz svoje notranjosti. Ljubezen ni tako nič drugega kot izguba sebe v drugem: nirvana ni nekaj zunaj nas, temveč je v nas. Wagner je pisal: »Bog ni luč, ki od zunaj osvetljuje svet, temveč luč, ki jo mi iz svoje notranjosti mečemo na svet: temu se pravi spoznanje v sočutju.«⁶⁷

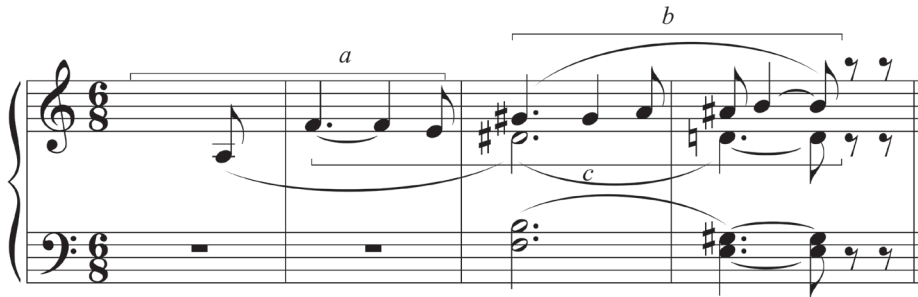
Glasbena drama *Tristan in Izolda* ne prinaša le dokončne uresničitve Schopenhauerjeve filozofije, ki jo v *Nibelungovem prstanu* prepoznamo samo v posameznih delih, ampak tudi številne premike v glasbeni uresničitvi. Ti premiki se najprej zrcalijo v vodilnih motivih, ki niso več tako kot v *Nibelungovem prstanu* v prvi vrsti povezani s protagonistom (recimo oba Siegfriedova motiva, motiv velikanov), predmeti (motiv zlata, motiv prstana, motiv ognja, motiv Rena, motiv Valhale) in stanji (motiv usode, motiv odrešitve), ampak so pretežno označevalci čustvenih stanj. Tako imajo nastopi posameznih motivov v *Nibelungovem prstanu* pogosto signalni karakter – oglasijo se, ko na oder stopi protagonist ali ko se omenja ta ali oni predmet. V *Tristanu in Izoldi* vodilni motivi krožijo okoli želje po ljubezni in smrti, kar je težko ujeti v besedne oznake. Glavni akter drame je

67 Andreas Dorschel, »Die Idee der 'Einswerdung' in Wagners Tristan«, v: *Musik-Konzepte 57/58. Richard Wagner. Tristan und Isolde*, ur. Heinz-Klaus Metzger in Rainer Riehn, München: ediiton text+kritik, 1987, 19.

čustvo, poslušalec pa ne zazna toliko posameznih motivov kot značilni »ton«, ki prežema celotno glasbeno dramo. Iz tega izhaja nekakšna brezčasnost, ki omogoča motivom, da izrišejo neizrekljive slike o smrti in ljubezni. Predmetna nespecifičnost motivov poveča njihovo fleksibilnost in s tem ponuja več možnosti za njihovo simfonično obdelavo. S tem pa prihaja tudi do tesnejše sprepletenosti s harmonsko strukturo dela, za katero je značilno postopno odmikanje od harmonske funkcijskosti (v skladbi prevladujejo zveze med funkcijsko neopredeljivimi štirizvoki, pri čemer je logika akordske vezave vedno takšna, da se melodični toni gibajo kromatično kakor vodilni toni, skupni toni pa obležijo, kar daje občutek navideznih razvezov) in emancipiranje disonance, čeprav je kljub odsotnosti enoznačnih tonalnih centrov celotno delo še vedno jasno tonalno uokvirjeno. Wagner ne ukinja tradicionalne harmonije – ta v celotnem delu predstavlja utopično upanje na srečo, ki mu stoji nasproti kromatika. To pomeni, da Wagner naša harmonska pričakovanja izkorišča v dramaturške namene: na eni strani šokira (trpljenje, hrepenenje, bolečina, smrt), a nato tudi sprošča (sreča, izpolnitev, življenje, ljubezen). Ta dvojnost je opazna v večjem delu 1. dejanja, ko divja notranji boj v Izoldi in želja po maščevanju in smrti, in v ljubezenskem duetu 2. dejanju, ko se v naročju noči Tristan in Izolda zlijeta v ljubezensko enost v As-duru.

Mreža motivov v *Tristanu* ni brezpredmetna, temveč opravlja funkcijo psihološkega slikanja podzavesti. Ni nepomembno, da so posamezni motivi trdno speti v hierarhično mrežo. To je bilo značilno že za *Nibelungov prstan*, vendar pozorno opazovanje motivov v *Tristanu in Izoldi* razkrije, da so ti zelo podobni drug drugemu in se zdijo izpeljani iz skupnega jedra, ki ga je mogoče zvesti na dve značilnosti: v ospredje stopata kromatika in punktirana figura, največkrat v šestosminskem taktu. Takšna motivična enotnost je tesno povezana z na videz nerazložljivo harmonsko tvorbo, Tristanovim akordom (gl. prim. 31). Njegova disonančna sestava je burila številne teoretske duhove, pri čemer se analitiki pogosto niso mogli zediniti niti o tem, v katero tonaliteto je postavljen. Zato ne preseneča, da številne zapletene harmonsko analitične razlage prekaša interpretacijsko dramaturška: Tristanov akord je mogoče brati kot kontrapunktično tvorbo, sestavljeno iz dvigajoče se kromatične linije, ki je dejansko motiv hrepenenja (b v prim. 31), in spuščajoče se kromatične linije, ki predstavlja motiv trpljenja (c v prim. 31). Takšna razlaga se ujema tudi s schopenhauerjansko interpretacijo, ki smo jo ponudili: hrepenenje, torej želja po volji, je združena s trpljenjem, in kot smo videli, je volja po Schopenhauerju povezana s trpljenjem. Šele odpoved volji prinaša odrešitev, povrnitev k enosti sveta. Tristanov akord tako lahko razumemo kot enost spuščajoče se in dvigajoče se kromatične linije, kot vseobsegajočo kromatično totalnost. Takšno razlago je ponudil sam Wagner, ko je o preludiju k prvemu dejanju opere pisal Mathildi Wesendonck.

Pogosto hrepeneče pogledujem proti nirvani. Toda nirvana se mi hitro spet spremeni v Tristana. Saj poznate budistični svetovni nazor: drobna sapica – na tem mestu Wagner izpiše motiv hrepnenja, torej dvigajočo se kromatično lestvico iz Tristanovega akorda – skali jasnost neba, prične naraščati, se gostiti in v nepredirni obilici stoji končno pred mano cel svet.⁶⁸



Primer 31: Tristanov akord z začetka glasbene drame *Tristan in Izolda*

Kljub Wagnerjevi želji, da bi ustvaril enostavnejšo opero z manjšim številom solistov, se je *Tristan* izkazal za izjemno trd oreh posebno v vokalnem smislu. Wagner, ki je glasbeno dramo končal leta 1859, se je v nadaljnjih letih za prvo izvedbo dogovarjal z operami v Riu de Janeiru, Strasbourgu, Karlsruheju in tudi na Dunaju, kjer so med letoma 1862 in 1864 pripravili celo že več kot 70 vaj, nato pa projekt opustili, češ da se opere ne da izvesti. Končno rešitev je ponudil bavarski kralj Ludvik II. v münchenski Operi, kjer je do praizvedbe prišlo leta 1865. V glavnih vlogah sta nastopila zakonca Malvina in Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

Odzivi kritike in občinstva so bili različni in so nihali od skrajnega odklanjanja do skoraj boleznega občudovanja. Wagner je skoraj enoznačno priznanje doživel šele tri leta kasneje s komično glasbeno dramo *Mojstri pevci nürnberški* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1867), s katero je naslovil pomembne umetniške teme. To delo je mogoče razumeti kot odgovor na številne kritične zapise o Wagnerjevi umetnosti, zlasti tiste izpod peresa vodilnega kritika, Eduarda Hanslicka, čigar pojav je Wagner sprva skušal vključiti v opero (lik Hansa Licka). Okvir zgodbe je zgodovinsko ustrezen in postavljen v Nürnberg v 16. stoletje, ko je cvetela obrt *meistersingerjev*. Šlo je za nadaljevanja izročila srednjeveških trubadurjev, truverov in *minnesingerjev*, le da so tokrat pesniki, ki so bili obenem glasbeniki, prihajali iz srednjega in ne več aristokratskega okolja in so se združevali v cehe z natančno določenimi pravili, ki niso ukrikljali samo formalnih okvirov pesništva, temveč tudi hierarhijo med *meistersingerji*. V 16. stoletju je v Nürnbergu najbolj slovel Hans Sachs (1494–1576), osrednji lik Wagnerjeve

68 *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*, prev. William Ashton Ellis, London: H. Grevel & Co., 1905, 418.

glasbene drame. Glavno umetniško vprašanje, ki si ga je Wagner zastavil v tem delu, se dotika problemov zvestobe tradiciji in kršenja oziroma postavljanja formalnih dogem. Osrednji zaplet je povezan z ljubezensko zvezo med Evo, hčerjo premožnega in uglednega nürnberškega zlatarja, tudi člana *meistersingerjev*, in mladim vitezom Waltherjem von Stolzingom. Njuna ljubezen je na resni preizkušnji, saj se Evin oče odloči Evo dati v zamož tistemu, ki bo zmagal na pesniškem tekmovanju, namenjenem izključno *meistersingerjem*. Tega pa se Walther očitno ne more udeležiti. Ker pravila velevajo, da si mora najprej priboriti naziv mojstra pevca, se odloči za opravljanje preizkusa, na katerem pa s svojo pesmijo pri starejših mojstrih ne naleti na odobravanje, saj krši številna pravila. Edini, ki natančneje prisluhne pesmi, je Hans Sachs, ki cehovske kolege opominja:

Des Ritters Lied und Weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verliess er unsre Gleise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eignen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf!

Vitezova pesem in viža
sta bili res novi, a ne zmedeni;
čprav je zapustil naše utečene poti,
je stopal vendarle trdno in neustrašno.
Če želite meriti po pravilih nekaj,
kar ni teklo v skladu z vašimi pravili,
pozabite na lastno pot
in najprej razpoznavte nova pravila!

Sachs se strinja, da se Walther ne drži poetoloških pravil *meistersingerjev*, a opaža, da je Waltherjevo pesnjenje vseeno konsistentno in ne razpuščeno. V tej misli prepoznamo Wagnerjev odgovor Hanslicku: drži, da prestopam formalne in harmonske meje klasicizma, vendar moja glasba temelji na jasno zastavljenih temeljih, novih pravilih. V nadaljevanju drame dobi dvojnost med starimi in novimi pravili etično razsežnost. Za Evo se poteguje tudi mestni pisar, *meistersinger* Sixtus Beckmesser, ki je povprečen pesnik. Ko na Sachsovi delovni mizi zagleda pesem, za katero sklepa, da je nastala izpod peresa največjega pesnika, torej Sachsa (dejansko je Waltherjeva), jo ukrade in z njo nastopi na tekmovanju. Sachs spregleda Beckmesserjevo nakano, a ga ne ovira, saj ve, da Beckmesserjev spomin ni najboljši, in je prepričan, da bo ta na nastopu pesem najverjetneje iznakazil. In prav to se zgodi, in ko osramočeni Beckmesser zatuli, da je pesem v resnici Sachsova, se Sachs pred občinstvom ubrani tako, da za pričo pokliče Waltherja, ki pesem predstavi v izvorni obliki in osvoji srca poslušalstva ter nazadnje tudi Evino roko. Z Waltherjevo zmago pa še ne pride do polnega izraza Wagnerjeva osrednja poanta: nosilec starih pravil, Sixtus Beckmesser (mnogi kasnejši razlagalci so v njem videli podobo tipičnega Juda in s tem antisemitske tone), je umetniško impotenten, ne-inteligenten in moralno pokvarjen. Ko bi moral Walther sprejeti zmagovalni venec in postati eden od mojstrov pevcev, to zavrne z mislijo, da bo srečen tudi brez naziva. Prizadeti Sachs v monologu ob zaključku opere izpostavi pomembno družbeno in nacionalno vlogo umetnosti in pomen negovanja tradicije:

zerging' in Dunst
 das heil'ge röm'sche Reich,
 uns bliebe gleich
 die heil'ge deutsche Kunst!

če bi v prahu izginilo
 Sveto rimsko cesarstvo
 bi nam vendarle ostala
 sveta nemška umetnost!

Mojstre pevce nürnberške je zato mogoče razumeti v kontekstu Wagnerjevih ideoloških prizadevanj iz šestdesetih let, ko si je zadal nalogo, da nemško umetnost očisti tujih elementov. Razlog za to odločno nacionalistično pozicijo je bil Wagnerjev vnovični neuspeh v Parizu, kjer so leta 1861 v skladu z zahtevami pariške Opere izvedli novo verzijo *Tannhäuserja*. Wagner se je uklonil napotkom in je napisal tudi obvezno baletno glasbo, ki pa je ni umestil v 2. dejanje, kot so to narekovale pariške konvencije, ampak takoj za uverturo. Sprva je bila izvedba dobro sprejeta, nato pa so predstavo zmotila glasna negotovanja članov premožnega kluba Jockey, ki jih je razburila postavitev baleta v 1. dejanje, kar je pomenilo, da so zamudili svoje priljubljene balerine, če so po stari navadi izpustili 1. dejanje. Žvižganja so bila tako močea, da je Wagner po treh izvedbah opero umaknil z repertoarja. Od takrat dalje je bil še bolj odločno prepričan v superiornost nemške umetnosti. V *Mojstrih pevcih* lahko prepoznamo misel o potentni umetnosti, ki je rezultat posrečene povezave med nacionalno prizemljenim (Sachs) in kreativnim naravnim darom (Walther).

Glavno Wagnerjevo kompozicijsko vprašanje se je nedvomno vrtelo okoli zagate, kako v glasbenem stavku s sodobnostjo združiti arhaično tradicijo 16. stoletja, v katerem naj bi se dogajanje odvijalo. Na tehnični ravni je namigovanje na preteklost očitno v izdatnejši uporabi kontrapunkta, v povrnitvi k diatoniki in k tradicionalnim opernim formam. V operi prvič po *Lohengrinu* ponovno naletimo na ansambel (kvintet »Selig, wie die Sonne«, s katerim Eva, Walther, Sachs, njegov vajenec David in Davidova zaročenka Magdalena krstijo Waltherjevo pesem), monolog (Sachsovi premišljanji »Wie duftet doch der Flieder« in »Wahn! Wahn! Überall Wahn!«), Waltherjevo pesem (»Morgenlich leuchtend im rosigen Schein«), ki je neke vrste arija, oblikovana po formalnem modelu bar (aab), značilnem za umetnost *meistersingerjev*, in množični finale, ki zaznamuje konce vseh treh dejanj. Seveda ne moremo govoriti o formi številčne opere, v strukturnem pogledu se je Wagner ponovno oprl na vodilne motive, vendar je obenem diatonika bolj kompleksna. Lep primer Wagnerjeve posebne diatonike je v *Mojstrih pevcih* Waltherjeva zmagovalna pesem. Tenorski part je brez kromatike (izjema je spuščajoča se kromatična lestvica v 17. taktu – gl. prim. 32), Wagnerjeva harmonija pa pregledna, kar pomeni, da uporablja znani arzenal funkcijske harmonije. A pri tem vseeno ni enostavno predvidljiv – harmonski stavek postaja bolj sočen zaradi uporabe številnih tujih tonov: v prvih taktih z uporabo toničnega pedala, nato z zadržki, anticipacijami, prehajalnimi toni. Harmonsko okostje je res enostavno, vendar je štiriglasni stavek (na to opozarja že notni zapis klavirskega izvlečka) melodično, to je kontrapunktično zelo razgiban, kar

prinaša občutek večje harmonske fleksibilnosti. Wagner je v *Mojstrih pevcih* v skladu s snovjo opere hkrati starinski (funkcijska harmonija, diatonika) in sodoben (številni harmonsko tuji toni, zamegljevanje osnovnih harmonskih stopenj).

Mor-gen-lich leuch-tend ³im ro-si-gen Schein, von Blüth' und Duft ge-schwellt die Luft, voll al-ler

Won-nen nie er-son-nen, ein Gar-ten lud mich ein, dort un-ter ei-nem Wun-der-baum, von Fröch-ten reich be-

han-gen, zu schau'n in sel'-gem Lie-bes-traum, was höch-stem Lust-ver-lan-gen Er-fül-lung kühn ver-

hiess, das schön-ste Weib: E-va im Pa-ra-dies!

Primer 32: Prva kitica Waltherjeve pesmi iz glasbene drame *Mojstri pevci nürnbergski*

Odpoved in regeneracija

Zadnje obdobje življenja je Wagner z družino preživel v Bayreuthu, kjer je zaradi finančnega neuspeha izvedbe tetralogije postajal vse bolj odtujen, zadržan, celo razočaran nad revolucionarnimi idejami in sprijaznjen s schopenhauerjansko odpovedjo volji. A to ne pomeni, da se je odpovedal ustvarjanju, ne teoretičnemu ne glasbenemu. Leta 1878 so v Bayreuthu pod uredniškim vodstvom Hansa von Wolzogna prvič izšli *Bayreuthski listi* (*Bayreuther Blätter*), katerih namen je bil predstavljati Wagnerjevo delo. Številne članke je prispeval sam Wagner, čigar misel se je ostrila in revolucionarna nota umirjala, Wagner je bil v teh zapisih skoraj religiozno spravljiv. Razočarala sta ga združitvev Nemčije in njen vodja, Bismarck, ki je Wagnerja vabil, naj postane njegov diplomatski mediator pri političnem prepričevanju Ludvika II., a obenem ni imel posluha za to, da bi finančno pomagal bayreuthskemu festivalu. Wagner je bil prepričan v potrebo po ponovnem rojstvu nemškega naroda iz nemškega duha in nemške kulture, ki naj bo trdnjava v boju proti moderni, pretežno francosko-judovski civilizaciji. V zvezi z Wagnerjevimi poznimi spisi največkrat govorimo o regeneracijskih spisih: bil je na sledi »pravik« religiji, nekakšni mešanici krščanstva in etične esence budizma, s središčem v Schopenhauerjevi zahtevi po odpovedi volji in s tem povezanim prvenstvom sočutja. Rešitev človeštva je videl v zunanjem ali notranjem distanciranju od svojega časa.

Osrednji spis iz tega obdobja je *Religija in umetnost* (*Religion und Kunst*, 1880). Razumemo ga lahko kot interpretacijo njegovega zadnjega dela, *Parsifala* (1882), ki ga je prepovedal izvajati izven Bayreutha in mu je nadel novo žanrsko nalepko – posvetitvena slavnostna odrska igra (*Bühnenweihfestspiel*). Najbolj pomenljiv je uvodni odstavek spisa: »Ko postane vera zlagana, ima umetnost pravico, da reši bistvo religije na ta način, da razume njene mitične simbole – za katere religija želi, da bi jim zaupali kot dejstvom – v njihovi simbolični vrednosti, kar nam omogoča, da spoznamo njihovo globoko, skrito resnico s pomočjo idealizirane predstavitve.«⁶⁹ Wagnerjeva pot očiščevanja oziroma regeneracije religije je tipično umetniška: resnico in bistvo religioznih simbolov lahko razkrije šele njihova metaforična izraba v umetnosti. Takšno dožemanje razmerja med umetnostjo in religijo je močno romantično obarvano in ga moramo razumeti v povezavi z estetiko umetnostne religije (*Kunstreligion*) – emfatično dojeta umetnost lahko zamenja religijo.

Wagner je v spisu iskal razloge za propad religije. Človeška vrsta se je izrodila, ker je opustila vegetarijansko dieto in sprejema pokvarjeno kri ubitih živali, kar naj ne bi bila Kristusova osrednja želja, povezana z zadnjo večerjo. To idejo

69 Richard Wagner, »Religion und Kunst«, v: isti, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10, Leipzig: Verlag von F. W. Fritzsche, 1883, 275.

je Wagner prevzel iz vegetarijanskega spisa Jean-Antoina Gleizesa (1773–1843). Nadaljnji krivec za izroditev je mučenje živali in vdajanje pijančevanju. Proti takšnim nadlogam človeštva se je treba boriti z odpovedjo in sočutjem, kar lahko dosežemo predvsem v umetnosti. Posebno pomenljivo je Wagnerjevo razmišljanje o rasni teoriji, ki jo je povzel po takrat razvpitem francoskem mislecu Arthurju de Gobineauju (1816–1882), ki je bil prepričan, da je za izroditev krivo tudi mešanje krvi z Judi. Izrazitemu antisemitizmu navkljub se je Wagner izkazal za nasprotnika rasizma, kot je razvidno iz retoričnega vprašanja o Jezusovi rasi: »Odrešenikova kri, ki je tekla iz njegove glave, iz njegovih ran na križu – kdo si drzne pregrešno vprašati, ali je bila bele ali kakšne druge rase?«⁷⁰ Ostareli Wagner je postajal umirjeni pacifist, ki nezaupljivo opazuje svoj svet, kar pomeni, da se je od liberalizma obrnil k romantičnemu konservativizmu.

Wagnerjevo razmerje do krščanstva je bilo zaznamovano tako s kritično distanco kot tudi z navdušenjem. Sprva je bil do krščanstva izrazito odklonilen, kar gre razumeti v povezavi z revolucionarnim duhom iz leta 1848. Wagner je Cerkev dojemal kot instrument moči in nadzora, prepričan je bil, da religije ne potrebujemo več in da jo lahko nadomestita ljubezen do bližnjega in utopična predstava o svobodni družbi. Po seznanitvi s Schopenhauerjevo filozofijo pa se je v središču njegovega razumevanja znašlo sočutje, in s tem se je približal veri. Odtlej je bil prepričan, da so verska čustva potrebna, a je obenem zavračal dogmatiko. Za kanoniziranimi pravili in dogmami je raje odkrival skrite plasti filozofskih in duhovnih modrosti, ki jih je želel obnoviti v svojem umetniškem delu. Prav temu smo priča v *Parsifalu*, kjer prepoznamo bogato krščansko ikonografijo in ritualna dejanja, vendar iztrgana iz običajnega liturgičnega in dogmatičnega konteksta – postala so samostojni elementi, ki se jih lahko interpretira na novo.

Da je Wagnerja krščanstvo fasciniralo, dokazuje njegovo snovanje drame *Jezus iz Nazareta* (1849). Ampak že tu se pokaže, da Wagner na novo interpretira zgodbe: Jezus ne razglašá nebeškega kraljestva, torej posmrtnega življenja, temveč je glasnik tuzemske religije, zaznamovane z idejo po življenju v skupnosti, in pridigar neodvisnosti od zakonov in s tem od spon države. Najpomembnejše pri tem je, da se obrača proč od egoizma, ki naj bi bil vzrok vsega zla na svetu: neenakosti, stremljenja za dobrinami, sovraštva, zatiranja. Posameznik naj se obrne vase in se odpove svoji volji. Ko se posameznik tako odpove vsemu, postane del večnega toka življenja. V teh nastavkih prepoznamo vpliv Feuerbachove filozofske misli, še pomembnejši pa so Schopenhauerjevi impulzi. Tudi *Parsifal* v marsičem preureja temeljno krščansko izročilo, kar je razvidno predvsem na primeru gralovih vitezov, ki prakticirajo nekakšno tuzemsko religijo. Natančno branje Wagnerjevega teksta razkriva, da poteka

70 Prav tam, 280.

simbolno-liturgično spreminjanje kruha in vina v Kristusovo telo v obratni smeri kot v standardnem krščanskem obhajilu:

KNABENSTIMMEN

Wein und Brot des letzten Mahles wandelt' einst der Herr des Grales durch des Mitleids Liebesmacht in das Blut, das er vergoss, in den Leib, den dar er bracht'.

JÜNGLINGE

Blut und Leib der heil'gen Gabe wandelt heut zu eurer Labe sel'ger Tröstung Liebesgeist in den Wein, der euch nun floss, in das Brot, das heut ihr speist.

DEŠKI GLASOVI

Vino in kruh zadnje večerje je nekoč gralov gospod spremenil s pomočjo moči ljubezni sočutja v kri, ki jo je prelil, v telo, ki ga je daroval.

MLADENIČI

Kri in telo svete daritve, ljubeči duh blažene tolažbe, spremenite danes za okrepcilo v vino, ki vam zdaj teče, v kruh, ki vas danes hrani.

Pri obhajanju se kruh in vino ne spremenita v Kristusovo telo, ampak obratno. Podobno Wagner preobrača razumevanje velikega petka, ki ni več dan spomina na Kristusovo trpljenje, kot sugerira Parsifal, ampak dan, ko se narava veseli Kristusove odrešitve, kot Parsifala v svojem odgovoru pouči Gurnemanz.

Te zaobrnitve so pri Wagnerju tesno povezane s Schopenhauerjevo filozofijo in posledično z budističnim naukom. (Wagner je proti koncu življenja pisal budistično dramo *Zmagovalca*, [*Die Sieger*].) Najbolj jasno se poteze budizma kažejo v vegetarijanstvu gralovih vitezov, posebnem odnosu do živali (vitezi so presunjeni, ko nevedni Parsifal ubije laboda) in ideji reinkarnacije, ki jo poseblja Kundry, o kateri Gurnemanz pove: »Ja, lahko da je zakleta. Danes živi tukaj, morda ponovno, da bi se pokorila za krivdo iz prejšnjega življenja, ki ji tam še ni oproščena.«⁷¹ Daleč od budizma ni niti Schopenhauerjeva misel o odrešitvi trpljenja z odpovedjo volji. Dejavna oblika volje pa se kaže tudi v obliki telesne ljubezni, zato se velja odreči tudi tej – edina prava ljubezen je sočutje. Sočutje je središčna točka, presečišče med krščanskim in budističnim izročilom, ter hkrati središčna tema posvetitvene igre *Parsifal*. Sočutje lahko razumemo tudi v povezavi z osrednjim Wagnerjevim motivom odrešitve, ki se je v njegovem opusu pokazal v operi *Večni mornar* in nato zaznamoval praktično vsa naslednja dela. Če Holandec in Tannhäuser za odrešitev potrebujeta zvesto ljubezen ženske (Senta in Elisabeth), v *Lohengrinu* (Parsifalov sin) obtoženo Elzo reši neznani tuji vitez, ki na koncu odreši/odčara tudi brabantskega vojvodo, v *Nibelungovem prstanu* pa odreši svet Brünhilda na ta način, da zažge Valhalo, prebivališče bogov, in vrže

71 »Ja, eine Verwünschte mag sie sein. / Hier lebt sie heut, / vielleicht erneut, / zu büßen Schuld aus früh'rem Leben, / die dorten ihr noch nicht vergeben.«

prstan nazaj v Ren in ga tako povrne v izvorno, naravno stanje. Podobno lahko kot odrešitev tolmačimo Parsifalovo vrnitev sulice v domeno grala, s čimer je odrešen Amfortas in se zaceli njegova rana.

Že v srednjevisokonemškem (prva desetletja 13. stoletja) Wolframovem dvornem romanu v verzih *Parzival* (Wagner se je za preglasovanje odločil, ker naj bi v arabščini kombinacija besed *fal parsi* pomenila »čisti tepček«, kar je ustrezalo njegovemu vsebinskemu konceptu) se tipična struktura dvornega epa menja oziroma podaljšuje: če je v večini žanrsko podobnih del šlo za predstavitev nešteti vitezskih avantur, ki protagonista peljejo h končni izpolnitvi ljubezni, torej k dvorni dami, je pri Wolframu ta os nadgrajena s Parzivalovim zorenjem do pravega človeškega spoznanja, do zmožnosti empatije. Wagnerja je zanimala predvsem zadnja os in celotni zaplet bi lahko razumeli kot junakovo postopno pot k sočutju. Pot k sočutju poteka v treh korakih: v 1. dejanju je občutje sočutja med Parsifalovim opazovanjem obhajanja še zamolklo, ne razume ne Amfortasovega trpljenja ne rituala gralovih vitezov, šele v 2. dejanju se ob Kundryjinem poljubu spremeni v spoznanje, medtem ko postane v 3. dejanju navzven obrnjeno odrešilno dejanje. Za opero središčna in prelomna scena je trenutek Kundryjinega poljuba. Z njim pride Parsifal v neposredno bližino najmočnejše volje po življenju, utelešene v Kundryjinem hrepenenju po telesni ljubezni. Toda prav v trenutku spoznanja te volje ljubezni se Parsifal zave trpljenja življenja – misli mu uidejo h gralovemu ritualu in trpečemu Amfortasu. V trenutku odpovedi telesni ljubezni do Kundry, torej volji, lahko šele postane eno s svetom in s tem eno s trpljenjem Amfortasa – Parsifal postane dokončno sočuten in Amfortasovo trpljenje postane njegovo trpljenje.

V skladu z Wagnerjevo prakso, da obstoječe mite oziroma literarne vire prireja ter napravlja iz njih nov mit, napolnjen z novo filozofsko idejnostjo, nas ne preseneti, da je precej svobodno postopal tudi z Wolframovo predlogo. Ker gre v primeru Wolframa za obsežen roman v verzih (približno 24.000 verzov), se je Wagner posluževal zgoščevanja: v posamezne protagoniste je združil značilnosti več različnih Wolframovih junakov. V Wagnerjevega Gurnemanza se zlivata Wolframov Gurnemanz (Parsifala poučuje o viteštvu) in Trevrizent (Amfortasov brat, ki se je odpovedal gralovemu viteštvu in živi kot puščavnik; pri njem dobi Parzival pomembne lekcije o veri in odvezo na veliki petek), še več likov se spoji v Kundry, saj se vanjo stekajo Wolframova Cundrie (gralova odposlanka), Orgeluse (zapeljivka, ki jo obvladuje čarovnik Clinshor/Klingsor) in Parsifalova sestrična Sigune, melanholično dekle in spokornica (gre za tri modele oz. tri tipe Kundry, kot jo srečamo v treh dejanjih), razpoznati pa je mogoče tudi poteze ženskega lika Savitri iz Wagnerjeve budistične drame *Zmagovalca* – ta je v prejšnjem življenju druge zasmehovala in je zdaj kaznovana. Še bolj kot te zgostitve so pomembne aluzije in povezave, ki jih liki iz *Parsifala* sklepajo z drugimi Wagnerjevimi liki.

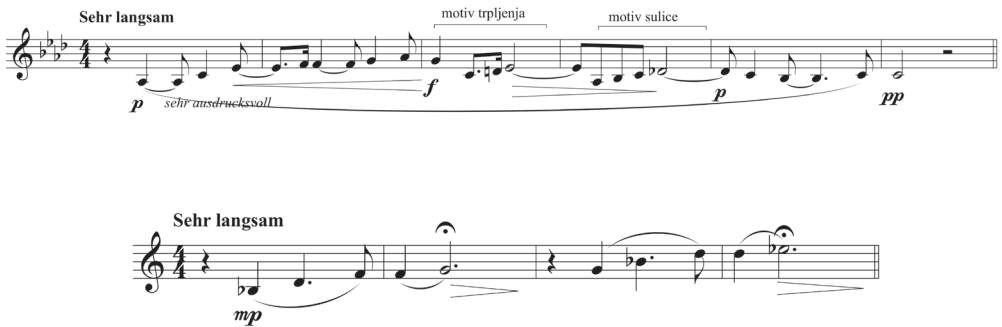
Tako Kundry v 2. dejanju kot »strašno lepa ženska«, kot personifikacija volje po življenju, uresničene v želji po telesni ljubezni, nosi podobne poteze kot Venera v *Tannhäuserju*. Tudi za Parsifala najdemo model v Wagnerjevih starejših glasbenih dramah: njegovo mesto odrešitelja je zelo podobno Siegfriedovemu, oba sta sprva čista tepčka, nič ne vesta o svojem družinskem poreklu, neustrašna sta in praktično nepremagljiva v boju; a po drugi strani se kažejo tudi pomembne razlike: Parsifala ne poganja neusahljiva junaška volja (ne skuje si meča, temveč prelomi lok, ne prebudi s poljubom Brunhilde, temveč ob poljubu spregleda in dojame pomen sočutja). Še najmanj dvomov imamo ob liku Amfortasa, o katerem je Wagner v svojo beležnico leta 1855 zapisal: »Zaradi prejete rane hirajoči Tristan, ki pa hkrati ne more umreti, se je v meni identificiral z Amfortasom iz romana o gralu.«⁷² Štiri leta kasneje je Mathildi Wesendonck v pismu Amfortasa opisal kot »mojega Tristana iz tretjega dejanja, toda nepredstavljivo stopnjevanega«.⁷³

Še bolj kot povezave z drugimi Wagnerjevimi dramami bodejo v oči aluzije na svetopisemske protagoniste, ne moremo namreč prezreti vzporednic med Kundry in Marijo Magdaleno (v zadnjem dejanju Kundry Parsifalu umije noge, podobno kot Marija Magdalena Jezusu) ter med Gurnemanzom in Janezom Krstnikom (Gurnemanz Parsifala v zadnjem dejanju krsti). Bolj zapletene so povezave, ki jih spleteta glavna protagonista, Amfortas in Parsifal. V zvezi z Amfortasom ne smemo spregledati, da je njegovo neozdravljivo rano povzročila ista sulica, s katero naj bi bil na križu ranjen Jezus, in ker se po skrivnosti sočutja tudi Parsifal zmore identificirati z Amfortasom, to lahko pomeni, da je mogoče tudi Kristusa vzporejati s Parsifalom, tem bolj zato, ker je osrednje dejanje identično: oba se odpovesta egoizmu oziroma volji, tako da zavestno sprejmeta trpljenje drugih, da sta torej sočutna.

Dvojno zaznamovana ostaja tudi glasbena podoba *Parsifala*, kar je najbolj razvidno iz pomembnega kontrasta med diatoniko, značilno za protagoniste in dogodke, povezane z domeno grala, in kromatiko, ki označuje Klingsorjev svet. Ta dvojnost res ni povsem izvirna, a je zanimivo, kako je v *Parsifalu* prignana do skrajnosti: predvsem v 2. dejanju kromatika gleda predržno preko meja funkcijske harmonije (gl. prim. 36), medtem ko je diatonika gralovega sveta harmonsko nenavadno zadržana, posebno če jo motrimo skozi oči *Tristana*. Središčno vlogo v operi ima motiv obhajila, ki nastopi kot prvi v preludiju. V njem se skrivata tudi motiv trpljenja in motiv sulice (gl. prim. 33). Wagner torej ponovno plete motivno mrežo, glasbeno povezani motivi spletajo pomenske vezi.

72 Nav. po Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner: Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart: Reclam, 2013, 334.

73 *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*, 88.



Primer 33: Motiv obhajila iz glasbene drame Parsifal (zgoraj)
in začetek Preludija Excelsior! iz Lisztove kantate Zvonovi strasbourške katedrale (spodaj)

Motiv obhajila izstopa tudi zaradi drugih značilnosti. Najprej je predstavljen unisono in neharmonizirano, kot nekakšen gregorijanski koral, njegova ritmična podoba je iregularna, zaznamujejo jo sinkope, kar odpravlja občutek metruma. Takšna ritmična iregularnost postane še očitnejša ob naslednjem nastopu teme, ko jo spremlja ritmično enakomerna figuracija. Zdi se, kot da Wagner s pomočjo nalaganja ukinja čas, in v tem smislu lahko metaforično razumemo tudi nenavadno Gurnemanzovo misel, da »prostor tu postane čas« (»zum Raum wird hier die Zeit«).

Ob motivu obhajila je treba biti pozoren še na eno malenkost: ni izvirno Wagnerjev, ampak je povzet iz *Preludija Excelsior!* iz Lisztove kantate *Zvonovi strasbourške katedrale*. Tudi drugi pomemben motiv, motiv grala (gl. prim. 34), je tujega izvora: gre za t. i. »dresdenski amen«, ki ga je domislil Johann Gottlieb Naumann, eden od Wagnerjevih dresdenskih kapelniških predhodnikov v 18. stoletju, in ki ga je v svoji *Reformacijski simfoniji* uporabil že Felix Mendelssohn.



Primer 34: Motiv grala (zgoraj) iz glasbene drame Parsifal

Motiv grala zaznamuje nenehno gibanje navzgor, v čemer prepoznamo baročno retorično figuro *anabasis*, ki označuje obračanje k božanstvu. Retorično je

zaznamovan tudi motiv vere (gl. prim. 35), saj s stalnim krožečim gibanjem spominja na figuro *circulatio*, ki namiguje na večnost in hkrati zarisuje podobo križa. Po svoji osnovni melodični misli bi lahko motiv vere obveljal za sila enostavnega, toda Wagner ga vedno ponudi v gostem kontrapunktičnem prepletu, kot je to značilno tudi za motiv čistega tepčka, katerega specifične harmonske osvetlitve so posledica samostojnega gibanja glasov.



Primer 35: Motiv vere (zgoraj) in motiv čistega tepčka iz glasbene drame Parsifal

Motiv čistega tepčka je v glasbenem pogledu most h glasbenemu svetu Klingsorja in Kundry, s katerim se Wagner odmika od diatonike in stopa drzno v svet nefunkcijske harmonije. Wagner za portretiranje tega demoničnega sveta uporablja zalogo šestih, osmih ali devetih tonov in se tako približuje celotonski in oktatonski lestvici. To je razvidno iz treh motivov (gl. prim. 36): motiva Kundry, ki glasbeno ponazarja izvor njene zaznamovanosti, torej zasmehovanje Kristusa na križu, motiv Klingsorja ter iz njega izpeljani motiv začaranosti.



Primer 36: Motiv Kundry (zgoraj), motiv Klingsorja (v sredini) in motiv začaranosti (spodaj) iz glasbene drame Parsifal

Sehr zurückhaltend *Immer etwas langsamer werdend*

Kundry 1
Parsifal 2

Par - si - fall! Wei - le!

ff dim. *p* *p*

Sehr langsam und gedehnt

K 1
P 2

Par - si - fall So nan - te träu - mend mich einst due Mut - ter.
Hier wei - le!

pp *ppp* *pp*

K 1
P 2

Par - si - fall! Dich grü - Set Won - ne und Heil zu - mal.

pp

Primer 37: Značilni nizi štirizvokov, povezanih s skupnimi zadržanimi toni in poltonskimi zdrsi, kakršni zaznamujejo že Tristana in Izoldo. Izbrani odsek nastopi v trenutku, ko se v 2. dejanju Parsifala Parsifalu prvič prikaže Kundry v obliki »strašno lepe ženske«.

Wagnerjeva žanrska oznaka »posvetitvena odrska slavnostna igra« nakazuje določene specifične, po katerih naj bi se *Parsifal* razločeval od drugih Wagnerjevih glasbenih dram. Najbolj očitne so razlike, povezane z naslovnim junakom, ki ni več dejaven, ampak pasiven, nima jasnega cilja, spremembe se dogajajo v njem in so posledice odzivov na zunanje dražljaje – njegovo junaštvo ni pozunanjeno (vojaški in erotični triumfi), temveč ponotranjeno in povezano z odpovedjo. Prav

ta moment prinaša povsem novo dramaturško konstelacijo, ki se vse bolj spreminja v ritualno statičnost: Parsifalu se stvari bolj dogajajo, kot pa da bi jih zares sam povzročil. Prav tako ne moremo prezreti, da je dovršen del igre namenjen prikazovanju ritualov: v 1. dejanju smo priča precej obsežnemu in natančnemu prikazu gralovega obhajanja, podobno je v zadnjem dejanju, vmes pa spremljamo krstitev, umivanje nog, maziljenje, pogrebno slovesnost, ritualni znak križa, s katerim Parsifal uniči čudežne Klingsorjeve vrtove, ter številne stavčne zveze, ki so podobne orakljem.⁷⁴ Wagner izkorišča krščansko ikonografijo, motiviko in liturgične elemente (gralovo obhajilo je spremenjena varianta katoliške maše), vendar jih napolnjuje z novimi pomeni in jih tako poskuša prenavljati. Ob tem ne gre prezreti, da gre za arhetipska ritualna dejanja oziroma vzorce, ki jih najdemo že v antiki, konkretno v ritualih, posvečenih Dionizu, iz katerih se je razvila antična tragedija, se pravi še ena od umetniških oblik, ki so vznemirjale Wagnerjevo domišljijo. Vprašamo se lahko, ali so se ti elementi v Wagnerjevi igri znašli zaradi sorodnosti med gralovim obredjem in katoliško mašo ali pa zaradi namernega približevanja antičnim idealom. Kakorkoli, pomembnejše je to, da obstajajo in pritrjujejo Wagnerjevi zamisli o obnavljanju vere s pomočjo umetniške izrabe njenih mitičnih simbolov.

Vplivi in izmiki

Richard Wagner je eden tistih umetnikov 19. stoletja, ki so pustili izredno globoke sledi v umetnosti 20. stoletja, pri čemer njegov vpliv ni ostal omejen na glasbeno umetnost. Za nadaljnji razvoj glasbe so bili izrednega pomena razbitje klasicistične periodičnosti (glasbena proza), kromatizacija harmonije in postopno opuščanje funkcijske logike harmonije (delo s funkcijsko nepovezanimi štirizvoki), ki v *Parsifalu* pripelje do mehke osvoboditve od tonalnosti, ter izjemna orkestracija (močno povečan orkester, občutek za barvno raznolikost, dodajanje novih inštrumentov – t. i. Wagnerjeva tuba, basovska trobenta), s katero je še nadgradil Berliozove orkestracijske ideje. Seznam skladateljev, na katere je vplival Wagner, ne glede na zvrst, v kateri so ustvarjali (od opernih skladateljev do mojstrov komorne glasbe in samospeva), in ki so romali v Bayreuth (presenečata imeni Edvarda Griega in Petra Iljiča Čajkovskega), je izjemno dolg, posebno če vanj umestimo tudi tiste, ki so prav v Bayreuthu začutili, da se morajo Wagnerjevim impulzom zaradi njihove prevlade izogniti. Med večje Wagnerjeve častilce lahko umestimo velikega simfonika Antona Brucknerja (1824–1896), ki je pod vplivom Wagnerjeve glasbe domislil svoj simfonični slog (*Tretjo simfonijo* je posvetil oboževanemu bayreuthskemu mojstru), in tri najpomembnejše

74 Poleg omenjenega »Zum Raum wird hier die Zeit« zlasti »durch Mitleid wissend, / der reine Tor, / harre sein, / den ich erkor!« (»v sočutju razsvetljeni / čisti tepec, / čakaj njega, / ki sem ga izbral!«).

skladatelje moderne: Gustava Mahlerja (1860–1911), Huga Wolfa (1860–1903) in Richarda Straussa (1864–1949). Mahler je bil v mladih letih po Wagnerjevem zgledu celo vegetarijanec,⁷⁵ Wolf je Wagnerjev deklamacijski pevski slog prenesel v samospjev, Strauss pa je sicer zavrnil Wagnerjev transcendentalizem, a je povzel njegovo kompozicijsko tehniko, s katero je ustvarjal simfonične pesnitve in opere. V logični razvojni dinamiki so se wagnerjanski impulzi nato prenesli na skladatelje, ki so ustvarjali v času *fin de siècle* – v dekadentne opere Franza Schrekerja (1878–1934) in Aleksandra Zemlinskega (1871–1942) –, ter posledično v ustvarjalnost skladateljev druge dunajske šole (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), brez katerih si ni mogoče zamisliti glasbe 20. stoletja. Wagner ni okužil samo nemških skladateljev. Izrecne vplive odkrijemo v glasbi in miselnosti Aleksandra Skrjabinina (1872–1915), zlasti v načrtovani operi, filozofski drami, katere glavni junak naj bi ustvaril popoln svet in nato umrl po zgledu Izoldine ljubezenske smrti, in končnem projektu *Misterij*, ki naj bi še razširil idejo celostne umetnine in nagovarjal vse čute, obsegal vse umetnosti in bil izveden enkrat samkrat, kot apokaliptično mesijanski dogodek. Podobno se je na svoj način misticizmu vdajal Claude Debussy (1862–1918), ki je romal v Bayreuth, kjer je nato začutil, da se mora odvrniti od Wagnerjevih zgledov; Debussyjeva opera *Pelej in Melisanda* (*Pelléas et Mélisande*, 1898) je polna namigov na Wagnerjevo glasbo, a se v osrednji značilnosti, poudarjeni nedramatičnosti, tudi že izmika tipiki Wagnerjevega modela glasbene drame.

Wagnerjeva senca je najmočneje odmevala v operi, žanru, v katerem si noben skladatelj, ki je kariero nastopil po njegovi smrti, ni mogel izogniti vzpostavljanju odnosov s konceptom glasbene drame. Nekateri skladatelji so povsem podlegli Wagnerjevemu vplivu in snovali glasbene drame, ki so bile v vsem sorodne Wagnerju, razen po izrazni moči in dodelanosti; na misel pride Albénizova opera *Merlin* (1902), prvi del načrtovane trilogije o kralju Arthurju in vitezh okrogle mize. Drugi so poskušali Wagnerjeve ideje realizirati v drugem žanru, kar velja predvsem za Humperdinckovo pravljичno opero *Janko in Metka* (*Hänsel und Gretel*, 1893). Spet tretji so se zaradi njegovega izjemnega vpliva odločili kreniti v povsem drugo smer, kot smo videli v Debussyjevem primeru.

Zanimivo je, da je Debussy prišel v stik z Wagnerjem predvsem prek prijateljev iz Mallarméjevega salona, kjer se je na primer družil s Paulom Valéryjem in Andréjem Gidom. Simbolistične pesnike je gnala želja po muzikalizaciji poezije, ki

75 Dovolj zgovorna je prigoda iz časa Mahlerjevega kapelniškega službovanja v Olomoucu (1883). Glasbeni kritik Ludwig Karpth je kasneje v spominih zapisal, da je nekoč srečal precej nerazpoloženega Mahlerja, ki mu je povedal, da je njegov oče resno bolan. Zato je bil naslednji dan, ko je na ulici srečal objokanega in skrušenega skladatelja, prepričan, da se je zgodilo najhujše. Karpth je previdno vprašal, če se je očetovo zdravje poslabšalo, Mahler pa je vzklilnil: »Hujše, hujše, veliko hujše, zgodilo se je najhujše, umrl je mojster.« Bil je 13. februar 1883 – umrl je Richard Wagner. Gl. Kurt in Herta Blaukopf, *Mahler*, prev. Paul Baker idr., London: Thames & Hudson, 2000.

je izhajala iz navdušenja nad umetnostjo Richarda Wagnerja. Ta je v šestdesetih letih 19. stoletja v pravi delirij spravil Charlesa Baudelaira (1821–1867), navdušenje pa se je še stopnjevalo v osemdesetih letih, ko je krog literatov pod uredniškim vodstvom Édouarda Dujardina začel izdajati *La revue wagnérienne* (1885–1888), katere osrednje gonilo je bila glorifikacija Wagnerjeve umetnosti.⁷⁶ Francoski simbolisti so v Wagnerjevem razbitju periodične forme in vpejavi neskončne melodije ugledali možnost za izstop iz tradicionalnih verznihih form in s tem za pisanje poezije, osvobodjene semantičnosti, poezije, v središču katere je zvočna kakovost jezika. Wagner je tako zaznamoval celo falango literatov, omenimo vsaj še Thomasa Manna (1875–1955). Poleg znamenitega eseja *Trpljenje in veličina Richarda Wagnerja (Leiden und Größe Richard Wagners, 1933)* velja opozoriti na uvodno sceno iz pisateljve novele *Smrt v Benetkah*. Za opis začetne atmosfere Benetk se zdi, kot da bi bil skoraj dobesedno povzet po Wagnerjevem zapisu iz njegove avtobiografije *Moje življenje (Mein Leben, 1911)*, kjer je opisoval svoja občutenja ob prvem obisku Benetk leta 1858.⁷⁷

Še bolj daljnosežen je bil Wagnerjev vpliv na razvoj gledališke umetnosti 20. stoletja. Že leta 1885, dve leti po Wagnerjevi smrti, je Eduard Hanslick Wagnerja poimenoval za prvega režiserja na svetu, pri čemer je želel poudariti, da je Wagner neprimerno bolj kot na razvoj glasbe vplival na razvoj gledališča.⁷⁸ Mnogi osrednji gledališki režiserji 20. stoletja, ki so pisali evropsko gledališko zgodovino, so se kalili ob režiranju Wagnerjevih oper in glasbenih dram. To velja že za švicarskega arhitekta Adolpha Appia (1862–1928),⁷⁹ ki je zavrnil dvodimenzionalno scenografijo v prid tridimenzionalne, saj je bil prepričan, da je pomemben del gledališke predstave, nekakšen vezni člen med igralcem in prostorom, koordinacija svetlobe, luči in senc. Po zgledu Wagnerjevega koncepta celostne umetnine je zagovarjal usklajenost zvoka, svetlobe in gibanja na odrskih deskah in je bil prepričan o nujnosti enotnega umetniškega nadzora, kar naj bi bila naloga režiserja oziroma scenografa.

Ideje Appie je prevzel angleški gledališki praktik Edward Gordon Craig (1872–1966),⁸⁰ ki se je predvsem bal, da bi odrsko iluzijo porušila prisotnost nepopolnih igralcev. Zato se je zavzemal za gledališče, v katerem bi najbolj odgovorno vlogo prevzel režiser, ki bi nadziral vsak detajl predstave in bi zamenjal starejšo gledališko ureditev, ki je slonela predvsem na idejah igralcev.

76 Drewry Hampton Morris, *A Descriptive Study of the Periodical Revue Wagnérienne Concerning Richard Wagner*, Lampeter: Edwin Mellen Press, 2002.

77 Prim. Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner: Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart: Reclam, 2013.

78 Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven: Yale University Press, 2006, 3.

79 Adolphe Appia, *Glasba, igralec, prostor*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1998.

80 Edward Gordon Craig, *O gledališki umetnosti*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1995.

V tem pogledu bi lahko rekli, da je Wagner sprožil tisti gledališki tok, ki je v drugi polovici 20. stoletja pripeljal do gledališča režije (*Regietheater*) – to je začelo svoj evropski pohod prav z režijami Wagnerjevega vnuka Wielanda (1917–1966) v Bayreuthu.

Podobno kot Wagner, Appia in Craig je želel vse vzvode predstave – ples, zvok, besedilo, scenografijo – nadzorovati tudi Antonin Artaud (1896–1948) v svojem gledališču krutosti, s katerim se je želel postaviti po robu sočasni prevladi racionalnosti, intelektualizma, umirjenosti in zadržanosti ter buržoaznosti in povprečnemu konformizmu, v čemer lahko prepoznamo wagnerjansko zamisel po spreminjanju družbe. Wagner je gotovo vplival tudi na ruskega režiserja Vsevoloda Mejerholda (1874–1940), ki je leta 1937 zatrdil, da je prebral vse Wagnerjeve teoretične spise. Wagner je bil zanj orožje v boju proti naturalizmu Stanislavskega in v tem smislu gre razumeti njegovo postavitve *Tristana in Izolde* leta 1909, s katero je želel ponazoriti, da je duhovni svet mogoče izraziti samo z glasbo in da je v gledališču stilizacija nujna.⁸¹ Posredno je Wagner vplival tudi na tiste, ki so ubirali diametralno nasprotni smeri, kot to velja za Bertolta Brechta (1898–1956) in njegovo epsko gledališče. Brecht je idejo za gledališko potujitev dobil v operi, ki se mu je zdela v celoti »potujitvena« (dejstvo, da protagonisti pojejo, in razrezanost na posamezne zaključene točke oz. številke).

Poleg tega se lahko skupaj z Borisom Groysom vprašamo, ali niso sodobne performativne umetniške oblike in številne multimedijske instalacije primeri udejanjenja zamisli, ki jih je razvil Wagner v spisu *Umetnina prihodnosti*.⁸² Opraviti imamo namreč z različnimi umetnostmi, ki se skušajo združiti v enoten amalgam, v katerem meje niso več jasne: zvočna umetnost (*sound art*) večinoma pristane v galerijah, likovni ustvarjalci svoja dela pogosto dopolnjujejo z izviri zvoka, posebna oblika takega združevanja pa je nedvomno tudi video. Rečemo torej lahko, da je Wagnerjeva misel danes izredno živa in aktualna, čeprav se pogosto ne zavedamo, da gre za njene poganjke.

81 Raymond Furness, *Wagner and Literature*, Manchester: Manchester University Press, 1982, 14.

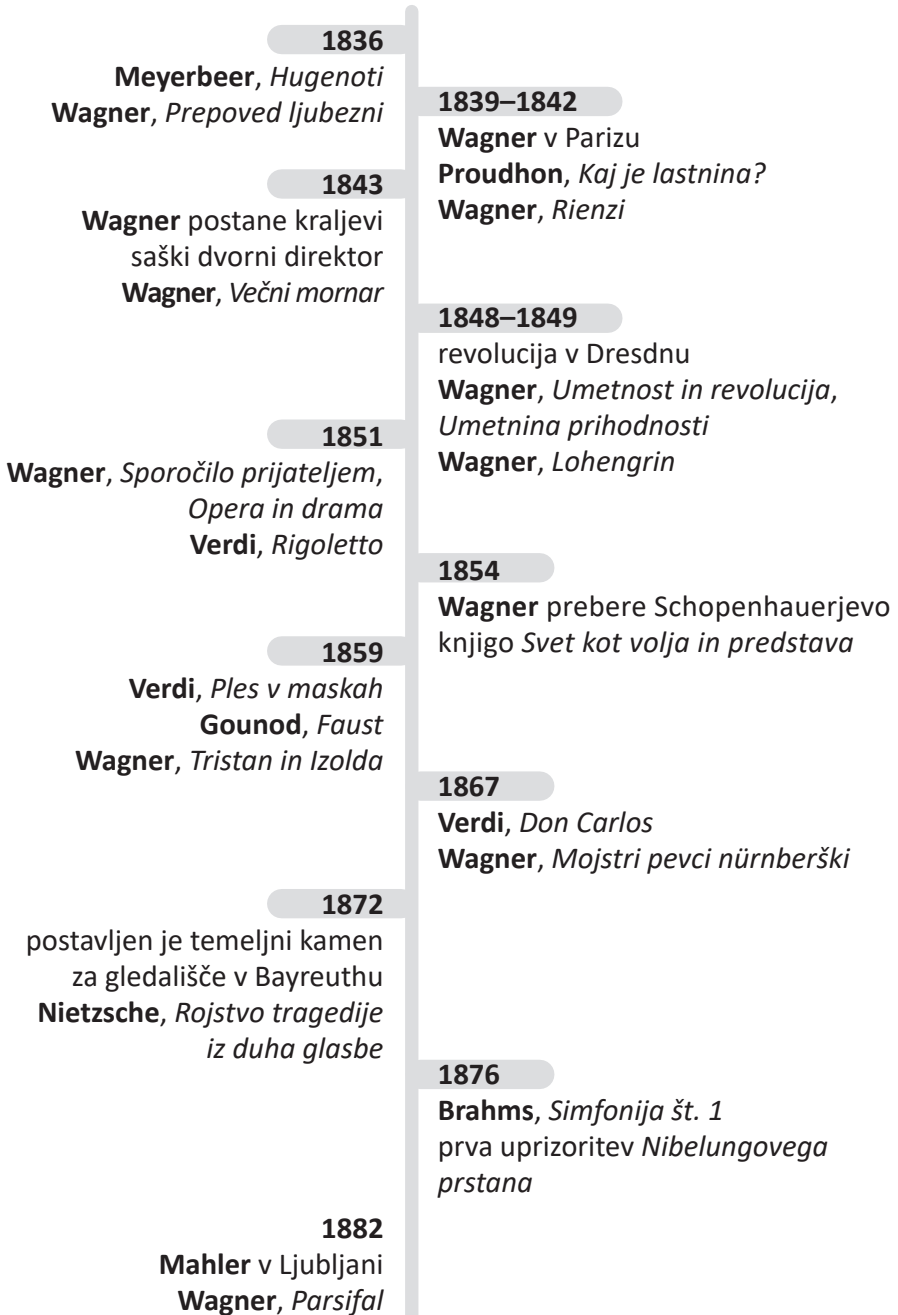
82 Prim. Boris Groys, *Uvod v antifilozofijo*, Ljubljana: Študentska založba, 2010.

Nadaljnje branje

- Badiou, Alain. *Five Lessons on Wagner*. Prev. Susan Spitzer. London in New York: Verso, 2010.
- Bermbach, Udo. (Ur.) »*Alles ist nach seiner Art*«. *Figuren in Richard Wagner »Der Ring des Nibelungen«*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2001.
- Bermbach, Udo. »*Blühendes Leid*«. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2003.
- Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunswerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2004.
- Bermbach, Udo. *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschung*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2011.
- Bermbach, Udo, in Dieter Borchmeyer. (Ur.) *Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 1995.
- Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner: Werk – Leben – Zeit*. Stuttgart: Reclam, 2013.
- Carnegy, Patrick. *Wagner and the Art of the Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Prev. Mary Whitall. London, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 1979.
- Furness, Raymond. *Richard Wagner*. London: Reaktion Books, 2013.
- Furness, Raymond. *Wagner and Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1982.
- Geck, Martin. *Richard Wagner. A Life in Music*. Prev. Stewart Spencer. Chicago in London: The University of Chicago Press, 2013.
- Geck, Martin, in drugi. »Wagner (Komponisten und Regisseure)«. *MGG Online*. Ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler, 2016–, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/45526> (dostopano 1. 6. 2022).
- Grey, Thomas S. *Wagner's Musical Prose. Texts and Contexts*. London, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 1995.
- Hampton Morris, Drewry. *A Descriptive Study of the Periodical Revue Wagnérienne Concerning Richard Wagner*. Lampeter: Edwin Mellen Press, 2002.
- Hueffer, Francis. *Richard Wagner and the Music of the Future*. London, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 2009.
- Kitcher, Philip, in Richard Schacht. *Finding an Ending: Reflections on Wagner's Ring*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2004.
- Kropfing, Klaus. *Wagner and Beethoven. Richard Wagner's Reception of Beethoven*. Prev. Peter Palmer. London, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 1974.
- Kröplin, Karl-Heinz. *Richard Wagner 1813–1883. Eine Chronik*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987, druga izdaja.
- Magee, Bryan. *Wagner and Philosophy*. London: Penguin Books, 2000.

- May, Thomas. *Decoding Wagner. An Invitation to His World of Music Drama*. Pompton Plains in Cambridge: Amadeus Press, 2004.
- Mayer, Hans. *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowolth, 1959.
- Meldrum Brown, Hilda. *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2016.
- Metzger, Heinz-Klaus in Rainer Riehn. *Musik-Konzepte 57/58. Richard Wagner. Tristan und Isolde*. München: ediiton text+kritik, 1987.
- Millington, Barry, John Deathridge, Carl Dahlhaus in Robert Bailey. »Wagner, (Wilhelm) Richard«. *Oxford Music Online*, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269>.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Wagner Androgyne*. Prev. Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Neumann, Angelo. *Personal Recollections of Wagner*. Prev. Edith Livermore. New York: Henry Holt & Co., 1908.
- Newman, Ernset. *The Wagner Operas*. New York: Alfred A. Knopf, 1978.
- Richard Wagner and his World*. Ur. Thomas S. Grey. Princeton in Oxford: Princeton University Press, 2009.
- Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. Prev. William Ashton Ellis. London: H. Grevel & Co., 1905.
- Richard Wagner und die Juden*. Ur. Dieter Borchmeyer, Ami Maayani in Susanne Vill. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2000.
- Richard Wagner's Ring of the Nibelung*. Ur. Stewart Spencer in Barry Millington. London: Thames & Hudson, 1993.
- Richard Wagner, Der fliegende Holländer*. Ur. Thomas S. Grey. London, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 2000.
- Richard Wagner. Werk und Wirkungen*. Ur. Anders Jarlert. Stockholm: KVHAA, 2014.
- Ross, Alex. *Wagnerism. Art and Politics in the Shadow of Music*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.
- Shaw, George Bernard. *The Perfect Wagnerite*. Auckland: The Floating Press, 2011.
- Wagner, Cosima. *Die Tagebücher 1869–1883*, zv. 1. Ur. Martin Gregor-Dellin in Dietrich Mack. München: Piper & Co., 1982.
- Wagner on Music and Drama. A Compendium of Richard Wagner's Prose Works*. Ur. Albert Goldman in Evert Sprinchorn. New York: Dutton, 1964.
- Wagner, Richard. *Izbrani spisi. Umetnost in družba*. Prev. Tanja Petrič, Mojca Dobnikar. Ljubljana: Studia humanitatis, 2014.
- Wagner, Richard. *Mein Leben*. München: F. Bruckmann, 1911.
- Wagner, Richard. *Opera in drama*. Prev. Simon Širca. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici, 2013.
- Young, Julian. *The Philosophies of Richard Wagner*. London: Lexington Books, 2014.
- Žižek, Slavoj, in Mladen Dolar. *Opera's Second Death*. New York: Routledge, 2002.

ČASOVNI TRAK – RICHARD WAGNER

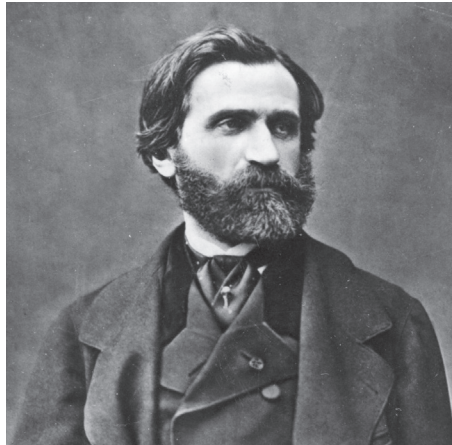


Giuseppe Verdi – od obrti k umetnosti

Italijanska operna industrija 19. stoletja in njene oblike

V Italiji je bila opera v 19. stoletju še vedno vpeta v pravi industrijski pogon, ki je služil predvsem razvedrilu plemstva in prebujajočih se višjih slojev meščanstva. Bila je osrednji prostor družabnega življenja, kjer se je na ogled postavilo navade in omiko vrhnjih slojev družbe. Operni pogon je slonel na plečih impresarijev, ki so jim delo nalagale mestne ali državne oblasti, preostali dohodek pa so črpali od prodaje vstopnic in pogosto tudi igralniške dejavnosti. Impresariji so bili zato prvenstveno podjetniki. V takšni konstelaciji se je operno glasbo še vedno razumelo predvsem kot blago, ki je nastajalo po naročilu in se prilagajalo pričakovanjem občinstva, željam naročnikov ter muhavosti glavnih opernih zvezd – pevcev. Opera v tem pogledu še ni bila prava umetniška zvrst in ni dosegala avtonomije, kakršna je bila v tistem času že značilna za instrumentalno glasbo. Delo, ki ga je opravil skladatelj, ni bilo končno, definitivno, temveč zgolj predloga za izvedbo, ki jo je bilo mogoče v procesu pripravljanja predstave smiselno ali manj smiselno prirejati, krajšati, vanjo vstavljati druge enote. Skladatelj tudi ni zaslužil s samo partituro, ki je bila v lasti impresarija, temveč predvsem kot izvajalec (največkrat dirigent) s prisotnostjo na prvih treh predstavah, pri čemer je bil njegov honorar drobec tistega, kar so zaslužili pevci in plesalci.

Mladi **Giuseppe Verdi** (1813–1901) je vstopal še v takšno operno kulturo, čeprav se je sredi stoletja počasi že začela spreminjati, marsikdaj prav pod vplivom Verdija. Verdijeva prednost pred mnogimi mladimi glasbeniki, ki so takrat priložnost za uspeh iskali v glasbenem gledališču, je bila, da je znal podedovane tradicije in konvencije izkoristiti sebi v prid in tudi v prid zmeraj bolj izrazite umetniške individualnosti. Tako je postopoma širil svoj nadzor nad vsemi elementi operne produkcije: glasbenimi, besedilnimi in vizualnimi. Spektakel, ki je bil namenjen predvsem občudovanju pevskih artističnih sposobnosti, je preobračal v resno gledališče in pri tem so se njegove ideje pokrivalo z Wagnerjevimi, ne pa tudi sredstva.



Slika 22: Giuseppe Verdi

Glasbena zgodovina je v središče svojega zanimanja pomikala predvsem spoznanje, da se v Verdijevem precej obsežnem opernem opusu (v primerjavi z Wagnerjem in nekoliko manj v primerjavi z Donizzetijem, kar kaže na vse večjo zahtevo po individualnosti in romantični zmagi karakterističnega) kaže postopen premik od skladatelja, ki je nizal posamezne zaprte forme (torej številke) po principu stopnjevanja in kontrasta, do dramatika, ki je izhajal iz ideje glasbeno-scenske nepretrganosti.⁸³ V tem pogledu je Verdi ostri kontrast med arijo in recitativom vedno bolj razpuščal v številne vmesne oblike, dokler ni glasba v vsakem trenutku ustrezala dramski situaciji, kar velja za njegovi zadnji deli, operi *Otello* in *Falstaff*. Vendar v povezavi z Verdijem ne moremo govoriti o prehodu od blokovsko zasnovane številčne opere k linearni kontinuiteti glasbene drame. Da je takšen pogled nesmiseln, dokazuje to, da je znal Verdi tudi znotraj tesnih formalnih konvencij številčne opere ustvariti dramatično zaporedje, in sicer s preskoki in kontrasti med posameznimi številkami, torej nekakšnim ritmom v velikem merilu. Takšna dramatika ni bila posledica razburkanega dogajanja na sceni, kot je to značilno za Wagnerja. Carl Dahlhaus je prepričan, da dialogov in monologov v italijanski operi ne gre razumeti realistično, saj v življenju v podobnih situacijah ne pojemo. Veliko bolj jih moramo razumeti v smislu zatrdelih slik neizrečenega – velike arije italijanskih oper so napolnjene s tišino (besedilo se pogosto izkaže za trivialno, nepovedno, nedramatično), kar pomeni, da v njih spregovarja predvsem glasba. Besedilo arije je le zunanji motiv za glasbo, ki pred nami prebuja raznovrstnost jezikovno težko opredeljivih afektov. Zaporedje čustev, kot ga izkazuje niz točk oziroma številke v

83 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 171.

operi, pa lahko razumemo tudi v smislu dramatičnih trkov. Italijanska opera se v tem oziru obnaša diametralno nasprotno od govorne drame: če so nasprotja v čustvih v drami plodna tla za dialog, potem je v operi ravno obratno, dialog je predvsem sredstvo za vznik afektov. Dramatičnost je zasidrana v situaciji, v kateri lahko najbolj razpoznamo karakteristične osebne lastnosti protagonistov, zato se pri Verdiju pozornost iz samopredstavitve (se pravi arije) premešča k ansamblu. Pri tem poskuša karakterne razlike med protagonisti ohraniti tudi na glasbeni ravni (prim. kvartet iz 3. dejanja *Rigoletta* – gl. prim. 39).

Tabela 10: Verdijeve opere

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Libretist	Žanr	Kraj prve izvedbe
1839	<i>Oberto, conte di San Bonifacio</i>	<i>Oberto, grof San Bonifacio</i>	Temistocle Solera	<i>dramma</i>	Milano
1840	<i>Un giorno di regno</i>	<i>Dan vladanja</i>	Felice Romani	<i>melodramma giocoso</i>	Milano
1842	<i>Nabucco</i>	<i>Nabucco</i>	Temistocle Solera	<i>dramma lirico</i>	Milano
1843	<i>I Lombardi alla prima crociata</i>	<i>Lombardijci na prvem križarskem pohodu</i>	Temistocle Solera	<i>dramma lirico</i>	Milano
1844	<i>Ernani</i>	<i>Ernani</i>	Francesco Maria Piave	<i>dramma lirico</i>	Benetke
1844	<i>I due Foscari</i>	<i>Dva Foscarija</i>	Francesco Maria Piave	<i>tragedia lirica</i>	Rim
1845	<i>Giovanna d'Arco</i>	<i>Ivana Orleanska</i>	Temistocle Solera	<i>dramma lirico</i>	Milano
1845	<i>Alzira</i>	<i>Alzira</i>	Salvadore Cammarano	<i>dramma lirico</i>	Neapelj
1846	<i>Atilla</i>	<i>Atilla</i>	Temistocle Solera	<i>dramma lirico</i>	Benetke
1847	<i>Macbeth</i>	<i>Macbeth</i>	Francesco Maria Piave, Andrea Maffei	<i>opera</i>	Firence, Pariz (1865)

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Libretist	Žanr	Kraj prve izvedbe
1847	<i>I masnadieri</i>	<i>Razbojniki</i>	Andrea Maffei	<i>melodramma</i>	London
1847	<i>Jérusalem</i> (rev. <i>I Lombardi alla prima crociata</i>)	<i>Jeruzalem</i>	Alphonse Royer, Gustave Vaëz	<i>opéra</i>	Pariz
1848	<i>Il corsaro</i>	<i>Gusar</i>	Francesco Maria Piave	<i>opera</i>	Trst
1849	<i>La battaglia di Legnano</i>	<i>Bitka pri Legnanu</i>	Salvadore Cammarano	<i>tragedia lirica</i>	Rim
1849	<i>Luisa Miller</i>	<i>Luisa Miller</i>	Salvadore Cammarano	<i>melodramma tragico</i>	Neapelj
1850	<i>Stiffelio</i>	<i>Stiffelio</i>	Francesco Maria Piave	<i>opera</i>	Trst, Rimini (1857 kot <i>Aroldo</i>)
1851	<i>Rigoletto</i>	<i>Rigoletto</i>	Francesco Maria Piave	<i>melodramma</i>	Benetke
1853	<i>Il trovatore</i>	<i>Trubadur</i>	Salvadore Cammarano	<i>dramma</i>	Rim
1853	<i>La traviata</i>	<i>Traviata</i>	Francesco Maria Piave	<i>opera</i>	Benetke
1855	<i>Les vêpres siciliennes</i>	<i>Sicilijanske večernice</i>	Eugène Scribe, Charles Duveyrier	<i>opéra</i>	Pariz
1857	<i>Simon Boccanegra</i>	<i>Simon Boccanegra</i>	Francesco Maria Piave	<i>opera</i>	Benetke, Milano (1881)
1859	<i>Un ballo in maschera</i>	<i>Ples v maskah</i>	Antonio Somma	<i>melodramma</i>	Rim
1862	<i>La forza del destino</i>	<i>Moč usode</i>	Francesco Maria Piave	<i>opera</i>	Sankt Peterburg, Milano (1869)

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Libretist	Žanr	Kraj prve izvedbe
1867	<i>Don Carlos</i>	<i>Don Carlos</i>	Joseph Méry, Camille du Locle	<i>opéra</i>	Pariz, Milano (1884)
1871	<i>Aida</i>	<i>Aida</i>	Antonio Ghislanzoni	<i>opera</i>	Kairo
1887	<i>Otello</i>	<i>Otello</i>	Arrigo Boito	<i>dramma lirico</i>	Milano
1893	<i>Falstaff</i>	<i>Falstaff</i>	Arrigo Boito	<i>commedia lirica</i>	Milano

Za svoje sižeje je Verdi večinoma izbiral dela, ki so se že izkazala na odrskih deskah v obliki govorne drame, pri čemer se je napajal predvsem pri tuji, največkrat francoski literaturi. Trditi bi bilo mogoče, da je nadaljeval romantično izročilo, ki sta se mu dobro desetletje prej zavezala Bellini (*Il pirata*, 1827) in Donizetti (*Anna Bolena*, 1830), kar pomeni, da so ga pritegnile romantične melodrame, postavljene v srednji vek. Zato ni čudno, da se je odločal za literarne snovi romantikov Byrona in Hugoja ter seveda Schillerja in Shakespeara, ki sta v tistem času veljala za tipična romantična avtorja. V svojih operah si je želel predvsem močnih karakterjev in izstopajočih situacij, v katerih bi bili ti karakterji postavljeni v srdita soočenja, ki so največkrat razkrivala nasprotje med željo po sreči in neizprosno stjo institucij ali družbenih konvencij. Verdijev literarni okus se je izoblikoval pod vplivom obiskov pomembnih salonov v Milanu v štiridesetih letih, kjer se je spoprijateljil z Andreo Maffeijem (1798–1885), pesnikom in prevajalcem Schillerja in občudovalcem Shakespeara.

