



ARIJE G. F. HÄNDELA

Ivan Ćurković

Dvjestopedeseta godišnjica smrti Georga Friedricha Händela na diskografsko je tržište izbacila niz prigodnih izdanja, a kako se u novije vrijeme njemačkoga majstora sve više doživljava kao vokalnoga, i to prije svega opernoga autora, među njima prednjače solistički pjevački albumi. Spektar pjevača koji je posegnuo za Händelovim arijama uistinu je širok, od onih manje-više specijaliziranih za ranu glazbu (kakvih je među pjevačima još uvijek razmjerno malo), preko onih koji imaju iskustva u sličnome repertoaru, ali Händel ne predstavlja jedino i/ili primarno područje njihova interesa, pa sve do "novopridošlica".

Kako među solo-pjevačima i sam tip glasova, njegov opseg, specifična boja i intenzitet bitno predodređuje užu specijalizaciju, pa primjerice vagnerijanskoj sopranistici ili *lirico spinto* tenoru i ne trebamo zamjeriti što prethodno nisu iskazali izvođački interes za barokne arije, ova tendencija, neovisno o tome je li motivirana intrinzičnim ili ekstrinzično, pridonosi širenju glasovne "palette" koju možemo čuti u izvedbi baroknoga repertoara. Ono što je, međutim, zajedničko svim tim pokušajima, jest pjevački (ili producerski) izbor instrumentalnih ansambala specijaliziranih za tzv. autentičnu interpretaciju rane glazbe. Orkestralna "pratnja" arija, osim što je dakako simptom slijedenja trenda, trebala bi pritom imati i funkciju određenog stilskog korektiva vokalne interpretacije ukoliko ona nije u jednakoj mjeri "specijalizirana" kao instrumentalna, a ujedno dati cijelom projektu legitimitet "autentičnosti". Dok će jedni u ovome vidjeti dokaz afirmacije pokreta za povijesnu osviještenost izvedbe, tj. njezin prodor u "glavnu struju" izvođačke prakse, a drugi tek pomodnost bez pravoga sadržaja, dva primjera koji slijede pokazuju isključivo to da o svakom albumu treba suditi individualno. Stoga ne bi trebalo biti paradoksalno što će nosač zvuka Händelovih arija tenora Rolanda Villazóna biti ocijenjen u neku ruku višom recenzentskom ocjenom od istovjetnog albuma talijanskog basa-baritona Ildebranda D'Arcangela, premda je za potonjeg očekivati da kotira bliže standardima autentične interpretacije rane glazbe.

ARIE ITALIANE PER BASSO

Ildebrando D'Arcangelo, Modo Antiquo (na slici), Federico Maria Sardelli
Universal Music © DG 477 8361

Prva asocijacija poznavatelja europske operne scene na spomen imena talijanskoga basa-baritona Ildebranda D'Arcangela zacijelo je Mozart, i to "Don Giovanni" i "Figarov pir". Tumačećem naslovne uloge u potonjoj, te uloge Leporella, Don Giovannija i Masetta u prethodnoj operi, D'Arcangelo je posljednjih desetak godina stekao dobar glas u opernome svijetu, što, osim vokalnog aspektu interpretacije, zacijelo možemo zahvaliti atraktivnoj scenskoj pojavi i glumačkome umijeću koje zna odgovoriti na - s pravom - sve veće zahtjeve opernih redatelja. No ipak se još radi o pjevaču u usponu, čiji repertoar broji tek petnaestak uloga (a s obzirom na ambicioznost i činjenicu da ga je "pod svoje okrilje" uzela jedna od najvećih diskografskih kuća Deutsche Grammophon), uz dominaciju Mozartovih, uključuje neke od uloga iz repertoara talijanskoga belkanta prve polovice XIX. stoljeća (Rossini, Bellini, Donizetti) te sporadične izlete u kasniji repertoar, primjerice ulogama u operama Bizeta, Gounoda i Puccinija. Nedvojbeno je da se radi o *buffo* bas-baritonu kojemu će Mozart i Rossini ostati stupovi karijere, no teško je reći hoće li se, i u kojem smjeru dalje razvijati.

