

Бранка Радовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ШТА ЈЕ ТО МУЗИЧКА КРИТИКА?

Основне поставке теорије музичке критике сагледане из емпијског угла говоре о врстама, садржајима и жанровима музичке критике код нас. Одговори на сва питања везана за ову област нису могући, али су многе теме отворене на директан и интригантан начин, траже дијалог, сабеседнике и опоненте. Примери музичких критика који се нуде део су властитог искуства, потичу из различитих периода писања и на различите теме: оперске критике, концерти симфонијске, солистичке музике, о познатим светским именима и домаћим која тек крећу светским стазама. Остали начини писања о музици информација, осврт, рецензија, приказ и друго, предмет су успутних разматрања, док се музичка критика ставља у контекст уметничке критике, односно публицистике.

Кључне речи: музичка критика, критичар, опера, медији, новинска критика, радијска и телевизијска критика, синтетичност форми, личност критичара, суд, оцена

Музичка критика припада области уметничке критике, која је и део журналистике, онда када је писана за електронске и штампане медије, као и музикологије, када је у питању стручна критика писана за специјализоване, стручне музичке часописе. Није и део науке.

У извесном смислу, свако изражавање путем речи, текста, било то у новинском чланку или у роману припада области писања, писане речи, новинарства, донекле и књижевности.

Књижевна критика је данас потпуно равноправан жанр књижевном стваралаштву, теорији и историји књижевности. Уметничка ликовна критика се изучава као посебна дисциплина и то ван факултета уметности, а у оквирима филозофских дисциплина. Данас се веома развија област филмске критике, постоје личности поп и рок критичара, затим критичара естрадне, популарне и друге музике.

Изоставићемо у овом тексту историјат музичке критике код нас и у свету, иако је палета личности веома богата, поготово у 20. веку. Оставићемо то за будућа теоријско-историјска уопштавања о критици.

Овом приликом ћемо говорити из угла музичког критичара, практичара, хроничара и „оперативца“ који се бави дневном музичком критиком и уочавањем бројних проблема са обе стране, критичарске и конзументске, покушавајући да одговоримо на питања која се критичару најчешће постављају.

Овај текст смо наменили превасходно студентима музичких академија, посебно студентима Одсека за медије ФИЛУМ-а Крагујевац, чија су питања и подстакла ово писање. Бележећи њихова размишљања, добили смо жељу да им понудимо једноставне и прагматичне одговоре.

Постоје многе сличности међу различитим областима уметничке критике, почев од основне да им је тема уметност у најширем значењу, као и друге да се користе речима, да је уметнички утисак и суд критичара обавезно вербализован и претворен у одређену језичку фразу, у начин писања, говорења, изражавања.

Музичка критика има много додирних тачака и са књижевном и позоришном, филмском и балетском критиком, а сасвим мало, или се скоро уопште не додирује са ликовном и, зачудо, ни са поп и рок критиком.

Већ самим тим што се служи речима, музичка критика поприма елементе књижевних форми, посебно у оном делу који није уско стручан.

Музика као посебна уметничка област улази у разматрање и других „критика“ из ширих области, пре свих позоришне, која као један свој сегмент, подразумева и оперску критику. Опера и балет представљају сценске форме које једино живе на сцени и, упркос могућим другачијим извођењима, свој пуни и аутентични облик имају приликом сценске реализације.

Позоришна критика, поред разматрања о интерпретацији ауторског текста на сцени, рада редитеља и домета глумаца, требало би да укључи и све друге елементе у разматрање, сценографију, костиме, а свакако и музику, поготово када је она писана специјално за одређени сценски комад и има ауторски потпис.

Кад кажемо „требало би“, „морало би“, управо се ту крије и оно чега најчешће – нема, а питање је може ли га и имати.

Када данас музику за неки позоришни комад напише живи стваралац специјално за ту прилику, за тај комад, писца и редитеља, требало би и позоришни критичар да буде музички писмен и обучен да процени дело изван категорија „свиђа ми се“, „не свиђа ми се“.

Искусни критичари, ерудите и добри познаваоци свих дисциплина које један позоришни комад обухвата итекако су у стању да и без музичког образовања изнесу основни суд.

Можда позоришни критичар нешто може рећи и о погодности целокупног избора музике, када је начињен као компилација старих, страних и познатих нумера, одсека, типа колажа, који је у стању да направи музички сарадник, а није нужно да то учини композитор.

У овој форми, музике за драмски комад, у српској историји музике постоји дуга и разнолика традиција, почев од С. Ст. Мокрањца („Ивкова слава“) до Зорана Христића, Зорана Ерића, Исидоре Жебељан и још млађих аутора данашњице.

Како о овој музици, коју пишу активни и академски композитори, аматер не може са сигурношћу изрећи свој суд, позоришни критичари се уздржавају од било каквог суда, а често и од помињања композитора, музике и сл. Не треба их претерано осуђивати, јер они немају ту врсту едукације, а у синтетичности позоришног чина учествује велики број различитих професија, па би, у идеалном случају, требало да исто толико људи (професија) учествује и у писању позоришне критике.

Потпуно исте, тј. замерке исте врсте, али на обрнуте параметре могу да се одмах ставе и на профил критичара опере – едукован музички и музиколошки, најчешће говори само о музици, интерпретацији хора, оркестра, солиста и сл., занемарујући каткад у потпуности, а каткад делимично, режијску поставку, која данас може бити веома модернизована, необична, осавремењена и сл., као и костиме, сценографију, глуму и све остале сценске елементе. С обзиром на едукацију музичког критичара, он таква знања није ни могао стећи током свог школовања, па би то значило да и ову врсту критике треба да пишу, у идеалном смислу, најмање два човека.

Балетска уметност је заснована на музичкој матрици и без ње не постоји. Не рећи ништа о оригиналној балетској музици, ван оних „белих“ балета о чијој се музици и различитим поставкама, одавно све рекло (балети Чајковског, француских мајстора, Прокофјева и др.), неопходно је рећи нешто о оригиналној музици писаној специјално за нове балете. Ту би поготово требало да постоје две личности, једна која ће разматрати саму игру (балетски критичар) и друга која ће писати о новој музици одређеног композитора. Но, како је познато, у пракси се то не дешава, па о балетској представи у целини пишу балетски критичари стављајући на маргину својих саопштења и виђења- музику.

Музика у балетској критици треба да заузме исту пажњу као и сама игра у ансамблу или игра појединаца, нарочито када се о њој пише први пут. Шта би био балет „Краљица Марго“ без музике Бреговића, или балет „Ко то тамо пева“ овенчан многим на-

градама, без музике Војислава-Вокија Костића? Који је удео музике Стравинског у његовим чувеним балетима? Наравно, огроман, пресуђујући и доминантан за успех свих различитих поставки и кореографија дела.

Ако се балет изводи на снимљену матрицу, без живог звука и оркестра који га производи („Ко то тамо пева“), балетски критичар је лишен обавезе да говори било шта о музици, о којој је, претпоставља се, све речено приликом премијере балета.

Врсте музичке критике

Постоје многе поделе уметничке критике, а ми бисмо покушали да извршимо нашу и личну, иако не и обавезно оригиналну и нову. Овог момента остављамо по страни остале публицистичке форме писања о музици, од информације, преко рецензије до сценарија или либрета, о чему ћемо говорити касније. Поделу смо узели из саме праксе која је у време највећег развоја и обима музичких критика код нас, осамдесетих година 20. века, постојала и била примењивана и у новинама и на таласима радија.

Увек мислећи на жива извођења, занемарујемо такође могућа изрицања критичких судова о појединим снимцима, радијским или на плочама и компакт дисковима, видео продукцијама, нашим и страним.

Генерална подела односила би се на оперску, концертну, оркестарску и солистичку музичку критику, на музичку критику савремене музике (домаће и стране). Поједини уредници и музичари сматрају да се посебно треба изделити област инструменталне музике, на добре познаваоце пијанизма, виолинизма, дувачких инструмента и сл. чиме се уже стручно издвајају и критике и музички критичари.

Оперска критика

Подврсте свих генералних форми односиле би се посебно на музичку критику балета и опере, односно мјузикла, рок опере и осталих музичко-сценских форми (перформанса и сл.).

О синтетичној форми каква је опера која укључује читав низ различитих уметности, представљачких, ликовних и музичких, не може се писати само „једна врста“ критике. Оперска критика нужно укључује размишљање о начину сценске поставке, о режији и укупној ликовности (сценографији, костимима, светлу, филмском платну и другим, модернијим средствима израза која ће у будућности морати да добију значајнији уплив на наше сцене). Оперска

критика се додирује са позоришном критиком и представља један њен део, а затим и са музичком критиком, но не би требало да буде ни само театарска ни само уско музичка. Шта то, заправо, значи ?

Театарска критика говори најчешће о тексту, глуми, режији, укупној поставци дела и сл., али се не бави уопште музиком или је само наговештава, односно даје информацију о аутору и изабраној музичкој потки. Музичка критика, пак, искључиво се бави извођењем дела у свим његовим елементима, почев од оркестра, хора, солиста и др. не помињући ону другу, једнако важну страну – сценску. У „помирењу“ обе стране чини се да настаје најкомплетнија критика. Када је оперска критика прошлости и садашњости у питању, срећу се најчешће све варијанте мање или више успеле музичке критике, без дотицања или са само помињањем сценских вредности поставке, без залажења у проблеме глуме, ликовности и сл.

Недостатност у образовању оперског критичара који би требало да прође бар озбиљан курс драматургије, односно историје књижевности, историје уметности и сл. доводи до неукости, аматеризма и незналаштва. Иако су ово тешке речи, још је гора појава, доста честа у овоме времену, приметна и код млађих и код старијих аутора, а то је немогућност да се изрази јасна мисао потпуно искристалисана у глави и исто тако, јасно напише.

Неписменост, хаотичност у глави и у језику, нагомилавање идеја једне за другом без аргументације и слично, честе су појаве у данашњој штампи.

Мој први захтев младом човеку, почетнику у овоме послу, био би да зна да пише, да уме да се изрази јасно, да формулише мисао логично, једном речју да је савладао захтеве основне писмености.

