

LIBRETO IN KRIZA OPERE NEKDAJ IN DANES

Everett H e l m

Ali se muzikologija izmika obravnavanju libreta? Odgovor skoro ne more biti drugačen kot močno pritrديلen. Medtem ko stalno prihajajo izpod peresa muzikologov študije o najbolj specialnih, pogosto težko razumljivih aspektih glasbene zgodovine, je vrsta zelo primernih vprašanj — med temi tudi vprašanje libreta — kratkomalo zanemarjena ali potisnjena ob stran. To obžalovanja vredno dejstvo kaže deloma težnjo muzikologije, da se izgublja v podrobnostih.

Toda v primeru libreta je več kot to. Pomanjkanje študij o libretu kaže prav tako komplicirano in uporno naravo samega gradiva in nepripravljenost ali nesposobnost muzikologov, da ga obdelajo. Bolj varno in v nekem smislu bolj »zadovoljivo« je raziskovati predmet, pa naj bo ta še tako nerazumljiv in nepomemben, ki daje jamstvo za končne, specifične rezultate, ki jih lahko navedemo, prikažemo v tabeli in izrazimo v grafikonih. Problem libreta pa takega jamstva ne daje. Je neoprijemljiv in varljiv, vendar prav zaradi tega zelo privlačen.

Lahko bi ugovarjali, da libreto ni vprašanje, ki zadeva muzikologa. Libreto sestoji iz besed, ne glasbe in spada na literarno področje. To stališče pa omalovažuje dejstvo, da je libreto prav tako komponenta glasbene forme, ki ji pravimo opera, kot orkestracija. Nihče ne bi pri analizi opere predlagal, da bi bilo treba vprašanja orkestracije prepustiti akustiku. Seveda paralela ni točna, je pa dovolj blizu veljavnosti. Libreto je neločljiv sestavni del v sintezi, ki jo predstavlja opera — še več, je sestavni del, zaradi katerega je že marsikatera opera propadla. Ko bi muzikologija izpolnila do libreta svojo dolžnost v historičnem, estetskem in kritičnem pogledu, bi izkazala veliko uslugo ne le preteklosti, ampak tudi sedanjosti. Tako je razumljivo, da bi lahko muzikologi znatno pomagali skladateljem v sedanji krizi opere.

Skoro vse od časa, ko je bila rojena, je opera doživela in uspešno prestala dolgo vrsto kriz. Danes se mnogo govori in piše, da je opera mrtva, da je ostanek preteklosti, ki ne ustreza modernemu pojmovanju, da je muzejska zvrst, ki je tako tipična za preteklost, da je nesposobna za nadaljnji razvoj. Sedanja kriza, ki vključuje osnovni konflikt med gledališko dramskimi in operno glasbenimi elementi, pa se po vsej priliki vendarle ne bo pokazala kot usodna. Razen če seveda definiramo opero v smislu prakse 19. stoletja, ko je opera že prišla v muzej. Toda ker

bodo ljudje le zahtevali takšno ali drugačno vrsto glasbenega gledališča (ki ga tudi lahko imenujemo »opera«), si moremo dovoljevati domnevo, da bo opera preživela krizo za krizo in očarala na svoj način prihodnje generacije.

Vse od svojega začetka je bila opera nejasna in mešana zvrst, ki dopušča, da jo na najrazličnejše načine interpretiramo in obravnavamo. Je posebno občutljiva in to v večji meri kot druge glasbene oblike: bolj kot katerakoli druga odraža značaj, nazor, modo in navade družbe, v kateri in za katero je bila ustvarjena. Je nad vse »konkretna« oblika izražanja. »Abstraktna« opera je navzlic nedavnim poskusom v nasprotnem smislu protislovje v besedi. Prisotnost teksta praktično izključuje abstraktnost in »opera« brez teksta (to je opera z glasovi namesto z besedami) je nezadovoljiva stvar. Razen tega deluje prisotnost celo najbolj abstraktnih scenarijev bolj konkretno, kot pa če scenarije sploh ni.

Odpor do abstraktnosti, ki je operi lasten, je morda eden od glavnih vzrokov očitne zmede v opernem ustvarjanju zadnjega časa, obdobja, v katerem nastopajo v drugih umetnostih močne tendence, ki predstavljajo reakcijo na estetiko 19. stoletja: proti romantiki, postromantiki, impresionizmu, proti pojmovanju »že gotovih« oblik in proti uporabi tehnik, stilov in vzorcev prejšnjih obdobij.