Budući da iz Deutsche Grammophon najavljuju kako će sljedeći D'Arcangelov album sadržavati izbor Mozartovih arija, ponešto iznenađuje odabir Händelova talijanskoga repertoara za debitantski solistički album ovoga pjevača. Razlozi koje D'Arcangelo daje u ovitku nosača zvuka biografske su prirode (otac mu je bio orguljaš te se kroz "kućni odgoj"

upoznao s glazbom njemačkoga baroknoga majstora), te ukazujući na intrinzičnost motivacije proturječe o stereotipu o pjevačima kao glazbenicima uskih vidokruga, usredotočenih na razmjerno ograničeni popularni operni repertoar kojeg izvode uz veliko oduševljenje publike. Pjevačeva očitovanja u ovitku, ali i cjelokupni zvučni rezultat, svjedoče i o kvalitetnoj suradnji s orkestrom *Modo Antiquo*, koji pod ravnanjem Federica Marie Sardellija svira na povijesnim instrumentima. Za izvođačku poetiku toga orkestra i općenito je karakteristična maksimalna usredotočenost na strukturu djela, i to na granici suzdržanosti, pri čemu traženje "savršenoga" zvuka donekle zatire subjektivni ekspresivitet. D'Arcangelova dionica dobro se uklapa u takav zaigrani slog, u kojemu pomalo suhi gudački ton u dinamičkom nijansiranju doseže granice nečujnosti, jer također umjesto naglašenom subjektivitetu prednost daje jasnoj deklamaciji teksta.

Štoviše, D'Arcangelov odabir Händela nije posve bez pokrića, jer njegova diskografska, za razliku od koncertne karijere, već bilježi jedan ekskurz u barok, izvrsnu snimku Vivaldijevog opernog *pasticcia* "Bajazet" u pratnji *Europa Galante* pod ravnanjem Fabia Biondija. U suradnji s u novije vrijeme sve izvrsnijim talijanskim ranoglazbenim ansamblima D'Arcangelo je očito dosta naučio, što je na potonjoj snimci bilo itekako čujno u tri markantne i brze Vivaldijeve arije Bajazeta. Većinske silovite i ponešto pompozne arije u brzom tempu (čak ih je osam od sveukupno 16), što je u slučaju "Sibillar gl'angui d'Aletto" ("Rinaldo") i "Già risonar d'affetto" ("Ezio") potkrijepljeno i odgovarajućom orkestracijom u kojoj važnu ulogu igraju dvije trube, najdojmljivije su izvedbe i albuma Händelovih arija. D'Arcangelov glas je izrazito robusan, markantnoga tona i u visokim registrima (gdje ne poprima

baritonske svijetle tonove već ostaje jednako taman kao i u srednjim registrima) te izrazito agilan u koloraturama, što je odlika koja ne krasi u jednakoj mjeri sve basovske solo-pjevače. Kada muževnost glasa, kakvom je slijedom rodnih asocijacija vežemo uz duboki muški glas i energičnost, ali i izravnost izraza pronade plodan teren u pojedinim Händelovim arijama u brzom tempu koji posreduju barokne afekte gnjeva, ratničkoga ponosa ili drugih egzaltiranih emocionalnih stanja, D'Arcangelove su interpretacije uspješne. Izvrsna artikulacija u njima je kombinirana i sa znalačkim ornamentima u *da capo* odsjecima arija, "autenitčnoj" baroknoj izvođačkoj praksi koje u ovakvim projektima nije prepuštena umješnosti pjevača, već su za to angažirani zasebni stručnjaci. Međutim, za razliku od Vivaldijeve opere, gdje za to nije imao priliku, izbor od četrnaest arija nužno uključuje i arije primarno lirske izraza koje u Händelovom slučaju zahtijevaju posve oprečan ekspresivitet. U *par excellence* patetičnoj, izrazito kromatiziranoj ariji "Gelido ogni vena", iz opere "Siroe, re di Persia", u kojemu se liku kralja Cosroea ledi krv u žilama, D'Arcangelov glas zvuči odveć grubo i naprasito, bez potrebne ekspresivne suptilnosti za dočaravanje afekta straha i grizodušja. Razumljivo je da onda ni izvedba *evergreena* kakav je "Ombra mai fu" (jedine arije s albuma koja nije izvorno pisana za basovski glas, no D'Arcagnelo joj nije mogao odoljeti), u nedostatku potrebne perolake liričnosti ne ide među antologijske. D'Arcangelovom glasu općenito nedostaje mekoće, a u želji da, izbjegavajući eksperimentiranje s falsetom i alternativnim načinima artikulacije, zadrži puninu zvučanja, zna zvučati koloristički monotono. Unatoč iskustvu u brojnim *buffo* ulogama, D'Arcagnelu u tehnički najzahtjevnijoj ariji albuma, ariji Polifema "Fra l'ombre e gl'orrori" iz opsežne kantate (izbor se ne ograničava na