Ko je bila opera še industrijski pogon, je Verdi pri načrtovanju svojih oper sledil utečenim ustvarjalnim korakom. Ti so bili v začetku povezani s skrbnim izborom snovi v povezavi z zmožnostmi pevske zasedbe, ki je postala del pogodbe s skladateljem. Pri izbiri snovi impresarij in skladatelj nista imela povsem prostih rok in sta se ob sposobnosti pevcev morala ozirati na pričakovanja občinstva in skrbeti, da v končno besedilo ne bi preveč posegala cenzura. V nadaljevanju sta skladatelj in libretist izbrano snov razpostavila v številke (Verdi je govoril o *posizioni* ali *punti*), pri čemer je bilo največ dramaturškega napora povezanega z izbiro mesta za osrednji *concertato* finale, v katerem so bila nesoglasja med protagonisti največja, dramatični vozeli na videz nerešljivi. Sledila je izdelava natančne prozne vsebine, ki je bila plod skupnega dela skladatelja, libretista in direktorja gledališča in jo je bilo treba v pregled predložiti cenzuri. Šele nato se je libretist lotil svojega dela, kar je pomenilo predvsem verzifikacijo izbrane snovi. Verdijev

odnos do libretistov je bil različen: s starim mačkom Salvadorejem Cammaranom (1801–1852) je ravnal v rokavicah, saj se je zavedal, da gre za bistveno bolj uveljavljenega umetnika, kot je bil sam, medtem ko je bil veliko bolj zahteven v primeru novinca Francesca Marie Piaveja (1810–1876). Nasploh je z leti postajal vse bolj diktatorski in je sam določal dramaturške obrise, medtem ko se je libretist vse bolj spreminjal v zgolj verzifikatorja. Po izdelavi libreta se je začel kompozicijski proces, katerega prvi končni rezultat je bil klavirski izvleček, ki se ga je poslalo gledališču, da so pevci lahko začeli s študijem. Orkestracijo je Verdi običajno dokončal šele v času pevskih vaj s klavirjem. Končno glasbeno izvedbo je nadziral skladatelj (najpogosteje v vlogi dirigenta), medtem ko je bil v italijanskih gledališčih sredi stoletja za scenski študij še vedno odgovoren libretist.

Bolj kot izbira snovi, glasba ali scenska realizacija so bili na začetku Verdijeve operne poti za končni uspeh predstave pomembni pevci. Verdi se je še pred začetkom pisanja partiture pozanimal, kdo bo pel določeno vlogo, in je temu primerno prilagodil pevske parte. Pri tem je večinoma upošteval standardno delitev pevcev na *primo*, *secondo* in *comprimario*, torej na soliste prvega in drugega ranga (ta pozicija je določala, koliko arij bodo imeli) ter spremljevalne pevce (ti so bili večinoma brez svojih arij, sodelovali pa so v ansamblih). V središču so bili praviloma trije glasovi – sopran, tenor in bariton, katerim se je vse pogosteje pripisovalo konvencionalno psihološko podobo. Sopran je največkrat slikal trpečo žensko žrtev in temu psihološkemu profilu je Verdi ostal zavezan najdlje, odmeva celo v liku Desdemone v njegovi pozni operi *Otello*. Tenor je najpogosteje poosebljal šibkega junaka, razpetega med zvestobo normam in močjo emocij. Bariton je bil dejavni nasprotnik ljubezenskega para in je sprožal usodne odločitve, zato je bil pogosto osrednji lik opere.

Podobno kot so se vedno bolj trgale vezi med pevskim glasom in njegovim psihološkim ustrojem ter dramaturškim pomenom, so se sčasoma spreminjali tudi sami pevski glasovi v svojih osnovnih vokalnih dispozicijah. Žanr velike opere in morda še bolj določno Verdijeve opere iz zrelega obdobja so prinesle modernega pevca, za katerega je bilo značilno, da sta moč in jakost v vseh legah vse bolj nadomeščali gibkost in okretnost, se pravi zmožnost bogatega koloraturnega okraševanja (še najdlje jih je Verdi namenjal sopranu). Ta sprememba je povezana s povečanim deležem realizma v izrazu, zato se je v pevske parte naselilo več deklamacije, ki je nadomestila *belcanto*. To je nenazadnje razvidno v tipičnem verdijevskem baritonu, za katerega sta bila značilna precej visoka *tessitura* in skoraj popoln manko koloraturnega okrasja.

V skladu s konvencijami je bila v celotni shemi opere vsakemu izmed treh glavnih protagonistov odmerjena vsaj ena solistična točka (arija ali *cavatina*), sodeloval pa je še v enem ali dveh duetih in v osrednji ansambelski točki. Sekundarne vloge in spremljevalni liki so se običajno morali zadovoljiti s kako

kratko točko (torej ne večdelno arijo), dogajanje pa sta popestrila še en ali dva zbora ter kakšna priložnostna instrumentalna glasba (balet, pantomima, opisna orkestrska glasba v obliki koračnic, bitk, lovskih pastoral ipd.). Nujni del opere je bila tudi uvodna orkestrska glasba v obliki uverture ali bolj atmosferično zasnovanega preludija, ki je bil domišljen kot sestavni del celotne drame in ne kot pogrešljivi glasbeno-melodični sinopsis, kot je največkrat veljalo za uverturo. Slednja je nihala med zvestobo simfoničnemu idealu, torej približevanju sonatni formi (še najbližje tej je prišel Verdi v uverturah k operama *Luisa Miller* in *Sicilijanske večernice*), in potpurijskemu tipu, za katerega je bilo značilno nizanje različnih, največkrat kontrastnih melodičnih blokov (statično nasproti kinetičnemu), prevzetih iz opernih števil. V nekaterih operah je zaradi želje po čim večjem realizmu Verdi že skoraj popolnoma opustil uvodno glasbo (npr. *Trubadur*).

Poleg zvestobe ideji opere kot zaporedja zaprtih števil (arij, ansamblov, zborov, orkestralnih točk) je Verdi Rossinijevi belkantistični zapuščini sledil tudi pri oblikovanju osnovnih strukturnih enot, ki so postale scene in ne več arije, kot je bilo značilno za klasicizem in barok. Toda v skladu z željo po bolj poglobljeni dramatični logiki in v skladu s splošno težnjo 19. stoletja, da so forme v operi ohlapnejše in manj predvidljive, je Verdi sčasoma začel načenjati podedovano strukturo *solita forma* (gl. tab. 2). Ta prehod pri njem ni bil nenaden, revolucionaren ali dogmatičen kakor pri Wagnerju, temveč postopen, zaznamovalo ga je počasno prestopanje od generičnega izpolnjevanja formalne šablone do iskanja individualnih rešitev v povezavi z vsakokratno dramatično situacijo. V Verdijevem opernem opusu bi tako v operah do *Traviate* dokaj enostavno prepoznali okostje standardnih števil, pri čemer pa so se že začeli kazati določeni odmiki in razpoke (finale 2. dejanja *Nabucca* je brez *strette*, v *Razbojnikih* ni *concertato* finala). S temi premiki Verdi ni vzpostavljajal novih form, temveč je postopoma prestavljal meje obstoječih. Rekli bi lahko, da je Verdi sprva komponiral v konvencionalnih opernih oblikah, nato pa z njimi.⁸⁴ Verdi torej ni odstopal od formalnih norm, temveč je manipuliral z njimi: ohranil je njihove meje, s tem da je obenem razširjal, združeval ali krajšal posamezne enote, kakor je pač narekovala vsakokratna dramatična situacija. Spreminjali so se predvsem notranji detajli form (opuščanje ali dodajanje posameznih odsekov), da bi se povečal dramatični učinek. Najbolj tipičen primer takšnega širjenja znotraj podedovane forme je Leonorina arija iz 4. dejanja *Trubadurja*, kjer se *tempo di mezzo* spremeni v samostojno enoto, znameniti odsek »Miserere«. Medtem ko so Rossinijeve točke še povzemale odnose iz scen ali pa je šlo za reakcije na dogodke, je Verdi vse bolj rahljal polarno razmerje med aktivno sceno in statično točko – melodija se je vedno pogosteje pojavljala v sceni in deklamacija v številki, kar mu je omogočalo več fleksibilnosti pri karakterizaciji.

84 Uwe Schweikert, »'Sechzehn Galeerenjahre!'«, v: *Verdi-Theater*, ur. Udo Bermbach, Stuttgart in Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1997, 44.

Drugače kot pevske točke so bili brez utrjene oblikovne predloge zbori. Sledili so lahko obliki liričnega prototipa, bili zasnovani v kitični obliki ali kot zaporedni niz fraz (abcd ...), imeli tridelno obliko, nenazadnje pa so bili lahko tudi v celoti prekomponirani. Sprva je bila njihova naloga še vedno povezana z vzbujanjem različnih besedilnih, vizualnih ali glasbenih toposov, kar pomeni, da so bili rezervirani za patriotske himne, vojaške koračnice, verske obrede, predstavitev etničnih skupin (zbor Romov v *Trubadurju*), eksotičnih ljudstev, diaboličnih likov (zbor čarovnic v *Macbethu*). Toda Verdi zborov vse pogosteje ni uporabljal le kot spektakularne dekoracije, se pravi kot dela scenografije, temveč v bolj izrazite dramaturške namene, kar pomeni, da je zbor bolj dejavno posegal v dogajanje (zbor na primer dramatično posega v *cantabile* Zaccarijeve arije iz 1. dejanja *Nabucca*). Običajno je zbor pomembno vlogo odigral tudi v uvodni točki opere, v introdukciji. To lahko razumemo kot neke vrste uvodno ceremonijo, v kateri poleg solističnega glasu (praviloma je bil to moški glas) nastopi zbor, ki izraža solidarnost s solistom ali potrjuje etnični, politični ali poklicni profil in pripadnost skupnosti.

Postopne spremembe niso zaznamovale samo oblikovalne logike posameznih števil, temveč tudi melodične linije, kjer je Verdi sledil obliki liričnega prototipa. Od vsega začetka je bila njegova posebnost, da je krašenje melodične linije obravnaval kot del periodične strukture liričnega prototipa in ne kot zunanji dodatek, zato je moral z osnovno strukturo prototipa (aa'ba'' ali aa'bc) manipulirati na podobne načine kot z variantami oblike *solita forma*, kar pomeni, da jo je daljšal, krčil ali bogatil. V tem pogledu je bilo oblikovanje melodije močno zaznamovano s francoskimi vplivi. Tako je iz žanra *opéra comique* prevzel formo *coupleta* (kitična forma, ki se v vsaki kitici konča s kratkim refrenom), ki je lahko nadomestil lirični prototip (najdemo ga v Rodolfovi ariji »Quando le sere al placido« v 2. dejanju *Luise Miller* in v Germontovi ariji »Di Provenza il mar, il suol« iz 2. dejanja *Traviate*).

Smer vplivov se je torej spreminjala. Mladi Verdi je prevzel forme, obrazce in konvencije belkantističnih skladateljev, pri čemer se zdi njegova glasba v trojki Rossini – Bellini – Donizetti še najbolj zavezana slednjemu. V zglede mu je bil tudi operni opus Saveria Mercadanteja. Od poznih štridesetih let dalje so se krepili francoski vplivi, ki jih ni mogoče zvesti zgolj na zglede velike opere. Slednja je najprej odmevala v operi *Jeruzalem*, ki je nastala prav za Pariz leta 1847, žanrske vplive pa lahko opazimo v širjenju harmonskega jezika, večjem pomenu orkestrskih barv in efektov ter v bolj pozornem izkoriščanju lokalnih barv. Poleg tega lahko v Verdijevih operah opazimo vplive opere *comique* (v formi *coupleta*, v žanrskem mešanju visokega in nizkega) in francoskega govornega gledališča, še najbolj melodrame (tipičen vpliv melodrame opazimo v 3. dejanju *Traviate*, ko Violetta na podlagi sentimentalne orkestrske glasbe bere Germontovo pismo).

Verdijev način dela, od izbire sižeja do izdelave končne partiture za orkester, je vseskozi potekal po skoraj nespremenjenih tirnicah, medtem ko se je njegov odnos do dramatičnega in s tem do oblike opere postopoma spreminjal, kar otežuje enoznačno periodizacijo njegovih del. Obenem ni mogoče spregledati, da med prvo opero, skladateljevimi najbolj popularnimi mojstrovčinami (t. i. trilogija zaporedoma nastalih del: *Rigoletto*, *Trubadur* in *Traviata*) in poznimi operami (*Otello* in *Falstaff*) vendarle obstajajo velike razlike. Zaradi tega je smiselno to trojnost prenesti v predlagani periodizacijski model, po katerem lahko ločimo:

- zgodnje opere, v katere se umeščajo dela, nastala med letoma 1839 in 1853, torej od prvega *Oberta* do *Traviate*
- opere, ki so nastale pod neposrednim vplivom pariške velike opere med letoma 1855 in 1871 (od *Sicilijanskih večernic* do *Aide*) ter
- pozni opus, v katerega se umeščata zadnji deli (*Otello*, *Falstaff*) ter nekatere priredbe starejših del (*Simon Boccanegra*, *Don Carlos*).

Leta na galeji

Večino svojega življenja je Verdi gojil podobo neizobraženega skladateljskega samouka. K temu je precej pripomoglo njegovo neuspešno potegovanje za študij na milanskem Konservatoriju. Razlogi za ta neuspeh niso bili povezani z Verdijevo (ne)nadarjenostjo. Izpitna komisija mu je res očitala pomanjkljivo pianistično tehniko, ampak bolj bistvena ovira pri vpisu je bila birokratske narave: ker se je rodil v majhnem kraju Roncole blizu Parme, uradno ni bil rezident pokrajine Lombardija-Benečija, kamor je sodil Milano. Poleg tega je bil leta 1832, ko se je potegoval za vpis, štiri leta starejši, kot bi smel biti ob vstopu v prvi letnik. Toda odsotnost institucionalnega študija glasbe ne pomeni, da je bil Verdi brez glasbene izobrazbe. Lokalni podpornik, trgovec Antonio Barezzi (1787–1867), mu je namreč omogočil zasebni študij pri Vincenzu Lavigni (1776–1836), ki je bil vrsto let *maestro concertatore* (dirigent) v milanski Scali. Prav Lavigna je Verdiju odprl vrata milanskega glasbenega okolja, kjer je spoznal dirigenta Pietra Massinija.

Massini je Verdiju pomagal do prve izvedbe v milanski Scali, kjer so leta 1839 izvedli njegovo prvo opero, *Oberto, grof San Bonifacio*. Zgodba govori o očetu, razpetem med ljubeznijo do hčere in maščevanjem nad njenim ljubimcem. V njegovem baritonskem partu najbolj izstopajo arioso odseki, zato bi vlogo vsebinsko in glasbeno lahko primerjali z veliko kasnejšo kreacijo *Rigoletta*. Delo je v marsičem še vajeniško in ne odstopa od šablon takratne italijanske opere, a hkrati že zasledimo nekaj tipičnih značilnosti zgodnjega Verdija, predvsem zборе v unisonu in dramatično priostrene ansamble. Opera

je bila precej uspešna, zato je impresarij Scale, Bartolomeo Merelli (1794–1879), z mladim obetajočim skladateljem podpisal pogodbo za tri nove opere.

Naslednji primer, komična opera *Dan vladanja* (1840), s katero je Verdi preizkušal obrazce Rossinijevega sloga *buffa*, je prinesel popoln poraz, saj so delo takoj po prvi izvedbi umaknili z repertoarja. Temu umetniškemu spodrselju je sledila družinska katastrofa: po smrti hčere Virginie leta 1838 je leta 1840 umrla Verdijeva žena Margherita (hči Verdijevega podpornika Barezzija), nato so osem mesecev po smrti soproge pokopali še njunega sina Icilia Romana. V tem času je Verdi zmeraj bolj razmišljal o opustitvi skladateljske kariere, a ga je Merelli opomnil, da ga obvezuje pogodba. Impresarij je moral na novo opero čakati leto in pol. Premiera novega dela, opere *Nabucco* leta 1842, je prinesla nesluteni uspeh, ki je presegel vsa pričakovanja, in tako je Verdi tako rekoč čez noč postal eden izmed vodilnih italijanskih opernih skladateljev. K uspehu je pripomoglo več dejavnikov, najpomembnejši pa je bil povezan z Verdijevim bolj jasnim osebnim opernim profilom in s posebnim političnim kontekstom, v katerem je zgodba o zasledovanju Judov, njihovi ujetosti in nato eksilu in končnem triumfu spletla vezi s politično situacijo v Italiji. Kot model za opero je Verdiju najbrž služila Rossinijeva opera *Mojzes in faraon*, s katero si deli številne literarne motive (npr. ljubezen med pripadnikoma nasprotujočih si strani). Po drugi strani je *Nabucco* zasnovan skoraj kot nekakšen oratorij, saj je izredno velika vloga pripisana zboru – ljudstvo se zdi skoraj pomembnejši akter kot vladar Nabucco. Libreto je domišljen še statično, dogajanje se premika naprej v velikih skokih, ki sledijo daljšim statičnim odsekom, medtem ko protagonisti še nimajo svojih pravih psiholoških potez. Verdi je zato v središče postavil velike scenske geste in spektakularne scenske *tableauxje*, zato ne preseneča, da so karakterji posameznih protagonistov bolj jasno kot v solističnih točkah izrezljani v ansamblih. V naslednjih letih in desetletjih si je posebno mesto v operi priborila zborovska točka »Va, pensiero, sull'ali dorate«, ki jo je občinstvo zlasti po politično prelomnih dogodkih leta 1848 in nato 1861 dojemalo kot metaforo za ukletost in tudi kot triumf italijanskega ljudstva. Ta zbor je postal neke vrste skrivna italijanska himna. Občutje občega daje zboru petje v unisonu, zanimivo pa je, da je melodična linija ukrojena dosledno po modelu liričnega prototipa (aa'ba')

Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-ra-te; Va, ti po-sa sui cli-vi, sui col-li, O-ve

olez-za-no te-pi-dee mol-li L'au-re dol-ci del suo-lo na-tal! Del Gior-da-no le-ri-ve sa-lu-ta Di-Si-

on-ne le tor-ri at-ter-ra-te... Oh mia pa-tria si bel-lae per-du-tal! Oh mem-bran-za³ si ca-rae fa-tal!

Primer 38: Zbor »Va, pensiero, sull'ali dorate« iz Verdijeve opere Nabucco

Uspeh *Nabucca* je dal Verdijevi karieri opernega skladatelja odločilen pospešek. V naslednjih letih je bil zasut z naročili in je opere ustvarjal kot po tekočem traku. V pismu Clari Maffei, ki je bila soproga Andree Maffeija, je leta 1858 zapisal: »Lahko rečete, da od *Nabucca* nisem imel niti ure počitka. Šestnajst let na galeji!«⁸⁵ V »letih na galeji«, ki se raztezajo med letom 1842 in letom 1853, ko je dokončal *Traviato*, je Verdi napisal 16 oper, pri čemer jih je med letoma 1843 in 1846 nastalo kar šest, se pravi dve letno. S prvo opero po *Nabuccu*, z *Lombardijci na prvem križarskem pohodu* (1843), je želel nadaljevati v tonu, ki mu je prvič prinesel uspeh. Tako imamo ponovno opraviti z oratorijsko opero, ki navdušuje predvsem z učinkovitimi zbori. Prave spremembe in kompozicijsko rast so prinesle šele naslednje opere, s katerimi je želel osvojiti odre drugih gledališč po Italiji (Benetke, Rim, Neapelj, Firenze). Z opero *Ernani* (1844) je prvič zapustil okvire milanske Scale in začel ustvarjati za beneško gledališče La Fenice, kar pomeni, da je velik oder, primeren za masovne zborovske spektakle, zamenjal z intimnejšim prizoriščem, kar je narekovalo spremembo gledišča: v središče se je pomaknila drama posameznikov, ki se soočajo in izkazujejo svoje karakterne poteze v številnih soočenjih (v 1. dejanju se najprej soočita Elvira in Don Carlo, nato Don Carlu stojita nasproti Ernani in Elvira kot par, ter Silva proti Ernaniju in Don Carlu, v 2. dejanju se najprej soočijo Silva, Ernani in Elvira ter nato Don Carlo proti Silvi, v 3. dejanju Don Carlo nastopi proti zarotnikom in v zadnjem dejanju Silva ponovno proti Ernaniju in Elviri). Odločitev za Hugojevo dramo *Hernani* je prinesla obrat od religioznega k posvetnemu in od javne, zborovske retorike k zasebni, psihološki drami. Verdi si je kot že bolj priznan skladatelj lahko privoščil, da je sam odločal o pevski zasedbi, in je zavrnil idejo vodstva opere, naj v skladu s starimi konvencijami vlogo Ernanija, torej mladega ljubimca, poje mezzosopranistka. Nato se je

precej dejavno vključil v nastajanje libreta, in sicer s pretvezo, da libretistični novinec Francesco Maria Piave potrebuje nekaj več nadzora. Vse te spremembe se odražajo na ravni oblikovanja števil: solistične arije in dueti se širijo, poleg tega Verdi postaja veliko bolj fleksibilen v povezovalnih sekvencah (*tempo d'attacco*, *tempo di mezzo*), kar pomeni, da se z *Ernanijem* začenja obdobje Verdijeve počasne, a odločne evolucije italijanskih opernih form, čeprav ostaja v operi orkester pogosto še dokaj grob in omejen na valčkaste pulzacije in kitarske arpeggie.

Zlasti zanimivo je oblikovano 3. dejanje opere, za katero sta značilni bolj trdna glasbena povezanost in dramatična premočrtnost, kakršno smo prej srečali le znotraj posameznih scen. Verdi je več razmisleka namenil notranji koherentnosti posameznih opernih del in je v pismih pogosto uporabljal izraz *tinta*. Šlo naj bi za vsoto vseh melodičnih, harmonskih in ritmičnih elementov, ki določajo značilno atmosfero posamezne opere. V zvezi s tem je v pismu libretistu Camillu du Loclu zapisal: »Ko je delo premišljeno, je ideja ena in se mora ujemati, da tvori takšno enotnost«. ⁸⁶ Najpogosteje gre za ponavljajoče se melodične enote, ki pa niso spominski ali vodilni motivi, saj se takšnih melodičnih kontur komaj zavedamo in delujejo bolj na nezavedni ravni. V operi *Ernani* takšno skupno tinto najdemo v skoku sekste navzgor, ki zaznamuje številne pevske točke in podeljuje operi skrivno enotnost. Šele na drugi ravni bi lahko *tinto* prepoznali tudi v prevladujoči lokalni barvi, kot to velja za alpski ambient v operi *Luisa Miller*, špansko atmosfero v *Trubadurju* in za z valčki obloženi svet pariških salonov v *Traviati*.

V operi *Dva Foscarija* (1844), zasnovani po zgodovinski tragediji lorda Byrona, je Verdi nadaljeval z eksperimentiranjem. Uporabil je sistem ponavljajočih se motivov, ki so prvenstveno namenjeni orkestru, da bi z njimi naznačil in deloma psihološko določil glavne protagoniste. V nadaljnjih delih se tega postopka ni več posluževal, temveč je skušal konvencije italijanske opere prestopati na drugačne načine. V operi *Alzira* (1845) je preizkušal meje opernega realizma, saj se je glasbeno osredotočil predvsem na posamezne besede in replike, ki so postale pomembnejše od spevnih viž. Opera je zato razpeta med izredno ekonomično domišljenimi zaprtimi točkami in bolj svobodnim, deklamacijskim slogom. V naslednji operi, ki nosi naslov *Atilla* (1846), je Verdi želel združiti oba svoja operna sloga: v prvih točkah se zdi, da pred nas postavlja novo oratorijsko opero, toda v nadaljevanju se dogajanje vse bolj osredotoča na posameznika, pomen zbora pa se zmanjšuje.

Pri pisanju opere *Macbeth* (1847) se je Verdi prvič spopadel s svojim priljubljenim dramatikom, Shakespearom, kar je najbrž vplivalo na to, da je poskušal konvencionalne forme bolj odločno prilagoditi dramatični substanci dela. O posebni naklonjenosti tej snovi in s tem do dramatičnega detajla priča Verdijevo

86 Nav. po Fabrizio della Seta, »Giuseppe Verdi«, v: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/article?id=mgg13319&v=1.0&rs=mgg13319&q=verdi> (dostopano 17. 2. 2022).

pismo libretistu Piaveju, v katerem je navdušeno zapisal: »Ta tragedija je ena največjih umetnin človeštva. Če z njo že ne moreva narediti nečesa veličastnega, potem se vsaj potrudiva, da ustvariva nekaj nenavadnega«. ⁸⁷ Verdi je bil ponovno zelo zahteven do Piaveja in je na pomoč poklical celo specialista za Shakespeara, prijatelja Maffeija, ki je popravil nekaj verzov libreta. V operi se je Verdi skoraj docela odpovedal ljubezenski aferi, ki je napolnjevala večino oper tistega časa, ob spremenjeni občutljivosti do dramatičnega pa je več pozornosti namenil orkestraciji in harmoniji. Posebno inovativna je izraba novega žanra *fantastico* za portretiranje čarovnic, ki ga zaznamujejo hitri pretrgani ritmi, nenavadni melodični skoki in številni zadržani toni. Z njegovo pomočjo je Verdi ustvarjal napetost med dvema glasbenima svetovoma – med krutim, dramatično nabitim svetom Macbethove sle po moči in nato tudi psihološke izmučenosti ter fantazijskim, sanjskim svetom čarovnic in prikazni. Leta 1864 je impresarij Léon Escudier za izvedbo v pariškem gledališču Théâtre Lyrique Verdija naprosil, naj doda obvezno baletno glasbo. Verdi mu je ugodil, a je hkrati predelal številne druge točke, v katerih je s pomočjo bolj razvitega harmonskega jezika dodatno poglobil dramatično naravo dela.

V naslednjih letih, potem ko se je usidral na različnih italijanskih odrih, je Verdi slavo poskušal doseči še v tujini, o čemer pričata premieri v Londonu (1847) in Parizu (1847). Verdi je vse več potoval in pri tem so nanj v umetniškem smislu najbolj odločilno vplivala daljša obdobja bivanja v Parizu (1847–1849). Za pariško Opero je leta 1847 pripravil prvo opero, *Jeruzalem*, pri čemer gre za predelavo opere *Lombardijci na prvem križarskem pohodu*, kar pomeni, da se je Verdi svojega prvega pariškega naročila lotil podobno kot pred njim Rossini in Donizetti, ki sta za svoj pariški prvenec prav tako prilagodila svoji že prej nastali italijanski operi.

V naslednjih dveh operah sprva še ne opazimo bolj neposrednih pariških vplivov: z opero *Gusar* (1848) se je izteklo Verdijevo navdušenje nad romantičnimi snovmi Byrona, medtem ko lahko opero *Bitka pri Legnanu* (1849) razumemo kot zapoznili odziv na politična vrenja iz leta 1848. Veliko bolj je s pariško izkušnjo zaznamovana opera *Luisa Miller* (1849), saj je Verdi prav v Parizu prvič videl Dumasovo priredbo Schillerjeve viharne igre *Spletka in ljubezen*. Končni libreto sicer ni kos Schillerjevi preišljeni dramaturgiji in družbenim ostem – iz Verdijeve opere izgineta značilni politični, viharneški ton in družbena kritika sistema, v katerem ljubezen mladih postane žrtev intrig in pokvarjenega režima. Verdi se je bolj kot na družbeno komponento osredotočil na osebno tragedijo, ki v tem primeru ni bila postavljena v bogate sobane dvora in plemstva, temveč je zaznamovala ljubezensko zvezo vsakdanjih protagonistov. Ta sprememba je

87 Nav. po Roger Parker, »Macbeth«. v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903139> (dostopano 18. 2. 2022).

Verdiju narekovala bolj izrazito mešanje komičnih in tragičnih elementov ter premik k žanru *semiseria*. Velike, spektakularne glasbene geste, s katerimi si je Verdi zagotovil slavo, je v *Luisi Miller* zamenjal za enostavni, tišji slog, ki bolj ustreza slikanju človeških čustev. Že zgodnji raziskovalec Verdijevega opusa Abramo Basevi (1818–1885) je v zvezi z opero *Luisa Miller* govoril o začetku Verdijeve »druge manire«,⁸⁸ za katero naj bi bilo značilno oddaljevanje od Rossinijevih zgledov in večje zaupanje v Donizettijeve rešitve. V resnici pa je kmečko okolje zgodbe spodbudilo skladatelja, da je v delu večji delež namenil lokalni barvi, medtem ko na formalni ravni vsaj v primerjavi z *Macbethom* ne zasledimo večjih premikov. To pomeni, da bi opero lahko primerjali s kasnejšim *Trubadurjem*, torej delom, v katerem je Verdi znal izkoristiti različne dramatične potenciale obstoječih formalnih konvencij.

Podobno prilagajanje starih form je značilno za uglasbitev opere *Stiffelio* (1850), ki se je skladatelju zdela revolucionarna, kar lahko danes z distance razumemo predvsem v povezavi s temačno, težko snovjo. Zares pravi premiki so povezani z naslednjo opero, *Rigolettom* (1851), ki jo danes skupaj z operama *Trubadur* in *Traviata* povezujemo v trilogijo oper, s katerimi je Verdi dokončno naredil preboj. Gre za še danes najbolj priljubljena dela iz opernega repertoarja. Snov, Hugojevo dramo *Le roi s'amuse*, je predlagal Verdi, saj je Hugojevo delo cenil kot »eno največjih stvaritev modernega gledališča«,⁸⁹ čeprav se je najbrž zavedal, da so Hugojevo igro cenzorji kmalu prepovedali in bi lahko podobne težave povzročala tudi italijanska cenzura. Kar se je tudi zgodilo. V Verdijevem opusu *Rigoletto* zaznamuje velik korak naprej k bolj dramatično izpiljenemu slogu, čeprav lahko posamezne delne premike srečamo že v prejšnjih operah, kar pomeni, da opere ne moremo šteti za revolucionarno delo. Toda posamezni premiki – svobodnejša obravnava podedovanih obrazcev (ta je značilna že za opero *Macbeth*), mešanje žanrov v smislu druženja visokega in nizkega ter komičnega in tragičnega, osredotočanje na tragedijo posameznika (oboje zaznamuje že *Luiso Miller*) – še v nobenem delu poprej niso bili povezani v tako gladko dramatično dogajanje. Za dogajanje se zdi, da nikoli ne stoji, hkrati pa so osrednji operni karakterji bolj plastično zarisani. To velja zlasti za naslovno baritonsko vlogo Rigoletta, iznakaženega grbavca, dvornega norčka, čigar dejanja so moralno problematična (kot dvorni uslužbenec zvesto služi erotičnim eskapadam svojega delodajalca, mantovskega Vojvode), a v občinstvu v končnem razpletu vseeno požanje več simpatij kot pa glavni tenor. Karakterne poteze so v operi artikulirane tudi formalno v glasbenem diskurzu. Tako *Rigoletto* sploh nima svoje arije in večino njegovega petja zaznamuje deklamacija, medtem

88 Prim. Basevi, nav. delo.

89 Nav. po Roger Parker, »Rigoletto«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903139> (dostopano 18. 2. 2022).

ko se Rigolettov antagonist, Vojvoda, izraža v izrazito konvencionalnih točkah (v tem pogledu je značilna popevka »La donna è mobile«), kar kaže na njegovo osebnostno površinskost, predvidljivost. Med oba tipa je ujeta Rigolettova hči Gilda, ki se premika od naivno enostavnega k vse bolj fragmentiranemu. To pomeni, da tako v formalnem kot tudi v pevskem pogledu (kolorature se umikajo težjim postopom) Verdi sledi protagonistkinemu osebnostnemu spreminjanju: mlada naivna zaljubljenka ob koncu doživi razočaranje in tragično sprejme lastno krivdo. Veliko večino točk v operi je mogoče postaviti v zvezo z zahtevami obrazca *solita forma*, vendar te konvencije Verdi opušča pri oblikovanju uvodne scene opere in celotnega 3. dejanja. Kmalu po premieri opere je Verdi v pismu libretistu Cammaranu zapisal: »Če v operah ne bi bilo kavatin, duetov, triov, refrenov, finalov itd. itd. in če bi bila celotna opera le (lahko bi rekel) ena sama številka, bi se mi zdelo bolj smiselno in pravilno«. ⁹⁰ Delno takšno misel Verdi uresničuje v introdukciji, ki poteka na ozadju melodij pihalne godbe, ki slika dvorsko atmosfero, nato sledi balada Vojvode in ponovno niz plesov in zbor, ki vodi do ključnega trenutka, v katerem grof Monterone, čigar hči je postala plen Vojvodove spolne nenasitnosti, prekolne dvornega norca, ki sodeluje pri ciničnih in kriminalnih Vojvodovih norčijah, in s tem že napoveduje tragično usodo. Podobno je v skladu z dramatičnimi zahtevami zasnovano nadaljevanje z duetom med Rigolettom in morilcem Sparafucilejem, kjer imamo opraviti z deklamativnim pogovorom obeh protagonistov nad melodično linijo, ki je zaupana orkestru. Šele v naslednji točki, duetu med Rigolettom in Gildo, lahko odkrivamo značilne odseke oblike *solita forma*. Po sceni (»Pari siamo!«), v kateri Rigoletto zaskrbljeno razmišlja o kletvi in nevarnostih, ki jih ta prinaša hčeri, sledi *tempo d'attacco* z značilnim hitrim izmenjavanjem med protagonistoma (»Figlia! Mio padre!«) in nato *cantabile* (»Deh, non parlare al misero«), v katerem ostajata Rigoletto in Gilda glasbeno in s tem karakterno jasno razločena. Po enoti *tempo di mezzo* (»Il nome vostro ditemi«) sledi *cabaletta* (»Ah veglia o donna«), ki pa je presenetljivo postavljena v zmerni tempo (*Moderato assai*). Podobna razvezanost, kot smo jo srečali v uvodni sceni, zaznamuje celotno 3. dejanje, kjer ima najbolj šablonska točka, Vojvodova pesem, dramaturško funkcijo, medtem ko je za središčni kvartet značilno jasno glasbeno razločevanje posameznih karakterjev (gl. prim. 39): Vojvoda nadaljuje v svojem značilnem pevnem, površnem slogu, Gilda prinaša bolj melodične, ekspresivne loke, Rigoletto daljše, zategle misli, lahkoživka Maddalena, sestra morilca Sparafucileja, pa vokalno dekoracijo, značilno za žanr *opéra comique*. V kvartetu so tako simultano združeni kontrastni afekti: v točki prihaja na plan bistvo drame, pri čemer Verdi te napetosti ne dosega več s pomočjo zaporednega nizanja izoliranih afektov, ampak z njihovo dialektično sopostavitvijo.

90 Schweikert, 53.

Andante (♩ = 66)

Vojvoda
Bel-le fi-gli dell'a-mo-re, Schia-vo non de'ver-zi tuo i. Con un det-to, unde-to sol tu puo-i, Le mie

V
pp dolce pe-ne, le mie pe-ne con-so-lar. vie-nic sen-ti del mio co-re. *stent* Il fre-quen-te pal-pi-tar, Con un det-to, un det-to sol tu

G
Ah! co-si par-lar-d'a-

M
Ah! ah! ri-do ben di co-re, Chè tai ba-je co-stan po-ci.

V
pp puo-i, Le mie pe-ne, le mie pe-ne con-so-lar.

G
mo-re. A-me pur l'in-fa-me hou-di-tol! In-fe-li-co cor tra-

M
Quan-to val-ga il vo-stro gio-co. Mel cre-de-te, so apprez-zar. Son av-vez-za, bel si-gno

V
Con a

R
Ta-ci, il pian-ge-re non va-le; ta-ci,

G
di-to Per-an go-scia non scop-piar, no, no, non scop-piar.

M
er, ad un si-mi-le scher-za re, mio-bel-si-gnor!

V
det-to, sol tu pu-oi le mi-e pe-ne con-so-lar. Bel-la fi-glia dell'a-mo

R
ta-ci, il pian-ge-re non va-le; non val, no, no, non val.

Primer 39: Začetek kvarteta iz 3. dejanja Verdijeve opere Rigoletto

Zdi se, da je Verdi s svojo naslednjo opero, *Trubadurjem* (1853), želel nadaljevati v smeri, ki jo je začrtal z *Rigolettom* – ena izmed osrednjih junakinj, Romka Azucena (gre za mezzosopransko vlogo, Verdiju je za zgled morda služil lik matere Fidès iz Meyerbeerjeve opere *Prorek*), je karakterno podobna grbavcu. Tako kot Rigoletto je tudi Azucena izobčenka, razpeta med materinsko ljubeznijo in željo po maščevanju, in kljub spornim življenjskim odločitvam si v teku drame pridobiva naše simpatije. Podobni snovi navkljub pa Verdi ni nadaljeval po poti mešanja žanrov in prilagajanja tradicionalnih oblik, temveč je ostal zvest simetričnosti forme in je praktično vse točke domislil znotraj podedovanih formalističnih šablon. Libreto zaznamujejo statični, tudi tipizirani liki: Leonora je prisposoda liričnega, aristokratsko privzdignjenega, izraža se v dolgih, lebdečih melodičnih linijah, medtem ko ji nasproti stoji Azucena, portret demoničnega, ki najde odmev v kratkosapnih ritmičnih vzorcih in tridelnih metrumih (3/8, 6/8). Kljub takšnim omejitvam in zaupanju v stare modele je Verdiju uspelo tako rekoč vse točke napolniti z značilno glasbeno energijo, ki najbolj izstopa v neizprosнем ritmičnem utripu spremljave.

Osnova za naslednjo Verdijevo opero, *Traviato* (1853), je bila drama *Dama s kamelijami* (1852) Alexandra Dumasa mlajšega (1824–1895), postavljena v sodobni čas in napolnjena z dilemami problematičnega razmerja med junakinjo in družbo. Verdi se je zavedal posebnosti snovi, njene zagledanosti v intimnost, in je v pismu prijatelju Cesaru De Santisu zapisal, da gre »za aktualno snov. Drugi si je ne bi upali izbrati zaradi konvencij, dobe in tisoč drugih neumnih omejitev«. ⁹¹ Zavedajoč se aktualnosti libreta, je Verdi v nasprotju z navadami svojega časa predlagal, da bi opero izvedli v modernih kostumih, s čimer se beneške oblasti niso strinjale, zato je bilo treba dogajalni čas na krstni predstavi prestaviti na začetek 18. stoletja. Poleg slabo izbranih pevcev (sopranistka Fanny Salvini-Donatelli zaradi težje postave fizično ni bila primerna za glavno vlogo, baritonist Felice Varesi pa ni bil več v najboljših pevskih letih) je bil najbrž razkorak med historičnimi kostumi in glasbo, tesno navezano na milje dogajanja, krivec za polom na premieri. Pomembna značilnost *Traviate* je namreč prav premik proti realizmu: ritmi valčka, s katerimi je prežeta partitura, so kot urezani za pariško okolje s sredine 19. stoletja, v katero je postavljeno dogajanje in ki usodno vpliva na zaplet in razplet zgodbe. V primerjavi z Dumasovo dramo se v operi poudarek z razmerja med družbo in posameznikom premakne v notranji svet glavnih junakov in njihovih bojov, pri čemer najbolj izstopa spopad med Violetto in Germontom, očetom njenega ljubimca Alfreda, saj oba precej drugače gledata na življenje in ljubezen. Opraviti imamo z opero

91 Nav. po Roger Parker, »La Traviata«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903139> (dostopano 22. 2. 2022).

intimnega, zato zborovske točke delujejo skoraj kot vdor, glasbeni stavek pa zaznamuje izrazita enostavnost – odpadla je vsa nepotrebna operna navlaka. V operi dominira lik Violetta, ki doživlja psihološki razvoj, kar natančno odlikava spreminjajoči se vokalni karakter njene vloge: arija v 1. dejanju je obložena z bujnim okrasjem, ki se v 2. dejanju umakne strastni deklamaciji, nato pa v 3. dejanju pridobiva skoraj eterične lastnosti, zaradi česar imamo lahko Violetto za najbolj kompleksno Verdijevo junakinjo do tistega trenutka. Podobno kot v *Rigolettu* je Verdi v *Traviati* posamezne številke poskušal povezati v daljše, nepretrgane scene, kar velja zlasti za introdukcijo 1. dejanja in duet med Violetto in Germontom v 2. dejanju. Introdukcijo je tako mogoče razumeti kot zasebni pogovor med Violetto in Alfredom, ki ga uokvirjajo replike drugih gostov z zabave, delež recitativa se zmanjša na minimum. Celota je povezana s pomočjo dramaturško motivirane scenske plesne glasbe, ki poteka deloma v zaodrju, deloma pa jo v stilizirani varianti prevzame orkester v školjki, in v takšno celoto je kot točka ujeta slavna napitnica »Libiamo ne' lieti calici«. V duetu iz 2. dejanja je močno podaljšan in lirično obogaten uvodni del. Po sceni (»Alfredo? / Per Parigi or or partiva«), v kateri nastopata še pomožni osebi Annina in Giuseppe, sledi dolg odsek *tempo d'atacco*, zasnovan kot daljša scena z raznolikimi odseki, ki prinašajo najprej lirični premislek Germonta (»Pura siccome un angelo«) v zmernem tempu, nato izbruh Violette (»Non sapete quale affetto«) in spet pomiritev z Germontom (»Un dì, quando le veneri«), šele nato nastopi redno sosledje *cantabile* (»Ah! Dite alla giovine«), *tempo di mezzo* (»Imponete! / Non amarlo ditegli«) in *cabaletta* (»Morrò! la mia memoria«). Nasploh v skladu z osrednjo atmosfero dela prevladujejo točke in odseki v počasnem tempu, kar tri od štirih arij pa so po pariških zgledih zasnovane kot *coupleti*. Najbolj tipična je Germontova arija »Di Provenza il mar« in tudi *cantabile* Violettine arije, v katerem se kaže postopna oddaljitev od liričnega prototipa, saj bi lahko odkrivali tri odseke (gl. prim. 40): uvodni je sestavljen iz dveh osemtaktnih stavkov (aa'), središčni je zasnovan sekvenčno v enotah po dva takta (bb'b''b'''), lirični vrhunec in s tem refren pa ima bolj kompleksno sestavo, v kateri se menjajo štiritaktne in dvotaktne enote (cc'dd'e).

p *dolce*
 Ah for - s'è lui che l'a - ni - ma so - l'è - ga ne' tu - mul - ti, sol - lin - ga ne' tu mul - ti go - dea so - ven - te pin - ge - re

a' *b* *pp* *cresc.* *b'*
 de' s'oi co - lori oc - cul - ti, de' suoi co - lori oc - cul - ti... Lui, che mo - de - stoe vi - gi - le all' e - gre soglie a - sce - se,

b'' *b'''* *f* *con espansione* *c* *c'*
 e n'ò - v'è febbre ac - ce - se de - st'ah - d'ò - mi all'a - mor! A quel - l'a - mor, quel - l'a - mor ch'è pal - pi - to del - l'u - ni - ver - so, dell'

d *d'* *f* *leggiero* *e*
 u - ni - ver - so in - te - ro, mi - ste - ri - o - so, mi - ste - ri - o - so, al - te - ro, cro - ce, cro - cee de - li - zia, cro - cee de - li - zia, de - li - zia! cor.

Primer 40: Cantabile iz *Violettine arije* iz Verdijeve opere *Traviata*

Zanimivo je oblikovan tudi preludij, ki v obratnem vrstnem redu nakazuje razvoj junakinje: pričinja se s kromatično obarvanimi visokimi godali, ki prinašajo zadržke v obliki vzdihov, ti pa simbolizirajo končni propad junakinje, nato sledi ekspozicija melodije, ki v 2. dejanju postane Violetta neposredna ljubezenska izjava. Ista melodija se ponovi še v violončelih, medtem ko so preostali inštrumenti zapleteni v bogate ornamentacije, ki jih lahko povežemo z razigranostjo Violettinega družbenega okolja iz 1. dejanja.

Pod vplivom Pariza

Na začetku petdesetih let 19. stoletja, predvsem po uspešni izvedbi oper iz t. i. trilogije, je Verdi postal najslavnejši italijanski operni skladatelj, kar je pomenilo, da je za svoja nova dela lahko zahteval izredno visoke honorarje; za prvo opero, *Oberto*, je prejel 2000 lir, za *Ernani* 12.000 lir, za *Attilo* pa je zahteval že 18.000 lir. Bolj pazljiv je bil pri izbiri snovi za librete in je libretistom narekoval dramaturško logiko, prepustil jim je le verzifikatorsko vlogo. Po svoji volji je oblikoval pevske zasedbe, kar pomeni, da je sčasoma dobil nadzor nad celotno produkcijo svojih del, kar je bil pomemben premik v ustaljenem opernem pogonu. Z vsem tem je povezan spremenjen tempo ustvarjanja oper, ki se je bistveno upočasnil. V naslednjih osemnajstih letih (od *Sicilijanskih večernic* do *Aide*) je napisal le še šest oper. V teh letih je res popravil dve starejši deli (leta 1865 *Macbetha*, opero *Stiffelio* pa je predelal v *Arolda*) in je v času italijanske združitve leta 1861 postal poslanec, vendar je treba spremembe v Verdijevem opernem ustvarjanju motriti

v tesni povezavi z levitvijo evropske operne kulture v drugi polovici 19. stoletja.

V tem času je tudi v mednarodnem merilu na pomembnosti pridobil model pariške velike opere, ki so ga po letu 1861 poskušali kopirati v Italiji. Pred združitvijo je bila vloga italijanske opere, da pomaga vzpostaviti italijansko nacionalno identiteto in da se razlikuje od francoskih in avstrijskih kulturnih obrazcev, po letu 1861, ko je Italija postala moderna nacionalna država, pa ni bilo več potrebe, da bi opera skrbela za te širše državniške cilje. V tistem času se je začel bolj jasno formirati tudi standardni operni repertoar. Gledališča so vse pogosteje ponovno uprizarjala dela, ki so izstopala v preteklosti, s čimer so skladatelji dobili več časa za pripravo novih del. V tem pogledu je pomembna uveljavitev avtorskih pravic, po katerih so avtorji služili tudi z obnovitvenimi predstavami. Tako je v opernem pogonu primat postopoma izgubljal impresarij in na njegovo mesto je stopil založnik. Vzporedno s tem premikom je definitivni tekst opere postala partitura in ne več posamezna predstava, s čimer je glavni avtor postal skladatelj.

S tem v mislih je treba opazovati Verdijev zreli opus, katerega osnovna poteza je povezana s splošnim nabrekanjem forme: vse opere so se precej podaljšale, zasedbe so se širile, večkrat je bila uporabljena lokalna barva, povečalo se je število inštrumentov v orkestru in s tem njegova jakost, na teži je pridobivala jakost pevskih glasov, posebno moških, medtem ko so gibke kolorature postale značilnost ženskih likov. V žanrskem pogledu se je Verdi odmikal od enoznačnosti melodrame in je začel mešati žanre (*varieta*), kot sta napovedovali že operi *Luisa Miller* in *Rigoletto*. Eden od namenov takšnega mešanja je bilo približevanje realizmu (*verita*), predvsem v portretiranju opernih junakov. Toda Verdijevega tipa realizma ni mogoče povezovati s programatičnim literarnim realizmom in naturalizmom 19. stoletja, šlo je bolj za ostrenje misli. Verdi je v pismu Clari Maffei zapisal, da si je najbolje »izmišljati resnico«,⁹² in je mojstra take »resnice« in realizma prepoznal v Shakespearu. Verdi se je bolj poglobljal v psihološke značilnosti protagonistov in je na odru želel v prvi plan postaviti dinamiko medčloveških odnosov.

V formalnem pogledu je Verdi še vedno razmišljal v okviru tradicionalnih oblikovnih kontur italijanske opere, kar pomeni, da bi bilo mogoče večji del glasbenih točk analizirati s pomočjo tradicionalnih oblikovnih tipov. Vendar je podedovane tipe začel manipulirati v skladu z vsakokratno dramatično situacijo, pri čemer njegovi posegi niso bili revolucionarni, pač pa evlucijski. Namesto da bi presegel tradicijo, je v stare forme posegal od znotraj in jih prilagajal novim dramatičnim vsebinam. V pismu libretistu Antoniu Ghislanzoni ju je zapisal: »Ko dejanje to zahteva, bi takoj opustil ritem, rimo, verz. Fraze bi domislil ohlapno, da bi lahko jasno in lepo povedal vse, kar zahteva akcija.«⁹³

92 Nav. po della Seta.

93 Prav tam.

Izmed starih form je v novem času najbolj sumljiva postala virtuoзна *cabaletta* in v istem pismu Ghislanzoniju iz leta 1870, ki je nastalo ob ustvarjanju *Aide*, je Verdi dodal:

Vedno sem mnenja, da je treba *cabaletto* napisati tam, kjer to zahtevajo razmere. Situacija tega ne zahteva od obeh duetov, še posebno nepri- merna se mi zdi *cabaletta* v duetu med očetom in hčerko. Aida v tem stanju strahu in moralnega malodušja ne more in ne sme peti *cabalette*.⁹⁴

Cabaletto je skrajšal, pri čemer je odpadel ponovitveni del, kot vidimo že v Nabuccovi ariji »Cadran, cadranno i perfidi«, ali pa kar v celoti. Od *Plesa v maskah* dalje je Verdi vse bolj opuščal večdelno arijo in jo nadomeščal z izoliranim *cantabilom* v obliki romance. Toda forma večdelne arije je po drugi strani omogočala dramaturško raznolikost in s pomočjo njenih različnih delov (v izrazu, tempu in strogosti strukturiranja), ki v obliki postajajo zmeraj bolj prilagodljivi, je skušal natančneje artikulirati dramaturški razvoj oper. V nekaterih primerih je šel Verdi pri evoliucijskem razkrajanju podedovanih formalnih vzorcev tako daleč, da ni več smiselno iskati preostankov stare forme. To na primer velja za duet med Elizabeto in Don Carlosom v 2. dejanju opere *Don Carlos*, v katerem glasbeni diskurz natančno sledi spreminjajočim se dramatičnim konfiguracijam in soočenjem.

Nasploh so postale posamezne enote večdelne forme manj predvidljive, v dramatičnem pogledu pa so odločujočo moč dobili prehodi med njimi, kar pomeni, da v središču skladateljevega zanimanja nista bila več melodiozni *cantabile* in ritmično virtuoзна *cabaletta*, ampak veliko bolj dramatična scena, *tempo d'atacco* in *tempo di mezzo*. Navzven se to kaže v značilnem Verdijevem libretističnem pripomočku, t. i. teatralnih besedah (*parole sceniche*). Gre za nekaj odločnih besed, ki jih protagonisti razločno predstavijo pred posamezno številko in jih je moč razumeti kot esenco dramske situacije. Bolj natančno je koncept teatralnih besed Verdi predstavil v pismu Ghislanzoniju:

Ne smemo pozabiti na teatralne besede. S teatralnimi besedami mislim na tiste besede, ki izrezujejo situacijo ali lik, besede, katerih učinek na občinstvo je vedno najmočnejši. Dobro vem, da jim je včasih težko dati ustrezno literarno in poetično obliko. Ampak ... (oprostite za to bogokletstvo) tako pesnik kot glasbenik morata včasih imeti dar in pogum, da ne ustvarjata ne poezije ne glasbe ... Groza! Groza!⁹⁵

94 Nav. po Schweikert, 46.

95 Emanuele Senici, »Words and Music«, v: *The Cambridge Companion to Verdi*, ur. Scott L. Balthazar, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, elektronska knjiga.

Takšne besede pogosto srečamo tik pred posameznimi točkami, predvsem pred *cabalettami* in *strettami*, v katerih zaradi večglasja ali hitrega tempa in virtuozne melodične linije težko razumemo besedilo. Takšne besede nosijo vsebinsko težo dramske situacije, glasba pa njihovo moč pogloblja. Značilni primerki so vzklik Aidinega očeta Amonasra »Dei Faraoni tu sei la schiava!« iz njegovega dueta s hčerjo v 2. dejanju opere *Aida*, Nabuccovo strašljivo samoocklicanje »Non son più re, son Dio!« tik pred *stretto* finala 2. dejanja, Macbethovo spoznanje »Tutto è finito« pred *tempo d'atacco* v duetu z Lady Macbeth, Violettin izdih »È tardi!« po branju Germontovega pisma ter Azucenino razkritje »Egli era tuo fratello! ... Sei vendicata, o madre!« ob koncu *Trubadurja*.

V solističnih odsekih in ansamblih je Verdi pri oblikovanju pevskih linij ohranil lirični prototip, medtem ko je v oblikovanju solističnih arij vse bolj prevzemal francosko tridelno pesemsko obliko (ABA), pri čemer je v A delu ohranil lirični prototip in je srednji, B del zasnoval bolj deklamacijsko (lep primer je Radamèsova arija »Celeste Aida« iz 1. dejanja *Aide*), ali pa kitično obliko *coupleta*, ki prevladuje v *Traviati*, njen izvor pa lahko povežemo z žanrom *opéra comique*. Podobno kot tehnika *parole sceniche*, za katero je Verdi impulz dobil iz francoskega gledališkega žanra melodrame, je bilo tudi oblikovanje solističnih točk pod vplivom Verdijevega spoznavanja pariške operne kulture, ki je v marsičem zaznamovala še številne druge elemente Verdijevih oper iz srednjega obdobja. Predvsem pod vplivom Meyerbeerja se je Verdi začel nagibati proti glasbeni prozi, kar je posledica podaljševanja in fragmentiranja melodičnih linij. Verdi je pazljivo izkoristil orkester, ki lahko na svoji vsebinski vrednosti pridobi s pomočjo ponavljanja spominskih motivov, katere je mogoče razumeti tudi kot značilno *tinto* (npr. motiv usode iz opere *Moč usode*). Po francoskih zgledih je opere vse pogosteje opremiljal z značilnimi lokalnimi barvami. Vrhunec take glasbene dekoracije vidimo v eksotizmih *Aide*. Z lokalno barvo je povezana tudi večja pozornost do vizualne komponente – glasba in besede so vse bolj stopale v funkcijo tistega, kar vidimo na sceni. Ti zunanji premiki so zaznamovali tudi glasbeni stavek. Verdijev harmonski jezik je v svojem bistvu ostal zavezan diatoniki, toda na površju že opazimo več kromatike, nenadnih prehodov v bolj oddaljene tonalitete in dodajanja nenavadnih harmonskih barv. V tistem času se je Verdijev slog tako na dramaturški kot na glasbeni ravni počasi levil. Tega premikanja k bolj dramatičnemu pa pri Verdiju ne smemo razumeti kot odjekov Wagnerjevih reform, temveč je šlo za Verdijevo samostojno pot preizpraševanja in poglobljanja formul, ki jih je podedoval od italijanske opere.

Po operi *Jeruzalem*, ki je bila predelava zgodnejšega italijanskega dela, se je Verdi ponovno pogajal z direkcijo pariške Opere za novo delo. Načrtovane projekte je nekoliko upočasnilo revolucionarno leto 1848, leta 1852 pa je Verdi vendarle podpisal pogodbo, pri čemer naj bi libreto za novo opero napisal

glavni pariški libretist Eugène Scribe. Opera *Sicilijanske večernice* (1855) v vseh pogledih – žanrskem, formalnem in vsebinskem – ustreza modelu pariške velike opere. Sestavljena je iz petih dejanj, intimna zgodba je postavljena na ozadje zgodovinskih premikov, v središču niso več pevske točke protagonistov, ampak spektakel dramatičnih *tableauxjev*, ki v 5. dejanju pridobivajo dekorativnost lokalne barve (uvodni zbor v španskem slogu). Kljub spoštovanju pariških konvencij pa se opera ni trdneje zasedla v repertoarju pariške Opere. Večini pevskih točk namreč manjka melodična neposrednost, kakršna je zaznamovala opere trilogije, kar je najbrž posledica Verdijevega prilagajanja francoskemu proznemu ritmu, za katerega je značilna relativna šibkost naglaševanja, zlasti v primerjavi z italijanskim verzom.

Z opero *Simon Boccanegra* (1857) se je Verdi vrnil k italijanskemu tipu opere, a ga je posejal s številnimi posebnostmi. O povečanem nadzoru skladatelja nad elementi produkcije govori dejstvo, da je Verdi sam napisal prozni osnutek dogajanja in je vztrajal, da se beneškemu cenzorju predloži kar tega, kar pomeni, da je libretistu Piaveju odvzel pomembno vlogo pri ustvarjanju libreta. Nastala je izrazito temno obarvana opera, in to tako v vsebinskem kot tudi v zvočno glasbenem smislu. V operi, ki je polna intrig in melodramatičnih obratov, prevladujejo nizki moški glasovi (genoveški dož Simon je bariton, Fiesco in Paolo pa basa), medtem ko pogrešamo spremljevalni ženski glas (edina ženska vloga je Amelia). Vokalni parti so skoraj v celoti omejeni na bistveno in se izogibajo vsakršnemu okrasju. Središčnega pomena je deklamacija, kar je razvidno predvsem v izrazito ekonomično zasnovani vlogi naslovnega junaka, ki ne premore svoje arije, temveč svoje notranje misli izraža v deklamativnih ariosih. Opera ni požela večjega uspeha in Verdi se je odločil, da jo predela, da bi nekoliko omilil njen mračni ton. Tega dela se je lotil šele ob koncu sedemdesetih letih, ko je preizkušal libretistične sposobnosti Arriga Boita. Revidirana verzija (1881) se odlikuje po novem finalu 1. dejanja, ki v celotno dogajanje vnaša več raznolikosti.

Ples v maskah (1859) je Verdi prav tako napisal za italijanske naročnike in nastajanje opere so v veliki meri krojile zahteve cenzure. Verdi je sprva ponovno razmišljal o tem, da bi uglasbil Shakespearovega *Kralja Leara*, a je zaradi pomanjkanja časa v dogovoru z gledališčem San Carlo v Neaplju sprejel nekoliko spremenjen libreto *Plesa v maskah*, ki ga je leta 1833 Scribe pripravil za Auberovo veliko opero *Gustav III*. Toda zgodba o uboju švedskega kralja je zmotila francoske oblasti v Neaplju, ki so se zdale vsakršnih vzporednic, in ker je cenzura Verdiju in njegovemu libretistu ponudila nesprejemljive rešitve, si je Verdi za premiero raje izbral Gledališče Apollo v Rimu. Za to gledališče je moral dogajanje s Švedske 18. stoletja prestaviti v Severno Ameriko in švedski kralj je moral postati grof, vendar je kljub tem posegom premiera uspela. Popularnost dela je nedvomno povezana

z njegovo slogovno raznolikostjo. Libreto izkazuje značilnosti žanra velike opere, čeprav je Verdi pomemben delež impulzov prevzel tudi iz lažjega žanra *opéra comique*, kar je najbolj očitno pri liku paža Oscarja. Francoske zglede je Verdi postavil ob bok italijanskemu formalnemu modelu melodrame, pri čemer so številke postale bolj odprte. Raznolikost najmočneje odmeva v konstelaciji protagonistov, s čimer pridobiva slednja tudi dramaturške kvalitete. Tako je vloga Oscarja, ki se izraža v tipičnih *coupletih*, zaznamovana z lažjim francoskim žanrom in predstavlja neposreden kontrast vedeževalki Ulrici, tipičnemu temnemu liku iz italijanske melodrame (podobnosti z Azuceno so očitne). Med ta ekstrema je mogoče postaviti Renata in Amelio, ki sta tipična italijanska lika, kar pomeni, da je natančno določen njun emocionalni obseg, na katerega mestoma vpliva njuna francoska okolica, medtem ko se glavni junak Riccardo ves čas pomika med obema svetovoma.

Želja po raznolikosti je še očitnejša v operi *Moč usode* (1862), pri čemer *varietà* odmeva v prizoriščih, v epizodno zasnovanih dogajanjih, v časovnih preskokih in različnih opernih manirah. Gre za neke vrste mozaično dramo oziroma opero idej, zato imamo opraviti z mešanico komičnega, tragičnega in slikovitega, zaman pa iščemo poenotenost (*tinta*), ki je bila značilna za dela iz petdesetih let. Deloma povezavo ponuja uporaba motiva usode, ki prvič zavzema v uverturi (gl. prim. 41) in se nato oglašča še na drugih pomembnih točkah v operi, vendar ga Verdi ne uporablja dosledno. O širokem konceptu, tudi želji, da bi zarisal širšo fresko različnih plasti družbe, priča med drugim vključitev taborne scene iz Schillerjeve drame *Wallensteinov tabor*, ki dopolnjuje osnovni siže, povzet po drami *Don Alvaro ali Moč usode* Ángela de Saavedre, vojvode Rive. Glavni junaki – Alvaro, Leonora in Carlo – živijo v duhovni izolaciji, pri tem pa njihove poti zaznamujejo trki s svetom vojakov, kmetov, Romov in menihov. Medtem ko slednji predstavljajo vsakdanjo normalnost, so dejanja glavnih protagonistov večinoma obsesivna. V operi odmevajo različni žanrski in slogovni odtisi: scene religiozne poduhovljenosti, značilne za Meyerbeerjeve opere, razmerja glavnih protagonistov so postavljena v napetostni trikotnik, značilen za italijanski melodramatični tip opere, lik mlade Romke Preziosille je povzet po žanru *opéra comique*, medtem ko v frančiškaneu Fra Melitoneju prepoznamo postrossinijevske *buffa* poteze. Linearnost pripovedi je tako ves čas na preizkušnji. Prav takšna epizodnost je Verdiju omogočila, da je leta 1869 opero temeljito predelal in pri tem izvirni konec, kjer so umrli vsi glavni protagonisti, zamenjal s sceno religiozne pomiritve. Morda ni slučajno, da je prvo verzijo Verdi napisal za Cesarsko gledališče v Sankt Peterburgu, torej za Rusijo, kjer je v drugi polovici 19. stoletja nastala vrsta oper s podobno epizodno zasnovanim dramaturškim konceptom.

Primer 41: Motiv usode iz Verdijeve opere *Moč usode*

Opera *Don Carlos* je bil naslednji Verdijev poskus osvojitve pariške velike Opere. Prva verzija, uprizorjena leta 1867, ni dosegla pravega uspeha in nič bolj uspešna ni bila niti popravljena, končna verzija iz leta 1884, ki so jo peli v italijanščini in je bila predstavljena v Milanu. Osnovna težava je bila dolžina, ki je preglavice povzročala predvsem izvajalcem, občinstvo pa je zbudila nova sprememba poudarka, saj se je v središče preselilo dramatično, na stranski tir pa so bile potisnjene virtuosnost, živopisnost, melodična prepoznavnost in vsebinsko izpraznjeni spektakel (v tem pogledu je najboljše domišljena scena javne obsodbe *auto-da-fé*, ki zaključuje 3. dejanje). Plastično sta portretirana lika kralja Filipa in princese Eboli, oba razpeta med neuresničeno ljubeznijo in željo po maščevanju, pri čemer kralja dodatno obremenjuje njegova sočasna vloga očeta in krvnika. Verdijev poseben dosežek je, da je znal glasbeno zarisati njuno razklanost, ki prihaja najmočnejše do izraza v številnih duetih, v katerih Verdi zapušča okvire tradicionalnih formalnih modelov in vzpostavlja nov, tesnejši odnos med glasbenim in dramatičnim. V tem pogledu je posebno zanimiv duet med kraljem in Velikim inkvizitorjem, katerega nosilni element je temačni motiv v nizkih inštrumentih (gl. prim. 42), ki zaznamuje Inkvizitorjevo neomajnost, verski dogmatizem, zaradi katerega Inkvizitor kralju svetuje smrtno kazen za sina Don Carlosa, češ, tudi Bog je žrtvoval svojega sina. Kraljeva žena Elisabeth pridobiva močnejše poteze v svoji veliki ariji v 5. dejanju, medtem ko je glasbeni portret markiza Pose bolj tradicionalen, podoben modelom, ki jih je Verdi uporabljal v petdesetih letih, kar je mogoče povezovati z markizovo naivno sentimentalnostjo, ki temelji na neizpolnljivih idealih razsvetljenstva. Najbolj problematičen lik je tako naslovni, saj bi težko izpostavili osrednjo točko, ki bi razkrila njegov karakter.



Primer 42: Instrumentalni motiv iz dueta med kraljem Filipom
in Velikim inkvizitorjem iz Verdijeve opere *Don Carlos*

V šestdesetih letih je bil Verdi vse bolj izbirčen pri iskanju ustreznih libretov. Tako je zanimivo, da je bil libreto za opero *Aida* (1871) sploh prvi, ki ni temeljil na gledališki igri, že obstoječem libretu ali literarnem viru. Idejo zanj je dal francoski arheolog Auguste Mariette (1821–1881) z izmišljeno zgodbo, postavljeno v starodavni Egipt. Z uglasbitvijo te zgodbe je Verdi lahko ustregel egiptovskim oblastem, ki so pri Verdiju sprva naročile himno za odprtje Sueškega prekopa, nato pa so se skupaj odločili za opero. Libreto je po Mariettovi predlogi zasnoval Camille du Locle, v italijanščino pa ga je prevedel Ghislanzoni. V primerjavi z drugimi deli, nastalimi v šestdesetih letih, so tu zunanja struktura in vsebinske poteze dokaj konservativne. Zgodba sloni na klasičnem ljubezenskem trikotniku, v katerega so ujeti egiptovski poveljnik Radamès, kraljeva hči Amneris in etiopska sužnja Aida, sicer hči etiopskega kralja Amonasra. Tipičen operni motiv je Aidina razpetost med ljubeznijo do očeta in domovine na eni strani ter do ljubimca na drugi. Glavni liki z izjemo Amneris sledijo klasični karakterizaciji in se v operi ne razvijajo ne psihološko ne glasovno, do svojega izraza pa prihajajo v konvencionalnih točkah velike opere: velikih ceremonialnih scenah (najbolj znana je 2. scena iz 2. dejanja, ko se s svojega zmagovitega pohoda nad Etiopijce vrne poveljnik Radamès z zborom »Gloria all’Egitto, ad Iside«, zmagovalno koračnico in baletom) in obsežnih večdelno zasnovanih duetih. V operi je še najbolj posebna uporaba lokalne barve: glasba s svojimi barvami (instrumentacija) in harmonijami ves čas namiguje na lokalno okolje, zato opere ni mogoče prestavili na kako drugo lokacijo, kot se je to na primer zgodilo ob cenzuri *Plesa v maskah*. Nekaj posebnosti je povezanih še z uporabo spominskih motivov (motiva, povezana z Aido in svečeniki, srečamo že v preludiju k operi – gl. prim. 43), s trdno v celoto spojenim 3. dejanjem in Aidino romanco »O patria mia, mai più ti rivedrò!«, ki ne prinaša več dobesedne ponovitve kitice, temveč je zasnovana v obliki kitičnih variacij.