О музици није лако писати, није лако превести језик једне уметности у језик друге. Говорити о изразу тонова речима, прозом, превести чулни доживљај у рационални и интелектуални. Не треба се заваравати да је то једноставније од „обичног“ есеја, препричаног садржаја приповетке, изнете идеје песме. У музици није лако ни препричати садржај, текст, „ликове“, „радњу“. Ако се препричава форма дела, како какав пано, говори о деловима облика, првој и другој теми, карактеру, хармонском језику, то не спада у музичку критику или бар не припада дневној музичкој критици. Јер, критичар је у већини случајева потпуно занемарио карактеристике извођених дела, јер су такви подаци о класичном репертоару (не мислимо ту на уско „класицистички“ већ на барокно-класицистички-романтичарско-импресионистички) одавно познати и присутни у сваком водичу музике на свим страним језицима.

Критичар не треба и нема потребу да објашњава (евентуалну) садржину Пете Бетовенове (L. V. Beethoven) симфоније, нити да препричава писма Чајковског Надежди фон Мек о томе шта је композитор хтео у својој Четвртој, Петој или Шестој симфонији. Такође, код програмских дела, текст на коме су заснована одавно је познат и усвојен и не треба га препричавати стално и упорно, јер је као такав лако доступан слушаоцу. „Фантастичној симфонији“ Берлиоза (Hector Berlioz), као и Сметаниним симфонијским поемама из циклуса „Моја домовина“ није потребно описивање ванмузичког садржаја и форме која од њега зависи. То се, заправо, од критичара не очекује. Очекује се да проговори о извођењу које је чуо на концерту и да покуша да образложи своје судове, да истакне преимућства једне интерпретације над другом, да пореди, уочава, скреће пажњу, не и препричава.

Тек онда се улази дубље и у другу сферу - у врсте музичке критике које зависе од њене намене. Зависно од медија коме је намењена, постоји радијска, телевизијска, новинска (дневна), као и она писана за недељне часописе, и на крају, музичка критика намењена стручним часописима. Постоје и форме које нису из овог домена, али се додирују са њим. Најпре то су различити текстови типа најаве, једноставне или проширене, у различитим медијима, а затим су то осврти, рецензије, прикази који сви имају своје законитости, начине писања и своју, методологију и технологију.

Добра музичка критика, као и оперска, мора да садржи беспрекорно тачну општу информацију – о томе где се и када одиграо догађај (оперске премијере, концерта и сл.) и ко је у њему учествовао. Иако овај захтев скоро да делује сувишно, веома често у новинама и још чешће у електронским медијима, наилазимо на безброј смешно-тужних грешки, омашки, лапсуса, почев од оних типа: Пучинијева (Puccini) „Травиата“, Вердијева (Verdi) „Тоска“, до погрешних имена и презимена протагониста, поготово код страних извођача, гостију, до оног драстичног - и не помињања диригента и најважнијих актера збивања. У томе учествују аутори текстова, али у великој мери и уредници који су склони да текстове скраћују у најнезгоднијем тренутку и месту, па, на пример, текст не лише експликације и описа, а скину последњи пасус, који веома често и код многих критичара садржи оцену представе и извођења.

И шта остане? Нешто што је могао и новинар спортске рубрике да напише. Није био потребан музичар и стручњак. Могла би се поставити чак и шема која се противи свакој индивидуалности и

креативности, али за почетника има и добре стране, јер садржи све потребне елементе.

Неопходно је на почетку изрећи тачну информација о аутору и називу дела. Иако ово изгледа претерано, када се мало боље размисли и није, јер се у последње време веома често дешава да се на програмима не наводи чак ни дело из кога је узета арија, а поготово не аутор (на пример, каже се *Милена Милошевић, собран: Сараценска песма*).

Многима у публици је то довољно, али се критика не пише за неколико стотина посетилаца, већ за много шири аудиторијум. Овако испада као да је то нека народна или друга песма, а не помиње се нити Верди као аутор дела нити назив опере „Дон Карлос“ из које је одломак (арија) узет. Даље, често се каже само Винска песма, такође се не помињу ни аутор нити дело (Верди : Травиата). Критичар мора и едуковати читаоце не доводећи их у забуну, напротив, разрешавајући дилеме у погледу аутора, дела и ауторства.

Веома је важно уочити интегралност као и супротно томе, делимичност извођења. Уобичајени су скокови у партитури које скоро сваки диригент прави, скраћења, премошћења или потпуно изостављање појединих сцена, односно, додавања делова из других ауторових, или чак туђих дела. То критичар не сме да пренебрегне. Да ли се опера *Борис Годунов* Модеста Мусоргског изводи са пољским сценама или не, која је завршна сцена (коначно, и која верзија дела се поставља) од пресудне је важности.

Многа дела имају бројне различите верзије истог аутора, односно интервенције савременика или следбеника, што све треба стручњак да констатује.

После те уводне информације, уследило би кратко објашњење и оцена поставке (модерна, класична, виђена, нова, обнова или није и сл.) уз истицање оних детаља који је чине упечатљивом и истицањем постојања или непостојања логике у редитељском поступку. Некада режија може сасвим да промаши основну идеју, а да она ипак има елементе оригиналности редитељског рукописа, логику и пут којим је вођена радња, ефектни обрти и – може се правдати и позитивно оцењивати. Наравно, ту не мислимо на драстично извиоперавање основне поруке (победа зла уместо добра и сл). Такође, ликовна решења, сценографију треба (макар) описати у главним полазишним елементима коришћеног филмског платна и сл., односно неког другог упечатљивог елемента (два пара степеништа на сцени, ротациона бина и друга средства).

На питање да ли критика треба да садржи основне податке о аутору и делу, одговора има (бар) два. На један начин се приступа познатом делу, више пута (стотинама пута) извођеном, на пример Моцартових (Mozart), Росинијевих (Rossini), Вердијевих, Доницетијевих (Donizetti) Пучинијевих опера, а сасвим другачије премијери домаће опере. Чак и ако су то најпознатија дела (Бинички: *На уранку*, Христић: *Суйшон*) морало би се нешто напоменути и о аутору и о делу, а ако је то ново име младог и непознатог аутора у јавности, суд критичара који прати премијеру таквог дела биће полазиште за сва даља разматрања.

Не значи да ће га „оправдати“ у потпуности нити „сахранити“, али ће сигурно бити узето у обзир при сваком следећем појављивању. Зато, опрез и храброст! У процени савремене оперске продукције мора се бити опрезан у уважавању свих музичких језика и стилских усмерења, и не сме критичарев укус (типа, воли Берга (Berg), одбацује Прокофјева) бити пресудан у оцени дела нити дело само зато што припада једном стилском усмерењу (авангарди, постангангарди, минимализму) сме да буде одбачено.

„Стил је човек сам“, а композитор има право да се изрази језиком којим мисли, осећа и ствара, на критичару је да процењује не стил и језик, већ вредност дела.

У тој вредности увиђамо бар две основне категорије: да је дело надахнуто писано, руком талентованог композитора, а партитура поседује разрешене елементарне захтеве композиционих вештина. И једно и друго- могуће је тражити, али тешко и добити.

Код класичних партитура, старих сто и двеста година, овај аспект сасвим изостаје. Одавно су дела из прошлости сврстана на одређена места и у опусима својих стваралаца и у целокупној историји музике. Критичар свакако има право на личне афинитете и издавање одређених дела („Травиате“ испред „Трубадура“, „Кармен“ испред свих других) или композитора (најчешће Вердија испред Вагнера (Wagner), сем код убеђених „вагнеријанаца“) и сл.

Такво мишљење за које се у музичкој критици нема простора и времена за потребну аргументацију, остаће као мишљење појединца и неће утицати на токове историје. А, сведоци смо, да су многе процене појединих премијера из прошлости веома дуго остајале да важе, чак и онда када су детаљне музиколошке студије, као касније и детаљније анализе дела показале сасвим другачије.

Репертоар и укус

Питање рецепције опере у нашем поднебљу, које утиче и на прављење репертоара и на укусе публике и критичара, такође је велика тема, веома је широк круг њеног простирања и захватања. На пример, у једној средини нека дела су репертоарска, у другој прођу незапажено и сасвим маргинално. У дугом временском периоду у Београду и у Новом Саду, италијанска опера (Доницети, Росини, Верди, Пучини, Маскањи) има искључиви примат. Код нас се веома тешко прихвата Вагнерова музичка драма и ретко или сасвим изузетно - поставља.

Поред Бајројта, има много светских сцена на којима је Вагнер стални део репертоара. Такође, код нас ни Моцартове опере не могу да доживе задивљујући број извођења, без обзира на успешност продукције. Од француских опера изузев Бизеове (Bizet) „Кармен“, све остале које се постављају сасвим су маргинализоване. Руска опера херојско-историјског типа, са великим хоровима (Бородин: „Кнез Игор“, Мусоргски: „Борис Годунов“) пријемчива је за публику, али зато опере-бајке такоређи уопште нема на сцени (Римски Корсаков) и сл. У Паризу, Њујорку, Лондону или Москви, Чикагу и другде ово кратко разматрање о рецепцији опере имало би сасвим другачије закључке.

И о аутору и о квалитетима нове домаће опере мора се изрећи и суд и сажета аргументација.

По обиму највећи део оперске критике припадао би другој наведеној половини, оној која говори искључиво о музичким елементима, почев од партитуре (новог дела) до целог комплекса извођача: пре свега о солистима, затим о хору, оркестру и диригенту. Колико ће се моћи поменути носиоци споредних улога, тзв. „други фах“ питање је дозвољеног обима текста, односно, вештине писца да „све каже“ на малом простору. Таква критика може да личи на телефонски именик у коме се ређају имена певача, а не каже се ни реч о интерпретацији.

Тенденција је у данашњим дневним листовима да сви текстови буду што краћи и лапидарнији, па сваки претходни договор аутора са уредником може донети бољитак за критичара. Потребно је унапред знати колико ће простора моћи да се посвети премијери или новој оперској поставци дела и колико текста (броја знакова, редова, шлајфни) може да се пласира.

Наши дневни листови углавном за све врсте критике дају између једне и две шлајфне простора и то је ограничавајући фактор кога одмах треба узети у обзир, као и основно правило професи-

онализма: све се може казати и на много страна али и на сасвим ограниченом простору. Број страна није одлучујући ни за квалитет текста нити за оштрину закључивања.

