

REDEFINISANJE ŽANRA OPERE I SAVREMENI PRISTUP PERCEPCIJI MUZIKE U OPERI *LOENGRIN SALVATOREA ŠARINA*

dr um. Dorotea Vejnović
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti Novi Sad
E-mail: teavejnovic@hotmail.com

UDK: 78.01/08
78.071.1 Sciarrino, S.

Pregledni naučni članak

Sažetak: U ovom radu autorka u prvi plan stavlja analitički pristup delu Loengrin, italijanskog kompozitora S. Šarina (Salvatore Sciarrino). Prvi deo rada predstavlja uvod u ideju monodrame Loengrin. Drugi deo je analiza glavnih segmenata opere kroz koju se predstavlja savremeni pristup kompozitora perceptivnom iskustvu slušalaca. Uz analizu kompozicionih postupaka i rada sa orkestarskim bojama, autorka analizira tehničke aspekte izvođenja opere. U poslednjem delu rada strukturalna analiza obuhvata tok monodrame na makroplanu, a analiza kompozicionih postupaka obuhvata interpretaciju intervencija kompozitora na zvučnim bojama, i predstavlja korak u sagledavanju redefinisanja tradicionalnog žanra i percepcije publike.

Ključne reči: opera, analiza, savremena kompozicija, Šarino, Loengrin.

Uvod

Salvatore Šarino (Sciarrino) rođen je u Palermu 1947. godine. Premijera opere *Loengrin* (Lohengrin, Azione invisibile per solista, strumenti e voci) održala se 15. januara 1982. godine u Milanu. Kompozitor je ovo delo kasnije preradio, i druga verzija je doživela premijeru u Katancaru 1984. godine. Libreto za operu je kompozitorova adaptacija priče *Loengrin, sin Parsifala* iz zbirke kratkih priča pod nazivom *Moralne bajke*, Žila Laforga.

Opera traje oko pedeset minuta i u svojoj drugoj verziji koncipirana je kao radio drama. Ovo delo je porudžbina od strane italijanske radio-televizije RAI, i dobija nagradu 1984. godine. *Loengrin* stoji na granici između muzičkog teatra, opere, i radiofonske opere, i sam Šarino u partituri definiše *Loengrin* kao – *azione invisibile per solista, strumenti e voci* – nevidljivu akciju za solistu, instrumente i glasove. Šarino pokušava da stavi ovu operu u red onih ostvarenja koja se nalaze na granicama još neistraženih polja operске forme.

Scena je veoma skromna i nenametljiva, bez kostima i scenografije, i ostavlja više prostora za moć zvukova - *teatralnost zvuka*, kao i interpretaciju i maštu gledalaca. Kompozitor ne definiše i ne predviđa scensku prezentaciju jer su zvukovi i muzika, po rečima Šarina, sami po sebi dovoljno teatralni.

Intervencije na libretu

Lohengrin sin Parsifala je poema u prozi koja evocira uspomene i predstavlja mitove, arhetipove i klišeje zapadne kulture kroz vid parodije. Prva bitna komponenta ovog teksta je spajanje mita sa svakodnevnim životom. Mit prolazi kroz filter parodije i provokacije, a svakodnevne teme su izbačene iz

svog uobičajenog konteksta. Druga bitna komponenta ove priče je san, i on je ključan tematski element. Priča se odvija u senci, sanjivo i nadrealno, i za snove se vezuju sukcesije simbola. Priča govori o tuzi zbog nemogućeg odnosa, osećaju krivice, i nedostižnoj čistoći duha i tela protagonistkinje.

Kompozitor preuzima originalni tekst i transformiše ga. Jedan od najupadljivijih intervencija Šarina na tekst Laforga je inverzija sleđa događaja (Primer 1).

Primer 1

Tabela sa komparacijom delova teksta

Ž. LAFORG		S. ŠARINO	
Prvi deo		(Pesma labuda)	Prolog
	C) Čekanje	A) Bračna noć	Scena I
Drugi deo	D) Dolazak L.	B) Beg Loengrina	Scena II
	A) Bračna noć	C) Čekanje	Scena III
	B) Beg Loengrina	D) Dolazak L.	Scena IV
		(Psih. klinika)	Epilog

Upoređivanjem teksta Laforga i adaptacije Šarina uočava se da kompozitor odlučuje da stavi ranije bračnu noć, pre Elzinog iščekivanja na obali mora. Na taj način dobija se nepodudaranje sa originalom, jer čekanje Loengrina zapravo je čekanje njegovog povratka, a ne dolaska, kao u originalnoj verziji. Postavlja se pitanje da li je zapravo čekanje na obali mora flešbek događaja koji se desio pre nego što je i počela radnja, ili je možda čekanje zapravo početak halucinacija, koje su rezultat očaja Elze.

Epilog u bolnici je zapravo obrt same radnje, i na određeni način umnožava interpretativne mogućnosti i stavlja akcenat na dvosmislenost događaja.

U odnosu na linearnost naracije originalnog teksta, Šarino otvara jedan paralelni svet mogućih interpretacija. Upravo je ova svojevrsna igra vremenima (vremenskim tokom), i dvosmislenost u redosledu radnje veoma bitan element ovog dela i nešto na šta autor stavlja veliki značaj u konstrukciji forme.

Druga intervencija je to što su obe uloge date jednom liku, ženskom glasu - Elzi.

