

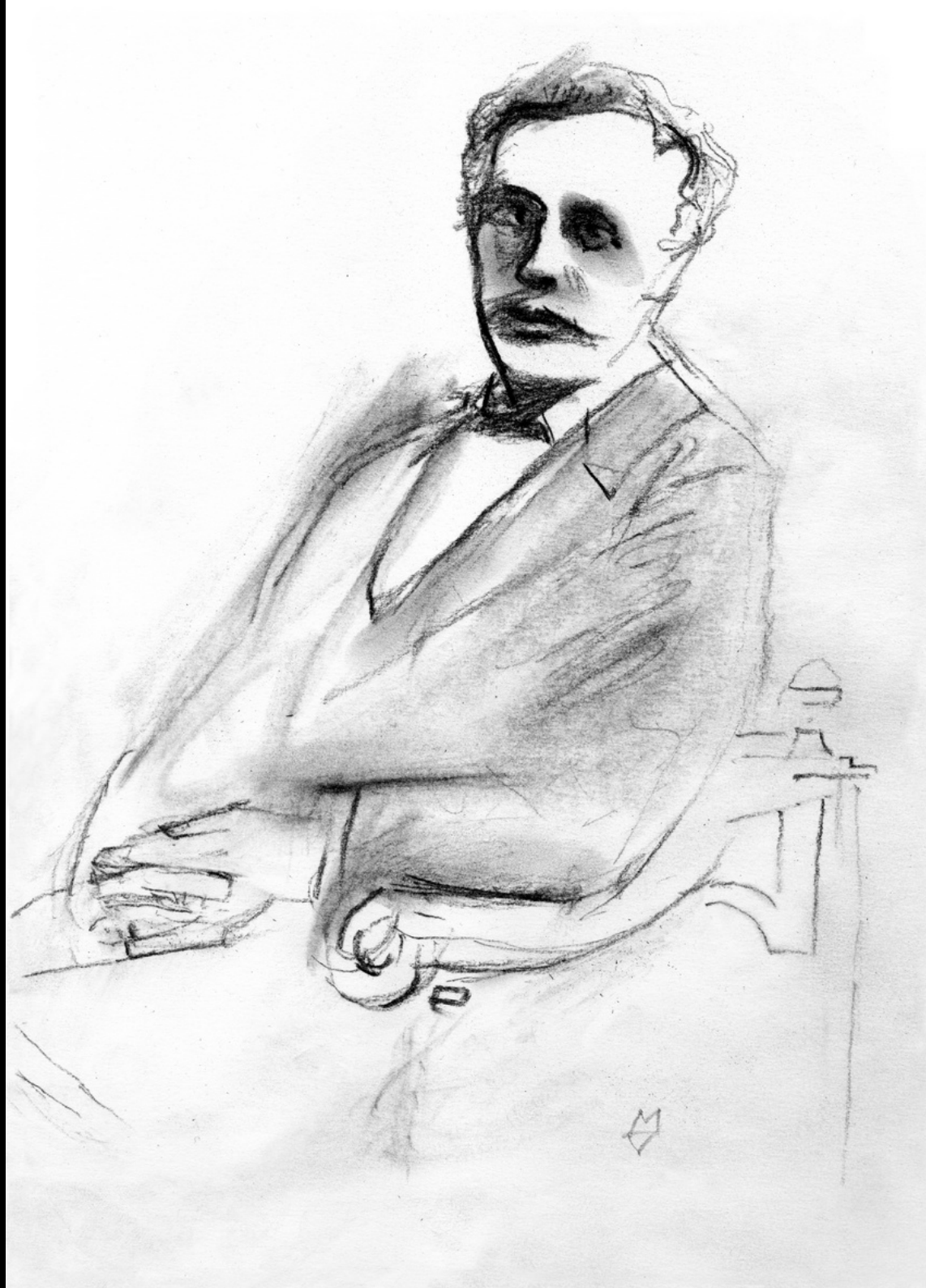
RICHARD

STRAUSS

- glazba bez  
početka i kraja

*dalibor davidović*

Ilustracija: Munir Vejzović



*Skladateljeve opere često započinju neprimjetno, kao da je posjetitelj zakasnio na pravi početak, pa se na vrhu prstiju šulja do nekog slobodnog mjesta u gledalištu, kako ne bi ometao one koji su došli na vrijeme. I Straussove simfonijske pjesme, nastale neposredno prije prvih scenskih djela, nerijetko započinju na sličan način, tihim mrmorom, za koji još nije sigurno je li početak glazbe ili okolni šum, ili pak, poput Tilla Eulenspiegela, gestom za koju se čini da je već varijacija nečega što joj je prethodilo. Glazba bi mogla započeti na bilo kojem mjestu, a da to ne bi činilo bitnu razliku.*

Nezamjetan početak Straussovih djela nije ostao nezamijećen. Štoviše, jedan je od ključnih elemenata za koji se vezivala kritika, tretirajući ga kao simptom koji upućuje na opće stanje Straussove umjetničke poetike. Tako se u Adornovu velikom eseju o Straussu, pisanom 1964. godine uz skladateljev stoti rođendan, neprimjetnost početka smatra obilježjem glazbe u stanju u kojem je kombinatoričnost tonaliteta, kao sistema koji regulira tonske odnose, toliko uznapredovala, da gotovo svaki ton može slijediti nakon svakog drugog. Tome odgovara glazbena sintaksa kod koje na važnosti gube zaokružene tematske cjeline, ustupajući mjesto apstraktnim ritamsko-intervalnim "paketićima", iz kojih se tijekom skladbe