Zadnjih nekaj desetletij glasbenega razvoja — in še posebno leta od konca druge svetovne vojne dalje — označuje vztrajno, skoro noro iskanje novih form, tehnik, prijemov in novih rešitev starih problemov. Toda kljub zahtevi po absolutno novem in trditvam, kako je danes vse »drugače« — kar je kajpak tudi res — lahko domnevamo, da bodo ostali osnovni problemi v glavnem isti, kot so vselej bili. Pa vendar »modernizacija« opere za sedaj še ni bila kdove uspešna, bodisi v smislu avantgardne novosti ali v smislu oživljanja starejše operne prakse in oblik.

Eno od najbolj nenavadnih protislovij današnje situacije je zahteva, naj bi bile operne izvedbe tudi »dobro gledališče«. Velika, morda pretirana pomembnost, ki jo pripisujejo dramaturški osnovi in uprizarjanju, spravlja opero v neprimerno zvezo z drugimi umetnostmi. V času, ki zavrača *verizem* Puccinija in Leoncavalla, zahtevamo neko gledališko *resničnost*, ki prav gotovo ni ekvivalentna glasbenemu *verizmu*, ki pa je z njim nekako povezana (primerjaj Felsensteinove izvedbe).

Tezi, da mora biti dobra opera tudi (ali celo najprej in predvsem) dobro gledališče, ne bi danes »nihče, ki je pri pameti« oporekal. Vendar utegne biti v tej tezi zmota in to je lahko ovira nadaljnjemu razvoju opere. Kajti opera in gledališče sta dve različni stvari, ki ju vodijo povsem različna načela, in to v ustvarjanju kot v poustvarjanju. To pa še ne pomeni, da bi morala biti takšna ohlapnost in nekritičnost, kot je prevladovala v mnogih prejšnjih obdobjih, alternativa za današnje pojmovanje opere kot »glasbenega gledališča«. Prav tako morajo obstajati tudi druge alternative, toda te je treba šele spoznati in izkoristiti.

Vsekakor se današnja kriza opere osredotoča okrog vprašanja: kaj predstavlja dober libreto, kaj so njegove funkcije in idealne lastnosti? Če bi dejali, da se ukvarjajo s temi vprašanji skladatelji, bi se o stvari

izrazili bolj milo. Bolj točno bi bilo reči, da jih ta vprašanja mučijo, vsaj tiste, ki se predajajo norosti, da pišejo opere! In mar ni norost, da človek porabi mesece ali morda kar leta za ustvarjanje nečesa, ki bo, malo verjetno, doseglo začasen ali trajen uspeh? Odstotek umrljivosti oper je sila visok.

Ko iščemo odgovor na vprašanje, kaj je dober libreto, je zgodovina skop in molčeč vodnik. Bile so uspešne opere in še neprimerno več jih je bilo neuspešnih, oper, ki so bile napisane na najrazličnejše sujete, a libreti najrazličnejše literarne vrednosti. V prvem stoletju opere (približno od 1600—1700) so bili mitološki sujeti praviloma: Dafne, Orfeo in podobno. Te so izvajali na dvoru in čeprav so v glavnem temeljili na pastoralnih igrah renesanse, so z njimi hoteli obnoviti klasično grško dramo. V Italiji so bili libreti — razen prvih — tako izobličeni in prepolni baročnih afektov, da skoro ne zaslužijo literarnega upoštevanja. Francoski libreto druge polovice 17. stoletja se je močno naslanjal na klasično francosko dramo (posebno na Corneilla) in bil nekoliko bolj literarno kvaliteten. Tekste Lullyjevega libretista Quinaulta so na primer uglasbili mnogi poznejši skladatelji, med njimi sam Gluck v operi *Armide*.

V Angliji sega kvaliteta večine libretov za glasbeno dramske predstave in polopere (opera v pravem smislu besede se ni razvila vse do 18. stoletja) od povprečne do zelo slabe. Zveza med Purcellovo *Fairy Queen* s Shakespearovo *Midsummer Night's Dream* je na primer zares daljna. Vendar pa to Purcella ni oviralo, da ne bi pisal sijajne glasbe na manj vredne tekste.