Код унапред одређеног недовољног и малог обима, поред информације о догађају, тај мали простор требало да садржи само оцену, а не опис. И уопште у оперским критикама (као уосталом и у књижевним и позоришним) превише места често заузима нарација која је непотребна, нарочито ако су у питању позната, класична дела. Претерана склоност ка описивању и објашњавању садржаја, радње и самог текста део су едукације која је добра само када није претерана. За ове додатне садржаје у критикама писаним за радијске програме има више простора и могућности да се развије, зато је многим лакше да се баве оперском радијском критиком него новинском. Такође, на телевизији, могућа је и опширнија експликација коју прате снимци са представе који пружају одмах и звуком и сликом потребне аргументе за оно о чему се говори.

На телевизији је оперска критика најређа, новинари који извештавају о неком вечерњем догађају чешће се служе само проширеном информацијом о догађају, а будући да нису музички стручњаци, избегавају да се упуштају у квалитете извођења па о њима суде искључиво по пријему публике и по дужини аплауза.

Кад сте у гледалишту, а критичар сте, ви сте истовремено један од слушалаца, део публике и опште атмосфере у сали. То не може да не понесе. Али, није аплауз једино што критичара треба да руководи приликом процене, као ни пуна сала. Има представа које су толико омиљене (Верди: *Набуко*) да се публика одазове увек у великом броју и како год да се отпева Хор Јевреја („Пођи мисли“) тражи „бис“ и најчешће – добија. Критичару то није сигнал о изузетно успешном хорском извођењу, већ је у обавези да га, лишен одушевљења и емоција изазваних у тренутку, објективно сагледа, као и целу представу. Може једна нумера бити изванредно изведена, а други ликови сасвим са просечним учинцима, као и све остале нумере до краја чина или дела. Резултат ће бити неуједначен, неизбалансиран и у суштини – половичан.

Критика у једном свом елементу има јасну потребу за едукацијом најширих слојева читалаца, у посредном смислу и анимирања читалаца листова, слушалаца радија, односно телевизије за праве уметничке вредности, но то није њен превасходни циљ. Уколико би циљ оперске критике био искључиво у едукацији, онда је питање „благости“ и „оштрине“, односно вредновања и критичности аутора доведено у питање. Ако се критичар обраћа најширим слојевима

слушалаца и потенцијалних посетилаца у циљу едукације, сваки његов лични став, који је иначе добродошао и мора га бити у свакој критици, изгледа контрапродуктиван.

На пример, изводи се дело за које критичар каже да је сумњивих или слабих уметничких вредности, а извођење испод сваког просека. Та лоша препорука у свести необавештеног или полуобавештеног читаоца-слушаоца може да значи отклон према целокупној сфери уметничке музике. А ако не каже своје мишљење, сасвим јасно, отворено и аргументовано, критичар долази у исту раван са аматерским и поолуаматерским писањем и говорењем о музици које подлеже утиску типа: „волим“, „не волим“, „допада ми се“, „не допада ми се“, а ту смо на терену социолошко-психолошких узрока перцепције музике.

Велика је разлика и у томе да ли критичар одмах носи у редакцију своју критику или она настаје у трајању неког времена и у процесу који може бити од неколико дана, до недеља и чак месеци. Импресионистичка критика, она која изриче тренутни утисак, веома често је управо настала због исхитрености писања, у чему видимо и добре стране: она је лична, аутентична, не подлеже „скупу туђих сензација и мишљења“.

Неки писци критика, наиме, чекају да се у штампи појави неколико мишљења како би они формулисали и синтетизовали своја размишљања, никада оригинална и самосвојна.

Позната је прича у београдском Коларцу за колегу који после концерта прилази свим присутним доајенима музичког живота питајући их за мишљење да би сутра у новинама све то објавио као своје. То себи могу да допусте новинари, критичар је онај од кога полазе судови, а не онај који сабира туђа мишљења.

Права је привилегија критичарског посла писање пошто се слгну први утисци и када се има довољан број редова, знакова, страница папира и неколико дана за процес писања, када се пише полако, исправљајући се више пута, клешући мисао и закључак. Но, тај идеални тренутак углавном не бива.

Морам признати да су код мене, а и код многих других, први утисци најснажнији и најисправнији, али мисао која их разоткрива и објашњава бива прецизнија када се има времена да јој се посвети више пута, да се исполира и исцизелира.

За кога се пише

Велике су разлике између писане и говорене критике, између критике у штампаним и електронским медијима. Оно што када се

прочита у дневним новинама делује несигурно, нејасно и не нарочито умно, потпомогнуто шармом, добрим држањем, дикцијом, мимиком и уопште-појавом на екрану, може да надомести озбиљност и дубину мисли. Чак мисао што је непосреднија, једноставнија - има много већу шансу да се допадне и буде прихваћена од гледалишта.

Лично се залажем за јасноћу, једноставност, занимљивост. Стерилна, сувопарна и оптерећена страним изразима музичка критика служи да нам каже: „Како сам паметан и све знам, за разлику од осталог, 'њижњег' света на чији се ниво нећу спуштати!“

Посебно образложене, оптерећене научним вокабуларом и апаратом можда могу бити музичке критике које се објављују у стручним часописима. Но, и у њима се поставља исто питање. За кога се музичка критика пише? Онај који је пише мора прецизно знати коме се обраћа, музичкој публици, љубитељима музике, слушаоцима без икаквог музичког образовања или, на пример, својим колегама који имају исти ниво музичких знања и сличну хијерархију историјских вредности.

За разлику од многих других, слушалаца, поштовалаца музике, мојих читалаца и сличних, ја сам убеђена да све моје колеге, стручњаци, музиколози и музичари-извођачи веома добро знају и чују који је ниво одређене интерпретације. Сви чујемо и мане и врлине и, нарочито, све грешке, грешчице, фалшеве и сл. Не мора нам се на исти начин допадати оно што чујемо, јер о томе сви имамо своје мишљење и свој укус. Добри познаваоци музике, не само музичари, имају истанчан укус и веома добро разликују различите интерпретације, чак сваки од њих има „своју“ омиљену. О томе се често и говори и размењују мишљења. У време велике технолошке револуције и развоја звучних система и апарата за репродукцију звука, много је лакше доћи до бројних различитих светских интерпретација него икада раније.

Може се највише ценити Карајанова (Karajan) интерпретација Бетовенових симфонија, али волети - нека друга, модернија, бржа, драматичнија. Или, управо обрнуто, не пристајати на било које померање у темпу и у изразу класичне музике, конзервирајући је у уху и у доживљају. „Хоровиц у Москви“ један је од компакт дискова и ДВД-а који кружи музичким светом представљајући референцу пијанистичког умећа. С друге стране, Погорелићеве пијанистичке бравуре некога узбуђују, друге остављају хладнима. Руска пијанистичка школа данашњице – такође. И највећима су стављане многобројне примедбе. На пример великом пијанисти Рихтеру:

„Баха кога је Рихтер извео у дивној романској цркви у Рошекорбону близу Тура показао је да уметник није био у неком баховском расположењу – можда су на то утицали и разни акустички услови“¹

Без много аргумената, критичар износи основни став, о извесној индиспозицији, било тренутној или трајној у односу на Бахове Прелудијуме и фуге из „Добро темперованог клавира“ који за многе у свету представљају сам врх у интерпретацији ових дела. Додуше, следи и извесно оправдање – у акустици која у једној старој и познатој цркви може бити – само најбоља. Је ли правдање било потребно? Верује ли се критичару?

Сјајни виолински виртуози, све млађи, полетнији и атрактивнији као да се стално такмиче у вештини интерпретације. Ми јој се с правом дивимо, кад није сама себи циљ, кад не постаје бљештаво-бравурозна парада и у крајњем случају – сем ефекта и шока који изазива – бива сасвим празна. Кад се чује један такав виолиниста, препознају се и сви остали. Тешко да их можемо разликовати. Наша „светска чуда“ као што је Немања Радуловић који живи и делује у Паризу, управо удружују словенски песимизам и меланхолију са освојеном бравурозношћу- и у свему је другачији од најбољих и највећих Рахлина, Венгерова.

Где се критика пише

Поред питања ко пише музичку критику, поставља се често пред нас и питање: где се све пише музичка критика?

То су, пре свега, све важније и значајније дневне новине, данас редовно или релативно редовно то имају у Београду листови: „Политика“, „Новости“, „Блиц“, „Глас“, „Борба“, „Данас“, „Правда“, многе локалне дневне новине, а онда следе недељници и месечници („Нин“, „Време“ и др.). Прикази манифестација и фестивала чешће се могу прочитати у „Књижевним новинама“ или у другим листовима који имају свој титл, „за уметност и културу“. Затим, долазе малобројни стручни часописи. Некада је то био часопис „Promusica“ који се угасио, а данас су то научни стручни музички часописи „Звук“ и „Музикологија“ који понекад у својим додацима имају приказе значајнијих фестивала и манифестација у земљи и иностранству. Но, то није нити њихова главна, превасходна, а још мање обавезујућа карактеристика.

¹ Звук 2, Удружење композитора Босне и Херцеговине, Сарајево, 1973, у тексту Алфред Хофман: *Фестивал у Тоураинеу*, 344.

У неким претходним годинама (седамдесете, осамдесете) прошлог века музичка критика је највише била заступљена на програмима Радио Београда и то на Трећем, Другом и Првом програму. Ту се не шкртари са бројем редова и, по некој устаљеној пракси, критичари се осећају комотније, па се дешава да врло често износе оштрије судове него када су у прилици да их напишу и потпишу. „Све то оде у етар“, често се говори, брзо се заборави и нема начина да поменути текст преслушате још једанпут.

Моји критичарски почеци су и били на таласима Радија и то у Хроници Трећег програма која посвећује пажњу свим догађајима у култури и дозвољава да „говорите својим језиком“ и начином, не устручавајући се од било чега и не спуштајући ниво излагања у сусрет најширим слојевима публике. Трећи програм и не слушају најшири слојеви, напротив, то је елитни програм у најбољем смислу речи упућен интелектуалцима, људима из културе. Описала бих радо своје почетке.