grade uvijek novi motivi. Gubi se stoga i važnost onoga "prvi put", budući da je svaki motiv uvijek već izveden iz apstraktne zalihe, pa se uopće ne mora činiti da oni međusobno imaju ikakve veze. Glazba se samo prelijeva, ne poznajući više neki protokol, po kojem su se odvijala djela pisana u sonatnim okvirima, uključujući i simfonijsku pjesmu.

Nezamjetnost početka skladbe, koja je istodobno i neodlučnost njezina završetka, budući da on ne proizlazi iz logike sonatnog razvoja, kod kojeg je jasno da nakon provedbe i reprize, u kojoj su se obje teme još jednom pojavile, ali sada u drukčijem odnosu nego prvi put, mora uslijediti završetak, Adorno pronalazi ne samo u pojedinačnim djelima, nego i u Straussovom opusu u cjelini. Straussov opus tako ne zna za neku bitnu cezuru, nego se odvija kao vječno ponavljanje istog, kojem njegova unutrašnja logika ne daje osnova za završavanje, nego se prekida zahvaljujući izvanjskom udarcu, skladateljevoj smrti. (Uostalom, još je Berg smatrao da Strauss nije uspio razviti "kasni stil", već da su njegove kasnije kompozicije samo sasušena parodija vječne mladosti.) A za Adorna to je ujedno i presuda u pogledu kvalitete: ne započinjući svaki put iznova, analizom onoga što se u određenom trenutku nadaje kao glazbeni materijal određenog razdoblja, nego se rutinski držeći uvijek istog, postvagnerijskog glazbenog jezika, Strauss ostaje s onu stranu bitnog događanja glazbene povijesti, postajući puki dokument stanovita stila, i to onoga koji već imenom upućuje na mladost i tako je korumpira - Jugendstila. Štoviše, ondje gdje se čini da je Strauss najmoderniji, kao u jednočinkama "Salome" i "Elektra", ondje je najviše izdajnik, budući da

