

Две аутентичне савремене поставке Хендлове опере «АЛЧИНА»

Поставка Хендлових опера у савремено доба није лак подухват због потребе за специфичним сонорностима, вокалном и инструменталном техником, и праксом импровизације. Позитивистички приступ аутентичности неминовно наилази на ограничења, јер један део информација недоступан је или заувек изгубљен. Предмет овог рада је паралела између две поставке Алчине које припадају домену «ране музике» односно историјски информисаној пракси: извођење ансамбла *Les musiciens du Louvre* под управом Марка Минковског и ансамбла *Les Arts Florissans* који води Виљем Кристи. На примеру поставке два ансамбла који се данас могу сматрати ауторитетима у овом домену, можемо уочити да историјско извођење није једносмерни пут археолошке реконструкције музичког дела, већ обогаћење дискурса уметности успостављањем конверзације између различитих културних контекста.

Хендлова опера Алчина је настала 1735.те године и, од стране Хендлових поклоника, сматрана је најлепшом, прве сезоне изведена је 18 пута. Нажалост, она је обележила кулминацију Хендловог оперског стваралаштва после које је уследио пад, не у смислу опадања Хендлове инвентивности, напротив, пред њим је био његов најплоднији уметнички период стварања ораторијума, већ као последица неразумевања публике, интрига и финансијског краха оперске куће. Прича у први мах делује наивно и морализаторски: чаробница Алчина привлачи мушкарце на пусто острво и, када их се засити, претвара их у дивље животиње, камење дрвеће или таласе. Последњег љубавника, Руђера спасава вереница Брадаманте, и чаробничина моћ нестаје. У барокном театру врт је симболична представа еротске љубави. Хероји напуштају цивилизован свет и губе оријентацију у опасном свету уживања, ту могу да открију своје право биће, да тријумфују над својим слабостима и врате се ојачани. Хендлова музика је у контрадикцији са морализујућом природом либрета.¹ За Хендла еротски врт је есенцијални део човековог искуства који се не сме негирати ни уништити.

¹ Позивајући се на дело *Анализа опере : Верди и Вагнер (едиција Абате и Паркера)* Левин тврди, да је опера по себи суигра система («*interplay of systems*»), односно да музика може да понуди другачије читање од оног које нуде речи (може да разоткрије да и говор понекад не одговара изреченом (Levin 1994).

Главне роле у Хендловим операма носили су кастрати сопранског и мецо регистра који данас више не постоје. Приближавање аутентичном извођењу Хендлових опера могуће је тек од скоро и то никад у потпуности јер кастрати данас не постоје. Неке од рола намењених кастратима могу да преузму контратенори, али још су увек за њихову интерпретацију у употреби женски гласови, због интензитета звучности који контратенори у односу на кастрате не поседују. Женски ликови, такође, постављају посебне захтеве јер је у Хендлово доба лага контраалта посебно негована. Тако се промена рода која је често била интегрални део интриге барокног либрета, на најразноврсније начине одражава на савремене поставке. Оркестарски апарат је невелик али укључује историјске инструменте као што су чембало, гамба, лаута, блок флаута. Неки од њих у према либрету морају појавити и на сцени, у аријама са облигатним инструментом. У том случају се подразумева да импровизују у дијалогу са певачем.

Када се треба одлучити које су тонске боје одговарајуће за одређено дело, треба имати на уму да су композитори из прошлих епоха конципирали своја дела у оквиру расположивих сонорности. Данас, након што су сви историјски инструменти гудачки, дувачки и хармонски рестаурирани, још увек је у току процес реконструкције извођачке праксе. Реконструкција сонорности је полазна база за интерпретатора, јер тек у сусрету са техничким и акустичким својствима инструмената може да уочи комплексност барокне естетике коју одликују: реторичност, импровизација, теорија афеката и однос звучних боја. Вокална техника у великој мери утиче на боју гласа, што је потврдио развој контратенорског певања: назални и пасторални тон упоредиви су са бојом гудачких и дувачких инструмената епохе. Третман вибрата у бароку је упоредив са украсом- користи се само као специјалан ефекат, али се зато крхкост и тананост равног тона компензују богатом импровизационом праксом како инструменталном тако и вокалном. Оно што се најчешће губи из вида, а битно је својство барокне сонорности, како инструменталне тако и вокалне, јесте неуједначеност тембра. Она је проузрокована позиционирањем гласа уз очување природног места самогласника у вокалној, обликом резонантног тела у инструменталниј музици, као и барокним системом темперације када су у питању хармонски инструменти, а који се одражава на укупан звук ансамбла. Неуједначеност тембра није недостатак него напротив снажно експресивно средство, што се може доказати управо на примеру упоредног посматрања наведене две поставке Алчине.