Dejstvo, da so bili v Franciji in Italiji libreti »narejeni po naročilu«, utemeljuje njihovo šibkost. Te opere, ki so bile namenjene za zabavo na dvoru, so povzdigovale plemstvo in povelečevale junaštvo knezov. Tiste, ki so se obračale na široko publiko (na primer v Benetkah), pa »so dale publiko, kar je želela« in so bile pogosto le malo več kot ohlapno skonstruirani *pasticci*. Komična opera je prav gotovo zbližala sujet z vsakdanjim življenjem, toda glede literarne vrednosti njenih tekstov je še marsikaj želeli. V vseh primerih, tako v operi serii kot v operi buffi, je bil srečen konec obvezen, pa čeprav je to preoblikovalo originalno zgodbo.

Te razmere so vladale večinoma tudi skozi 18. stoletje, akoravno so imeli v tem času literarni libretisti pomembnejšo vlogo. Uradna pesnika avstrijskega cesarskega dvora na Dunaju, Apostolo Zeno in Pietro Metastasio, sta imenovala svoje librete »drammi per musica«, s čemer sta jasno naznačila svoje namere. Območje sujetov sta sicer razširila do srednjeveških in drugih zgodovinskih snovi, vendar sta še vedno sledila konvenciji, ki so jima jo nalagale okoliščine izvedbe. Metastasijevi libreti obvladujejo operni oder vse do okoli l. 1780, nekatere od njih pa je uglasbilo nič manj kot širideset skladateljev.

Problem odnosa besedi do glasbe je postal akuten šele sredi 18. stoletja. Leta 1763 je Francesco Algarotti objavil »Saggio sopra l'opera in musica«, kjer je trdil, da mora biti pesnik »ustvarjalec in vodja« celote

in da je funkcija skladatelja, da dá besedam barvo in intenziteto. Njegova nadaljna zahteva, da mora biti opera verna človekovi naravi, pa predstavlja vsaj teoretično preokret. Poslej je bilo to načelo upoševano v mnogih operah, vse od Mozartove *Le nozze di Figaro* do *Volo di Notte* L. Dallapiccola. Cilj psihološke verodostojnosti pa jih je dejansko doseglo le nekaj in Mozartov *Figaro* in *Don Giovanni* sta še vedno čudo tega, kar je mogoče napraviti. Niti ena niti druga opera nista v nikakršnem smislu naturalistični; nasprotno v obeh je dosti opernih konvencij časa. Toda obe tako rekoč »zvenita resnično« in sta končno bolj verodostojni kot večina »realističnih oper«, kot so *Louise*, *Deklica iz Zlatega Zapada* in druge.

Problematičen otrok, opera, je bila podvržena v teku svoje zgodovine številnim reformam. Skladatelji, literati in misleči ljudje sploh so prišli od časa do časa do sklepa, da je »stvar že šla dovolj daleč« in da je treba nekaj ukreniti. Diagnoze reformatorjev so bile povsem pravilne, vendar so prišli redko na dan z rešitvijo, ki bi bila več kot le začasno veljavna. Gluckove reforme, ki so bile izvedene v *Orfeu* in njegovih poznejših delih, so bile v veliki meri naperjene proti razvadam, ki so se pojavile v zvezi z »zvezdništvom« opere 18. stoletja. Virtuozni so dosegli tako pomemben položaj, da so imeli v operi prevlado. Ali je glasba, ki so jo peli, sploh imela dramski smisel, je bilo postransko vprašanje vse dotlej, dokler je pevcem nudila možnost, da paradirajo.

Ta nesrečna situacija se je odražala seveda tudi v libretu, ki je bil v mnogih primerih nič več kot banalen, shematičen in dramatsko nepričljivi okvir, v katerega so vklepali sijajne modne arije. Skupaj s pesnikom in diplomatom Calzibigijem se je Gluck odločil, da to nemogoče stanje spremeni in ustvari opere, v katerih je vodstvo bolj v rokah skladatelja kot izvajalca. Da je naletel na močan odpor, je dobro znano iz znamenitega »Querelle des Bouffons« v Parizu, v katerem je imel Piccini vlogo glavnega tekmeca. Čeprav se zdi večina Gluckovih oper za današnjo izvedbo neprimerna, pa imajo njegove reforme dalekosežen pomen, njih načela pa še vedno znatno veljavo. Predvsem je epohalen položaj, ki ga je Gluck zavzel pri izvajanju svojih reform, saj je bil dejansko prvi operni skladatelj, ki je ustvarjal neodvisno, brez predhodnega naročila in brez namere, da piše za določeno priložnost, za oder ali skupino pevcev.