Andante mosso

pp

3

ppp

Primer 43: Motiv Aide (zgoraj) in svečenikov (spodaj)
iz preludija k operi Aida

Pozni mojstrovini

Verdijeve opere, nastale v šestdesetih letih, niso dosegle takšnih uspehov kot tiste, ki jih je napisal desetletje poprej. Zdele so se vse bolj konservativne, saj so operne deske pričele naseljevati nove generacije italijanskih skladateljev. Posebno močna ali vsaj zelo glasna je bila skupina mladeničev, ki so se poimenovali Razmršeni (Scapigliati), in so jo sestavljali skladatelj in libretist Arrigo Boito (1842–1918), skladatelj in dirigent Franco Faccio (1840–1891) in kritik Filippo Filippi (1830–1887). Ti so Verdiju očitali tradicionalizem, hvalo pa namenili nemški instrumentalni glasbi. Boito je leta 1863 v *Odi italijanski umetnosti* zahteval, da se mora ta iztrgati »iz krogov starca in idiota«,⁹⁶ kar je, podobno kot 6. kitica,⁹⁷ letelo neposredno na Verdija. Italijanski intelektualci so tedaj vedno več pozornosti namenjali Wagnerju. Pomemben akter pri tem je bil dirigent Angelo Mariani (1821–1873), ki je bil sprva zvest Verdijev sodelavec, po Verdijevi aferi s češko sopranistko Tereso Stolz (1834–1902) pa se je njuno prijateljstvo razrahljalo in Mariani je prestopil v Wagnerjev tabor ter leta 1871 v Bologni pripravil prvo izvedbo *Lohengrina* v Italiji. Premieri je prisostvoval Verdi, na katerega počasna dramaturgija ni naredila velikega vtisa, a je pohvalil inštrumentacijo preludija k operi. Skupaj z Wagnerjem so se po italijanski združitvi leta 1861 odprla vrata tudi za druge nemške (Weber) in še bolj francoske opere. Pomembno preokretnico je predstavljala italijanska reforma glasbenih konservatorijev iz leta 1870, ki je bolj na široko odprla vrata instrumentalni glasbi in s tem skladateljem, kakršna sta bila Giuseppe Martucci (1856–1909) in Giovanni Sgambati (1841–1914).

96 Prim. John W. Klein, »Verdi and Boito«, *The Musical Quarterly* 14/2 (1928), 158.

97 »Forse già nacque chi sovra l'altare / Rizzerà l'arte, verecondo e puro, / Su quell'altar brutatto come un moru / di lupinare.« Prim. Philip Gossett, »Faccio, Boito and Verdi«, *Opera Southwest*, <https://www.operasouthwest.org/amleto/faccio-boito-and-verdi> (dostopano 23. 2. 2022).

Verdija se je vse bolj kanoniziralo in v času revolucionarnih prizadevanj za doseg nacionalne države je bil že politična ikona. Leta 1859 je bil njegov priimek akrostih za poziv »Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia« oz. VERDI, v tem kontekstu pa se je najbolj utrdila himna »Va, pensiero«. Verdi je bil finančno preskrbljen in je sam določal pogoje za nastanke novih opernih del. Veliko imetja je vložil v nakup posestev, vse več pozornosti je namenjal tudi dobrodelni dejavnosti. V tem času napredka in družbenih sprememb, ki so zaznamovale Apeninski polotok, se je Verdi umaknil na posestvo Sant'Agata, kjer se je ukvarjal predvsem s kmetovanjem in še poglobljal umetno ustvarjeni mit o sebi kot grobem, neizobraženem možu, ki pripada prvinskosti zemlje, o kmetu in samouku, torej o »avtentičnem« Italijanu, ki se zoperstavlja povodnji novodobnega svetovljanstva in sofisticiranosti. Verdi je živel odtrgan od sodobnih trendov, zato ne preseneča, da je leta 1870 na vprašalnik o spremembah učnega načrta na italijanskih konservatorijih odgovoril izrazito konservativno. Predlagal je, da bi morali učenci dnevno pisati fuge, študirati stare italijanske mojstre, opero pa bi smeli obiskovati le redko. Navduševati se ne bi smeli zgolj nad privlačnostjo opojne orkestracije in harmonij, v katerih prevladuje zmanjšani septakord. Vse to se ujema z njegovim osrednjim, na videz paradoksnim geslom iz tistega časa: »Vrnimo se v preteklost: to zagotavlja napredek.«⁹⁸

Takšna situacija je najbrž vplivala na to, da Verdi kar šestnajst let po premieri *Aide* ni ustvaril novega opernega dela, ampak le priredbi oper *Simon Boccanegra* in *Don Carlos*, monumentalni *Rekviem* kot spomin ob smrti velikega italijanskega literata Alessandra Manzoni (1785–1873), ki ga je Verdi občudoval, in *Godalni kvartet*. Številne operne hiše in založniki so Verdija skušali premamiti v ustvarjanje novega dela, a je imel srečno roko šele založnik Giulio Ricordi (1840–1912), ki je leta 1879 Verdiju predlagal, naj se z libretistom Arrigom Boitom lotita Shakespearove tragedije *Othello*. Ricordijeva poteza je bila drzna, saj je vedel za nesoglasja med Boitom in Verdijem, a mu je bila hkrati znana naklonjenost starega mojstra Shakespearu in je vedel, da mu je iz rok že večkrat spolzela priložnost, da bi uglasbil *Kralja Leara*. Predelavo opere *Simon Boccanegra*, pri kateri je leta 1881 sodeloval Boito, lahko razumemo predvsem z vidika preverjanja, ali Verdi lahko sodeluje z mlajšim kolegom, ki ga je skoraj dve desetletji poprej grdo užalil.

Verdi je moral priznati, da Boito ima občutek za dramatično, zato je sprejel izziv. Še več, zdi se, da se je kljub svojemu dobro znanemu tiranskemu obnašanju do libretistov in izjemnim izkušnjam opernega praktika v marsičem uklonil Boitovim idejam, zaradi katerih je moral v temelju prenoviti svoj operni jezik. Boito je izhajal iz prepričanja, da je *Otello* (1887) moderna klavstrofobična psihološka drama, katere razvoj poteka predvsem znotraj psiholoških ustrojov posameznikov, da gre

torej za notranjo dramo, v kateri prevladujejo simbolni pomeni in v kateri so protagonisti ujetniki svojega lastnega psihološkega profila, ki jim jemlje pravo avtonomijo. Po premieri leta 1887 so nekateri kritiki Verdiju očitali, da se je naslonil na zglede Wagnerjeve glasbene drame, toda evolucija Verdijeve dramatične forme je vendarle tekla po drugačnih tirnicah, saj se Verdi pri snovanju svojega novega modela ni oprl na tradicionalno motivično-tematsko delo, prevzeto iz instrumentalne glasbe, kot je to storil Wagner, temveč je iskal bolj prilagodljiv modus glasbenega izraza, ki bi omogočal hitre in spontane odzive na hitre spremembe v dialogu. Na vse to so vplivale Boitove spremembe dramaturgije in zelo fleksibilna verzifikacija. Boitova dramaturgija sloni na neprekinjeni akciji in ne več na tipičnem opernem sosledju akcije in refleksije, se pravi na sopostavitvi scen/recitativov in melodičnih pevskih točk. Hkrati je libreto domišljen v različnih metričnih shemah, kar ga približuje prilagodljivosti proze. Na glasbeni ravni to pomeni, da so vse redkeje potrebne periodične strukture, posledično pa glasbene koherence ne zagotavlja več periodična stavčna struktura, temveč harmonska logika, motivično delo in orkestracijska raven. Verdijevi odzivi na Boitove novosti niso povsem brez navezave na tradicijo, kar pomeni, da je ostal zvest principu, ki je zaznamoval celoten njegov razvoj opernega skladatelja – staro operno strukturo je samo še dodatno razjedal in prilagodil dramatični okolici. V 1. dejanju tako lahko razberemo ohlapno zaporedje ostankov nekdanjih točk, ki se kaže v nizu uvodne scene z nevihto, zmagovitega zboru in napitnice, medtem ko smo v 2. dejanju priča Jagovemu »Credo«, posvetitvenemu zboru in pripovedi, 3. dejanje pa okrona značilni *pezzo concertato*. Vsi ti ostanki tradicionalnih točk so vstavljeni v širše zasnovano strukturo (sceno, dejanje) in se zdijo bolj prekinitve kot ciljne točke. Postale so del dramaturškega loka in niso več upočasnitve, izločene iz dramske napetosti. Verdi je poslušal Boita in ustvaril bolj povezano, tekočo, linearno glasbeno dramaturgijo, ki je bližje realistični govorni drami.

Med protagonisti ostaja najbolj v varnem naročju tradicije lik Desdemone, ki ima skoraj svetniški status, v njeno moralno čistost ni mogoče dvomiti. Desdemona je simbol izgubljenega časa, v katerem je še imel moč *belcanto*, in zato se temu idealu še najbolj približuje prav njen pevski part. Pravi kontrast Desdemoni je Otello, ki je divji, a hkrati manj herojski kot Shakespearov lik, pri čemer Boito tudi manj poudarja barvo njegove polti, kar pomeni, da Otellovih dejanj ne sodimo več po barvi kože, njegova vročekrvnost ni toliko posledica rase kot osebnostnih predispozicij. Lik Otella je Verdi domislil za tenorski glas, ki s svojimi zahtevami po dramatičnosti in izrazni moči presega dotedanje zahteve in se še bolj jasno umešča v proces zmeraj večjih potreb po glasovni jakosti in dramatičnosti. Preračunljivi Jago je moderni človek, ki je praktično ves čas zapleten v deklamacijski modus: kadar so njegove linije bolj melodično zaobljene, se v resnici odmika od svojega bistva, saj se zgolj maskira, da bi lahko manipuliral z

ljudmi. V tem pogledu je zanimiva njegova osrednja točka, v kateri izpove svoje videnje sveta in življenja ter smrti, znameniti »Credo«, ki temelji na dveh instrumentalnih temah (a in b v prim. 44), medtem ko je pevska linija domišljena deklamativno in sledi predvsem izrazni moči besedila.

Allegro sostenuto $\text{♩} = 96$

Cre - do in un Dio cru - del che m'ha cre -

a - to si - mi - lea sé, e che nel - l'i - raio no - mo.

Dal - là vil - tà d'un

ger - me o d'un a - tò - mo vi - le son na - to.

Primer 44: Začetek Jagovega »Creda« iz Verdijeve opere Otello

Verdi je v drugi polovici svoje kariere pogosto govoril o tem, da si želi uglasbiti komično opero, vendar ni našel ustreznega libreta. To se je spremenilo leta 1889, ko je

Boito predlagal operno priredbo motivov iz Shakespearove igre *Vesele žene windsorske*, kar je Verdi navdušeno sprejel. S *Falstaffom* (1893) je Verdi stopil še korak naprej od *Otella*, saj je razlika med recitativom/sceno in glasbeno točko skoraj v celoti zabrisana. Seveda še najdemo nekaj ostankov zaključenih točk, kot to velja za Fentonov sonet in Nannettino vilinsko pesem, romanco v obliki kupletov, ampak v pretežno ansambelskih scenah je Verdi iskal nove urejevalne principe, pri čemer je nekatere prevzel celo iz instrumentalne glasbe: prva scena je domišljena v okvirih sonatne forme, ansambelski konec »Tutto nel mondo è burla« pa kot fuga. Za opero je značilno nenavadno hitro sosledje glasbenih domislekov, Verdi je kot obseden z detajli. Melodične linije so posute z več kromatičnimi zavoji, a so hkrati značilne tudi hitre in jasne kadence, kar prinaša nenavaden, celo komičen kontrast med bujnim številom drobnih domislekov in njihovo ujetostjo v klasične okvire kadenc. Pred poslušalcem se razgrinja živopisna krajina različnih ritmičnih domislekov, orkestralnih tekstur, kratkih motivičnih drobcev in harmonskih obratov, pri čemer je mnoge mogoče razumeti v neposredni povezavi z besedilom, včasih celo s posamičnimi besedami (gl. prim. 45). Ponekod se melodične konture prekrivajo tudi s telesnimi gestami, kot to velja za poklon »Riverenza« gospodične Quickly in Falstaffov vzklik »Alice e mia!«, ali pa glasba postane samonanašalna, kar ne velja le za polifoni zaključek, ampak za celotno drugo sceno 3. dejanja, ki jo gre razumeti kot refleks na romantični vilinski svet kakega Mendelssohna. Verdijeva poslednja opera je delo, ki je prilagojeno zmeraj bolj fragmentiranemu času, in hkrati opera, ki samozavestno gleda na pretekle uspehe.

Allegro sostenuto $\text{♩} = 112$

l'O - no - ret! La - dri! Voi sta - te li - gi all'o - nor vo - stro, voi! Clo -

a che d'ig - no - mi - nia, quan - do, non sem - pre, noi Pos - sian star li - gial

Meno mosso $\text{♩} = 100$

no - stro. lo stes - so, sì, i - o, i - o, De - vo ta - lor da'm la - to porre il ti - mor di Di - o

E, per ne-ces-si-tà, *leggiro* svi-ar l'o-no-re, u-

sa-re stra-ta-gem-mied e-qui-vo-ci, de-streg-giar, bor-deg-gia-re. E

voì, coi vo-stri cen-ci e col-l'oc-chia-ta tor-ta da gat-to par-do ei

fe-ti-di sghi-gnaz-zi a ve-tea scor-ta il vo-stro Onor! Che ono-re!! cheo-

nor? chep-nor! che cian-cia! che ba-ja! *Meno mosso* *legato* Può l'o-

no-re ri em-pir-vi là pan-cia? No. Può l'o-nor ri-met-tervi u-no stin-co? Non può. Nèun

pie - de? No. Nèuh di - to? No. Nèun cu - pel - lo? No!

Primer 45: Odlomek iz monologa Falstaffa iz 1. scene 1. dejanja Verdijeve opere Falstaff

Nadaljnje branje

- Basevi, Abramo. *The Operas of Giuseppe Verdi*. Prev. Edward Schneider in Stefano Castelvechi. Chicago in London: The University of Chicago Press, 2013.
- Budden, Julian. *Verdi*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2008.
- Giger, Andreas. *Verdi and the French Aesthetic. Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth-Century Opera*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 2008.
- Harwood, Gregory W. *Giuseppe Verdi. A Research and Information Guide*. New York in London: Routledge, 2012.
- Klein, John W. »Verdi and Boito«. *The Musical Quarterly* 14/2 (1928).
- Parker, Roger. »Verdi, Giuseppe«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.29191>.
- Petrobelli, Pierluigi. *Music in Theater. Essays on Verdi and Other Composers*. Prev. Roger Parker. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Rosselli, John. *Giuseppe Verdi. Genie der Oper. Eine Biographie*. Prev. Michael Bischoff. München: Verlag C. H. Beck, 2013.
- Sala, Emilio. *The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 2008.
- The Cambridge Companion to Verdi*. Ur. Scott L. Balthazar. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 2004.
- Verdi Handbuch*. Ur. Anسلم Gerhard in Uwe Schweikert. Stuttgart: Springer Verlag, 2013.
- Verdi Theater*. Ur. Udo Bermbach. Stuttgart in Weimar: Metzler Musik, 1997.
- Wills, Gary. *Verdi's Shakespeare*. New York: Penguin Books, 2011.

ČASOVNI TRAK – GIUSEPPE VERDI



Rojstvo nacionalnih oper

Nacionalna opera kot žanr

V evropski operni krajini je skoraj dve stoletji dominirala italijanska opera in se z italijanskimi skladatelji in pevci širila po evropskih dvorih. Izjema je bil francoski dvor s svojo lastno tradicijo, ki pa je bila bolj kot operi naklonjena baletu in govornemu gledališču. Celó v močnih nemških deželah se je opera v domačem jeziku začela razvijati šele v zgodnjem 19. stoletju, vendar je v času, ko se je zlagoma razrašala in zacvetela, nemška politična ekspanzija začela hromiti vzpon opere v domačih jezikih v drugih germanskih in slovanskih okoljih. Opera je ostajala središčna točka družabnega življenja, vendar ni bila več le zrcalo, ampak torišče socialnih in širših družbenih sprememb, kar pomeni, da se je spreminjala njena družbena funkcija. Premik lahko zasledimo v vplivnem spisu *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (*Kakšen je pravzaprav učinek dobrega stalnega gledališkega odra?*, 1784), v katerem je Friedrich Schiller (1759–1805) gledališče razumel predvsem kot prostor izobraževanja občinstva.⁹⁹ Vzporedno z izobraževalno funkcijo se je operi vse bolj pripisovalo tudi moč nacionalnega identifikacijskega objekta, kar je romantična drža. Zagon ji je dal Johann Gottfried Herder (1744–1803), prepričan, da obstaja nacionalna glasbena esenca, kar je poskušal dokazati s svojo zbirko ljudskih pesmi.¹⁰⁰ Podoben zalet je dala ideja nacionalne literature, ki jo je v svojih dunajskih predavanjih z naslovom *Geschichte der alten und neuen Literatur* (*Zgodovina stare in nove literature*, 1812) zagovarjal Friedrich Schlegel (1772–1829): vsak narod ima pravico do svojega nacionalnega jezika in s tem do literature.¹⁰¹ Le lučaj od takšnega prepričanja je misel, da lahko opera postane nosilka nacionalnega in da je v značilni nacionalni operi mogoče prepoznati poteze specifičnega nacionalnega sloga, čeprav moramo tega večinoma razumeti v Hobsbawmovem smislu, to je kot »izmišljanje tradicije«¹⁰² in ne toliko kot odraz pristnega bistva posameznega naroda.

99 Friedrich Schiller, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, v: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, Berlin in Boston: Walter de Gruyter, 1974, 103–112.

100 Philipp Ther, »Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis«, v: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, ur. Peter Stachel in Philipp Ther, Dunaj: Oldenbourg, 2009, 90.

101 John Neubauer, »'Nichtfracks' for Comic Operas. Jernej Kopitar's Initiative to Write Slavic National Operas«, v: *Nova nepoznata glasba*, ur. Dalibor Davidovi in Nada Bezić, Zagreb: DAF, 2012, 292–298.

102 Eric Hobsbawm, »Introduction: Inventing Traditions«, v: isti (ur.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1–14.

Rojstvo nacionalnih oper se je napajalo pri želji po vzpostavitvi nacionalne identitete, kar je spodbudilo institucionalizacijo nacionalnih literarnih in jezikoslovnih tradicij ter prispevalo k nastanku nacionalnih gledališč. Idejo nacionalnega lahko zato povežemo tako z opero kot institucijo (nacionalno operno gledališče) kot tudi z opero kot umetniškim delom (nacionalna opera). Zgodnje tovrstne poskuse vidimo v pariški ustanovi *Théâtre Français* (Francosko gledališče) in kasneje v dunajskem *Teutsches Nationaltheater* (Nemško nacionalno gledališče), ki ga je razsvetljeni cesar Jožef II. skušal iztrgati tržnim zakonitostim in nameniti izobraževanju občinstva ter nemški obliki glasbenega gledališča, spevoigri (*Singspiel*), kot rivalu prevladujoče italijanske opere. V 19. stoletju so prvi zametki tega impulza vidni pri dresdenski dvorni operi v času, ko jo je vodil Carl Maria von Weber. Webrov pristop je bil še romantično nacionalističen, ni namreč iskal pristno nemških oper in je, kljub temu da si je sam za svoje opere izbral nemške librete, za nemške štel tudi tujejezične opere (predvsem francoske), ki so jih uprizarjali v nemškem prevodu. Zato ni čudno, da je bil formalna in vsebinska matrica za Webrovo nacionalno opero *Čarostrelec* francoski žanr *opéra comique*. Stvari so se močno preobrnil, ko je vodenje dresdenske opere prevzel Richard Wagner, čigar nacionalizem je bil etični nacionalizem.¹⁰³ Wagner se je postavil v vlogo skrbnika nemške tradicije, ki je segala od Mozarta in Beethovna do Webra. Na ta način je želel vzpostaviti kanon pristnih nemških opernih del, in tako se je na repertoarju močno povečal delež oper nemških avtorjev. Tujejezična dela je prevajal, s čimer pa ni nacionaliziral le opernega jezika, ampak tudi sam repertoar. Druga pomembna Wagnerjeva ideja je bila povezana s poddržavljanjem gledališča: nadzor nad gledališči naj bi prevzela država, ki bi med drugim omogočila, da se gledališče reši primeža mehanizmov kapitalističnega trga in postane avtonomna umetniška institucija.¹⁰⁴ Te Wagnerjeve zamisli so kasneje močno odmevale v zasnovi nacionalnega opernega gledališča v Pragi, ki je postalo model za številna druga nacionalna gledališča po Evropi.

Ob vprašanju formiranja nacionalnih gledaliških ustanov in oper ne gre za preprosto antitezo med nacionalnim in mednarodnim, proces formiranja nacionalnih oper je bil ujet v dihotomičen odnos med postopnim razlikovanjem in približevanjem. Na začetku 19. stoletja sta na evropskih opernih deskah kraljevala dva tipa opere (in jezika), italijanski in francoski, ob koncu 19. stoletja pa je bila italijanska opera samo ena izmed številnih v širokem naboru nacionalnih opernih tradicij. Toda to ne pomeni, da so se operni tipi posameznih nacij bistveno razlikovali med seboj, prej nasprotno, posamezne nacionalne opere so

103 Ther, nav. delo.

104 Richard Wagner, »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen«, v: isti, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2, Leipzig: Verlag von J. W. Fritsch, 1871, 233–273.

izkazovale precejšnji delež skupnih potez. V grobem bi lahko ločili samo dva tipa nacionalnih oper:

- opere, zasnovane po Wagnerjevi obliki glasbene drame (tipičen primer je Bedřich Smetana)
- nacionalne opere, povzete po zgledih zahodnoevropskih oper (Glinka je nacionalno opero *Življenje za carja* modeliral po italijanskih vzorih).

Tako je za nacionalne opere različnih narodov značilna uporaba sorodnega glasbenega jezika oziroma tehnologije, zato se je nacionalna opera izkazala za izrazito ideološko obarvan pojem. Sorodnosti so bile očitne že na najbolj povnanjeni ravni: v 19. stoletju je kar 48 novih evropskih gledaliških hiš zasnoval dunajski arhitekturni tandem Fellner & Helmer.¹⁰⁵ Zelo podoben je bil tudi repertoar nacionalnih opernih hiš, poleg tega na mednarodno plat opozarjajo poustvarjalni umetniki, ki so prosto gostovali po celi Evropi.

Toda posameznih nacionalnih opernih tradicij vseeno ne moremo opazovati skozi ista očala, saj so bile vpete v precej različne nacionalne in politične kontekste. Prva pomembna razlika je obstaja med narodi, ki so si v toku zgodovine že izborili neodvisnost in s tem nacionalno državnost, kar v zvezi z vzhodno Evropo velja za Rusijo in Poljsko do leta 1795. V obeh deželah so imeli pravi prestolnici, medtem ko so bila osrednja mesta drugih narodov bolj ali manj regionalna središča. Razvijanje opere v nacionalnem jeziku je bilo tako za Ruse in Poljake predvsem stvar nacionalnega ponosa in opere so začele nastajati tako rekoč sočasno z nemškim žanrom *spevoigre*. Posebno močna politična sila je bila Rusija, kar kaže na paradoks ruske nacionalne opere, Glinkove opere *Življenje za carja*, saj sloni na zgodbi o poljskem obleganju Rusije z začetka 17. stoletja, pri čemer je v času krstne izvedbe Rusija nadzirala tretjino poljskega ozemlja, kar je seveda problematiko osvoboditve postavilo v prav posebno luč.

Drugače kot na stanje v Rusiji ali na Poljskem je treba gledati na razvoj nacionalnih oper pri tistih narodih, ki so bili pod habsburško nadvlado in s tem tesno povezani z Dunajem kot pomembnim glasbenim središčem, ki je vplival na razvoj v provincah. V teh okoljih se je bilo zaradi bližine Dunaja kot enega izmed kulturnih središč Evrope lažje navezovati na operne tradicije, več težav pa je predstavljal izbor snovi, saj so nad njimi bdeli cenzorji. Libretisti in skladatelji so bili primorani iskati zgodovinske teme, ki so razkrivale nacionalne akcije v času pred nastankom Habsburške monarhije, torej pred letom 1526. Nekaj več manevrskega prostora so ti narodi dobili po letu 1867, ko se je habsburški imperij prelevil v Avstro-Ogrsko monarhijo, ki je bila bolj strpna do kulturnega življenja manjših narodov. V docela drugačnem položaju so bili narodi, ki so se tedaj ravno

105 John Neubauer, »Zrinyi, Zriny, Zrinski, or In which direction does the gate of Vienna open?«, *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 29/1 (2002), 225.

šele začeli otresati vplivov otomanskega cesarstva (Grčija, Bolgarija, Romunija, Albanija), saj so bili odtrgani od močnih opernih tradicij in so štartali povsem brez zaledja.

Vprašati se velja, zakaj so skladatelji nacionalni slog razvijali prav v infrastrukturno kompleksnem žanru opere in ne raje v simfoniji. Odgovor je dvo-plasten. Najprej je bila v 19. stoletju splošna izobrazba še vedno povezana predvsem s poznavanjem literature in antične poetike, kar pomeni, da so imeli umetniško težo zlasti žanri, ki so v ospredje postavljali jezik. Obenem je bila v kulturni prestolnici Evrope, v Parizu, osrednja zvrst opera, katere si ni lastilo več zgolj plemstvo, ampak tudi prebujajoče se meščanstvo. Ob teh sociokulturnih premikih ni bil brez pomena niti glasbeno tehnični razlog, povezan z možnostjo glasbenega obdelovanja ljudskega blaga. Skladateljem se je namreč še vedno zdelo, da se da zahtevo po prevzemanju ljudskih melodij lažje realizirati v operi kot pa v simfoniji. V simfoniji bi morale biti podvržene simfonični obdelavi, se pravi motivično-tematskemu delu, za kar pa niso nujno vedno prikladne, medtem ko je opera kot zaporedje številčk bolj fragmentarno zasnovana, tako da dopušča slogovno neskladje, preskoke, se pravi uporabo raznolikega materiala, in to dramaturško upravičeno.

Dovolj natančno je mogoče začrtati kulturni in politični kontekst, iz katerega so vzbrstele nacionalne opere, veliko težje pa je natančno opredeliti njihove glavne žanrske značilnosti, saj primerjava med operami, ki so obveljale za nacionalne, pokaže skoraj več slogovnih, snovnih, dramaturških in žanrskih razlik kot sorodnosti. To potrjuje že primerjava med Glinkovim *Življenjem za carja* in Smetanovo *Prodano nevesto*, saj je prva opera v žanrskem pogledu opera rešitve in druga vaška komedija, v glasbenem pogledu pa se je Glinka navezoval na ljudsko pesem, medtem ko se je Smetana otepal takšnih povezav. V različnih vplivih so zelo jasni tudi vabeči »mednarodni« zglede. Takšen pisan, mešan mozaik se razkrije tudi, ko prediramo v nacionalno pripadnost libretistov in skladateljev nacionalnih oper. Tako nas John Neubauer opozarja, da je bil Maciej Kamieński (1734–1821), ki je uglasbil prvi poljski libreto leta 1778, slovaškega porekla, avtor prve romunske nacionalne opere *Mihai Bravul în ajunul bătăliei de la Călugăreni* (*Mihai Bravul na predvečer bitke pri Călugăreni*, 1848), Ioan Andrei Wachmann (1807–1863), pa Madžar po rodu. Ivan Zajc (1832–1914) je imel češke korenine, a je deloval v Zagrebu, medtem ko je Smetana v domačem okolju govoril nemško in je prvo pismo v češčini napisal šele pri dvaintridesetih letih.¹⁰⁶ Vse to pomeni, da ne moremo iskati nadrejene, nadsacionalne definicije nacionalne opere, temveč moramo razkrivati zveze med posameznimi operami ter specifičnim političnim in nacio-

106 John Neubauer, »National operas in East-Central Europe«, v: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, 1, ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004, 538.

nalnim kontekstom, v katerem so nastale. To pa tudi že pomeni, da značilnosti nacionalnih oper ne gre iskati v njihovi glasbeni substanci. Kot nas opozarja Carl Dahlhaus, so bili v 19. stoletju prepričani, da lahko pomemben, genialen komponist odkrije latentno nacionalno glasbeno substanco, ki je skrita nekje v osrčju duha ljudstva, in s tem postane nacionalni skladatelj; a je bila hkrati razširjena tudi druga, prvi skoraj diametralna misel, da namreč lahko nacionalni skladatelj postane nekdo, ki ima kvaliteten individualen slog, ta pa v posebnih političnih okoliščinah dobi pomen nacionalnega.¹⁰⁷ Tudi v tem primeru torej ni odločilna glasbena substanca, ampak politični in socialno-psihološki dejavniki. Zato ni nujno, da je o statusu nacionalnega odločalo prvenstvo – redko so dobile takšen status prve opere v domačem jeziku, saj je šlo v teh primerih največkrat za prenose tujih tradicij v domač jezik. Podobno velja za izbrano snov, saj je na primer opero na temo Ivana Suzanina že pred Glinko uglasbil italijanski skladatelj Catterino Cavos (1822), ki je deloval v Rusiji, snov o Libuši pa je pred Smetano za svojo opero *Libušina poroka* (1835/1850) izkoristil že František Škroup (1801–1862). O podobnem pričajo tudi zgodnje Verdijeve opere (zlasti *Nabucco*), ki so pridobile status nacionalnega, čeprav ne črpajo iz italijanske zgodovine ali literature.

Večina nacionalnih oper je slonela na mednarodnih zgledih, predvsem italijanskih in deloma francoskih, medtem ko nemška opera sredi 19. stoletja še ni bila dovolj mednarodno uveljavljena, v mnogih primerih (zlasti v Srednji Evropi) pa je šlo tudi za operno tradicijo oblastnika. Ob nacionalnih operah imamo tako opraviti z značilnim paradoksom: medtem ko so različna gibanja za nacionalno prenovu trdila, da se želijo vrniti k prazvoru naroda, se pravi k njegovemu naravnemu izviru, pa so bili avtorji nacionalnih oper in njihova dela v pogledu nacionalne identitete najpogosteje precej hibridni, dvoumni in v nasprotju s prevladujočo Herderjevo ideologijo, da je nacionalnost rezultat klime, geografije in v še večji meri jezika, nagnjenosti in značaja. Statusa nacionalnega opere torej niso pridobile zaradi nacionalne obarvanosti glasbenega materiala, nacionalne označenosti snovi ali enoznačne nacionalne pripadnosti avtorjev, ampak z recepcijo (predvsem številnih ponovitev), ko je občinstvo v njih prepoznalo nacionalno substanco. Nacionalne opere tako ni bilo mogoče ustvariti po znanem receptu, temveč je šlo za proces, katerega najpomembnejši vzvod je bila recepcija. Michael Beckermann opozarja, da čeprav

ne moremo natančno opredeliti »češkosti«, kot tudi ne moremo v celoti artikulirati »ruskosti« ali »nemškosti«, se moramo zavedati, da so udeleženci glasbenega življenja 19. stoletja verjeli v takšne oznake in jih

107 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 180.

cenili. Kot take jih je treba obravnavati kot »estetska dejstva«, brez katerih ni mogoče jasno razlagati vseh odtenkov komunikacije v glasbi tega obdobja.¹⁰⁸

To pomeni, da nacionalna opera ni čista žanrska oznaka, ki bi jo opredeljevala literarno snovna, dramaturška ali glasbeno formalna določila, kot to velja za druge žanrske oznake, ampak prej recepcijsko dejstvo, ki v marsičem razkriva najbolj nevrvalgične točke romantične estetike 19. stoletja.

Nacionalizem, razpet med monarhizmom in pravljíčnostjo – Mihail Ivanovič Glinka

Tradicijo ruske opere je mogoče povezovati z vladavino carja Petra Velikega (1672–1725), ki je vrata Rusije odprl za zahodne vplive, tudi opero. V Rusijo na gostovanje so prve italijanske operne skupine prišle v tridesetih letih 18. stoletja in takoj naslednje desetletje so se na ruskih tleh že seznanili tudi z nemško spevoigro. Ruska opera je bila kmalu podobno kot na drugih evropskih dvorih v rokah italijanskih mojstrov, med katerimi so pomembno vlogo odigrali zlasti Giovanni Paisiello (1740–1816), Vicente Martín y Soler (1754–1806) in Catterino Cavos (1775–1840), ki je v Rusiji deloval več kot štiri desetletja (od leta 1798 do smrti) in je bil naklonjen tudi premikom proti ruski nacionalni operi. Vzporedno so delovali ruski skladatelji, vendar je bila premoč v znanju in tehniki močno na strani tujcev. Takšno razmerje so razrahljali šele uspehi **Mihaila Ivanoviča Glinke** (1804–1857), sicer glasbenega amaterja. Plemiško poreklo je mlademu Glinki omogočilo lagodno uradniško službo in široko kulturno izobrazbo. Ob redni službi je s svojimi samospevi navduševal po plemiških salonih, nato pa zaradi slabega zdravja na začetku tridesetih let odpotoval v Italijo, kjer je poglobil svoja glasbena znanja in se seznanil s takrat modnimi operami Rossinija, Bellinija (najmočnejši vtis je nanj naredila praizvedba opere *Mesečnica* leta 1831) in Donizettija. Na poti domov se je za nekaj časa ustavil v Berlinu, kjer je nadaljeval s študijem kompozicije pri glasbenem teoretiku Siegfriedu Dehnu.

108 Michael Beckermann, »In Search of Czechness in Music«, *19th-Century Music* 10/1 (1986), 73.



Slika 23: Mihail Ivanovič Glinka, kakor ga je videl ruski realistični slikar Ilja Repin.

Kmalu po vrnitvi v domovino je na pobudo pesnika Vasilija Andrejeviča Žukovskega pričel snovati svojo prvo opero, *Ivan Suzanin*, ki jo je kasneje preimenoval v *Življenje za carja* (1836) in z njo ustvaril prvo rusko nacionalno opero. Temu, da je opera dobila status nacionalne opere, so botrovali številni zunanji dejavniki. Z *Življenjem za carja* so pospremili otvoritev obnovljenega Velikega gledališča v Sankt Peterburgu, čemur je prisostvoval sam car Nikolaj I., ki je od začetka podpiral projekt. Svojemu tajniku, Igorju Fjodoroviču, baronu Rozenu, ki je ideje Žukovskega pretopil v libreto (pri njegovem nastajanju je sodelovalo še več drugih avtorjev), je car dal na razpolago dopust in se sam celo udeležil prvih vaj. Skladatelj je delo posvetil carju in v ta namen spremenil naslov – namesto kmečkega junaka (Ivan Suzanin) se je v naslovu znašel car. Datum premiere, 27. november, je bil hkrati obletnica Suzaninove herojske smrti. Opera se namreč naslanja na zgodovinske dogodke iz leta 1612, ko je lojalni kmet Ivan Suzanin žrtvoval svoje življenje za ruski dvor (začetnike dinastije Romanov) in agresorske Poljake namenoma zapeljal v mrzlo stepto ter s tem carja obvaroval pred napadom.

Poleg tega je šlo za prvo pravo opero v ruščini (ne več zgolj spevoigro), ki je v celoti peta, vsebina in glasba pa sta prežeti s patriotizmom in monarhizmom. Take vrste nacionalizem je bil sprejemljiv za vse plasti, tako za vladajoče, ki jim je bila namenjena žrtev, kot tudi za podložnike, ki so se žrtvovali in si s tem pridobili carjevo občudovanje in zgodovinski pomen. Nacionalno vrednost in značilno ruskost opere so torej prepoznali na dvoru, inteligenca in širše občinstvo, pri čemer so na dvoru uživali predvsem v slavljenju avtoritarnosti in božanske vrednosti dinastične oblasti, inteligenci je opera predstavlja značilni glas Rusije, splošnemu občinstvu pa je zvenela domače, saj so prepoznali zvoke salonske ruske romance, ki je bila v kontekstu opere vsebinsko in ideološko povzdignjena. V smislu poudarjanja monarhizma lahko nenazadnje razumemo tudi Suzaninovo prelaganje poroke Antonide in Sobonina na čas, ko Rusija dobi legitimnega carja; šlo je torej za neke

vrste metaforo za Rusijo, ki kot nevesta čaka na pravega carja. Ne preseneča, da so ti politični podtoni postali nesprejemljivi po oktobrski revoluciji, tako da je bilo libreto treba predelati in opera je ponovno dobila svoj stari naslov. Leta 1939 so z novim besedilom v gledališču Bolšoj v Moskvi uprizorili opero *Ivan Suzanin*.

Pri izdelavi libreta so prvotni avtorji sledili formalnim konvencijam italijanske opere, Glinkove rešitve pa nakazujejo, da je bil dobro seznanjen tudi s francoskim žanrom opere rešitve. Pri tem je paradokсно, da je bila opera rešitve tipični revolucionarni žanr, medtem ko lahko podtone v Glinkovi operi razumemo celo kot protirevolucionarne. Po strukturi in dramaturški opera izhaja iz opozicije med ruskim in poljskim: 1. dejanje je povsem rusko, 2. dejanje poljsko, v 3. in 4. pa se usodi obeh narodov prepletata. Poljaki so glasbeno naznačeni s stereotipnimi plesi v tridobnem metrumu (poloneza in mazurka) ali v močno sinkopiranim dvodobnem krakovjaku, izražajo pa se zgolj kot skupina z instrumentalnimi vložki, ki zahtevajo bolj simfonično obdelavo, ali v obliki neosebne zborovske deklamacije. To daje občutek, da imamo opraviti s površno, povnanjeno skupino. Na drugi strani daje glasbeni portret ruskih junakov občutek poglobljenosti in emocionalnosti, glasba ruskih protagonistov je predvsem vokalna in poudarjeno lirična. Sočasnemu poslušalcu je morala zveneti izrazito rusko, in to ne toliko zaradi omejene uporabe ljudskega gradiva, ampak zaradi naslanjanja na romanco, rusko umetno pesem (samospev), ki se jo je slišalo po ruskih salonih od leta 1820 dalje in v kateri so bile nekatere poteze ruske ljudske glasbe združene z vplivi iz francoskih pesmi, nemškega samospeva in italijanske opere. Takšne romance so bile večinoma tridelne, spremljava je bila omejena na razložene akorde, fraziranje je ostajalo regularno, zahtevnost in izraznost sta bili prilagojeni amaterskemu glasbeniku, razpoloženje pa je bilo pretežno sentimentalno. V operi so takim romancam najbolj podobni trio iz 1. dejanja, Antonidina romanca iz 3. dejanja in Suzaninova arija iz 4. dejanja, sicer pa na glasbeni ravni nekatere bolj značilne ruske poteze razpoznamo v prevladi dvodobnih metrumov, v padajočih kvartah in kvintah v kadencah, ki so neredko močno okrašene, ter v hitrem izmenjavanju med istoimenskimi durovimi in molovskimi tonalitetami. Izvirnih citatov ljudskih pesmi je zelo malo – takšen je uvodni Suzaninov nastop s kočijažovo pesmijo in značilni ostinato v razpletu v 4. dejanja. Sicer pa Glinka ljudskost/kmečkost večinoma le simulira, na primer v introdukciji, ki jo zaznamuje odzivno petje, kjer predpevcu sledi odpev v celotnem zboru, pa v poročni koračnici v značilnem 5/4 taktu ter slavilnem zboru »Slava, slava našemu ruskemu carju« v epilogu (gl. prim. 46), ki si je pridobil status druge ruske himne. Po drugi strani lahko v operi odkrivamo tudi značilne italijanske točke, kot to na primer velja za finale 1. dejanja, kjer po značilnem odseku *largo concertatto* srečamo hitro *stretto*. Tipično dvodelnost ohranjajo tudi številne druge točke, na primer arija Vanje, najbolj v duhu italijanske opere pa je zasnovan part Sobonina.



Primer 46: Zbor »Slava, slava našemu ruskemu carju« iz Glinkove opere *Življenje za carja*

Posebno pozornost je Glinka namenil recitativu, kjer se ni zanašal na standardne rešitve, temveč je govoril o t. i. *recitative chantant*, nekakšnem fleksibilnem ariosu, ki včasih vključuje replike zbora ali dialog. V takšnem recitativu je zelo malo standardnega *parlanda*, saj se je Glinka želel zavestno distancirati od italijanskih rešitev, hkrati pa mu je bogatejši recitativ ponujal možnost, da vsakemu izmed glavnih junakov zagotovi lasten glas: Suzanin je resen in slovesen, Antonida nežna in graciozna, Sobonin pogumen in odločen ter Vanja naiven in preprost. Toda Glinka ni sledil le italijanskim opernim zgledom, s katerimi se je seznanil v času bivanja v Italiji, temveč je skušal v svojo operno tehniko vključiti tudi ideje nemške instrumentalne glasbe, s katerimi ga je moral v Berlinu okužiti Dehn. Za opero je tako značilno tudi delo s spominskimi motivi, celo nekakšna motivična poenotenost opere, ki se najbolj jasno pokaže v Suzaninovi sklepni ariji, v kateri se oglasi kar sedem tem, ki smo jih slišali že prej.

Kar Glinkovo opero razločuje od drugih podobnih nacionalnih poizkusov tega časa, je, da mu je uspelo značilni ruski karakter vzdrževati skozi celotno opero, medtem ko je bil značilen nacionalni okus v drugih operah posejan le po posameznih točkah v obliki karakterističnih pesmi ali plesov. Takšna sprememba v količini ruskosti je prinesla pomemben premik v kakovosti, saj ruski slog zdaj ni bil več zgolj dekorativni dodatek, se pravi ne več lokalna barva, temveč izrazna esenca, pri čemer je Glinka s svojo gladko kompozicijsko tehniko ostajal zavezan tudi najvišjim zahodnoevropskim standardom.

Problem ruske nacionalne identitete je bil v nasprotju z narodi, ki še niso dobili svoje nacionalne države, bolj kulturnopolitične kot pa družbenopolitične narave. Najbolj jasno se je kazal v spopadu med zagovarjanjem posnemanja in selektivnega prevzemanja evropskih modelov na eni strani ter bolj odločno odvrnitvijo od zahodne kulture. To je pomenilo, da so iskali slog, v katerem bi bila ljudska pesem povzdignjena na raven umetnega, ne da bi se jo podvrglo kompozicijski tehniki opazno italijanskega ali nemškega izvora. Po Dahlhausu je to pomenilo, da se kljub zasledovanju nacionalne intonacije niso želeli odpovedati visoki kompozicijski tehnični dodelanosti, prav tako pa se tudi niso hoteli odpovedati

značilnemu ruskemu tonu, zato da bi zadostili čisto estetskim zahtevam.¹⁰⁹ Kako so dosegli uravnoteženost, lahko vidimo ob prvem nastopu Suzanina, v tretji točki opere, ki se imenuje »Scena in zbor«. Začne se s Suzaninovim ariosom, ki je prevzet iz ljudske pesmi, iz njenega materiala pa potem s pomočjo logike motivično-tematskega dela Glinka izpelje ves sledeči material: iz prve fraze prek ritmičnega variiranja izpelje material za zbor, iz tretje fraze pa melodijo, s katero orkester spremlja zbor. Celotna točka je prežeta s substanco ljudske pesmi s pomočjo motivičnega dela, kakršen je značilen za zahodno simfonično glasbo – ruska intonacija in visoke kompozicijske zahteve spletajo nerazdružljivo vez.

Uspeh prve opere je Glinko najbrž spodbudil k temu, da je takoj začel razmišljati o novem delu. Ker je želel nadaljevati v značilnem nacionalnem slogu, je za snov izbral Puškinovo fantazijsko epsko pesnitev. Puškin si je tedaj že zagotovil mesto ruskega nacionalnega umetnika in Glinka si je želel, da bi libreto pripravil Puškin sam, vendar je njuno sodelovanje preprečila pesnikova smrt v dvoboju na začetku leta 1837, zato je Glinka začel komponirati brez libreta. Premiera nove, pravljичne opere *Ruslan in Ljudmila* je bila leta 1842, a občinstva ni navdušila tako kot skladateljev operni prvenec, kar sproža številna vprašanja. Opera *Življenje za carja* je bila kot opera rešitve v žanrskem pogledu že na koncu svojega razvoja, medtem ko je pravljичna opera šele pričenjala svojo zgodovino in se je v ruski operni kulturi izkazala za bistveno vplivnejšo, njene odmeve namreč razpoznamo v opernem ustvarjanju Nikolaja Rimskega-Korsakova in v zgodnjih slavni h baletih Igorja Stravinskega. Vplivnost *Ruslana in Ljudmile* je bila torej bistveno večja, kar pa sami operi še ni zagotovilo statusa nacionalnega dela. Prav tako občinstvo očitno ni opazilo, da se je v svoji drugi operi Glinka bistveno bolj oddaljil od modelov italijanske opere in ustvaril manj eklektično, slogovno bolj zaokroženo delo. Motivov, ki so poslušalce v tistem času navedli k temu, da so opero *Življenje za carja* priznali za nacionalno opero, se torej ne da pojasniti z logičnimi argumenti.

Občinstvo v *Ruslanu* ni prepoznalo značilne ruskosti, ki naj bi preplavljala prvo opero. Delo ni bilo pogodu niti tistim skladateljem in kritikom, ki so že prišli pod vpliv Wagnerjevih idej in so opero enačili z dramo. Znameniti kritik Aleksander Serov (1820–1871) je na primer zapisal, da *Ruslan* »ni drama, ni igra, torej tudi ne opera, ampak naključno sestavljena galerija glasbenih prizorov«.¹¹⁰ Drugi so izpostavljali preveč kompleksno partituro, posejano z zapletenimi kontrapunktičnimi mesti. Kasnejši kritiki in muzikologi so v operi za vsako ceno poskušali odkriti ruske sledove, in najdevali so jih predvsem v pogosti uporabi subdominante oziroma plagalne kadence, v kateri naj bi se kazala zavezanost

109 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 182.

110 Nav. po Richard Taruskin, »Ruslan and Lyudmila«, v: *Grove Music Online*, 2002, <https://www-oxford-musiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005029?rskey=SgAfNz&result=1> (dostopano 9. 3. 2022).

modusom ruske cerkvene glasbe, ki ni stopila na pot prevlade popolne kaden-ce, značilne za zahodnoevropsko glasbo, kjer je dominiral dur-molovski sistem. Poleg tega so jo najdevali tudi v posebni variacijski formi, ki so jo poimenovali kar Glinkove variacije, čeprav ni bila ne povsem nova ne izvirna, temveč gre za preprost variacijski postopek, pri katerem melodija ostaja nespremenjena, spreminja pa se tekstura spremljave. Na takšen način je v operi oblikovanih veliko točk: zbor »Лель таинственный« (»Skrivnostni Lel«) iz 1. dejanja, Finnova bala-da in pripoved Glave iz 2. dejanja, perzijski zbor iz 4. dejanja in zbor »Ах ты, свет Людмила« (»O, ti lahka Ljudmila«) iz 5. dejanja.

Izkaže se, da bi v operi težko našli izrazite ruske poteze, vendar je opera kljub temu sčasoma obveljala za tipično rusko. Ker se je Glinka s prvo opero prijel prestiž nacionalnega skladatelja, so nekatere značilnosti *Ruslana in Ljudmile* kasnejši skladatelji dojemali kot izrazito ruske in jih kot take izkoriščali v svojih delih. Nekatere fantastične poteze so mnogi razumeli v povezavi z nemško romantično opero, kar velja predvsem za Glinkove variacije, 5/4 metrum in celotonsko lestvico. S pomočjo slednje je Glinka vzpostavil jasne razlike med ruskimi scenami, orientalskim okoljem in nadnaravnimi silami: v okvirnih scenah, kjer nastopajo ruski junaki, ne najdemo ljudskega gradiva, ampak podobne postopke kot v operi *Življenje za carja*, medtem ko v eksotičnih scenah najdemo izvirne orientalske melodije, nadnaravno pa je naznačeno z uporabo celotonske lestvice. Celotonsko lestvico v operi najdemo na treh mestih: v uverturi je kontrapunktično postavljena nasproti Ruslanovi temi, v finalu 1. dejanja se pojavi neharmonizirana v trenutku, ko Černomor ugrabi Ljudmilo, srečamo pa jo še v zboru »Pogibnet! Pogibnet!« v 4. dejanju. Uporabo celotonske lestvice bi lahko razumeli v smislu vodilnega motiva (gl. prim. 47), podobno kot uporabo zmanjšanega akorda v *Čarostrelcu* – če je pri Webbru označevala zli karakter Samiela, je pri Glinki pove-zana z zlobnim škratom Černomorjem.



Primer 47: Celotonska lestvica v motivu Černomorja iz Glinkove opere *Ruslan in Ljudmila*

Prestopanje med različnimi okolji je dalo Glinki priložnost za scensko in glasbeno živopisnost, vendar se je Glinka oddaljil od Puškinove lahkotnosti, ki je izvirala iz

parodije Ariostovega *Besnečega Orlando*. Namesto Puškinove jedrnatosti in nabritosti imamo pri Glinki opraviti z resnostjo in razpotegnjenostjo. Značilen je počasen, epski tempo, ki ga najavljata že obe pesmi Bajana iz 1. dejanja, pri čemer je mogoče bardov prvi kuplet razumeti kot izhodiščno tematsko klico za celotno opero. Kritik Stasov je zato o *Ruslanu* govoril kot o »epski operi«, v kateri je odkrival značilno »epsko dramaturgijo«, kar bi bilo mogoče povezovati z nekoliko kasnejšo mislijo Mihaila Bahtina o »epskem kronotropu«,¹¹¹ torej zaprtem krogu, v katerem postaja vse popolno. V *Ruslanu* se na vseh ravneh kaže osrednja krožna struktura: okvirni dejanji, postavljeni v Kijev, uokvirjata pravljlično iskanje ugrabljene neveste in podobno je tudi glasba ujeta v izpeljevanje iz Bajanove fraze in končno vračanje k njej – vsa raznolika prizorišča, časovni preskoki in glasbeni odbleski so torej le postanki na sklenjeni epski krožnici. Prav ta značilnost, epska struktura dramatičnega dela, je podobno kot eksotična obarvanost pravljličnega sižeya v največji meri zaznamovala nadaljnjo zgodovino ruske opere in glasbe.

Med plesi kmečkega življa in Wagnerjevimi zgledi – narodni preporod na Češkem

Pogoji za razrast nacionalne opere na Češkem so se bistveno razlikovali od tistih v Rusiji in na Poljskem. Po letu 1620, ko jo je premagala Habsburška monarhija, je Češka izgubila svojo aristokracijo in s tem svojo nacionalno kulturo. Jezik kultiviranega srednjega sloja je postala nemščina in šele v drugi polovici 19. stoletja, po narodni prebui, se je začelo jezikovno razmerje na območju Češke obračati v prid češčini. Češčina se je bolj ohranila na deželi, zato je srednji sloj do kmečkega življenja vzpostavil sentimentalno pozitiven odnos – na deželi so še živeli Čehi, medtem ko so prebivalci urbanih naselij postajali vse bolj ponemčeni.

Za razvoj opernega življenja na Češkem v 19. stoletju je bilo osrednjega pomena odprtje Začasnega gledališča (*Prozatímní divadlo*) leta 1862. Tega so želeli kmalu nadomestiti z večjim, ki bi se financiralo iz prodaje abonmajev, toda novo, Nacionalno gledališče (*Národní divadlo*) so odprli šele leta 1881. Prav zato so bile prve češke opere napisane za skromnejše infrastrukturne pogoje Začasnega gledališča, kar je vplivalo na karakter in konvencije zgodnjih čeških oper. Druga posebnost Prage je bila, da je bila že v geografskem pogledu mnogo bližje osrednjim nemškim kulturnim središčem, tako da je ohranjala stik s sodobnim razvojem, kar je vplivalo na češki odnos do vzpostavitve nacionalne opere. Oče češke nacionalne opere, **Bedřich Smetana** (1824–1884), je bil prepričan, da ni njegova naloga, da razvije češko opero iz njenih prazgodovinskih korenin, torej ljudske pesmi, temveč mora slediti najsodobnejšim opernim trendom.

111 Mihail Bahtin, »Forms of the Time and of the Chronotope in the Novel«, v: isti, *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981, 84.



Slika 24: Bedřich Smetana

Vzpon Smetane kot češkega nacionalnega skladatelja se je začel po letu 1861, ko se je po petih letih delovanja na Švedskem vrnil v Prago. Politični primež Habsburške monarhije je nekoliko popuščal in zdelo se je, da bo mogoče v domovini ustvarjati nacionalno umetnost. Smetano je pritegnila možnost, da postane dirigent Začasnega gledališča, in se je poleg tega odzval na natečaj grofa Jana Harracha za dve novi operni deli. Prvo naj bi slonelo na »zgodovini češkega ljudstva, drugo pa bi moralo biti vesele narave in vzeto iz nacionalnega življenja ljudi na Češkem, Moravskem ali v Šleziji«,¹¹² pri čemer je bil cilj Harracha, da »nastane pravo narodno delo, ki slavi Čehe«. ¹¹³ Čeprav se Smetana ni strinjal z eno izmed osrednjih zahtev tekmovanja, »da opera temelji na prizadevnem študiju narodnih pesmi češkega in slovaškega naroda«, ¹¹⁴ je vseeno poslal partituro opere *Brandenburžani na Češkem (Braniboři v Čechách, 1866)*. Na natečaju ni nihče zmagal, mesto v Začasnem gledališču pa je dobil Jan Nepomuk Maýr, zato je bil Smetana primoran poprijeti za delo glasbenega kritika. Smetani so očitali slabo obvladovanje češčine, odsotnost izvirnih ljudskih melodij in disonantno harmonijo po zgledu Wagnerja. Očitki o jeziku so bili upravičeni, prvi jezik Smetane je bila namreč nemščina, kot je bilo to nasploh značilno za tedanji izobraženi srednji sloj. Smetana se je šele po dopolnitvi štiridesetega leta aktivneje lotil učenja materne jezika. V svoj dnevnik je še v nemščini ob tem zapisal:

Z novo prebujenim razvojem naše narodnosti je [...] moje prizadevanje, da dokončam študij našega jezika in se izražam – jaz, ki sem že od

¹¹² Brian Large, *Smetana*, London: Duckworth, 1970, 141.

¹¹³ Prav tam, 142.

¹¹⁴ Prav tam.

otročta vaje le nemškega pouka – z enako lahkoto, ustno in pisno, tako v češčini kot v nemščini. [...] Zdaj je skrajni čas, da svoj dnevnik pišem v maternem jeziku. Ker pa sem to knjigo začel na stari način v nemščini, bi jo rad tudi dokončal v nemščini. Medtem se učim maternega jezika, ki sem ga žal močno zanemaril (večinoma po krivdi naše vlade in šol) in ne morem pisati z lahkoto in natančno.¹¹⁵

Tako je bilo potrebno oba libreta, ki ju je za prvi Smetanovi operi pripravil Karel Sabina, prevesti v nemščino, da je Smetana sploh razumel dogajanje in replike. Za naslednji dve operi je češki avtor Joseph Wenzig libreta napisal v nemščini, prevedel pa ju je Ervín Špindler. Vse to priča o značilni dihotomiji nacionalnega: Smetana se je zavezal češkemu narodnemu preporodu (*národní obrození*), ki je zajel praško elito in srednji sloj, in si je prizadeval za češko avtonomijo znotraj Habsburškega imperija, a je hkrati še zmeraj komuniciral v nemščini. Po prvem neuspehu na razpisu je Smetani najbolj pomagala vpetost v družabno življenje. Sodeloval je v Meščanskem klubu (*Měšťanská beseda*), vodil moško pevsko skupino Hlahol, ki je štela kar 120 članov, ter pomagal pri ustanovitvi Umetniškega društva (*Umělecká beseda*), ki je od leta 1863 poskušalo načrtno kultivirati češko kulturo, politično pa se je zavezal »mladim Čehom«, to je naprednejšemu liberalnemu političnemu delu. V duhu podobne razpetosti med nacionalnim in mednarodnim lahko razumemo tudi Smetanov odnos do ljudske glasbe in takrat najbolj čislane opernega skladatelja, Wagnerja. Smetana ni verjel, da se da nacionalno opero ustvariti z ljudskimi melodijami, saj je bil prepričan, da bi na tak način nastal le niz popevk brez prave koherentnosti, ki je nujna za pravo umetniško delo. Še bolj presenetljivo pa je, da se je slogovno zavezal t. i. »novonemški šoli«, kar je bila predvsem posledica njegovih srečanj z Lisztom v Weimarju. Tam se je Smetana prvič ustavil leta 1857, ko je slišal izvedbi Lisztove simfonične pesnitve *Ideali* in *Simfonije Faust*. Kmalu zatem je začel sam pisati simfonični pesnitvi, in sicer *Riharda III.* in *Wallensteinov tabor*, v katerih je po Lisztovih zgledih preizkušal možnosti enostavne forme. Naslednjič se je Smetana v Weimarju ustavil leta 1859, ko je na koncertu poleg Lisztovih del slišal Wagnerjev *Preludij h glasbeni dram* *Tristan in Izolda*. Na letnem združenju je prav takrat muzikolog Franz Brendel Lisztovo gibanje označil za »novo nemško šolo«. Po zgledu svojih vzornikov Liszta in Wagnerja je Smetana za svoj glavni estetski kredo sprejel napredek, ista miselnost pa je prevevala tudi člane Umetniškega društva. Tako se paradoksnost pokaže, da je bil češki glasbeni nacionalizem v veliki meri zavezan nemški glasbeni tradiciji, čeprav je prav nemški politični in kulturni pritisk onemogočal razrast češke nacionalne kulture. Za člane Umetniškega društva Smetana tako ni

bil »češki Wagner«, ampak »wagnerjanski Čeh«, se pravi preroški umetnik, ki bo lastni narod popeljal v boljše čase.

Kljub neuspehu na Harrachovem razpisu je Smetana uspel prepričati direkcijo Začasnega gledališča, da je leta 1866 uprizorila opero *Brandenburžani na Češkem*. Uspeh je bil tako velik, da so Smetano za nazaj razglasili za zmagovalca omenjenega natečaja. Poleg tega je postal glavni dirigent Začasnega gledališča. Snov opere *Brandenburžani na Češkem* je postavljena na konec 13. stoletja, v čas, ko je Otto Brandenburški zaprl Václava II., sina preminulega češkega kralja Přemysla Otakarja II., in skušal na ta način pridobiti pod svoje okrilje češko kraljestvo. V središču opere je odziv ljudstva na invazijo in nato izgon Brandenburžanov s Češke, kar je imelo v času češke narodne prebuje veliko simbolno vrednost, zato navdušenje občinstva ne preseneča. Toda ponovno se pokaže, da za nacionalno opero ni bila odločilna nacionalna glasbena substanca, v *Brandenburžanih* bi namreč lahko zasledili sledove različnih evropskih vplivov. Ideja drame posameznikov, ki se odvija na ozadju velikih zgodovinskih dogodkov, je prevzeta iz velike opere, številne točke so ukrojene po italijanskih zgledih (dvodelna arija *cantabile-cabaletta* in ansambli, ukrojeni po formuli *concertato-stretta*), nekateri pa so v posameznih odsekih odkrili tudi arioso, modeliran po Wagnerjevih zgledih. Z izjemo snovi je bila opera veliko bolj mednarodna kot ozko nacionalna.

Veliko manj uspešna kot prvenec je bila sprva Smetanova naslednja opera, *Prodana nevesta* (*Prodaná nevěsta*, 1866), ki pa je sčasoma pridobila status češke nacionalne opere in je največkrat izvajana češka opera v tujini. Prvotno je bila bistveno krajša in domišljena kot opereta z govorjenimi dialogi, v čemer lahko prepoznamo sledove francoskega žanra *opéra comique*. Nato je skladatelj v naslednjih štirih letih dodajal posamezne značilne plese, nekaj točk in dialoge spremenil v recitative. Danes se zdi Čehom ta opera tipična češka mojstrovina, vendar bi precej težko pokazali, kaj tako češkega je dejansko v njej. Še najbolj temu odgovarja libreto Sabine, ki je bil kot eden redkih v tistem času napisan v trohejskem metrumu ali celo v prozi in ne v veliko bolj povzdignjenem in s tem manj ljudskem jambu. Metrum se je torej bolj ujema z naravnim češkim naglaševanjem na prvem zlogu. Češkost je do neke mere skrita tudi v glasbi, saj so mnoge točke zasnovane na čeških plesnih ritmih, pri čemer prevladuje hitri dvodobni metrum polke in počasni tridelni ritem plesa *sousedská*. Prav ta značilnost je v povezavi z bolj enostavnim glasbenim stavkom, ki se je zdel bližji ljudskemu, nato zaznamovala številne naslednje češke opere, na primer tako znamenito enodejanko (na libreto Sabine) *V vodnjaku* (*V studni*, 1867) **Viléma Blodka** (1834–1874) kot tudi zgodnje Dvořákovove opere.

Smetana je bil prepričan, da ima za status nacionalne opere veliko več možnosti njegovo naslednje delo, opera *Dalibor* (1868), zato je bila opera izvedena na dan, ko so slovesno položili temeljni kamen za novo Nacionalno gledališče.

Pričakovanja se niso uresničila in kritiki se je zdela opera premalo češka. Smetana se je v *Daliboru* odmaknil od zgledeov žanra *opéra comique* in se prvič preizkusil s prekomponirano formo, zato ne čudi, da je kritika delo povezovala z Wagnerjevo estetiko. Smetana je na očitke odvrnil: »Dalibor komaj sledi slogu *Večnega mornarja*, a pa veste, kaj so mi rekli? Da sem hotel preseči *Tristana*, da sem šele začel tam, kjer je Wagner končal. Iz tega je razvidno, da ti gospodje ničesar ne razumejo, javnost pa še manj.«¹¹⁶ V glasbenem stavku odkrijemo tematske metamorfoze, značilne za Lisztove simfonične pesnitve, zato se opera približuje monotematskosti, hkrati pa v vsebini najdemo vplive Beethovnovnega *Fidelia* in Wagnerjevega *Tristana*. Vse zunanje značilnosti so prilagojene želji po nacionalni operi, visoki estetski status pa delu zagotavlja notranja mreža čustev, v katerih težje prepoznamo kake nacionalne primesi.

Najmočneje želja po nacionalni operi odmeva v operi *Libuša* (*Libuše*, 1881), ki je bila napisana za načrtovano kronanje Franca Jožefa kot kralja Češke, a ker do tega ni prišlo, se je Smetana odločil, da bo počakal na drug pomemben politično-kulturni mejnik. Čeprav je bila opera napisana že leta 1872, je z njeno izvedbo odlašal do leta 1881, ko je krstna izvedba odprla novo Nacionalno gledališče. Paradokсно je Smetanovo najbolj wagnerjansko delo hkrati njegovo najbolj češko delo in največji spomenik ljudstvu. Skladatelj je štel *Libušo* za svoje najboljšo delo in je opero opisoval kot »najpopolnejše delo na najvišji dramski ravni« in »najvišji vrh v izrazu češke glasbe«, ki ima »edinstven pomen v naši zgodovini in literaturi«.¹¹⁷ Kot nakazuje že žanr opere, »festivalna opera«, gre bolj za spektakel, primeren za obeleževanje nacionalnih slavic, kot pa za pravo dramo. V središču je slavljenje poroke kraljice Libuše s Přemyslom iz Stadic, ki se jo šteje za začetek češke kraljeve dinastije. Zlasti praznično je zadnje dejanje, zasnovano kot serija *tableaux vivants*, ki portretirajo pomembne češke voditelje in bojvnike. Pregled se konča pred letom 1620, se pravi pred začetkom habsburške nadvlade, in to z Libušinim vzklikom: »Moj dragi češki narod ne bo nikoli umrl, uprl se bo vsem peklenskim grozotam!« Libretist Josef Wenzig je želel opero končati s češko himno, kar je Smetana zavrnil, saj je politični naboj izjave raje dopolnil tako, da je v petem in šestem prizoru prerokbe izpostavil husitsko himno »Kdož jste Boží bojovníci« (»Vi, ki ste božji bojvnik«). Formalno je opera zasnovana kot glasbena drama, kar pomeni, da sledi Wagnerjevi ideji napredka. Poleg tehnike si opera z Wagnerjem deli tudi podoben način izrabe snovi: ta pri Wagnerju pogosto glorificira mitsko preteklost in napoveduje utopično prihodnost, Smetana pa slavi nekdanjo avtonomijo češke kulture in kaže na idealistično prihodnost brez nemške nadvlade.

Smetanove zadnje štiri opere (gl. tab. 11) so bile prav tako sprejete z odobravanjem, četudi ni povsem jasno, ali ni občinstvo skladatelju namenilo toplega

116 Nav. po prav tam, 57.

117 Nav. po prav tam, 65.

sprejema zato, ker je njegova pozicija že postajala mitična in ker je zaradi napredujoče bolezni oglušel, kar je pri ljudeh vzbudilo simpatije. V vseh štiri primerih gre za komedije, v središču katerih je reševanje in ozdravitev medčloveške zveze. V *Dveh vdovah* ozdravitev povzroči šok, drugače pa ozdravitve potekajo v notranjosti protagonistov, običajno postavljenih v okolje, ki ga je mogoče razumeti metaforično: ozdravitev v operi *Poljub* poteka v nepredirnem gozdu, v operi *Skrivnost* v mračnem tunelu in v operi *Hudičev zid* v času nevarnega prečkanja močno narasle Vltave.

Tabela 11: Smetanove opere

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Libreto
1863	<i>Braniboři v Čechách</i>	<i>Brandenburžani na Češkem</i>	opera	K. Sabina
1866	<i>Prodaná nevěsta</i>	<i>Prodana nevesta</i>	komična opera	K. Sabina
1867	<i>Dalibor</i>	<i>Dalibor</i>	opera	J. Wenzig
1872	<i>Libuše</i>	<i>Libuša</i>	festivalska opera	J. Wenzig
1874	<i>Dvě vdovy</i>	<i>Dve vdovi</i>	komična opera	E. Züngerl
1876	<i>Hubička</i>	<i>Poljub</i>	ljudska opera	E. Krásnohorská
1878	<i>Tajemství</i>	<i>Skrivnost</i>	komična opera	E. Krásnohorská
1882	<i>Čertova stěna</i>	<i>Hudičev zid</i>	komično-romantična opera	E. Krásnohorská

Če Smetano štejemo za očeta češke nacionalne opere, potem imamo **Antonína Dvořáka** (1841–1904) pogosto za utemeljitelja češke simfonične in komorne glasbe. Toda presenetljivo je skladatelj dva meseca pred smrtjo povedal, da je njegova »glavna pozornost veljala dramatični glasbi«, ¹¹⁸ kar deloma potrjuje sam opus, v katerem je deset oper (gl. tab. 12). Dvořák se je z opero dobro seznanil kot violist v orkestru Začasnega gledališča, kjer je deloval med letoma 1862 in 1871. Tako je spoznal tipični repertoar, ki je vključeval italijansko in francosko opero ter lahkotnejše oblike, najbolj daljnosežno pa je bilo skladateljevo sodelovanje na koncertu, kjer je igral uverture k operam *Mojstri pevci nürnbergski*, *Tannhäuser* in *Tristan in Izolda* pod taktirko njihovega avtorja, Richarda Wagnerja. Ta je na Dvořáka naredil izjemen vtis in Wagnerjeve vplive najdemo predvsem v njegovih

118 Nav. po Jan Smazny, »Dvořák: The Operas«, v: *Dvořák and His World*, ur. Michael Beckerman, Princeton: Princeton University Press, 1993, 104.

zgodnjih delih. Za razliko od Smetane Dvořák ni bil politično aktiven, čeprav se je zavedal, da »opera velja za najprimernejšo obliko za narod«. ¹¹⁹ To se kaže že na ravni opernih snovi: medtem ko so Smetana in njegovi epigoni jemali snov iz češke zgodovine ali narodove mitologije, je Dvořák gledal preko čeških meja in je za opero *Vanda* uporabil poljsko snov, za opero *Dimitrij* rusko, medtem ko se je z *Armido* priklonil snovi, ki je navdihovala že baročne in klasicistične skladatelje. To pomeni, da Dvořák ni za vsako ceno sledil trendom in bi ga težko označili za nacionalista.



Slika 25: Antonín Dvořák

Svojo prvo opero, ki nosi naslov *Alfred* (1870), je domislil na nemški libreto Theodorja Körnerja, a bi se dalo zgodbo o galantnosti in iznajdljivosti zatiranih Britancev pod vodstvom kralja Alfreda, ki ob koncu 3. dejanja dansko zmago preobrne v poraz, razumeti tudi kot metaforo za trpljenje češkega naroda. V operi razberemo številne Wagnerjeve vplive, predvsem v harmoniji, deklamaciji, značilnih melodičnih obratih, spominskih motivih in simfoničnem tipu orkestracije, čeprav ne gre za glasbeno dramo, ampak za številčno opero. Glavni problem opere je nerazvita melodika, ki je ponekod ukrojena bolj instrumentalno kot pa vokalno.

¹¹⁹ Prav tam, 105.

Tabela 12: Dvořákove opere

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Libreto
1870	<i>Alfred</i>	<i>Alfred</i>	junaška opera	T. Körner
1871	<i>Král a uhliř</i>	<i>Kralj in oglar</i>	opera	B. J. Lobeský
1874	<i>Tvrde palice</i>	<i>Trmasta ljubimca</i>	komična opera	J. Stolba
1875	<i>Vanda</i>	<i>Vanda</i>	tragična opera	Šumavský in F. Zákřejs
1877	<i>Šelma sedlák</i>	<i>Zviti kmet</i>	komična opera	J. O. Veselý
1882	<i>Dimitrij</i>	<i>Dimitrij</i>	opera	M. Červinková- Riegrová
1888	<i>Jakobin</i>	<i>Jakobin</i>	opera	M. Červinková- Riegrová
1899	<i>Čert a Káča</i>	<i>Hudič in Kata</i>	komična opera	A. Wenig
1900	<i>Rusalka</i>	<i>Rusalka</i>	lirična pravljica	J. Kvapil
1903	<i>Armida</i>	<i>Armida</i>	opera	J. Vrchlický

Izrazitih wagnerjanskih podtonov se je Dvořák otresel šele v drugi verziji komične opere *Kralj in oglar* (1874), ki se je na prvih vajah izkazala za neizvedljivo. Če je bila prva verzija še polna drznih wagnerjanskih harmonij, se je v popravljeni verziji že kazala želja po vzpostavitvi bolj tipičnega češkega idioma, kakršnega sta v prejšnjih letih s svojimi operami načrtala Smetana in Blodek. Zaradi tega je končna podoba opere bližje Lortzingu kot Wagnerju. Vendar Dvořák opere ni postavil v tipični vaški milje, ampak v čas pred letom 1620, ko je Češka še imela svojo aristokracijo. V naslednjih treh komičnih operah je Dvořák dogajanje dodatno poenostavil, kar pa ne pomeni, da se je odpovedal bolj kompleksnim kompozicijskim in tehničnim postopkom, predvsem pri vzpostavljanju daljših enot s pomočjo simfonične logike in spominskih motivov. Opera *Trmasta ljubimca* (1874) je v celoti prekomponirana, v takšno enovitost pa so posejane posamezne točke. Dvořák se je približal tudi tipičnemu slikanju vaškega življenja, a je po drugi strani ohranil kontrastne prizore, v katerih nastopa aristokracija. Če enodejanka *Trmasta ljubimca* sledi potezam, ki jih je s svojo enodejanko načrtal Blodek, potem se zdi komična opera *Zviti kmet* (1877) bližje *Prodani nevesti*: ljubimca Jeník in Bětuška sta v prenekaterem pogledu sorodna Jeníku in Mařenki iz *Prodane neveste*, medtem ko se zdi motiv princa, ki poskuša zapeljati mlado Bětuško, prevzet iz *Figarove svatbe*. Isto smer k poenostavljanju je skladatelj ubral v komični operi *Jakobin* (1888), ki je številčna opera.