Најчешће се цео тим музиколога бринуо наизменично о ономе што треба да се прочита слушаоцима емисије Хроника. Текст се исправљао, заједно са аутором, тражила су се најбоља решења, било је и неслагања и већих промена, али текст је ишао онако како се аутор на крају сагласио. Ти текстови, музичке критике, били су упадљиво већег обима од новинских и мени је то веома пријало. Врло често би уредници на питање: „Колико шлајфни?“, одговарали: „Колико треба!“

Ипак, никада то није било преко три шлајфне. Уколико је значај представе или концерта превазилазио значај тек једног текста, добијала се прилика у другој емисији која се звала *Осврћ* да се темељније и подробније позабавите оним што вас је заинтересовало. Сећајући се тих времена, чини се да је све што сте имали да кажете и било омогућено, уз сарадњу са уредницима и уз њихово активно учешће. Тај и такав рад сматрам најважнијим за младе људе који тек ступају у „борбене“ критичарске редове. Некада се прејака формулација ублажавала, закључци скраћивали или продужавали, али увек се инсистирало на поседовању личног става.

Имати или немати лични критичарски став за мене представља питање кредибилитета онога ко о музици пише. Ако таквог става нема, онда је у питању друга публицистичка форма, а не музичка критика. Може све бити тачно описано, шта је било на програму, ко је дела изводио, али то може и мало обавештенији новинар који не припада музичкој струци.

Одувек је питање храбрости да се изрекне лично мишљење припадало само појединим личностима и по мени само такве личности треба да се баве музичком критиком. Све друго је домен опште публицистике и журнализма. Добро обучени новинар опскрбљен свим помоћним уџбеницима, енциклопедијама, речницима и историјама музике, ако је виспрен и одговоран, веома добро може обавити све најаве, представљања и веродостојне закључке о томе где се концерт догодио, ко је био на сцени или подијуму и како је публика реаговала. Али, то није музичка критика.

Да ли се треба и у којим случајевима устручавати од оцене ?

Благонаклони и добронамерни однос према извођачима се подразумева, али он мора бити посебно дозиран и изнијансиран када су у питању дебитантски наступи најмлађих уметника и када су у питању прва извођења нових композиција. И једно и друго може зависити и пропасти због многих фактора. У случају извођача, због „лошег дана“, болести, друге инхибиције или индиспонираности, треме, непосредно преживљене психичке трауме (смрти у породици и сл.). Иако критичар ништа од тога не мора да зна, нужност обзира се подразумева и не сме се млади извођач најстрожије оцењивати најригорознијим критеријумима. Треба такве оцене оставити за неки од следећих наступа.

Ако је у питању ново дело према коме се може имати и немати афинитета, а оркестар је сасвим незаинтересован за извођење, оно неће допрети до слушалаца. Познато је, уосталом, из историје музике, колико је великих опера „пропало“ на премијерама. У овом случају може да се деси да не буде следећег пута, јер се до првог извођења некако и стекну услови, али се репризирају само ретке нове композиције наших савремених аутора.

Ипак, важно је изрећи суд. Треба рачунати са чињеницом да то у историји може остати и једино сведочанство о премијери дела. Није нужно, али је потребно потрудити се и добити партитуру новог дела и присуствовати генералној проби. Неће се свакоме догодити као мени, када је на генералној проби у Београдској опери, изашао на сцену директор и замолио да сви који нису чланови куће – напусте пробу! Устала сам – само ја! То је било у време лоших међусобних односа управе Опере и критичара. Управа је сматрала да само позитивне критике треба да се пишу, а критичар да све премијере треба обележити. Управе су се смењивале и смењивале... и не знамо где су тадашњи велики властодржци. А писана реч остаје.

Из ове анегдоте која је сушта истина проистичу две могућности: или ће се после бламаже критичар удаљити за сва времена и

престати не само да пише него да живи или ће радити и даље сигуран у своје критеријуме. Мера није само инат, већ лично уверење, сигурност у посао којим се човек бави. Истрајати значи победити.

Полазишта наше генерације била су превасходна самокритичност и критичност, самопознавање и самопреиспитивање, па онда аналитичност у испитивању појава, проблема, личности из историје и савремености. У време почетака писања о музици веома су ми користили писци текстова који су имали полемичан и несвакидашњи став о музичкој критици. Један од таквих текстова појавио се у веома цењеном часопису „Звук“ из пера хрватског писца Станка Жепића, а под насловом „Музичка критика – шта је то?“. У опширном тексту аутор полемисе са музичком критиком Игора Мандића поводом извођења Брукнерове (Brucknerove) Седме симфоније.

Најпре цитирамо део текста из музичке критике:

„Његова дјела (Брукнерова) иако од такозваног ‘формалног елефантинјазиса’ (израз Масима Миле, Massimo Milla), а у што се могао увјерити свако ко је слушао Брукнерову Седму симфонију која траје 70 минута (!). Та складба коју сматрају што дубљом што је досаднија, начињена је од хрије гласбених фраза без интензивитета, јуна је конвенционалних изричаја, хибридна је и преишенина...“ (Загребачки „Вјесник“, 2. 03. 1968.)

Критику на критику изазвале су и даље квалификације, све неповољније и за аутора и за извођаче које су писца Жепића подстале на коментар:

„Критика којој је једини циљ да постојеће вредности обезвриједи, критика која предмет о коме говори не познаје, критика која жели напуштати своје мишљење, а да га није ни једним аргументом фундирала, таква критика не би заслуживала да се на њу осврнем кад не би оштом шушњом мериторних музичких кругова била прихваћена као исправна“.²

На таквим примерима смо се учили. С једне стране да ништа није недодирљиво, ни музика највећих мајстора од суда појединца, зналца и суда времена и средине, с друге да сваки такав став може и треба да има своје опоненте.

Реакција на критику се мора поднети. Имала сам их много у пракси. Некада су ме веома погађале, одмах сам хтела да одговорим, да се обрачунавам, да полемишем и „не останем дужна“. Касније сам сасвим постала резистентна на ту врсту реакције, она се

2 Звук 85-86, Удружење композитора Босне и Херцеговине, Срајево, 1968, 307-311.

мора очекивати, нарочито када се супротставите мишљењу већине или мишљењу претходно створеног јавног мњења. И мора се поднети, без полемике, без одговора. Право је свакога да реагује, да се осећа повређеним критиком, да нађе истомишљенике који га подржавају и оне који ће у име њега да се обрате јавности. Највише ме је погађала полемика са институцијама, удружењима, високим функционерима музике, људима на највишим лествицама одлучивања о свима нама.

Може се и погрешити, признати грешку није лако, али је катарзично. Признати је треба макар у себи, јер то лишава осећања да сте од Бога позвани да будете „врховни музички жрец“, а ви сте – само слушалац и само човек. Један од многих у гледалишту који концентрисано слуша и пажљиво прати све што се догађа и спреман је да то напише и потпише. Али, нисте свемогући, свевидећи и свеслушајући.

У којој мери се треба информисати о делу са програма концерта који пратите?

То није једноставно питање, иако би најбржи очекивани одговор гласио: читајте све и слушајте што више различитих интерпретација. Међутим, колико је то добро, носи са собом и опасност да вам уши брује од једне интерпретације која вас је највише обузела и све што на концерту не буде личило на ваш „идеални објекат“ чиниће вам се неприхватљивим, можда и сасвим лошим. А није тако. И мода и начини свирања и однос према ауторима и њиховој музици се мења са временом. Оно што је некада био узор и стандард данас више не мора бити. Сетимо се само темпа као музичке категорије. Колико су темпа ставова и композиција данас бржа него иста у доба Баха или класичара! Колико се свира на другачији начин и цене неке нове врсте интерпретације!

“Да смо неким случајем могли чући неку Моцартову симфонију у извођењу ондашњеџ просечноџ оркестра, вероватно је уошћине не бисмо прејознали... Владала је анархија, али изгледа да је ипо била мода.“³

О естетици извођења и пролазности мода у извођењу – другом приликом.

После овог уводног текста уследиће примери неколико изабраних музичких критика које су нешто значиле у времену у коме су се појавиле. Оне показују различитост приступа материји, зависно од предмета (нова опера, домаћа опера, позната опера), значајно уметничко име, ансамбл. Треба их анализирати детаљно, како би се

³ Харолд Шонберг: *Велики пијанисти*, Нолит, Београд 1983, 26.

у њима открило и све што је могло бити боље речено, прецизније, јасније. Треба одвојити чињенице од критичарске оцене, информацију од закључка. И оне које негативно оцењују концерт, уметника, програм, домете и слично, покушавају да успоставе извесну објективност.

Поред давнашњих оперских критика, ту су и музичке критике актуелних уметника и њихових наступа. Ту је и једна необјављена критика. Добро би било поредити је са осталима и покушати пронаћи разлоге необјављивања. Јесу ли они у квалитету текста, оцена и сл., или у неким другим разлозима (немању места у листу, остављању за касније и на крају губљење актуелности...?) Можда има још неких разлога, могу ли се наслутити?

Тешко је да аутор сам из обиља својих текстова направи веома мали и веома сужени избор. Настојали смо да свака критика нешто читаоцу покаже. Многе од њих су изазвале оштре реакције (на пример критика са Бемуса о „Дон Ђованију“, затим и најновија „Чело у петој брзини“), неке друге видљива неслагања и супротна мишљења итд. Некада су реаговали појединци, слушаоци и читаоци, другом приликом институције.

Оперске критике су у првом блоку, поређане хронолошки, остале следе иза њих.

ИЗБОР ИЗ МУЗИЧКИХ КРИТИКА

Полиџика, 16.03.1994.

ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

СТЕВАН ХРИСТИЋ: СУТОН

ПРАВИ ПОДВИГ

Гостовање на сцени Београдске опере – нова поставка опере „Сутон“ Стевана Христића у извођењу Српског народног позоришта из Новог Сада

Четрдесет је година протекло од последње поставке на сцени једине Христићеве опере – „Сутон“. Ова заборављена домаћа опера, једна од првих насталих на нашем тлу, без директних је претходника и следбеника у историји српске опере. Од часа премијере (1925.) до данас у сенци је другог великог Христићевог сценског дела, балета „Охридска легенда“.

„Сутон“ је камерна музичка драма ближа веристичкој опери Пучинија и лирској француској музичкој драми из друге половине 19. века (Гуноа, Маснеа) него првим националним операма Биничког и Бајића.

Позноромантичарског је музичког језика са примесама импресионизма, блиског Шарпантјеу.

Ансамбл Опере СНП Нови Сад извео је првобитну верзију дела (а не последњу из 1954. када је аутор додао Балетски дивертисман чија је партитура заувек изгубљена!) уз једну допуну и једно скраћење. Како опера нема увертиру, Хор СНП је на почетку извео а саррелла познати Христићев „Дубровачки реквијем“, звучало је необично, неочекивано, али не и неумесно тим пре што је хор писан на стихове Јована Дучића („Јадрански сонети“), као и текст арије тенора из друге слике која је била изостављена („Вај, како то боли“ по песми „Снови“).