Z začetkom romantične opere pride na prizorišče vrsta novih konvencij in načela psihološke verodostojnosti so spet pozabljena. Zdaj stopijo na plan (kot to kažeta Webrov *Abu Hassan* in *Freischütz*) elementi eksotike in nadnaravnega. Druga romantična dela povečujejo meščansko moralo v povsem neverjetnih zgodbah, ki temelje na enako nemogočih libretih, za kar je izvrsten primer *Fidelio* — gotovo eden najbolj siromasnih libretov (in največja opera) vseh časov.

V toku 19. stoletja se izvrši v pojmovanju libreta postopen razvoj — sprememba v smeri bolj »literarnega« ali vsaj bolj intelektualno pomembnega libreta. Berliozovi *Les Troyens*, Wagnerjev *Tristan*, Musorgskega *Boris* in Boitov *Mefistofeles* postavljajo nova merila enovitosti. V vsakem

od teh del je skladatelj tudi libretist in dokaj zanimivo je, da nobeno ni imelo takojšnjega uspeha. Toda s časom so ta in druga dela podobne kvalitete (Boitov *Otello* in *Falstaff*, ki ju je komponiral Verdi, Wagnerjevi *Meistersinger* itd.) močno vplivala na pojmovanje libreta.

To velja zlasti za Wagnerja. Čeprav so njegovi teksti, če so ločeni od glasbe, večkrat smešni, kažejo »vzvišenost namere«, ki ni ostala brez sledu celo pri tistih, ki so najbolj reagirali proti njim. In njihova dramska zgradba je res zelo večča. Zaradi njih, ki so jim sledile opere, kot so stvaritve Hoffmannstahla in Straussa, se zdi vrnitev v svobodne in lagodne čase Donizettija in zgodnjega Verdija skoroda nemogoča.

Eden od najbolj vznemirjujočih aspektov zapletenega vprašanja libreta je dejstvo, da »literarno dober« libretto sam še ne daje odgovora na tisto, kar si skladatelj želi. Slaba glasba lahko seveda uniči najboljši libretto. S takimi primeri se tu ne ukvarjamo, pač pa s primeri, ko so dobri skladatelji uglasbili z literarnega vidika dober libretto in prišli do rezultatov, ki so dokaj razočarali. Zakaj je na primer Bergov *Wozzeck* bolj uspešna opera kot *Lulu*. Odgovor je deloma v tem, da je Büchner bržkone boljši pisatelj kot Wedekind, kar pa seveda ni ves odgovor. Pri tem ima neko vlogo sužet, dramska zgradba pa morda še celo večjo. Ne glede na dejstvo, da je ostal Bergov *Lulu* nedovršen, je dramska krivulja *Wozzecka* kot gledališkega dela zdaleč bolj zadovoljiva kot ohlapno povezani *Lulu*.

Tendenca, da se gleda na operni libretto kot na literarno delo z lastnimi pravicami in ne le kot na »dramma per musica«, narašča skozi vse 20. stoletje. Začela je z Debussyjevo *Pélleas et Mélisande* in se nadaljuje vse v današnje dni. Bila je močna v nemških operah dvajsetih let, ko so vnašali vanje simboličnost in *Weltanschauung*. Rezultati niso bili vedno vzpodbudni, kajti simbolizem lahko in pogosto tudi dejansko vodi v nejasnost, ta pa v pomenu in dejanju negativno vpliva na opero, pa naj bo v gledališču še tako mikavna. Isto velja za dela, ki so nasičena s filozofijo: to izpričuje Hindemithova *Die Harmonie der Welt*, v kateri se utaplja nekaj sijajne glasbe v razsežnosti teološkega razpravljanja.