V operah *Vanda* in *Dimitrij* se je Dvořák zatekel k zgodovinski snovi, kar kaže na vplive velike opere: v središču so veliki *tableauxji*, ansambli in scene z zbori. *Vanda* (1875) temelji na poljskem mitu o kraljici Vandii, ki izpolni prisego, da se bo utopila, če s tem reši svoje ljudstvo pred nemškimi zavojevalcem, princem Roderichom. Veliki finali so zasnovani po Meyerbeerjevih zgledih, do določene mere pa je na Dvořáka vplivala tudi Gounodova opera *Faust*. Za opero *Dimitrij* (1882) so prav tako značilni Meyerbeerjevi zgledi, a so posrečeno kombinirani z elementi iz Wagnerjevih glasbenih dram. Na pariško veliko opero spominja uporaba lokalne barve – mazurka naznačuje Poljake in ljudski modalni obrati Ruse. Velike ansambelske scene z dvojnimi, osemglasnim zborom so postavljene v kontrast s solističnimi prizori, medtem ko orkester prinaša vodilne motive, s katerimi dramatično komentira dogajanje na odru. Zlasti značilni so številni kontemplativni ansambli, v katerih prihaja do izraza osrednja Dvořáková kvaliteta: abstraktna glasbena zasnova je bolj v službi posplošenega čustva kot pa dramatičnega trenutka.

Skladateljeve zadnje tri opere lahko razumemo kot povzetek njegove kariere opernega skladatelja. Razočaranje nad abstraktno simfonično glasbo ga je vodilo k preizkušanju žanra simfonične pesnitve, kar je uresničil s pomočjo balad pesnika in zbiratelja ljudskega gradiva, Karla Jaromírja Erbna. Te simfonične pesnitve (*Povodni mož*, *Opoldanska čarovnica*, *Zlati kolovrat*, *Divja golobica*) najavljajo pravljlični svet oper *Hudič in Kata* ter *Rusalka*. V komični operi *Hudič in Kata* (1899) se je Dvořák povrnil k wagnerjanskim izhodiščem. V oblikovalnem pogledu ima v operi glavno besedo simfonična logika z motivično-tematskimi reminiscencami, s pomočjo katerih skladatelj vzpostavlja kontrast med zemljo in peklom. V wagnerjanskem smislu je domišljen tudi libreto, ki ne ponuja možnosti za lirične duete ali velike ansamble, kar je najbrž tudi posledica zgodbe, v kateri ni prostora za ljubezenske zveze.

Podobno kot *Hudič in Kata* je zasnovana Dvořáková najbolj znana in najuspešnejša pravljlična opera, *Rusalka* (1900). V njej skladatelj ponovno vzpostavlja kontrast med svetom naravnih duhov, ki je glasbeno portretiran z zvečanimi trizvoki, nenavadnimi harmonskimi zvezami in izrazito barvito orkestracijo, medtem ko sta za svet tuzemskih ljudi pridržani tradicionalna harmonija in orkestracija. Pomembno vlogo ima orkester, ki plete mrežo vodilnih motivov, nanašajočih se na naravo, tožbo, prekletstvo in usodo. V dramatičnem pogledu je dogajanje v operi dokaj statično, vendar skladatelj ta manko nadomešča z močnimi glasbenimi podobami. Opera je prekomponirana, čeprav iz nje izstopajo tudi nekatere jasnejše točke (*Rusalkina* pesem, pesem *Povodnega moža*, izštevanje Ježibabe, tercet vodnih nimf). Zdi se, da se je s tem delom Dvořáku posrečila sinteza značilno wagnerjanskega jezika (harmonija in delo z motivi) z okusom češke ljudske glasbe, ki se kaže v jasnem fraziranju in pogostih mutacijah med durom in molom.

Takšna kombinacija sofistikacije in enostavnosti se prilega izbrani pravljичni tematiki, razpeti med kontrastnima svetovoma, ki ju lahko razumemo kot metafori za naivni, neomadeževani svet narave in moralno poškodovani tuzemski svet. Če sta najbolj znana odseka opere Rusalkina pesem in pesem Povodnega moža, pa v umetniškem pogledu najbolj izstopa finale opere, v katerem Dvořák doseže sijajno sintezo različnih opernih vplivov. To je razvidno že iz kratkega odlomka (gl. prim. 48), kjer je osnovni motiv Princa modeliran kot dvigajoči se razloženi akord, harmonska osnova pa je diatonična. Po nastopu motiva sledi njegova inverzija, nato ponovitev, v kateri pride v basu že do tipičnih kromatičnih izmikov in ritmičnih variiranj, ob spuščajoči inverziji motiva pa orkestrski stavek zaznamuje ponavljajoči se motiv, ki deluje, kot da bi bil prevzet iz kakega ljudsko obarvanega skladateljevega *Slovanskega plesa*, in ki ga zaznamuje periodično ponavljanje in nihanje med durom in molom.

Andante
Princ

Li - bej mne, li - bej, mir — mi pře- je, li - bej mne, meir — mi
pře- je, nech-ci se vrá - tit ve svě - ta rej.

fz, *pp*, *dim.*, *pp*, *fz*, *pp*, *dim.*, *f*, *pp*, *dim.*

do sm-ti tře - ba mne u - li - bej, do smr-ti tře - ba mne u -

pp

Rusalka

li - bej! A tys mi, hoc - hu mŕj to - lik dal,

pp

Primer 48: Odlomek iz finala Dvořákové opere *Rusalka*

Že pravljíčna tematika *Rusalka* je močno odstopala od bolj naturalistično zaznamovanih čeških oper s preloma 19. in 20. stoletja, še korak dlje k anahronizmu v snovi pa je šla skladateljeva zadnja dokončana opera, *Armida* (1903). V tem primeru mu je za zgled služila kasnejša oblika velike opere, kakršno je v drugi polovici 19. stoletja razvil predvsem Massenet. Opero zaznamujejo številni *tableauxji*, vrnejo pa se tudi tradicionalne operne forme, med drugim kontrast med recitativom in arijo.

Poljska, madžarska, hrvaška in slovenska pot do nacionalne opere

Najstarejšo operno tradicijo med vzhodnoevropskimi narodi lahko odkrivamo na Poljskem, kjer so opero uvažali že vse od 17. stoletja dalje. Prvo javno gledališče so v Varšavi odprli leta 1725, novo, ki je bilo še večje, pa dvajset let kasneje. Skupaj s poljsko državnostjo se je uveljavila tudi poljščina. To samobitnost je prekinil razpad poljskega kraljestva leta 1795, ko se je poljsko ozemlje razdrobilo, zato se je narodno občutenje spremenilo, kar je vodilo do posebne oblike nacionalne opere. V teh okoliščinah se je zdelo iskanje zgodovinske snovi v poljski operi politično sporno, zato so morali libretisti in skladatelji brskati za snovmi, ki so bile oddaljene od pereče politične situacije in niso razburjale ruskih cenzorjev. Pri tem jim je šlo na roko dejstvo, da je kljub političnemu nacionalnemu porazu

še živel poljska aristokracija. In prav ta se je preselila v središče poljske opere 19. stoletja, kar je lepo razvidno iz opernega opusa vodilnega poljskega opernega skladatelja tistega časa, **Stanisława Moniuszka** (1819–1872).



Slika 26: Stanisław Moniuszko

Za Moniuszka je bil prelomen obisk Varšave leta 1846, kjer je srečal pesnika Włodzimierza Wolskega, ki je pripravil libreto za skladateljevo najuspešnejšo opero, *Halka* (1848). Ta je na Poljskem do leta 1900 doživela kar 500 ponovitev in se v zgodovino zapisala kot poljska nacionalna opera. Zanimivo je, da v operi zaman iščemo značilne nacionalne dimenzije, medtem ko so veliko bolj poudarjeni socialni elementi. Glavna junakinja, Halka, je kmečko dekle, ki jo nosečo zavrže njen aristokratski ljubimec, zato da bi se lahko poročil z nevesto, ki mu je po statusu bliže, in razočarana Halka se utopi. Na to na prvi pogled intimno zgodbo o nesrečni ljubezni in prevari se lepi socialna kritika družbene razslojenosti. Metaforično bi Halko lahko razumeli kot zastopnico zavrženega, podjarmljenega poljskega ljudstva. Politična vsebina je bila torej metaforično zakrita, veliko očitnejša pa je bila na glasbeni ravni, in sicer z vključitvijo značilnih narodnih plesov (poloneza, mazurka, krakovjak), ki so prevzeli simbolne vrednosti. Tako dajejo operi glavni ton zborovske poloneze in arije v značilnem punktiranem tričetrtinskem taktu, s katerimi skladatelj opisuje poljsko plemstvo, medtem ko z ritmom mazurke in krakovjaka opisuje nižje sloje. V dramaturškem pogledu je opera modelirana po zgledu pariške velike opere, o čemer pričajo predvsem obširne zborovske scene, medtem ko je vokalni slog bližje italijanski operi. Tragedija, ki vsebinsko izhaja iz trka med aristokratskim

in kmečkim, nosi v 1. dejanju jasne dramaturške podtone – preprosta Halkina pesem popolnoma zamrzne slavnostni svet aristokratskih polonez.

Podobno kot Poljaki so tudi Madžari ohranili svojo aristokracijo, toda vrata madžarskega nacionalnega gledališča so se zaradi težje politične situacije odprla šele leta 1837. Zelo kmalu po ustanovitvi je dirigent gledališča postal **Ferenc Erkel** (1810–1893), ki si je za cilj zastavil osebni stil, ki bi črpal iz značilnosti madžarske ljudske glasbe. Svojo smer je kot operni skladatelj pokazal že v prvi operi, *Bátori Mária* (1840), v kateri je prevzel oblike iz sočasne italijanske in francoske opere, medtem ko je melodiko zaznamoval z vzorci, značilnimi za ljudsko instrumentalno plesno obliko *verbunkos*. *Verbunkos* izhaja iz vojaškega plesa iz 18. stoletja in so ga romski glasbeniki izvajali po vaseh med naborom. Metrum je največkrat dvo- ali štiričetrtinski, značilni so punktirani ritmi, zlasti t. i. korijamb (npr. kombinacija četrтинke s piko, osminke in nato osminke ter četrтинke s piko), ponovljeni toni v melodiji, ki napovedujejo sledečo dobo, standardizirano okrasje v kadencah, zvečana sekunda (najdemo jo v t. i. madžarski lestvici: *g-a-b-cis-d-es-fis-g*), ki spominja na orientalski izvor, forma pa je običajno tridelna, pri čemer ima vsak del svoj tematski material, postopoma pa se stopnjuje tempo. V formalnem pogledu *verbunkos* ni daleč od standardne dvodelne forme italijanskih arij, in tako je običajno prvi, počasni odsek namigoval na tragična občutja in bolečino, končni, ki je bil hiter, pa na veselje in radost. Slog *verbunkosa* naj bi bil izrazito junaški in s tem moški, vendar ga je Erkel uporabljal tudi za portretiranje ženskih in negativnih likov.



Slika 27: Ferenc Erkel

Vse te elemente je uporabil v svoji najbolj priljubljeni operi, *Hunyadi László* (1844), ki prinaša snov s sredine 15. stoletja. János Hunyadi, Lászlóv oče, je bil slavni madžarski general, ki je pripomogel k odločilni zmagi nad Turki pri Beogradu. Opera govori o spletki proti Lászlu, ki jo pletejo grof Ulrik Cilley, srbski princ, general Gara in habsburški kralj. V operi se čutijo francoski in italijanski operni vplivi, ki jih je Erkel pobiral kot operni dirigent, a se hkrati kaže želja po bolj jasni naznačenosti glasbe. Erkel se je odpovedal vključevanju ljudskih pesmi, a se je ponovno naslonil na slog *verbunkos*.

Potem ko je v boju z Italijo Habsburška monarhija dobila boleč udarec, se je sprostil tudi avstrijski primež nad drugimi narodi, kar je Erkla spodbudilo k temu, da je začel razmišljati o operi *Bánk bán* (1861), se pravi o snovi, ki so jo prej cenzorji prepovedali. Zgodovinska snov opisuje dogodke iz leta 1213, ko je Gertrud, žena kralja Endreja II., v času močeve odsotnosti napolnila dvor s številnimi dvorjani iz tujine in si z njimi privoščila izjemno razkošno življenje, kar je vodilo k vstaji, v kateri so bili pomorjeni Gertrud in dvorjani. Tema je imela močne aktualne konotacije, saj jo je bilo mogoče razumeti z mislijo na tedanje boje med močno domoljubno aristokracijo in osrednjo oblastjo. Čeprav z opero *Bánk bán* Erkel ni požel enakega uspeha kot z opero *Hunyadi László*, je z njo vseeno odločno začrtal okvir za madžarsko nacionalno opero, in sicer s pomočjo naslanjanja na formo *verbunkos*.

Tudi v hrvaški nacionalni operi odčitamo značilno druženje tujih opernih tradicij z nacionalnimi podtoni, ki prinašajo sila raznoliko nacionalno identiteto. Za prvo hrvaško opero lahko štejemo *Ljubezan in zlobo* (*Ljubav i zloba*, 1845) **Vatroslava Lisinskega** (1819–1854), sicer pravnika in uradnika, čigar prvotno ime je bilo Ignacije Fuchs. Še bolj nacionalno je bila zastavljena njegova druga opera, *Porin* (1851), ki je bila krstno izvedena šele ob koncu stoletja. Tako je za prvo hrvaško nacionalno opero obveljala opera *Nikola Šubić Zrinjski* (1876) **Ivana Zajca** (1832–1914), ki se je šolal v Milanu, kjer je doživel prve uspehe kot skladatelj. Ob vrnitvi v Reko se mu je ta zdela premajhna in ni ustrezala njegovim umetniškim ambicijam, zato se je preselil na Dunaj, kjer se je s pomočjo operetnega skladatelja Franza von Suppéja, rojenega v Dalmaciji, uveljavil kot dirigent in avtor operet. Pod operete se je Zajc podpisoval kot Giovanni von Zaytz, da bi prikriil svoj hrvaški izvor. V sedemdesetih letih se je vrnil v Zagreb, kjer je prevzel vodenje tamkajšnje Opere in jo povzdignil tako v umetniškem kot tudi v repertoarnem pogledu.



Slika 28: Ivan Zajc

Opera *Nikola Šubić Zrinjski* sloni na zgodovinskem dogodku, obrambi mesta Szigetvár leta 1566 pred turško vojsko pod vodstvom Sulejmana II. Obleganje se je končalo z junaškim napadom branilcev, ki pa so vsi umrli. Kar zadeva poudarjanje nacionalne identitete, je zanimivo, da Zrinjskega za svojega štejejo tako Hrvati kot Madžari, ki ga poznajo pod imenom Miklós Zrínyi. O zmešnjavi glede nacionalne pripadnosti priča tudi to, da Szigetvár danes leži na Madžarskem in da libreto Huga Badalića sloni na nemški drami *Zriny* Theodorja Körnerja (1791–1813) iz leta 1812. Posebno pomenljiv je zadnji podatek, saj je bila že Körnerjeva drama domišljena kot tipično nacionalno delo, vendar je slavila avstrijskega cesarja, torej prav zavojevalca, ki se ga je sredi 19. stoletja Hrvaška hotela znebiti in ki v operi metaforično nastopa v obliki turškega osvajalca. Körner je pogosto obiskoval Schleglova predavanja in je od njega prevzel zamisel, da mora literatura povezovati narodovo preteklost in sedanost. V tem smislu je iskal snov, ki bi ustrezala njegovemu odporu do Napoleona. Tako je prišel na sled zgodbi o junaku Zrínyi, čigar boj je bilo leta 1812 mogoče metaforično razumeti kot upor zoper Napoleona. V ta namen je Körner, čigar igra je bila kljub nekaterim dramaturškim pomanjkljivostim uspešna, nevtraliziral madžarski nacionalizem, povezan z izvirno snovjo. Badalićev libreto podobno izpostavlja junaška dejanja, le da so bila pri njem poziv k osvoboditvi izpod avstro-ogrske nadoblasti. To se mu je posrečilo ponazoriti s pomočjo značilnih nacionalnih poudarkov, ki jih po čudnem naključju cenzura ni prepoznala. Kaže, da je cenzura prvenstveno gledala v Körnerjev izvirni tekst, kajti Badalić je na mesta, kjer je Körner nevtraliziral madžarski

nacionalizem, postavil besede Hrvat, hrvaški, hrvaško.¹²⁰ V Zajčevi operi je še več nacionalnih usedlin in opera je v glasbenem pogledu izrazito modelirana po italijanskih zgledih, predvsem Verdijevih, kar ponovno dokazuje, da je nacionalna opera predvsem recepcijski fenomen.

Vprašanje prebujanja slovenske nacionalne identitete s pomočjo opere je mogoče opazovati v odvisnosti od čeških zgledov. Leta 1848 je bilo ustanovljeno Slovensko društvo, ki si je kot eno od nalog zadalo »prirejati besede in gledališke predstave«.¹²¹ Del tega je že od začetka bila tudi glasba in s tem glasbeno-gledališki zametki, ki so sprožili slovensko glasbeno-gledališko tvornost. Tako so že kmalu priredili nekaj »iger s petjem«, se pravi enostavna gledališka dela z vloženi glasbenimi točkami. Sčasoma so poskušali žanrski nabor širiti z bolj glasbeno prežetimi žanri, kot je bila na primer priljubljena oblika spevoigre. V tem kontekstu lahko razumemo spevoigro *Jamska Ivanka* **Miroslava Vilharja** (1818–1871), ki jo je sam imenoval »izvirna domorodna igra s pesmami v treh dejanjih«, in spevoigro *Tičnik* **Benjamina Ipavca** (1829–1908).

V nadaljevanju željo po nacionalnem gledališču potrjuje ustanovitev Dramatičnega društva leta 1867, ki si je za cilj poleg pospeševanja slovenske dramatik zastavilo uprizarjanje dram in oper v slovenskem jeziku. V ta namen so sklenili odpreti tudi lastno šolo za vzgojo pevcev in igralcev.¹²² Prvi pomemben uspeh društva je bil povezan z dogovorom, da smejo igre v slovenščini uprizarjati v sicer nemškem Deželnem gledališču, do česar je prišlo leta 1869. Le leto kasneje je društvo objavilo razpis za izvirne slovenske igre (»žaloigro«, »igrokaz«, »opereto«, »libreto«),¹²³ ki je bil v veliki meri modeliran po razpisu, ki ga je leta 1861 izdal grof Jan Harrach na Češkem. Odzvalo se je enajst avtorjev, za opereto dva, in sicer **Anton Foerster** (1837–1926) z opereto *Gorenjski slavček* in Anton Hribar (1839–1887) z opereto *Prepir o ženitvi*. Dramatično društvo je žirijo za glasbeni del razpisa poiskalo na Češkem, pri čemer Bedřich Smetana, Karel Bendl in Ludevít Procházka niso imeli težkega dela, ko so izmed dveh prispelih del za zmagovalca določili *Gorenjskega slavčka*.

Do dokončne utrditve nacionalnega gledališča je prišlo leta 1892 z dograditvijo novega gledališča, saj je bilo v novi stavbi dovolj prostora za sobivanje nemškega in slovenskega Deželnega gledališča. Z novo stavbo so bili dani novi infrastrukturni pogoji za žanrski preskok v slovenski glasbeno-gledališki ustvarjalnosti: če so dotlej nastajale spevoigre, se je z otvoritvijo gledališča ponudila priložnost še za uprizarjanje oper. Čast prve slovenske opere, izvedene v novem

120 John Neubauer, »National operas in East-Central Europe«, 514–524.

121 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*, Ljubljana: Dramatično društvo, 1892, 34.

122 Prav tam, 58.

123 Prav tam.

Deželnem gledališču, je pripadla Benjaminu Ipavcu in njegovi »lirični operi v treh dejanjih« *Teharski plemiči* (1892). Prav *Gorenjski slavček* in *Teharski plemiči* sta najboljša kandidata za oznako nacionalne opere. Specifike nacionalne opere najdemo v sižejih (*Gorenjski slavček* pred nas postavlja tipiko slovenskega podeželskega življenja, kar spominja na Smetanovo *Prodano nevesto*, medtem ko Ipavec obravnava tematiko iz narodove zgodovine), težje pa bi poiskali glasbeno formalne vzore obeh oper. Foersterjevo delo je bilo sprva zamišljeno kot opereta, torej žanr, ki ga ne najdemo med nacionalnimi operami, medtem ko je Ipavec priznal, da je svoje delo ukrojil po zgledih Lortzingovega žanra *Spieloper*,¹²⁴ ki ga prav tako težko vključimo v kontekst nacionalnih oper.



Slika 29: Anton Foerster

Gorenjskega slavčka se je največkrat obravnavalo kot slovensko nacionalno opero, a se je v resnici hranil iz zelo hibridnih virov: Foerster je bil po rodu Čeh, libreto Luize Pesjak bi lahko razumeli kot vaško sliko, žanrsko gre za opereto, slogovno pa vsaj v prvi verziji za mešanico čeških zgledov z nekaj slovenskimi folklornimi vplivi, medtem ko končna operna verzija prevzema celo nekaj vplivov glasbene drame. Skladatelj je omenil, da je Wagner z združevanjem umetnosti opero »dvignil do vrhunca« in da je sam »‘Gorenjskega slavčka’ že komponiral v novem genreu«. ¹²⁵ Foerster je *Gorenjskega slavčka* leta 1871 zasnoval kot opereto, kasneje pa se je odločil za razširitev operetne forme v operno in je dal v ta namen

124 V pismu Leošu Janáčku Ipavec svojo opero povezuje s tradicijo A. Lortzinga. Prim. Igor Grdina, *Ipavci. Zgodovina slovenske meščanske dinastije*, Ljubljana: Založba ZRC, 2002, 185.

125 Izidor Cankar, *Obiski*, Ljubljana: Nova založba, 1920, 41.

prvotni libreto Luize Pesjak prirediti Emanuelu Zünglu (1840–1894), praškemu dramatik, prevajalcu in libretistu, ki je med drugim napisal libreto za Smetanovo opero *Dve vdovi* in prevedel opero *Prodana nevesta* v nemščino. Slovensko verzijo je nato pripravil in uredil Engelbert Gangl (1873–1950). S predelavo operete v opero se je Foerster želel približati zasnovi slovenske nacionalne opere. V ta namen se je odločil za operno formo, torej za uglasbitev govornih dialogov, kar je privedlo do sprememb v libretu. Poleg tega je opero bolj na gosto posul z vrivki slovenske ljudske glasbe. Končna varianta, kakršno poznamo danes, je nenavaden križanec: struktura se vsaj na zunanji ravni ogiba tradicionalni številčni logiki – dogajanje je razdeljeno na prizore, ki jih določajo nastopi in odhodi protagonistov; po drugi strani pa v takšno prekomponirano celoto vdirajo lahkotne, krajše zaključene enote, v katerih prepoznamo točke iz prvotne operete. Foerster svojega dela na glasbeni ravni torej ni globinsko spreminjal, temveč se je zadovoljil predvsem z dodajanjem, z mašenjem praznih mest med posameznimi bolj ali manj uspelimi točkami, zato operna varianta ni uravnotežena. V niz prekomponiranih dialogov in krajših arioznih izmikov, ki se oddaljujejo od lažjih žanrov in s katerimi hoče skladatelj doseči občutek, da »vsaka oseba govori tako, kot ji pristoji«¹²⁶ (ponavljajoči se motivični drobci na primer spremljajo Krčmarjeve nastope), so vključene prvotne operetno igrive točke, heterogenost pa dodatno poglobljajo ljudske scene, kot je na primer veliki zborovski uvod v 3. dejanje z nizom slovenskih ljudskih napevov. Že Matija Bravničar je opazal, da je »pri predelavi iz operetne oblike v operno leta 1896 skladatelj oblekel prozo v glasbeni recitativ s preludirajočo glasbo orgelskega značaja in s tem razbil stilno enotnost prvotne zasnove«.¹²⁷ Izvornim šaljivim podtonom, deloma pomešanim z nekaj domačijske nostalgije, je skladatelj očitno hotel dodati resnejšo socialno noto (Minka bi morala domovino zapustiti zaradi nevzdržnih socialnih pogojev) in nacionalne poudarke. O slednjih je Vlado Kotnik ugotavljal:

provincialno kranjsko flirtanje s pariškim kozmopolitizmom lahko [...] razumemo tudi kot retrogradni lokalni obračun s preteklo dolgotrajno habsburško dominacijo. Izdatna naslonitev na sicer geografsko in zgodovinsko bolj oddaljeno francosko kulturo in pomenljivo umanjkanje jasne reference na cesarski Dunaj ali prisotnost nemške kulture je bilo artistično utelešenje zgodovinskih pretenzij tedanjih slovenskih intelektualnih elit, da oblikujejo avtonomno slovensko tradicijo in jo odmaknejo od avstrijskih oz. nemških vplivov.¹²⁸

126 Prav tam.

127 Matija Bravničar, »Gorenjski slavček«, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 5 (1937/38), 44.

128 Vlado Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani. Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010*, Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012, 145.

Prav zaradi takšnih neskladij je bila recepcija operne variante podvržena pre-delavam, ki so po eni strani poudarjale nacionalni status Foersterjevega dela, obenem pa tiho priznavale operno dramaturške omejitve dela, za katero se je povrhu vsega zdelo, da niti nacionalne substance ne izraža v dovoljšni meri, saj so predelave kot po pravilu dodajale »nacionalne« točke, torej ljudske napeve. Če je kritik Julius Ritter von Ohm-Januschowsky še lucidno ugotavljal, da Foerster v operi ponuja dovolj možnosti »za nabiranje dišečih rož, a se hkrati izogiba vzpenjanju na višave, ki bi stale v nasprotju z dogajanjem, in da hkrati ne zamudi priložnosti, da se ne bi izkazal kot mojster kontrapunkta, kadar je to potrebno«,¹²⁹ so kasnejši predelovalci do konca izmaličili to krhko ravnotežje. Karel Jeraj (1874–1951) in Osip Šest (1893–1962) sta začutila dramaturško in glasbeno neučinkovita mesta, zato sta leta 1922 spremenila zaključke dejanj, vlogo Ninon zaupala koloraturnemu sopranu (prej mezzosopran) in namesto Minkine arije, ki jo je ob prvi verziji kritik *Laibacher Zeitung* označil za vrhunec dela,¹³⁰ vložila ljudsko pesem »Goreči ogenj brez plamena«. V tej nenavadni menjavi morda odmeva dramaturška nelogičnost – Minka, kmečko dekle, ne more prepevati razvite arije, tujca naj navduši z lepo zapetim ljudskim napevom, toda še bolj se zdi, da so prirejevalci želeli izkoristiti vsako najmanjšo priložnost za dodajanje ljudskega gradiva.

Kljub tovrstni priredbi, ki je nedvomno marsikoga navdušila, čeprav maliči Foersterjev izvirnik, so tudi še kasneje čutili, da so potrebne določene spremembe. Tako se je partiture kar dvakrat lotil Mirko Polič (1890–1951), najprej leta 1929 in nato leta 1937 v povezavi z Josipom Vidmarjem, ki je spreminjal libreto. Največ pretenzij po uresničenju prave nacionalne opere je imela slednja varianta. Iz »lirično komične opere klasično romantičnega značaja« je po Ukmarjevem mnenju nastala »pompozna, velika nacionalna opera«. ¹³¹ Še bolj slikovit in neposreden je bil v svojem kritičnem zapisu Fran Govekar: »Foerster in Pesjakova sta bila postavila pred nas v skromni, a lirični narodni majoliki srčkan gorenjski pušeljc z roženkravtom, naglji in rožmarinom, Polič in Vidmar pa v paradni vazi poleg naših poljskih rožic pompozni buke dragocenih, tudi tujerodnih cvetk.« ¹³² Vendar upravičena kritika ni zaustavila stampeda priredb, ki so zaznamovale predstave tudi še po drugi svetovni vojni. Foersterjev izvirnik torej težko štejemo za slovensko nacionalno opero, prej bi lahko govorili o predlogi ali skici. Temu pritrjuje število izvedb, saj se je v slovenskih opernih gledališčih močno nad *Slavčka* povzdignila *Prodana nevesta*, ki je neke vrste nadomestek za slovensko nacionalno opero. ¹³³

129 *Laibacher Zeitung*, 20. 12. 1896, 2508.

130 *Laibacher Zeitung*, 29. 4. 1872.

131 Vilko Ukmar, »Foerster–Polič: Gorenjski slavček«, *Slovenec*, 25. 11. 1937.

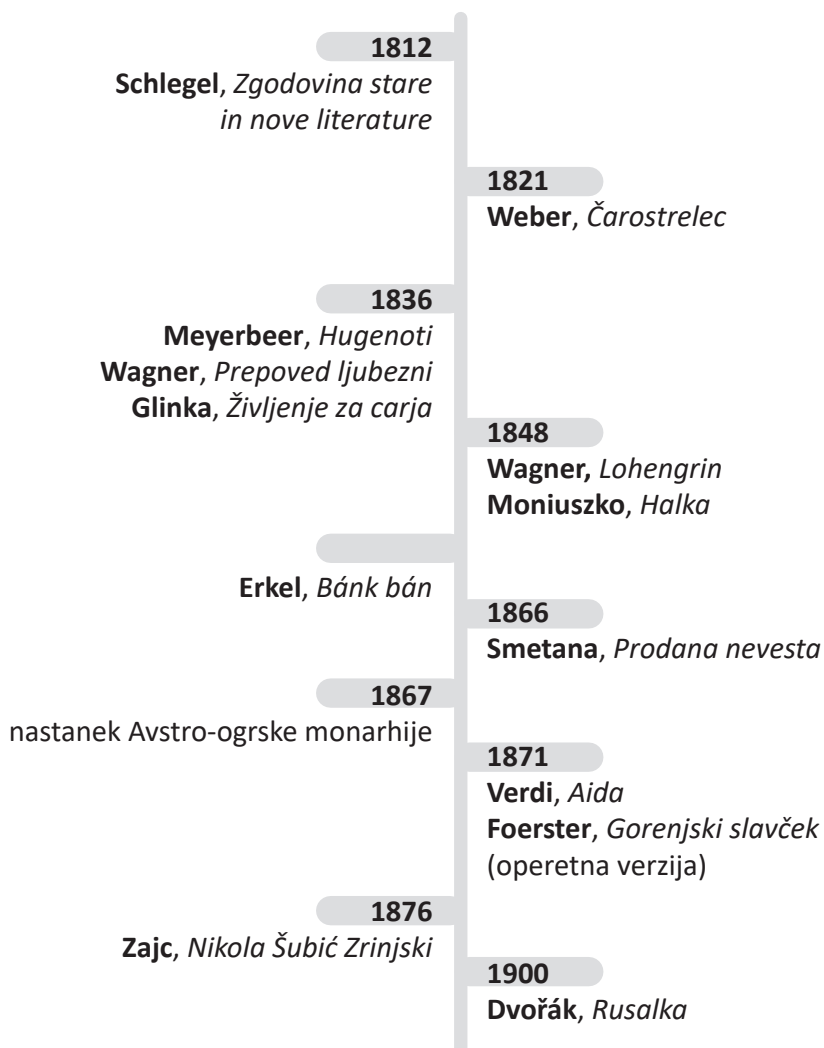
132 Fran Govekar, »Novo predelani 'Gorenjski slavček'«, *Slovenski narod*, 22. 11. 1937, 3.

133 Prim. Gregor Pompe, »Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizorjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes«, v: *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, ur. Jernej Weiss, Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2019, 351–372.

Nadaljnje branje

- Beckerman, Michael. »In Search of Czechness in Music«. *19th Century Music* 10/1 (1986), 61–73.
- Dvořák and His World*. Ur. Michael Beckerman. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Frolova-Walker, Marina. *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven in London: Yale University Press, 2007.
- Grdina, Igor. *Ipavci. Zgodovina slovenske meščanske dinastije*. Ljubljana: Založba ZRC, 2002.
- Helmets, Rutger. *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*. Rochester: University of Rochester, 2014.
- History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Zv. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Hobsbawm, Eric. »Introduction: Inventing Traditions«. V: Eric Hobsbawm, ur. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1–14.
- Large, Brian. *Smetana*. London: Duckworth, 1970.
- National Traditions in Nineteenth-Century Opera*. Zv. 2. Ur. Michael C. Tusa. London in New York: Routledge, 2010.
- Neubauer, John. »'Nichtfracks' for Comic Operas. Jernej Kopitar's Initiative to Write Slavic National Operas«. V: *Nova nepoznata glasba*. Ur. Dalibor Davidovi in Nada Bezić. Zagreb: DAF, 2012, 292–298.
- Newmarch, Rosa. »The Development of National Opera in Russia«. *Proceedings of the Musical Association* 26 (1899/1900), 57–77.
- Newmarch, Rosa. *The Russian Opera*. London: Herbert Jenkins Limited, 1914.
- St. Pierre, Kelly. *Bedřich Smetana. Myth, Music, and Propaganda*. Rochester: University of Rochester Press, 2017.
- Wagner, Richard. »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen«. V: Richard Wagner. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zv. 2. Leipzig: Verlag von J. W. Fritsch, 1871, 233–273.
- Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*. Ur. Peter Stachel in Philipp Ther. Dunaj: Oldenbourg, 2009.
- Woodside, Mary S. »Leitmotiv in Russia: Glinka's Use of the Whole-Tone Scale«. *19th-Century Music* 14/1 (1990), 67–74.

ČASOVNI TRAK – ROJSTVO NACIONALNIH OPER



Francoska opera druge polovice 19. stoletja

Lirična drama?

Z državnim udarom Napoleona III. se je leta 1851 pričelo zadnje francosko monarhično obdobje – drugo cesarstvo, ki se je končalo po francoskem porazu proti Prusiji. V času vladavine Napoleonovega nečaka je postal najpomembnejša pariška operna osebnost gledališki direktor Léon Carvalho (1825–1897), ki je prevzel vodenje ustanove Théâtre-Lyrique med letoma 1856 in 1860 in nato še med letoma 1862 in 1868, leta 1876 pa je postal vodja gledališča Opéra-Comique. Prav pod vodstvom Carvalha je Théâtre-Lyrique postalo osrednje pariško gledališče, o čemer pričajo tudi številke: v času drugega cesarstva je Carvalho v svojem gledališču pripravil 137 izvedb, medtem ko jih je prestižnejša Opera, ki jo je tedaj vodil Émile Perrin (1814–1895), zmogla »le« 52. Carvalho je močno razširil operni repertoar in je standardnemu žanru *opéra comique* dodal dela Glucka, Mozarta, Rossinija in Webra. Z uprizarjanimi deli je želel nagovoriti kar najširše občinstvo, kar je pomenilo, da je postopoma izginjala razlika med veliko opero, namenjeno premožni aristokraciji in meščanstvu, ter žanrom *opéra comique*, ki so mu dotlej najraje prisluhnili manj premožni meščanski sloji.



Slika 30: Léon Carvalho (levo) in Théâtre-Lyrique (desno)

S tega zornega kota moramo motriti žanrsko oznako *drame lyrique*, lirična drama, ki se jo pogosto uporablja v zvezi s tistim tipom oper, ki ga je najbolj propagiral

Carvalho. Toda natančne meje in opredelitve žanra so precej izmuzljive in povezane z različnimi nacionalnimi tradicijami. V francoski operni kulturi izraz zaznamuje dela iz 18. in 19. stoletja, ki so nastala v tradiciji žanra *opéra comique*, a so bila po tonu in snovi blizu sočasni govorni drami. Takšna dela so bila največkrat postavljena v domače, evropsko okolje, osnovni ton je bil resen, vsebina pa se je dotikala osnovnih moralnih vprašanj. Zagovornik stroge morale je bil običajno glavni protagonist, ki se je znašel na preizkušnji, pretila mu je izguba bogastva, družbenega položaja ali življenja, pri čemer se mu kot rešitev iz zagate ponuja možnost, da se odreče moralnosti, in ker temu ne podleže, prihaja do pogostih in hitrih dramatičnih preobratov. Kasneje, v poznem 19. in v zgodnjem 20. stoletju, se je izraz *drame lyrique* uporabljal za francoske opere, ki so nastale pod vplivom Wagnerja. (Sam Wagnerjev žanr glasbene drame se je v francoščini prevajal dobesedno, *drame musical*.) V teh delih nimamo več opraviti s strukturo zaprtih števil/črk, dramska akcija je nepretrgana, orkester je obravnavan simfonično, pogosta je uporaba vodilnih motivov in značilne bogate, razširjene harmonije.

Nekoliko drugačen odtенок je imela ta žanrska oznaka v nemški muzikološki tradiciji, kjer so jo uporabljali predvsem za opere Charlesa Gounoda in Ambroisa Thomasa, v katerih se je inscenacijsko razkošje velike opere umaknilo prizorom intimnosti. Tako pojmovana *drame lyrique* naj bi se razvila iz intimnih scen velike opere, opirala pa naj bi se na velike literarne mojstrovine, o čemer najbolj razločno pričajo opere *Hamlet*, *Faust*, *Werther* in *Don Kihot*. Takšno definicijo je prepričljivo zagovarjal Carl Dahlhaus, ki je poleg tega omenil, da so bila izvirna literarna dela običajno prežeta s filozofskimi poantami, katerih pa v operah ni.¹³⁴ Ker te opere torej niso bile dorasle idejnemu potencialu izbranih snovi, so jih skladatelji prepojili z religioznim tonom, s pomočjo tehnike vodilnih motivov pa so se vsaj na zunanji ravni približali Wagnerjevi glasbeni drami. Pri tem prilagajanju je prihajalo do paradoksa: ker so skladatelji iskali načine, kako v svojih operah doseči visoko umetniško raven, ki so jo izkazovale njihove literarne predloge, so se zaradi izpolnjevanja čisto glasbenih formalnih zahtev ter norm opernega žanra ali institucije pogosto oddaljevali od najbolj značilnih in osrednjih literarnih motivov in tem. Po drugi strani je Dahlhaus ugotavljal, da problem Gounodovega *Fausta* ni v tem, da se oddaljuje od Goethejeve predloge, temveč v tem, da je od nje precej odvisen, saj brez poznavanja izvirne tragedije sploh ni mogoče razumeti vseh zavojev zgodbe, še manj pa njene idejne podstati.

Lirična drama tako ostaja sporen operni žanr in sami skladatelji oznake niso uporabljali preveč dosledno (Massenet, ki je tako rekoč vsako opero opremil z

134 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 230.

natančno žanrsko oznako, jo je uporabil le enkrat – prim. tab. 17). Poleg tega lahko ta žanr razumemo kot korak v procesu mehčanja žanrskih razlik in s tem kot del spreminjanja družbene vloge opere. Prav s tega zornega kota moramo razumeti naslanjanje na velike literarne teme – zrcalile so operni prestop iz spektakelsko pompoznega k intimno idejnemu. Posledica teh premikov je bila spremenjena operna forma, ki je vse težje zaupala podedovani številčni formi.

Velika literatura in opera: Charles Gounod in Ambroise Thomas

Francoska opera, vsaj njen resni del, je bila vrsto let v znamenju enega samega imena – Giacoma Meyerbeerja. Vendar je slednji za svoje opere potreboval zmeraj več časa, Francija pa je bila sila žejna novega junaka. Sprva ni kazalo, da bi to lahko postal **Charles Gounod** (1818–1893), skladatelj, ki je ves čas nihal med askezo cerkvene glasbe in razkošnostjo odrskih desk. Kot vsi pomembnejši skladatelji se je tudi Gounod potegoval za nagrado *prix de Rome*, ki jo je dobil leta 1839, kar mu je omogočilo dvoletno bivanje v italijanski prestolnici, kjer je srečal številne osebe, ki so zaznamovale njegovo življenje. Med glasbeniki sta bili najbolj pomembni znanstvi s pevko Pauline Viardot (1821–1910) in pianistko Fanny Hensel (1805–1847), sestro Felixa Mendelssohna. Pauline Viardot ga je vpeljala v sodobno operno srenjo, Fanny Hensel pa mu je približala nemško instrumentalno glasbo. V estetskem in ideološkem pogledu je bilo še pomembnejše srečanje z dominikanskim pridigarjem Jean-Baptistom Henrijem Lacordairom (1802–1861), ki se je zavzemal za uravnotežen družbeni napredek. V tistem času je Gounod prebiral romantično poezijo Alphonsa de Lamartina in Goethejevega *Fausta*. Gounoda je navdušila arhitektura rimskih cerkva in njihova poslikava, razvil je tudi poseben odnos do Palestrinove glasbe, zato je pod vplivom Lacordairovih zamisli razmišljal predvsem o tem, kako bi prenovil francosko sakralno glasbo. Njegovo estetiko je že zgodaj zaznamovala razpetost med univerzalno lepoto in resnico krščanstva ter egoizmom, umetnostjo in človeško izoliranostjo vsakdanjega sveta. Gounod je nihal tudi osebno, saj se je po eni strani predajal verskemu misticizmu, po drugi pa je bil v družbi izrazito šarmanten, predvsem do dam, in je znal prepričljivo prodajati svoja dela. Nihanje je značilno tudi za njegovo študijsko pot, saj se je po vrnitvi iz Italije vpisal na teološko šolo, nato pa leta 1848 vendarle opustil željo po duhovniškem stanu. Katoliška vera je Gounodu očitno zagotovila stabilno sidro med silovitimi čustvenimi nihanji, ki so ga spremljala skozi vse življenje.



Slika 31: Charles Gounod

Takšno široko razpetost odčitamo tudi v skladateljevem kompozicijskem slogu, ki je izrazito eklektičen. Njegova najuspešnejša operna dela lahko razumemo kot hibride različnih sočasnih opernih tendenc, hkrati pa ne smemo prezreti, da je bil tudi uspešen cerkveni skladatelj (najbolj znana je njegova *Slavnostna maša Svete Cecilije*, 1855). Kljub temu da Gounod ni bil pomemben inovator, so ga v njegovem času šteli za vodjo preporoda francoske opere po obdobju italijanske prevlade. Za začetek kariere opernega skladatelja je bila pomembna protekcija Pauline Viardot, ki si je z vlogo Fidès v Meyerbeerjevem *Preroku* zagotovila dovolj veliko slavo in vpliv, da je Gounodu lahko odprla vrata v Opero, kjer so v repertoar sprejeli njegovo opero *Sapfo* (1851). Klasična antična snov v tistem času ni bila več popularna, zato ne čudi, da opera ni naletela na odobravanje občinstva, kljub temu pa je skladatelju prinesla dovolj pozornosti in 3. dejanje so kritiki pohvalili. Opera ima skoraj neoklasicističen priokus, zaznamuje jo igriv odnos do glasbenega sloga 18. stoletja, ki ga je skladatelj vzporejal z intimno liriko pariškega salona (v operi je uporabil svoj samospev na Lamartinovo besedilo), ansambelskim slogom, značilnim za italijansko opero, in mestoma značilno asketsko enostavnostjo.

Tabela 13: Gounodove opere

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1851	<i>Sapho</i>	<i>Sapfo</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1854	<i>La nonne sanglante</i>	<i>Krvava nuna</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1858	<i>Le médecin malgré lui</i>	<i>Zdravnik po sili</i>	<i>opéra comique</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1859	<i>Faust</i>	<i>Faust</i>	<i>opéra</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1860	<i>Philémon et Baucis</i>	<i>Filemon in Baucis</i>	<i>opéra</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1860	<i>La colombe</i>	<i>Golob</i>	<i>opéra comique</i>	Mestno gledališče, Baden-Baden
1862	<i>La reine de Saba</i>	<i>Kraljica iz Sabe</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1864	<i>Mireille</i>	<i>Mireille</i>	<i>opéra</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1867	<i>Roméo et Juliette</i>	<i>Romeo in Julija</i>	<i>opéra</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1877	<i>Cinq mars</i>	<i>Peti marec</i>	<i>opéra</i>	Opéra-Comique, Pariz
1878	<i>Polyeucte</i>	<i>Polyeucte</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1881	<i>Le tribut de Zamora</i>	<i>Poklon Zamori</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz

Leta 1852 se je Gounod poročil z Anno Zimmermann, ki je bila hči pomembnega profesorja klavirja na pariškem Konservatoriju, ter s tem še utrdil svoje mesto v visokih kulturnih krogih. Novo vabilo iz Opere tako ni bilo presenečenje. Tokrat so mu ponudili Scribov libreto, s katerim se je nekaj časa že ukvarjal Berlioz in so ga kasneje zavrnil Meyerbeer, Halévy, Félicien David in Verdi. Z opero *Krvava nuna* (*La nonne sanglante*, 1854) se je Gounod najbolj približal žanru velike opere. Opraviti imamo z mešanico gotskih motivov in formul italijanskih oper, ali povedano drugače, gre za zgodovinsko politično ozadje, značilno za veliko opero, ki se križa z elementi nadnaravnega. Z naslednjo opero je Gounod predsedal k Carvalho v Théâtre-Lyrique in ustvaril svojo prvo komično opero, ki jo je poimenoval *Zdravnik po sili* (1858) in z njo dokazal nadarjenost za pastiš preteklih slogov. Blebetavo živahni sekstet, denimo, močno spominja na Rossinijevo glasbo.

V govornih dialogih so avtorji dela uporabili izvorno Molièrovo besedilo, kar je odprlo številna vprašanja glede avtorskih pravic in je vodilo k blokadi izvedbe.

Kljub uspehu se je Gounod z *Zdravnikom* bolj kot ne predvsem oddolžil Carvalhu, ki je pri skladatelju naročil uglasbitev Goethejevega *Fausta*. Gounod je o *Faustu* razmišljal že v času bivanja v Vili Medici v Rimu, nato pa je leta 1855 naletel na dramo *Faust in Margareta* Michela Carréja, ki je predstavljala osnovo za končni libreto, ki ga je Gounod neuspešno ponujal Operi. Projekt je bolj pritegnil Carvalha, in tako je nastalo delo, ki se je vsaj z govornimi dialogi prilagodilo konvencijam žanra *opéra comique*. Toda v tistem času je slava značilne dramatične estetike velike opere že usihala in bolj kot ciljno naravnani dramski razvoj z velikimi *tableauxji* kot dramskimi in scenskimi vrhunci je občinstvo zanimalo raziskovanje notranjega duševnega življenja protagonistov. Po Dahlhausovem mnenju je Gounod izkoriščal značilne privatne scene, ki jih je poznala že velika opera, in se odrekal njihovi odvisnosti od velikih zgodovinskih premikov, obenem pa je presešel tudi lahkotnost in domačnost žanra *opéra comique*. Oba ta velika pariška žanra, velika opera in *opéra comique*, sta začela mehčati svoje ostre robove. Temu pritrjuje recepcija *Fausta*, ki je svoj pohod začel kot *opéra comique* z govornimi dialogi in melodramami, za izvedbo v Strasbourgu leta 1860, se pravi eno leto po pariški premieri, pa je Gounod odstranil govorne dialoge in jih nadomestil z recitativi. Da je med žanroma začelo prihajati do gladkega prehajanja, dodatno dokazuje dejstvo, da se je *Faust* po bankrotu Théâtre Lyrique brez težave preselil v Opero in je tam postal največkrat izvajana opera, kar ostaja do danes. Vsebinski in dramaturški premiki so vplivali tudi na glasbeno podobo opere. Najbolj se je spremenila solistična melodična linija, nato razmerje med pevskim glasom in orkestrom ter deloma tudi formalna ukrojenost števil. Za Gounoda je moral biti pevec v prvi vrsti govorec, kar pomeni, da se je morala pevska melodika zgledovati po intonaciji govora. Gounod je bil prepričan, da »resnica glasbenega izraza izgine ob banalni in nepremišljeni rabi formul in rutine«, ¹³⁵ zato je formo razumel kot telo, ki potrebuje svojo dušo, in ta je bila po njegovem mnenju emocionalna vsebina. Prav zaradi tega si je prislužil očitke o wagnerizmu, ki pa so ob sijajnem mednarodnem uspehu kmalu potihnili – večina je bila prepričana, da je francoska operna kultura ponovno našla svoj značilni izraz.

Bolj trdoživi so bili očitki, da opera maliči izvirno Goethejevo delo. Glavni očitki pri tem je bil, da je Goethejeva transcendentalna poanta žrtvovana patetični sentimentalnosti, pri čemer so popačeni in prilagojeni značilnim opernim tipom tudi glavni protagonisti: Margareta postane družbena debitantka, Mefistofeles je obarvan z otenki Leporella, Faust pa je predvsem neodločen zaljubljenec. Razpetost med uspehom in kritiko dobro ponazarjata dva primera. Leta 1890 je

135 Nav. po Manuela Jahrmärker, »Charles Gounod«, *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/15006> (dostopano 1. 4. 2022).

G. B. Shaw zapisal: »V zadnjih desetih ali petnajstih letih sem slišal Gounodovega *Fausta* vsaj devetdesetkrat in imam ga dovolj.« Izjava kaže na res izjemen uspeh Gounodovega dela, ki ga je londonska Kraljeva opera Covent Garden med letoma 1863 in 1911 uprizorila prav vsako leto, s *Faustom* so odprli Metropolitansko opero v New Yorku in samo v Parizu so do leta 1975 naštel kar 2836 ponovitev. Močno v kontrastu s takšnim uspehom pa je dejstvo, da so za dresdensko uprizoritev opere v šestdesetih letih 19. stoletja izbrali naslov *Margareta*, ki ga je opera v Nemčiji obdržala do danes, saj je nemško občinstvo kljub ljubezni do spevnih melodij težko preneslo skrunitev velike literature. O podobno negativnem stališču priča izjava slavnega prevajalca Goethejeve mojstrovine v francoščino, Gérarda de Nerval, ki je po Carréjevi drami *Faust in Margareta* zapisal: »Kakšna škoda, da ne obstaja zakon, ki bi preprečil pohabljanje in travestije tujih umetnin.«¹³⁶

Takšni pomisleki odpirajo vprašanja o razmerju med literaturo in opero. Goethe je imel tragedijo *Faust* za svoje največje delo, najbrž predvsem zaradi univerzalnosti tematiziranih idej, filozofskih potencialov in estetskih premis. S slednjimi je povezano tudi vprašanje o glasbi in Faustovi tragediji. Goethe je, posebno v drugem delu tragedije, na mnogih mestih v didaskalijah v ekscesni maniri zapisoval, kakšna naj bi bila scenska glasba, in tako nas ne sme presenetiti, če je na pomembnem mestu celo zapisal: »Od tu naprej ves čas spremljati z večglasno glasbo.« Od tod izhaja misel, da se *Faust* začne kot tragedija in konča kot opera. Kljub temu se je Goethe zavedal, kako težko bi bilo napisati ustrezno glasbo k Faustu, ki se sprehaja med nemškim srednjim vekom, se pomudi pred vrati raja in jo nato mahne na Klek k čarovnicam ter v antično Grčijo. Svojemu tajniku, J. P. Eckermannu, je o možnostih uglasbitve *Fausta* zaupal: »To je povsem nemogoče. Vse odbijajoče, odvrtno in grozotno, kar bi morala vsebovati glasba, je v nasprotju s časom. Glasba bi morala biti po karakterju podobna ‚Don Giovanniju‘: Mozart bi moral uglasbiti ‚Fausta‘. Tudi Meyerbeer bi bil morda tega zmožen, toda on se ne želi poglobiti v kaj takega, saj je preveč prepleten z italijanskim gledališčem.«¹³⁷ Kljub tej skepsi najdemo celo vrsto glasbenikov, ki jih je snov o Faustu nezadržno privlačila. Operno obdelavo naj bi znani založnik Breitkopf predlagal že Beethovnu, ki naj bi odvrnil: »No, to bi bilo pravo delo in iz tega bi morda na koncu celo kaj bilo. Toda prej moram napisati dve veliki simfoniji in oratorij.«¹³⁸ Nekateri so bili bolj neučakani kot Beethoven. Leta 1792 je *Fausta* kot spevoigro uglasbil Ignaz Walter, od leta 1808 je skušal tragedijo opremiti z glasbo knez Radziwill, o operi je sanjal tudi Goethejev družinski prijatelj, skladatelj Carl Friedrich Zelter, Schubert je uglasbil pesem *Marjetica* za

136 Prim. *Oeuvres complimentaires de Gerard de Nerval*, ur. Jean Richer, Pariz, 1959.

137 Nav. po Edgar Istel in Theodore Baker, »Goethe and Music«, *The Musical Quarterly* 14/2 (1928), 254.

138 Nav. po prav tam, 234.

kolovratom (1814), tri leta pred Gounodom je opero *Faust* napisal Spohr, sledila je Wagnerjeva *Uvertura Faust* (1840), Schumannove *Scene iz Goethejevega Fausta* (1844–53) in Berliozova dramatična legenda *Faustovo pogubljenje* (1846).

Seznam sprememb in opustitev, ki operni libreto ločijo od Goethejevega dela, je precej dolg. Libretista sta na primer izpustila predigro v gledališču, ki je nekakšna satira na gledališke razmere, kot tudi za tragedijo bistveni prolog v nebesih, v katerem Bog sklene stavo z Mefistom. Faust nato v operi ne priklíče zemeljskega duha, iz samomorilskega razpoloženja ga ne odreši velikonočna pesem (s to se opera zaključi!), temveč petje deklet in kmetov. Operni Faust si od Mefista želi skoraj izključno mladostne podobe, ki naj bi rešila vse njegove zagate in vprašanja, do te pomladitve pride takoj in zanjo ni treba stikati po čarovniški kuhinji, izpuščen je Mefistov pogovor s šolarjem, v katerem je Goethe ošvrknil takratno univerzitetno izobraževanje. Bistveno manj nedostopna je tudi Marjetica (pri Goetheju je vizija antične Helene iz drugega dela tragedije, v kateri Faust odkrije združitev severa in juga, racionalnosti in emocionalnosti, klasičnega in romantičnega, kar je nasploh osrednja Goethejeva estetska ideja), ki se v operi v svojih ljubezenskih občutjih veliko manj obotavlja in Faustu ne zastavlja zoprnih vprašanj o veri. Še bolj drastičnih sprememb so deležni nekateri spremljajoči liki: Wagner, ki je v tragediji prisposodba suhoparnega znanstvenega racionalista, se spremeni v povprečnega pivskega tovariša, bistveno se poveča dramaturška vloga Marjetkinega brata Valentina, Marjetkina mati je mrtva že vse od začetka in je ne ubije šele Mefistovo uspavalo, skoraj povsem nova pa je iznajdba Faustovega ljubezenskega tekmeča Siebla. Ker gre v zadnjem primeru za tipično hlačno vlogo (mladega snubca poje ženska), lahko v njem ugledamo še eno operno konvencijo več. V operi je torej v ospredju ljubezenska zgodba, odpadla pa je praktično vsa miselna vsebina in filozofska podstat. V Carré-Barbier-Gounodovi odločitvi je šlo bržkone za željo po prilagoditvi opernemu žanru, ki je tedaj vendarle še potreboval središčni ljubezenski afekt in se je otepal filozofskega.

A če smo pravični, Gounodova eksploatacija Goethejevega *Fausta* ni tako daleč od Goethejeve lastne izrabe ljudske legende in lutkovne igrice o učenjaku in magu Johannu Faustu. Goethe je to zgodbo izkoristil predvsem za svoje številne filozofske (smisel bivanja), literarne (združitev klasičnega in romantičnega) in celo družbenokritične (stanje na univerzah, produkcijske razmere v gledališču) meandre, medtem ko je Gounod iz Goetheja izbiral samo tiste scene, ki so se prilegale opernim glasbenim formam in so poskrbele za dramski pogon. V tem pogledu je zanimivo primerjati posamezne scene iz Goethejevega *Fausta* in njihovo miselno vsebino s scenami iz Gounodove opere, ki so v resnici izdelane glasbene forme. Spodnja tabela razkriva glasbeno strukturo prvih dveh dejanj opere v primerjavi z Goethejevo tragedijo.

Tabela 14: Primerjava med scenami v Goethejevi tragediji Faust in istoimensko Gounodovo opero

scene v tragediji	predigra v gledališču	prolog v nebesih	scena v Faustovi sobi	pred mestnimi vrati	Faustova študijska soba	Auerbachova klet v Leipzigu	čarovniška kuhinja	cesta
vsebina in filozofska pointa	satira o stanju v gledališčih	stava med Bogom in Mefistom	nezadovoljstvo nad znanostjo in življenjem; skoraj samomor	spoznanje človeške nepopolnosti	pakt z Mefistom	med študenti	Faustova pomladitev	Faust spozna Marjetico
scene v operi			scena v Faustovi sobi					
glasbene oblike	scena in zbor	recitativ Fausta	duet Fausta in Mefista	zbor študentov, vojakov in meščanov	invokacija (kavatina) Valentina	pesem o zlitem teletu	koral mečev	valček

Iz tabele je razvidno, da so morali libretista in skladatelj zgostiti Goethejevo scensko raznolikost (imamo le dve prizorišči: Faustovo študijsko sobo in trg pred gostilno) in tudi številne filozofske nastavke Goethejeve pesnitve (satira o gledaliških razmerah, stava med Bogom in Mefistom, spoznanje človeške nepopolnosti, pogovor s šolarjem o univerzitetnih zagatah), medtem ko so ohranili dovolj veliko raznolikost na ravni glasbenih form oziroma točk (zbor, duet, kavatina v obliki invocacije, pesem o zlatem teletu, koral, valček). Literarno bogastvo miselnih potencialov je nadomeščeno z bogastvom glasbenih oblik, ki so skrite v posameznih točkah. Iz konstelacije glasbenih točk raste dramaturgija opere, kar je njena osrednja razlika v primerjavi z literaturo. V takšni razporeditvi točk razpoznamo tudi približevanje obeh pariških opernih žanrov. Nekateri odseki, kot so Faustova kavatina, Margaretina močno okrašena arija o nakitu in Mefistove kitične pesmi (*strophes, couplets*), ostajajo zvesti tradiciji žanra *opéra comique*, medtem ko so drugi veliko bolj napredni, kot to na primer velja za Faustov dolgi monolog na začetku 1. dejanja, sestavljen iz vrste krajših arioznih fragmentov, nato pa še kvartet na vrtu, ljubezenski duet v 3. dejanju in končno sceno v zaporu, v kateri se ponovijo nekatere glasbene teme, ki smo jih srečali že v prejšnjih dejanjih.

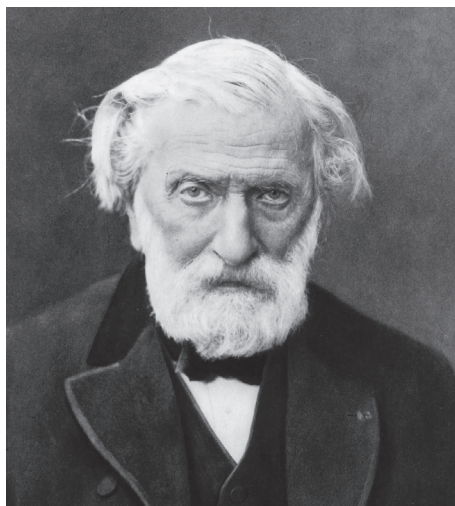
Gounod je s tovrstno mešanico različnih slogov in s karakterizacijo posameznih protagonistov, ki je postajala nekoliko bolj realistična, odprl novo poglavje v francoski operi. In del tega poglavja je bil nedvomno religiozni ton, ki zaznamuje nekatere izstopajoče scene v *Faustu* (scena v cerkvi z začetka 4. dejanja in končna apoteoza) in ki v nadaljevanju druge polovice 19. stoletja ni več izginil iz francoske opere.

Naslednji Gounodovi operi iz leta 1860, *Filemon in Baucis* ter *Golob*, sta ostali zavezani vsem konvencijam žanra *opéra comique* in ne kažeta na premoščanje žanrskih razlik, kakršne odkrivamo v *Faustu*. Podobno velja za veliko opero *Kraljica iz Sabe* (1862), ki je propadla že po petnajstih ponovitvah, zaradi spominskih motivov pa si je skladatelj ponovno prislužil očitke o wagnerizmu. Spet bolj izraziti sta bili naslednji operi, *Mireille* ter *Romeo in Julija*, ki se ponovno naslanjata na veliki literarni deli. Opera *Mireille* (1864) je nastala na podlagi epske pesnitve *Mirèio* Frédéricica Mistrala (1830–1914), ki je konec petdesetih let razburkala pariško literarno srenjo, ko je izšla v izvorni provansalsščini ob prevodu v knjižni francoščini. Guonod je navezal stik s pesnikom, da bi se pozanimal o številnih detajlih, ki jih je vzel za izhodišče pri podajanju lokalne barve. V karakternem pogledu je najbolj domišljen lik naslovne junakinje, opera kot taka pa je bila posebna tudi v razgaljanju socialnih razlik v kontekstu kmečke družbe. Precej uspešnejši je bil skladatelj z opero *Romeo in Julija* (1867), za katero je libreto spet pripravil uigrani dvojec Barbier-Carré, ki je bil tokrat bistveno bolj zvest Shakespearu kot v Thomasovem *Hamletu* ali Goetheju v *Faustu*.

Sprva je Gounod v skladu z utečeno prakso opero nameraval opremiti z govornimi dialogi, toda med vajami za prvo uprizoritev si je premislil in premore med točkami zapolnil z recitativi. Tako je *Romeo in Julija* postala prva opera, ki v kontekstu gledališča, namenjenega žanru *opéra comique*, ni imela govornih dialogov, kar lahko razumemo kot nadaljnji korak v približevanju med žanroma velike opere in opere *comique*.

Izmed kasnejših skladateljevih del je vredna omembe še opera *Polyeucte* (1878), za katero sta libretista Barbier in Carré uporabila Corneillovo tragedijo, ki je bila osnova že Scribovega libreta za Donizettijevo opero *Mučeniki*, le da sta bila tokrat avtorja ponovno bolj zvesta literarni predlogi. Delo v skladu z znano maniro velike opere raste iz kontrasta med krščanskim in poganskim svetom, kar daje možnost za številne glasbene eksotizme, vendar je šlo Gounodu v prvi vrsti za izpostavitev moči krščanstva. Skladatelj, čigar vera se je v njegovih zadnjih desetih letih življenja krepila, je verjetno zaradi teh vsebinskih podtonov *Polyeucte* štel za svojo najboljšo opero.

Tudi **Ambroise Thomas** (1811–1896) je kariero opernega skladatelja pričel v Opéra-Comique, kjer je kmalu dosegel precejšnjo odmevnost in je obveljal za dediča Aubera in Halévyja. Tako kot Gounoda so tudi Thomasa privlačila velika literarna dela in tudi on si je za izhodišče izbral Goetheja in Shakespeara. Barbier in Carré sta zanj pripravila libreto za opero *Mignon* (1866), katere izhodišče je Goethejev razvojni roman *Učna leta Wilhelma Meistra* (1795). Libreto sta najprej ponudila Meyerbeerju in Gounodu, a ga je sprejel šele Thomas, ki ga očitno ni motilo, da sta libretista podobno kot v *Faustu* močno trivializirala izvirnik in poudarek ponovno prestavila na osrednji ženski lik in njene ljubezenske tegobe. Da bi zadovoljil standardno občinstvo gledališča Opéra-Comique, je Thomas kasneje popravil tragični konec v srečnega – v tej varianti *Mignon* postane Wilhelmova žena, medtem ko se mora njena rivalka Philine zadovoljiti s poroko s svojim občudovalcem Frederickom. Za izvedbe v tujini je Thomas znova aktiviral prvotni konec, v značilni maniri pa je govorne dialoge zamenjal z recitativi. Lik *Mignon*, zapuščene hčere iz incestuoznega razmerja, ki potuje s skupino Romov, ti pa izkoriščajo njene darove, je precej kompleksen, kar omogoča uporabo različnih glasbenih slogov. Veliko je eksotične romske barve, najdemo tudi pastiše glasbe 18. stoletja, medtem ko je vloga Philine namenjena koloraturnemu sopranu, s čimer je bilo poskrbljeno še za ustrezno dozo virtuoznosti.



Slika 32: Ambroise Thomas

Po osvojitvi občinstva v Opéra-Comique se je smel Thomas preizkusiti v Operi, za katero je, najbrž kot odgovor na zelo uspešno Gounodovo opero *Romeo in Julija*, pripravil svojo uglasbitev Shakespeara, opero *Hamlet* (1868). Libretista sta bila ponovno Barbier in Carré, ki sta skrajšala obsežno tragedijo in našla mesto za obvezni balet. Dodala sta srečni konec, v katerem Hamlet ubije Klavdija in postane danski kralj, kar so morali za kasnejše izvedbe, predvsem londonsko, popraviti. Središčna točka je scena Ofelijine blaznosti, ki je modelirana po Donizettijevem zgledu iz *Lucie Lammermoorske*. Točka je sestavljena iz več odsekov: uvodnemu recitativu sledi valček, med katerim Ofelija razmeče rože, nato zapoje svojo balado (abab–koda), katere drugi del (b) prinaša virtuosne kolorature. Kljub temu da je občinstvo nedvomno najbolj pritegnila prav ta scena, so veliko bolj dramatično modelirani drugi karakterji, predvsem naslovna vloga, namenjena baritonu. Tako tudi Thomasovo opero zaznamuje značilen premik k predstavljanju psiholoških značilnosti protagonistov, kar vodi proč od dramaturgije velike opere.

Nova vloga eksotizma in satire

Najpomembnejša zgodovinska ločnica v Franciji druge polovice 19. stoletja je bil poraz v vojni s Prusi (1870–1871). Francozi so poraz razumeli kot ponižanje, ranjen je bil njihov patriotski ponos. Razloge za poraz so videli predvsem v svetovljanstvu, ki je prevladovalo v času drugega cesarstva in je v veliki meri zaznamovalo francosko kulturo tistega časa. Vodilne francoske osebnosti so

začutile, da morajo ponovno vzpostaviti in na novo opredeliti francosko kulturno identiteto. S tega gledišča moramo motriti ustanovitev Nacionalnega glasbenega združenja (Société nationale de musique), katerega pobudnik je bil skladatelj Camille Saint-Saëns, kot člani pa so se mu med drugim pridružili Gabriel Fauré, César Franck in Jules Massenet. Glavni moto združenja je bil »Ars Gallica«, torej domača, francoska glasba, izvedbe del francoskih skladateljev, kar je hkrati pomenilo odmikanje od vplivov tujih slogov ter od frivolnosti in površnosti opere – do tistega trenutka osrednjega francoskega glasbenega žanra.

Leta 1875 je v Parizu vrata po štirinajstih letih gradnje odprla nova Opera, kot si jo je zamislil arhitekt Charles Garnier (1825–1898), po katerem danes nosi ime. Lokacija in zunanost sta poosebljali družbeni pomen, ki ga je opera uživala v času drugega cesarstva. Vendar je v času, ko je bila stavba dograjena, sloves Opere že močno bledele in še bolj zvrst velike opere, ki sta se ji še najbolj približala Massenet s *Kraljem Lahoreja* (1877) in Saint-Saëns s *Henrikom VIII.* (1883). Zgledi dramaturgije, spektakelske pompoznosti in slogovne eklektičnosti velike opere so bili še zmeraj močni, a so trčili ob vse močnejše Wagnerjeve vplive. Spremembo družbene vloge opere so odražale tudi številne ukinitve gledališč. Leta 1878 je vrata zaprla ustanova Théâtre-Italien, ki se je v času poudarjenega nacionalizma znašla v ideološki nemilosti, leta 1872 je bankrotiralo v preteklih desetletjih vodilno gledališče, Théâtre-Lyrique, in prav zaradi tega je tedaj svojo moč okrepila Opéra-Comique, ki so jo prej hromili uspehi Théâtre-Lyrique. Nedvomno je k uspehu tega gledališča močno pripomogel tudi prihod Carvalha, ki je ustanovo vodil od leta 1876 do leta 1897. V času Carvalhovega vodenja je bil žanr *opéra comique* vse močnejše vpet v postopno evolucijo, v kateri je izgubljal svoje specifike, kar je vodilo k zamegljevanju ločnice med veliko opero in opero *comique*, kot smo že omenili. V žanr *opéra comique* so pogosteje zahajale tragične vsebine, od izvedbe Gounodove opere *Romeo in Julija* pa so bile tovrstne opere pogosto tudi v celoti prekomponirane. K nejasnemu razločku v primerjavi z veliko opero je veliko pripomoglo tudi Carvalhovo zanimanje za ples, zaradi česar so opere, izvedene v njegovem gledališču, vsebovale plesne točke; najdemo jih v najuspešnejših operah tistega časa: v Gounodovi operi *Peti marec*, Delibesovi *Lakmé* in Massenetovi *Pepelki*.