koristi zvukovna rješenja "nove glazbe" kao puke trikove; nije slučajno da se Adornu Straussova djela otkrivaju kao glazba za film, ona koja se ne vodi imanentno glazbenom logikom (uključujući i historijsku logiku odvijanja glazbenog materijala), nego je tek efekt, puka manipulacija. Straussov je *crimen*, dakle, u tome što je od samog početka bio kompromisan: on je, doduše, "letio iznad Zemlje" u smjeru "zvuka s drugih planeta", ali pritom "ostajući u njezinoj blizini", kao "proizvod iz ranog razdoblja zrakoplovstva". Da je, kao Bečka škola, rigorozno sveo glazbeni slog na komorne okvire, te se u tako čistoj situaciji poduhvatio prisiljavanja tonaliteta na eksploziju, na ono što je već postvagnerijanska kombinatorika obećavala, ali nije ispunila, naime posvemašnju neizvjesnost tonskih odnosa, dospio bi ondje kamo je trebao, istupajući iz sfere "privida" u pravcu "istine". Doduše, Adorno neće zaboraviti da se umjetničko djelo kao takvo ne odnosi samo spram nečega historijskog i promjenjivog, nego uopće postoji samo po tome što ima udjela u "biti umjetnosti", a ta, prema njemu, nije ništa drugo doli - "privid". Stoga će priznati da se Strauss teško može otpisati zbog vjernosti "prividu"; prije će biti da je "Straussov defekt" u tome što u njegovim djelima "premalo teži ono što u njihovu prividu nije privid".

Okrivajući što je to što "nije privid" u Straussa, i tako ga "spašavajući" od zapadanja u stanje zaborava, Adorno ne samo što će uputiti na to da nepostojanje početka i kraja Straussovih djela nije puka slika života kakav jest, nego imaginacija nekog nepostojećeg - otkrit će još nešto, što možda nije ni slutio: tvrdeći da Strauss "ostaje na visini" samo

stoga što se ne predaje pukoj "magli" zvukovne materije, već je "stilizira" i "sublimira" uz pomoć programa, kritičar će nehotice imenovati još jednu dimenziju Straussova djela, odmah zatvarajući vrata. Naime, u argumentu da su Straussova djela kompromisna uvijek se već pretpostavlja da je razina odnosa među tonovima ključna, ona koja omogućuje da se odredi naprednost ili kompromisnost dotične glazbe. Izvori samih tonova, "magla" zvukovne materije, za Adorna kao da je puka "mrtva tvar", koju tek kakva ideja (koja u Straussa poprima izgled literarnog programa) može "sublimirati" do prave umjetnosti. Ali njegov sud o Straussu kao onome tko je, srećom, krenuo putem sublimacije, ne prepuštajući se, ničeanški, spuštanju u suprotnom smjeru, ima i svoju drugu stranu. Ne samo da bi se, ostajući u njegovom vidokrugu, moglo pretpostaviti da bi stanovita "nova glazba" u Straussovu slučaju bila moguća upravo odbijanjem "ideje" i "programa", prepuštanjem samome pitanju izvora zvuka, nego se na taj način u srcu samih Straussovih djela pronalazi ona dimenzija koju ne pogađa kritičarska gesta koja ih odbacuje kao puki balast, bilo historijski (Adorno drži da su njegova kasnija djela rezultat "stroja za komponiranje", koji proizvodi nove skladbe prema modelu isprobanom na početku karijere) ili akustički. Svako Straussovo djelo tako, povrh "ideja" predstavljenih zvukom, upućuje i na to da je zvuk ono što čini glazbu, kao i da zvuk nije ovisan o njoj, s obzirom da nastaje iz drugog izvora. Stoga se svaki put iznova, kada se sluša neka snimka, valja sjetiti da djelo ne čine samo odnosi među tonovima, ono što se naziva kompozicijskom tehnikom; čine je i sami zvukovi, ono što nije u potpunosti u njezinoj moći.