opere) "Aci, Galatea e Polifemo" nije uspjelo posredovati ništa od komičnosti situacije. Dočaravajući nezgrapnost kiklopova udvaranja, koji se u ariji uspoređuje s uplašenim leptirom, Händel je napisao ariju naglih i grotesknih skokova velikoga opsega (i preko dvije oktave) čija izvedba zahtijeva veliku angažiranost na dočaravanju specifičnoga karaktera, upravo onoga što njegovoj interpretaciji iz gore spomenutih razloga nedostaje.

Katkad i dirigentska suradnja ne ide u prilog isticanju ekspresiviteta pojedinih arija: zanemarujući specifični dramaturški kontekst situacije u kojoj se škotski kralj oprašta od kćeri osuđene na smrt bez da nešto poduzme da to spriječi, Sardelli je za ariju "Al sen ti stringo e parto" odabrao odveć brz tempo. Od lirskih arija na albumu ipak su uspješnije one konvencionalnije i u melodijskome izrazu neposrednije arije u umjerenom tempu, poput arije "Invida sorte" (Ariodante), odnosno brze, ali ne i pompozne i dramaturški suptilnije arije "Tu sei il cor di questo cor" ("Giulio Cesare"). Međutim, ni one ne mogu osporiti dojam da D'Arcagnelo više fascinira tehničkim vještinama nego interpretacijskim umijećem, barem u ovome repertoaru basovskih arija iz Händelovih opera i kantata.

ARIAS

Rolando Villazón, Gabrieli Consort, Paul McCreech

Universal Music © DG 477 8056

Rolando Villazón u mnogočemu je tipičan primjer "latinskog" *lirico spinto* tenora kakvi već stoljećima dominiraju međunarodnom opernom scenom. I u njegovu slučaju svijetlim, no prodornim glasom, koji nikada ne gubi u potpunosti onaj

poseban "plačljivi" ton (za slučaj da ga treba "aktivirati" kod jecaja Verdijevih ili, još više, Puccinijevih junaka) u interpretacijskom smislu ravnaju prije svega spontanost i temperamentnost. Čak i kada u razgovoru za promotivni DVD (koji prati nosač zvuka u, navodno, limitiranoj nakladi) objašnjava što ga je nagnalo na "projekt Händel", Villazón, kao da više prezentira svoju osebujnu (umjetničku) osobnost, nego što daje korisne uvide u njemu donedavno potpuno nepoznati repertoar. Ali dio svoje energije i entuzijazma svakako prenosi na gledatelje i u tom intervjuu, kao što to uostalom prvenstveno čini i svojim pjevanjem.

Za razliku od razmjerno "neproblematične" suradnje između D'Arcangela i Sardellija, koja zasigurno nije bila popraćena većim nesuglasticama, ali u krajnjem ishodu niti bilo kakvom većom originalnošću pristupa, interakcija između dirigenta i solista u McCreeševom i Villazónovom slučaju sigurno nije tekla tako "glatko", unatoč velikim riječima hvale koji su jedan za drugoga imali. Ipak, krajnji rezultat nije u znaku bezličnoga kompromisa, tj. nalaženja "na pola puta", već donosi ono najbolje od dvojice kreativaca iz različitih izvedbenih sfera. McCreech je dovoljno glazbeno, ali i tržišno inteligentan da ne traži od Villazóna odricanje od vlastitoga, primarno opernoga "trademarka", a Villazón u dovoljnoj mjeri senzibiliziran da uči od majstora izvedbene prakse rane glazbe kakav McCreech nedvojbeno jest. Pjevač čiji je interpretacijski fah talijanski romantički repertoar treba puno raditi na discipliniranosti vokalnoga izraza u repertoaru kakva je barokna opera XVIII. stoljeća. Za Villazóna je takav korak nastupio u periodu jake krize, tj. učestalog otkazivanja nastupa na vodećim svjetskim opernim pozornicama, koji je u međuvremenu tek naizgled, u više navrata prekidan i ponovno započet. Unatoč velikoj podozrivosti međunarodnog

opernog pogona, treba, međutim, odmah reći: Villazónov album Händelovih arija ne pokazuje nikakve znakove pjevačke krize. Upravo suprotno, izvođenje baroknih arija moglo je samo pridonijeti pjevačkoj usredotočenosti na bitno te treba reći da se Villazón uspješno suočio sa stilskim izazovima.