Slika 33: Opera Garnier v Parizu

Še naprej pa je *opéra comique* ostajala zavezana eksotizmu. Eksotizmi so bili v 19. stoletju priljubljeno umetniško sredstvo, povezano z eno osrednjih estetskih kategorij 19. stoletja, z romantično idejo o karakterističnem. O tem je pisal Friedrich Schlegel že leta 1797 v spisu »O študiju grške poezije«. V glasbeno teoretične spise je idejo karakterističnega v obliki značilne lokalne barve (*couleur locale*) vnesel Anton Rejcha (1770–1836), ki je v svojem delu *Umetnost dramatičnega komponiranja* zapisal:

Izraz lokalna barva zaznamuje opazovanje in posnemanje krajevnega položaja, običajev, religije, navad in načinov oblačenja v deželi, v kateri se odvija dramatično delo: to je naloga pesnika, scenografa, igralca in kostumografa. Kar zadeva skladatelja – on piše glasbo nekako tako, kot da bi bila namenjena njegovi lastni deželi. Prav res, ali naj bi za dogajanja na Kitajskem pisal kitajsko glasbo? Ali naj bi za dramo, ki se odvija v Afriki, posnemal glasbo Etiopijcev, Egipčanov ali Nigerijcev? Mi mu tega ne svetujemo. Vse, kar lahko skladatelj poizkusi, je, da vplete nacionalno melodijo ali še boljše nacionalno pesem, če je že znana in melodično zanimiva. V tem primeru si lahko tudi lasti pravico, da to melodijo posnema, podaljša in izpelje. Toda če komponira za deželo, v kateri je neki instrument posebno pogosto v uporabi, potem bi bilo dobro, da ga uporabi. Harfo bo uporabil za spremljavo ossianskih spevov, v Italiji bo uporabil mandoline, v Španiji kitare, v Švici alpski rog.¹³⁹

139 Antoine Reicha, *Art du compositeur dramatique*, vol. 6, Paris: A. Farrenc, 1833, 274.

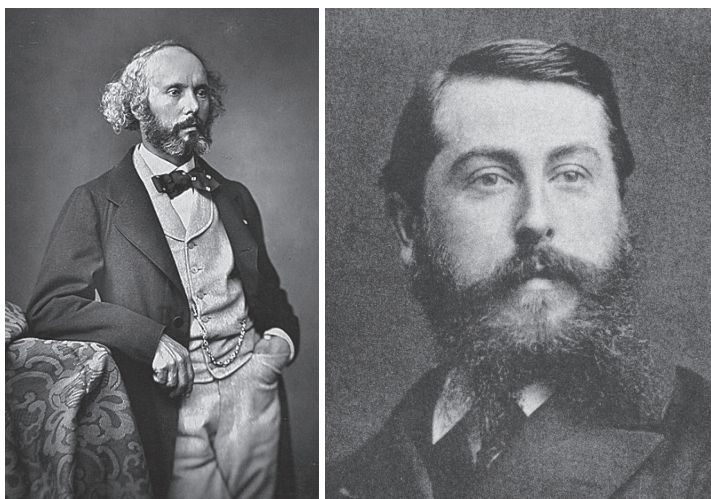
Že iz tega zapisa – Rejchova knjiga je izšla leta 1835 – je razviden odnos do eksotizmov: v resnici je precej površinski, saj Rejcha skladatelju ne svetuje prevzemanja ključnih značilnosti glasbe tuje kulture (npr. lestvic, harmonskih in melodičnih posebnosti), ampak zgolj »dekorativne« momente (inštrumentacija, že znane pesmi). Zanimivo pri konceptu lokalne barve je, da je že na prvi pogled precej jasno, da le nadomešča stari baročni koncept afekta. Če je v baroku posamezno arijo moral zaznamovati določen čustveni afekt, ki ga je bilo mogoče glasbeno ponazoriti s šabloniziranimi glasbeno retoričnimi figurami, so zdaj skladatelji v svoje glasbene točke namesto afekta poskušali vnesti atmosfero totalnosti scene: notranji moment (čustveno stanje protagonista) je zamenjal zunanji (»barva« scene), glasbeni postopek pa se pravzaprav ni spremenil, saj so bili eksotizmi že v 19. stoletju predvsem izpraznjeni klišeji.

Podobno nam pripoveduje tudi zgodba francoskega skladatelja **Félicien Davida** (1810–1876), ki bi ga lahko imeli za očeta eksotizmov. David je med letoma 1833 in 1835, ko je zaradi svojega socialističnega prepričanja moral zapustiti Francijo, potoval po Bližnjem vzhodu. Pot ga je med drugim vodila v Istanbul, Jeruzalem, Aleksandrijo, Kairo in Bejrut, kar je David izkoristil za študij glasbe orientalskih ljudstev. S seboj je tovoril klavir in prirejal improvizacijske koncerte. Kakor pripovedujejo anekdote, naj bi David v nekem haremu evnuhe poučeval klavir, neko versko nestrpno arabsko pleme pa naj bi mu klavir razkosalo. Njegov biograf Alexis Azevedo poroča, da so Davida na potovanju večkrat zaprli, pretepli, ga imeli za talca, ko je izbruhnila kuga, pa naj bi na dveh kamelah zbežal v Sirijo, od koder se je končno vrnil v Pariz. Tu je svoj prvi veliki glasbeni uspeh doživel leta 1844, in sicer s simfonično odo *Puščava*, v kateri je slikal pot karavane skozi puščavo. Skladba je sestavljena iz molitev k Alahu, puščavskega viharja, klicev mujezina in kopice orientalskih plesov. Kljub temu da je David lahko črpal iz originalnih virov in izkušenj, je njegova glasba v prevladujoči meri zahodnoevropska: na Bližnji vzhod spominja uporaba »arabskih« tolkal (triangel, činele, tamburin), med »izvirnimi« arabskimi plesi pa na primer najdemo španski bolero. Samo nekaj malenkostnih dodatkov, pravzaprav začimb, je torej zadoščalo, da je David zadostil potrebi občinstva po karakteristični lokalni barvi.

Kasneje je David napisal opero *Lalla Roukh* (1862), ki se odvija v Indiji. Z njo je postavil zgled za številne kasnejše orientalsko obarvane opere. Tudi v tem delu je resnično indijskega precej malo. Še bolj značilna pa je obravnava eksotičnega materiala, ki v opero vstopa zgolj na določenih mestih – eksotično je natančno ločeno od domačega in je pravzaprav getoizirano. Takšni nastopi lokalnih barv so v nadaljevanju operne zgodovine postali šablonski, najdemo jih v značilnem klicu verskega voditelja, v domovinski ali spominski pesmi (ta se je nanašala na opevanje lepe mladosti v domovini), v narodnih plesih v okviru praznovanj in v glasbi templja. Šablonskost in jasna zamejenost eksotizmov od preostalih točk

v operah 19. stoletja kažeta na poseben odnos do eksotičnega: eksotično je bilo zajeto v nekakšnem getu, skoraj kot v izložbeni vitrini, in tako ni v ničemer ogrožalo prevladujočega zahodnoevropskega glasbenega stavka. To kaže na distanco in do neke mere ponižujoč odnos do drugih kultur: te so zanimive, a »primitivne«, zahodnoevropska glasba naj bi bila kompleksnejša, vzvišena in s tem edina zmožna opernega koncepta.

Takšen odnos do eksotičnega še očitneje izstopi ob prerezu glasbene podobe eksotizmov. Osrednji problem tiči v skoraj poljubni izmenljivosti, saj so bila glasbena sredstva za eksotizme izredno omejena. Skladatelji so za ponazarjanje glasbe najrazličnejših eksotičnih ljudstev (od Arabcev, Egipčanov, afriških plemen in Indijcev do Indijancev in tatarskih plemen) uporabljali praktično vedno ene in iste kompozicijske postopke: obigravanje enega tona, pentatonsko lestvico, poudarjeno kromatiko, nestabilno izmenjavanje med durom in molom, v lestvici ponavljajočo se zvečano sekundo, zvečano kvarto ali zmanjšano seksto, sinkope, pedalne tone, ritmični ostinato in seveda značilno inštrumentacijo, o kateri je dajal navodila že Rejcha.



Slika 34: Félicien David (levo) in Léo Delibes (desno)

Idejno in v določeni meri tudi glasbeno središče opere *Lakmé* (1883) **Léa Delibesa** (1836–1891) je trk dveh različnih kultur, zahodnoevropske in indijske, kar skladatelju daje priložnost za vpletanje številnih glasbenih eksotizmov. Zanimivo je, da v operi srečamo tipične situacije, ki omogočajo eksotična barvanja, kot tudi značilna glasbena sredstva. V operi *Lakmé* naletimo na kar tri izmed zgoraj naštetih tipičnih situacij: klic verskega voditelja se skriva v začetnem zboru in sledeči molitvi Lakmé, v 2. dejanje je umeščen niz orientalskih plesov (terana, rektah, perzijski

ples), dramatični zaključek 2. dejanja pa prekinja spev brahmanov, ki prihaja iz pagode, in zelo podobno je z odmevi zbora iz templja prežeta tudi poročna scena iz zadnjega dejanja. Kar se tiče tehničnih sredstev, najdemo v operi pentatonsko lestvico (uvodni zbor, začetek pesmi Lakmé, začetek njene legende, pentatonsko je zasnovan zbor iz templja v poročni sceni), lestvično zvišano sekundo in kvarto (orkestrski predigri k 2. in 3. dejanju, recitativ Hadjija), pedalne tone (ples terana, uspavanka Lakmé) kot tudi kromatiko (perzijski ples, ki je tematsko podoben *Šeherezadi* Rimskega-Korsakova, kar ne preseneča, saj sta se skladatelja poznala in vzajemno občudovala) in obigravanje enega tona (začetek arije z zvončki). Na prvi pogled je eksotičnega materiala in postopkov v operi *Lakmé* izredno veliko, zato so mnogi Delibesu pripisovali velik posluš za izvirno indijsko glasbeno govorico. Vendar je Delibesov odnos do eksotičnega tipično zahodnoevropski in umetniški in kot tak nima kakih resnejših zvez z etnomuzikološko zvestim pristopom.

Delibes zelo jasno profilira napetosti in razlike med indijskim in evropskim. Takšno dvojnost vidimo v dveh spominskih motivih, ki prežemata večji del opere: gre za melodijo molitve Lakmé, ki dejansko temelji na posebni indijski lestvici, raga (raga pilu: *b-c-des-e-f-as*), in diatonično odmerjeni vojaški koračnici, ki znanuje evropsko in vojaško poreklo Geralda.

Primer 49: Molitev Lakmé in vojaška koračnica iz Delibesove opere Lakmé

Vendar Delibes pri takšnem glasbenem razločevanju dveh kultur ni bil dosleden, zato privzema trk med kulturama ideološke poteze. Glasbena svetova namreč ni sta ves čas jasno ločena, pač pa evropski glasbeni stavek zložno najeda indijskega. To je razvidno iz številnih primerov, kjer skladatelj sceno obarva indijsko, a se že v naslednjem trenutku odreče avtentičnosti v prid funkcijsko tonalne komoditete. Tako je uvodni zbor sicer zasnovan pentatonsko, vendar tretja fraza že prinaša šesti ton durove lestvice, ki skladatelju omogoča konvencionalno kadenciranje.

Primer 50: Melodični potek uvodnega zbora iz Delibesove opere Lakmé

Pentatonsko se začne tudi pesem glavne junakinje, vendar Delibes tonski prostor podobno kot pri začetnem zboru že v drugem stavku razširi s preostalimi lestvičnimi toni. V podobno dvojnost sta ujeta zbor in scena na tržnici z začetka 2. dejanja: orkestrski uvod z lestvičnimi pasažami, v katerih melodično izstopa zvečana kvarta, in praznimi kvintami napoveduje orientalsko sceno, ki pa jo v glasbeno tehničnem pogledu prekine nastop zboru, ki je harmonsko ujet v zelo preprosto tonično dominantno razmerje. Najbolj vpijoč primer takega topljenja eksotičnega v zahodnoevropskem je znamenita arija z zvončki. Začne se z vokalizmo Lakmé, ki je v orientalskem smislu oblikovana kot arabesko obigravanje centralnega tona *e*, prvi del legende je harmonsko izpeljan iz terčne napetosti med molovo toniko in durovo šesto stopnjo, drugi del prinaša pentatonski priokus, znani refren z zvončki pa je oblikovan s pomočjo pedalnega tona in harmonskega menjavanja med toniko in dominantno v najbolj trdem zahodnoevropskem duhu, zato refren težko povežemo z začetno »hindujsko« vokalizmo – znamenita glasbena točka dejansko kar poka od glasbene nehomogenosti. In prav v tem je občinstvo 19. stoletja videlo poseben čar.

The image displays a musical score for the Lakmé aria. It consists of three systems of music. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line. The second system shows the vocal line with French lyrics and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with French lyrics and the piano accompaniment.

Lyrics in French:

Ou va - la jeune In dou - e... Fil - le des Pa - ri as... Quand la lu - ne se... jou - e... Dans les grands mi - mo - sus?...

La - bas dans la - fo - ret plus som - bre, Quel est - ce vo - ya - geur per - du?...

Primer 51: Raznolik glasbeni material za različne odseke arije z zvončki iz Delibesove opere Lakmé

Razkriti glasbeni postopki pritrjujejo spoznanju, da je Delibes indijsko eksotiko obravnaval in razumel predvsem kot začimbo. Kljub temu da se je poskušal približati pristni indijski glasbi, na primer z uporabo rage, pa te nikoli ni obravnaval v skladu z njeno lastno glasbeno logiko, temveč je vedno čutil potrebo, da jo podredi, prilagodi ali stopi z zahodnoevropskim glasbenim

sistemom. Indijska in zahodnoevropska kultura očitno nista obravnavani enakovredno. Delibes in tudi drugi operni skladatelji 19. stoletja, ki so hlastali za eksotičnimi temami – ne smemo spregledati, da si je Delibes mnogo literarnih motivov sposodil pri znameniti Meyerbeerjevi veliki operi *Afričanka* (v njej glavna junakinja smrt poišče na podoben način kot Lakmé), Meyerbeer pa je v delu izkoristil tudi lestvice z zvečanimi intervali –, so na druge kulture gledali nekoliko zviška, kar je vsaj v primeru indijske glasbene kulture, ki ima izredno razvito, obsežno in kompleksno glasbeno teorijo, pravzaprav nekoliko rasistično. A Delibesu tega ne gre zameriti. Srečanje med kulturama je v operi *Lakmé* sicer usodno (glavna junakinja mora umreti), a po drugi strani precej mimobežno, saj konec koncev umre Indijka in ne vojak britanskega imperija, ki si je najprej dovolil zavzeti daljno deželo in nato še vstopiti v tempelj tuje religije.

Pomembno spremembo pri obravnavi eksotizma je prinesla opera *Carmen* (1875) **Georgesa Bizeta** (1838–1875). Kljub temu da je umrl precej mlad, je Bizet prehodil zavito pot opernega skladatelja, saj se je v svojem življenju lotil kar tridesetih opernih projektov, čeprav so večinoma ostali nedokončani. V celoti je danes ohranjenih šest skladateljevih oper, od katerih je bilo za časa njegovega življenja izvedenih le pet (prim. tab. 15). Sprva je sledil znanim opernim žanrskim modelom in je z opereto *Zdravnik Čudež* (1856) ustvaril opereto v Offenbachovem slogu, medtem ko sta mu v operi *buffi Don Procopio* (1859) kot italijanski zgled služila Cimarosa in Donizetti. Z opero *Ivan IV.*, ki jo je pisal med letoma 1864 in 1865, je snoval veliko opero, postavljeno na Kavkaz in Kremlin v 16. stoletju, vendar ni dokončal zadnjega, 5. dejanja.



Slika 35: Georges Bizet

Tabela 15: Bizetove opere

Letnica ¹⁴⁰	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1856	<i>Le docteur Miracle</i>	Zdravnik Čudež	<i>opérette</i>	Bouffes-Parisiens
1859	<i>Don Procopio</i>	<i>Don Procopio</i>	<i>opera buffa</i>	Opéra, Monte Carlo
1863	<i>Les pêcheurs de perles</i>	<i>Iskalci biserov</i>	<i>opéra</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1866	<i>La jolie fille de Perth</i>	<i>Čedno dekle iz Perth</i>	<i>opéra</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1871	<i>Djamileh</i>	<i>Djamila</i>	<i>opéra comique</i>	Opéra-Comique, Pariz
1874	<i>Carmen</i>	<i>Carmen</i>	<i>opéra comique</i>	Opéra-Comique, Pariz

Več uspeha je Bizet požel z deli, ki jih je ustvaril za Théâtre-Lyrique. Carvalhu ga je priporočil Gounod, kar ne preseneča, saj sta oba skladatelja melodijo obravnavala kot najpomembnejši element glasbenega stavka. Za Carvalhovo gledališče je nastala opera (Bizet je tik pred premiero govornje dialoge zamenjal z recitativi) *Iskalci biserov* (1863), katere osrednji magnet je bilo eksotično prizorišče, ki je ponujalo dovolj priložnosti za standardne glasbene eksotizme. O njihovi izmenljivosti sicer ponovno priča dejstvo, da so opero najprej nameravali postaviti v Mehiko, šele nato so dogajanje prenesli na Šrilanko. Standardna je tudi vsebina, saj je glavna junakinja Leïla razpeta med ljubeznijo in religioznimi zaprisegami, kar jo postavlja v podobno dilemo, kot je zaznamovala že Spontinijevo *Vestalko*, Bellinijevo *Normo* in Delibesovo *Lakmé*. Prav potreba po eksotizmi hromi opero, katere konflikt med ljubosumnostjo in bratskim odnosom med ribičema Zurgo in Nadirjem se nikoli ne razvije v resno dramatično situacijo, saj dogajanje ves čas prekinjajo konvencionalni zbori svečnikov, eksotični plesi in zaklinjanja. Tudi v enodejanki *Djamila* (1871), oblikovani kot *opéra comique* z govornimi dialogi in melodramami, je Bizet izkoristil predvsem možnosti, ki jih ponujajo lokalne barve dogajanja, tokrat postavljenega v Kairo. Ples in zbor (št. 7 – gl. prim. 52) kažeta tipično izrabo vseh najbolj osnovnih eksotičnih prijemov: nestabilnega izmenjavanja med durom in molom, zvečane kvarte (*es*), pedalnega tona in ritmičnega ostinata.

140 Letnica nastanka opere (pogosto je do prvih izvedb prišlo šele po skladateljevi smrti).

Andantino quasi Andante ♩ = 63

Primer 52: Začetek plesa in zbora iz Bizetove opere *Djamilia*

Tudi naslednja in hkrati zadnja Bizetova opera, *Carmen* (1874), ponuja številne priložnosti za eksotizme, vendar so ti v precej drugačni funkciji, kot jo imajo v operah *Lakmé*, *Iskalci biserov* in *Djamilia*. Nova vloga eksotizmov je verjetno presenetila občinstvo na krstni predstavi, ki se ni iztekla povsem po pričakovanjih. Ludovic Halévy, skupaj s Henrijem Meilhacom člen precej uspešnega libretističnega dvojca, ki je pripravil besedilo za Bizetovo *Carmen*, je v svojem dnevniku opisal razmere ob premieri danes slavne in zelo uspešne opere:

Prvo dejanje je bilo dobro sprejeto. Ob prvi pesmi, ki jo je pela Galli-Marié [prva pevka, ki je pela vlogo Carmen], je bil dolg aplavz, podobno je bilo tudi ob duetu Micaële in Joséja. Dober je bil tudi konec dejanja – aplavzi, ponovni pozivi na oder. Po koncu dejanja je bilo na odru veliko ljudi. Obkrožili in čestitali so Bizetu. Drugo dejanje je bilo že manj uspešno. Začetek je bil še briljanten. Velik učinek je napravil nastop toreadorja, nato pa je nastopil hlad. Od te točke naprej, ko se je Bizet vedno bolj oddaljeval od tradicionalne forme opere *comique*, je bilo občinstvo presenečeno, zbegano in osuplo. Med dejanjema je bilo okoli Bizeta že manj ljudi. Čestitke so bile manj iskrene, bolj nerodne, prisiljene. Še bolj odločen je bil hlad v tretjem dejanju. Občinstvo je ploskalo zgolj ob Micaëlini ariji, ki je bila ukrojena po klasičnih modelih. Na odru je bilo ob koncu dejanja še manj ljudi. In na koncu četrtega dejanja, ki je bil ledeniški od začetka do konca, so bili na odru le še trije ali štirje zvesti in iskreni Bizetovi prijatelji. Vsi so ga skušali pomiriti s toplimi frazami, a jim je iz oči sijala žalost. *Carmen* je pogorela.¹⁴¹

141 Cit. po Edgar Istel, »Die Uraufführung, die Pariser Presse, die Galli-Marié und der Tod Bizets, v: *Georges Bizet. Carmen. Texte, Materialien, Kommentare*, ur. Attila Csampai in Dietmar Holland, Hamburg: Rowohlt, 1984, 188.

Halévy zelo dobro popisuje dinamiko predstave, ki se je končala s polomom. Bizet je za časa svojega življenja doživel triindvajset predstav, kmalu zatem pa se je sezona opere *Carmen* tudi iztekla. Le malo kasneje, ko je Ernest Guiraud (1837–1892) za prvo izvedbo na Dunaju leta 1875 dodal recitative in s tem opero formalno iz opere *comique* spremenil v veliko opero, pa se je začel triumfalni pohod, ki ga ni bilo mogoče ustaviti vse do danes. Že leta 1905 so samo v Parizu slavili tisočo ponovitev opere.

Razlogi za prvotni polom so paradokсно postali temelj njenega kasnejšega uspeha. V tem pogledu se zdi najpomembnejša Bizetova odločitev za žanr. S *Carmen* je Bizet odločno prestopil tako glasbeno formalne kot tudi vsebinske okvire opere *comique*, žanra, ki se je od velike opere ločil na zunanji ravni, po tem, da so bili dialogi govornjeni in ne prekomponirani, vsebinsko pa je bil namenjen družinskemu kulturnem razvedrilu, ki sicer ni bilo omejeno samo na komično, a ni dobro prenašalo velikih tem in tragičnih razpletov. Zgodba, ki si jo je izbral Bizet, ni brez »družinskih poslastic«: ohranjeni so nekateri komični elementi, dodana je tipična lokalna barva, dovolj je tudi značilnih koračniško spevnih točk (ne preseneča, da sta občinstvo že na premieri navdušili toreadorjeva pesem in Micaëlina arija, slednja napisana povsem po Gounodovih zgledih in z religioznimi podtoni). Vendar je Bizet opero sklenil krvavo tragično. Takšnemu dramatičnemu stopnjevanju sledi tudi glasbena realizacija, saj je delež govornjenih dialogov v vsakem dejanju manjši (zadnja slika je celo v celoti prekomponirana), kar kaže na zavestno postopno prehajanje od površinsko všečnega k esencialno tragičnemu.

Občinstva ni presenetil, zbegal in osupnil le delež tragičnega, ampak tudi moralna spotikljivost. Občinstvo je nastop Célestine Galli-Marié (1837–1905), ki je vlogo naslovne junakinje odpela v kratkem krilu in raztrganih nogavicah, razumelo kot nezaslišan prekršek zoper moralo. Licemerska operna družba se je pevki maščevala tako, da je vlogo ciganske lahkoživke poistovetila z njeno realno osebnostjo. Seveda pa ta oprava še zdaleč ni bila edini moralni prestop. Carmen je predstavljala padlo žensko, ki nima mesta na opernem odru. Podobno izkušnjo in skoraj enak polom je dvajset let poprej doživel Verdi s *Traviato*. Vendar med Verdijevo nekdanjo kurtizano Violetto in Bizetovo Carmen obstaja pomembna razlika: Violetta vsaj v operi deluje izrazito moralno, medtem ko temperamentna Carmen po značaju res ni najbolj plemenita. Grozljivo je moralo biti spoznanje, da Carmen sama izbira ljubimce in se jih odkriža, ko je ne zanimajo več. To je bilo v nasprotju z moško fantazijo o nadvladi ženske, kar je bil tabu, o katerem se ni veliko govorilo, gotovo pa se ga je odklanjalo vsaj na nezavedni ravni. Carmen je v psihološkem oziru žrtev Don Joséjeve posedovalnosti in ljubosumja, tako kot je on žrtev njenih čarov, še bolj uničujoč vpliv na vojaka pa ima njegova mati. V obeh primerih je vloga ženske enaka – je mučiteljica moškega. Ne glede na to, ali štejemo Don Joséja za žrtev žensk ali pa Carmen za mučenico, vedno smo

ujeti v zrcalno podobo razmerja gospodar–suženj. Glavna junaka, Carmen in Don José, sta le odseva drug drugega in v namišljeni bikoborbi strastne ljubezni tako Carmen kot Don José na trenutke zasedata položaj bikoborca in bika. Dihotomija gospodar–suženj je le ena v nizu nasprotij, ki strukturirajo opero. Na enak način bi lahko razpravljali še o drugih tematskih mrežah: o razpetosti med svobodo in posesivnostjo, razliko med severnjaško in južnjaško etiko, o Špancih in Romih, meščanskih vrednotah in bohemskem življenjskem slogu, o Micaëli in Carmen kot dvojici devica proti prostitutki in o Escamillu in Don Joséju kot posebljeni moškosti v odnosu do poženščenosti. V operi najdemo še druge dvojice, kot so red proti neredu, zločin proti normam vzpenjajočega se kapitalizma, osvobojene spolne navade v nasprotju s katoliškimi zakonskimi normami. Bizet se je na te opozicije glasbeno odzval s prepletom diametralno nasprotnih žanrov in slogov: ljudsko se zoperstavlja sofisticiranemu, španski eksotizmi konvencionalnim točkam žanra *opéra comique*. Takšne dvojnosti v povezavi z različnimi glasbenimi slogi je izkoristil za karakterizacijo: liričnost in sladkost Gounodovega sloga sta pripisani kmečki deklici Micaëli kot predstavnici čistosti, materinstva in domačnosti, egoistični bikoborec Escamillo je vsiljivo priljubljen z italijansko koračnico, Carmen gradi na eksotičnih plesih, Don Joséjeva glasba v slogu Gounoda je sprva podobna glasbi Micaële, a v teku opere pridobiva na moči in neposrednosti. Na vrhuncu opere, v finalu 3. dejanja, se te slogovne ravni dramatično združijo na zelo učinkovit način: slišimo Escamillov refren bikoborca, čisto glasbo Micaële, Don Joséjeve strastne grožnje in motiv usode.



Slika 36: Célestine Galli-Marié

Razloge za tedanje družbeno odklanjane Bizetove opere morda najbolje zajame zapis spodletelega skladatelja, a cenjenega kritika Félix Clémenta, v katerem je ta izpostavil, da tovarniške delavke ne sodijo na operni oder in nasploh naj bi tovarna cigaret ne bila primerno okolje za opero.¹⁴² Še bolj bode v oči Clémentovo prepričanje, da je neustrezna že Mériméejeva novela, ki da ni nič drugega kot hladna fotografija. Clémenta je torej zmotil Mériméejev in Bizetov realizem, želja po prikazu bolj realnega izseka iz človeškega življenja in s tem njuno opuščanje romantiziranega zvajanja na sublimno.

Vendar Bizetovo bližanje realizmu ni bilo prevratniško. Opaziti ga je mogoče zgolj v rahli spremembi poudarkov znotraj nosilnih elementov žanra *opéra comique*. V Bizetovi operi sicer najdemo vse tipične značilnosti žanra, a hkrati je za *Carmen* značilna preobilica pitoresknega. To se kaže v pitoreskni zborih (zbor vojakov, zbor pouličnih fantalinov, zbor delavk iz tovarne cigaret, zbor tihotapcev, množica na bikoborbi), značilno plesno ali koračniško ukrojenih pevskih točkah (kuplet Escamilla nosi v prvem delu poteze bolera, ki se nato umakne koračniškemu utripu, Carmen zapoje habanero in nato še seguidillo) in skoraj šablonskih hispanizmih (spremljava ob začetni pesmi 2. dejanja spominja na kitarske akordske figuracije), ki so jih s pridom že pred Bizetom izkoristili Glinka, Emmanuel Chabrier, Édouard Lalo in Pablo de Sarasate.

Seveda je potrebno takšen špansko-romski lokalni kolorit takoj postaviti pod vprašaj. Bizet nikoli ni obiskal Španije, v knjižnici pariškega Konservatorija pa se je ohranil listič s pripisom: »Naročam seznam španskih pesmi, ki jih hrani knjižnica. – BIZET.«¹⁴³ Po novejših raziskavah je šlo za zbirko *Échos d'Espagne (Odmevi Španije)*, iz katere je Bizet za medigro k 4. dejanju prevzel melodijo iz divje andaluzijske pesmi Manuela Garcíe. Toda Bizet je motiviko bistveno prilagodil svojemu idiomu – primerjava pokaže, da je Bizet preprost melodično kadenčni obrazec bistveno izboljšal, in sicer tako prvi (a) kot tudi drugi glasbeni stavek (b) pesmi (gl. prim. 53). Prevzet je tudi kratek melodični vzgib, ki ga Carmen prepeva, ko izziva Zunigo (gl. prim. 54), najbolj znamenit pa je primer habanere. Za slednjo je v veliki meri odgovorna pevka Célestine Galli-Marié, ki je skladatelj prosila, naj zamenja originalno pesem z refrenom v 6/8 taktu, češ da se mora glavna junakinja že ob svojem prvem nastopu jasno predstaviti kot ciganka. Bizet je pevki ugodil in napisal habenero. Sprva je mislil, da je njena melodija ljudska, a je dejansko prevzeta po pesmi »El Arreglito« špansko-ameriškega skladatelja Sebastián Yradierja (1809–1865), znanega po popevki »La Paloma«. Vendar tudi tokrat izvorno avtorstvo ni bistveno, saj tudi v tem primeru ne moremo govoriti o tipični španski lokalni barvi. Habanera je namreč izvorno kubanski ples, poleg tega je Bizet Yradierjev napev subtilno izboljšal (gl. prim. 55). Lokalno je

142 Prav tam, 193

143 Winton Dean, *Georges Bizet. His Life and Work*, London: J. M. Dent & Sons, 1965, 229.

začinjen že preludij opere, ukrojen kot ples *passodoble taurino*, ki mu sledi sklep, v katerem pride do izraza značilna zvečana sekunda kot del ciganske lestvice, ki bistveno zaznamuje ta osrednji spominski motiv opere, ki v dveh različnih oblikah (gl. a in b v prim. 56) zaznamuje nestanovitnost Carmen (a) in nato še njen usodni vpliv na Don Joséja (b).

(a)

(b)

(a)

(b)

Primer 53: Pesem Manuela Garcíe (a in b zgoraj)
in njena obdelava v Bizetovi operi Carmen (a in b spodaj)

Tra la la la la la la la, Mon se - cret, je le garde et je le garde bien! —

Primer 54: Prevzeta melodija (zgoraj) in Bizetova varianta (spodaj)

(a) Yradier

(b)

(a) Bizet

(b)

Primer 55: Yradierjeva pesem (zgoraj) in Bizetova pretopitev v habanero (spodaj)

Allegro moderato

a)

b) **Andante moderato**

Primer 56: Spominski motiv v ciganski lestvici iz Bizetove opere Carmen

Šablonskost, neizvirnost ali celo geografska premestitev glasbenih elementov, ki naj bi bili v funkciji lokalne barve, niso za tisti čas nič posebnega, skladatelj je pač zadostil potrebi po karakterističnem. Vendar je Bizet vseeno napravil korak naprej: točke z lokalnim koloritom v operi prevladujejo, pri čemer pa še zdaleč ne opravljajo zgolj prozaične vloge dekorativnega povečevanja zanimivosti, temveč nosijo izrazito dramaturško funkcijo. Razumemo jih lahko kot naznačevalce miljeja, iz katerega izhaja glavna junakinja in ki v marsičem določa njene značajске poteze. Carmen je muhasta in v ljubezni nestabilna, ker je ciganka, na to nas ves čas opozarja glasba s prevladujočim eksotičnim koloritom. Eksotizem, ki je vse do Bizeta v žanru *opéra comique* opravljal dramaturško nepomembno vlogo, je zdaj stopil v ospredje kot naznačevalec karakterja in osrednji nosilec dramaturškega zapleta. To je bil Bizetov tip realizma, ki je silno zmotil njegovo občinstvo in tedanje kritike.

Seveda pa predstavlja prenos poudarka na lokalno barvo, ki je v dramaturški funkciji, tudi pomembno varovalko: emancipirana ženska, ki sama izbira ljubezenske zveze, je ciganka, torej še vedno »eksotična« ženska. In libreto je dejansko ukrojen tako, da ima poleg nemoralne tudi moralno vlogo. To razberemo že iz konstelacije oseb, saj lahko moralne meščanske kvalitete ugledamo v paru Micaëla-Don José, prevratniške, amoralne pa v paru Carmen-Escamillio. Tovrstno ločeno sobivanje moralnega in nemoralnega ni bilo sporno, občinstvo je celo uživalo v tovrstni eksotiki, v taki divji Carmen in mačističnem Escamilliu. Do tragedije pride šele, ko se vzpostavi prepovedana zveza med Carmen in Don Joséjem. Ta zveza je pogubna – Carmen je umorjena in s tem Don Joséjevo življenje uničeno. Po svoje je takšen konec prav tako moralka.

Na realistično podajanje napeljuje tudi dejstvo, da v glasbi opere *Carmen* ostaja zelo veliko točk, katerih glasba ni povezana s čustvi in osebnostnim stanjem protagonistov, torej ne prihaja iz notranjosti, temveč je posledica zunanjih dejavnikov, kot so urbano okolje in pokrajina. Takšna je na primer glasba v krčmi, prav tako kot koračniške melodije vojakov v kasarni, vojaške fanfare, slovesna glasba ob bikoborskem slavju, priložnostna pesem ali napitnica. Najbolj očiten primer, kako takšna na videz neosebna, zunanje motivirana glasba služi kot izvrstno dramaturško orodje, je v 2. dejanju, na začetku dueta med Carmen in Don Joséjem. Carmen pleše za Don Joséja svoj zapeljivi ples in se pri tem spremlja na kastanjete, Don José pa prepozna oddaljeni zvok vojaških trobent, ki kličejo k nočnemu počitku – Carmen je torej v stanju poudarjene erotične prebujenosti, medtem ko postaja Don José ob zvokih trobent nervozen, ubogljiv in družbeno upogljiv. Na ta način se z najbolj enostavnimi sredstvi – melodiji pesmi Carmen in fanfarnih trobent se združita v na videz enostaven kontrapunkt (gl. prim. 57) – zariše karakterna razlika: »osvobojena« Carmen prevzema erotično iniciativo, medtem ko Don José ostaja razpet med surovim telesnim gonom in konservativnim občutkom dolžnosti.

Primer 57: Pesem Carmen, utrip kastanjete in fanfare iz kasarne – »urbani« zvoki v duetu med Carmen in Don Joséjem v Bizetovi operi *Carmen*

Na prvi pogled bi težko našli skupne točke med tragiko opere *Carmen* in frivolnostjo operet **Jacquesa Offenbacha** (1819–1880), toda izkaže se, da je glasbeno banalno pogosto lahko zaznamovano tudi z grozljivostjo. Tako na primer *Carmen* njeni prijateljici Frasquita in Mércèdes napovesta zlo usodo med prepevanjem refrena, ki se zdi ukrojen po operetnih modelih. Izkaže se, da sta komično in površno lahko v funkciji realističnega.

Offenbach je bil po rodu nemški Jud, ki se je leta 1833 iz Kölna preselil v Pariz, kjer se je kmalu uveljavil kot violončelist in je prva leta v francoski prestolnici preživel kot violončelist v gledališču Opéra-Comique. Ves ta čas se je skušal uveljaviti tudi kot operni skladatelj, vendar so gledališča njegova dela redno zavračala, kar se je nadaljevalo tudi na začetku petdesetih let, ko je postal dirigent v gledališču Comédie-Française. Stvari so se končno obrnile leta 1855, ko je, opogumljen z zgledom precej uspešnega gledališča Folies-Nouvelles, ki ga je vodil operetni skladatelj Hervé (1825–1892), najel malo leseno gledališče Marigny na Elizejskih poljanah in v njem odprl poletno gledališče, v katerem je sprva izvajal operete in pantomime, namenjene največ trem protagonistom. Uspeh novega gledališča, ki ga je poimenoval Théâtre Bouffes-Parisien, je bil tako velik, da je kmalu moral najeti prostor še za zimsko sezono, izvajati pa so smeli dela s petimi protagonisti. V gledališču so izvajali Offenbachove komične enodejanke in druga podobna dela Adolpha Adama (1803–1856) in Léa Delibesa. Uspeh Offenbachovega tipa operete je bil povezan z uspešnim druženjem razposojenega duha *vaudevilla* iz 18. stoletja, elementov italijanske opere *buffe* in močne parodije. Besedila so se napajala pri znanih mitih, ki so jih avtorji priredili tako, da so ustrezali aktualnim družbenim, političnim in kulturnim razmeram. Pogosto je takšna opereta parodirala opere, ki jih je na spored dajala Opera, in s tem vzpostavljala satiro do običajnih družbenih konvencij in aktualnih političnih dogodkov, povezanih predvsem z drugim cesarstvom. Ta družbenokritična vez med opereto in drugim cesarstvom je bila nazadnje tudi krivec za postopni zaton Offenbachove slave po koncu drugega cesarstva. V skladu s parodično logiko je bilo pogosto sredstvo citat. Vendar je bila prevzeta tematika, naj bo glasbena ali literarna, največkrat postavljena v povsem neprimeren kontekst, kot to veljala za sloviti razuzdani ples kankan iz *Orfeja v podzemlju* (*Orphée aux enfers*, 1858), ki je namenjen bogovom. Nasploh je to prvo opereto, s katero je Offenbach dosegel nesluteni uspeh, mogoče razumeti kot parodijo na znamenito Gluckovo opero. Offenbach se je oprl na klasično vsebino in jo spremenil v komični material, kar se je zdelo bogokletno, a toliko bolj žgečkljivo. S parodiranjem konvencij in družbenih norm velike opere je delo privzelo močne podtone družbene satire.

Podoben odnos do klasičnega je vzpostavljen v opereti *Lepa Helena* (*La belle Hélène*, 1864), ki hkrati parodira mit o Troji in Berliozovo opero *Trojanci*, ki so jo uprizorili le leto poprej. Cenzorje je zmotil predvsem lik Kalhasa, ki je mišljen

kot satira duhovščine, medtem ko je imelo občinstvo nekaj težav s poudarjeno čutnostjo Helene. Razpetost med resnobnostjo klasičnega izvirnika in njegovo komično izkrivljeno podobo izdaja tudi glasba, ki živahne plesne ritme kombinira s parodijami oblik resnega žanra. Dober primer je citat iz tria Rossinijevega *Viljema Tella*. Kmalu Offenbachov uspeh ni bil zamejen več le na Pariz, pač pa so nanj postali pozorni na Dunaju, kjer se je leta 1864 predstavil z romantično opero *Renske nimfe* (*Die Rheinnixen*), napisano v Marschnerjevem duhu. Deloma lahko že v tej operi razberemo Offenbachovo željo, da prestopi okvire operete in komičnega, česar se je odločno lotil v svojem poslednjem, nedokončanem delu *Hoffmannove pripovedke* (*Les contes d'Hoffmann*). Libreto Julesa Barbiera temelji na igri, ki jo je napisal sam v sodelovanju z Michelom Carréjem in črpa iz štirih zgodb Ernsta Theodorja Amadeusa Hoffmanna. Glavni junak zgodb postane pisatelj Hoffmann sam, njegov duhovni in moralni propad pa je prikazan s pomočjo treh ljubezni na treh prizoriščih – do mehanične lutke Olympie (Nürnberg), pevke Antonie (München) in kurtizane Giuliette (Benetke). Ta določajo tri dejanja, uokvirjena s prologom in epilogom, v katerem Hoffmann čaka svojo zadnjo ljubezen, operno pevko Stello, za katero se izkaže, da je kombinacija vseh prejšnjih ljubezni, zato naj bi vse štiri vloge pela ista pevka. Enako velja za lika Nicklausse in Muze ter Hoffmannove različne antagoniste (Lindorf, Coppélius, Doktor Čudež, Dapertutto).

Opero zaznamujejo številna vprašanja, povezana z izvirnim besedilom, torej partituro opere. Offenbach je sprva snoval prekomponirano opero z recitativi, ki jo je namenil gledališču Gaîté-Lyrique, kasneje pa je bil prisiljen za ustanovo Opéra-Comique pripraviti verzijo z govorjenimi dialogi. Skladatelj je umrl med vajami za prvo izvedbo in takrat naj bi bila partitura skoraj popolna. Nato je pred končno izvedbo številne popravke naredil predvsem Ernest Guiraud, ki je spreminjal že Bizetovo *Carmen*. Črtal je dejanje, ki se dogaja v Benetkah, a ga je potem postavil nazaj, le da je bilo zdaj umeščeno pred dogajanje v Münchnu. Poleg tega je leta 1887 pomemben del notnega gradiva uničil požar v dvorani Favart in podobno se je zgodilo še leta 1881 na Dunaju, zaradi česar se je opere oprijelo vraževerje. Mednarodni uspeh si je opera izborila šele z izvedbo leta 1905 v Berlinu, kjer so uporabili še nadalje popravljeno verzijo, ki so jo pripravili leto poprej za izvedbo v Monte Carlu. Na željo direktorja tamkajšnje opere je skladatelj André Bloch (1873–1960) dodal novo arijo »Scintille, diamant«, ki jo je pripravil na podlagi melodije iz Offenbachove pravljичne opere *Potovanje na Luno* (*Le voyage dans la lune*, 1875), ter septet, ukrojen po znameniti barkaroli, ki jo je že Offenbach prevzel iz *Renskih nimf*. Paradokсно sta prav ti točki, ki imata najmanj opraviti z Offenbachovim izvirnikom, postali najbolj slavni točki opere. V zadnjih desetletjih je bilo vložene veliko napora v izdajo verzije, ki bi se čim bolj približala Offenbachovimi izvirnim idejam, kar pa ni v nobenem pogledu spremenilo

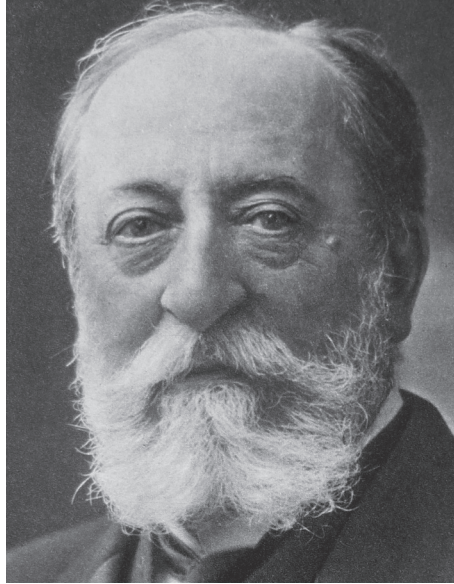
odnosa občinstva. Tega najbrž navdušuje prav nenavadna mešanica odlomkov, za katere se zdi, da prihajajo iz operete, in takih, ki jih povezujejo z resnimi operami. To se pravzaprav ujema z osrednjim skladateljevim namenom: podobno kot lahko lahkotni operetni slog napoveduje tragično (primer je že omenjena situacija iz *Carmen*), zmore tudi melodično blagoglasje, kakršno zaznamuje barkarolo in *Dapertutto* arijo, navesti k misli, da se bo končno dogajanje izteklo tragično.

Med wagnerofobijo in wagneromanijo

Izvedba Wagnerjevega *Tannhäuserja* leta 1861 se je spremenila v enega večjih polomov in je dokončno zapečatila Wagnerjev odklonilni odnos do francoske prestolnice. Toda razmerje do nemškega umetnika se je v Parizu stalno levilo in je bilo docela vpeto v velika nasprotja, razpeta med iracionalnim odklanjanjem in neskaljenim navdušenjem. Kljub temu da se Wagnerjeve glasbe ni slišalo s pariških odrskih desk, je bila redni predmet pogovorov o operi. Francosko-pruska vojna in Wagnerjevi zoprni podtoni v »veseloigri v antični maniri« *Kapitulacija* (*Eine Kapitulation*, 1870) so dodatno odvrčali pripravljenost Francije, da ga sprejme, kar pa ni ustavilo razpredanj o Wagnerju v literarnih krogih. Čeprav so po vojaškem porazu iz gledališč izginile tako rekoč vse opere nefrancoskih skladateljev, so dela merili prav po Wagnerju. Nekaterim skladateljem so očitali, da preveč kopirajo nemškega mojstra, spet drugim, da so njihova operna dela napisana brez razumevanja velikih sprememb, ki jih je v glasbeno gledališče prinesel Wagner. V osemdesetih letih so bile te kontroverze pozabljene in glasbeni svet je končno na veliko razpravljal o Wagnerju. Ena vidnejših posledic navdušenja nad Wagnerjevo umetnost je bila publikacija *La Revue Wagnerienne*.

Značilen dvojni odnos do Wagnerja je med skladatelji gojil **Camille Saint-Saëns** (1835–1921), ustanovitelj Nacionalnega glasbenega združenja ter poziva k nacionalni umetnosti in k zmanjšanju tujerodnih vplivov. Saint-Saëns se je dobro zavedal mika Wagnerjevih del in je njegovo glasbo oboževal. Leta 1876 je obiskal Bayreuth in o tem napisal sedem dolgih člankov, v katerih med drugim preberemo: »Wagneromanija je opravičljiva bedarija, wagnerofobija pa bolezen.«¹⁴⁴ Toda po zgodnjem navdušenju se je Saint-Saëns odvrnil od Wagnerja, in to točno v trenutku, ko sta njegova glasba in estetika preplavili francosko kulturo. Leta 1914, torej ob začetku prve svetovne vojne, je znova napisal serijo člankov, tokrat z naslovom *Germanofilija* (*Germanophilie*), v katerih se je zavzel za prepoved nemške glasbe, zlasti Wagnerjevih del.

144 Nav. po Peter Jost, »Camille Saint-Saëns«, v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/11776> (dostopano 2. 4. 2022).



Slika 37: *Camille Saint-Saëns*

Takšno nihanje med občudovanjem in odklanjanjem je splošna značilnost Saint-Saënsa, ki sta ga paradokсно privlačili najnovejša glasba in ob tej še »stara« glasba – sam se je pogosto oziral h Glucku in Rameauju. Kot umetnik ni iskal originalnih in novih poti, temveč mu je bila bližja ideja prilagajanja in kombiniranja različnih vplivov, zato velja za klasicističnega romantika, podobno kot Brahms. Claude Debussy ga je označil za »glasbenika tradicije«, medtem ko je sam o sebi povedal: »Sem eklektičen duh. Morda je to velika napaka, vendar je ne morem spremeniti: človek ne more spremeniti svoje osebnosti.«¹⁴⁵

Saint-Saëns je napisal dvanajst opernih del (gl. tab. 16), v katerih se je odvrnil od zgledov Wagnerjeve glasbene drame in ohranil številčno formo opere. Pogosto je uporabljal zgodovinske lokalne barve, njegova orkestracija pa je bila poudarjeno prosojna in se ni nagibala k dramatični zgoščenosti. Med vsemi deli si je nesmrtno slavo priborila zgolj opera *Samson in Dalila* (*Samson et Dalila*, 1877), ki jo je sprva, navdušen nad oratoriji Händlovega tipa, zasnoval kot oratorij in nato na predlog libretista preoblikoval v opero. Odmev take geneze še lahko razberemo iz dela: 1. in 3. dejanje sta v dramatičnem pogledu precej statična, oratorijska, velik delež je namenjen monumentalnim zborovskim točkam, medtem ko je 2. dejanje, ki ga je skladatelj napisal najprej, s svojo melodramatičnostjo in

145 Nav. po Daniel M. Fallon, Sabina Teller Ratner in James Harding, »Camille Saint-Saëns«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024335> (dostopano 4. 4. 2022).

strastjo bližje francoskim operam tistega časa. V središču je spopad med profanim in religioznim, kar Saint-Saëns slika s slogovno razprtostjo med uvodno tožbo Hebrejcev, senzualno glasbo, s katero se predstavlja Dalila, in divjim, z eksotizmi zaznamovanim Bakanalom (gre za tipične zvečane sekunde), ki naznačuje barbarske Filistejce. Libreto temelji na šestnajstem poglavju *Knjige sodnikov*, vendar se ne osredotoča na Samsonova dejanja, temveč v središče postavlja Dalilo, ki jo vodi predvsem osebno in manj versko ali politično maščevanje. Saint-Saëns je opero napisal še v času, ko je občudoval Wagnerja, kar je razvidno iz forme, ki je v celoti prekomponirana in ne razpada na posamezne točke, temveč zgolj označuje osrednje prizore. Ponekod v partituri razbiramo vplive zgodnjega Wagnerja (*Večni mornar*, *Lohengrin*), poleg tega pa ni mogoče prezreti odmevov Berliozja in Meyerbeerja.

Saint-Saëns je *Samsona* ustvarjal precej dolgo, kar je bilo povezano predvsem z odklonilnim stališčem opernih hiš, ki v Franciji niso bile naklonjene obdelavam bibličnih snovi. Več zanimanja je pokazal Franz Liszt, zapriseženi wagnerjanec in vodja gledališča v Weimarju, kjer je opera leta 1877 doživela prvo izvedbo. Šele trinajst let kasneje je prišlo do prve izvedbe v Franciji (Rouen), medtem ko so jo na odrskih deskah Opere uprizorili šele leta 1892, se pravi dolgo po tem, ko je tam svoj krst doživel veliko bolj po meri žanra velike opere ukrojeni *Henrik VIII.* (*Henry VIII*, 1883), v katerem je skladatelj tehniko spominskih motivov kombiniral s številčno strukturo.

Tabela 16 Saint-Saënsove opere

Letnica ¹⁴⁶	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1877	<i>Samson et Dalila</i>	<i>Samson in Dalila</i>	<i>opéra</i>	Veliko vojvodovo gledališče, Weimar
1877	<i>Le timbre d'argent</i>	<i>Srebrni žig</i>	<i>drame lyrique</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1872	<i>La princesse jaune</i>	<i>Rumena princesa</i>	<i>opéra comique</i>	Opéra-Comique, Pariz
1879	<i>Étienne Marcel</i>	<i>Étienne Marcel</i>	<i>opéra</i>	Velika opera, Lyon
1883	<i>Henry VIII</i>	<i>Henrik VIII.</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1887	<i>Proserpine</i>	<i>Proserpine</i>	<i>drame lyrique</i>	Opéra-Comique, Pariz

146 Letnica izvedbe, ki ne izdaja nujno vrstnega reda nastajanja del. O njem lahko vlečemo sklepe glede na vrstni red umestitve v tabelo.

Letnica ¹⁴⁶	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1890	<i>Ascanio</i>	<i>Ascanio</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1893	<i>Phryné</i>	<i>Frina</i>	<i>opéra comique</i>	Opéra-Comique, Pariz
1901	<i>Les barbares</i>	<i>Barbari</i>	<i>tragédie lyrique</i>	Opéra, Pariz
1904	<i>Hélène</i>	<i>Helena</i>	<i>poème lyrique</i>	Opéra, Monte Carlo
1906	<i>L'ancêtre</i>	<i>Prednik</i>	<i>drame lyrique</i>	Opéra, Monte Carlo
1911	<i>Déjanire</i>	<i>Dejanejra</i>	<i>tragédie lyrique</i>	Opéra, Monte Carlo

Ko je bil leta 1886 **César Franck** (1822–1890) izvoljen za predsednika Nacionalnega glasbenega združenja, je Saint-Saëns izstopil iz združenja. V tistem času je Saint-Saëns že veljal za konservativnega umetnika, medtem ko je bil Franck odprt za nove tokove. Podobno kot Saint-Saëns se je prvenstveno zavezal simfonični in komorni glasbi, a je v harmonskem pogledu precej bolj odločno sledil Wagnerjevim zgledom, zlasti tistim, na katere je naletel leta 1874, ko je prvič slišal preludij k *Tristanu in Izoldi*. Leta 1885 je napisal opero *Hulda* (prva izvedba leta 1894), ki temelji na drami norveškega dramatika in Nobelovega nagrajenca Bjørnstjerna Bjørnsona (1832–1910). Bjørnson je črpal iz *Sage o Völsungih*, ki je bila pomemben vir že za Wagnerja. Zgodba o maščevanju je polna krvoločnosti in čisto na koncu, ob dopolnitvi maščevanja, glavna junakinja Hulda napravi samomor, in sicer se vrže s pobočja fjorda v morje, kar spominja tako na konec Wagnerjevega *Večnega mornarja* kot tudi na zaključek *Somraka bogov*. Franck je bil Wagnerju blizu v harmonskem stavku, ki ga zaznamujejo številne kromatične prirostitve, vendar je pri njem odrsko dogajanje pogosto brez potrebne dramatičnosti.

Nad Wagnerjem se je navdušil tudi **Emmanuel Chabrier** (1841–1894), ki se je z Wagnerjem okužil ob pariški izvedbi *Tannhäuserja* leta 1861, ko je v celoti prepisal partituro opere. Še močnejši vtis je nanj naredila izvedba *Tristana*, ki jo je videl v Münchnu leta 1880, in nato izvedba *Prstana* leta 1882 v Londonu. Tako je začel snovati opero *Gwendoline*, za katero pa intendant francoskih opernih hiš niso kazali pretiranega zanimanja, zato je prej prišlo do izvedbe operete *Zvezda* (*L'étoile*, 1877), ki so je sprejeli v slavnem gledališču Bouffes-Parisiens. Opera *Gwendoline* je bila izvedena šele leta 1886 v Bruslju, v njej pa razpoznamo jasne vplive Wagnerja. Oblikovno gre za kompromis med številčno opero in nepretrgano glasbeno dramo, vendar skladatelj uporablja tudi vodilne motive in značilna je s kromatiko obarvana harmonija, katere osnova so septakordi in nonakordi s

številnimi prehitki in zadržki. Podobnosti z Wagnerjem izdaja tudi dramaturgija. Glavna junakinja poje svojo legendo, ki ima podobno dramaturško funkcijo kot Sentina balada v *Večnem mornarju*, zaključek z »ljubezensko« smrtjo pa vodi do apoteoze, ki je podobna zaključku popravljene verzije *Večnega mornarja*.

Podobno kot Chabrier se je predvsem kot simfonični skladatelj uveljavil tudi **Edouard Lalo** (1823–1892), pri čemer je ponovno odločilno vlogo odigralo Nacionalno glasbeno združenje. Lalo se je hotel uveljaviti tudi kot operni skladatelj, najprej z opero *Fiesque* (1868), ukrojeno po modelih velike opere, in nato z opero *Kralj Ysa* (*Le roi d'Ys*, 1888), ki temelji na bretonski legendi. Libreto, ki ga je pripravil Edouard Blau, sledi dramaturški liniji, ki dogajanje zgošča okoli dvojice dobrega in slabega, kot je bilo to značilno že za *Lohengrina*. V središču ni kralj, ampak negativka Margared, ki nosi poteze tako Ortrud kot Sente in se na koncu žrtvuje, s čimer reši mesto. V glasbenem pogledu je opera tipičen kompromis med wagnerjanstvom in francosko tradicijo, zlasti veliko opero. Opera v celoti razpada na jasne številke, a se zdi, da njeno glavno gibalo ni več melodična linija, ampak stalno poudarjanje dramatičnosti.

Učna leta **Vincenta d'Indyja** (1851–1931) so bila zaznamovana z učitelji, katerih idol je bil Wagner. Priklučil se je Franckovemu orglarskemu razredu in se udeležil Lisztovega mojstrskega tečaja, odločilen pa je bil obisk premiere Wagnerjevega *Prstana* v Bayreuthu leta 1876, kjer sta nanj močan vtis naredili predvsem izvedbi *Valkire* in *Somraka bogov*. Podobno kot oboževani mojster si je tudi d'Indy za osrednji operni deli pripravil libreto sam. Žanrsko je opero *Fervaal* (1897) podnaslovil kot *action musicale*, libreto pa se osredotoča na motiva odrešitve in ljubezni, ki sta postavljena v milje keltske poganske skupnosti. Wagnerjev zgled je poleg tega očitno pri uporabi vodilnih motivov (bilo naj bi jih 12), razširjene kromatike (predvsem zvečane kvinte) in tonaliteta za označevanje dramaturških elementov (D-dur vedno označuje svetlobo in zmago, B-dur je rezerviran za vojno). Toda v operi odmevajo tudi elementi Meyerbeerja in še bolj Berliozja, saj so d'Indyja zanimali tudi orkestrski efekti. Primer je scena prerokbe boginje Kaito, ki jo zaznamuje niz celotonskih harmonij in paralelnih trizvokov. Tudi snov za opero *Tujec* (*L'Étranger*, 1903) je d'Indy poiskal v Skandinaviji, in sicer se je ozrl k Ibsenu in njegovi drami *Brand*. Opera je postavljena v ribiško skupnost, a se izogiba takrat že modnim verističnim trendom in bolj zaupa mistiki in simbolizmu. Moralistična zgodba se osredotoča na samotnega neznanca (zanj skladatelj uporablja dva vodilna motiva), ki je poosebljena dobrota, a zaradi smaragda v kapi vzbuja sum, tako da se mu upa približati le mlada Vita. V slogovnem pogledu je opera hibrid, saj poleg izrazitih vsebinskih vzporednic z Wagnerjevim *Večnim mornarjem* prepoznamo tudi elemente gregorijanskega koralja, ljudske pesmi in žanra *opéra comique*.

Tudi ustvarjalnost **Ernesta Chaussona** (1855–1899) so zaznamovali obiski Wagnerjevih oper. Leta 1879 je v Münchnu slišal *Večnega mornarja* in *Nibelungov*

prstan, naslednje leto *Tristana in Izoldo*, leta 1882 pa je odšel v Bayreuth na premiero *Parsifala*. Ko se je bolj dejavno vključil v Nacionalno glasbeno združenje, je pričel z ustvarjanjem opere *Kralj Artur (Le roi Arthus, 1903)*, s katero se je ukvarjal deset let. Vsebinsko se je naslonil na legendo o kralju Arturju in vitezih okrogle mize, a jo je pri pisanju libreta v skladu z Wagnerjevo doktrino obravnaval precej svobodno. Končni siže je v marsičem soroden ljubezenskemu trikotniku iz *Tristana in Izolde*, kar je razvidno zlasti iz ljubezenskega dueta med Lancelotom in Guinevere v 2. dejanju, ko podobno kot Brangena na straži stoji Lyonnell, medtem ko v Mordredu prepoznamo poteze Wagnerjevega Melota. Duet zaznamuje dvigajoče se sekvence, kromatično prepletanje glasov ljubimcev in polifona kromatika v spremljavi. Skladatelj se je zavedal svoje odvisnosti od Wagnerja in je v pismu priznal, da je »največja pomanjkljivost moje drame nedvomno snovna analogija s *Tristanom*. To še vedno ne bi bilo pomembno, če bi se le lahko uspešno dewagneriziral. Wagnerjanska je snov, wagnerjanska je glasba, ali ni vse to skupaj preveč?«¹⁴⁷

V **Albéricu Magnardu** (1865–1914) je izkušnja izvedbe *Tristana in Izolde* leta 1886 v Bayreuthu sprožila odločilne ustvarjalne impulze, ki jih je še podkrepilo druženje s Franckom, Chaussonom in d'Indyjem, ki so že bili Wagnerjevi sledilci. Magnard je med letoma 1897 in 1901 napisal svojo najbolj wagnerjansko opero *Guercoeur* (prva izvedba leta 1931). Agnostični Magnard si je za opero izmislil svojo lastno mitologijo in eshatologijo, ki prideta najbolj do izraza v 1. in 3. dejanju, oblikovanih v statični, oratorijski maniri, ki spominja na ritualne scene Wagnerjevega *Parsifala*. Okvirni dejanji sta postavljeni v nebesa, medtem ko je osrednje 2. dejanje pridržano za človeški svet, v slikanju katerega se Magnardova glasba približuje svetu Berliozove odločnosti in strastnosti. Skladatelj je prevzel idejo dela z vodilnimi motivi, vendar se je v želji po tihi askezi odrekel močni kromatiki in bogatim orkestrskim barvam, s čimer je ustvaril nenavadno mešanico nemške poglobljene resnobe in francoske elegantne prefinjenosti.

Prilagodljivost in eklekticizem Julesa Masseneta

Pariško operno življenje 19. stoletja so zaznamovale številne dvojice, pri čemer je šlo sprva za boj za estetsko prevlado med žanroma velike opere in opere *comique*, nato med odsotnostjo Wagnerjevih zgledov in priseganjem na njegove inovacije ter s tem še za nihanje med iskanjem lastne francoske operne tradicije in odpiranjem tujim zgledom. V tem pogledu je bilo stališče **Julesa Masseneta**

147 Richard Langham Smith, »Le Roi Arthus«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000008638> (dostopano 5. 4. 2022).

(1842–1912) precej posebno, saj se ni zavezal nobeni operni estetiki in ni imel za držka glede uporabe katerihkoli sredstev, če so se le izkazala za uspešna. Vincent d'Indy je skladatelja obtožil, da je preveč obremenjen s komercialnim uspehom svojih del in da zato piše v vsem dostopnem slogu, ki zagotavlja takojšnji uspeh, a hkrati obeta hitro pozabo. Massenetove opere (gl. tab. 17) bi lahko razumeli v duhu eklekticizma, čeprav obenem zrcalijo vse najbolj značilne težnje tistega časa. Občutljivost za modno in priljubljeno ni zaznamovala samo skladateljevega odnosa do kompozicijskih tehnik, opernih form in žanrov, ampak tudi do opernih snovi. Massenet je pisal v tipičnih žanrih svojega časa, ki pa jih je z majhnimi odmiki postopoma spreminjal.

Tabela 17: Massenetove opere¹⁴⁸

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1867	<i>La grand'tante</i>	<i>Velika teta</i>	<i>opéra comique</i>	Opéra-Comique, Pariz
1872	<i>Don César de Bazan</i>	<i>Don César de Bazan</i>	<i>opéra comique</i>	Opéra-Comique, Pariz
1877	<i>Le roi de Lahore</i>	<i>Kralj Lahoreja</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1881	<i>Hérodiade</i>	<i>Herodiada</i>	<i>opéra</i>	Opera Monnaie, Bruselj
1884	<i>Manon</i>	<i>Manon</i>	<i>opéra comique</i>	Opéra-Comique, Pariz
1885	<i>Le Cid</i>	<i>Cid</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1889	<i>Esclarmonde</i>	<i>Esclarmonde</i>	<i>opéra romanesque</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1891	<i>Le mage</i>	<i>Čarovnik</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1892	<i>Werther</i>	<i>Werther</i>	<i>drame lyrique</i>	Dunajska dvorna opera
1894	<i>Thaïs</i>	<i>Thaïs</i>	<i>comédie lyrique</i>	Opéra, Pariz
1894	<i>Le portrait de Manon</i>	<i>Portret Manon</i>	<i>opéra comique</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1894	<i>La Navarraise</i>	<i>Navarka</i>	<i>épisode lyrique</i>	Covent Garden, London

148 Navedene so samo izvedene in ohranjene opere.

Letnica	Naslov	Prevod naslova	Žanr	Kraj prve izvedbe
1897	<i>Sapho</i>	<i>Sapfo</i>	<i>pièce lyrique</i>	Théâtre-Lyrique, Pariz
1899	<i>Cendrillon</i>	<i>Pepelka</i>	<i>conte de fées</i>	Opéra-Comique, Pariz
1901	<i>Griséldis</i>	<i>Grizelda</i>	<i>conte lyrique</i>	Opéra-Comique, Pariz
1902	<i>Le jongleur de Notre-Dame</i>	<i>Notredamski žongler</i>	<i>miracle</i>	Opéra, Monte Carlo
1905	<i>Chérubin</i>	<i>Kerubin</i>	<i>comédie chantée</i>	Opéra, Monte Carlo
1906	<i>Ariane</i>	<i>Ariana</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1907	<i>Thérèse</i>	<i>Tereza</i>	<i>drame musical</i>	Opéra, Monte Carlo
1909	<i>Bacchus</i>	<i>Bakhus</i>	<i>opéra</i>	Opéra, Pariz
1910	<i>Don Quichotte</i>	<i>Don Kihot</i>	<i>comédie-héroïque</i>	Opéra, Monte Carlo
1912	<i>Roma</i>	<i>Rim</i>	<i>opéra tragique</i>	Opéra, Monte Carlo
1913	<i>Panurge</i>	<i>Panurge</i>	<i>haulte farce musical</i>	Gaîté, Pariz
1914	<i>Cléopâtre</i>	<i>Kleopatra</i>	<i>drame passionnel</i>	Opéra, Monte Carlo

Spontinijevi (*Vestalka*) in Meyerbeerjevi (*Hugenoti*, *Prerok*) ter nato Gounodovi in deloma Bizetovi dediščini (prek lika Micaële v operi *Carmen*) se zdi Massenet blizu predvsem pri izpostavljanju trka med religioznim in senzualnim, kar je mogoče razumeti v povezavi z duhom časa, ko so ljudje iskali versko prenavo. Toda če so bila verska čustva pri Gounodu, ki je bil zagotovo pobožen, še iskrena, se zdi, da je Massenet, ki ni bil pretirano veren, predvsem odgovarjal na zahteve trenutka in je iskal priložnosti za posebno dramatično učinkovita mesta. D'Indyju naj bi zaupal, da je tovrstne prizore komponiral samo iz veselja, ki ga je pri tem imelo občinstvo.¹⁴⁹ In občinstvo se je zares najbolj toplo odzvalo na številne prizore molitev, zaklinjanj in verske zamaknjenosti. Toda zdi se, da so bili še bolj

149 Annegret Fauser, Patrick Gillis in Hugh Macdonald, »Jules Massenet«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051469> (dostopano 6. 4. 2022).

kot prizori religiozne kontemplativnosti mikavni veliki čustveni nihaji, povezani z razpetostjo med religiozno čistostjo in iracionalnimi erotičnimi strastmi, ki poganjajo številne Massenetove operne junake. Paradokсно je skladatelj na ta način ustregel zunanjemu videzu, ki ga je gojilo pariško občinstvo, ter globinam podzavesti, ki je bila tedaj že precej v primežu pregreh. Bistveno bolj mikavno je bilo, da ljubezenske muke prenaša nekdo, ki se je zavezal Bogu in s tem čistosti, kot pa bolj razpuščeni slehernik. Občinstvo je tako prišlo na svoj račun v dveh ozirih: dokazovalo je svojo versko prenavo in se skrivoma muzalo ob žgečkljivem.



Slika 38: Jules Massenet

Massenet je leta 1873 dosegel preboj s sakralnim oratorijem *Marija Magdalena*, v katerem je pela Pauline Viardot, ki je igrala pomembno vlogo že pri Gounodovi karieri. Prvemu oratoriju je naslednje leto sledil oratorij *Eva* in nato za pariško Opero opera *Kralj Lahoreja* (*Le roi de Lahore*, 1877) na podlagi libreta Louisa Galleta, ki je napisal že besedili za oratorija. Snov opere izkazuje skladateljev občutek za prilagajanje zahtevam določenega žanra in miljeja, saj v njej zasledimo številne teme, ki so poganjale veliko opero. Dogajanje je postavljeno v eksotične kraje (Indija), kjer se deviška svečenica zaplete v ljubezenski trikotnik, do svoje besede pa pride tudi Veliki svečenik, ki je seveda bas. Poseben odmik od pridiha velike opere predstavlja pogled proti čudežnemu (*merveilleux*) forme *tragédie lyrique* – kralj namreč umre na koncu 2. dejanja ter 3. dejanje preživi v nebesih, nato pa se vrne za zadnji dve dejanji, da bi nazadnje kot berač umrl skupaj s svojo ljubeznijo, svečenico Sito. V glasbenem pogledu v operi odmevajo zgledi

Aubera in Meyerbeerja. Precejšen uspeh opere je direkcijo Opere opogumil, da je pri Massenetu naročila novo delo, tokrat opero *Herodiada* (*Hérodiade*, 1881), ukrojeno na podlagi Flaubertove novele, toda novi direktor Opere se je nazadnje spet zbal biblične teme, zato je do prve izvedbe prišlo v Gledališču de la Monnaie v Bruslju. Massenet je ponovno sledil šablonam velike opere (tudi predstavitvi lokalnih barv), a jih je nadgradil z religiozno erotiko, kakršna je postala značilna za številna skladateljeva poznejša dela. Saloma je v prenekaterem pogledu blizu Mariji Magdaleni iz skladateljevega oratorija, njena podoba je torej moralno čistejša, medtem ko je Janez Krstnik izenačen s Kristusom, zato ljubezenska zveza med njima še dodatno pridobiva poteze razpetosti med senzualnim in religioznim, med erotičnim in mističnim.

Vse to na poseben način odzvanja v naslednji operi, *Manon* (1884), s katero se je Massenet dokončno utrdil kot eden vodilnih opernih skladateljev. Snov, ki jo je predlagal direktor ustanove Opéra-Comique Carvalho, je povzeta po romanu *Zgodba o Chevalieru des Grieuxu in Manon Lescaut* (1731) Abbéja Prévosta, vendar je močno prikrojena konvencijam opere *comique*. Čeprav sta bila libretista Henri Meilhac in Philippe Gille bolj zvesta izvorniku kot Scribe, ki je leta 1856 pripravil libreto za Auberovo opero, sta se vseeno izognila močni družbeni kritiki in omilila nekatere podtone. Tako Lescaut ni več brat in hkrati zvodnik svoje sestre Manon, ampak njen sanjavi bratranec, podobno sprana je tudi podoba Des Grieuxa, ki v operi ne goljufa pri kartah. Veliko bolj kot vprašanja različnih družbenih slojev in moralne izprijenosti so Masseneta pritegnile možnosti, ki jih snov ponuja za različne pastiše glasbe 18. stoletja (odseki v ritmu gavote ali menueta), in lik naslovne junakinje, ki je povsem po moškem zgledu ukrojena fatalka. Skladatelj jo je označil s sopostavitvijo počasnih spevnih linij in hitre deklamacije, kar kaže na njeno nestabilnost in čustveno nihanje. Massenet je v operi dosegel predvsem izredno melodično gladkost, ki se brezšivno pomika med arioznim in deklamativnim, kar je vplivalo tudi na poseben odnos do govornih dialogov, ki jih v operi skoraj ni oziroma se večinoma skrivajo v melodramah. Massenet je tukaj prvič uporabil raznolike žanrske okruške: melodrame je prevzel iz opere *comique*, za opero pa so značilne tudi mreža spominskih motivov in redke arije v svobodni formi, ki ne nastopajo več v obliki zaprtih točk, ampak so vpete v nepretrgano celoto.