Успешан редитељски деби у опери имао је искусни театарски човек и редитељ Радослав Дорић који је овај свој посао радио са великим амбицијама, са много љубави и знања. У постављању сцене, мизансцена, карактера и ликова веома су му помогли сценограф Милета Лесковац, костимограф Вања Поповић и кореограф Живојин Новков, чак и шминкер, маскер и остали.

Дорић је ликове поставио на модеран, симболички начин истакавши старе госпаре и њихове изданке као ликове-маске, живе лешеве, креатуре из прошлости. Носиоци психолошке драме су животни, страсни ликови – овоземаљски, из садашњости. Истакавши основну идеју Војновићевог текста (средишња драма из „Дубровачке трилогије“) редитељ је све музичке карактеристике искористио како би истакао главну идеју – пропаст дубровачке властелинске класе и немогућност остварења љубави двоје младих, припадника различитих друштвених слојева.

У музичком делу опере преовлађују речитативи, ариоза, ансамбли (хорова нема) подвучени и наглашени раскошном Христићевом оркестрацијом (која највише подсећа на Пучинијеву). Главна јунакиња (Павле) која је у сродству са несрећним хероинама Ђо Ђо Сан, Мими, Маргаретом и др. носи и највећи терет представе. У тој улози наступила је новосадска сопранисткиња Бранка Окљеша изванредно узбудљива, изражајна, продорног, снажног гласа, добре дикције и укупне вокалне реализације партије.

У једној од својих најбољих улога до сада (колико смо пратили) наступио је тенор Славољуб Коцић (у улози капетана Луја). Уз лепоту гласа лирских компоненти у овој улози достигао је зрелост, глумачки замах и драмске набоје. У улози мајке трију несрећних ћерки бриљирала је Илона Кантор-Васиљевић.

У делу нема класичних споредних ликова, тако да су и сви остали тумачи улога веома важни. Значајан контраст, комику и атмосферу „другог света“ унели су слушкиња Кате (Вера Бердовић) и трговац Васо (Бранислав Вукашиновић).

Посебно је импоновала интерпретација младе Виолете Срећковић (Маде) која се издвојила свежином гласа, а и глумом и изразом Јарослава Бенка (трећа сестра, Оре). Недостатак хорова надокнадили су ансамбли у другој слици и изванредно сценски и музички остварени – менует.

Велики део терета представе поднео је диригент Импре Топлак заједно са оркестром који је звучао сасвим солидно у нимало лакој партитури за реализацију.

Прави подвиг је у овим временима преиспитивати сопствену баштину, како је то учинило Српско народно позориште из Новог Сада, посебно када се на такав начин изведе старо домаће дело, какво је опера „Сутон“ Стевана Христића које се не би постидели највећи светски оперски центри.

*

30. Бемус, октобар 1998.

Полишика, 19.10.1998.

ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

ЂОАКИНО РОСИНИ: ПЕПЕЉУГА

ГЛАМУРОЗНО И СПЕКТАКУЛАРНО

Опера „Пепељуга“ Ђоакина Росинија у режији Јагоша Марковића, сценографији Миодрага Табачког и костимима Ренаша Балестре (Италија), на сцени Народног позоришта, у оквиру Бемуса. – Насловна улога Јагранка Јовановић, хором и оркестром дириговао Дејан Савић

Огромно интересовање владало је у јавности за поставку Росинијеве „Пепељуге“ на сцени Београдске опере. Сала је била препуна, а много заинтересованих остало је изван, да сачека неку од реприза. Гламурозност и спектакуларност представа је добила већ и због гостовања славног италијанског модног креатора Балестре који је урадио костиме, а нашу публику је посебно интригирало уплитање успешног позоришног редитеља Јагоша Маковића у „оперске воде“. Спектакл се и збио. Раскошни, веома луксузни (вероватно и прескупи) костими Балестре, као и сценографија Миодрага Табачког са неуобичајеним решењима и, посебно, оживљена, неконвенционална, у извесном смислу и неоперска режија успевали су да наглим контрастима слика, комиком ситуација, ликова, гротескним костимима (сестара, на пример) изазову салве смеха и салве аплауза. Највише упућених сценској поставци.

Музички домет био је слабији, са мање финеса, детаља, без неопходних динамичких градација и ефеката форте-пијано, карактеристичних за Росинијеву музику. Звучно прегломазан оркестар наметао се гушећи ионако претешке вокалне линије које захтевају врхунске певаче, истовремено и глумце искусне у домену комичне опере. Режијер је повремено жртвовао само певање сценском покрету, као и вокални израз тежећи да направи бурлеску, каткад и лакрдију, свдећи поједине улоге на комичарску допадљивост. Понеко од солиста је успео у оба задатка, као Миодраг Миша Јовановић, у улози Дон Мањифика (оца девојака), који је одлично избалансирао комичне елементе глуме са садржајношћу и прецизношћу певљивих, али и ђаволски тешких Росинијевих линија.

Сви остали интерпретатори углавном су задовољили сценским појавама и динамиком кретања, међу њима млади Владимир Андрић, у улози слуге Дандиднија, урадио је на лику више него што би то прави глумачко-комичар, остајући нам дужан испевавање вокалних линија и вокални аспект улоге уопште. Такође су и Сања Керкез и Наташа Јовић (две сестре) већ самом појавом у неодољивим костимима папагајских боја изазивале смех у сали, чему је посебно доприносила Сања Керкез, док је Наташа Јовић импоновала лепотом гласа. Дејан Максимовић у улози Дон Рамира оставио је половичан утисак.

У ансамблима који су значајни и бројни у опери највише се осећала недостатност и недовршеност у поставци дела. Врискање, цикање и надгласавање заменили су бравурозност и лепоту Росинијевих деоница и хармонских склопова.

Но, брзе промене сцена, ротациона бина са (нама чудним бродом званим *Vasi*, тј. Пољупци) мноштвом света који се креће, одвраћали су пажњу са певања и музике.

Ипак, насловна улога и креација Јадранке Јовановић заслужују посебан осврт, пре свега због тежине вокалне партије блиске Моцартовој по бројним колоратурама и великим техничким захтевима који кулминирају у завршној арији. Осећајући се сигурном у овој улози, поседујући комичарски рафинман, она је била и једина која је успешно вајала своје деонице сенчећи их потребним нијансама, не надвikuјући се и не тежећи театралности по сваку цену. И са пода, у лежећем положају, успевала је да контролише сваки певани тон. Ако и не плени лакоћом и лепотом гласа, Јадранка Јовановић изазива поштовање пре свега због студиозности приступа као и по максималном исцрпљивању својих глумачких и вокалних могућности.

Малих улога у овој опери и нема, но Ненад Јаковљевић (Алидоро) пленио је појавом и костимима, а хор био вокално сигуран и визуелно атрактиван.

Дејан Савић је своју пажњу усмерио оркестру коме и даље недостају филигранска прозачност, а пре свега прецизност и хомогеност.

*

34. Бемус, октобар 2002.

Полиџика, 10. 10. 2002.

ОПЕРСКА ПРЕМИЈЕРА

АЊА ЂОРЂЕВИЋ: НАРЦИС И ЕХО

ИЗМЕЂУ БАРОКА И РОКА

Премијера нове домаће камерне опере „Нарцис и Ехо“ композицијорке Ање Ђорђевић на либретто Марије Стојановић у Бишеф театару. Редитељ Алиса Стојановић, сценограф Саша Ивановић, костимограф Зора Мојсиловић-Појовић. Извођачи: ансамбл Арте, солисти Радмило Пејировић, Анетиа Илић, Ивана Димитријевић и ауторка, диригент Премил Пејировић

Многи тврде да је опера данас музејска форма. Међутим, коначно се и код нас неко од младих стваралаца, „усудио“ да направи омаж опери, али и пародију и персифлажу опере, како је то учинила Ања Ђорђевић, студент београдског ФМУ (дипломирала у класи В. Трајковића, сада на последипломским студијама у класи З. Ерића). Млада ауторка се користила, попут старих оперских мајстора, вечном и митском темом, сматрајући притом, да су сви остали митови део цивилизацијске прошлости, а да је мит о Нарцису вечан и да је уткан у егоизам свакодневице. Сагласје је пронашла у стиховима Марије Стојановић, а у стилу и духу ова камерна опера асоцира на барокну, по спољним оперским обележјима: оркестарским ансамблом (гудачки састав са четири дувача-обоа, кларинет, фагот и хорна), само четири вокална солиста, без хора, у минималним сценским радњама и покретима, а понајвише у звучном миљеу у коме доминира прегнантни, моторични, необарокни звук оркестра, са хармонијама које такође асоцирају на ранобарокне узор. У вокалним деоницама смењују се бравуре налик озбиљној опери барокних мајстора у дуетима (две нимфе) са аријама - сонговима сродних рок опери (у деоницама Еха и Нарциса). У таквим стилским координатама настала је пријатна, разиграна представа у којој је Алиса Стојановић сасвим мало редитељски суделовала, вероватно и због простора који је на сцени претежно заузео оркестар који је у центру збивања, као учесник и лик у опери, веома активан, посебно у подцртавању психолошких, социо-карактерних и других садржаја дела. Нарцис себе тражи у свему и свима, тако да до краја протагонисти постају његово огледало и његов ехо. Свежа инспирација младе ауторке доминантна је у неколико нумера, арија и дуета (Увертира, арија Еха из I чина, оба дуета Нимфи у I чину, дует Нарциса и Еха „Ја, ја“ из II чина и др.) док остало музичко ткиво има доста празног, понављајућег хода. У целини, то је неочекивано пријатан и другачији приступ старој теми и старом оперском жанру, класичним музичким средствима. Интерпретација се одликовала изразитим солистима, који певају стално озвучени на начин каквих модерних поп звезда, тако и изгледају обучени у костиме З. Мојсиловић-Поповић у сценографији која асоцира на подводни свет (Саша Ивановић). Поред одличне вокалне интерпретације, солисти на сцени играју, глуме и радују се бурлесци (Анета Илић и Ивана Димитријевић, две Нимфе) откривајући нове димензије и глуме и фалсетних елемената у гласу као изванредни, сугестивни Радмило Петровић (Нарцис) и свему томе дају обол чежње, наивности и звучности мјузикхола у деоници Еха (Ања Ђорђевић). Увежбани оркестар, ансамбл Арте, са великим ентузијазмом водио је диригент Премил Петровић. Ања Ђорђевић као аутор, сви остали извођачи и диригент, у свом сценском наступу обратили су се претежно младој публици која је била најприсутнија и на премијери и на обема репризама бурно поздрављајући аутора и извођаче. То нам сведочи да је опера и у 21. веку (још увек) жива форма.