**SALOME**

**Birgit Nilsson, Gerhard Stolze, Grace Hoffman, Eberhard Wächter, Waldemar Kmentt, Wiener Philharmoniker, Georg Solti,**

Decca 475 7528

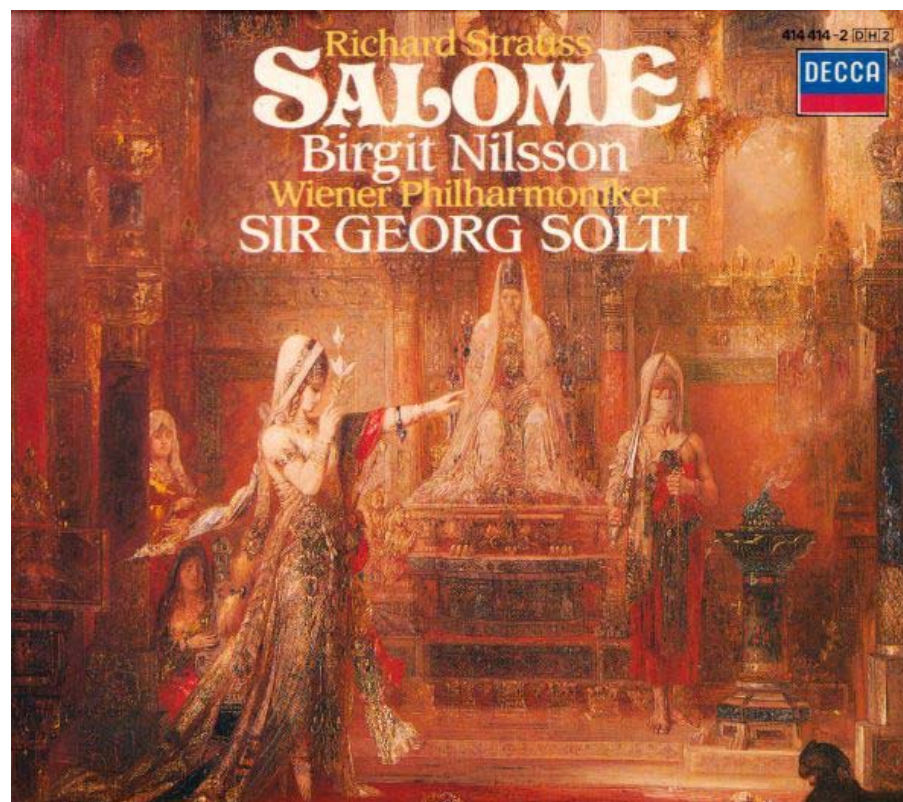
**ELEKTRA**

**Mignon Dunn, Birgit Nilsson, Leonie Rysanek, Robert Nagy, Donald McIntyre, Metropolitan Opera Orchestra, James Levine**

DGG 00440 073 4111

Soltijevu legendarnu snimku "Salome" s Bečkim filharmoničarima iz 1962. godine s Levineovom snimkom Elektre iz Meta godine 1980. povezuje identična zvučna boja: glas Birgit Nilsson. Štoviše, na DVD ploči sa snimkom "Elektre" upravo je ona u središtu: ne samo što pjeva naslovnu ulogu, nego je protagonistica i dodataka, što ih ovaj disk sadrži u izobilju. Izvedbena poetika i orkestralni zvuk, dakako, poprilično se razlikuju: Soltijeva izvedba vrlo je pažljiva u pogledu detalja, a remasterizirana snimka upravo potiče tu nevjerojatnu predanost svakom zakutku ove partiture, ionako bogate orkestralnim bizarnostima (kao što su flažoleti na kontrabasu). Levineovo oblikovanje zvuka više se odvija u općim crtama, u širim potezima, pa je stoga zvuk manje profiliran "iznutra", manje "diše" (pri čemu je, istini za volju, u pitanju ipak manje gipko i podatno orkestralno tijelo od Bečke filharmonije). Za to je svakako odgovoran i sfumato ove snimke, podjednako u vizualnom i zvučnom pogledu. A glas? Princeza zaljubljena u prorokovo tijelo posjeduje glas nalik oružju, koji ubojito pogađa svaki ton i besprijekorno se snalazi u svakom, pa i najnazubljenijem skoku. Taj je glas već poprimio onu metalnu, pomalo