Z opero *Cid* (*Le Cid*, 1885) se je Massenet še zadnjič preizkusil v veliki operi. Drama Pierra Corneilla ponuja veliko možnosti za scenske *tableaux*, a se je izkazalo, da je Massenet v množičnih prizorih precej manj prepričljiv kot v intimnih scenah. Morda ga je tudi zato pritegnil Goethejev znameniti roman v pismih *Trpljenje mladega Wertherja* (1774). V svojih ne preveč verodostojnih *Mojih spominih* (*Mes souvenirs*, 1912), ki življenje skladatelja predstavljajo kot nepretrgano verigo uspehov, doseženih z neverjetno lahkotnostjo genija, je Massenet

popisal prigodo, ki naj bi sprožila nastanek opere. Leta 1886 je potoval v Bayreuth na predstavo Wagnerjevega *Parsifala*, kamor ga je spremljal prijatelj in založnik Georges Hauptmann. Na poti nazaj naj bi se ustavila v Wetzlarju, kraju, v katerem se odvija zgodba o Goethejevem trpečem junaku Wertherju, in prav tam naj bi Hauptmann skladatelju izročil izvod Goethejeve knjige. Kasneje naj bi Massenet v neki pivnici postal pozoren na tisti odlomek iz Goethejevega romana, kjer so navedeni Ossianovi verzi, ki naj bi nemudoma sprožili skladateljevo glasbeno imaginacijo. Danes vemo, da se je Massenet z idejo, da uglasbi roman *Trpljenje mladega Wertherja*, ukvarjal že leta 1880 in je z delom pričel leta 1885, se prvi pred obiskom Bayreutha in postankom v Wetzlarju.

Ob takih avtobiografskih izmišljajah se velja vprašati, ali nima več stvarne vrednosti literatura, ki jo je navdihnil skladateljski lik Masseneta. Francoski naturalist Guy de Maupassant je namreč Julesa Masseneta skrivoma ovekovečil v romanu *Naše srce* (1889). Pisatelj je skrbno izbral ime junaka za svojo novelo – Massival. Gre za zloženko, v kateri je skrit začetek Massenetovega priimka in konec imena znamenitega protagonista iz Wagnerjeve glasbene drame, *Parsifala*. Maupassant se je v romanu večinoma ukvarjal z družbeno pozicijo svojega junaka, pomembnega skladatelja, ki ga oblegajo številne ženske iz uglednih pariških salonov, katerim se sam, četudi poročen, težko upira (pisatelj precej stvarno podaja vpogled v Massenetovo osebno življenje). Vendar je še pomembnejše to, da se že v imenu skriva razpetost junaka, ki dovolj zgovorno označuje tudi Massenetovo slogovno držo: Massenet je bil namreč občudovalec Wagnerja, a ne tudi wagnerjanec.

Takšna vmesna pozicija najbolj zaznamuje Massenetovo opero *Werther* (1892), ki jo težko žanrsko opredelimo. Lahko jo motrimo v kontekstu lirične drame, ki se je odpovedovala velikim zgodovinskim temam velike opere in površinski frivolnosti žanra *opéra comique*. Ob bok operam Gounoda bi lahko *Wertherja* postavili zato, ker se napaja pri velikem literarnem delu, knjižni uspešnici poznega 18. stoletja, vendar od tega francoskega kolega Masseneta ločuje odvisnost od Wagnerja oziroma trezna izraba tistih Wagnerjevih glasbeno dramatičnih sredstev, za katera se izkaže, da so v pomoč glasbeni dramaturgiji, ne da bi porušila formalne usedline ustaljenih opernih žanrov. Najbolj očiten je tak pristop na dveh kompozicijskih ravneh opere: na ravni dela s spominskimi in vodilnimi motivi ter na ravni formalnega oblikovanja posameznih dejanj v manjše formalne enote, v številke.

Pregled partiture razkrije številne spominske in vodilne motive. Massenet je z motivi označil nekaj glavnih oseb. Tako vsak nastop ali omembo Alberta in Charlotte zaznamujeta njuna motiva (gl. prim. 58), ki melodično ne izstopata preveč in se v poteku opere ne spreminjata bistveno. S svojim motivom sta povezana tudi stranska lika Johann in Schmidt, pivska bratca, ki ju povezuje ljubezen

do Bakha. Motivično vrednost dobiva tudi tipika glasbe, s katero je označena Charlottina sestra Sophie, saj gre vsakič znova za staccate, lahkotnost, okretnost in melodične arabeske. Poleg oseb so z motivi povezani tudi nekateri drugi pojavi: motiv božiča prepoznamo v melodiki otroškega zbora, motiv n-rave v svoji prvi ariji razgrne Werther, podobno velja za motiv ljubezni (prvič ga zaslišimo, ko Werther zagleda Charlotte). Zdi se torej, da brez lastnega motiva ostaja le glavni protagonist, Werther. Toda omenili nismo še motivičnih celic, ki najbolj določno in na gosto zaznamujejo opero in jih skladatelj predstavi že takoj na začetku opere. Gre za spuščajoči se niz štirih tonov (a v prim. 59), ki ga obvladuje kromatika, melodično figuro (b), ki jo zaznamujeta skok kvarte in dvojna punktirana nota in ki v kontrapunktu prinaša štiri spuščajoče se tone (torej kombinacijo z motivično enoto [a]), ter sekundni zdrs (c). Ta material razkriva glasbeno podobo Wertherja, saj prav te motivične celice doživljajo največji razvoj, podobno kot glavni junak, in nastopijo v vseh najbolj dramatičnih trenutkih (padajoči niz, ki je melodično najmanj izrazit, a ima pomembno vlogo v strukturi, srečamo pred arijo Sophie v 2. dejanju, dvakrat v duetu iz 2. dejanja, v ariji Charlotte iz 3. dejanja, po objemu in poljubu glavnih junakov, v trenutku, ko se Werther odloči za samomor, ob koncu 3. dejanja, pred duetom v sklepnem dejanju in na koncu opere – gl. prim. 60). Značilno je, da se nastopi Wertherjevih motivov v operi vse bolj gostijo, kar gre z roko v roki z vse bolj zamotano čustveno situacijo Wertherja. Massenet torej z motivi, povezanimi z glavnim junakom, plete gostejšo in psihološko bolj premišljeno motivično mrežo. Nekaj podobnega velja za motiv usode, ki prvič nastopi ob Charlottinem branju Wertherjevih pisem v 3. dejanju (gl. prim. 60). Motiv je izpeljan iz motiva Charlotte (dvigajoči se razloženi akord in sekundni zadržek), kar lahko razumemo metaforično: Wertherjeva usoda se bo dopolnila s Charlottino.



motiv Alberta



motiv Charlotte



motiv Johanna in Schmidta



motiv božiča



motiv narave

O na - tu - re, plei - ne de gra - ce Rei -

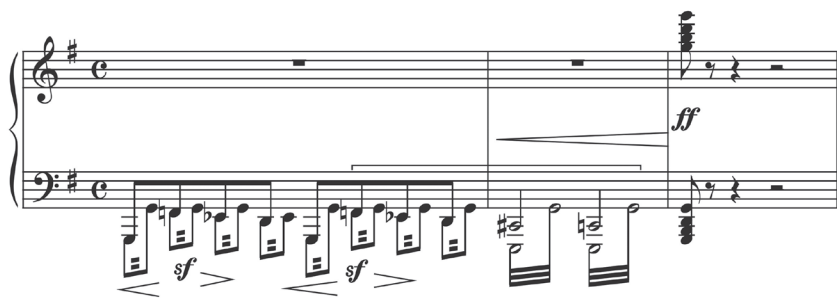


motiv ljubezni

- - O spec - ta - cle i - de - al d'amour et d'i - nno - cen - ce.

Primer 58: Vodilni motivi iz Massenetove opere Werther

Primer 59: Motivični kompleks, povezan z Wertherjem, iz Massenetove istoimenske opere



Primer 60: Konec Massenetove opere Werther

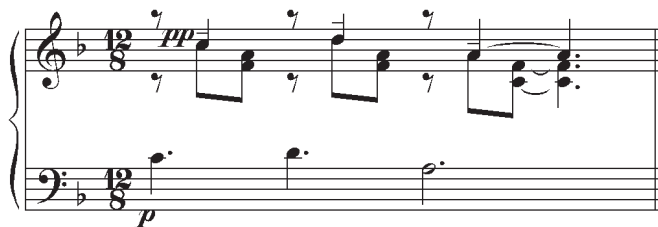


Primer 61: Motiv usode iz Massenetove opere Werther

Motivično gradivo je odskočna deska za simfonično razvijanje, se pravi za pravo glasbeno dramo, za prekomponirano uglasbitev, ki ne potrebuje več razdelitve na krajše, zaprte točke. Toda Massenet se ni v celoti odpovedal številkam, predvsem arijam in duetom ne. Zdi se, da je bil njegov namen prekomponirano obliko posejati še s številkami – Massenet je izkoristil dramatično-simfonične možnosti, ki mu jih je ponujala prekomponirana forma z vodilnimi motivi kot nosilci glasbenega razvoja, obenem pa se ni hotel odpovedati semantičnim in recepcijskim potencialom zaprtih točk. Te je v delu odkril že znameniti dunajski glasbeni kritik Eduard Hanslick ob krstni izvedbi na Dunaju leta 1892, ko je v adornoški maniri zapisal, da Massenet glasbene oblike razume kot »sedimentirane vsebine«. 1. dejanje je tako na gosto posejano z ostanki zaprtih oblik, da se njihovo zaporedje zlahka pretopi v »številčni« red. Po uvodnem orkestrskem preludiju sledi »introdukcija« z otroškimi zborom in opazkami mestnega uradnika, sledi scena Johanna in Schmidta, ki z izrabo njunega spominskega motiva prerašča v prvi duet. Nastop Wertherja se takoj raztegne v protagonistovo nastopno arijo, sledi ples, krajši arioso Alberta, orkestrski interludij, ki slika mesečino, in prvi duet (finale) med Wertherjem in Charlotte.

Na prvi pogled se 1. dejanje *Wertherja* ne razlikuje od konvencionalno zasnovanih številčnih oper. Toda v nadaljevanju velja bolj natančno pregledati strukturo posameznih točk, posebno štirih duetov med glavnima junakoma, ki predstavljajo središče vsakega dejanja in opere v celoti. Prvi duet je oblikovan klasično tridelno, pazljiv pregled pa izdaja nekatere Massentove izmike. Duet se

začne s predstavitvijo krhkega motiva mesečine (gl. prim. 62) v orkestru, nad katerim se vrstijo dialoški odgovori Wertherja in Charlotte, nato sledi prva posebnost, saj sredinski duet prinaša samostojni arioso Charlotte, ki se stopnjuje do ponovitve motiva mesečine. Duet je torej tridelen, vendar močno razprt, saj je vanj vstavljena še ena številka, povezovalno gradivo pa prinaša orkestrski motiv in ne pevska melodična linija.



Primer 62: Motiv mesečine iz Massenetove opere Werther

To pomeni, da Massenet znotraj točk umešča še druge točke, točke spaja ali jih na kratko prekinja in razvezuje v prekomponirani tok, ki ga proti koncu spet zgosti z bolj zaprtim oblikovanjem, pri čemer za povezovalno sredstvo pogosto jemlje vodilne motive. Arija Sophie v 2. dejanju, denimo, je oblikovana tridelno, kot nekakšna ABA forma, vendar se središčni B zopet odmika od konvencij, saj ga izpolnjuje dialog med Wertherjem in Albertom, ki ga zaokroži ponovitev Sophijine vokalne misli. Še veliko bolj zapleteno so oblikovane tri velike točke oziroma scene 3. dejanja. To se pričinja s Charlottinim prebiranjem treh Wertherjevih pisem, ki je oblikovano v treh zaporednih arioznih spevih, ti pa se v zadnjem primeru umaknejo moči vodilnega motiva usode. Sledi duet med Charlotte in Sophie, ki je večkrat prekinjen oziroma so vanj umeščene še druge točke. Skupnemu prepevanju v duetu (enotnost temu delu daje značilni motiv v orkestru) sledi najprej arija Sophie, nato se ponovi tematika dueta, ki jo prekine arija Charlotte, nato pa spet sledi motiv dueta in kot krona nova arija Charlotte (v obeh arijah Charlotte prepoznamo tipično dispozicijo velike arije opere *serie*, razdeljeno na počasni *cantabile* in hitro *cabaletto*). Massenet torej združuje sedimentirane oblike – ne odpoveduje se njihovi moči, a jih uporablja na izviren način, da bi zadostil okrepljenim zahtevam po dramaturški logiki.

Podobno kot opera *Manon* je tudi *Werther* zasidran v milje 18. stoletja, vendar skladatelj ne podaja glasbene skice historičnega okolja, pač pa se osredotoča na čustvena stanja junakov, v čemer lahko ugledamo najpomembnejši premik v vrsti lirične drame. Nasploh se libreto opere uspešno izmika maličenju izvirnega literarnega dela. Še najbolj se od izvirnika oddaljuje konec: v romanu

se umirajoči Werther ne poslavlja od Charlotte, spremenjena je Charlottina motivacija za poroko (v operi pove, da je to obljubila materi), bistveno pa je v operi razširjena tudi vloga Charlottine sestre Sophie. Večina teh drobnih odmikov ima dramaturško funkcijo. Tako Charlotte v prvem duetu, še preden je preskočila iskrica ljubezni oziroma preden na dan pride ljubezensko priznanje, reče: »Morava se ločiti,« kar izdaja splošno Charlottino neodločenost. V sklepnem duetu zaljubljenca najdeta soglasje v misli: »Pozabiva na vse.« Werther in Charlotte sta pasivna junaka – njuna ljubezen je brez možnosti, a ne zaradi moralnih konvencij in obljub, kakor si lažeta sama, temveč zaradi nezmožnosti aktivnega spopadanja s težavami in želje po uresničenju ljubezenskega čustva. Oba stavka predstavljata nekakšni zgoščeni metafori njune človeške pasivnosti, ki ju je pripeljala do tragičnega razpleta. Še bolj premišljeni so nekateri drugi pomembni dramaturški nastavki. Tako ne moremo spregledati, da opera v zaporedju štirih dejanj zarisuje krog letnih časov (prvo dejanje se odvija julija, drugo septembra in zadnji dve na božično noč), hkrati pa je vzpostavljen tudi kontrast med soncem dneva (začetek) in temo noči (konec). Podoben kontrast najdemo med naravo in moralnostjo krščanstva (Charlotte se zaradi slednje upira ljubezni do Wertherja, medtem ko Werther pripoveduje, da je ljubezen otrok narave in s tem tudi Boga). Podobna napetost je vzpostavljena v zadnji sceni med smrtjo (umirajoči Werther) in novim rojstvom (je božični večer, sliši se otroško prepevanje božične pesmi).

Kontrast je nasploh osrednji Massenetov glasbeno dramaturški postopek, ki zaznamuje že orkestrski preludij. Ta najprej prinaša kromatično nabite osnovne motive, povezane z Wertherjem, takoj nato pa že poudarjeni diatonični deli, ki kasneje spremlja Wertherjevo prvo arijo, »invokacijo« narave, kar pomeni, da je tudi na glasbeni ravni razpet kontrast med naravo in moralo. Takšnih kontrastnih sopostavljanj je v operi še več: ekstaza trenutka, ko Werther prvič zagleda Charlotte, je postavljena v kontrast z mimobežno in neobremenjeno plesno glasbo, Johann in Schmidt razpredata svojo hvalnico Bakhu, medtem ko iz cerkve prihajajo zvoki orgel, po težki odločitvi za ločitev v drugem 2. dejanju močno čustvenost prekine nastop neobremenjene in otroško naivne Sophie, podobno pa je tudi po sceni, v kateri Charlotte bere Wertherjeva pisma, in v sklepnem prizoru, ko se nad motivom štirih padajočih tonov dviga otroška božična pesem. Prav takšna dramaturgija kontrastov razkriva pomembno vlogo, ki jo v delu opravljajo stranske osebe Johann, Schmidt in Sophie. Vsi trije predstavljajo kontrastno folijo za glavne junake Wertherja, Charlotte in Alberta – šele na ozadju na videz neproblematičnih stranskih oseb razpoznamo pravi čustveni vihar, ki ga preživljajo glavni protagonisti.

Massenetove opere *Werther* ne moremo enostavno žanrsko, slogovno in formalno opredeliti. Massenet nikakor ni bil revolucionar, za svoje operno delo

ni iskal novih formalnih ali dramaturških rešitev, temveč je izrabljaj arzenal vseh možnih obstoječih poti. Prav zato se v delo stekajo tradicija francoske lirične drame, formalno okostje številčne opere in simfonične poteze wagnerjanske glasbene drame. Te še močnejše odmevajo v Massenetovi naslednji operi, *Esclarmonde* (1889), ki je doživela praizvedbo še pred *Wertherjem*. Zanj je skladatelj poiskal posebno žanrsko oznako *opéra romanesque*. Takšno natančnejše žanrsko opisovanje je nato postala skladateljeva stalnica, ki kaže na vse manj črno-belo žanrsko operno pokrajino. Elemente Wagnerjevih vplivov lahko iščemo predvsem na ravni snovi, ki je postavljena v legendarni srednji vek, nato pa tudi v posameznih dramaturških obratih, ki spominjajo na *Tannhäuserja*, *Lohengrina* (*Esclarmonde* obljubi vitezu Rolandu, da bo nadaljevala s svojimi nočnimi obiski, polnimi mesene blaženosti, če le ne bo poskušal odkriti njenega imena ali razgrniti tančice, ki zakriva njen obraz) in *Nibelungov prstan*, ter v uporabi vodilnih motivov, pri čemer motiv čudeža nastopi kar sto enajstkrat. Toda po drugi strani ostajajo v operi precej razločne meje posameznih točk, celo njihovo tradicionalno oblikovanje. V glavni junakinji bi poleg Wagnerjevih primesi lahko prepoznali poteze baročne *Armide*, medtem ko so posameznih odseki, ki jih zaznamuje pompozna glasba za trobila, uravnoteženi z neverjetno vokalno virtuoznostjo, ki določa predvsem vlogo naslovne junakinje. To vlogo je prevzela znamenita sopranistka Sibyl Sanderson (1865–1903), katere glas je bil izredno gibljiv in je dosegal res širok razpon, vse do g^3 .

Za Sybil Sanderson je Massenet napisal tudi opero *Thaïs* (1894) po istoimenskem romanu Nobelovega nagrajenca Anatola Francea (1844–1924), ki je z močnimi satiričnimi in ironičnimi podtoni kritiziral duhovščino. Libreto se tej ostrini večinoma odpoveduje v prid modni razpetosti med meseno strastjo in poduhovljeno religioznostjo. Glavno junakinjo, kurtizano Thaïs, poskuša na pot duhovnosti usmeriti menih Athanaël, a ko mu uspe in se Thaïs odloči, da postane nuna, se v njem prebudi erotično hrepenenje, kar pomeni, da opera v dramaturškem pogledu temelji na križanju dveh duhovnih potovanj, ki potekata v obratnih smereh – prostitutka sreča duhovnost, medtem ko se menih zave svoje mesene narave. V središču opere so torej notranji konflikti obeh junakov, vendar postavljeni na eksotično prizorišče, s čimer je zadoščeno želji po živopisnem. Prav zaradi takšne notranje vsebine je najbrž v operi pomembna vloga odmerjena simfoničnim medigram (med temi je slavna predvsem *Meditacija Thaïs*, ki povezuje prvo in drugo sceno 2. dejanja in v kateri glavna junakinja sprejme svojo odločitev na Athanaëlovo pobudo), s katerimi skladatelj ne naznačuje le spremembe lokacij, temveč tudi emocionalno stanje protagonistov, hkrati pa na ta način nadomešča manko bolj dramatične vsebine. Libreto je napisan v prozi, ki jo je avtor Louis Gallet imenoval *poésie mélique* – besedilo ohranja ritmično poenotenost, vendar ni rimano.

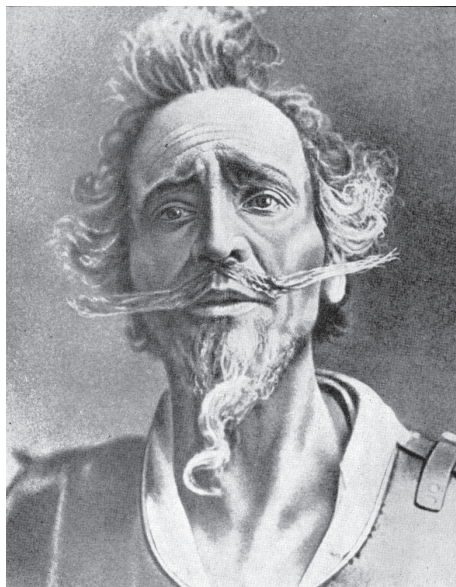
Tudi libreto za opero *Navarka (La Navarraise, 1894)* je napisan v prozi, še pomembnejše pa je, da je z delom, katerega dve dejanji loči intermezzo, skladatelj želel odgovoriti na uspeh, ki ga je v tistem času s svojo *Kmečko častjo (Cavalleria rusticana, 1890)* doživel Pietro Mascagni. Massenet si je opero zamislil skoraj kot vajo v novem, verističnem slogu. Opero preveva nasilje, v središču pa je, kot je bilo to značilno za številne opere s konca stoletja, histerična ženska Anita, ki izvrši kriminalno dejanje, da bi prišla do denarja in bi se lahko poročila z vojakom, ki ga ljubi. Ko jo slednji zavrže in umre v bitki, se Aniti omrači um. Partitura glasbeno virtuozno opisuje histeričen smeh, strele iz topov, vendar ne poskrbi za močnejšo karakterizacijo. Massenet se je verizmu približal tudi z opero *Thérèse (1907)*, ki je postavljena v čas krute francoske revolucije in se konča z rezom giljotine, podobno kot Giordanova opera *Andrea Chénier (1896)*.

Na prelomu stoletja Massenetove opere niso več doživljale pomembnejših uspehov, kar je pokazatelj, da se je slogovna pokrajina začela bistveno spremenjati. Tega se je skladatelj moral zavedati, saj je v svojih delih iskal nove rešitve, čeprav se te niso pomembno oddaljile od zgledov iz druge polovice 19. stoletja. Na svoj način tudi opera *Sapfo (Sapho, 1897)* (glavna junakinja ni grška pesnica, ampak slavni slikarski model Fanny Legrande) poskuša zadostiti verizmu, a ne s kopičenjem nasilja, temveč predvsem z zgodbo, ki je postavljena v aktualni trenutek. V tem pogledu je podobna Verdijevi *Traviati*, poleg še nekaterih drugih sorodnih snovnih motivov. Libreto je bil pripravljen po romanu Alphonsa Daudeta (1840–1897), ki nosi številne avtobiografske poteze in je v svojem času veljal za precej drznega. Podobno kot Verdijeva *Violetta* je tudi Fanny ženska, ki plačuje zaradi svoje burne preteklosti. Vendar se opera ne zaključi z njeno smrtjo, ampak z veliko žrtvijo – sama zapusti ljubljenega Jeana, ker se zaveda, da ji nikoli ne bo odpustil nekdanjega načina življenja. Massenet je operi nadel žanrsko oznako *pièce lyrique*, lirični komad, da bi označil poseben odnos med glasbo in besedilom. Glasbena spremljava v operi je namreč precej asketska, razredčena, vokalne linije pa so zaznamovane z dolgimi recitacijami, v katere pevci vnašajo dramatične in emocionalne podtone. Zaradi tega bi lahko govorili o konverzacijskem tipu opere, kakršen je bil značilen za poznejši operni opus Richarda Straussa.

Spet drugačnih zgledov se je Massenet oprijel pri skladanju *Pepelke (Cendrillon, 1899)*, pravljичne opere, za katero je vzor poiskal pri tedaj zelo uspešni operi *Janko in Metka (1893)* Engelberta Humperdincka. V ospredju je skladateljev občutek za glasbeni humor in sanjavost, ki jo še krepí zasedba princa kot sopranskega glasu. Raznolikost je skladatelj dosegel s kombinacijo štirih različnih glasbenih svetov: živahnost in razkošje dvora s plesnimi točkami in pastišem klasičnih form iz 18. stoletja, pravljični svet nas popelje v prosojno milino Mendelssohna, glasba za Pepelko in Pandolfa je zelo ekonomična, s

čimer želi skladatelj portretirati njuno preproščino in visoko moralnost, medtem ko je glasba ljubezenskih prizorov zavita v kromatiko, kar ponovno izdaja, da je Massenet dobro poznal Wagnerja. V povsem drugačno okolje je postavljena opera *Notredamski žongler* (*Le Jongleur de Notre Dame*, 1902), igra o čudežu, ki temelji na srednjeveški legendi in s katero je skladatelj odprl niz oper, ki jih je napisal za Opero v Monte Carlu. V operi, v kateri nastopajo zgolj moški protagonisti, so verska čustva uravnovežena z blagim humorjem, kar ponovno kaže na skladateljev nenavaden, ne povsem iskren odnos do religije.

Med operami, ki jih je Massenet napisal za Monte Carlo, je bil najuspešnejši *Don Kihot* (*Don Quichotte*, 1910), katerega glavno vlogo je skladatelj namenil takrat slavnemu ruskemu basistu Fjodorju Šaljapinu (1873–1938). V liku sanjavega in viteško razpoloženega glavnega junaka prepoznamo portret skladatelja samega, ki je bil tedaj že slabšega zdravja in vse bolj na obrobju mednarodnega opernega življenja. Partituro podobno kot v *Pepelki* zaznamuje križanje različnih glasbenih svetov, pri čemer so najmanj prepričljive scene s špansko lokalno barvo. Bistveno bolj navdahnjen je portret Sanča Panse v značilnem hrupnem in burkaškem idiomu opere *buffe*, medtem ko naslovnega junaka zaznamuje ironija na videz akademskega glasbenega jezika. V naslednjih štirih letih je Massenet ustvaril še tri opere, kar pomeni, da je bil njegov ustvarjalni tempo še hiter, vendar nobeno od teh del ni pomembneje odmevalo. Izraznosti 19. stoletja so bile štete zadnje minute.



Slika 39: Basist Fjodor Šaljapin kot Don Kihot leta 1910

Nadaljnje branje

- Bartlet, M. Elizabeth C. »Drame lyrique (Fr.: ,lyric drama')«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08137>.
- Csampa Atila in Dietmar Holland (ur.), *Georges Bizet. Carmen. Texte, Materialien, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Dean, Winton. *Georges Bizet. His Life and Work*, London: J. M. Dent & Sons, 1965.
- Fallon, Daniel M., James Harding in Sabina Teller Ratner. »Saint-Saëns, (Charles) Camille«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24335>.
- Fausser, Annegret, Patrick Gillis in Hugh Macdonald. »Massenet, Jules (Emile Frédéric)«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51469>.
- Flinn, Timothy S. *Charles François Gounod. A Research and Information Guide*. New York in London: Routledge, 2009.
- Giroud, Vincent. *French Opera. A Short History*. New Haven in London: Yale University Press, 2010.
- Hadlock, Heather. *Mad Loves. Women and Music in Offenbach's Les Contes d'Hoffmann*. Princeton in Oxford: Princeton University Press, 2000.
- Huebner, Steven. »Gounod, Charles-François«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40694>.
- Huebner, Steven. »Massenet and Wagner: Bridling the Influence«. *Cambridge Opera Journal* 5/3 (1993), 223–238.
- Kracauer, Siegfried. *Jacque Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1976.
- Lamb, Andrew. »Offenbach, Jacques [Jacob]«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20271>.
- Langham Smith, Richard. *Bizet's Carmen Uncovered*. Woodbridge: The Boydell Press, 2020.
- Macdonald, Hugh. »Bizet, Georges (Alexandre-César-Léopold)«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51829>.
- Macdonald, Hugh. *Bizet*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2014.
- Macdonald, Hugh. *Saint-Saëns and the Stage. Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*. Cambridge, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 2019.
- Rowden, Claire. »Opera, Caricature and the Unconscious: Jules Massenet's Thaïs, a Case Study«. *Music in Art* 34/1–2 (2009), 274–289.
- Senelick, Laurence. *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*. Cambridge, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 2017.

ČASOVNI TRAK – FRANCOŠKA OPERA DRUGE POLOVICE 19. STOLETJA



Ruska epska opera druge polovice 19. stoletja

V iskanju Glinkovih naslednikov

V prvi polovici 19. stoletja je ruska opera našla svojega nacionalnega heroja v Mihailu Ivanoviču Glinki, ki je domovinska čustva razplamtel predvsem s svojo prvo opero, *Življenje za carja*, medtem ko je bila recepcija pravljичne opere *Ruslan in Ljudmila* bolj mešana. Po tem odločnem začetku se dolgo ni našlo pravega nadaljevalca Glinke. V drugi polovici 19. stoletja se je ruski operni prostor na videz razdeli na dva dela. Na eni strani sta bila Glinka in Čajkovski in na drugi Musorgski, vmes pa sta svojo priložnost iskala **Aleksander Sergejevič Dargomižski** (1813–1869) in Aleksander Nikolajevič Serov, ki sta vsak na svoj način tlakovala pot naslednikom.

Prva opera Dargomižskega, *Esmeralda*, napisana po ruskem prevodu Hugojevega libreto po motivih romana *Notredamski zvonar*, še ni izkazovala teženj po nadaljevanju tradicije ruske nacionalne opere, temveč se je zgledovala po modelih pariške velike opere. Čeprav je skladatelj opero končal že leta 1841, je moral na izvedbo čakati do leta 1847, saj so ruska gledališča v tem času raje izvajala dela, ukrojena po zgledih italijanske opere. V vmesnem obdobju se je skladatelj odpravil v tujino. V šestih mesecih je obiskal Berlin, Bruselj, Pariz in Dunaj, kjer se je seznanil z Auberom, Donizettijem, Halévyjem in Meyerbeerjem, vendar so ta bližnja srečanja z avtorji vodila do spoznanja, da je žanr velike opere nenaraven. Podobno kot Glinka se je Dargomižski daleč od domovine zavedel vrednosti domače ruske kulture. V samospelih je začel posnemati značilne melodične obrate ruske ljudske glasbe in intonacije ruskega jezika, kar je močno vplivalo na njegov naslednji veliki glasbeno-gledališki projekt, opero *Rusalka* (1856). Skladatelj jo je zasnoval na podlagi ne povsem dokončane Puškinove dramatične romance, mišljene kot libreto za spevoigro. V navdih mu je bila tudi popularna spevoigra *Das Donauweibchen* (1798) Ferdinanda Kauerja (1751–1831), ki je tri desetletja kraljevala na odrih ruskih gledališč. Puškinova pesnitev v središče ne postavlja več nadnaravnih dogodkov, ampak se osredotoča na človeške protagoniste in njihove interakcije, čemur sledi tudi Dargomižski, ki se tako oddaljuje od tipične romantične opere in približuje realističnosti. Dargomižski je želel opustiti premočne francoske in italijanske zglede ter ustvariti rusko opero po Glinkovem modelu, pri čemer je ugotovil, kot je zapisal v pismu princu Vladimirju Odojevskemu, da

bolj ko preučujem prvine naše nacionalne glasbe, bolj odkrivam njeno mnogostranskost. Glinka, ki je doslej prvi razširil področje naše ruske

glasbe, se je po mojem mnenju dotaknil le ene njene strani, lirične. V *Rusalki* si bom prizadeval, kolikor je mogoče, izpostaviti dramatične in humorne prvine naše nacionalne glasbe.¹⁵⁰

Svoje opere Dargomižski ni želel graditi zgolj s pomočjo ruskega narodnega blaga, temveč ga je bolj zanimal dramatični element. Opero je uresničil v konvencionalnih opernih formah, vendar je marsikje presegel enostavno zgledovanje. V operi je ruski nacionalni idiom mogoče razpoznati predvsem v zborovskih in plesnih točkah 1. in 2. dejanja. Približevanje in oddaljevanje od bolj italijaniziranega sloga je pri njem socialno motivirano: višje ko je oseba na družbeni lestvici, bolj italijansko zveni njena glasba. Sicer pa se je Dargomižski podobno kot Glinka oprl na slog sodobne salonske romance in na svobodni deklamacijski slog, ki sledi intonaciji in ritmom verza v želji, da bi se čim bolj približal pomenski plati besedila. V tem pogledu izstopa duet med Princem in Mlinarjem iz 3. dejanja, ki se pričinja z dolgim recitativom, za katerega je skladatelj ohranil izvirne Puškinove verze. Poseben status si je ta točka zagotovila zaradi zapisa, ki ga je po premieri opere objavil najvplivnejši glasbeni kritik tistega časa, Aleksander Serov. Ta je izpostavil prav recitative:

Ena najdragocenejših plati talenta Dargomižskega je prav resnica glasbenega izražanja. Tej resnici častno služi na vsakem koraku in pogosto na škodo zunanjega učinka, ki bi ga lahko dosegel z drugimi, bolj običajnimi sredstvi.¹⁵¹

Kritikova hvala je močno vplivala na Dargomižskega, zato ne čudi, da je v svojih samospevih odtlej posvečal posebno pozornost neposrednemu izrazu emocionalne vsebine besedila, ki jo je skušal v glasbenem smislu doseči z uporabo enostavnih in »naravnih« sredstev, kar je pomenilo, da je ob prevladujočo deklamacijo postavil bolj enostavno harmonsko spremljavo. Leta 1857 je v pismu svojemu učencu in prijatelju razočarano in obenem odločno zapisal:

Niti naši amaterji niti naši kritiki ne prepoznajo mojega talenta. Njihove staromodne predstave jim nalagajo, da iščejo melodijo, ki zgolj laska ušesom. To pa ni moja prva želja. Nimam jih namena razvajati z glasbo kot igračo. Želim, da je ton neposreden izraz besede. Želim si resnice in realizma.¹⁵²

150 Nav. po Rosa Newmarch, *The Russian Opera*, London: Herbert Jenkins Limited, 1914, 121.

151 Nav. po Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley in London: University of California Press, 2009, 81.

152 Nav. po Newmarch, *The Russian Opera*, 129.

Ta zadnja misel je zaznamovala prihajajočo generacijo. Zagrenjenost Dargomižskega, pomešana z zaupanjem v lastno pot, se je še okrepila po porazu, ki ga je doživel leta 1867 s krstno izvedbo opere-baleta *Zmaga Bacchusa*, ki jo je napisal skoraj dve desetletji poprej. V tem duhu se je lotil novega opernega projekta, uglasbitve Puškinove male tragedije *Kamniti gost*. Pri tem je sledil drobni ideji, ki jo je nakazal že v znamenitem recitativu *Rusalke* – uglasbil je celotni Puškinov tekst, zato ne moremo več govoriti o posebej za operno formo prilagojenem libretu, temveč o literarni operi. Posledica takšne odločitve je bila tudi zavrnitev opernih konvencij, torej zaprtih form italijanske opere (številk/točk) in odpoved melizmatični prozodiji ter s tem vokalni virtuoznosti. Puškinov tekst je navdihnila izvedba Mozartove opere *Don Giovanni* v Sankt Peterburgu v drugi polovici dvajsetih let 19. stoletja. Vendar se Puškinova obdelava znane snovi precej razlikuje od siceršnje literarne tradicije: če so namreč glavni liki v skoraj vseh drugih verzijah vse do zadnje scene zavezani farsičnosti, pa se Puškinovo delo z izjemo komične vloge Leporella, ki jo je Puškin prevzel od Mozartovega libretista Da Ponteja, kaže kot izrazita romantična tragedija. V Puškinovi verziji je zelo malo odrske akcije in bolj kot za napeto dramo gre za meditacijo o ljubezni in smrti. Kakovost dela sloni predvsem na številnih niansah in detajlih, kar je odgovarjalo zamisli o operi, ki naj prekine z ustaljenimi opernimi konvencijami in se dokaže kot enakovredna govorni drami. V celotni operi je skladatelj uporabil nekakšen polrecitativ, ki ni ne povsem melodičen ne povsem recitativen. Gre za deklamacijo, ki precej natančno spoštuje naravne poudarke govorne rušičine in poteka v zelo omejeni *tessituri*, ritmično zelo enakomerno, brez nenadnih sprememb v ritmu ali pulzu. Takšna deklamacija se močno približuje samospevom iz skladateljevega poznega opusa, za katere je v spremljavi značilno stalno ponavljanje figuracij in stalen, urejen harmonski ritem, medtem ko so melodične fraze sestavljene iz zaokroženih intonacijskih period, ki jih večinoma gradijo nizi četrtnik in parne osminke (gl. prim. 63), kar niti ne odgovarja naturalističnemu posnemanju ruskega jezika. César Kjuj je takšno deklamacijo imenoval »melodični recitativ« in ga tako opisal:

Tudi brez besedila ima vsaka glasbena fraza svojo lepoto in pomen, vendar v celostnem pogledu in v njihovem vrstnem redu ni absolutnih glasbenih povezav, abstraktnih glasbeno-logičnih razvojev. Kajti to ni čista, simfonična glasba; to je uporabna glasba, vokalna glasba. Njen razvoj in skladnost sta odvisna od besedila; poslušati jo je treba le z besedilom, in takrat je njena moč izjemna.¹⁵³

153 Nav. po Taruskin, *On Russian Music*, 82.

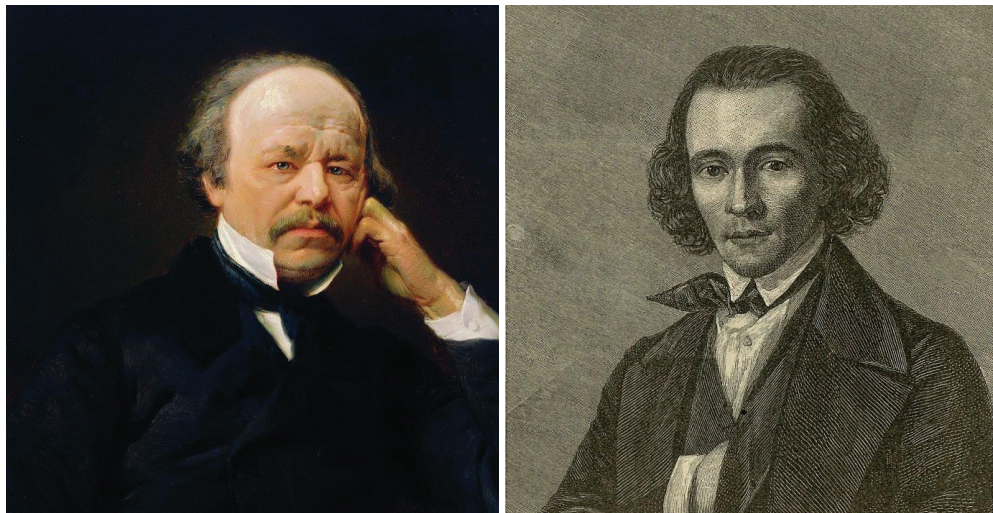
Opero bi lahko razumeli kot zelo obsežen samospev, v katerem si je skladatelj prizadeval za čim popolnejšo zvezo med glasbo in besedilom. Na ta način se je želel približati resničnosti in s tem ustvariti v umetniškem pogledu polnokrvno umetnino. To se je ujemalo z estetskimi idejami teoretika Nikolaja Černiševskega (1828–1889), ki je bil v šestdesetih letih vodilna intelektualna figura revolucionarnega gibanja in vodja populističnega gibanja, ki se je zavzemalo za to, da se z uporom privede do socialistične družbe, utemeljene po vzoru stare kmečke družbe. Dargomižski se je v *Kamnitem gostu* izogibal simetrijam in ponovitvam, kar je ustrezalo realistični zahtevi po brezobličnosti, medtem ko so prizadevanja za močno karakterizacijo prav vsakega verza izpolnjevala zahtevo po močni individualnosti. Ponekod se je približal tudi realistični potrebi po grdem, kot to lahko vidimo v scenah nastopa kamnitega gosta, v katerih je uporabil celotonsko lestvico in s tem najbrž postavil zgled za kasnejše opere Rimskega-Korsakova.

DON JUAN

я ед - ва ед - ва не у - мерь тамь оть скч - кпо Что за лю - ди! Что за - зем - ля! А - не - бо?
точ - но дымь; А жен - щ - ны? да я не про - мь - ня - ю,

Primer 63: Značilna deklamacija iz 1. scene opere *Kamniti gost* Dargomižskega

Na smrtni postelji je Dargomižski dokončanje *Kamnitega gosta* zaupal Kjuju in Rimskemu-Korsakovu. Kjuj je s pomočjo motivov iz opere napisal uvod, Rimski-Korsakov pa je opero v celoti orkestriral. Na odrih se je ohranila verzija iz leta 1902, sama opera pa je bila prvič izvedena leta 1872, ko je s svojo eksperimentalno naravo navdušila predvsem mlado skladateljsko generacijo. Njen ideolog Vladimir Stasov je v operi občudoval »uničenje vseh običajnih pravil in oblik«, Musorgski pa je Dargomižskega oklical za »velikega učitelja glasbene resnice«, s čimer je dal zamah glasbenemu realizmu, kakršen je bil značilen za Rusijo.



Slika 40: Aleksander Sergejevič Dargomižski (levo) in Aleksander Nikolajevič Serov (desno)

Drugačne vezi so se spletle med mlado generacijo in **Aleksandrom Nikolajevičem Serovom** (1820–1871), ki se je uveljavil predvsem kot glasbeni kritik. Serov se je zanimal za nemško filozofijo, predvsem Hegla, srečal pa se je tudi z revolucionarjem Bakuninom. Tudi sam se je preizkusil v teoretičnem pisanju, najprej leta 1852 s spisom *Spontini in njegova glasba*, v katerem je zagovarjal misel, da morajo biti kriteriji za opero »enaki tistim v govornih dramah, da mora biti glasbena drama pravzaprav in predvsem drama«. Za dosego tega cilja je treba zahteve po glasbeni lepoti uravnovežiti z resničnostjo izraza, torej nekakšnim realizmom. V tem pogledu je bil razočaran nad Meyerbeerjem in je bil prepričan, da lahko gordijski vozle preseka le »nov operni genij, nagnjen k tragičnemu žanru«. ¹⁵⁴

Nekaj mesecev po dokončanju tega spisa je naletel na Wagnerjevo knjigo *Opera in drama*, kar je bil motiv za njegovo vseživljenjsko propagiranje Wagnerjeve umetnosti. Potem ko je leta 1858 slišal *Tannhäuserja*, je v Weimarju še osebno spoznal Wagnerja. S potovanja po Nemčiji se je vrnil povsem pod vplivom velikega mojstra: »Zdaj sem nor na Wagnerja. Igram ga, ga preučujem, berem o njem, govorim o njem, pišem o njem in pridigam njegove nauke. Trpel bi na gmadi, da bi bil njegov apostol.« ¹⁵⁵ Leta 1863 se je ob Wagnerjevem obisku v Rusiji izkazal za najbolj vdanega gostitelja, nato pa je leta 1868 organiziral še

154 Nav. po Edward Garden in Stuart Campbell, »Aleksander Nikolajevič Serov«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025472> (dostopano 18. 5. 2022).

155 Nav. po Newmarch, *The Russian Opera*, 177.

prvo izvedbo Wagnerja v Rusiji (*Lohengrin*). Serov je prevzel Wagnerjeve zamisli o glasbeni drami in celostni umetnini:

Ob Wagnerjevi ustvarjalnosti me je prevzelo najbolj naivno začudenje, kot da še nikoli nisem slutil, kaj je gledališče, dramatika ali opera! Tako osupljivo nova je bila ta navdihnjena rešitev velikega problema združevanja treh ločenih umetnosti. [...] Od vseh drugih oper, ki jih poznam v izvedbi, torej z odra, se nič ne more primerjati s *Tannhäuserjem* v »celovitosti« vtisa.¹⁵⁶

Serov je postal najbolj vnet zagovornik organske zveze med dramo in glasbo v Rusiji. Kljub temu so njegove lastne opere bolj izdajale francoske, predvsem Meyerbeerjeve zglede, in je vse prevečkrat dopustil, da je njegove ideje preglasil glasbeni navdih. To zlasti velja za monumentalne scene, napolnjene s tipičnim orientalskim pompom, kar pomeni, da pri Serovu wagnerjanstva ne kaže iskati v njegovem glasbenem slogu.

Serovu pozitiven odnos do Wagnerja v ruskem kulturnem okolju ni šel v prid, saj je bil v močni opoziciji z mladimi skladatelji, ki so v šestdesetih letih sledili idejam Vladimirja Stasova. Paradokсно je bilo sicer, da sta Serov in Stasov skupaj študirala in bila nekaj časa tesna prijatelja, ker je vodilo do tega, da je Stasov nekaj časa ljubimkal s Serovovo sestro Sofijo, s katero je imel tudi otroka. Možno je, da so k nesoglasjem med njima vodile tudi takšne intimne zgodbe. Napetosti so nato še bolj udarile na plan ob smrti Glinke, ko je Stasov zagovarjal misel, da je kljub dramaturškim pomanjkljivostim *Ruslan in Ljudmila* boljši model za rusko nacionalno opero, medtem ko je bolj idealistični Serov na prvo mesto postavljaj dramaturško bolj skladno opero *Življenje za carja*. V časopisih se je razvila žolčna debata, po kateri se je Serov znašel na kulturnem robu kot slepi zaverovanec v prihodnost in kot sovražnik »nove ruske šole«, čeprav je v svojih kritikah toplo sprejel nova dela Balakireva, Kjuja, Musorgskega in Rimskega-Korsakova in bi v njegovih delih nasploh lahko prepoznali vrsto elementov, ki jih srečamo pri omejenih skladateljih.

Šele več kot desetletje po skladateljevih kritičnih zmagoslavjih je bila izvedena njegova prva opera *Judit* (1863), katere slog spominja na zgodnjega Wagnerja (*Tannhäuser*, *Lohengrin*), čeprav so očitnejši vplivi Meyerbeerjeve tradicije žanra velike opere. Okvirni dejanji sta domišljeni kot obsežna *tableauxja*, »asirski« 3. in 4. dejanje vsebujeta številne orientalske pesmi in plese, medtem ko najdemo v 2. dejanju značilno virtuozno večdelno arijo za dramski sopran. Skladatelj je po Wagnerjevem zgledu sam napisal libreto, in sicer na podlagi igre *Guiditta* Paola

156 Richard Taruskin, *Opera and drama in Russia. As Preached and Practiced in the 1860s*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981, 40.

Giacomettija (1816–1882). Wagnerjev vpliv je omejen na orkestracijo in prilagodljivo formalno zasnovo, v kateri se skladatelj na dolge proge izmika jasnim zaključkom. Serov se je zavedal, da je »tako po temi (v bistvu enostavna in groba) kot po slogu, ki sem ga ustvaril, mojo *Judit* neprimerljivo lažje razumeti kot Wagnerjeva dela«. ¹⁵⁷

Kritiki so toplo sprejeli opero Serova, posebno zanimiv je bil daljši zapis pesnika Apolona Grigorjeva, ki je Serova vpeljal v literarni krog »možje zemlje« (počevniki), zbran okrog publikacij Dostojevskega *Čas* in *Epoha*. V tem okolju se je Serovu porodila zamisel za naslednjo opero, *Rogneda* (1865), ki jo je postavil v starodavno Rusijo, obravnava pa pokristjanjenje Rusov in proslavlja zvezo med rusko cerkvijo in državo. Snov je povzeta po starodavnih kijeviskih kronikah, skladatelj pa si jo je zamislil kot uresničitev zahtev po celostni umetnini, pri čemer je v dramaturškem pogledu sledil Glinkovi ideji iz opere *Življenje za carja*, saj je tudi sam gradil iz napetosti, ki raste med glasbeno upodobitvijo poganov in kristjanov. Serov je uporabil številne ljudske melodije, v recitativu se je zgledoval po Wagnerjevem *Lohengrinu* in v harmoniji najdemo več kromatike (pomembno vlogo ima zmanjšani septakord). Vendar gre po drugi strani za številčno opero, v kateri ni mogoče prezreti velikega števila žanrskih scen (plesi, zbor romarjev, pivska pesem lovcev), za katere je značilen ljudski, diatonični, skoraj primitivni slog. Uničujoča kritika, ki je prihajala s strani skladateljevih nasprotnikov, predvsem Stasova in Kjuja, tokrat ni imela težkega dela, saj je dogajanje v operi, sestavljeno iz zelo raznolikih virov, v resnici nepovezano in zgodovinska dejstva so zmaličena. Najbolj pa je bodlo v oči neskladje med skladateljevim odločnim zagovarjanjem novih opernih rešitev, zlasti wagnerjanskih, in zavezanostjo konvencionalnim opernim formam.

Svoje naslednje opere, *Sovražnikove moči*, Serov ni uspel dokončati. Dela se je lotil na podlagi igre Aleksandra Ostrovskega, ki je pripravljaj tudi libreto, vendar je sredi pisanja prišlo do nesoglasja med skladateljem in dramatikom. Prvi je skušal v nasprotju z izvirnim delom svojo opero skleniti tragično, medtem ko je Ostrovski želel v karnevalsko dogajanje umestiti fantastične karakterje. Zgodba, ki obravnava preprosto življenje moskovskega trgovskega sloja, je ponujala veliko priložnosti za uporabo ljudskih pesmi, v karnevalski sceni pa se je pokazala priložnost še za glasbeno raznobarnost. Serov je v tej operi ponovno poskušal presaditi Wagnerjeve ideje v rusko okolje, kar je pomenilo, da je želel Wagnerjeve ideje povezati z Glinkovim opernim modelom. Iz zasnove dela je razvidno, da je skladatelj spremenil način obravnave celote: če so začetna tri dejanja zasnovana v lažjem slogu, ki spominja na tipične ruske vodvile in se sklicuje na številne ljudske pesmi, potem v 4., karnevalskem dejanju prevladuje temačni

157 Nav. po Helmers, *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester: University of Rochester Press, 2014, 56.

recitativ, ki se kontrastno izmenjuje z zborovskimi vzkliki in značilnimi žanrskimi scenami, ki dobijo končni odmev precej kasneje v baletu *Petruška* Igorja Stravinskega. Zelo podobno je pustni sejem zasnovan tudi v operi *Soročinski sejem* Musorgskega, pri čemer pa je Serova vodila posebna ideja realizma – v *Sovražnikovi moči* le-ta izvira iz reduciranja običajnih opernih formul na enostavnost in »naravnost« avtentičnih ljudskih melodij, ki jih sicer »oplemeniti« z bolj bogato harmonijo.

Ideološka stališča Serova so stala nasproti mladi generaciji, še bolj pa so prišla v nemilost po oktobrski revoluciji, zato njegova umetnost živi predvsem v zgodovinskih pregledih. Deloma njen odmev najdemo v delih skladateljev ruske peterice, predvsem Modesta Musorgskega.

Nacionalizem in epski realizem »mogočne kopice ruskih glasbenikov«

Dargomižski in Serov sta ponudila vsak svoj pogled na operno prihodnost, iz te dvojnosti pa je kasneje pognala prava dihotomija. Če so skladatelji obeh taborov do šestdesetih let 19. stoletja še tvorno sodelovali in prijateljevali, se je situacija v šestdesetih letih, ko je v časopisju izbruhnil spor med Serovom in Stasovom, popolnoma spremenila in nenadoma so razlike postale nepremostljive. Izvirale so iz starega vprašanja, katere poti vodijo k formiranju ruske nacionalne glasbe. Skladatelji, ki so se profesionalno šolali v tujini (zbirali so se okoli mednarodno uveljavljenega pianista in skladatelja Antona Rubinsteina), so bili prepričani, da edina pot vodi prek dobre formalne izobrazbe in obvladovanja form ter veččin zahodnoevropske, predvsem nemške instrumentalne glasbene tradicije, njihovi nasprotniki, ki so se zbirali okoli skladatelja Milija Balakireva ter ideologa, umetnostnega zgodovinarja in glasbenega ljubitelja Vladimirja Stasova, pa so želeli nadaljevati po tisti poti k nacionalni glasbi, ki sta jo pred njimi utirala Glinka in Dargomižski.

Ti drugi so se povezali v skladateljsko skupino, ki jo danes poznamo pod imenom »ruska velika peterica«, čeprav bi bilo ustrežneje govoriti o ruski »mogočni kopici« (*mogučaja kučka*). Izraz je **Vladimir Stasov** uporabil, ko je opisoval koncert, ki ga je Balakirev dirigiral 12. maja 1867 v sklopu slovanskega etnografskega kongresa pred delegati iz Srbije, Hrvaške in Češke. Na sporedu so bila dela Rimskega-Korsakova, Balakireva, Glinke, Dargomižskega, Moniuszka, Alekseja Lvova, Liszta in Berliozu – tega je imel Stasov s svojimi skladateljskimi prijatelji za najodličnejšega predstavnika sodobne glasbe, genija, ki je premagal Nemce na njihovem lastnem področju, torej v instrumentalni glasbi, in je opustil akademске forme. Poročilo s koncerta je Stasov končal tako:

z željo: Bog daj, da naši slovanski gostje nikoli ne pozabijo današnjega koncerta; Bog daj, da se bodo vedno spominjali, koliko poezije, čutenja,

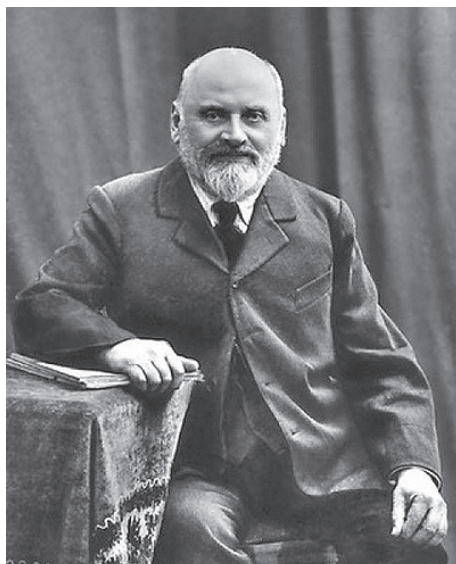
nadarjenosti in spretnosti je v majhni, a že tako mogočni kopici ruskih glasbenikov.¹⁵⁸

Stasov je za začetnika ruske nacionalne glasbe postavljaj Glinko, ki je postal nekakšna ikona mladih skladateljev. Glinkovo izročilo naj bi nadaljeval Dargomižski, ki je nato štafetno palico predal skladateljem *kučke*. Stasov je ostro nasprotoval Wagnerjevim zgledom in je bil prepričan, da »Wagner nima niti najmanjšega posluha za recitativ, čisto orkestralni, simfonični skladatelj v polnem pomenu besede je. Ne pozna glasov in o njih noče nič vedeti. Zanj so le aroma in pretveza«. ¹⁵⁹ Mladi skladatelji so se začeli zbirati pri drugem Glinkovem občudovalcu, **Miliju Balakirevu** (1836–1910), ki je sestri zaupal, da je »Glinka prvi človek, čigar pogledi glede vsega, kar zadeva glasbo, so podobni mojim«. Balakirev, ki se je v kulturnem okolju izkazal kot virtuozen pianist in sposoben dirigent, medtem ko se je njegova skladateljska muza redkeje oglašala, je kot odgovor na moskovski Konservatorij v Sankt Peterburgu ustanovil Svobodno glasbeno šolo. Okrog njega se je začela nabirati družba mladih skladateljev, ki jim je vrata svojega salona pogosto odprl tudi Dargomižski. Podobno kot Balakirev, ki je študiral matematiko, in je glasbeno znanje večinoma pridobival od domačega učitelja in iz partitur, so bili vsi amaterji: César Kjuj, ki je bil francosko-poljskega rodu, je bil inženirski oficir, specialist za gradnjo utrd in je napisal vrsto monografij o tej tematiki, Aleksander Borodin je bil univerzitetni profesor kemije, vojaškemu življenju pa sta se zapisala Modest Musorgski in mornariški častnik Nikolaj Rimski-Korsakov, ki je priznal, da ob začetkih družjenja *kučke* »o kontrapunktu nisem imel pojma; v harmoniji nisem poznal niti temeljnega pravila vodenja sedme stopnje, nisem poznal imen akordov. Ko sem zbral nekaj fragmentov iz Glinke, Beethovna in Schumanna, ki sem jih igral, sem s precej truda skotil nekaj šibkega in elementarnega.« ¹⁶⁰

158 Nav. po Richard Taruskin, *Mussorgsky. Eight Essays and Epilogue*, Princeton: Princeton University Press, 1993, xxxiii.

159 Nav. po Stephen Walsh, *Musorgsky and His Circle*, New York: Alfred A. Knopf, 2013, elektronska knjiga.

160 Nav. po prav tam.



Slika 41: Milij Balakirev

Najpomembnejši estetski premislek *kučke* je bil namenjen vrednotenju ume-
tnosti, katere težo so ocenjevali po intelektualnih dosežkih in družbeni po-
membnosti. Po njihovem mnenju je slednja bistveno pomembnejša od lepote
in obrtniške popolnosti umetniškega dela. Takšno videnje je Stasov prevzel od
literarnega kritika Nikolaja Černiševskega (1828–1889), zlasti iz njegovega dela
Estetske relacije umetnosti do resničnosti (1855), v katerem se je Černiševski
obregnil ob Heglovo idejo, da je umetnost izpopolnitev lepote. Černiševski je
bil prepričan, da je resničnost lepša od umetnosti, ki je vedno le blede kopija.
Zato sta skladatelje *kučke* najbolj privlačili vokalna in odrska glasba, saj petje
po Černiševskem ne izraža lepote, ampak občutja, pri čemer naj bi bila ljudska
pesem najbolj pristna vokalna glasba in s tem tudi najbolj resnična. Resna ume-
tnost je neposredna refleksija družbe, zato je vsebina pomembnejša od sloga.
Osrednja zahteva je predstavljanje resničnosti, in na račun takšnega realizma
je treba zavreči kanone tradicionalnih form. Takšne vrste realizem je bil tesno
povezan z željo po predstavljanju in utrjevanju nacionalne identitete, zato so v
kučki prisegali na ruske snovi, ali kot je to zapisal literarni kritik Visarjon Belinski
(1811–1848), ki je vplival na Stasove poglede, »zvesto upodobitev prizorov iz
ruskega življenja«. ¹⁶¹ Ker s tem družbeno dobi prednost pred individualnim, je
Stasov rešitev videl v oddaljevanju od tradicionalnih form in žanrov ter pre-
miku k programski glasbi. Če glasba slika, portretira, potem se lahko znebi

¹⁶¹ Nav. po prav tam.

konvencionalnih form in postopkov, kar hkrati pomeni, da se avtor lahko distancira od avtoritete akademij. To stališče je Stasov pobral pri Belinskem, ki je trdil, da »absolutno nacionalnost lahko dosežejo le tisti, ki so brez tujih vplivov«. Zaradi tega je bil Stasov sumničav do vsakršnega teoretiziranja – večina glasbene teorije je bila namreč povezana z nemškim kulturnim prostorom. To stališče ni daleč od ozkoglednega nacionalizma, ki se je kazal tudi v grobi oceni Stasova o Antonu Rubinsteinu, vodji nasprotnega, moskovskega, »akademskega« tabora, češ da je Jud in torej »tujec, ki ne razume niti zahtev našega nacionalnega značaja niti zgodovinskega poteka naše umetnosti«. ¹⁶² *Kučka* se je odmikala od akademskosti, ki temelji na principih zahodnoevropske glasbe, in se je raje ozirala k ljudski glasbi. Poleg ruske ljudske glasbe se je Stasova zanimal tudi za orientalizme, saj je bil prepričan, da je ruska kultura po svojem izvoru azijska. Zdelo se mu je nujno, da ruska glasba vsrka orientalske elemente. To je bil razlog, da vsebujejo številna dela ruskih skladateljev orientalske eksotizme; najbolj znana primera sta simfonična suita *Šeherezada*, op. 35 Rimskega-Korsakov in Borodinova simfonična slika *V stepah Osrednje Azije*. Poleg simfonične pesnitve se je Stasov zavzemal tudi za opero, ki se akademskim zgledom lahko izogne iz podobnih razlogov, torej zaradi svoje narativnosti oziroma mimetičnosti. V zvezi z *Ruslanom*, denimo, je Stasov govoril o »epski operi« oziroma »epski dramaturgiji«, za katero naj bi bil značilen počasen tempo pripovedovanja, brez močnih dramskih napetosti, ki jih nadomesti niz dolgih in kontrastnih *tableauxjev*. V skladu z zahtevo po poudarjanju družbenih vidikov je za *kučko* postal izredno pomemben zbor, ki je predstavljal ljudstvo, se pravi družbeno skupnost, precej manj pozornosti pa so bile deležne ljubezenske spletke, ki so dotlej polnile operne žanre.

Vendar nagnjenost k epskemu ni bila značilna samo za operne skladatelje peterice, temveč jo zasledimo tudi pri Čajkovskem. Čeprav so bile zvrsti, ki so se jih posamezni skladatelji posluževali (*Boris Godunov* in *Knez Igor* sta zgodovinski operi, *Jevgenij Onjegin* lirična drama, *Zlati petelin* satirična pravljica s parabol), in njihov individualni slogi zelo različni, so se vendarle vsi izogibali zaprti drami, za katero je po Aristotelu značilna enotnost dogajanja, časa in kraja in je prevladovala v zahodnoevropskih operah.

162 Nav. po prav tam.



Slika 42: Vladimir Stasov (levo) in César Kuj (desno), kot ju je naslikal slikar Ilja Repin.

Podobno kot je epskost zaznamovala skoraj vse ruske operne skladatelje iz druge polovice 20. stoletja, tudi niso vsi člani peterice zvesto sledili svojim idejam, čeprav so jih morda na ves glas razglašali. To je lepo razvidno na primeru **Césarja Kjuja** (1835–1918), ki je dolga leta deloval kot glasbeni kritik in je v svojih zapisih rad napadal poglede, ki se niso ujemali z njegovimi. Kjujev operni opus je bolj raznorodna mešanica tujih vplivov in precej manj neposredno udejanjenje *kučkističnih* zamisli. V njegovih delih zasledimo drobce italijanske in francoske opere, še več pa je Schumannovega in Chopinovega vpliva, saj je bil skladatelj predvsem mojster miniatur in se je slabše spopadal z velikimi dramskimi formami, ki so bile preveč odvisne od logike samospenov. Ruske tematike se je Kjuj lotil v svoji prvi operi, *Kavkaški jetnik*, ki jo je napisal leta 1858, a jo je Marijino gledališče tik pred izvedbo zavrnilo zaradi slabe orkestracije, nakar je skladatelj pripravil novo verzijo, kjer je dodal 2. dejanje (krstna izvedba je bila leta 1883). Če odmislimo to izjemo, se Kjuj praktično ni ukvarjal z ruskimi temami in je navdih raje poiskal v sočasni evropski, predvsem francoski literaturi: opero *Angelo* je povzel po Hugoju, opero *Saracen* po Dumasu, sledila pa so dela, napisana po snoveh Maupassanta in Mériméeja. Skladatelj je to poskušal racionalno utemeljiti v pismu španskemu kolegu Filipeju Pedrellu: »Ruska operna tema mi nikakor ne bi ustrezala. Čeprav sem Rus, sem pol francoskega in pol litovskega porekla ter tako v krvi nimam občutka za rusko glasbo.«¹⁶³

163 Nav. po Geoffrey Norris in Lyle Neff, »César Cui«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006938> (dostopano 23. 5. 2022).

Pravzaprav se že *Kavkaški jetnik* v slogu in metodi naslanja na tradicijo nemške romantične opere, presajene na ruska tla.

Nekoliko drugače je z opero *William Ratcliff*, ki je bila izvedena leta 1869 kot prvo operno delo peterice, kar ji je dalo posebno veljavo, saj je šlo za javno uredničenje novih estetskih smernic. V slogovnem pogledu je opera heterogena, saj je v sedmih letih ustvarjanja Kjuj postopoma spreminjal operni jezik. Leta 1861, ko je začel s pisanjem, je bil še zavezan Glinki, Auberu in Schumannu, nato je nanj močan vtis naredila partitura *Kamnitega gosta* Dargomižskega. Opera, povzeta pa Heinejevi dramatični baladi in postavljena na Škotsko, zaradi česar spominja na Scottova zgodovinska dela, se začinja kot nemška romantična opera, v katero postopoma vse bolj vdira prekomponirani, skoraj simfonični slog, za katerega je značilna tudi uporaba spominskih motivov. Posebno zanimivo je 2. dejanje, ki ga sestavlja pivski zbor, ki je nastal kot prvi in je še podoben Auberovim zgledom, preostanek pa je namenjen dolgemu narativnemu monologu, katerega tekst je vzet neposredno iz Pleščejevega prevoda Heineja. Vokalna linija monologa je domišljena v »melodičnem recitativu«, kakršen je bil značilen že za Dargomižskega, medtem ko spremljiva sledi simfonični logiki.

Modest Musorgski – zgodovina kot opera

Operno ustvarjanje **Modesta Musorgskega** (1839–1881) naj bi bilo najzvestejši umetniški dokument estetskih prizadevanj peterice. Toda natančnejši vpogled v posamezna operna dela vendarle razkriva veliko širšo paleto vplivov in osebnih rešitev. Prvič se je Musorgski opernega projekta lotil s predelavo Flaubertovega romana *Salammbô*, ki ga je sam pretvoril v libreto. Žanrsko gre za veliko opero, nekatere snovne vzporednice pa kažejo, da je skladatelja navdušila opera *Judit* Aleksandra Serova. Toda kot kasneje še nekajkrat, je ostalo zgolj pri projektu – Musorgskega so očitno privlačile razkošne scene poganskih ritualov, ki jih je dokončal, medtem ko se ni lotil osrednjih dramatičnih scen. Razlog, da je nehal s pisanjem tega dela, je bil morda tudi v tem, da se je duhovno precej zbližal s skladatelji peterice, ki so odklanjali tradicionalne operne rešitve. Zdi se, da ga je najbolj privlačila pot Dargomižskega, kakršno je ta nakazal v *Kamnitem gostu*. V pismu Stasovu leta 1872 je Musorgski zapisal, da se mu zdi prava poklicanost umetnika »vztrajno iskanje bolj občutljive in subtilne značilnosti človeške narave množice, da ji sledimo v neznane kraje in jo naredimo za svojo«. ¹⁶⁴ Naslonil se je torej na misel Dargomižskega o resnici in realizmu, zato ne čudi, da je psihologija postala osnovno vodilo umetnosti Musorgskega. Zaradi zvestobe realističnemu izrazu, ki je dobil prednost pred lepoto, je skladatelj pri oblikovanju favoriziral

melodični recitativ, ki je »resničen in ne melodičen v klasičnem pomenu [...] nekakšna melodija, ki jo ustvarja (človeški) govor [...] inteligentno osmišljena melodija«. ¹⁶⁵



Slika 43: Modest Musorgski, portret slikarja Ilje Repina

Pod vtisom teh novih idej se je lotil novega opernega projekta, uglasbitve Gogoljeve komedije *Ženitev*, kar pomeni, da je po zgledu Dargomižskega želel ustvariti literarno opero, v kateri med literarnim avtorjem in skladateljem ne posreduje libretist. Cilj je bila *opéra dialogué* – tako je Dargomižski poimenoval novi žanr literarne opere, nekakšen »eksperiment v dramski glasbi v prozi«. ¹⁶⁶ Pomembna razlika v primerjavi s poizkusom Dargomižskega je bila, da je Gogoljeva komedija za razliko od Puškinove »male tragedije« napisana v prozi in ne v verzih, kar je imelo dodatne posledice za glasbeno uresničitev. Eden izmed osrednjih ciljev skladatelja je bil najti glasbo, ki bi ustrezala vzorcem, zavojem, ritmu in intonaciji govornjene ruščine. Glinkovi sestri Ljudmili Šestakovi je o tem povedal:

Moji protagonisti naj na odru govorijo tako, kot govorijo živi ljudje, ampak tako, da značaj in moč njihove intonacije, podprta z orkestrom, ki tvori glasbeno tkivo njihovega govora, dosežeta svoj cilj neposredno,

¹⁶⁵ Nav. po Donald Jay Grout in Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera*, New York: Columbia University Press, 2003, elektronska knjiga.

¹⁶⁶ Nav. po Taruskin, *Mussorgsky. Eight Essays and Epilogue*, 218.

tj., moja glasba naj bo umetniška upodobitev človeškega govora v vseh njegovih najmanjših pregibih. [...] To je živa proza v glasbi, to ni prezir glasbenikov in pesnikov do preprostega človeškega govora, ki ni odet v junaška oblačila – to je spoštovanje človeškega jezika, upodabljanje najpreprostejšega človeškega govora.¹⁶⁷

V času pisanja *Ženitve*, torej leta 1868, je Kjuju pisal, da se trudi »kolikor je mogoče, zelo jasno opazovati spremembe intonacije, ki jih med pogovorom povzročajo različni liki«. ¹⁶⁸ Tako je nastal recitativni slog (gl. prim. 64), za katerega je značilno postavljanje poudarjenih zlogov na metrično težke dobe, še dodatna podkrepitev metričnega poudarka s toniko ali s pomočjo agogike, uglasbitev nepoudarjenih zlogov na niz enako kratkih tonov, ki padejo po težki dobi, izogibanje melizmatiki, dolžina tonov pa skuša oponašati govorni jezik. Takšen recitativ se je precej razlikoval od tistega, ki ga je Dargomižski uporabil v *Kamnitom gostu*. Če je bil slednji pogosto precej mehaničen in s tem brezbarven, je poskušal Musorgski vsakemu liku dati značilen melodični in harmonski okvir, hkrati pa je bil tudi bistveno bolj naturalističen. Pogosto je vzel v precep kak specifičen element govora, ki ga je spremenil v glasbeni motiv, kar pomeni, da nas s pomočjo glasbene logike vodi do razkritja posamezne dramatične situacije. V melodičnem pogledu takšen recitativ zaznamujejo številni zvečani in zmanjšani intervali, veliki skoki, ki komično pretiravajo v naznačevanju značilnih potez človeškega govora, hlastajoči ritmi in tudi hitrejši, konverzacijski tempo. Toda Musorgski se je moral zavedati, da zadovoljevanje ideje o resnici in realizmu še ne prinaša glasbene koherentnosti, ki je nujna v daljšem delu, zato se je lotil predelave 1. dejanja, pri čemer je spreminjal predvsem spremljavo. Če je bila prvotna spremljava izrazito asketska, omejena na harmonsko okostje, je v popravljeni verziji veliko bolj razdelana in komentira dramsko dogajanje. Skladatelj je v ta namen uporabil vodilne motive, s katerimi je poskušal nadoknaditi izgubljena urejevalna načela tradicionalnih opernih form.