*

37. Бемус, октобар 2005.
Полиџика, 7.10.2005
ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ
КРИСТОФ ВИЛИБАЛД ГЛУК:
ОРФЕЈ И ЕУРИДИКА

ЕУРИДИКА У ФАРМЕРКАМА

Премијера Глукове опере „Орфеј и Еуридика“ као фестивалски пројекат 37. Бемуса. Режија Бојане Цвејић, диригент Премил Петровић, главне улоге Стив Вехтер, Анета Илић и Ана Софреновић

За оне који сматрају да је опера мртва, изумрла музејска врста коју треба слушати седећи сатима у театру, млада екипа предвођена редитељком Бојаном Цвејић дала је одговор. Опера је жива, дешава се између нас, публика се шета, стоји и директно учествује у радњи. Неколико огромних сала Музеја 25. мај својим великим равним просторима у којима глас вишеструко одјекује и добија на волуминозности, а слушаоци се шетају од оркестра до видео бима и видео телевизијске презентације из хале у халу, били су нови оквир и нова сценографија старе Глукове опере. Нема статичних кадрова нити учесника. Хор пева лежећи, трчећи, а изванредни контратенор С. Вехтер пева на бициклу, шетајући се, радећи стој на рукама и сл. Бат корака публике која прелази са места на место, такође је део представе. Они који су желели да се нађу у театру и да присуствују пасторалној поставци ове опере, са певачим који се не померају са места и имају обавезне венчиће на глави, а „страшне фурије“ су са маскама на лицу и не би уплашиле ни најмање дете, могли су бити разочарани. Орфеј је наступао у црним фармеркама, диригент је водио представу у црвеној поло мајици, а Еуридика, изгубљена међу сенима, певала је у фармеркама. Без костима, без уобичајене сценографије у новом простору и на неуобичајени начин, изразила се екипа младих људи нашега доба и овога тренутка. Могло се очекивати још више инвенције, слободе, разигравања.

Музички део је био и најбољи део представе. У диригенту Премилу Петровићу видимо личност која анимира најпре оркестар састављен од Гудача св. Ђорђа и оркестра ФМУ, као и Фестивалски хор који Глуковој музици додаје радости, туге, бола, једном речју емоција чинећи је блиском данашњем слушаоцу.

Изванредни контратенор С. Вехтер водио је целу представу, певао бизарном, али природном бојом гласа, глумио, изводио слетске вежбе остајући у интонацији и потпуној извођачкој кондицији. Наступ Анете Илић имао је сву озбиљност, тежину, изражајност као да је певала на сцени националног театра и у костиму оперске диве. Успели дијалози са партнером остварени су и у глумачким елементима, сценским кретњама, али пре свега гласом коме је јака великих хала Музеја додавала на драматици. Вишеструки таленти Ане Софреновић, глумачки и певачки, улогу Амора

померили су ка другим врстама музике, а рок елементи нису само били садржани у кретњама и плесу играча. У сваком случају, била је то сасвим „ишчашена“ поставка класичне Глукове опере на коју се може пристати и прихватити је или у потпуности одбацити, но као начин презентације старијих оперских дела није ни нов ни јединствен. У свету, посебно у немачким театрима, и овакве и много слободније инсценације класичних оперских дела представљају свакодневну појаву. Најмање је, могло би се рећи, костимираних и класичних реализација. Пут живота опере на сцени свакако води и у овакве подухвате које праве екипе младих људи које су најпре упућене управо таквој, младој циљној групи.

*

38. Бемус, октобар 2006.

Полиџика, 14. 10. 2006.

ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

ВОЛФАНГ АМАДЕУС МОЦАРТ: ДОН ЂОВАНИ

НЕДОВРШЕНА ПРЕДСТАВА

На 38. Бемусу, на сцени Народног позоришта, изведена Моцартова опера „Дон Ђовани“

Када се за нову поставку опере позову тумачи два главна лика из иностранства, уз то и диригент и редитељ – то сигурно треба да обезбеди велики успех премијери. За извођење Моцартовог „Дон Ђованија“ сала Народног позоришта је била мала да прими све заинтересоване гледаоце. Том великом интересовању за ову оперу која је последњи пут на нашој сцени изведена пре више од две деценије (1982) и одиграна је само осам пута, ово је био нови велики повратак. Но, посао није довршен до краја. Сценски, сценографски, костимографски – као и било какав рад са светлом, остају да се доврше.

У основи минималистичка, поставка младог Љева Пуљезеа (28) имала је само назнаке сценских поступака које је требало дефинисати између озбиљног и комичног жанра. Филмско платно, као замена за сценографију, неколико сандука и слетски, црно бели костими хора и већине протагониста замарали су око и побудили на размишљање о, ипак, могућој и бољој концертној верзији која би била уприличена уместо сценске. У њој би Моцартова сјајна музика, једне од најбољих, икад написаних опера, дошла у потпуности до изражаја.

Диригент Марко Бердондини водио је оркестар који је увертиру и сам почетак свирао добро, да би се касније тањио и слабио у звуку, када је требало да добија на снази. Ни злокобног краја, ни драматике, ни лепоте Моцартове музике !

Најбољи део представе остварили су двојица гостију у главним улогама, баритон Паоло Кони (Дон Ђовани) суверен и у речитативима и у аријама, не остављајући публику без даха, али остварујући улогу у цели-

ни на потребном нивоу. У улози Лепорела наступио је Лизандро Гуинис, баритон у улози баса буфо који и поред доброг извођења није искористио своју улогу да направи прави комични лик.

Сви остали протагонисти били су или у погрешним улогама или у мукама испевавања Моцартових брзих пасажа, виртуозних, лепршавих и – несумњиво тешких. Најближе решењу захтева била је Сузана Шуваковић-Савић (Дона Елвира), као и млади певач Небојша Бабић (Мазето), док смо Дејана Максимовића (Дон Отавио) и Сању Керкез (Дона Ана) чули у њима примеренијим улогама. За Драгану Томић (Церлина) постоји нада да ће сазрети за улогу, а Драгољуб Бајић (Комтур) у диму који је са сцене допирао, у мраку, без решеног светла, тешко да је могао да се избори.

И хор и оркестар су показали жељу да студирају партитуру, остало је личило на приредбу о Дон Ђованију, односно на аматерску представу и „ад хок“ скупљену дружину за коју се не би могло рећи да сеже у давну историју и да се на репертоару Народног позоришта нашла 1938. године. Ми памтимо последњу поставку, неколико добрих улога, али и целину са којом се ни пре двадесет година нисмо могли подичити.

Да завршимо оптимистички. Могуће је да се све доврши, поправи и унапреди. Сви наши солисти који ће заменити странце морају бити на истом нивоу, а збрзана сценска решења до следеће представе могу бити реализована.

Или није било времена или снаге, ентузијазма, знања, моћи?

*

Полишика, Култура, 17.05. 2007.
Земун, Madlenianum
ПУЧИНИ: МАДАМ БАТЕРФЛАЈ

БАТЕРФЛАЈ У ТРЕЋОЈ ДИМЕНЗИЈИ

Нова поставка Пучинијеве опере „Мадам Батерфлај“ на сцени Madlenianума, режија Дејан Миладиновић, диригент Сашанко Јовановић, у главним улогама: гостини солиран Аилан Жу (САД-Кина) и Марчело Бедони (Италија)

Музичка критика

Бранка Радовић

Трагања за новим виђењима опере као жанра довела су редитеља Дејана Миладиновића до нових технологија, дигиталних, до опере као интерактивне игре, до споја нових уметности у старом синтетском жанру. Све то је покушао са либретом Пучинијеве лирске опере „Мадам Батерфлај“, користећи искуства јапанских футуристичких цртаних филмова „Манга“, јапанских дигитално-анимираних филмова у 3-де техници (којих има чак 36) у жељи да уместо „сладуњавае разгледнице Јапана“ добије оплемењену видео игру на сличну тему.

Представа је знатно скраћена, измењена, но музика главних делова је ту, на сцени, изводи је живи оркестар и певају (живи) певачи. Поставка је занимљива, модерна, нова и сасвим прихватљива. Представља корак ка млађој публици, ка преживљавању опере као жанра у новим, дигиталним, компјутеризованим временима, у којима човек велики део живота проводи поред екрана.

Увек када су на сцени битни режијски захвати, вокални део извођења је у другом плану. Форсирања гласова у Пучинијевој „Батерфлај“ скоро да су уобичајена. Форсирало је и двоје одличних певача, најпре визуелно аутентична, косоока Аилан Жу, у насловној улози, а затим и шармантни тенор из Италије Барчело Бедони (Пинкертон), за чим није било потребе. Наиме, извођена је верзија са смањеним оркестром (по један дувач) који је диригент Станко Јовановић невероватно масивно и гласно држао све време, тако да је и тај смањени оркестар успевао да покрива изузетне гласове главних солиста.

Због иновација у режијском поступку потиснути су сјајни дуети двоје заљубљених у првом чину, као и много других музичких елемената.

Једну од најбољих улога остварила је Наташа Јовић-Тривић (Сузуки), а убедљив је био и Владимир Андрић (конзул Шарплес). Невероватни костими (Миланка Берберовић) од Ђо Ђо Сан начинили су проститутку, од Сузуки Амазонку, а од Кејт Пинкертон панк девојку. Говорили су некада више од самих интерпретатора рола.

У младој екипи извођача истакли су се Горан Крнета, Небојша Бабић и Предраг Милановић. Очекујемо наше солисте и у главним улогама.

Ако некеме застрашујуће звуче речи као што су „cyber простор, Real time, WarCraft“, то су обележја нових времена, нових технологија и бескрајних могућности да се досегне трећа димензија. Ако као завршни резултат остане игра, а изостану сузе и туга, то се управо хтело – уместо Пучинијеве лирске трагедије пуне сентименталности, бола и патње, добили смо футуристичку визију града Нагаски, полупутопљени споменик као сведочанство свих ратова, а није изостала ни порука: “To the first victims of A- bomb“!