Аутентично значење је много важнији циљ од пуке аутентичности сонорности.² Покрет историјске перформативне праксе креће се између две крајности: да изручење аутентичности у руке извођача не би било на рачун и штету историје, то би требао да буде историјски информисан извођач. Оно што употреба аутентичних инструмената и техника не може да оствари, може се надокнадити сопственом имагинацијом и уверљивошћу извођача. Сваки парцијални контекст ће се разликовати од другог и може генерисати различита значења, иако сва могу, ако су добро развијена, понудити убедљивост и аутентичност.

Посредство музике је одсјај имагинарног, прелингвистична форма израза. За Старобинског носталгична жеља одржава ову форму која је трансцендентална. Опера нуди уточиште у свету химера. У опери «постајемо жртве снажне чаролије» (Старобински, 1994), али социјална улога опере управо и јесте завођење чаролијом. Чаробнице витешке поезије Алчина (то је насловни лик прве Хендлове опере) и Алмира, симбол су опере саме, уметности која хвата замком задовољства своје жртве (Старобински, 1994). Бескрајни вртови, дивне палате, фикције које постављају дизајнери, сценска машинерија, подупиру илузију која демонску снагу ипак дугује музици, јер ако је музика лоша све остало се руши као кула од карата. Сонорност чини ликове надљудским, њихове страсти експресивним, тако да се драмска интрига може завршити само смрћу или нестајањем. Ишчезавање чаролије симбол је разума који одбија да прихвати магично, који се отрже од бајковитог.

Савременици су Хендла видели као мајстора оперске «чаролије». Хендлов пријатељ Пендрејвз (Pendraves), након што је одслушао прву пробу Алчине (Хогвуд, 1984) рекао је «нисам могао да се отмам утиску да он (Хендл) призива духове сопствених чаролија». Постоји једна ода у којој се Хендл изједначава са Орфејем.³ Ода је настала је у периоду Хендловог боравка у Риму, где је био члан аристократског

² *«Аутентично значење није оно које су делу придавали његов стваралац и прва публика, него значење за које ми, на основу интерпретације широког комплекса историјских чинилаца, верујемо да су сатваралац и публика придавали делу» (Tomlinson, 1988)..

³ О поетском заносу, који уздиже душу од приземних ствари ка лепоти и јединству с богом писао је Платон у Симпозијуму. Орфички занос је уметнички занос, и може се упоредити само са чаролијом љубави. Марсилио Фичино музику повезује са магичном концепцијом универзума, небеском хармонијом, рефлексивном божанском на земљи. По Фичину музика је “*privileged reflection on earth of divine, a powerful magical force and echo of heavenly beauty capable of tempering souls discordant in their earthly existence and inducing in them a Mystical, frenzied gnosis*”. Фичиново дело Књига Сунца (*Liber de Sole*) настал под утицајима Плотина, Порфирија и Проклуса и других писаца позне антике, конструкција је на бази Платонове филозофије и њој елабориране суперструктуре неоплатонског мистицизма и магије. Окултна и магична својства музике, Фичино изражава у коментару Платоновог *Тимеја* (1484) и делу *De vita* (1489), у коме истиче присутност ваздушног елемента истовремено у музици и човековом духу.

неоплатонистичког удружења Аркадија, поред њега ту су били Корели и оба Скарлатија отац и син, Алесандро и Доменико(Хогвуд, 1984). Године 1735. Хендл за собом има 20 година бриљантног оперског стваралаштва, а ипак много проблема и слути да га публика напушта. Пре иронично него надмено, може да закључи да његово Орфејско умеће публици више није потребно. Чаролију Опере, њен магични свет, разарају сплетке најближих. Хендлова *Алчина* је његов поглед са тугом на чаролију која нестаје, опроштај са илузијом идеалног света. Након тешког здравственог слома који је уследио пропасти Алчине, Хендл се, у покушају самооздрављења, окреће реалности. Опера је у контрадикцији са буржоаским друштвом које тежи дезилузионацији (Адорно, 1994). Пре него што је буржоаска опера успела да пронађе пут свог опстанка, Хендл се окренуо новој форми ораторијуму. Неоплатонистичка мистерија није престала да окупира музичаре и након Хендловог окретања реалности, појавиће се поново и у Моцартовој *Чаробној фрули*. Промена која је наступила у духу времена, од Хендла до Моцарта, очигледна је у промени жанра од опере серија у жанр комичне опере.

Анализа се може засновати на два основна принципа: 1. не постоји једно аутентично значење, сваки интерпретатор даје други парцијални контекст; 2. оригинална значења дела могу бити мултипла и историјска интерпретација мора да препозна ову разноврсност.