167 Nav. po Dorothea Redepenning, »Modest Musorgski«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ur. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/11673> (dostopano 24. 5. 2022).

168 Newmarch, *The Russian Opera*, 228.

Вот по-за-был сло-во! П хо - ро-ше-е сло-во, да по-за- был. Н - да! ба-тюш-ка, уж

как ты там се-бе ни пе-ре-во-ра-чи-вай, а на-двор-ный со-вет-ник! тот же пол-ков-ник! Толь-ко...

Primer 64: Primer recitativa iz nedokončane opere *Ženitev* Modesta Musorgskega

Podobno kot opera *Salammbô* je tudi projekt opere *Ženitev* ostal nedokončan. Po popravljeni verziji 1. dejanja je Musorgski prenehal s pisanjem, saj je najbrž ugotovil, da bi bila uglasbitev celotnega Gogoljevega teksta predolga, poleg tega ga je eksperiment z realizmom v glasbenem pogledu preveč omejeval. Še istega leta se je zato lotil novega, precej drugačnega projekta, opere *Boris Godunov*. Za izhodišče je vzel istoimensko Puškinovo tragedijo iz leta 1825, ki so jo zaradi dolgo žive prepovedi odrskega upodabljanja carjev uprizorili šele leta 1866. To je bil najbrž tudi razlog, da so od tega leta dalje gledališča kar zasuli z deli, ki so obravnavala rusko zgodovino. Musorgski je sam poskrbel za libreto, pri čemer je ostajal zavezan ideji o literarni operi. V svojem libretu je obdržal izvirno Puškinovo besedilo, kjer je to le bilo mogoče (skoraj dobesedno sta prevzeti scena v samostanski celici in scena v gostilni), deloma pa si je pri oblikovanju scen pomagal z *Zgodovino ruskega cesarstva* zgodovinarja Nikolaja Karamzina (1766–1826).

Ukvarjanje z zgodovinsko snovjo v operi ni bilo posebno inovativna poteza, zlasti od Meyerbeerja naprej je bila namreč osrednje gibalo v žanru velike opere. Vendar je bila pri Meyerbeerju zgodovinska tematika vstavljena v milje, v katerem je dogajanje poganjala drama afektov. Ta je bila odvisna od zgodovinskih in političnih dogodkov, ne da bi sama posegala vanje. Prav to pa se je spremenilo v *Borisi Godunovu* Musorgskega, kjer ljubezenska afera (zveza med Samozvancem in Poljakinjo Marino Mnišek) postane sredstvo politične tragedije. To je korenito zaobrnilo pomen zgodovinske snovi v operi:

zgodovinska resničnost je postala glavni predmet opere, drama afektov pa stranska zgodba, ki ni bila nujna (v prvi verziji opere je dejansko ni bilo). Takšna vloga zgodovine povzroča tudi značilni dramaturški obrat k epskemu. V operi namreč poteka vzporedno več zgodb: vladanje carja Borisa, Grigorijev poskus prevzema oblasti, stanje carjeve družine, trpljenje ruskega ljudstva. Vendar te z izjemo Borisove (car umre), ostajajo nedokončane, zato prevladuje občutek, da opera predvsem odpira vpogled v odsek zgodovine, ki teče nepretrgoma po svojih tirnicah. Posamezne scene so situacijske slike, ki se jih lahko kopiči, črta ali spreminja njihov vrstni red, ne da bi se s tem podrla osnovna epska pripovedna logika. Prav zato se dramatično dogajanje ne razvija v dialogih, temveč v *tableauxjih*, pripovedih in monologih. V operi protagonisti redko govorijo drug z drugim. Posebno značilne so scene, v katerih nastopa Boris (od kronanja do scene umiranja), saj gre v vseh primerih pretežno za monologe, ki so samogovori osamljenega carja, čeprav se odvijajo pred zborom ali pa so namenjeni drugim osebam (npr. sinu Fjodoru ali hčeri Kseniji).

Prvo verzijo je Musorgski končal leta 1869 in je obsegala sedem scen, ki ponujajo vpogled v rusko zgodovino in niso vedno trdno povezane med seboj. (Gl. tab. 18; Puškinova tragedija je imela petindvajset scen, Musorgski je izvrgel tiste brez Borisa, kar pomeni, da je v operi bistveno več pozornosti namenjene naslovnemu junaku, medtem ko je Puškin natančneje razkrival usodo Samozvanca.) V osnovni glasbeni ideji je Musorgski v prvi verziji še sledil zgledom Dargomižskega in je uporabljal melodični recitativ, celoto pa je zasnoval kot *opéro dialogué*, ki ne razpada na posamezne točke. Toda hkrati se je Musorgski že odmaknil od skrajnosti, ki jih je napovedovala *Ženitev*. Skorajda vsak protagonist ima svoj motiv, še posebno gosto pa so v motivičnem pogledu prepletene Borisove scene, čeprav je paradokсно glavni motiv opere (gl. prim. 65), nekakšna *idée fixe*, povezana s Samozvancem oziroma Dmitrijem, umorjenim sinom carja Ivana Groznega, za katerega se v operi lažno izdaja menih Grigorij. Ponavljanje njegovega motiva lahko razumemo kot trkanje na Borisovo vest, ki se nazadnje zruši pod težo obtožb. V skladu z dogmami *kučke* je Musorgski v opero vključil ljudske melodije. V tem pogledu je zlasti zanimiva scena v gostilni, ki je v celoti napisana v prozi in v dramskem pogledu ne prinaša pomembnejših preobratov, tako da bi jo lahko razumeli kot priložnost za predstavitev likov iz najrazličnejših socialnih plasti in za obrat h komičnemu. Najbrž je tudi zato v sceno skladatelj vključil edino solistično pesemsko točko, Varlaamovo biblijsko pesem o napadu na Kazan, ki pa jo je mogoče razumeti diegetsko (kot odrsko realno – protagonist v resnici poje), kot pravo gostilniško pesem, katere funkcija je predvsem dekorativna – skladatelj z njo človeško realnost predstavlja v prav posebnih odtenukih.

Tabela 18: Razvrstitev scen v prvi in drugi verziji opere *Boris Godunov*

Ime scene	1. verzija	2. verzija	Glavni protagonist
dvorišče pred samostanom Novodevičji	1. scena	prolog, 1. scena	ljudstvo
trg pred Kremljem v Moskvi, scena kronanja	2. scena	prolog, 2. scena	Boris
celica v samostanu Čudov	3. scena	1. dejanje, 1. scena	Samozvanec
gostilna na meji z Litvo	4. scena	1. dejanje, 2. scena	Samozvanec
carjeve ženske sobane v Kremlju	5. scena	2. dejanje	Boris
Marinin salon v poljskem mestu Sandomierz	–	3. dejanje, 1. scena	Samozvanec
vrt pred palačo Mniškovih v Sandomierzu, scena ob vodnjaku	–	3. dejanje, 2. scena	Samozvanec
katedrala Vasilija Blaženega	6. scena	–	–
scena Borisove smrti	7. scena	4. dejanje, 1. scena	Boris
scena na jasi v gozdu Kromy	–	4. dejanje, 2. scena	ljudstvo

Pogojno bi kot zaprto številko lahko obravnavali tudi zbor »Slava!«, katerega melodija ni izvorno od Musorgskega (v tretjem stavku *Godalnega kvarteta op. 59/2* jo je uporabil že Beethoven). Sicer se skladatelj izogiba tradicionalnim formam, kar pomeni, da oblikovalno vlogo namesto starih kalupov prevzamejo novi postopki. V sceni v samostanski celici skrb nad strukturno zasnovo prevzame orkester, ki določa tempo in za katerega se zdi, da funkcionira kot rečni tok ali kot škripanje Pimenovega peresa, nad katerim lebdi glasova Pimena in Grigorija. Parta teh glasov sta zasnovana kot *recitativo stromentato*, se pravi, da se morata prilagajati tempu in ritmu spremljave. Vendar to ne pomeni, da je orkestrski part zasnovan simfonično – Musorgski resda ponavlja posamezne motive, ampak ti niso vključeni v pravi razvoj.



Primer 65: Motiv carjeviča Dmitrija iz opere Boris Godunov Modesta Musorgskega

Prvo verzijo opere je Musorgski predložil direkciji Cesarske opere, ki pa jo je zavrnila, ker v njej ni bilo obsežne ženske vloge. Skladatelj se je takoj lotil predelave in jo zaključil leta 1872, vendar so bili posegi tako obsežni, da daje popravljen verzija *Borisa Godunova* vtis, kot da gre za novo operno estetiko. Namesto *kučkistični* zahtevi po realizmu druga verzija, ki je krstno izvedbo doživela leta 1874, bolj sledi konvencijam in nakazuje pomiritev z operno tradicijo. Prevladuje občutek, da se je Musorgski otresel dogem in stopil na pot operne profesionalizacije, hkrati pa je bistveno spremenil pogled na zgodovino. Če je v prvi verziji carjev padec povzročila nebeška sodba, to je njegova z umorom obremenjena vest (v skladu s Karamzinovo logiko zgodovine, kjer je govor o »notranji tesnobi Borisovega srca«, ¹⁶⁹ kar je povezano s Karamzinovim razumevanjem ruske zgodovine kot prvenstveno zgodovine ruskih carjev), pa nova verzija bolj ustreza pogledom Nikolaja Kostomarova (1817–1885), ki je »vztrajal, da so preprosti ljudje in ne carji prava tema za pravega zgodovinarja«. Po tej logiki je rusko ljudstvo tisto, ki požene Borisa v propad, in na ta način izstopa iz vloge nemočnih opazovalcev kolesja zgodovine. Zaradi tega je moral Musorgski zavreči sceno pred katedralo Vasilija Blaženega, ki jo je povzel dobesedno po Puškinu, in jo nadomestil s sceno v gozdu Kromy, katere pri Puškinu ni. Material zanjo je poiskal v zgodovinskih virih, v glasbenem pogledu pa je za zgled vzel sceno *veča* iz opere *Deklica iz Pskova* Rimskega-Korsakova, s katerim sta bila v tistem času sostanovalca. Besedilo za novo sceno je ukrojeno veliko bolj operno in je sestavljeno iz sedmih scen, skoraj nekakšnih številčk. Teh sedem scen povezuje zborovska deklamacija, medtem ko je celota povezana s pomočjo enotne orkestrske teksture. To pomeni, da je Musorgski posegel po postopkih, ki jih je Dargomižski v *Kamnitem gostu* zavrgel. Zaradi tega v drugi verziji opere manj izstopa vloga vodilnih motivov kot povezovalnega gradiva.

Poleg scene v gozdu Kromy je Musorgski v novi verziji dodal še poljsko dejanje in z njim žensko vlogo za poljsko povzpeticnico Marino Mnišek, s čimer je ustregel direkciji opere. Poleg tega je precej predelal sceno v ženskih sobanah v Kremlju ter dodal Borisovo arijo, za katero je material črpal iz skic za opero

169 Taruskin, *Mussorgsky. Eight Essays and Epilogue*, 245.

Salammbô, in kratko pesem za natakario v gostilni, sceno Borisove smrti pa je postavil na predzadnje mesto, da bi dal operi dramaturško simetrijo, katere središče so glavni protagonisti (gl. zadnji stolpec v tab. 18). Ker je bil v teh novih odsekih precej manj zvest Puškinu, ne moremo več govoriti o žanru *opéra dialogué*. Zdaj je bilo veliko odsekov besedila plod samega Musorgskega, veliko več je bilo tudi zaključenih točk, kar velja zlasti za sceno v Kremlju, kjer so točke, namenjene carjevemu sinu Fjodorju, hčeri Kseniji in njeni dojlji, postavljene v kontrast s tragičnim ariozom Borisa. Tudi recitativ zdaj ni bil več tako naturalističen. V novi verziji so dobili abstraktni glasbeni premisleki prednost pred zvestobo resnici, zato lahko predelavo razumemo kot odvrnitev od realizma *kučkizma*. Ta obrat je bil nasploh značilen za rusko glasbo sedemdesetih in osemdesetih let in je značilen tudi za opus Rimskega-Korsakova.

Geneza opere se s tem še ni zaključila. Rimski-Korsakov, ki je v rokopisu Musorgskega zaznal številne obrtniške kompozicijske nerodnosti, je opero po skladateljevi smrti leta 1896 popravil, predvsem je močno posegel v harmonijo in nekoliko je prerazporedil posamezne scene. Stasovu se je zdelo, da je s tem posegel v točno tiste elemente, ki so bili najbolj značilni za Musorgskega in so hkrati izdajali zvestobo *kučkističnim* pogledom. Tako je Rimski-Korsakov leta 1908 pripravil novo popravljeno verzijo, v katero je vključil nekaj prej črtane glasbe, in prav ta varianta je postala standardna izvedbena verzija. To verzijo je leta 1908 Djagilev predstavil v Parizu, ko sta bila med občinstvom prisotna tudi Debussy in Ravel.

Krstna izvedba opere leta 1874 je Musorgskemu prinesla precejšen uspeh, hkrati pa je bil to čas, ko se je vse bolj odmikal od naukov *kučke*, ki jim je še sledil v prvi verziji *Borisa Godunova*. Ob pripravi druge verzije je bolj sledil svoji lastni operni poti, in prav v tem kontekstu moramo razumeti tudi nastajanje naslednje opere, *Hovanščina*. Z njo se je ukvarjal od leta 1872 do smrti, ne da bi jo dokončal – v rokopisu manjka zaključek 2. dejanja, zadnje, 5. dejanje pa obstaja le v skicah. Musorgski je pri obravnavi zgodovine v *Hovanščini* stopil še korak dlje v primerjavi z *Borisom Godunovom* in se ni zgledoval po nobeni leposlovni predlogi. Libreto je s Stasovom pripravil na podlagi primarnih zgodovinskih virov iz 17. stoletja in različnih zgodovinskih pregledov.

Ko je leta 1682 umrl car Fjodor Aleksejevič in pustil za seboj intelektualno prizadetega šestnajstletnega brata Ivana in desetletnega polbrata Petra, sta se za prestol začeli potegovati družini obeh mater. Cerkev je pomagala ustoličiti Petra in njegovo mater kot regentko, medtem ko se je druga družina s pomočjo strelcev, posebnega odreda ruske vojske, zavzela za to, da se nastavi oba mlada potomca, regentka pa naj bi postala Ivanova sestra Sofija. Pomembno vlogo je odigral poveljnik strelcev, princ Ivan Hovanski, ki je najbrž pripadal ločini starovercev in je sprožil državni prevrat, ki je dobil ime hovanščina. Po prevratu se

je spremenila taktika Sofije, ki je dala obglaviti tako sina kot tudi Hovanskega. Povezala se je z bojarjem Fjodorjem Šaklovitijem, pripadnikom visoke ruske aristokracije, vendar so se strelci odvrnili od Sofije, kar je to pripravilo do odločitve, da za njihovega vodjo nastavi Šaklovitija. Tako je vladala sedem let, pri čemer ji je bil v veliko pomoč princ Vasilij Golicin. Kasneje je skušala Sofija s pomočjo strelcev umoriti še Petra, a pri tem ni bila uspešna. Sofijo so poslali v samostan, Šaklovitija so usmrtili in Golicina izgnali, oblast pa je prevzela Petrova mati in kasneje on sam, medtem ko so staroverci, ki jih je preganjal že Petrov oče, izvedli množični samomor s samosežigom.

To je torej vzletel za izhodišče Musorgski. Opera, ki se odvija v prvih letih Petrovega vladanja, v središče postavlja konflikt med starim fevdalnim režimom, sekto starovercev in novimi prozahodnimi tendencami, ki jih je posebej imel Peter Veliki. Po standardni interpretaciji naj bi bili staroverci simbol preživetega, medtem ko se s Petrom povezuje upanje v boljšo prihodnost, toda takšno branje je bilo posledica posegov Rimskega-Korsakova v nedokončano opero. Ob koncu je namreč ponovil melodijo iz začetnega preludija, ki predstavlja sončni vzhod nad reko Moskvo, s čimer je naznačil, da Peter predstavlja dan, medtem ko njegovi nasprotniki posebej noč. V nasprotju s tem ohranjene skice Musorgskega nakazujejo, da bi se opera morala končati bolj pesimistično, z množičnim samomorom starovercev, ki so ob vsesplošni zmešnjavi in brutalnosti obdržali še najbolj človeški, krščanski obraz. Opera torej po svoje ocenjuje Petrovo vladavino, ne da bi zagovarjala katero od ideologij – na odru predstavlja potek zgodovine, skladatelj pa se ne postavlja na nikogaršnjo stran. V tem se kaže nov odnos do zgodovine, ki ga je Musorgski poantirano pojasnil z besedami »preteklost v sedanosti – to je moja naloga«. ¹⁷⁰ Na odru se znajde realna zgodovina, ne gre torej več za zgodovinsko opero, ampak za refleksijo o zgodovini, in zaradi tega v ospredju niso protagonisti, ampak trk različnih idej in z njimi povezanih zgodovinskih sil.

Stasov in Musorgski sta za *Hovanščino* oblikovala epsko-panoramski scenarij, nekakšno zaporedje scen, v katerih sta tri upore strelcev združila v enega. V ospredju libreta je portretiranje in slikanje, pri čemer strelce posebej imel Ivan Hovanski, regentko Sofijo princ Golicin in staroverce Dosifej. Te strani so povezane z ljubezensko zvezo, saj Andrej, sin Hovanskega, obletava različna dekleta, medtem ko je zaročen s starovernico Marfo. Kljub vpletenosti Stasova pri zasnovi libreta se je Musorgski v končni glasbeni realizaciji odrekal večini idej *kučke* in zdi se, da je svoje novo delo domislil precej po zgledu žanra velike opere. Tako je opera zasnovana v petih dejanjih, v katerih ne manjka množičnih scen, vključen je balet za perzijska

170 Nav. po Dorothea Redepenning, »Musorgskij, Modest Petrovič,« v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–, prvič objavljeno leta 2014, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/11673> (dostopano 26. 6. 2022).

dekleta, vsebinska osnova so verski konflikt in politične spletke, konec pa prinaša spektakularen *tableau* s samosežigom. V glasbenem pogledu se je Musorgski povrnil k melodiji, manj je realističnega recitativa, kar pomeni, da se je približal tradicionalnemu opernemu slogu. Celota opere je zato neke vrste nadaljevanje scene iz gozda Kromy iz *Borisa Godunova* – značilni so hitro nizanje sekvenc, natančni portreti protagonistov, obvladovanje množičnih scen in okrepljen melodičen element.

Hovanščina ni bil zadnji operni projekt Musorgskega, ki je leta 1874 prenehal z delom na tej operi in se lotil komične opere po Gogoljevi noveli, saj je bil prepričan, da bo prestop h komičnemu žanru »dober za ohranitev ustvarjalnih moči, dve težkokategorijni zapored, *Boris* in *Hovanščina*, bi me lahko preveč obtežili«. ¹⁷¹ Musorgski je napisal približno polovico nove opere *Soročinski sejem*, v kateri je uporabil kar štirinajst ukrajinskih ljudskih pesmi, od katerih jih je enajst zbral in zapisal sam. Ta prevlada ljudskega gradiva izkazuje ambivalentnost, po eni strani je odraz želje po realizmu in po drugi izraža zvestobo nacionalnosti. Ljudski motivi, pesmi in intonacije namreč nadomeščajo jezikovne modele kot akterke dramske karakterizacije. Namesto da bi se Musorgski s svojo uglasbitvijo približal jezikovni intonaciji protagonista, je raje uporabil skrbno izbrano ljudsko gradivo. To je lahko storil zato, ker liki v *Soročinskem sejmu* niso več posamezniki, kakršen je bil na primer car Boris, temveč tipi, ki se identificirajo s svojo pripadnostjo skupnosti. Ta sprememba je bila bržkone povezana s prestopom iz tragičnega v komično. Pomenljivo je tudi, da ima vsak lik svojo solistično številko, kar dodatno potrjuje, da se je Musorgski odrekel idejam *kučke*.

Knez Igor ali nacionalizem eksotizmov

Ena izmed značilnosti skladateljev *kučke* je bila, da so se navduševali nad novimi projekti, redkeje pa so jih dokončali. To po eni strani dokazuje majhen opus Balakireva, po drugi pa nedokončane opere Musorgskega in vseživljenjski projekt **Aleksandra Borodina** (1833–1887), opera *Knez Igor*. Borodin se je profesionalno zavezal akademski karieri kemika, kot pristočasni skladatelj pa se je sprva zgledoval po nemški romantiki, še najbolj Mendelssohnu, dokler se ni seznanil s člani *kučke*. Pod novimi vplivi je Borodin nehal ustvarjati komorno glasbo in se je poleg simfonije posvetil žanroma, v katerih je bilo mogoče uresničiti ideologijo *kučke*, torej operi in simfonični pesnitvi. Borodin se je zavezal estetskim izhodiščem te nove družine, o čemer priča pismo, ki ga je namenil soprogi. V njem poroča o dveh koncertih, na katerih je prisostvoval 1. novembra 1869. Najprej popisuje koncert, ki ga je pripravilo Rubinsteinovo Rusko glasbeno združenje:

171 Nav. po Walsh, *Musorgsky and His Circle*.

Bilo je kar veliko občinstva in praktično vsi so bili oblečeni po zadnji modi: konjski hlapci, sluge, mladi fantje z liceja, pravniki, celotno spremstvo Jelene Pavlovne, dekleta iz internatov, njihove ravnateljice in drugi ljubitelji glasbe. Vse v zvezi s koncertom je spominjalo na salon: italijansko koloraturno petje, kot ga najdemo v *Seviljskem brivcu*, maroška koračnica, ki jo lahko pogosto slišiš v zabaviščnih vrtovih Pavlovskih, epolete, sablje, globoko dekoltirane obleke in tako naprej in tako dalje.¹⁷²

Če v zgornjem opisu zaznamo dobršno mero ironije, pa Borodina povsem drugačna čustva prežemajo ob poročilu s koncerta Svobodne glasbene šole, ki je bil še istega dne:

Precej nenavadno je bila takoj po koncertu vaja za koncert Svobodne glasbene šole. Kljub pozni uri se je ista dvorana nenadoma skoraj čarobno spremenila. Epolete in dekolteji so izginili. Milij [Balakirev] je bil na podiju. V sprednji vrsti smo sedeli jaz, Korsinka [Rimski-Korsakov], Bach [tako so klicali Stasova] in drugi podporniki Svobodne glasbene šole. Namesto maroške koračnice in koloratur Artôtove, ki je komajda potihnila, je bil zdaj zrak napolnjen s strašljivimi zvoki Berliozove skladbe *Léilo*. Koncert, ki je bil naslednji dan, je bil zelo uspešen. Dvorana sicer ni bila čisto polna, vendar v njej vsaj ni bilo lakajskih epolet, direktorjev, ravnateljic, deklet iz internatov, slug in žensk z golimi rameni. Seveda pa je bila tam polna posadka resnih glasbenikov.¹⁷³

Iz Borodinovega pisma najprej razberemo izrazite socialne razlike: koncerte Ruskega glasbenega združenja je očitno obiskovala aristokracija in preostala družbena smetana ter vsi tisti, ki so ji hoteli pripadati. Deloma pa lahko v pismu prepoznamo tudi estetska vodila obeh »šol«: koncert Glasbenega združenja je bil napolnjen z glasbo, ki je želela napraviti vtis z virtuoznimi koloraturami in eksotičnimi maroškimi koračnicami, na drugi strani pa je bil koncert Svobodne glasbene šole očitno rezerviran za »revolucionarnega« Berlioz in s tem za prave glasbene sladokusce.

172 Cit. po Serge Dianin, *Borodin*, prev. Robert Lord, London: Oxford University Press, 1963, 66.

173 Prav tam.



Slika 44: Aleksander Borodin

Še istega leta 1869 je Stasov po lastnem prepričanju odkril snov za idealen operni libreto, ki bi temeljil na *Pesmi o Igorjevem pohodu*, zgodnji klasiki ruske literature iz 12. stoletja. Ta siže bi bilo mogoče dopolniti z različnimi zgodovinskimi viri po modelu, značilnem že za Musorgskega. Stasov je izdelal detajliran scenarij, Borodin pa se je lotil pisanja libreta, vendar ga nikoli ni domislil v celoti in je opero ustvarjal epizodično v obliki posameznih scen, ki niso nastajale v linearnem zaporedju. Borodin opere ni komponiral sistematično, temveč je napredoval postopoma in na videz brez koncepta: ko je končal sceno iz zadnjega dejanja, se je lotil finala 1. dejanja, vmes pa so tekli meseci in leta. K operi se je Borodin periodično vračal od leta 1869 do svoje smrti leta 1887, se pravi kar osemnajst let. Zapustil je kaotično zmešnjava rokopisov v najrazličnejših ustvarjalnih stadijih, ki segajo od skic do posameznih polno orkestriranih točk. Prav zato prevladuje občutek, da ni nikoli zares mislil na opero kot na zaključeno celoto in je svoj scenarij po potrebi sprti spreminjal. Takšen način dela je vplival na dramaturške značilnosti opere, v kateri ostajajo junaki brez pravega psihološkega razvoja, posamezne scene se nizajo epizodično, zato je mogoče točke v niz urediti skoraj poljubno.

Sprva se je Borodin vročično oprijel svojega opernega projekta in je takoj napisal sceno Jaroslavninih sanj, kasneje pa ga je navdal dvom in je leta 1870 prijateljem sporočil, da ne misli nadaljevati s pisanjem opere, saj da je v njej »premalo drame in dogajanja [...] Zame je opera brez drame v strogem smislu nenaravna«. ¹⁷⁴ Borodin je torej prepoznal epsko naravo sižeja, kar ga je sprva od-

174 Nav. po N. A. Figurovskij in Yu. I. Solovjev, *Aleksandr Profir'evich Borodin. A Chemnist's Biography*, prev. Charlene Steinberg in George B. Kauffman, Berlin in Heidelberg: Springer Verlag, 1988, 96.

bilo, nekoliko kasneje pa je razmišljal tudi, da je snov primerna za dve povezani operni deli: Princ Igor v ujetništvu in Princ Igor doma. Epskost snovi, ki je narekovala skrajno nenavaden tempo ustvarjanja, se je izkazala za prikladno tudi po skladateljevi smrti, ko je bilo treba številne neurejene in celo dvakrat popisane skice in dokončane odlomke urediti in dopolniti v izvedljivo celoto. To sta z veliko, morda preveliko vnemo storila Rimski-Korsakov in njegov najbolj nadarjeni učenec, Aleksander Glazunov. Partituro, ki jo je izdal Beljajev in je bila osnova za prvo izvedbo v Sankt Peterburgu in kasneje tudi za predstavitev pod vodstvom impresarija Sergeja Djagileva v Parizu, je spremljal lakonični zapis:

Opero, ki jo je skladatelj zapustil nedokončano, sta po njegovi smrti dopolnila N. A. Rimski-Korsakov in A. K. Glazunov. Prvi je na mestih, kjer je bilo to potrebno, orkestriral Prolog, prvo, drugo in četrto dejanje ter Polovsko koračnico (št. 18); drugi pa je dokončal in orkestriral preostanek tretjega dejanja in uverturo.

Dejansko sta »prirejevalca« v partituro vključila manj kot tretjino izvirnega Borodinovega materiala in sta svoje sledove pustila v prav vsakem taktu. Odrezala sta kar 1787 taktov, kar je približno petina tistega, kar je ob smrti zapustil Borodin, zato sta morala zapolnjevati manjkajoča mesta. Pri tem je 1680 taktov napisal Glazunov, med drugim slavno uverturo, ki naj bi jo zapisal po spominu, nadalje je orkestriral 157 strani od skupno 710 strani partiture, preostalih 368 pa je orkestriral Rimski-Korsakov. Skladatelja nikakor nista imela lahke naloge, saj je bil Borodinov notni material skrajno neurejen. Večina ohranjenih listov je popisana do zadnjega prostega mesta, pri čemer je mogoče razločiti najmanj dve plasti, tisto, napisano s črnilom, in tisto, napisano s svinčnikom. Težave pri iskanju pravega izvirnika pa ne nastopajo samo pri vprašanju, koliko not je dejansko Borodinovih in koliko je njegovih izvirnih orkestracijskih zamisli, temveč zadevajo tudi dramaturško podobo opere. Okoli leta 1882 je na enega izmed notnih lističev Borodin skiciral okvirni načrt svoje opere.

Tabela 19: Borodinov skicirani dramaturški načrt za opero Knez Igor

1. scena	Prolog (znamenje iz nebes)
2. scena	Ujetništvo
3. scena	Dvor princa Galickega – pijansko veseljačenje
4. scena	Dvor Jaroslavne – nevihta iz nebes
5. scena	Pobeg
6. scena	Vrnitev

Takšna zamisel izkazuje številne simetrije: začetno znamenje iz nebes iz prologa je uravnoveženo z nevihto na dvoru Jaroslavne, divje veseljačenje na dvoru princa Galickega je postavljeno v kontrast z žalovanjem na dvoru Jaroslavne, v vse to pa je ujeta zgodba o ujetništvu, pobegu in vrnitvi. Vendar Rimski-Korsakov in Glazunov nista sledila tej izvorni ideji skladatelja, temveč sta zamenjala 1. in 2. dejanje (v tab. 19 2. in 3. scena), tako da se na dvoru Galickega znajdemo še pred Igorjevim ujetništvom, kar je porušilo simetrijo, čeprav se je s tem hkrati povečala učinkovitost dela, saj so osrednje mesto v operi dobili Polovski plesi.

Borodinov dramaturški osnutek tako ne glede na epskost sižeja in ustvarjalnega procesa vseeno daje slutiti preiščljeno. To potrjuje tudi primerjava z opero *Boris Godunov* Modesta Musorgskega, ki razkriva nenavadno veliko vzporednic. Osrednji protagonist je v obeh operah pomemben državnik, ki glavno tegobo nosi globoko v svojem srcu: Borisa razjeda zločin, ki ga je storil pred leti, Igor pa se mora odločiti, ali bo pobegnil iz tabora Polovcev, kljub temu da se je vodja nasprotnega plemena, kan Končak, izkazal za kultiviranega in vljudnega »gostitelja«; Borisovo politično in osebnostno neodločnost skuša izkoristiti lažni Dimitrij, medtem ko želi v *Knezu Igorju* Igorjevo ujetništvo v svoj prid obrniti princ Galicki; ljubezenska epizoda je v obeh operah državniško neprimerna (lažni Dimitrij se zaplete s Poljakinjo Marino, Igorjev sin Vladimir je zaljubljen v Končakovo hčer); v središče obeh oper se pomika zgodba ljudstva, zato dominantno vlogo prevzema zbor; glas ljudstva v obeh operah predstavlja pijana dvojica (v *Borisu* popotna meniha Varlaam in Misail, v *Knezu Igorju* pevca Skula in Jeroška); nenazadnje pa ostajata tudi konca oper odprta in s tem neke vrste paraboli zgodovinskega dožemanja časa, ki gre očitno svojo pot.

Pri dožemanju zgodovine, v tipični ruski snovi in epskem razumevanju operne dramaturgije je Borodin sledil idejam *kučke*, v formalnem pogledu in na ravni glasbenega materiala pa je rešitve iskal drugje. V pismu pevki Ljubov Karmalina je priznal:

Recitativ ne ustreza mojemu temperamentu, čeprav po mnenju nekaterih kritikov z njim ne ravnam slabo. Veliko bolj me privlačita melodija in kantilena. Vse bolj me privlačijo zaprte in konkretne oblike. V operi, tako kot v dekorativni umetnosti, miniature niso na mestu. Potrebni so le krepki obrisi. Vse mora biti jasno in primerno za praktično izvedbo z vokalnega in instrumentalnega stališča. Na prvem mestu naj bodo glasovi; na drugem orkester.¹⁷⁵

Borodin je v operi ohranil številke, prevzete iz italijanskega tipa opere, žanrsko pa se je naslonil na model velike opere, o čemer priča barvita mešanica dramatičnih

175 Nav. po Stephen Walsh, *Musorgsky and His Circle*, elektronska knjiga.

(prolog), scenskih (glasba Polovcev) *tableauxjev* in standardno oblikovanih števil, kakršni sta na primer Igorjeva arija in Jaroslavnina tožba.

Pomembno *kučkistično* idejo izraža razmerje med nacionalnim in eksotičnim. Orientalski elementi so za opero izrazito pomembni in najbrž je zaradi takšnega soočanja rusko nacionalnega in orientalskega snov privlačila Stasova. Nagnjenost k orientalski barvi *Kneza Igorja* postavlja v bližino Glinkovega *Ruslana*. Končakovna, hči kana Končaka in ljubezenski interes Igorjevega sina Vladimirja, je tipična orientalska zapeljivka, kakršno si zamišljajo Zahodnjaki. To se kaže v njenem melodičnem partu, ki je čuten, močno okrašen, kromatičen, pogosto pospremljen s solističnimi pihali. To obenem pomeni, da je bilo pomembno glasbeno sredstvo Borodina vzpostavljanje kontrasta med zahodno in vzhodno občutljivostjo. Na eni strani je za portretiranje ruskih junakov uporabil idiome ruske ljudske glasbe (modusi, obrisi ljudske glasbe v melodiki), na drugi pa za portretiranje Polovcev značilno orientalsko barvanje, ki se kaže v sredstvih, kot so melizmatika, zvečana sekunda v lestvici, kromatične pasaže, prevlada barvitosti pihal z dvojnimi jezičkom in pedalni toni.

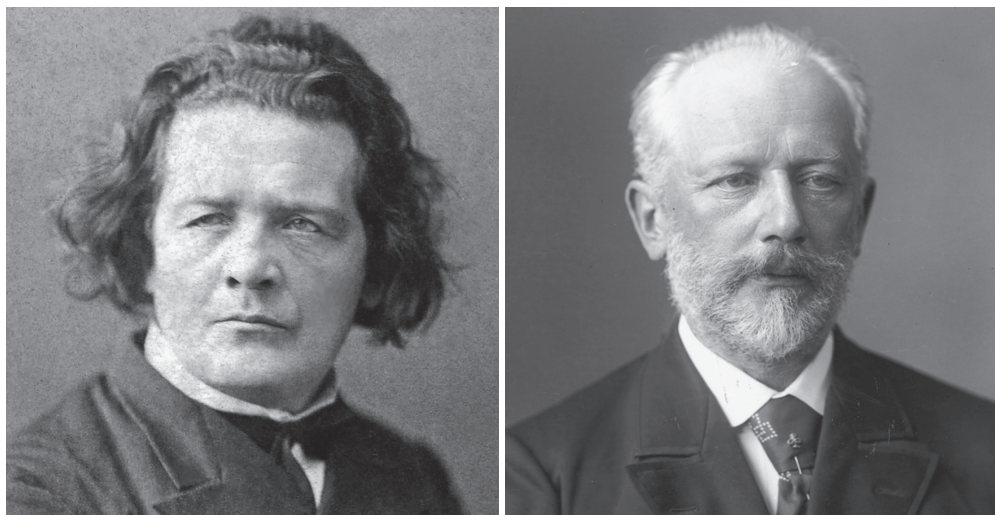
Dramaturško odprtost, navidezno nepovezanost scen in epizodnost posameznih točk, ki jih je mogoče izpustiti ali prestaviti na povsem drugo mesto – to so številni zahodnoevropski skladatelji razumeli kot znamenje, da gre za manjvredno stvaritev. Iz tega je nastala celo krilatica o primitivizmu ruske glasbe. Vendar takšno stališče zgolj razodeva, da se je ruska glasba 19. stoletja razlikovala od zahodnoevropske predvsem po drugačni hierarhiji glasbenih in v primeru opere tudi dramaturških parametrov. Ruska glasba je dajala prednost kolorističnim učinkom, temu namenu sta bili podrejeni tudi ritmika in harmonija (ta ima v zahodnoevropski, predvsem nemški glasbi izrazito oblikotvorno vlogo), sižeji pa so se vrteli okoli širokih epskih fresk, ki v Borodinovem primeru prevzemajo zgodovinske konotacije. Seveda pa so tudi skladatelji *kučke* podajali vrednostne sodbe, in to ne le o delih profesionalnih kolegov doma in v tujini, temveč tudi o orientalski glasbi, ki so jo dojemali podobno površno kot tujci rusko glasbo, se pravi nacionalistično in kot eksotizem.

Profesionalna pot do epskosti in realizma – opere Čajkovskega

Precej drugačno pot do ruske nacionalne glasbe kot člani *kučke* so ubirali ruski skladatelji, ki so profesionalno izobrazbo pridobili na šolanju v tujini in so bili vključeni v delovanje uradnih ruskih institucij. Teh glasbenikov ni zanimala toliko ruska nacionalna glasba sama po sebi, temveč so si prizadevali za to, da bi se ruska glasba razvijala po podobnih tirnicah kot zahodnoevropska, predvsem nemška glasbena kultura. Neformalni vodja tega profesionalnega kroga je bil **Anton Rubinstein** (1829–1894), ki je bil čudežni deček, pravi pianistični

virtuoz. Študij ga je vodil v Berlin, po vrnitvi v domovino pa je leta 1859 pod pokroviteljstvom velike kneginje Jelene Pavlovne ustanovil Rusko glasbeno združenje. Tri leta kasneje je ustanovil sanktpeterburški Konservatorij, prvo rusko glasbeno ustanovo na univerzitetni ravni, kjer so predavali številni ugledni tuji glasbeniki. S tovrstno profesionalizacijo ruskega glasbeništva je želel odpraviti probleme, ki jih je izpostavil že sredi petdesetih let in o njih poročal v dunajski reviji *Blätter für Musik, Theater und Kunst*. Njegov članek je bil kritika stanja in značilnosti tedanje ruske glasbe, Rubinstein pa je v njem tudi zagovarjal stališče, naj se nacionalne glasbe ne tvori le na podlagi ljudskih pesmi, pač pa mora proces zajemati tudi profesionalno glasbeno usposabljanje. Leta 1866 je skupaj s svojim bratom ustanovil podoben konservatorij, kot je bil sanktpeterburški, še v Moskvi. Eden prvih zaposlenih tam je bil Peter Iljič Čajkovski.

Rubinsteinova glasba ničesar ne dolguje ljudskim virom, pač pa sledi zgledom nemške instrumentalne glasbe, predvsem Mendelssohna. Kljub temu se je Rubinstein veliko preizkušal tudi kot operni skladatelj, pri čemer je nihal med nacionalnim in svetovljanskim, saj je kar enajst oper napisal v nemškem jeziku in osem v ruskem. Njegov odpor do ideje nacionalnega v glasbi se je izkristaliziral po neuspešni predstavitvi njegove prve, danes izgubljene opere *Kulikovska bitka oz. Dmitrij Donskoj* (1852). V njej se je spoprijel z značilno nacionalno temo in je za libreto prosil princa Sologuba, ki je sodeloval tudi pri Glinkovem *Življenju za carja*. S svojim najuspešnejšim glasbeno-gledališkim delom, opero *Demon* (1875), se je približal ideji romantične fantastične opere. Nekateri elementi v libretu, predvsem ideja odrešitve, spominjajo na *Večnega mornarja*, vendar ostajajo formalne rešitve konvencionalne, le da z nekaj orientalskimi primesmi (predvsem vloga princa Sinodala). Opera se snovno naslanja na tedaj priljubljeno orientalsko pravljico Lermontova, ki v središče postavlja romantično zgodbo o nadnaravnem junaku z značilnimi mefistovskimi potezami, vse skupaj pa je postavljeno v eksotično okolje. Rubinstein je opero štel za fantastično zaradi naslovnega junaka, vendar ni bila podobna drugim ruskim operam, ki so obravnavale fantastične ali pravljичne snovi. Rubinsteina je bolj zanimal psihološki in čustveni portret Demona, v glasbenem smislu pa je črpal predvsem iz ruskega salonskega samospeva – večina točk za glavna junaka Demona in njegovo ljubezen Tamaro je zasnovana v obliki romanc.



Slika 45: Anton Rubinstein (levo) in Peter Iljič Čajkovski (desno)

Rubinstein je z *Demonom* dosegel izjemen uspeh v Rusiji, kasneje pa je komponiral predvsem t. i. biblijske opere, pri čemer je šlo bolj ali manj za kostumirane oratorije (npr. *Kristus*, 1892), ki niso imeli pravega vpliva na razvoj ruske opere. Opera *Demon* je pustila sledove v najbolj znani operi vodilnega skladatelja iz Rubinsteinovega kroga, v *Jevgeniju Onjeginu* **Petra Iljiča Čajkovskega** (1840–1893). Čajkovski je bil sprva naklonjen skladateljem *kučke*, a se je postopoma odmikal od njihovega idejnega sveta. V svojih operah (gl. tab. 20) je eksperimentiral s takrat modnim nacionalizmom, pri čemer pa je opero še vedno razumel predvsem kot umetniško formo s svojimi jasnimi pravili. V tem je odmevala njegova zavezanost zahodni tradiciji in njenim formam, kar se kaže tudi pri izbiri snovi, ki niso vedno izrecno ruske. V tem pogledu bi lahko dejali, da je ruski okus v njegovih delih le nekakšen dialekt pretežno evropskega glasbenega jezika.

Tabela 20: Opere Petra Iljiča Čajkovskega

Letnica	Naslov	Žanr	Gledališče prve izvedbe	Kraj prve izvedbe
1869	<i>Vojvoda, op. 3</i>	<i>opera</i>	Gledališče Bolšoj	Moskva
1874	<i>Opričnik</i>	<i>opera</i>	Marijino gledališče	Sankt Peterburg
1876	<i>Kovač Vakula, op. 14</i>	<i>opera</i>	Marijino gledališče	Sankt Peterburg
1879	<i>Jevgenij Onjegin, op. 24</i>	<i>lirične scene</i>	Malo gledališče	Moskva
1881	<i>Devica Orleanska</i>	<i>opera</i>	Marijino gledališče	Sankt Peterburg
1884	<i>Mazepa</i>	<i>opera</i>	Gledališče Bolšoj	Moskva
1887	<i>Caričini čeveljci</i>	<i>komično-fantastična opera</i>	Gledališče Bolšoj	Moskva
1887	<i>Čarodejka</i>	<i>opera</i>	Marijino gledališče	Sankt Peterburg
1890	<i>Pikova dama, op. 68</i>	<i>opera</i>	Marijino gledališče	Sankt Peterburg
1892	<i>Jolanta, op. 69</i>	<i>lirična opera</i>	Marijino gledališče	Sankt Peterburg

Kljub temu da danes občinstvo Čajkovskega pozna predvsem po njegovih simfonijah, koncertih in baletih, je njega samega vodila želja po opernem ustvarjanju. Ob drugem ustvarjanju je skoraj vedno pripravljala tudi kak operni projekt, pri čemer se je izkazalo, da ga je pogosto omejevalo preveliko navdušenje nad določeno snovjo, ki je preglasilo njegove gledališke instinkte. V tem moramo ugledati skladateljev izrazito osebni odnos do izbranih vsebin, saj je sam priznal, da lahko komponira le »situacije, ki sem jih doživel ali videl, kar me torej lahko prizadene«. ¹⁷⁶

Leta 1869 je Čajkovski dočakal uprizoritev svoje prve opere, *Vojvode*. Skladatelj se je seznanil z znamenitim ruskim dramatikom Aleksandrom Nikolajevičem

176 Nav. po Leslie Kearney, »Tchaikovsky Androgyne: *The Maid of Orleans*«, v: Leslie Kearney (ur.), *Tchaikovsky and His World*, Princeton: Princeton University Press, 1998, 239.

Ostrovskim, ki mu je obljubil libreto po svoji drami. Ko je Čajkovski izgubil besedilo 1. dejanja, je Ostrovskega ponovno prosil za pomoč, in ta je po spominu še enkrat izpisal 1. dejanje. Nato je njegov interes za sodelovanje z mladim skladateljem začel usihati, zato je bil Čajkovski na koncu primoran libreto dokončati sam. Končni izdelek, ki ga je skladatelj uničil oziroma recikliral posamezne odlomke v kasnejših operah, je še sledil Glinkovim zgledom, zlasti tistim iz *Življenja za carja*, kot je razvidno iz rabe ruske ljudske glasbe.

Kot drugega projekta se je Čajkovski lotil romantične snovi, zgodbe o Undini, a je tudi to partituro po zavrnitvi izvedbe uničil. V naslednjem delu, *Opričniku* (1874), se je znova oprijel snovi iz nacionalne zgodovine. Libreto je po igri Ivana Lažečnikova napisal sam, nekatere številke pa prevzel iz opere *Vojvoda*. V operi je združil dramatično ljubezensko zgodbo s politično intrigo. Ta kombinacija osebne tragedije, ki se odvija v kontekstu razburkanih zgodovinskih prevratov, je bila tipična formula za žanr velike opere, kar dokazuje tudi libreto, ki je sledil Scribovim zgledom. V tem pogledu je zanimivo 3. dejanje, za katero je značilno stalno povečevanje nastopajočih, kar doživi vrhunec v monumentalni sklepni ansambelsko-zborovski točki. Opera si je zato prislužila naziv »Meyerbeer, preveden v ruščino«. Največji dramaturški problem je predstavljalo 1. dejanje, v katero je skladatelj vstavil precej glasbe iz prve opere *Vojvoda*.

Podobno tipanje v nacionalno smer je značilno za naslednjo opero, *Kovača Vakulo* (1876). Libreto je po Gogolju pripravil Jakov Polonski, ki je besedilo ustvarjal z mislijo, da ga bo uglasbil Serov, ki pa je leta 1871 umrl, zato je bil organiziran natečaj za najboljšo uglasbitev libreta, na katerem je zmagal Čajkovski. V operi se komično meša z ljudskim in fantastičnim in zdi se, da je v tem delu Čajkovski prišel najbližje ideologiji *kučke*. Opera je podobna *Soročinskemu sejmu* Musorgskega in *Majski noči* Rimskega-Korsakov, saj gre v vseh primerih za komične opere, ki snov črpajo iz Gogolja, v vseh treh tudi najdemo ukrajinske ljudske pesmi, prevzete iz zbirke *216 ukrajinskih ljudskih pesmi* (1871) Aleksandra Rubeca. Vendar nacionalni toni tega dela niso bili odrsko privlačni in Nadeždi von Meck je Čajkovski priznal, da »pozablja na gledališke in vizualne zahteve opernega sloga. Celotna opera vseskozi trpi zaradi kopičenja, presežka detajlov, sladkobne kromatičnosti v harmoniji«. ¹⁷⁷ Skladatelj je bil prepričan, da se je preveč zanašal na simfonično teksturo in zanemarjal pevsko melodijo, zato je opero kasneje predelal in ji dal nov naslov, *Cesaričini čeveljci* (1887). Poenostavil je harmonijo, prečistil teksturo, popravil melodične linije in dodal točke, v katerih je uporabil svoj značilni melodični slog, s čimer je še poudaril osrednjo ljubezensko zgodbo ter zanemaril elemente farse in fantastike. To pomeni, da se je močno oddaljil od Gogoljevega izvirnika in s tem tudi zgledov *kučke*.

177 Nav. po Henry Zajaczkowski, *An Introduction to Tchaikovsky's Operas*, Westport: Praeger, 2005, 26.

Takšno distanciranje je odmevalo tudi v najbolj znani skladateljevi operi, *Jevgeniju Onjeginu* (1879). Idejo je po znanem Puškinovem romanu v verzih skladatelju dala pevka Elizaveta Lavrovskaja in temu se je sprva zdela zamisel »divja«, nato pa se je zagrel zanjo. Opero je pisal v času velikih osebnostnih prevratov in stisk. V pismih mu je namreč ljubezen izpovedala Antonija Miljukova (1848–1917), s katero se je sicer istospolno usmerjeni skladatelj nato tudi poročil, vendar ga je to vodilo k psihičnemu zlomu in odselitvi iz skupnega bivališča že šest tednov po poroki. Nekatere prvine v operi izdajajo vzporednice s skladateljevo življenjsko situacijo, med drugim ga je ta močno čustveno nabita osebna drama odvrnila od preizkušanja v nacionalnem slogu. Čajkovski se je zanašal prav na osebno zaznamovanost snovi: »Naj manjka scenski učinek, naj manjka akcija! Zaljubljen sem v Tatjano, pod vtisom Puškinovega verza me vleče h komponiranju neustavljiva privlačnost.«¹⁷⁸ Podobno o razmerju med negledališkim in osebnim govori tudi naslednja skladateljeva misel: »Dejstvo je, da nimam daru za teatralnost; [...] če moja strast do tematike Onjeginova priča o moji omejenosti, moji trdoglavosti, o moji nevednosti in nepoznavanju zahtev odra, potem je to škoda – a vse, kar sem napisal, se je dobesedno izlilo iz mene in ni bilo ne fabricirano ne mukotržno.«¹⁷⁹

Končna opera je vzbudila številne pomisleke o razmerju med izvornim literarnim delom in njegovo operno uresničitvijo, ki je na vsebinski ravni pogosto delovala banalno. Osrednja kakovost Puškinovega romana je namreč v ironiji, ki je skrita v pripovedovalcu, zaradi česar bolj kot zgodbo cenimo način pripovedovanja. Čajkovski se je s svojim libretističnim pomočnikom Konstantinom Šilovskim trudil ohraniti čim več izvornih pesnikovih verzov, hkrati pa mu je vendarle s pomočjo glasbe uspelo ohraniti značilno večperspektivnost in pripovedno distanco. Vlogo pripovedovalca je prevzela glasba sama, ki deluje kot posrednik v situacijah in občutjih. Čajkovski je v svoji glasbi ohranil idiom, v katerem odmeva salonska, gledališka in plesna glasba tistega časa, kar pomeni, da se je izražal v preišljenih kodih glasbenih konvencij in žanrov. Posebno pomenljivo je, da v operi, katere središče je ljubezenska tematika, ni ljubezenskega dueta. Zaznamovanost z glasbenimi kodi iz vsakdanjega življenja je značilna tudi za osrednjo sceno opere, Tatjanino pisanje pisma Onjeginu. Besedilo je vzeto neposredno iz Puškinovega dela, scena pa je nastala kot prva in v njej odmevajo skladateljeve osebne izkušnje prebiranja podobnega pisma (Antonijinega). Sceno pisanja pisma, ki je najintimnejša v celotni operi, bi lahko razumeli kot niz salonskih romanc, ki jih povezujejo recitativi.

178 Nav. po Rosa Newmarch, *The Russian opera*, 383.

179 Rutger Helmers, *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester: University of Rochester Press, 2014, 87.

Tabela 21: Struktura Tatjanine scene pisanja pisma iz opere Jevgenij Onjegin Čajkovskega

»Пускай погйбну я«	Allegro non troppo	Des-dur	4/4	tridelna oblika (18 taktov)	prim. 66/c
»Якъвамъпншу«	Moderato assai quasi Andante	d-mol	4/4	kitična oblika z vmesnimi recitativi (56 taktov)	–
»Нтъ, никому на свтъ не отдала бы сердца я!«	Moderato	C-dur	2/4	tridelna oblika z vmesnimi recitativi (80 taktov)	prim. 66/d
»Кто ты: мой ангелъ ли хранитель«	Andante	Des-dur	2/4	tridelna oblika (75 taktov)	prim. 66/e

Scena med drugim vzpostavlja tesno vez z uvodnim preludijem in prvo točko (gre za razmerje med Tatjanino zunanjo podobo in notranjimi občutji), duetom sester Olge in Tatjane, pri čemer gre v vseh primerih za melodično označevanje padajočega intervala sekste, ki je nasploh ena osrednjih značilnosti ruskih salonskih romanc (gl. prim. 66). Takšno metodo nizanja romanc je Čajkovski najbrž prevzel od svojega učitelja Antona Rubinsteina, ki jo je veliko uporabljal v svoji najuspešnejši operi *Demon*. V *Onjeginu* zaznamuje tudi končni duet med Tatjano in Onjeginom. Podobno komentatorsko vlogo ima glasba pri naznačevanju kontrasta med deželo in mestom ter med starinskim in modernim (to dvojico v sceni pisanja pisma predstavljata Tatjana in Dojilja), pri čemer je Čajkovski rusko ljudsko glasbo postavil ob umetni ton romance. Poleg kontrasta med rustikalnim valčkom Tatjanine vaške okolice in monumentalno polonezo sanktpeterburške palače podobno razmerje vzpostavljata tudi ljudski pesmi, ki uokvirjata Tatjanino pisanje pisma.

a

b
Слы-ха-лил вы,

c
Пу-скай по-гибну я,—

d
Ньтъ, ни-ко-му на свь-тъ не от-да-ла бы серд-ца я!

e

Primer 66: Motivična zaznamovanost z intervalom sekste v operi Jevgenij Onjegin Čajkovskega (a: orkestrski uvod, b: prvi vstop glasu, c: začetek prve romance v sceni pisanja pisma, d: začetek tretje romance v sceni pisanja pisma, e: začetek četrte romance v sceni pisanja pisma)

Opera, povzeta po romanu, v drugi polovici 19. stoletja ni pomenila novosti, med drugim so bile takšne snovi značilne že za francoski žanr lirične drame. Vendar so se libretisti Gounoda in Masseneta podredili zahtevam dramatike, medtem ko se zdi, da si Čajkovski ni posebno prizadeval za to, da bi spremenil epsko strukturo Puškinovega romana v verzih, ki je sestavljena iz mnogih vzporednih dogajanj in številnih epizod. Najbrž je tudi zato skladatelj izbral žanrsko oznako »lirične scenek«, ki označuje, da gre podobno kot pri skladateljih *kučke* za ohlapnejše zaporedje scen, da torej v opero vdira epskost. Temu ustreza dokaj asketsko dogajanje na sceni: osrednji dramski preobrati so povezani z notranjimi odločitvami protagonistov. Ni naključje, da je osrednja točka opere, Tatjanino pisanje pisma, v kateri se vsi glavni motivi opere zgostijo v gosto mrežo, monolog. Podobno je oblikovan tudi ključni dialog med Tatjano in Onjeginom, ki požene celotno dogajanje, saj imamo opraviti z arijo naslovnega junaka. Bistvo opere se torej ne razkriva v velikih prekomponiranih točkah, ampak v liričnih in kontemplativnih monologih s pitoresknimi vložki. Čajkovski je Nadeždi von Meck pisal, da je »vse-bina zelo nezahtevna, ni scenskih učinkov, glasbi manjka briljantnost in retorična

učinkovitost«,¹⁸⁰ s čimer je še potrdil svojo odločitev za žanrsko oznako, hkrati pa se je najbrž zavedal, da se je ob iskanju rešitev za operno predočanje značilnih romanesknih postopkov močno približal literarnemu realizmu Dragomiškega, čigar pretenzije, da se v *Kamnitem gostu* približa resnici, je sicer preziral.

Z naslednjo opero, *Devico Orleansko* (1881), se je Čajkovski povrnil k žanru velike opere. Njegov cilj je bil, da s svojim opernim delom požanje mednarodni uspeh, kar se je dejansko zgodilo, saj je bila opera kot prva njegova izvedena v tujini, in sicer leta 1882 v Pragi. Osnova za libreto, ki ga je napisal sam, je bila istoimenska Schillerjeva tragedija, poleg te pa se je Čajkovski naslonil še na igro Julesa Barbiera, opero Augusta Mermeta in biografsko-zgodovinske študije Julesa Micheleta in Henrija Wallona. Čajkovski se je zavedal, da »čeprav se Schillerjeva tragedija ne ujema z zgodovinskimi dejstvi, v globini psihološke resnice prekaša vse druge predstavitve«. ¹⁸¹ Čajkovski je želel dogajanje poenostaviti in se je skoraj popolnoma izognil predstavitvi angleške strani, po drugi strani pa je močno povečal pomen burgundskega viteza Lionela, kar je odprlo prostor za veliki ljubezenski duet. V dramaturškem pogledu opera nosi pečat žanra velike opere, ki ga razpoznamo po zgodovinski snovi, prežeti z religioznimi elementi, velikih zborovskih scenah in obsežnem baletu. Čajkovski se je mestoma zgledoval neposredno pri Meyerbeerju, kot dokazuje duettino Agnès in Charlesa, ki je zelo podoben duetu med Valentino in Raoulom iz 4. dejanja *Hugenotov* (gl. prim. 13). V operi najdemo tudi povsem klasično ukrojene večdelne številke, denimo duet med Ivano in Lionelom (andantino – *tempo di mezzo* – allegro vivace) in septet iz 3. dejanja (adagio – *tempo di mezzo* – zborovska *stretta*), čeprav je bil Meyerbeerjev slog ob koncu 19. stoletja že stvar preteklosti. Zaradi tega je ta opera v 20. stoletju tudi utonila v pozabo.

Če se je z *Devico Orleansko* Čajkovski povrnil k modelom velike opere, potem je v operi *Mazepa* (1884) te vzore dopolnil še z elementi ruskega ljudskega sloga, ki jih zasledimo v vseh treh dejanjih. V libretu prepoznamo obrise spektakelskega, značilnega za veliko opero, toda z izjemo scene usmrtitve je Čajkovski večjo pozornost namenil notranji drami junakov. Libreto, povzet po Puškinovi pesnitvi, pogosto ne sledi zgodovinskim dejstvom, povezanim z ukrajinskim separatistom Mazepo iz 17. stoletja. Njegov operni madež tako ni več prvenstveno političen, ampak oseben: zapeljal je bistveno mlajšo Marijo, hčer svojega prijatelja Kočubeja, ki Mazepo in njegove politične cilje naznani carju Petru Velikemu. Ta Kočubeju ne verjame, zato Kočubej sam pristane v Mazepovem zaporu in ga tudi usmrtijo. To izredno močno prizadene Marijo, kar pa je hkrati primerna priložnost za staro operno konvencijo, sceno blaznosti.

180 Nav. po Richard Taruskin, »Jevgenij Onjegin«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxfordmusic-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000008246> (dostopano 30. 6. 2022).

181 Nav. po Kearney, nav. delo, 248.

Libreto za opero *Čarodejka* (1887) je napisal dramatik Ipolit Špažinski na podlagi lastne istoimenske tragedije, ki je postavljena v 15. stoletje in odpira možnost za kostumsko dramo, kakršne so prevladovale v času konservativne vladavine carja Aleksandra III. Opera precej trpi zaradi gostobesednega libreta, ki vsebuje številne stranske junake, vendar je libretist vsaj ugodil želji Čajkovskega, da združi 4. in 5. dejanje, tako da je odločilna akcija zgoščena v petnajstih minutah finala 4. dejanja. V operi se dramski element druži s potezami nacionalnega, ruskega idioma in Čajkovski je uporabljal večinoma emocionalno nabit glasbeni jezik, ki je blizu tistemu iz *Simfonije Manfred*, ki jo je napisal tik pred začetkom ustvarjanja opere. V tej najdaljši operi Čajkovskega so pasti precej neoperno zasnovanega libreta prebrodene z melodičnim poenotenjem scen, ki vodijo k viškom, s čimer je skladatelj nekoliko skrajšal psihološki občutek trajanja.

Brat Petra Iljiča Čajkovskega, Modest Čajkovski, je libreto na podlagi Puškinove novele *Pikova dama* (1833) prvotno napisal za skladatelja Nikolaja Klenovskega, dirigenta v moskovskem Gledališču Bolšoj. Čajkovski se je lotil pisanja opere na snov, ki ga je močno privlačila, šele ko sta uglasbitev odklonila tako naročnik Klenovski kot skladatelj Nikolaj Solovjov. Čajkovski je ustvarjal od konca januarja do srede marca 1890 v Firencah, se pravi, da mu je zadostovalo zgolj šest tednov, verjetno zato, ker se je identificiral z obravnavanimi liki, predvsem Hermannom, kot je razvidno iz pisma bratu Modestu, češ da je »v sebi tako živo doživljal vse, kar se dogaja v zgodbi, da sem se nekoč pravzaprav bal duha pikove dame«. ¹⁸² Puškinovo literarno delo je zaznamovano s pripovedno ironijo. V nekaterih detajlih se končni libreto razlikuje od izvirnika: izmišljen je lik princa Jelickega, Hermannovega tekmeca za Lizino naklonjenost, in glavna junaka Hermann in Liza končata življenje s samomorom, medtem ko Hermann v noveli duševno zbolí, Liza pa se poroči svojemu družbenemu statusu primerno. Čajkovskemu je ponovno uspelo ohraniti značilno pripovedno distanco. Zgoščena, napeta pripoved je posejana s številnimi vrivki in kar deset točk od štiriindvajsetih bi lahko razumeli kot dekorativne interpolacije. Med njimi je največja pastoralna igra, v kateri sodelujejo protagonisti opere v 2. dejanju in s katero Čajkovski posnema Mozartov glasbeni jezik, le da skozi prizmo glasbenih izrazil 19. stoletja, s čimer poudarja občutek sanjskega, celo nadrealističnega in podčrtuje osrednjo Hermannovo misel: »Kaj je naše življenje? Igra! Dobro in zlo? Samo sanje!« Tako se tudi takšne dodatne scene izkažejo za funkcionalne: tipični odmevi glasbe salonov in plesnih soban dogajanje napolnijo s halucinatornimi učinki, pri čemer igra pomembno vlogo orkester. Nasploh je za opero značilno simfonično razmišljanje, ki se kaže v tonalitetni logiki in v uporabi vodilnih motivov (najbolj značilen je motiv treh kart, povezan s Hermannovo obsedenostjo). Podobno vlogo imajo v operi

182 Nav. po Newmarch, *The Russian Opera*, 395.

številne aluzije, ki segajo od ruskih plesov, značilnih tožb, pravoslavnega petja (končni koral nad Hermannovim truplom) do citata Gretryjeve arije v primeru grofičine pesmi in nato tudi namigov na Mozarta in Bizeta. Ti kontrasti in prestopi med dekorativnim in izrazito čustvenim ustvarjajo dramsko napetost in še bolj razkrivajo osrednjo ambivalentnost opere ter s tem vprašanja, ali je Hermann zlaganec in grofica čarovnica. Tako v operi pogosto ni več jasno, kateri elementi so realni in kateri fantastični.

Modest Čajkovski je pripravil libreto tudi za zadnjo opero Čajkovskega, *Jolanto* (1892), pri čemer je za osnovo vzel igro *Hči Kralja Renéja* danskega dramatika Henrika Hertza. Opera naj bi bila izvedena hkrati z baletom *Hrestač*. Čajkovski nad libretom in svojim delom ni bil najbolj navdušen, saj se je po dokončanju *Pikove dama* čutil utrujenega. Občutek je imel, da se v določenih rešitvah ponavlja, da prihaja preblizu jeziku, ki ga je razvil v *Čarodejki*. V pismu je razkril, da »srednjeveški vojvode, vitezi in dame sicer razburkajo mojo domišljijo, ne pa tudi mojega srca«,¹⁸³ zato ne čudi, da so nekatere točke domišljene precej rutinsko. Toda v nekaterih pogledih se je Čajkovski podobno kot v *Pikovi dami* previdno približal nekaterim Wagnerjevim metodam, saj je vse več recitativne deklamacije in glavno besedo pogosto prevzame orkester. Tako se izkaže, da so opere Čajkovskega kljub precej drugačnim izhodiščem vendarle v nekaterih pogledih sorodne *kučkističnim* (bližina z epskim in nekatere realistične poteze), v postopnem razvoju pa je prišel blizu splošnim evropskim opernim tendencam iztekajočega se 19. stoletja.

Od resnice k lepoti – operni opus Nikolaja Rimskega-Korsakova

Medtem ko je Čajkovski kljub dobri obrtniški izobrazbi nekaj časa poskušal slediti nacionalističnim idejam *kučke*, je **Rimski-Korsakov** (1844–1908) od navdahnjenega amaterja prestopal v tabor vrhunsko verziranega profesionalca. Takšna pot je zaznamovala tudi njegov odnos do ideologije *kučke* in s tem do operne forme in vsebine. V obsežnem skladateljevem opusu (gl. tab. 22) zato najdemo različne tipe oper – od zgodovinskih oper in v eksotično okolje postavljenih pravljic do vaških komedij ter ljudskih legend s panteističnim ali krščanskim priokusom. Rimski-Korsakov je podobno lahko kot med različnimi vsebinami in žanri prestopal tudi med različnimi tehničnimi izrazi, pri čemer se je lotil tako v celoti prekomponiranega dela, ukrojenega po zgledu *Kamnitega gosta* Dargomižskega in drugih kolegov iz *kučke*, kot tudi povsem tradicionalne številčne opere. Težko bi rekli, da se je v tem pogledu prilagajal vsebini svojih oper, in bolj kot poudarjena

183 Nav. po Richard Taruskin, »Jolanta«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000902323> (dostopano 31. 5. 2022).

dramatika ali čustvenost mu je bila blizu barvita, dekorativna vloga glasbe. Zato ne preseneča, da je bila umetnost zanj »v bistvu najbolj očarljiva in opojna laž«,¹⁸⁴ in z leti je prišel celo do sklepa, da umetnost ni drugega kot rezultat tehničnega znanja – več znanja ko imamo, bolje se lahko izražamo. Opera je bila zanj prvenstveno glasbeno in ne dramsko-literarno delo, zato v operi ni zagovarjal sredstev, ki so po njegovem mnenju izven domene glasbe. Prepričan je bil,

da je glasba v bistvu lirična umetnost. Če me imajo za lirika, sem ponosen; če pa me imenujejo dramski skladatelj, sem malo užaljen. V glasbi je samo poezija, so lahko le dramatične situacije, ne pa drama. Dramatični skladatelj je po mojem mnenju le slab skladatelj, saj bodisi njegova tehnika ni dovolj dobra ali pa je njegovo vodenje glasov slabo, oblika naključna in fragmentarna.¹⁸⁵

V vokalnih partih se je izogibal močni izrazni zaznamovanosti šepetanja, krikov ali napol govora in je zahteval, da pevci zgolj pojejo. Pomembno vlogo dobi v takšnem prvenstveno glasbenem konceptu orkestrska spremljava, ki jo zaznamuje uporaba vodilnih motivov. Vendar Rimski-Korsakov iz njih ni pletel, tako kot Wagner, samostojnega simfoničnega tkiva, temveč jih je uporabljal kot melodične fragmente ali celo v obliki harmonskih zvez (gl. prim. 68), v operah pa so se takšne enote povezovale v obliki mozaika. Čeprav je dajal velik pomen melodiji, pri čemer se je pogosto napajal pri ljudski pesmi, je osrednjo kompozicijsko pozornost namenjal harmoniji, s katero je rad eksperimentiral.

Največkrat je v dramaturške namene izkoristil dva harmonska idioma.

- S kromatično zaznamovano, pogosto improvizacijsko domišljeno harmonijo je portretiral nadnaravne like ali fantazijske prizore, pri čemer se je rad posluževal oktatske lestvice (izmenjalno zaporedje poltonov in celih tonov), ki jo je poimenoval *gamma ton-poluton* in jo prvič zasledimo v skladateljevi simfonični pesnitvi *Sadko* (1867); prevzel naj bi jo iz Lisztove prve simfonične pesnitve *Kar slišimo na gori* (1854).
- Za predstavitev resničnega sveta je uporabljal trdno diatoniko z občasnimi modalnimi primesmi.

184 Nav. po Donald Jay Grout in Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera*, New York: Columbia University Press, 2003, elektronska knjiga.

185 Dorothea Redepenning, »Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov: Würdigung«, v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lüttenken, Bärenreiter in Metzler, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/47563> (dostopano 2. 6. 2022).



Slika 46: Rimski-Korsakov

Svoje prvo operno delo, *Deklico iz Pskova* (1873), je domislil še pod močnim vplivom Dargomižskega; o tem ideološkem odtisu priča posvetilo, ki ga je skladatelj namenil »mojemu dragemu glasbenemu krogu«, torej *kučki*. Libreto je pripravil sam na podlagi drame Leva Aleksandroviča Meja (1822–1862), ki v središče postavlja zgodovinske dogodke, za katere skuša poiskati interpretacijo. Dogajanje je postavljeno v obdobje vladavine carja Ivana Groznega, ki je med krvavo kampanjo, s katero si je hotel utrditi svojo avtokratsko pozicijo, opustošil mesto Novgorod, prizanesel pa pobratenemu mestu Pskov. Mej to pojasnjuje s pripombo, da je imel car v Pskovu hčer in je zato iz sentimentalnih razlogov opustil poseg v tem kraju.