»Literarna« tendenca postaja celo močnejša od druge svetovne vojne dalje. V zadnjih letih smo dobili dela, kot so »The Tempest« Franka Martina — zgrešen poskus uglasbitve Shakespearovega teksta od začetka do konca brez kakršnihkoli sprememb in skrajšav; neučinkovita opera *Die Räuber* Giselhera Klebeja, v kateri je Schillerjeva igra enostavno reducirana ne glede na merilo opere brez vsake adaptacije originalnega teksta; Stravinskega *The Rake's Progress* s poetičnim, toda ne povsem učinkovitim tekstom, ki sta ga napisala Auden in Kallman; dramsko zgovorna *Bluthochzeit*, ki temelji neposredno na G. Lorci; *Der Revisor* Wernerja Egka, ki večje uporablja obsežne Gogoljeve pasuse; in *König Hirsch* Hansa Wernerja Henzeja, ki uporablja nabrekel in pretirano »pomemben« libretto, ki se naslanja na C. Gozzija.

Henzejeva najnovejša opera tudi sproži vprašanje zaslug »literarnega« teksta. S svojimi »Die Bassariden« je ustvaril Auden sila zapleten libretto, ki sploh nima nikakršnega smisla, razen če se ne seznanimo že

ure pred izvedbo z mitološkim ozadjem in zapleti zgodbe. Če se delo preživi in doseže celo relativno popularnost, bo to zaradi odlične kvalitete glasbe in navzlic »neopernemu libretu«. Amerika R. Haubenstocka in Ramatija potvarja Kafkin roman. Ideja opere *The Visitation* Guntherja Schullerja temelji nekoliko na Kafkinem »Procesu«; libreto je v dram-skem oziru sposoben živeti.

Literarna kvaliteta ni rodila uspeha pri nobeni od omenjenih oper. Zdi se, da je bila v nekaterih primerih ovira, medtem ko je bila sicer nedvomno pozitiven dejavnik. Mučno pri vsej stvari je to, da je praktično nemogoče napraviti sklepe, ki bi povedali, kaj ustvari uspešen libreto, razen v najbolj splošnem smislu, kot je enostavnost zgodbe in premočrtnost dejanja; jasno začrtanje značajev in občutij; tekst, ki se »prilega« glasbi; zgradba, ki je dovolj prostorna in dopušča glasbi »dihati«, ki pa vendarle ni tako ohlapna, da bi razpadla itd. To so vse stvari, ki so vsaj splošno znane, če jih že v praksi ne realizirajo. Razen tega obstajajo tudi kočljive izjeme, ki spravijo v zadrego vsakogar, ki poskuša napraviti splošno veljavne sklepe.

Ni dvoma, da je, kar se tiče libreta, tisto, kar je za nekoga užitna hrana, za drugega strup in da je libreto učinkovit le v zvezi s skladateljem, ki ga uglasbi. Wagnerjevi teksti so sijajni za Wagnerja, toda težko bi si mogli predstavljati, da bi jih komponiral Bizet in obratno. Zdi se, da je dejanski problem za skladatelja najti libreto, ki vzbudi v njem ton simpatije. Po srečnem naključju lahko skladatelj najde libretista, s katerim more uspešno delati. Morda pa je še najboljše, da je on sam libretist, če ima za to sposobnost. Wagner je to izvedel najbolj uspešno; prav tako tudi Leoncavallo v »*Glumacih*«, Charpentier v *Louisi*, Egk v *Revizorju* in Menotti v vseh svojih operah. Vsi ti skladatelji so napisali opere, ki so dosegle mnogo izvedb, čeprav se libreti po svoji kvaliteti razlikujejo vse od primitivnih *Glumačev* pa do Egkove sila inteligentne adaptacije *Gogolja*. Po drugi strani se je sicer manj uspešno poskusil kot libretist Hindemith v svojih treh pomembnejših operah, Tippett v svoji zmedeni *Midsummer Marriage*, Egk v svoji ponesrečeni *Irische Legende* in še mnogi drugi.

Da se stvar še bolj zaplete, imamo obsežen seznam zelo uspešnih oper, ki imajo literarno nepriljubljene librete: *Rigoletto*, *Traviata*, *Tosca*, *Butterfly*, da jih imenujemo le nekaj. Človeku se zdi, da se takšni teksti danes kar več ne morejo obdržati, da bodo uničili glasbo, pa naj bo ta še tako učinkovita in dobra. Mar je to gotovo? Morda potrebuje moderni libreto prav nekaj njihovega nezadržljivega duha. Sicer tega ne rečemo, bi pa to radi vedeli. Vse to je del velike skrivnosti libreta, ki je spet le del velike skrivnosti opere.