*

Полишика, 14. 03. 2006.

ШУБЕРТИЈАНА И ЛИСТИЈАНА

Реситиал руског пијанисте Аркадија Володоса у оквиру циклуса „Великани музичке сцене“ и у сали Коларца

Музичка критика

Бранка Радовић

Један од водећих светских пијаниста несумњиво воли да свира у Београду и београдска публика се, као и прошле године и ове, у највећој мери одушевљава пијанизмом, појавом и харизмом Володоса. Та узајам-

ност и размена емоција није могла бити манифестована толико колико у чињеници да је на бис извео пет или шест композиција, проширујући јасно и строго профилисану концепцију официјелног дела програма кога су сачињавала изабрана дела двојице великих аутора – Шуберта и Листа. Свирајући цео први део концерта без паузе између комада, тако да се Три музичка момента оп. 94 (бројеви 1,1 и 5) сливају у четири става сонате у еф молу, као нове четири минијатуре, а све то у опсежну разуђену и раскошну форму Шубертове музике, Володос је остварио своју Шубертијану на маестралан начин.

Иако његов пијанизам, корпуленција, грађа и однос према инструменту делују импресивно и моћно у свакоме извођеном делу, он је у Шуберту истраживао скривене унутрашње и паралелне гласове многим нечујне и неприсутне остварујући звучну поетику у једноставности и лепоти мисаоности. Многи ликови и карактери Шубертове музике искрсли су на другачији начин, у другим темпима и у линијама које су се преплитале, без спољашњег бљеска, у сведености медитације.

Цео други део концерта био је посвећен Листу, најпре две композиције из *Година ходочашћа*, међу најпопуларнијима и најчешће извођенима (*Долина Обермана*, *Sposalizio*), као и *Прва леџенда* (Св. Фрања Асишки говори птицама) такође извођене без паузе, претходиле су финалној *Мађарској райсодији бр. 19* (у верзији Хоровица) једином бљештавом, бриозном и виртуозном комаду који је могао да демонстрира ону димензију Володоса по којој је познат у свету и код нас. Свемоћно владање техником, моћно освајање свих њених видова, од ситних пасажа кристално јасних и у великој динамичкој скали, до крупне технике која му исто тако лако и без икаквог напора испада као из рукава.

Осећање да може да свира данима и сатима и да је то најприродније, као дисање и као говорење, није био само наш утисак. Додајући цео програм на „бис“ (Скрјабин, Рахмањинов, Мошковски, још један Лист...) он је узвратио публици на овације којима је био обасут. Не желећи да напусте салу, сви посетиоци су седели очекујући да Володос свира до краја његове издржљивости, али тог краја нема, постоји само тренутак када чаролија престаје и када пијаниста (мора) да напусти салу.

После контроверзног Кисина који је поделио публику и стручњаке, Володос је својим програмом желео да прикаже другу природу, не само ону која брзином и умешношћу владања инструментом оставља публику без даха. Овога пута био је софистицирани уметник чије је вредности публика препознала, осетила и наградила.

Полиџика. 2. 03. 2007.
КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИ
SINFONIETTA CRACOVIA
 Сала Коларца

ИКОНА МУЗИКЕ НАШЕГ ДОБА

Највећи живи композитор данашњице, Кшиштоф Пендерецки, у својству дириџента и аутора са оркестром Sinfonietta Cracovia и троје солиста на виолончелу

Музичка критика

Бранка Радовић

Један од највећих музичких уметника, Пољак и грађанин света Кшиштоф Пендерецки (1933) дириговао је у Београду своју музику и то ће бити датум за памћење. Оркестар из Кракова у чијој основи су само гудачи и гостујући дувачи извео је најпре моцартовску Шубертову *Пешу симфонију у Бе дуру*, па *Концерти за оркестар* (1948) веома значајне пољске композиторке Гражине Бацевич (1909-1969), и као посебан куриозитет, једно од најновијих остварења Пендерецког, први пут у Београду, *Концерто гросо за три виолончела и оркестар* (2001) чија је премијера била у Токију. Тако се долази у госте, са музиком својих аутора.

Огромно стваралаштво Пендерецког, посебно његов авангардни период 60.-их година утицао је на целокупну светску продукцију, посебно на наше композиторе, а дела као што су „Тужбалица жртвама Широшме“, „Пасија по Луки“, опера „Црна маска“, низ концерата писаних за највеће светске солисте граде бриљантни опус у походу од авангарде до неокласицизма и неоромантизма. Заокрет се догодио осамдесетих година – у повратку на елементарне музичке вредности, на мелодију, наглашену ритмичност, распеваност.

Бизарност концерта за три виолончела већ је садржана у самом избору солистичког блока у коме се музичари надмећу најпре међу собом, па онда и са целим оркестром (аналогно тројници тенора). Концерто гросо има најпре необарокну структуру, а у музичкој матрици се смењују фрагментарност тематике уз виртуозност солиста чије се експозиционе и каденцирајуће умеће смењује са узбуђеним, драматичним и лирским одсецима, у комбинацији са дувачима, ударалкама и гудачима. Необично дело, инспирисано, обимно, хармонски и посебно оркестарски - развијено и богато. Померен стилски, и после четрдесет година, садашњи Пендерецки је занимљив као и онај претходни-иноватор.

Троје виртуоза, млада и нова звезда на виолончелу Татјана Васиљева (победница Такмичења „Ростропович“ у Паризу) која је свирала на Страдиварију, јединствени Давид Герингас, као и невероватни Ласло Фенџо (прва награда на такмичењу „Пабло Казалс“, 2004) допринели су светском утиску извођења, што је Sinfonietta Cracovia демонстрирала у целом свом

наступу и одушевила београдску публику која није дозвољавала музичарима да сиђу са сцене.

*

**Необјављено, мај 2007.
БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА
ОРКЕСТАР РТС**

ХОЛИВУД, ВАГНЕР И – СТАНКО МАДИЋ

Два оркестарска концерта, Београдске филхармоније са диригентом Доријаном Вилсоном и сираним солистима, и РТС са диригентом Станком Шејићем и солистом Станком Мадићем

Музичка критика

Бранка Радовић

На последњем концерту оркестра Београдске филхармоније спојено је наизглед неспојиво, дух (некадашњег) Холивуда оличен у филмској музици за Хичкоков филм „Вртоглавица“ композитора Бернарда Хермана и први чин Вагнерове опере „Валкире“, другог дела из тетралогije „Прстен Нибелунга“.

Иако се Хичкоковог филма добро сећамо, музика нас је сасвим изненадила својим богатством, раскошним и огромним оркестарским звуком, вероватно због тога што се „најбоља филмска музика у добром филму не запажа, зато и јесте најбоља“. Диригент Вилсон је ту пронашао себе, дириговао је у пуној форми, а Филхармонија се ослободила, размахала и развеселила. Исто тако је реаговала публика.

У другом делу програма, сасвим ексклузивно, концертно и нешто скраћено изведен је први чин Вагнерових „Валкира“ са страним извођачима, сјајних гласова. Могу ли вагнеријанци међу нама да замисле нешто боље (ако смо се, наравно, од сценских поставки опростили)! Није нас изненадило што су певачи одлични, посебно изванредни, снажни, појавом и гласом, драмски тенор Џон Чарлс Пирс који је дошао са репутацијом једног од најбољих тенора своје генерације, а такав суд је надградио. Бригите Волфарт, афирмисана у другим Вагнеровим представама (Изолда и др.) задивила је све, као и бас Хаген Еркарт.

Изненадио нас је диригент Вилсон који се, одједном, од жовијалног холивудског маистра претворио у преданог вагнеријанца диригујући скоро све напамет (!) тражећи посебне боје, динамичка крешенда и декрешенда, посебан звук (како је то сјајно успео са групом виолончела и истакнутим првим челистом!) и потпуну сагласност гласова и оркестра.

Повлачимо оно речено напред о његовом холивудском поимању музике.

Београдска филхармонија је освојила публику, солисти такође, а диригент један од до сада највећих београдских успеха. Оркестар је на прагу да постигне фриволност Холивуда и мистику Вагнера.

Концерт оркестра РТС био је сасвим другачије концепције: домаћи извођачи и домаћа музика, диригент Станко Шепић и виолиниста Станко Мадић, а на почетку програма једно од најбољих дела дојена српске музике Василија Мокрањца (1923-1984), његова „Лирска поема“ изведена са великим афинитетом као и Шепићева Друга симфонија, посвећена управо В. Мокрањцу.

Необичне диспозиције темпа, облика, карактера (Анданте-Алегро-Анданте) и броја ставова, ово дело је пленило лепотом тема, медитеранском топлином израза, прегнантним, неправилним ритмовима фолклорног порекла (у II ставу), иако антимодерно и антиноваторско. Може се овој симфонији приговорити на препознатљивости писма, мелодике и свих слојева оркестрације, али не може на инспирисаности, искрености, једноставности и лепоти. А, за нас је то довољно. Шепићева симфонија звучи као музика, не као експеримент.

Посебно одушевљење изазвао је наш млади виртуоз на виолини, Станко Мадић (1984), извођењем солистичке деонице у Брамсовом Виолинском концерту у Де дуру оп. 77. Не само што је са највећом лакоћом свирао и што се ниједан тон није отргнуо контроли, већ се сливао нежно, суптилно, никад агресивно (за то је заслужан и племенити холандски инструмент необичног облика, на коме музицира). Добили смо виолинисту врхунске класе, који је још увек у нашој земљи, иако је освојио сва највећа инострана и домаћа такмичења. Око њега треба да се боре све концертне агенције, оркестри и диригенти. Титула „Најперспективнији млади уметник“ већ му је додељена (за 2006. годину), можемо да је потврдимо и за ову годину.

И своју и туђу музику диригент Станко Шепић је изводио својим познатим шармом, потпуно саживљено, добро одмерено у пратњи концерта и младог виолинисте. Иако ретки, његови наступи се памте.

*

Полишика, 5. 06. 2007.

ЗУБИН МЕХТА

ИЗРАЕЛСКА ФИЛХАРМОНИЈА

Сава центар

ХАРИЗМАТИЧНИ МЕХТА

Изралеска филхармонија са диригентом Зубином Мехтом у Сава центру

Круна овогодишње богате музичке сезоне која није оскудевала ни у страним оркестарским ансамблима ипак је доживљена у извођењу целовечерњег чисто оркестарског програма који је извела Израелска филхармонија са диригентом Зубином Мехтом.