Glasbene rešitve Rimskega-Korsakova so v prvi verziji opere še značilno *kučkistične*, kar pomeni, da ga je gnala želja po napredku, predstavljanju nacionalne tvarine in resnice, katere pot vodi prek glasbene »brezobličnosti«. Čeprav se je skladatelj poskušal izogibati opernim konvencijam, v operi vendarle zasledimo obrise točk, le da so njihovi kadenčni zaključki vedno prekinjeni, s čimer se ustvarja neprekinjen prekomponirani tok, ki zakriva strukturo. Številne scene so oblikovane z naturalističnim recitativom in recitativnimi zborovskimi teksturami, kar močno spominja na *Borisa Godunova* Musorgskega. Skladatelja sta v času ustvarjanja svojih oper bivala skupaj, zato številne podobnosti ne prese- nečajo. Poleg melodičnega recitativa ju povezuje še zgodovinska tematika, ki v središče postavlja psihološko izmučenega carja, za katerega so značilni čustveno nabiti samogovori, nato prizori z neobvladljivo množico, deklamacijsko petje, ki

ga poganja orkester z mrežo vodilnih motivov, orkestrsko oponašanje zvenenja zvonov, diegetična uporaba ljudskih pesmi in tolažbe doijlj. Posebno značilno v skladu z idejami *kučke* je domišljena množična scena koncila (*veče*) v 2. dejanju, kjer prebivalci Pskova razmišljajo, kaj storiti, če bi Ivan Grozni napadel mesto. Ljudstvo je razdeljeno v pet zborovskih skupin, od katerih se vsaka na svoj način odziva na dogodke in izjave, pri čemer vseh pet občasno predstavlja različne melodične linije na različna besedila, kar ustvarja značilne trke in s tem dramsko napetost. Posamezni predstavniki ljudstva stopajo na govorniški oder in v recitativih predstavljajo svoje misli, temu pa sledijo vzkliki in komentarji množic. Scena se konča v značilnem ljudskem duhu s predpevcem in odgovori skupine. Na podlagi te scene je Musorgski oblikoval svojo sceno iz gozda Kromy v popravljeni verziji *Borisa Godunova*, o čemer je poročal sam Musorgski:

Pred odhodom [Rimskega-Korsakova] iz Petrograda sem ga šel pogledat in doživel nekaj izjemnega. To nekaj ni nič drugega kot mejnik v Korsinkovem talentu. Spoznal je dramsko bistvo glasbene drame. On, torej Korsinka, je s sceno *veča* skotil veličastno zgodovino — tako, kot je treba: jaz sem pravzaprav planil v smeh od veselja.¹⁸⁶

Še pred prvo izvedbo opere je Rimski-Korsakov prejel vabilo, naj se pridruži profsorski ekipi Konservatorija v Sankt Peterburgu kot profesor kompozicije in instrumentacije. Delo je sprejel, a se je zavedal, da mu številna znanja manjkajo. To priznanje je strnil v misel, da je ob sprejemu na Konservatorij v vlogi profesorja »kmalu postal eden njegovih najboljših in morda tudi najboljši učenec«.¹⁸⁷ Odtlej so ga pogosto mučili dvomi o lastnih sposobnostih, kar ga je po eni strani še bolj spodbudilo k delu, po drugi strani pa je v njem sprožalo ustvarjalno blokado, v kakršno je zapadel tudi po dokončanju *Deklice iz Pskova*. Vse bolj se je obremenjeval s kakovostno realizacijo, manj pa ga je zanimala inovativnost, ki jo je na piedestal postavljala *kučka*, zato lahko skladateljev prestop na Konservatorij razumemo tudi kot trenutek razpada *kučke*. V času ustvarjalnih kriz se je Rimski-Korsakov posvečal edicijskemu delu (Glinka, Borodin, Musorgski), napisal je znameniti učbenik o orkestraciji (*Načela orkestracije*, 1873) ter zbiral in aranžiral ljudske pesmi, ki so leta 1877 izšle v *Zborniku 100 ruskih narodnih pesmi*. Zaradi občutka, da v času prvotnega snovanja ni dovolj obvladal kompozicijske tehnike, se je med letoma 1876 in 1877 lotil prve predelave *Deklice iz Pskova*, v katero je dodal številne nove odseke, med drugim prolog, ki ga je mogoče izvesti kot enodejanko *Bojarka Vera Šeloga*. Leta 1892 je pripravil še tretjo verzijo, ki se vrača k prvotnemu dogajalnemu konceptu in se osredotoča na kompozicijsko-tehnične in slogovne popravke.

186 Nav. po Richard Taruskin, *Mussorgsky. Eight Essays and Epilogue*, Princeton: Princeton University Press, 1993, 176.

187 Nav. po Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley in London: University of California Press, 2009, 177.

Za nadaljnje operno snovanje Rimskega-Korsakova je pomembno vlogo igralo njegovo zbiranje ljudskega gradiva, pri čemer ga niso zanimale samo melodije in besedila, ampak tudi njihova vključenost v obrede in letne čase. To je povzročilo, da se je v snovnem pogledu vse bolj napajal pri folklori in fantastiki. Z *Majsko nočjo* (1880) se je lotil žanra vaške komedije. Libreto je napisal sam po motivih Gogoljeve istoimenske zgodbe iz zbirke *Večeri na pristavi blizu Dikanke* (1831). Zgodba se zdi zaradi protagonistov, ki jih odlikujejo močne karakterne poteze in so modelirani po vzorih iz lutkovnega gledališča in vodvila, izrazito privlačna za operno obdelavo, o čemer pričata tudi nedokončana opera Serova in varianta ukrajinskega skladatelja Mikole Lisenka. Rimski-Korsakov se je odpovedal dramatik realizma zgodovinske opere, ki je bila značilna za skladatelje *kučke*, in je pomemben delež namenil ljudskim pesmim, pri čemer jih je kar osem prevzel iz zbirke *216 ukrajinskih ljudskih pesmi* Aleksandra Rubeca. Takšna navezanost na ljudsko gradivo je Rimskega-Korsakova prisilila, da je znova začel uporabljati zaprte številke, ki jim je ponekod nasproti postavljaj prekomponirane scene, pri čemer je realistično deklamacijo namenil predvsem komičnim karakterjem. Posamezne odseke odlikuje izjemna kontrapunktična veščina, s katero je skladatelj razkazoval svoje na novo pridobljeno znanje. Toda najpomembnejše spoznanje je vendarle povezano z vključevanjem ljudskih pesmi, ki so s skoraj etnografsko natančnostjo postavljene v ustrezni obredni kontekst.

Tabela 22: *Opere Rimskega-Korsakova*

Letnica	Opera	Žanr	Kraj prve izvedbe
1873	<i>Deklica iz Pskova</i>	opera	Sankt Peterburg
1880	<i>Majska noč</i>	komična opera	Sankt Peterburg
1882	<i>Snežna deklica</i>	pomladna pravljica	Sankt Peterburg
1892	<i>Mlada</i>	opera-balet	Sankt Peterburg
1895	<i>Božični večer</i>	kolednica – resnična zgodba	Sankt Peterburg
1897	<i>Sadko</i>	opera-bilina	Moskva
1898	<i>Mozart in Salieri</i>	opera	Moskva
1898	<i>Bojarka Vera Šeloga</i>	opera	Moskva
1899	<i>Carjeva nevesta</i>	opera	Moskva

Letnica	Opera	Žanr	Kraj prve izvedbe
1900	<i>Pravljica o carju Saltanu, o njegovem sinu, slavnem in mogočnem knezu vitezu Gvidonu Saltanoviču in o lepi princesi Labod</i>	opera	Moskva
1902	<i>Servilia</i>	opera	Sankt Peterburg
1902	<i>Nesmrtni Kaščej</i>	jesenska parabola	Moskva
1904	<i>Gospod Vojvoda</i>	opera	Sankt Peterburg
1907	<i>Legenda o nevidnem mestu Kitež in deklici Fevroniji</i>	opera	Sankt Peterburg
1909	<i>Zlati petelin</i>	opera	Moskva

Majska noč že zrcali ključno spremembo v skladateljem dojemanju realizma – ta se namreč ne nanaša več na naracijo, temveč na kontekst. V tem pogledu postajajo pomembni stare šege in obredi, ki jih zna skladatelj smiselno vključiti v operne sižeje in jih povezati z ustreznimi zgodbami, pesmimi in glasbo. Zanima ga torej pravadno, veliko manj pa zgodovinska ali aktualna resnica. V njem se je »nagnjenje do starodavnih ruskih šeg in poganskega panteizma, ki se je kazalo postopoma, razplamtelo v svetlem plamenu«. ¹⁸⁸ Nova služba, piljenje kompozicijske tehnike, nagnjenost h klasicizmu in zanimanje za poganske navade so Rimskega-Korsakova vse bolj oddaljevali od prijateljev iz *kučke* in v letu nastanka *Majske noči* je v pismu kritiku Semjonu Kruglikovu zaupal, da »zaradi neustrezne tehnike Balakirev piše malo, Borodin s težavo, Kjuj neumno, Musorgski površno in pogosto nesmiselno. [...] Verjemite mi, čeprav menim, da imajo veliko več daru kot jaz, če sem čisto odkrit, pa jim ga ne zavidam niti za cent«. ¹⁸⁹

V naslednji operi, *Snežni deklici* (1881), ki jo je imel za svojo najboljšo, je Rimski-Korsakov stopil korak naprej v približevanju starodavnemu in etnografskemu. Opero je napisal na lastni libreto, ki je nastal na podlagi »pomladanske pravljice« Aleksandra Ostrovskega, pri čemer se je želel kljub krajšanju in zgoščevanju čim bolj približati izvirnemu dramatikovemu besedilu, kar je bilo še v skladu z ideologijo *kučke* in kar je vodilo do tega, da je postala opera skoraj preobsežna. Podobno kot Gogoljeve ukrajinske zgodbe je tudi drama Ostrovskega kar klicala po operni uresničitvi, saj je napisana v verzih in na gosto posejana z

188 Nav. po Stephen Walsh, *Musorgsky and His Circle*, elektronska knjiga.

189 Nav. po prav tam.

vložnimi pesmimi in plesi. Premiera drame leta 1873 je vključevala bogato scen-sko glasbo, ki jo je pripravil Čajkovski (op. 12), in v njej ponekod najdemo iste ljudske melodije kot v operi.

Igra Ostrovskega in s tem tudi opera predstavljata zmago estetskega nad in-telektualističnim, kar je bilo značilno za rusko populistično gibanje (*narodničestvo*) ob koncu sedemdesetih let 19. stoletja. Snov, prevzeta iz stare slovanske mitologije, povezane z vaškim življenjem, je bila v tistem času v literarnih krogih modna, posebno ker se je tedaj močno razvilo akademsko etnografsko razisko-vanje. To je pomembno spremenilo pogled na zgodovino, ki se je ni več obravna-valo kot naravne znanosti. Vse teorije zgodovine so se zdele populistom preveč deterministične in celo nehumane, in sami niso verjeli, da zgodovina teče po svojem naravnem teku, ki se mu ne bi dalo izogniti. Takšen premik v dojemanju je značilen za razmerje med Karamzinovo in Kostomarovo zgodovino Rusije: v prvi je mali človek le opazovalec zgodovine carjev, v drugi pa ljudstvo stopi v prvi plan kot osrednje zgodovinsko gibalno. Ta premik je bil bržkone odraz močne in-dustrializacije, ki se jo je dojemalo kot napad na staro idilo in s tem kot prekinitve tradicionalnih kmečkih praks. V teh novih okoliščinah se je izhod kazal predvsem v retrospektivnem obujanju pradavnega. Prav temu smo priča v *Snežni deklici*, ki se odvija v predzgodovinskem času v polmitskem kraljestvu, kateremu vlada car Berendej. Zgodba nosi nostalgичne podtone, ki so skladatelja pritegovali v času, ko se je aktivno posvečal študiju Bacha in Cherubinija. Berendejeva vaška skupnost predstavlja socialni in politični ideal, v katerem so starodavni kmečki običaji primernejši od sodobnega kapitalističnega okolja. Na podoben način lah-ko razumemo tudi skladateljev odnos do ljudskih pesmi. Med slednjimi je imel Rimski-Korsakov za najbolj čiste obredne pesmi, saj predstavljalo neposreden stik z veliko preteklostjo, ki jo ogroža modernost. Te pesmi še prikazujejo ljudi, ki so v ravnovesju z naravo in njenimi cikli, kar je bil kulturni ideal Rimskega-Korsakova. Tudi zato ga je drama Ostrovskega s svojimi številnimi pesmimi privlačila. Rimski-Korsakov je ohranil vse obredne pesmi, ki jih je naznačil dramatik, in se je ob njihovi uglasbitvi napajal pri melodijah ljudskih pesmi.

Dogajanje je v operi precej skopo, karakterji so bolj emblemi brez pravega psihološkega razvoja, spremlja pa jih cel cikel sezonskih agrarnih ritualov – od pustne noči (maslenica), ki označuje konec zime, do poletne kresne noči (ku-palo), vrha vzpona boga sonca Jarila. Rimski-Korsakov je izkoristil metaforično mrežo ciklov letnih časov in ljudskih ritualov s pomočjo glasbe, ki je skoraj ves čas prekomponirana in odvisna od logike vodilnih motivov. Smrt zime in zmago son-ca simbolizira končna stopitev glavne junakinje, nekakšna »ljubezenska smrt«, žrtev, ki prinaša odrešitev oledeneli deželi. Ljudske rituale lahko razumemo kot nekakšne posrednike med naravo in človekom, sam skladatelj pa je bil prepričan, da se je »uspel povezati s temo, ki sem jo oboževal – obredno platjo ljudskega

življenja, ki izraža tradicijo starega poganstva«. ¹⁹⁰ Prav življenje v skladu z obrednostjo je osrednja tema opere, njen pravljичni del pa izgovor za predstavitev te osrednje ideje. V tem smislu moramo razumeti tudi konec opere, v katerem car Berendej pove, da nas »žalostna smrt Snežne deklice in Mizgirjev strašni konec ne moreta vznemiriti. Hči Dedka Mraza, mrzla Snežna deklica, je umrla. Petnajst let je bilo sonce na nas jezno; zdaj je z njeno čudežno smrtjo vmešavanja Dedka Mraza konec«, z drugimi besedami: Snežna deklica in njen ljubimec sta le sezonska dogodka.

Skladatelj je nameraval na začetku 20. stoletja napisati knjigo o svoji operi, a je zapustil le nekaj osnutkov, iz katerih sta razvidna tako njegovo vsebinsko razumevanje zgodbe kot tudi kompozicijska logika. Najprej je protagoniste opere razdelil v štiri kategorije: (1) povsem mitične karakterje, ki predstavljajo naravo (Dedek Mraz, Lepa Pomlad, Gozdni duh), (2) mešane karakterje, ki so pol človeški in pol mitološki in na ta način povezujejo človeški svet s svetom narave (Snežna deklica, car Berendej, pastir Lel), (3) človeške karakterje (Kupava, Mizgir) in (4) zbor, ki predstavlja neosebno plat ljudskega okolja. Razlike med temi štirimi kategorijami je skladatelj ohranil tudi na glasbeni ravni, saj je mitične predstavnike narave simbolično označil z uporabo tritonusov in umetnih harmonij (večinoma izhajajo iz celotonske lestvice), za človeške protagoniste je uporabil konvencionalni idiom romantične opere, medtem ko v zboru prevladujeta modalnost in metrična asimetričnost ljudskih pesmi. Glasbeni material, uporabljan v operi, je razdelil v tri ravni: (1) prvo predstavlja kompleksna mreža vodilnih motivov (skladatelj jih našteva dvanajst), povezanih s posameznimi karakterji, pri čemer ti motivi kljub razvijanju in obdelavi niso vpleteni v simfonično logiko, (2) drugo zaključene melodije, iz katerih so zgrajene večinoma dekorativne pevske točke, tretjo (3) pa predstavljajo teme ali motivi, ki se pojavljajo prehodno in so v službi označevanja posameznih trenutkov, a ne pridobijo vloge spominskega ali vodilnega motiva in so predvsem opora, na kateri sloni glasbena struktura. V operi je najbolj posrečena orkestracija, ki jo lahko razumemo kot izpopolnitev Glinkovih postopkov: prevladujejo svetle, prosojne teksture s številnimi solističnimi inštrumenti, ki ustvarjajo ponavljajoče se in simbolično uporabljane orkestrske površine, torej po zgledu vodilnih motivov nekakšne vodilne teksture (flavta ob nastopih Snežne deklice in klarinet za pastirja Lela). Rimski-Korsakov je stopil še korak naprej v sonornem obvladovanju orkestra, ki kljub gosti pisavi nikoli ne pokriva pevskih glasov.

Po *Snežni deklici* je Rimski-Korsakov ponovno zapadel v ustvarjalni krč, ki ga je skušal sprostiti z dodatnim študijem in uredniškim delom. Šele v začetku devetdesetih let se je lotil samostojne obdelave libreta, na katerega je naletel

190 Nav. po Taruskin, *On Russian Music*, 179.

že leta 1872, se pravi v zlatih letih *kučke*, ko ga je direktor Marijinega gledališča v Sankt Peterburgu ponudil kot skupno delo prevratniškimi mladimi in vzpenjačim se skladateljem Kjuju, Musorgskemu, Rimskemu-Korsakovu in Borodinu. Vsak izmed njih je pripravil nekaj točk, vendar nikoli niso bile spojene v končno celoto. Novo zanimanje za to snov je v Rimskem-Korsakovu sprožila seznanitev z Wagnerjevim *Nibelungovim prstanom*, ki je bil v sezoni 1889/90 prvič izveden v Rusiji. Skladatelj je moral spoznati, da so mitološke teme libreta za opero *Mlada* po svoji mitološki razsežnosti (temelji na stari slovanski pravljici o princu Jaromirju in umoru princese Mlade) podobne Wagnerjevim idejam, hkrati pa so z oponašanjem starodavnih slovanskih šeg in obredov nagovorile skladateljevo okrepljeno zanimanje za tovrstno tematiko. Opaziti je mogoče tudi vzporednice, ki jih zgodba vzpostavlja z Wagnerjevo tetralogijo, saj imamo opraviti z usodnim prstanom in zaključno apoteozo, ki vključuje uničenje s poplavo. Toda že v žanrskem pogledu se opera močno odmika od Wagnerjevih zgledov, saj gre za opero-balet, torej spektakelski žanr, ki je bil v tistem času že precej iz mode. Podobno velja za glavno vlogo Mlade, ki je namenjena balerini in ne pevki, njene dramatične replike so zato pantomimične, po zgledu preživele francoske melodrame. Še najbolj po Wagnerju diši orkestracija. Skladatelj je uporabil izredno velik orkester (na odru igra kar 12 naravnih rogov), za katerega so značilne številne podvojitve in povečana sekcija trobil. Opera danes ostaja predvsem zanimiva ruska varianta wagnerjanskih zgledov. Že skladatelj sam se je zavedal, da »trpi zaradi nerazvite dramaturgije, ki neustrezno dopolnjuje njene ljudske in fantastične vidike«. ¹⁹¹

Z naslednjo opero, *Božičnim večerom* (1895), se je Rimski-Korsakov ponovno ozrl h Gogolju, in sicer je za snov vzel isto zgodbo, kot jo je uglasbil že Čajkovski (*Kovač Vakula*). Skladatelja je pritegnilo, da snov vsebuje mitološke elemente in ljudske pesmi, pri čemer si je ponovno pomagal z zbirko Rubeca, iz katere je črpal božične koleda, da bi z njimi vzpostavil povezavo med panteističnim svetom duhov in demoni, ki simbolizirajo naravo. Z naslednjo opero pa je skladatelj zaobrnil smer. Uglasbitev Puškinove »male tragedije« *Mozart in Salieri*, ki sodi v isto skupino verznihih dram kot *Kamniti gost*, je Rimski-Korsakov posvetil Dargomižskemu. Posvetilo in ponovno ukvarjanje s formo *opéra dialogué* sta povezana s kritiko, ki jo je Stasov namenil skladateljevi predelavi *Borisa Godunova* – kar je Rimski-Korsakov razumel kot izboljšavo kolegove partiture, je Stasov okrcal kot pohabljenje. Direkcija Cesarskih gledališč, ki je združevala osrednji operi v Moskvi in Sankt Peterburgu, je zavrnila izvedbo skladateljeve opere *Sadko*, zato se je skladatelj v tistem obdobju odločil pretehtati lastne obrtne postopke in estetske pozicije. V tem kontekstu moramo razumeti razpetost opere med navezavo na *kučkistična* izhodišča in njihovim hkratnim negiranjem z močnimi aluzijami na klasicistično

191 Nav. po prav tam, 181.

glasbo. Puškinovo dramo je po zgledih Dargomižskega uglasbil kot psihološko študijo v deklamativnem slogu, pri čemer je za Salierijevo vlogo značilen bolj suh tip recitativa, medtem ko se Mozart izraža v nekoliko bolj pevni deklamaciji. S tem je skladatelj skrivoma sporočal, da je glas Salierija (namenjen baritonu, izvedel ga je slavni Fjodor Šaljapin) močan, a brez sloga, Mozartovo izraznost pa je vpel v osnovno vsebinsko dilemo opere, po kateri je Mozartova glasba sicer genialna, a ni vredna Mozarta kot človeka. Portret Salierija je skoraj bolj simpatičen kot hladna distanciranost Mozarta, v čemer najbrž odmeva skladateljevo razumevanje lastne pozicije znotraj peterice: medtem ko je bil sam predvsem marljivi delavec Salierijevega tipa, sta bila vsaj Musorgski in Borodin bistveno bolj nadarjena.

V Marijinem gledališču so uprizoritev opere *Sadko* (1898) odklonili, ker naj bi sam car zahteval »nekaj bolj veselega«. ¹⁹² Opera je, tako kot še naslednjih pet skladateljevih, zatočišče našla v moskovski Privatni operni družbi, ki je bila v lasti železniškega mogotca Save Mamontova, glavna zvezda gledališča pa je bil Šaljapin. Žanrsko je Rimski-Korsakov svojo novo opero razumel kot opero-bilino, torej kot operno obdelavo junaške epske ljudske pesmi. Zgodba o glavnem junaku Sadku, ki življenje pričinja kot preprost guslar, čigar petje epskih balad (bilin) je namenjeno plemstvu, nato pa s pomočjo nadnaravnih sil doseže pomemben družbeni uspeh, je operno domišljena v značilni epizodični epski maniri, v kateri prevladujejo množični prizori in vložne pesmi (znana je zlasti pesem trgovca iz Indije). Opera, domišljena v sedmih scenah, je kompromis med lirično in deklamacijsko opero ter hkrati sinteza folklorističnega in fantastičnega na vsebinski in kompozicijsko-tehnični ravni, skladatelj pa se v svoji znani maniri izogiba dramatičnemu. V operi je dovolj prostora namenjenega uprizarjanju navad v arhaičnem obdobju, po drugi strani pa se prek princeze Volkove, hčere Morskega kralja, odpira tudi dovolj priložnosti za fantastiko. Takšno dvojnost je skladatelj prenesel še na glasbeno raven, pri čemer je človeški svet predstavil z diatonično in folkloristično glasbo (petje potujočega pevca Sadka je zaznamovano s starodavnim epsko recitativnim slogom bilin), fantastični podvodni svet pa s kromatiko, ki večinoma sloni na oktatoniki. Posebno posrečena je bogata orkestracija, ki skupaj s harmonijo poskrbi za marsikatero živo evokacijo narave (znamenita je začetna glasbena slika rahlega valovanja morja).

Poleti 1897 je Rimski-Korsakov znova premišljeval o svojih kompozicijskih pozicijah, kar ga je privedlo do spoznanja, da so v *Mladi, Božičnem večeru in Sadku*, »čeprav petje čudovito zveni, melodije v večini primerov vendarle instrumentalnega izvora«. ¹⁹³ Zato je odtlej pisal večinoma samospeve (poleg znamenitih *Štirih pesmi, op. 39* je v tistem poletju napisal kar 40 samospevov), v katerih

192 Nav. po prav tam, 182.

193 Helmers, 127.

se je posvečal »popolnoma vokalni« logiki. Samospeve tistega poletja lahko razumemo kot pripravo na opero *Carjeva nevesta* (1899), ob pisanju katere je Rimski-Korsakov priznal, da ga »najbolj privlači petje, zelo malo pa resnica«,¹⁹⁴ kar se sliši kot zavrnitev *kučkističnih* idej izpred treh desetletij. Libreto je pripravil sam na podlagi drame Meja, ki je postavljena v zgodovinski čas vladanja Ivana Groznega, vendar v ospredju ni zgodovinski potek, ampak ljubezenska zgodba, povezana s carjevo tretjo ženo Marfo. Tragika intimnih ljubezenskih pripetljajev je v povezavi z okrepljenim zanimanjem za pevsko melodijo skladatelja približala tradicionalnim formam italijanske opere. V *Carjevi nevesti* imamo tako ponovno opraviti z ansambli, virtuoznimi pevskimi parti, poudarjeno vlogo melodike in mojstrskim kontrapunktom, po čemer se zdi sorodna zasnovi *Čarodejke* Čajkovskega.

S *Pravljico o carju Saltanu* (1900) se je Rimski-Korsakov povrnil k žanru pravljične opere in k folklori, s tem da v operi, ki je nastala na podlagi Puškinovega verznega imitiranja ljudske pravljice, pravljična ni le vsebina, ampak tudi oblika opere. Opera je vpeta v pripovedovalni okvir, ki ga predstavlja motiv fanfar na začetku vsakega dejanja in tudi ob koncu opere, ko na melodijo fanfar vsi protagonisti zapojejo: »To je vsa pravljica, povedati nimamo ničesar več!« Dogajanje je močno stilizirano, kar dokazuje tudi značilno pravljično ponavljanje: opraviti imamo s tremi sestrami, tremi željami, tremi čudeži in tremi čebeljimi piki, skladatelj pa formalno podobo opere strukturira s pomočjo takšnih vgrajenih »kitic«. Tovrstna čustvena distanca umetnost Rimskega-Korsakova približa sočasnim ruskim neonacionalističnim slikarjem, ki so slogovni, formalni in vsebinski navdih iskali v folklori, medtem ko so v tehničnem pogledu uporabljali novejša, obrtno bolj dodelana sredstva.¹⁹⁵ S takšno obravnavo nacionalnega blaga Rimski-Korsakov na začetku 19. stoletja ni bil daleč od stališča, ki je kmalu postal značilen za njegovega učenca Igorja Stravinskega.

Po *Carju Saltanu* je sledila nova pravljična opera, *Nesmrtni Kaščeji* (1902), v kateri se je skladatelj po zgledu *Snežne deklince* in *Božičnega večera* naslonil na alegorijo letnih časov, tokrat na jesen, zato nosi opera žanrski naslov »jesenska parabola«. Libreto se opira na rusko ljudsko pravljico o hudobnem čarovniku Kaščeju, ki ima v ujetništvu princeso Nezemsko-Lepo, dokler je ne reši princ Ivan. Libreto, ki ga je napisal Jevgenij Maksimovič Petrovski, se je skladatelju sprva zdel preveč obskuren v svojem simbolizmu. Ko pa je po izkušnji z Wagnerjevimi *Siegfriedom* začel eksperimentirati s harmonijo, je potreboval libreto o zlem čarovništvu, zato je skupaj s hčerko Sofijo popravil libreto Petrovskega. Opera je po harmonski podobi izrazito značilna za svojega avtorja: uporabljene so številne pikantne harmonije, fantastične scene obvladuje kromatika, v simbolne namene

194 Prav tam.

195 Prim. Hirano Emko, »The First Russian Neo-Nationalist Ballet: Firebird by the Ballets Russes«, *Slavistika* 27 (2011), 207–222.

se izkorišča dvojnost med diatoničnim, ki zaznamuje človeško, sončno, in kroma-tičnim, ki stoji za zlo, hladno, nadnaravno. Vokalni parti so ujeti v stalno dekla-macijo, po zgledu Wagnerja pa igrajo pomembno vlogo vodilni motivi, predvsem motiv tritonusa, ki se šele na koncu ob Kaščejevi smrti razreši v D-dur.

Obe naslednji operi, *Servilia* (1902) in *Gospod Vojvoda* (1904), sta napisani precej rutinsko in sta izginili z gledaliških desk. Nasprotno je z *Legendo o nevi-dnem mestu Kitež in deklici Fevroniji* (1907) Rimski-Korsakov ustvaril morda svoje največje delo, neke vrste sintezo vseh opernih spoznanj in postopkov. Eklektična mešanica zaznamuje že vsebinsko plat, saj je snov prevzeta tako iz zgodovine (mongolska invazija iz leta 1223) kot tudi iz panteistične folklore in krščanskega mysticizma. Slednje je bilo značilno že za hagiografijo Svete Fevronije iz 16. stole-tja, v kateri se krščanski elementi mešajo s predkrščansko mitologijo. V operi je Fevronija zagovornica panteizma, kot to nakazuje že njen odgovor na vprašanje, ali hodi v cerkev, na katero v 1. dejanju odgovori: »Ali ni Bog vsepovsod? Lahko si misliš, da je [gozd] prazen prostor, a ni – je velika cerkev, kjer noč in dan praznu-jemo obhajilo«. Še bolj se pomen krščanske mistike izriše ob koncu opere, ko se Fevronijina duša čudežno preseli v nevidni Kitež, kjer se versko obredje brezživ-no poveže s poročnim slavjem, kar daje slutiti, da Rimski-Korsakov krščanstvo v operi dojema kot enega izmed vidikov folklore. Takšna mešanica zaznamuje tudi glasbeno podobo opere: drug ob drugem stojijo ruska ljudska pesem, petje, zna-čilno za pravoslavno obredje, dramatika Glinkovega tipa za portretiranje krvo-ločnih Tatarov, deklamacijski tip, značilen za Musorgskega (zaznamuje predvsem vlogo Griške), ter recitativna obravnava zbora, ko se ob koncu 2. dejanja prebival-ci obleganega mesta Kitež znajdejo v paniki, kakršna je zaznamovala znamenito sceno *veča* iz skladateljeve opere *Deklica iz Pskova*. K temu je treba dodati še Wagnerjeve vplive, opero se je zaradi ideje o odrešitvi in religiozne transformaci-je pogosto štelo celo za rusko varianto *Parsifala*. Fevronija v najtežjem trenutku ne prosi za svoje življenje, ampak za mesto – njena žrtev torej prinese odrešitev, saj mesto lahko živi v obliki odseva na vodni gladini. Od Wagnerja je močno od-visna orkestracija, čeprav najdemo še mnoge druge vzporednice. Glasba, ki spremlja potovanje Fevronijine duše v nevidno mesto, s svojim ostanom spominja na čarobno glasbo velikega petka iz *Parsifala* (gl. prim. 67) in v zadnji sceni je motiv v trobilih podoben dresdenskemu amnu (prim. 67 spodaj in 34). Obstajajo tudi snovne vzporednice: zaradi Fevronije en tatarski bojevnik ubije drugega, kar spominja na dvoboj velikanov Fasolta in Fafnerja, pojoča ptiča Sirin in Alkonost pa v spomin priključeta Gozdno ptico iz *Siegfrieda*. Toda posebnost Rimskega-Korsakova je, da vse te wagnerjanske vplive posreduje skozi filter ruske folklo-re. V operi torej sledi neonacionalističnemu trendu stilizacije ljudske umetnosti, kar rezultira v uravnoteženi sintezi ljudske in visoke umetnosti. Rimski-Korsakov ljudskih pesmi ni več citiral kot surovo snov, temveč je iz njih abstrahirал značilne

ritme, harmonijo, oblikovne postopke in enostavni kontrapunkt ter s temi postopki obogatil svoj lastni slog.

ZBOR:

звон ве - сё - лый раз - да - ва - ет - ся.

Primer 67: Motiv potovanja Fevronijine duše (zgoraj) in motiv iz zadnjega dejanja opere *Legenda o nevidnem mestu Kitež* (spodaj) Rimskega-Korsakova

Ko je skladatelj čakal na izvedbo *Legende o mestu Kitež*, je Rusijo zajel prvi revolucionarni val, ki je vrh dosegel v uporu leta 1905, ko je na protestu proti carju umrlo več kot tisoč protestnikov. Vsesplošne stavke in upore je med drugim sprožil ruski poraz proti Japonski. Med uporniki so se znašli tudi študentje s Konservatorija, ki jih je izmed profesorjev podprl prav liberalno usmerjeni Rimski-Korsakov. Podpisal je časopisno peticijo in predlagal, da se za čas upora prekinijo predavanja, kar pomeni, da se je postavil na stran stavgajočih študentov in s tem proti administraciji Konservatorija. Zaradi tega je za nekaj časa izgubil profesuro, študenti pa so organizirali predstavo opere *Nesmrtni Kaščej*, v kateri je dvojnost med dobrim in zlim dobila nove politične konotacije. Še bolj je s satiričnimi političnimi toni zaznamovana skladateljeva zadnja opera, *Zlati petelin* (1909), napisana na podlagi Puškinove humoristično-fantastične pesnitve. (Puškin je snov našel v noveli Washingtona Irvinga.) Predlogo je predelal Vladimir Belski, ki je moral močno razširiti izvorno 250 Puškinovih verzov,

hkrati pa je vanje vgradil bolj jasno aluzijo na rusko-japonsko vojno, v kateri so bili Rusi poraženi. Opera je zasnovana kot ostra satira, parodično pretiravanje je tako izrazito, da izniči psihološki razvoj glavnih junakov. Kralj Dodon je karikatura carja Nikolaja II., kraljica Šemaha pa je najbrž japonskega porekla, o čemer priča njena znana arija, namenjena soncu, simbolu Japonske. Dodatno je njena nacionalnost nakazana ob Dodonovem vprašanju, od kod prihaja, na kar odgovori s poantirano mislijo, da prihaja »z otoka, ki lebdi med zemljo in nebom«. Sam glasbeni inventar kraljice Šemahe ni japonski. Rimski-Korsakov ni uporabil pentatonike, pač pa konvencionalne orientalizme, značilne za ruske skladatelje, zato lahko opero razumemo tudi kot samoironijo. Opera postaja neke vrste karikatura karikature: skladatelj se norčuje iz ruskega nacionalnega sloga, s karikaturjo katerega označuje neumnosti Dodonovega kraljestva, in nato iz čarovniško-orientalskih modusov in deklamacije Musorgskega, kar pomeni, da gre za obrnjeno logiko od tiste, ki je zaznamovala ruske nacionalne opere. Ruski karakterji v operi izgubljajo in se zdijo precej neumni, kot to velja za celotno kraljevo družino, zlasti sinova. Nasploh se zdijo tipični fantastični karakterji, kakršna sta Šemaha in Astrolog, bistveno bolj stvarni kot ruski protagonisti, ki so večkrat absurdni in napol sanjski. Rimski-Korsakov je ob koncu življenja nastavljal ogledalo ruski operi zadnjih sedemdesetih let, predvsem njeni obremenjenosti z nacionalnim.

Rimski-Korsakov je nasprotje med diatoniko in kromatiko izkoristil za značevanje sfere kralja in orientalske kraljice, torej evropsko banalnega in orientalsko čudežnega, kar je na začetku 20. stoletja že postalo operna konvencija, vendar je v *Zlatem petelinu* estetsko legitimirano z ironično zaznamovanostjo. Kontrast med obojima je torej dramaturško utemeljen in prerašča v sistem. Dodonova groba, ponekod kar grda diatonična glasba (gl. prim. 68 zgoraj) je postavljena nasproti Astrologovi celotonski in oktatonski (gl. prim. 68, drugi in tretji sistem), slednja pa Šemahini kromatiki (gl. prim. 68 spodaj), ki pogosto temelji na zvečani sekundi. V skladu z obrnjeno logiko se izkaže portret Šemahe in njenega kraljestva za bistveno bolj sofisticiranega v primerjavi z ruskim dvorom, ki je v glasbenem pogledu ponekod kar primitiven. Tako je v ruski operi orientarno prvič dvignjeno nad rusko, hkrati pa med tema glasbenima svetovoma ni več tako jasne ločnice, kar kaže na to, da je celotna zgodba fantastična. To še potrjujeta pravljici okvir s fanfaro trobent (podobnega najdemo v *Pravljici o carju Saltanu*) in nenavadna uporaba izredno visokega moškega glasu *tenore altino* za Astrologa.

Andante un poco maestoso $\text{♩} = 72$

The first system of the score is in 4/4 time. The right hand begins with a single quarter note, followed by a series of chords. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A 'cresc.' marking is placed above the right hand's notes.

The second system continues the piece. The right hand features more complex chordal textures and some melodic fragments. The left hand maintains its rhythmic pattern. A 'ff' (fortissimo) dynamic marking is present.

Moderato assai

The third system, marked 'Moderato assai', is in 3/4 time. The right hand has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic foundation with chords and some moving lines.

The second system of the 'Moderato assai' section shows further development of the melodic and harmonic themes. The right hand has some long, flowing lines, while the left hand uses sustained chords.

The third system includes a 'pp' (pianissimo) marking in the left hand. The right hand features a triplet of eighth notes. The system concludes with a 'mf' (mezzo-forte) marking and a triplet of eighth notes.

The fourth system begins with a first ending bracket labeled '(8va)'. It contains two triplet markings over eighth notes in the right hand. The left hand continues with sustained chords.

Adagio

Всво - ей - во - ле - я - де - ви - да, Ше - ма - хан - ска - я - ца - ри - да;

про - би - ра - юсь же, как тать, го - род твой за - во - е - вать.

Primer 68: *Dodonova koračnica (zgoraj), Astrologov motiv (drugi sistem), uporaba celotonske lestvice (tretji sistem) in kromatika kraljice Šemahe (spodaj) iz opere Zlati petelin Rimskega-Korsakova*

S svojimi glasbenimi sredstvi se je Rimski-Korsakov v *Zlatem petelinu* znašel na robu tonalnosti in s tem glasbe 20. stoletja. Vendar roba ni prestopil. Tako je zapisal v pismu: »Tukaj ste, dekadenti, privoščite si gostijo, ampak vseeno, pornografski klovni, dekadenci se ne bom predal!«¹⁹⁶ Drugače je najbrž mislil njegov najslavnejši učenec, Igor Stravinski, kot tudi Richard Strauss, čigar glasbo je Rimski-Korsakov štel za »antiumetniško«¹⁹⁷ Kljub harmonski naprednosti in čustveni distanci, ki sta zaznamovali glasbo z začetka 20. stoletja, je Rimski-Korsakov ostajal človek 19. stoletja.

Nadaljnje branje

Brown, David. *Tchaikovsky and His World*. London: Faber & Faber, 2010.

Čajkovski, Modest. *The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*. Prev. Rosa Newmarch. Honolulu: University Press of the Pacific, 2004.

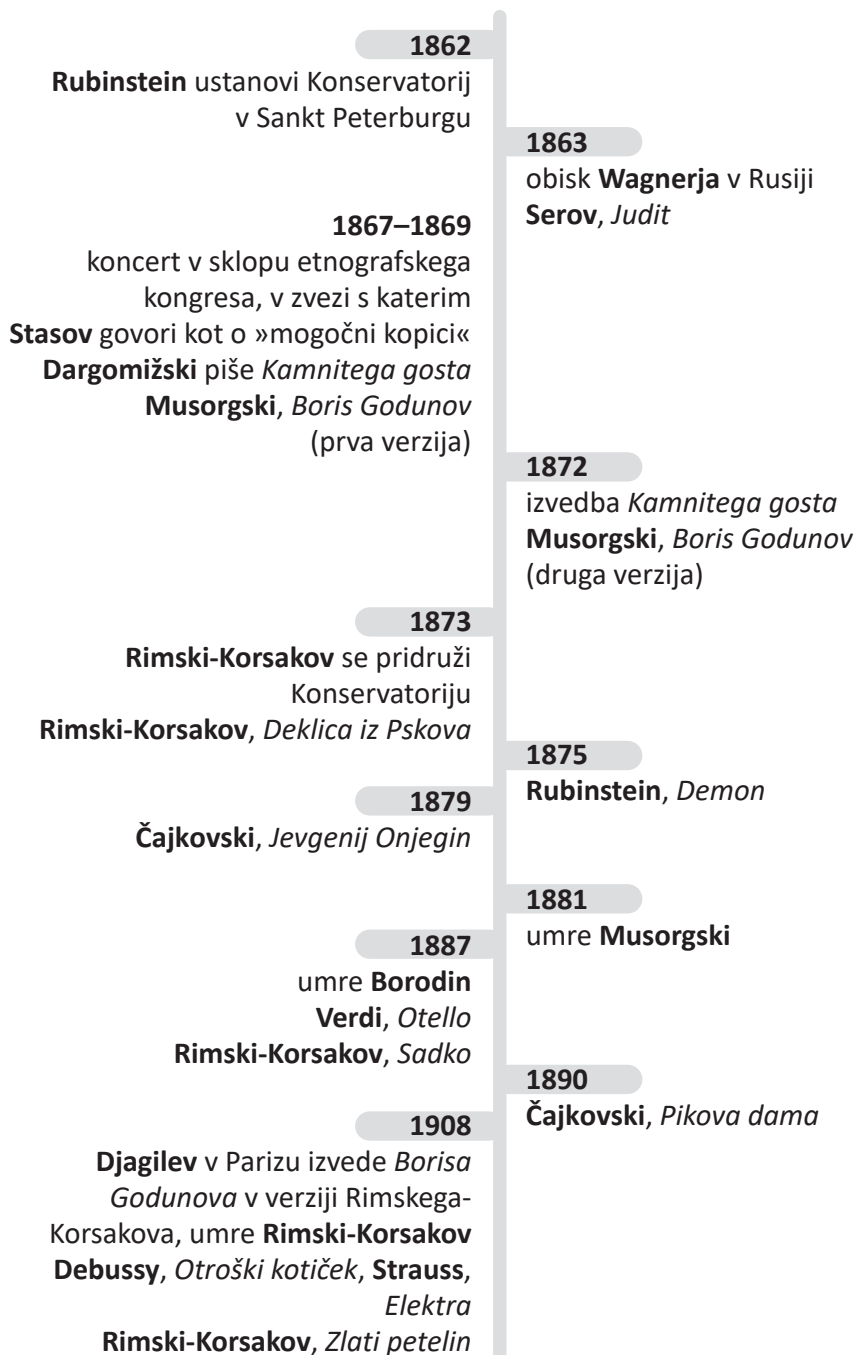
Dianin, Serge. *Borodin*. Prev. Robert Lord. London: Oxford University Press, 1963.

196 Nav. po Richard Taruskin, »Golden Cockerel, The«, v: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxford-musiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007911> (dostopano 3. 6. 2022).

197 Helmers, 132.

- Figurovskij, N. A., in Yu. I. Solovjev, *Aleksandr Profir'evich Borodin. A Chemnist's Biography*. Prev. Charlene Steinberg in George B. Kauffman. Berlin in Heidelberg: Springer Verlag, 1988.
- Frolova-Walker, Marina. »Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52074>.
- Helmers, Rutger. *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*. Rochester: University of Rochester, 2014.
- Kearney, Leslie. *Tchaikovsky and His World*. Princeton: Princeton Univeristy Press, 1998.
- Naroditskaya, Inna. *Bewitching Russian Opera. The Tsarina from State to Stage*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2012.
- Newmarch, Rosa. *The Russian Opera*. London: Herbert Jenkins Limited, 1914.
- Oldani, Robert W. »Borodin, Aleksander Porfir'yevich«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40687>.
- Oldani, Robert W. »Musorgsky [Mussorgsky; Moussorgsky], Modest Petrovich«. *Oxford Music Online*, 2001, prvič objavljeno 20. januarja 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19468>.
- Rimsky-Korsakov and His World*. Ur. Marina Frolova-Walker. Princeton: Princeton Univeristy Press, 2018.
- Siepmann, Jeremy. *Tchaikovsky – His Life & Music*. Naxos Books, 2007.
- Suchet, John. *Tchaikovsky. The Man Revealed*. New York in London: Pegasus Books, 2018.
- Taruskin, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton: Princeton Univeristy Press, 1993.
- Taruskin, Richard. *On Russian Music*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press, 2009.
- Taruskin, Richard. *Opera and Drama in Russia. As Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Taruskin, Richard. *Russian Music at Home and Abroad. New Essays*. Oakland: University of California Press, 2016.
- Walsh, Stephen. *Musorgsky and His Circle. A Russian Adventure*. New York: Alfred A. Knopf, 2013.
- Zajaczkowski, Henry. *An Introduction to Tchaikovsky's Operas*. Wesport in London: Praeger, 2005.

ČASOVNI TRAK – RUSKA EPSKA OPERA DRUGE POLOVICE 19. STOLETJA



Literatura

Tu navajamo splošno literaturo za opero 19. stoletja, medtem ko na koncu vsa-kokratnega poglavja najdete literaturo, povezano s posameznim žanrom, tokom, slogom ali operno tradicijo.

- Abbate, Carolyn. *In Search of Opera*. Princeton in Oxford: Princeton University Press, 2001.
- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Abbate, Carolyn, in Roger Parker. *A History of Opera. The Last Four Hundred Years*. London: Penguin Books, 2012.
- Betzwieser, Thomas. *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2002.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1996.
- Dahlhaus, Carl, in Norbert Miller. *Europäische Romantik in der Musik. Oper und symphonischer Stil 1770–1829*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 1999.
- Dahlhaus, Carl, in Norbert Miller. *Europäische Romantik in der Musik. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner 1800–1850*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2007.
- »Die Wirklichkeit erfinden ist besser«. *Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi*. Ur. Hanpeter Krellmann in Jürgen Schläder. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2002.
- Gossett, Philip. *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago in London: The University of Chicago Press, 2006.
- Grout, Donald. *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Headington, Christopher, Roy Westbrook in Terry Barfoot. *Opera. A History*. London: The Bodley Head, 1987.
- Henson, Karen. *Opera Acts. Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. New York: Alfred A. Knopf, 1956.
- Lindenberger, Herbert. *Situating Opera. Period, Genre, Reception*. Cambridge, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 2010.
- Marco, Guy A. *Opera. A Research and Information Guide*. New York in London: Garland Publishing, 2001.
- Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*. Ur. Sarah Hibberd. Farnham in Burlington: Ashgate, 2011.

- Nieder, Christoph. *Von der »Zauberflöte« zum »Lohengrin«. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart: J. B. Metzler, 1989.
- Osborne, Charles. *The Dictionary of Opera.* New York: Simon and Schuster, 1983.
- Osborne, Charles. *The Opera Lover's Companion.* New Haven in London: Yale University Press, 2004.
- Pistone, Danièle. *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini.* Prev. E. Thomas Glasow. Portland: Amadeus Press, 1995.
- Reading Opera.* Ur. Arthur Groos in Roger Parker. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Redepenning, Dorothea. »Musorgskij, Modest Petrovič,« v: *MGG Online.* Ur. Laurenz Lütteken, Bärenreiter in Metzler 2016–. Prvič objavljeno leta 2014, dostopano 26. 6. 2022, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/11673>.
- Schreiber, Ulrich. *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* Kassel in Basel: Bärenreiter, 2008.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century.* Oxford in New York: Oxford University Press, 2010.
- The Oxford Illustrated History of Opera.* Ur. Roger Parker. Oxford in New York: Oxford University Press, 1994.
- Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju.* Ur. Jernej Weiss. Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2019.
- Walter, Michael. »Die Oper is ein Irrenhaus«. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert.* Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 1997.
- Walter, Michael. *Oper. Geschichte einer Institution.* Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler, 2016.
- Williams, Bernard. *On Opera.* New Haven in London: Yale University Press, 2006.

Imensko kazalo

A

Adam, Adolphe 131, 288
 Ajshil 110
 Albéniz, Isaac 189
 Aleksander III. Ruski 346
 Andersen, Hans Christian 117
 Apel, August 122
 Appia, Adolphe 190, 191
 Ariosto, Ludovico 12, 240
 Aristotel 321
 Artaud, Atonin 191
 Artôt, Désirée 333
 Auber, Daniel-François-Esprit 71–75,
 79, 83–86, 108, 131, 134, 136, 137,
 139, 217, 271, 299, 311, 323
 Azevedo, Alexis 275

B

Bach, Johann Sebastian 109, 135, 154,
 353
 Badalić, Hugo 254
 Bahtin, Mihail 240
 Bakunin, Mihail 148, 315
 Balakirev, Milij 316, 318–320, 332,
 333, 352
 Balocchi, Luigi 38
 Balzac, Honore de 71, 166
 Barbaia, Domenico 23, 29, 30, 33, 37,
 38, 48, 58, 125
 Barbier, Auguste 100
 Barbier, Jules 268, 270, 271, 289, 345
 Barezzi, Antonio 203, 204
 Bartlet, Elizabeth 75
 Basevi, Abramo 16, 208
 Baudelaire, Charles 190
 Beaumarchais, Pierre 34

Beckermann, Michael 233
 Beer, Jakob Herz 88
 Beethoven, Ludwig van 8, 9, 14, 21,
 39, 71, 79, 110, 112–115, 134, 135,
 138, 139, 141, 142, 147, 151, 166,
 230, 244, 267, 319, 328
 Belinski, Visarjon 320, 321
 Beljajev, Mitrofan 335
 Bellini, Vincenzo 10, 19, 20, 23, 39,
 41–44, 46–53, 59, 60, 62, 66, 108,
 137, 199, 202, 234, 280
 Belloy, Pierre Du 58
 Belski, Vladimir 359
 Benjamin, Walter 67
 Berg, Alban 5, 189
 Berlioz, Hector 39, 42, 76, 87, 93,
 100–104, 108, 138, 141, 188, 265,
 268, 288, 292, 294, 295, 318, 333
 Bernard, Joseph Carl 128
 Bismarck, Otto von 180
 Bizet, Georges 50, 279–287, 289, 297,
 310, 347
 Bjørnson, Bjørnstjern 293
 Blau, Edouard 294
 Bloch, André 289
 Blodek, Vilém 247
 Boieldieu, François-Adrien 71–73, 75,
 92, 108, 131
 Boito, Arrigo 105, 199, 217, 221–223,
 225, 228
 Bonesi, Marco 52
 Börne, Ludwig 136
 Borodin, Aleksander 319, 321, 332–
 337, 350, 352, 355, 356, 364
 Bouilly, Jean-Nicolas 84, 112–114
 Bouton, Charles Maria 78

Brahms, Johannes 194, 291
 Bravničar, Matija 257
 Brecht, Bertolt 191
 Breitkopf, Bernhard Christoph 267
 Brendel, Franz 242
 Breuning, Stephan von 114
 Bruckner, Anton 188
 Bulwer-Lytton, Edward 139
 Büschnig, Johann Gustav 116
 Byron, George Gordon 60, 130, 199,
 206, 207

C

Caccini, Giulio 10
 Calderón, Pedro de la Barca 147
 Cammarano, Salvatore 61, 197, 198,
 200, 209
 Carré, Michel 266–268, 270–272,
 289
 Carvalho, Léon 261, 262, 265, 266,
 273, 280, 299, 310
 Casaccia, Carlo 58
 Cavos, Catterino 233, 234
 Celletti, Rodolfo 10
 Cellini, Benvenuto 100
 Cervantes, Miguel de 74
 Chabrier, Emmanuel 284, 293, 294
 Chateaubriand, François-René de 50
 Chausson, Ernest 294, 295
 Cherubini, Luigi 7, 71, 112, 114, 117,
 128, 136, 353
 Chezy, Helmina von 125
 Chopin, Frédéric 42, 43, 322
 Ciceri, Pierre-Luc-Charles 81, 92
 Cimarosa, Domenico 29, 41, 279
 Clément, Felix 284
 Colbran, Isabelle 23, 24, 30, 37
 Corneille, Pierre 63, 271, 299
 Cornelius, Peter 164
 Craig, Edward Gordon 190, 191

Č

Čajkovski, Modest 346
 Čajkovski, Peter Iljič 188, 228, 310,
 311, 321, 337–347, 353, 355, 357,
 364
 Černiševski, Nikolaj 314, 320

D

Daguerre, Louis 78
 Dahlhaus, Carl 28, 82, 124, 140, 196,
 233, 237, 262, 266
 Dante Alighieri 110, 166
 Dargomižski, Aleksander Sergejevič
 311–315, 318, 319, 323–325, 327,
 329, 347, 349, 355, 356, 364
 Daudet, Alphonse 307
 David, Félicien 265, 275, 276
 Debussy, Claude 189, 291, 310, 330,
 364
 Dehn, Siegfried 234, 237
 Delavigne, Germain 84, 92
 Delibes, Léo 98, 273, 276–280, 288,
 310
 Devrient, Eduard 131
 Djagilev, Sergej 330, 335, 364
 Doepler, Carl Emil 169
 Donizetti, Gaetano 10, 23, 39–41,
 47–49, 52–54, 57–66, 108, 171,
 199, 202, 207, 208, 234, 271, 272,
 279, 311
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 317
 Ducis, Jean-François 37
 Dujardin, Édouard 190
 Dumas, Alexandre, sin 207, 211,
 322
 Duponchel, Charles 62, 69, 81, 96,
 138
 Duprez, Gilbert-Louis 82, 96
 Dvořák, Antonín 117, 243, 245–250,
 260

E

Eckermann, Johann Peter 267
 Erben, Karel Jaromír 248
 Erkel, Ferenc 252, 253, 260
 Escudier, Léon 207
 Étienne, Charles-Guillaume 36

F

Faccio, Franco 105, 221
 Fauré, Gabriel 273
 Fellner, Ferdinand 231
 Ferretti, Jacopo 36
 Fétis, François-Joseph 97
 Feuerbach, Ludwig 148, 155, 181
 Fichte, Johann Gottlieb 154
 Filipp, Filippo 221
 Fiorini, Francesco 36
 Flaubert, Gustave 299, 323
 Flotow, Friedrich Freiherr von 131
 Foerster, Anton 255–258, 260
 Franc Jožef I. Habsburško-Lotarinški
 244
 France, Anatole 306
 Franck, César 273, 293–295
 Friedrich, Caspar David 121

G

Gallet, Louis 298, 306
 Galli-Marié, Célestine 281–284
 Gangl, Engelbert 257
 García, Manuel 284, 285
 Gargiulo, Antonio 74
 Garnier, Charles 69, 273, 274, 310
 Gaveaux, Pierre 113, 114
 Geyer, Ludwig 135
 Ghislanzoni, Antonio 199, 214, 215,
 220
 Giacometti, Paolo 317
 Gibbon, Edward 147
 Gide, André 189

Gille, Philippe 299

Giordano, Umberto 307
 Glazunov, Aleksander 335, 336
 Gleizes, Jean-Antoine 181
 Glinka, Mihael Ivanovič 228, 231–240,
 260, 284, 311, 312, 316–319, 323,
 324, 337, 338, 341, 350, 354, 358
 Gluck, Christoph Willibald 7–9, 29, 76,
 77, 81, 100, 102, 103, 109, 117,
 129, 261, 288, 291
 Gobineau, Arthur de 181
 Goethe, Johann Wolfgang 71, 128,
 136, 262, 263, 266–271, 299, 300
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 324, 326,
 332, 341, 351, 352, 355
 Gomes, Antônio Carlos 105
 Gottfried iz Strasbourga 170
 Gounod, Charles 96, 194, 228, 248,
 262–273, 280, 282, 283, 297, 298,
 300, 310, 344
 Govekar, Fran 258
 Gozzi, Carlo 111, 136
 Grétry, André 71
 Grieg, Edvard 188
 Grigorjev, Apolon 317
 Groys, Boris 191
 Guiraud, Ernest 282, 289
 Gutzkow, Karl 136

H

Habaneck, François-Antoine 138
 Hagen, Friedrich Heinrich von der
 116
 Halévy, Fromental 62, 85–87, 93, 139,
 265, 271, 311
 Halévy, Ludovic 281, 282
 Händel, Georg Friedrich 10, 109, 291
 Hanslick, Eduard 166, 176, 177, 190,
 303
 Harrach, Jan 241, 243, 255

Hasse, Johann Adolph 10, 109
 Hauptmann, Georges 300
 Haydn, Joseph 109, 118
 Haydn, Michael 118
 Hebbel, Christian Friedrich 132
 Hegel, Georg Wilhelm 111, 148, 315, 320
 Heine, Heinrich 136, 138, 323
 Helmer, Hermann 231
 Hensel, Fanny 263
 Herder, Johann Gottfried 154, 229, 233
 Hérold, Ferdinand 49, 72
 Hertz, Henrik 347
 Hervé 288
 Herwegh, Georg 155
 Hobsbawm, Eric 229
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 110, 111, 116–118, 126, 128, 134, 136, 289
 Hribar, Anton 255
 Hugo, Victor 12, 60, 78, 199, 205, 208, 311, 322
 Humperdinck, Engelbert 189, 307

I

Ibsen, Henrik 294
 Indy, Vincent d' 294–297
 Ipavec, Benjamin 256
 Irving, Washnigton 359
 Isouard, Nicolas 36
 Ivan IV. Vasiljevič Grozni 327, 349, 350, 357

J

Jean iz Leydna 96
 Jelena Pavlovna Ruska 333, 338
 Jeraj, Karel 258
 Jouy, Étienne de 50, 76
 Jožef II. Habsburško-Lotarinški 230

K

Kamieński, Maciej 232
 Kant, Immanuel 114
 Karamzin, Nikolaj 326, 329, 353
 Karmalina, Ljubov 336
 Karpath, Ludwig 189
 Kauer, Ferdinand 311
 Kind, Johann Friedrich 122
 Kjuj, César 313, 314, 316, 317, 319, 322, 323, 325, 352, 355
 Klenovski, Nikolaj 346
 Körner, Theodor 246, 247, 254
 Kostomarov, Nikolaj 329, 353
 Kotnik, Vlado 257
 Kruglikov, Semjon 352
 Ksenofont 147
 Kupelwieser, Josef 116

L

Lacordaire, Jean-Baptiste Henri 263
 Lalo, Édouard 284, 294
 Lamartine, Alphonse de 263, 264
 Laube, Heinrich 136
 Laussot, Jessie 149
 Lavigna, Vincenzo 203
 Lavrovska, Elizaveta 342
 Lažečnikov, Ivan 341
 Lermontov, Mihail Jurjevič 338
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 130
 Leoncavallo, Ruggero 6
 Liebmann Meyer, Amalia 88
 Lind, Jenny 95
 Lindpaintner, Peter Josef von 130
 Lisenko, Mikola 351
 Lisinski, Vatroslav 253
 Liszt, Franz 101, 102, 104, 127, 146, 149, 152, 164, 185, 242, 244, 292, 294, 318, 348
 Lobe, Johann Christian 122
 Locle, Camille du 199, 206, 220

Lortzing, Albert 131, 134, 247, 256
 Ludvik II. Bavarski 164, 165, 167, 176,
 180
 Ludvik XIV. Francoski 75
 Lully, Jean-Baptiste 7, 68, 75, 110
 Lvov, Aleksej 318

M

Macpherson, James 40
 Maffei, Andrea 197–199, 205, 207
 Maffei, Clara 205, 214
 Magnard, Albéric 295
 Mahler, Gustav 87, 189, 194, 228
 Malibran, Maria 23, 24, 61
 Mallarmé, Stéphane 189
 Mamontov, Sava 356
 Mann, Thomas 157, 190
 Manzoni, Alessandro 222
 Mariani, Angelo 221
 Mariette, Auguste 220
 Marschner, Heinrich 127, 129–132,
 134, 136, 289
 Martucci, Giuseppe 221
 Marx, Karl 137, 148
 Mascagni, Pietro 6, 307
 Massenet, Jules 250, 262, 273, 295–
 308, 310, 344
 Massini, Pietro 203
 Mattei, Stanislao 58
 Maupassant, Guy de 300, 322
 Mayer, Stephan C. 124
 Maýr, Jan Nepomuk 241
 Mayr, Johann Simon 8, 9, 15, 23, 48,
 50, 57, 58, 113, 120
 Mazepa, Ivan 345
 Meck, Nadežda von 341, 344
 Méhul, Étienne 100
 Meilhac, Henri 281, 299
 Mej, Lev Aleksandrovič 349, 357
 Mejerhold, Vsevolod 191

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 154,
 185, 225, 263, 307, 332, 338
 Mercadante, Saverio 202
 Merelli, Bartolomeo 204
 Mérimée, Prosper 284, 322
 Mermet, Auguste 345
 Metastasio, Pietro 7, 9, 14, 21, 37,
 89
 Metternich, Klemens von 110
 Meyerbeer, Giacomo 37, 39, 48, 66,
 87–98, 118, 131, 138, 139, 154,
 194, 211, 216, 218, 248, 260, 263–
 265, 267, 271, 279, 292, 294, 297,
 299, 311, 315, 316, 326, 341, 345
 Michelet, Jules 345
 Michotte, Edmond 11
 Miljuk, Antonija 342
 Mistral, Frédéric 270
 Molière 147, 266
 Moniuszko, Stanisław 251, 260, 318
 Morlacchi, Francesco 120
 Mosel, Ignaz von 115
 Motte Fouqué, Friedrich de la 116,
 117
 Mottl, Felix 103
 Mozart, Wolfgang Amadeus 25, 34,
 63, 109, 114, 117, 120, 128, 130,
 135, 230, 261, 267, 313, 346, 347,
 351, 355, 356
 Musorgski, Modest 311, 314, 316,
 318, 319, 323–332, 334, 336, 341,
 349, 350, 352, 355, 356, 358, 360,
 364

N

Napoleon Bonaparte 24, 25, 66–70,
 76, 108, 113, 114, 121, 254
 Napoleon III. 70, 75, 103, 261
 Naumann, Johann Gottlieb 185
 Nerval, Gérard de 267

Neubauer, John 232
 Nicolai, Otto 131
 Nietzsche, Friedrich 135, 166, 194
 Nikolaj I. Ruski 235
 Nikolaj II. Ruski 360
 Novak, Boris A. 5
 Novalis 170

O

Odojevski, Vladimir 311
 Ohm-Januschowsky, Julius Ritter von
 258
 Offenbach, Jacques 75, 279, 288, 289,
 310
 Oritgue, Joseph d' 79
 Ostrovski, Aleksander 317, 341, 352,
 353

P

Pacini, Giovanni 50
 Paer, Ferdinando 8, 9, 38, 70, 113,
 120, 136
 Paisiello, Giovanni 7, 29, 34, 40, 41,
 49, 52, 234
 Palestrina 263
 Parlamagna, Antonio 33
 Pasta, Giuditta 23, 24, 49, 50, 59, 91
 Pavesi, Stefano 36
 Pedrell, Filipe 322
 Pélissier, Olympe 39
 Perrault, Charles 36
 Perrin, Émile 261
 Pesjak, Luiza 256–258
 Peter Veliki 234, 345
 Petipa, Lucien 81
 Petrovski, Jevgenij Maksimovič 357
 Pezz, Michel 74
 Pfitzner, Hans 121
 Piave, Francesco Maria 197, 198, 200,
 206, 207, 217

Pillet, Léon 70, 96, 138
 Pixérécourt, Guilbert de 77, 89, 92
 Planer, Minna 137, 170
 Polič, Mirko 258
 Polidori, John W. 130
 Polonski, Jakov 341
 Ponchielli, Amilcare 105
 Ponte, Lorenzo Da 313
 Porpora, Nicola 10
 Prévost, Abbé 299
 Procházka, Ludevít 256
 Proudhon, Pierre-Joseph 137, 148,
 149, 155, 194
 Puškin, Aleksander Sergejevič
 238–240, 311–313, 324, 326, 327,
 329, 330, 342, 344–346, 355–357,
 359

Q

Quinault, Philippe 110

R

Racine, Jean 12
 Rameau, Jean-Philippe 75, 291
 Ravel, Maurice 330
 Rejcha, Anton 274–276
 Rellstab, Ludwig 95
 Repin, Ilja 235, 322, 324
 Richter, Hans 169
 Ricordi, Giulio 29 222
 Ricordi, Tito 29
 Rimski-Korsakov, Nikolaj 314, 319,
 330, 333, 335, 336, 347–360, 362,
 364
 Rimski-Korsakov, Sofija 357
 Ritter, Julie 149
 Robespierre, Maximilien 67
 Röckl, Karl August 148
 Romani, Felice 48–50, 59, 89, 197
 Rossi, Gaetano 63, 88, 89, 91, 93, 113

- Rossini, Gioachino 9–12, 14–16, 18, 21–30, 33–42, 47–49, 52, 53, 58, 62, 63, 68, 70–72, 77, 79, 84, 86, 88, 89, 91, 108, 114, 136, 201, 202, 204, 207, 208, 234, 261, 265, 289
- Rousseau, Jean-Jacques 110
- Rozen, Ivan Fjodorovič, baron 235
- Rubec, Aleksander 341, 351, 355
- Rubini, Giovanni Battista 48, 49, 59, 62
- Rubinstein, Anton 318, 321, 332, 337–339, 343, 364
- S**
- Saavedra, Angel de, vojvoda Rivas 218
- Sabina, Karel 242, 243, 245
- Sachs, Hans 176
- Saint-Georges, Vernoy Jules-Henri de 96
- Saint-Saëns, Camille 273, 290–293, 310
- Salvini-Donatelli, Fanny 211
- Sanderson, Sibyl 306
- Sarasate, Pablo de 284
- Sayn-Wittgenstein, Karolina 102
- Scarlatti, Alessandro 10
- Scevola, Luigi 49
- Schikaneder, Emanuel 114
- Schiller, Friedrich 12, 39, 60, 85, 115, 151, 199, 207, 218, 229, 345
- Schlegel, August Wilhelm 110, 134, 254, 260
- Schlegel, Friedrich 9, 14, 229, 274
- Schlesinger, Maurice 137
- Schmidt, Giovanni 113
- Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 176
- Schnorr von Carolsfeld, Malvina 176
- Schober, Franz von 115
- Schönberg, Arnold 189
- Schopenhauer, Arthur 155, 156, 166, 170, 172, 174, 175, 180–182, 194
- Schreker, Franz 189
- Schröder-Devrient, Wilhelmine 131, 137
- Schubert, Franz 115, 116, 125, 267
- Schumann, Robert 105, 127, 132, 134, 268, 319, 322, 323
- Scott, Walter 12, 40, 61, 73, 81, 84, 89, 130, 323
- Scribe, Eugène 49, 71, 73, 74, 79, 81, 83–85, 87, 92, 93, 95–97, 198, 217, 265, 271, 299, 341
- Semblançay, René Comte de 113
- Semper, Gottfried 148, 164, 167
- Senici, Emanuele 25
- Serov, Aleksander Nikolajevič 238, 311, 312, 315–318, 323, 341, 351, 364
- Sgambati, Giovanni 221
- Shakespeare, William 12, 36, 37, 40, 49, 71, 78, 104, 110, 137, 166, 199, 206, 207, 214, 217, 222, 223, 225, 270–272
- Shaw, George Bernard 267
- Sivec, Jože 6
- Skrjabin, Aleksander 189
- Smetana, Bedřich 231–233, 240–247, 255–257, 260
- Smith, Richard 75
- Soler, Vicente Martín y 234
- Sologub, Fjodor 338
- Solomé 81
- Slovjov, Nikolaj 346
- Sonnleitner, Joseph 114
- Soumet, Alexandre 50
- Spohr, Louis 123, 125, 128, 129, 131, 134, 268
- Spontini, Gaspare 7–9, 15, 23, 29, 37, 50, 66, 70, 76, 77, 81, 82, 100, 103, 108, 121, 122, 125, 129, 134, 139, 280, 297, 315

- Stanislavski, Konstantin 191
 Stasov, Vladimir 240, 314, 316–323,
 330, 331, 333, 334, 337, 355, 364
 Sterbini, Cesare 34
 Stoltz, Rosine 23, 24, 96
 Stolz, Teresa 221
 Strauss, Richard 189, 307, 362, 364
 Stravinski, Igor 238, 318, 357, 362
 Sueur, François Le 74
 Sulejman II. 254
 Sulzer, Johann Jakob 150
 Suppé, Franz von 253
 Suzanin, Ivan 233
- Š**
- Šaljapin, Fjodor 308, 356
 Šest, Osip 258
 Šestakov, Ljudmila 324
 Šilovski, Konstantin 342
 Škroup, František 233
 Špažinski, Ipolit 346
 Špindler, Ervín 242
- T**
- Taglioni, Maria 81
 Taglioni, Philippe 81
 Tasso, Torquatto 12, 56
 Thomas, Ambroise 262, 263, 270–272,
 310
 Tieck, Ludwig 111, 132
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 166
 Treitschke, Georg Friedrich 114
- U**
- Ukmar, Vilko 258
- V**
- Vaccai, Nicola 40, 49
 Valéry, Paul 189
 Varesi, Felice 211
 Vasco da Gama 97
 Velutti, Giovanni Battista 91
 Verdi, Giuseppe 42, 44, 47, 48, 53, 64,
 99, 194–197, 199–225, 227, 228,
 233, 255, 260, 265, 282, 307, 310,
 364
 Verdi, Icilio Romano 204
 Verdi, Margherita 204
 Verdi, Virginia 204
 Vergil 102
 Véron, Louis 69, 79, 81, 83, 92, 93
 Viardot, Pauline 263, 264, 298
 Vidmar, Josip 258
 Vigny, Alfred de 100
 Vilhar, Miroslav 255
 Viotti, Giovanni Battista 128
 Vogler, Georg Joseph 91, 118
 Voltaire 12, 37, 49
 Vulpius, Christian August 74
- W**
- Wachmann, Ioan Andrei 232
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 111
 Wagner, Albert 136
 Wagner, Cosima 164, 167
 Wagner, Karl Friedrich Wilhelm 135
 Wagner, Klara 136
 Wagner, Luise 136
 Wagner, Richard 8, 39, 42, 66, 78,
 83, 87, 93, 99, 100, 103–105, 111,
 127–132, 134–157, 159–161, 163–
 167, 169–172, 174–191, 194–196,
 201, 216, 221, 223, 228, 230, 231,
 238, 240–248, 256, 260, 262, 266,
 268, 273, 290–295, 300, 306, 308–
 310, 315–317, 319, 347, 348, 355,
 357, 358, 364
 Wagner, Rosalie 136
 Wagner, Wieland 191
 Wailly, Léon de 100

Wallon, Henri 345
Walter, Ignaz 267
Weber, Carl Maria von 88, 100, 117–
120, 123–129, 131, 134, 221, 230,
260
Webern, Anton 189
Wenzig, Joseph 242, 244, 245
Wesendonck, Mathilde 170, 175, 184
Wesendonck, Otto 169, 170
Winckelmann, Johann Joachim 76
Wohlbrück, Wilhelm August 130
Wolf, Hugo 189
Wolfram iz Eschenbacha 146, 183
Wolski, Włodzimerz 251
Wolzogen, Hans von 153, 157, 180

Y

Yradier, Sebastián 284, 286

Z

Zajc, Ivan 232, 253, 254, 260
Zelter, Carl Friedrich 267
Zeminsky, Alexander 189
Zimmermann, Anna 265
Züngl, Emanuel 245, 257

Ž

Žukovski, Vasilij Andrejevič 235