Problem libreta je zapleten, poln protislovij, prav tako neprememljiv kot mikaven. Vznemirja enako znanstvenika, ki skuša najti v tem vprašanju zgodovinsko in estetsko bistvo, kot zavoljo svoje praktične strani skladatelja in nedvomno tudi libretista. Dobro zgodovino libreta kot komponento opere že dolgo potrebujemo. Celo takšna, ki bi prinašala le dejstva, bi zadostovala za začetek. Idealno delo pa bi bilo historično

kritično. Pisanje takšnega dela zahteva seveda zvezo sposobnosti in znanja. Avtor mora biti prvovrsten glasbenik in mora imeti obsežno muzikološko izobrazbo. Obvladati mora zgodovino in kulturno sociologijo od 16. stoletja do danes in poznati mora literaturo dežel, ki jih preučuje. Obdarjen mora biti z dobro razvito kritično sposobnostjo v glasbi in literaturi in biti široko razgledan, kar mu dopušča, da povezuje in premosti različne stile, obdobja, forme in kulture.

SUMMARY

The scarcity of historical and critical studies on the libretto reflects the complicated, recalcitrant nature of the material and also, it would seem, the preference of musicologists for dealing with subjects, however esoteric, that seem to guarantee more concrete, specific results. This neglect of a major component of opera is regrettable, since a thorough work on the libretto would not only fill a gap in musicological literature but might also provide valuable guidelines for modern composers, for whom the libretto problem is a primary one.

Crises in opera are almost as old as the mixed, »impure« form itself. Such crises are, it seems, inevitable, since no other musical genre is so exactly an expression of the fashions and *mores* of the period in which it was written and hence so vulnerable to changing tastes and aesthetics. The insistence that opera must also be viable theatre and that the libretto must have a certain literary quality distinguishes our present-day attitude from that of the 19th century as a whole. Yet recent experience has demonstrated that the high-grade »literary« libretto is not necessarily the answer.

The past, moreover, seems to provide few hard and fast rules for constructing an »ideal« libretto. Since 1600 successful operas have been composed on good, mediocre and downright wretched librettos; on the other hand, many operas based on excellent »literary« librettos have been failures. And many librettos that in their own period were highly admired (for instance, those of Zeno and Metastasio in the 18th century) seem stiff and schematic today. Only in the rarest of instances (Da Ponte's *Figaro* and *Don Giovanni* remain supreme examples) has psychological credibility been achieved.

Various reforms have been introduced from time to time but without lasting influence. After Gluck's reforms, the principles of which are as valid now as they were then, the 19th century produced a large crop of literary trash that sometimes provided the basis of successful operas, from Beethoven's »Fidelio« to Puccini's »Madame Butterfly«. But in the course of the 19th century, a gradual evolution towards a more »literary« libretto can be noted, from Berlioz' »Les Troyens« to Wagner's »Tristan«, Mussorgsky's »Boris« and Verdi's »Falstaff«, Particularly Wagner's texts, however fatuous apart from the music, make a return to the »free and easy« days of Donizetti and early Verdi unthinkable.

In our own century the tendency to employ librettos of literary quality has become constantly stronger. Since World War II we have had such works — — some successful, some decidedly less so — — as Martin's »The Tempest« (Shakespeare), Klebe's »Die Räuber« (Schiller), Stravinsky's »The Rake's Progress« (Auden), Fortner's »Bluthochzeit« (Lorca), Egk's »Der Revisor« (Gogol), Henze's »König Hirsch« (Gozzi), Henze's »The Bassarids« (Auden) and many more. In some of these, literary

excellence has been a positive factor; in others it seems almost to have been a hindrance.

The still unsolved mystery of the libretto poses problems that are as elusive for the scholar as they are perplexing to the composer. One is still waiting for the musician-scholar-historian-linguist-sociologist-critic who will finally produce the long overdue basic work, which can serve as a point of departure for further investigation of this fascinating enigma, which is in turn a primary ingredient of the Great Mystery of the Opera.