Минковски и Кристи понудили су два различита контекста. Средства историјски информисане извођачке праксе применили су у функцији како расветљавања историјског контекста тако и дијалога са њим из сопствене перспективе: Док је Кристијев Руђеро слабић, мушкарац који у себи крије женску природу, код Минковског Руђеро је гротескни лик- намерна сировост дубоких тонова (брус тонови), праћена грубим сценским гестовима разоткрива његову неспособност истрајности и вере у чаролију љубави, као последицу пре примитивизма него слабости. Први је племић који није изгубио осећај витештва али му недостаје снага, други је сирови буржоа кога замарају префињена уживања а снаге има на претек. Алчина је у оба случаја постављена као одговарајући пар Руђеру: Кристијева је заносна и моћна краљица, која доминира а ипак одано воли; Алчина Минковског је нежна, племенита и искрена жена која суочена са издајом призива само смрт. Прва је права заводница, другу само њена лепота и отменост чине таквом. Алчинина сестра Моргана, високи

лирски сопран, је код Кристија лакомислена, код Минковског отровно љубоморна. Брадаманте је код Кристија одана али и досадна вереница, код Минковског вереница која полаже права Покретач сплетке Оронте је помирљиви реалиста, али Кристијев Оронте, делује збуњено док Оронте Минковског влада ситуацијом. Дечак Оберто, сопран, је частан и борбен код Кристија, а комичан у бебастом костиму, незрелим гласом преклиње да му чаробница врати оца, код Минковског Једини лик изван ланца веза, Мелисо, бас, неутрални посматрач љубаних сплетки, код Кристија је мудар и добар; Минковски се, напротив, подсмева његовој морализаторској улози. Сцена се је код Кристија састоји само од краљевске постеле, обавијене веловима, симболом интима у којој је свако макар био краљ или краљица рањив; код Минковског сцена је отмени француски салон, поглед не стреми ка уређеним француским вртovima, већ дивљини саване, перспективи која се нуди: зелена поља и звездано небо. Костими су код Кристија савремени што ставља акценат на безвременост психолошке стране приче; код Минковског, китњаста оријентална костим Руђера и Оронтеа наглашава њихову еротску мотивацију у вези, као и скоројевићко помодарство, док Моргана и Алчина чипком и накитом одају недостижни укус племства. Кристијев оркестар је танан и флуидан, француски, јер прича о витешкој љубави је француска прича; оркестар Минковског је моћан и динамичан, оркестар буржоаског доба које ће ускоро наступити. Већина Хендлових арија извире из сличног мотива, «мотива неодлучности», који се може представити симетричном метричком фигуром анапеста. Кристи овој метричкој фигури даје димензију нестварности идеалног тренутка, Минковски потенцира прелом који нужно следи из периода нестабилне равнотеже. Већина арија је у ритму сарабанде (*Verdi prati, Ama sospira*) што потенцира општу амбивалентност, неодлучност, неизвесност. Све остаје скривено у тами салона (као и Алчина смрт кога никог не дотиче) код Кристија; зелена поља (*Verdi prati* је најпопуларнија Руђерова арија), као симбол илузија младости, претарају се у пустињу препуну духова код Минковског.

Може се закључити да: Кристи слика умирање љубави као умирање племенитости, крај аристократског доба, Минковски слика најезду буржоазије; Кристи приказује илузије, хипнотички љубавни сан, Минковски лудило љубоморе, снагу беса, сукобе, огорчење. Алчина је симбол уметности, лепоте, света идеја, али и илузија. Њу изневеравају и једни и други, први због своје слабости, други због својих ограничења. Алчина је чаробница која губи своју моћ, Алчина је метафора оперске уметности.

Музика је, у духу неоплатонизма, « привилегована рефлексивна божанског...». Хендлова музика је таква несумњиво: слушајући Алчину, ми смо њени заробљеници изгубљени у бескрајној екстази, из које се будимо повратком у стварност, чувајући само успомену на неописиво задовољство (Carsen, 1999). Историјски информисана пракса није само поступак историјске контекстуалне конструкције. Употребљене сонорности, боје и сенке у функцији су значења. Најдубља значења нећемо међутим, пронаћи у самој партитури већ у разоврсним дискурсима који се око ње могу развити. Интерпретација савременог уметника, изрониће на мистериозан начин из промишљања и тумачења како прошлости тако и савременог доба. Рушење чаролије опере, било би рушење слободе, губитак фантазије, осиромашење и постварање егзистенције. Хендлова музика упозорава да без чаролије музике као и без чаролије љубави, човеку преостаје само пустиња Дужности и Обавеза. Опера је је привилегована културна институција, «чувар магичног у уметности»(Адорно,1994), савремена опера у том смислу обавезује се да буде чувар и тумач Хендлове уметности.

7. Литература:

- [1] Adorno, Theodor W., *Burgrois Opera, Opera Through Other Eyes*, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [2] Dart, Thurston, *The interpretation of music*, chapter *Sonorities*, London, Hutchinson University Library, 1969 (First published 1954)
- [3] Levin, David J., *Introduction*, Opera Through Other Eyes, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [4] Hogwood, Christopher, *Handel*, Bath, The Pitman Press, 1984
- [5] Starobinski, Jean, *Opera and Enchantresses*, Opera Through Other Eyes, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [6] Tomlinson, Gary, *The historian, the performer, and authentic meaning in music, Authenticity and Early Music, a symposium*, edited by Nicholas Kenyon, Oxford New York, Oxford university press, 1988
- [7] Carsen, Robert, *Alcina, (synopsis)*, CD, Paris, Erato Disques SAS, 1999