militantnu boju, koja možda i ne odgovara princezinu opisu ("Izgleda čudno. Poput male princeze, čija su stopala bijeli grozdovi. Čini se kao da pleše..."), ali zato djeluje poput elementa koji ne daje mjesta sumnji da lik princeze uistinu postoji. Nasuprot tome, glas u "Elektri", osobito u početnom monologu, nema više prijašnju snagu, fragilan je, čak mjestimice nesiguran. I to je ono što neprestano izbija u prvi plan kada se gleda ova snimka, neizvjesnost hoće li glas izdržati taj napor, hoće li



njezino tijelo biti u stanju izvesti sve one pokrete koji se od njega traže, napose na kraju, kada Elektrino zaplesano tijelo postaje "izvorom glazbe", kako sama veli. Intruzija smrti, što je Adorno vidi kao drugu stranu Straussovih težnji neograničenom životu, a u "Elektri" napose i zagovaranje smrti drugoga, da bi se održao život koji preostaje, na sceni postaje zamjetna u doslovnom smislu. Zvuk se pojavljuje teškom mukom, odvajajući se od tišine, u koju će na kraju ponovno utonuti.

Dalibor Davidović

#### ARIADNE AUF NAXOS

L. Price, T. Troyanos, Edita Gruberova, René Kollo, LSO, G. Solti

Decca 460 233

Ponovna izdanja, što ih na tržište nosača zvuka običavaju lansirati tzv. velike izdavačke kuće, često donose tek staro u novom pakiranju: postojeća se snimka ponovno objavljuje bez većih zahvata u zvučnu sliku, no dodaje joj se nova, "modernija" vizualna oprema. Kako proizvodnja takvih recikliranih izdanja ne dostiže troškove nove produkcije, njihova je cijena niža. Često se nastoji uštedjeti i na papiru, pa se izostavljaju opsežniji tekstovni prilozi (i libreto, ukoliko je riječ o operi). Soltijeva slavna izvedba "Arijadne na Naksosu" snimljena 1977. godine zaslužila je ovom prilikom nešto "luksuzniju" sudbinu - snimka je remasterizirana, a i oprema je bogatija, pri čemu valja istaknuti članak snimatelja Jamesa Locka u kojem se opisuju pojedini tehnički detalji sa snimanja. U nizu legendarnih Soltijevih snimaka Straussovih opera, "Arijadna na Naksosu" ne

zauzima možda ono mjesto koje ima "Kavalir s ružom" ili "Elektra", premda je riječ o kasnijoj i stoga tehnički kvalitetnijoj snimci od prethodne dvije; neki od pjevača (René Kollo kao Bakho, te Leontyne Price, koja tumači Arijadnu) možda nisu baš najbolji izbor, premda ima i onih (Edita Gruberova kao Zerbinetta) koji su ostvarili iznimne uloge. No, i sama "Arijadna na Naksosu" manje je popularno i izvedeno djelo od prethodnih. Njezina komplicirana dramaturgija, koja izlaže promatranju upravo odnos fikcije i stvarnosti, teatra i života, mita i sadašnjosti, nikada nije postala široko omiljenom. Tu Hofmannsthalovu temu Strauss ovdje prenosi i na glazbeno polje, pa tako "sadašnjost" uzima masku "stare" glazbe, one Mozartove. Solti (koji je "Arijadnu" smatrao "...egzotičnom, perverznom verzijom 'Cosi fan tutte'.") naglašava ovu vezu, pa tako opera poprima distanciran, ironičan, konverzacijski ton.

Dalibor Davidović

#### SALOME

H. Behrens, A. Baltsa, J. van Dam, K.-W. Böhm, VPO, H. von Karajan

EMI 7 49358 2

Na svom prvom javnom dirigentskom nastupu 1929. godine Karajan je u program uvrstio "Don Juana", simfonijsku pjesmu koju je ukupno dirigirao preko devedeset puta, a iste je godine, s 21 godinom, uskočio za pult salzburškog Mozarteum orkestra i izveo svoju prvu "Salomu". Osim već spomenutog opernog dirigentskog debija, Karajan je "Salomu" postavljao još dva puta, 1956. u milanskoj Scali, te 1977. u Salzburgu, na ljetnim