Dakako, Villazónova deklamacija teksta nikada neće biti u toj mjeri jasna i razgovijetna kao u njegovih kolega čije se obrazovanje već u startu više temeljilo na izgovoru nego na efektom oblikovanju melodijskih uzleta. Obilna primjena koloratura u arijama čiji tempo u Villazónonovoj interpretaciji nikada nije briljantno brz također ukazuje na svojevrsnu neravnomjernost u artikulaciji koja nikada ne doseže razinu perolakog vokalnoga *staccata* pjevača specijaliziranog za glazbu XVII. i XVIII. stoljeća. (*Lirico spinto* tenor će, naime, uvijek pojačati intenzitet zvuka u visokom registru, što u Villazónovom slučaju čak niti ne ostavlja dojam stilske nekorektnosti, već ima svojevrsnu draž.) Međutim, nitko meksičkome tenoru ne može osporiti da je ponekad iznimno zahtjevne Händelove arije u tehničkom smislu u potpunosti svladao. Najbolje se to vidi u trima arijama Kserksa iz istoimene opere, koje, budući da su izvorno pisane za pjevača kastrata u opsegu *mezzosoprana*, po priznanjima samih izvođača, nisu izvorno trebala pronaći svoje mjesto na nosaču zvuka. U ariji "Più che penso" Villazónu bi se dalo prigovoriti zbog pomalo ekscitivne vokalne napetosti, no nju u potpunosti opravdava tekst arije o Kserksovoj frustraciji neuzvraćenom ljubavlju. U "gnjevnoj" ariji "Crude furie" iz iste opere čak su i koloraturne, mahom ljestvične pasaže zazvučale u daleko većoj mjeri glatko i neusiljeno nego kod koloraturnih figura rastavljenih akorda u afektivno istovjetnoj ariji "Ciel e terra iz opere Tamerlan", koja otvara album. Najsmioniji odabir u tom je smislu svakako "Dopo notte" iz opere "Ariodante", još jedna

mezzosopranska i ujedno tehnički najzahtjevnija arija na albumu, u kojoj je Villazón doduše odgovorio izazovu brzoga tempa, ali se po virtuoznoj efektosti teško može mjeriti s kolegicama poput A. S. von Otter, J. di Donato ili S. Graham. No, zašto bi to značilo da se ne treba okušati u izvođenju njihova repertoara?

Zanimljivo je da je još veća discipliniranost izraza primjetna u "patetičnim" arijama u polaganome tempu. Osim što "plačljivost" svoga glasa sukladno stilskim odrednicama maksimalno drži na uzdama, Villazón i diskretnošću ukrasa u *da capo* odsjecima arija pridonosi pretežitom dojmu "pročišćene" jednostavnosti. Grizodušjem prožet prizor Grimoalda iz opere "Rodelinda" dao je Villazónu priliku da nakon dramatično naglih kontrasta u recitativu *accompagnatu* u melankoličnoj ariji "Pastorello d'un povero armento" u svoj punini prezentira svoj srednji registar, koji u *spinto* repertoaru nasuprot visokom ostaje ponešto u sjeni. Pri usponima u više registre Villazón i u *evergreenu* poput "Ombra mai fu" brine o tome da ne zapadne u zamku romantičarskog tipa efektosti, te je u tom pogledu njegova izvedba ove antologijske arije miljama daleko od sentimentalnih čitanja njegovih tenorskih prethodnika P. Dominga ili J. Carrerasa. Jedino u ariji "Scherza infida" spomenuta suzdržanost djeluje pomalo negativno na pregnantnu ekspresivnost te arije, jedne od najsuptilnijih koje je Händel napisao. No taj mogući manjak obilno je "nadoknađen" dvjema posljednjim arijama na nosaču zvuka iz Händelova ranoga talijanskog oratorija "La resurrezione", svojevrsnim diskografskim raritetima koje Händela, a time i Villazóna, McCreesha i Gabrieli Players predstavljaju u neopernom, daleko komornijem i intimnijem svjetlu, ujedno zaključujući ovaj "eksperimentalni" album na dojmljiv način.