Овај ансамбл је један од најбољих у свету, иако само рангирање не говори све, ипак бити стално у врху, међу десет најбољих, довољно је и као податак.

На први поглед необично састављен програм, без очекиваног солистичког концерта надокнадили су бројни солистички наступи током све три изведене композиције. Хомогеном звуку и његовом равномерном распрострањању у великој сали свакако је доприносила и другачија диспозиција инструменталиста у оркестру у односу на очекивану. Данас и није тако редак случај да се виолине налазе са обе стране диригента, виолончела у средини, а контрабаси уместо на десној страни – на левој. Без обзира на све то, поред изузетних солиста који су имали прилику да се истакну најпре у Бетовеновој увертири Леонора бр. 3, али још убедљивије у Равеловој Другој свити из балета „Дафнис и Хлоје“, да би праве солистичке учинке показали у свим ставовима Дворжакове симфоније „Из Новог света“ у е молу оп. 95.

Склони смо да обраћамо пажњу на изврсне дуваче, посебно трубе и хорне, интонативно потпуно прецизне, без и једног погрешног дрхтаја, а не тона. Затим дрвене дуваче, међу којима су се племенитошћу и лепотом тона издвојиле флауте, обоа, кларинет.

И поред сасвим изузетних солистичких наступа (сјајни бас кларинет у Дворжаковој симфонији и др.) основу и овог оркестра, као и свих осталих, чине гудачи који заједно дишу, на један потез свирају и истим потезима које је лепо и гледати, а не само слушати, реагују на и најмањи миг диригента.

Зубин Мехта (1936) уметник, али и лидер и вођа који у себи спаја класични метод и диригентски став са еруптивном енергијом, источњачким темпераментом и јединственом харизмом – опчињава све око себе.

Миљеник београдске публике овом приликом је изабрао веома озбиљан програм у коме није било много места за естрадна и прштећа громогласна парадирања. То је остављено за „бисеве“ и Штраусове комаде на ивици кича који су невероватно ефектни и показали су ванредно умеће Израелске филхармоније. Ми ћемо, ипак радије памтити огромну динамичку скалу у Равеловој свити, велики рафинман у исказивању потмулог дрхтурења и вишеслојних звучних блокова импресионистичког, колоритног оркестра. Класично је било тумачење велике Дворжакове симфоније, умерених темпа, беспрекорног ритмичког и интонативног израза оствареног са словенском топлином и емоционалношћу, раскошно, моћно, са дуготрајним пијанима и са ретким, и утолико сугестивнијим – градацијама.

Елеганција покрета из којих извире сама музика, тумачење које проистиче из душе и главе, без икаквих нота пред собом, став и наступ, шарм и оригиналност, чине Зубина Мехту једним од највећих диригената данашњице.

Полиџика, 13. 07. 2007.
ВИОЛОНЧЕЛИСТА МИША МАЈСКИ
I VIRTUOSI ITALIANI
 Сава центар

ЧЕЛО У ПЕТОЈ БРЗИНИ

Овогодишњи Чело фест зајворили I virtuosi italiani и виолончелиста Миша Мајски у дворани Сава центар

Музичка критика

Бранка Радовић

После низа сјајних виолончелиста, наших и страних, као и мастер класа и радионица, Чело фест се завршио спектакуларно, са страним камерним ансамблом „I virtuosi italiani“ и једним од данас најексклузивнијих извођача на свету, Мишом Мајским, који је свој наступ посветио „великом учитељу“ Мстиславу Ростроповичу. А учитељ је Мајског својевремено прогласио за „...једног од изузетних талената млађе генерације виолончелиста. Његово извођење представља комбинацију поезије и префињености са великим темпераментом и сјајном техником“.

Данас је то ексцентрични уметник седе гриве на глави, необичне одеће и наступа без осмеха. Његовим солистичким реситалом на Бемусу нисмо били одушевљени због пре(великих) слобода које је себи дозвољавао у тумачењу свих дела са програма. Он је то чинио и ове вечери, најмање у јеврејској молитви Кол Нидреи Макса Бруха, па је тај доживљај и био најсугестивнији. Велика динамичка скала, огроман доживљајни распон и усредсређивање на молитву звучали су музикално, потресно и инспиративно.

Међутим, ни Virtuosi italiani нису супели да га обуздају у тумачењу Концерта бр. 1 у Це дуру Ј. Хајдна, да не жури и да не романтизира претерано, а он је баш то чинио, од другог става је направио романтичарску баладу, а од трећег збрзано и хистерично јурцање које нико не може да следи.. Ни два Баха на бис нису оставила бољи утисак. Одушевљење публике било је, за разлику од нашег, потпуно.

Светски признати камерни ансамбл од дванаест музичара „I virtuosi italiani“, поред две концертне пратње, без диригента је извео и остали део програма, на почетку Серенаду за гудаче у Це дуру оп. 48 П.И. Чајковског сјајно, уиграно, беспрекорно избалансирано, без икакве жеље и потребе за естрадним ефектима. Шта један озбиљан ансамбл може да учини од популарне „Хризантеме“ Ђ. Пучинија слушали смо с неверицом. Ова питка, лака и неоодољива музика прозвучала је озбиљно и вредно, допуњена неким унутрашњима дијалозима и слојевима које нисмо до сада чули. Познатији као аутор филмске музике, Нино Рота је у извођењу овог сјајног ансамбла у Концерту за гудаче (Прелудијум, Скерцо, Ариа и Финале) остварио љупкост, мекоћу и шарм који су природени медитеранском духу и изразу који

је ансамбл све време демонстрирао. Публика им није дозволила да оду са сцене, па је на бис њихов концертмајстор праћен ансамблом ређао ставове из „Четири годишња доба“ Вивалдија до дубоко у ноћ.

*

Полишика, Култура, 2. 10. 2007.
Сала дома културе Неготин
ПРЕМИЈЕРА ДЕЛА РЕКВИЈЕМ ЗА НИКОЛУ ТЕСЛУ
Аутор Ксенија Зечевић

СУЗЕ НАД КСЕНИЈОМ

Премијера последњег дела Ксеније Зечевић у Неготину у оквиру 42. „Мокрањчевих дана“

Симфонијски оркестар, мешовити хор и дечји хор РТС, диригент Бојан Суђић, солисти Јасмина Трумбеташ-Пешировић, Јадранка Јовановић, Саша Шћулић и Горан Крнеша

Музичка критика

Бранка Радовић

С нестрпљењем се очекивало премијерно извођење последњег опуса прерано преминуле композиторке Ксеније Зечевић (1956-2006) Реквијема за Николу Теслу (2006) писаног за велики извођачки апарат и реализовано уз режију, сценографију, светлосне ефекте и ласерске зраке, уз сву модерну технику која је, по жељи ауторке, требало да музику надгради сценским елементима и говореним деловима из списка Николе Тесле. Уводни први став који наговештава атмосферу мирног је карактера и само је предказање страшних ватри и бура у другом ставу („Сага о Прометеју), посебно у демонском и турбулентном трећем („Свемоћ свеспознаја“). Ма колико централна и средња два става носила сву драматику и епику, најпотреснији је последњи, четврти став „Сан над сновима“ који исповедно грцање и ламенто уместо гласу препушта соло виолончелу, а затим и дечјем хору и харфи говорећи о достигнутој срећи – у сну, у оновремском, у постхумном. Порука је искрена, лична и лирска. Веома је дирнула слушаоце, чули су се уздаси и сузе у сали.

Музика Ксеније Зечевић у овоме делу представља синтезу њених свеукупних трагања из претходних дела. Може бити и анахрона, сасвим неоромантичарска, недовољно модерна, али је узбудљива, потресна, искрена и – њена. Редакцију партитуре извршио је диригент Миодраг Јаноски.

Како се текст једва разабера и слабо разуме, а он је оригиналан и ауторкин, требало би извршити још једно, додатно „чишћење“ партитуре. Пребрза темпа појединих ставова „прогутала“ су неке лирске епизоде („Госпа од језера“ се није чула ни регистровала).

Тајновити вео око настанка, (не) завршетка дела и околности поставке чини се да је дотакао све извођаче. Ансамбли РТС уносећи се у Ксенијину музику и судбину, са амбициозним диригентом Суђићем и са со-

листима чије су истакнуте и скоро оперске нумере доминирале посебно у тумачењу две врсне уметнице (Јасмина Трумбеташ и Јадранка Јовановић), као и у мушком делу ансамбла (Саша Штулић, Горан Крнета) имале су велики изражајни и емотивни набој. Мешовити хор РТС скоро у сценској узбуђености скандирао је потресне стихове ауторке и преплитао се у фуигираним одломцима, а дечји хор РТС анђеоским гласовима дочарао је тренутке посебне атмосфере.

Изузетан пријем код публике, скандирање и вишеминутно аплаудирање свим извођачима могло је да изненади оне који су навикли да на „Мокрањчевим данима“ слушају само добро познате и признате композиције старијих хорских композитора. Ризик од представљања новог и непознатог дела контроверзне композиторке преузели смо свесно, желећи да у Неготину, на нашем најтрадиционалнијем музичком фестивалу, учинимо „корак у страну“, ка наследницима Мокрањца у нашем времену. Једнима се допало, другима није, али је изазвало опште интересовање.

Београдска премијера дела одржана је 19. септембра у сали Колпрачеве задужбине у богатијој сценској поставци.

Branka Radović

DEFINING MUSIC CRITIQUE

Summary

After being engaged in the study of music critique, published in daily papers and broadcast on the radio, for several decades now, the only conclusion to be derived was that there is a serious lack of the critique literature written in our language. Since a reviewer is often presented with issues regarding his personal aesthetic points of view, as well as those related to paradigms according to which a work of art is to be perceived, even those regarding individual affinities and taste, the paper offers answers to at least some of the questions thereof imposed. Given the fact that the Faculty of Philology and Arts (FILUM) in Kragujevac has founded a Department for Media Music, one may find the paper to be a useful curriculum device. A part of the answer is based on the students' numerous questions which are, in the second portion of the paper, complemented with representative material in the form of several music critiques published in "Politika" daily paper. No conclusions are to be drawn, whatsoever, the questions are still imposed upon us, and the conclusions remain to be individual, as well as expected from each of the readers to be derived upon gaining a thorough insight into the text.