svečanim igrama. Sveukupno, s reprizama, "oddirigirao" je deset predstava ove popularne Straussove jednočinke. Osobito značajna i vrijedna je njegova salzburška izvedba, igrana 1977. i 1978. godine, koju je sam Karajan i režirao, a izvedbama je prethodilo studijsko snimanje u proljeće 1977. godine. Takav svekarajanski perfekcionistički projekt iznjedrio je jednu od najupečatljivijih, referentnih snimki "Salome" koju danas imamo, a velikom maestru povratio je ugled i među najvećim kritičarima. Karajanova kompaktna interpretacija u većoj mjeri ističe tradicionalnost od suvremenosti ove opere. On dodatno podcrtava ljepotu melodijske linije tamo gdje je ona klasična, on će pregnantnom ritmičnošću asociirati na ples u mnogim frazama a ne samo u izdvojenom plesu sedam velova, a pjevači svoje pakleno teške uloge (osobito Herod) moraju ispjevati, a tek mjestimice, na kraju fraza, Karajan im dopušta govorno pjevanje kao osobitost i mogućnost koju dramski sadržaj i Straussova glazba podnose. Dojmu pridonosi homogen i izbalansiran zvuk sjajnih Bečkih filharmoničara, koji su u stanju doslovce preko taktne crte učiniti nagli a logični *descrescendo* i veliki simfonijski orkestralni zvuk pretvoriti u jasni, precizni, komorni zvuk opernog orkestra.

Karajan je uvijek posebno pazio na izbor pjevačke ekipe. Sjajna, kao stvorena za ulogu Salome je tridesetdevetgodišnja Hildegard Behrens. Punoća njenog glasa pridonosi dramskoj upečatljivosti, kojoj pak korespondira zvonkost začudne senzualnosti. Ni jednog momenta ona nije ista, čak je opetovano traženje Ivanove glave na srebrnom pladnju svaki puta drugačije glazbeno oblikovano i obojano. Osobitost ove izvedbe je da su i sve ostale role izvanredno otpjevane. Herodijada Agnes Baltse

fokusiranim moćnim glasom uspijeva parirati i biti čak Salomi autoritativno nadmoćna, a Herod Karla-Waltera Böhma uzorno glatko pjeva cijelu svoju pakleno tešku scenu. Jose van Dam je Ivan Krstitelj basovske boje i sonornosti, tek možda nedovoljne plemenitosti za postizanje dovoljnoga kontrasta s ostalima. Spomenimo još i odličnog raspjevanog Narrabotha Wieslawa Ochmana, te kvintet Židova koje predvodi Heinz Zednik.

Mario Osvin Pavčević

#### KAVALIR S RUŽOM

E. Schwarzkopf, Ch. Ludwig, N. Gedda, Philharmonia, H. von Karajan

EMI 7243 5 67605 2 3

Od svih Straussovih opera Karajan je ipak najviše vezan uz "Kavalira s ružom". Tu je operu dirigirao 37 puta, prvi puta u Ulmu 1932. godine, a posljednji u Salzburgu 1984. godine. U ovoj zadnjoj izvedbi pjevale su poznate pjevačke zvijezde (osobito ženski tercet glavnih likova) s kojima je Karajan volio surađivati: Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Janet Perry, Vinson Cole, Kurt Moll i Gottfried Hornik. Pa ipak, umjetnički vrhunac u cjelokupnom Karajanovom bavljenju Straussovim operama bile su izvedbe "Rosenkavaliera" u pedesetim godinama. Godine 1952. Karajan postavlja "Kavalira s ružom" u Scali, s iznimnom ekipom pjevača koje prevode Elisabeth Schwarzkopf, Sena Jurinac, Lisa della Casa i Otto Edelmann. Schwarzkopf i Jurinac predvode i Karajanovu pjevačku ekipu "Rosenkavaliera" s kojim je 1960. godine otvorena Velika dvorana svečanih igara u Salzburgu. No, vratimo se na iznimno kvalitetnu produkciju iz

Scale, koju je producent Walter Legge svakako htio snimiti, te je pokrenuo opsežne pripreme da se studijska opreme iz Londona dovede u Milano. Ipak, do snimanja u Milanu zbog prevelikih troškova nikad nije došlo, a snimanje je prebačeno u London za prosinac 1956. godine. Za to je snimanje, pored nezaobilazne Elisabeth Schwarzkopf, Karajan opet želio Senu Jurinac za ulogu Octaviana (neosporno najtraženijeg Octaviana tog doba; ona je snimila tu ulogu i s Erichom Kleiberom dvije godine ranije), međutim, Jurinac je zbog ugovorenih obveza morala otkazati suradnju. Iako je Karajanov drugi izbor za Octaviana bila Irmgard Seefried, Walter Legge pružio je priliku dvadesetosmogodišnjoj Christi Ludwig. Tako je ipak u Londonu, uz dobro uhodanu suradnju s orkestrom Philharmonia, snimljena jedna od najkvalitetnijih studijskih opernih produkcija uopće, a ujedno i posljednji projekt značajne serije produkcija koje je Karajan radio za Leggea.

Pjevačka ekipa ovog "Rosenkavaliera" odista je besprijeekorna. Schwarzkopf je na vrhuncu karijere; njena glazbena inteligencija, kombiniranje pjevačkih tehnika koje joj omogućuje raskošnu paletu boja, interpretiranje teksta, lakoća, legato, sve je toliko raznoliko, a još uvijek s puno ukusa otpjevano. Mladi *mezzo-sopran* Christe Ludwig izvrsno se slaže s otmjenim sopranom Schwarzkopf. Uloga Octaviana napisana je uglavnom u srednjoj *lagi*, pa se očekuje uzorno lijepo pjevanje, a baš takav je glas Ludwigove - svjež, obao, topao, foničan, besprijeekorne meke dikcije njemačkog jezika. Zanimljivo je da se i zvonki lirski sopran Terese Stich-Randall izvrsno uklapa, te je vrhunac opere, suspregnuti tercet maršalice, Octaviana i Sophie prekrasan primjer komornog vokalnog muziciranja.

Uopće, sve ženske duete odlikuje međusobno slušanje, nadopunjavanje, muziciranje, kreiranje. Muške role su također izvrsne. Gedda je nenadmašan talijanski pjevač, Wächter pouzdani Faninal, a Edelmannov Ochs uz vrhunsko pjevanje šarmira dodatno smislom za humor, izražen i karikiranjem njemačkog jezika tipičnim bečkim izgovorom. [irenje glazbenih izražajnih sredstava na neka koja nisu uvijek primjerena klasičnoj glazbi, ovdje su pravo osvježanje i potpuno u skladu sa samim djelom - malo zabranjenog voća može se lako probaviti, dapače! Najšarmantniji i najinteresantniji interpretator je dakako sam Karajan. Iz solidnog orkestra izvlači sasvim osobite boje, one koje su najkorespondentije pjevačima (iznimni gudači u maršaličinom solilokviju o prolaznosti vremena). Tempa su prilično brza, upravo toliko da izdržavaju i tempo današnjeg vremena i ostaju uhu privlačna i logična. Konačno, svakoj je frazi udahnut osobit karakter (ponekad straussovski, a nekad i vrlo individualni, karajanovski), pa je ovo izvedba koja plijeni svojom muzikalnošću, nadahnutošću i rafiniranošću. Spomenimo da je neosporno važnu ulogu kod finog finalnog ugađanja i biranja konačne verzije snimke odigrala i kvaliteta producenta.

U Karajanove referentne izvedbe Straussovih opera još se definitivno ubraja i sjajna "Arijadna na Naxosu" iz 1954. godine, s Philharmonia orkestrom, također snimljena s Walterom Leggeom kao producentom, u kojoj pjevačka podjela ponovno uključuje Elisabeth Schwarzkopf u naslovnoj ulozi Arijadne, te Irmgard Seefried, Ritu Streich i Rudolfa Schocka.

Mario Osvin Pavčević