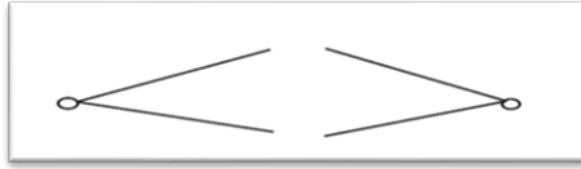
Koncept tišine

Celokupan opus kompozitora pokriven je dinamičkim gestom koji u svom konkretnom obliku u notaciji predstavlja nepogrešivo stilsko obeležje ovog kompozitora (primer 2). Ovaj gest ima istu formu kao naš dah, puls, i smenjivanje udaha i izdaha. Autor veruje da muzika ima sposobnost da fiziološki uključi slušaoca.

Postepeni prelaz od tišine do zvuka i ponovni povratak u tišinu je materijal na kojem se zasnivaju gotovo svi glavni motivi.

Primer 2

Dinamička oznaka prelaska iz tišine do zvuka i povratak u tišinu



Kompozitor pokušava da pojavu čulnog opažanja dovede do krajnjih granica i kontradiktornosti. Jedan od načina da to postigne je insistiranje na percepciji *nečulnog* na mestu gde se stapaju zvuk i tišina. Autor smatra da njegova muzika treba da nas oslobodi ustaljenih šema slušanja muzike. Slušanje treba da oslobodi um i da dopusti da tišina raste unutar čoveka koji je spreman da sluša. Pošto apsolutna tišina ne postoji, čovek na taj način upoznaje sebe i postaje svestan različitih percepcija sebe samog. Ona predstavlja povećanje osetljivosti, senzibiliteta, jednog drugačijeg načina odnosa prema svetu.

Elzin glas

Dramaturgija opere je smeštena u telo i psihu protagonistkinje i oslikava se putem njenog glasa. Pretpostavka dela ove vrste jeste da se glas i telo koncipiraju kao jedan univerzum, odnosno instrument. Introspektivno kretanje koje sledi, odražava spoljnu sredinu i stvara iluzionistički, monstruozi pejzaž duše protagonistkinje Elze. Veliki deo muzičkog materijala za operu nastao je iz fragmenata Šarinovih eksperimentalnih snimanja proširene izvođačke tehnike glasa Gabriele Bartolomei, koja je prva interpretirala ulogu Elze u Šarinovoj operi *Loengrin*.

Vokalna deonica se ne sastoji samo iz pevanja, koje stupa na snagu tek na kraju opere, ili iz recitovanja teksta koje je svakako prisutno. Partitura je puna uzdaha, kašljanja, šumova i zvukova proizvedenih usnama i jezikom, zatim plača, zevanja i cijukanja. U partituri postoji tekst, koji je u fragmentima koji su podeljeni na nekoliko uloga, i koji su deklamovani od strane protagonistkinje na različite načine. Svi zvukovi proizvedeni na instrumentima su ozvučeni, a glumica ima sistem mikrofona oko usne duplje tako da može da proizvodi i najmanje šumove, a da oni budu čujni od strane gledalaca. Ova tehnika omogućava da se čuje i najsuptilniji zvuk, kao tihi udah ili udar jezikom o nepce. Sami zvuci ove vrste naglašavaju nejasnoću samog izvora zvuka. Na ovaj način kompozitor sa namerom stvara nedoumicu u gledaocu, i navodi ga da se pita da li je izvor zvuka telo Elze ili je izvor zvuka *spolja*.

U notaciji postoje dve linije za deonicu protagonistkinje, koje predstavljaju orijentaciju za dubinu ili visinu zvukova i tonova. Oni koji su

napisani ispod druge linije su najdublji, i u toj lagi je govor Loengrina, dok su simboli ispisani iznad prve linije znak za visoke zvukove.

Različite karakteristike zvukova su poredane hronološki, po vremenu pojavljivanja u partituri:

Scena 1

1. Dah, kao udaljeni lavež
2. Zvuk proizveden zatvorenih usta, kao gugutanje
3. Krrrr, kao grlica
4. Kašljanje, kao lavež koji je blizu
5. Piskav grleni zvuk, kao cijukanje
6. Udarci zubima o zube, kao udaljeni galop
7. Uzdah

Scena 2

1. Mehurići pljuvačke, kao kapi koje odjekuju
2. Spori glisando na nepomičnim usnama, kao flaša koja se puni
3. Zvuk vetra, dahtanjem
4. Pljuvačka između zuba i usana, usta zatvorena, kao zvuk noktiju po listu ili valjanje po blatu
5. Zevanje
6. Jecaji, iz daljine
7. Zvuk proizveden zatvorenih usta, glisando, kao cviljenje

Scena 3

1. Dah, kao talasi mora, i udarci grla kao vetar po peni mora
2. Pucketanje jezikom, kao otkucaji
3. Plač i smeh, zvuk kao jak lavež

Pored ovoga, protagonistkinja upotrebljava brzu i eksplozivnu deklamaciju teksta, naglašava nagle prekide tekstualne fraze i muzičkog toka, uključuje opsesivna ponavljanja i nagla ubrzanja muzičkog toka. Elzina fraza se konstantno prekida govornim, a ne pevanim stihovima. Govor Elze je podeljen u dve psihičke dimenzije – dimenzija identiteta, karakteristična za srednje dubok ton u kojem Elza govori u prvom licu, i dimenzija drugih glasova, odnosno svih ostalih glasova koji predstavljaju likove u operi *Loengrin*. Posebno glas Loengrina karakteriše dublji ton, koji je ozbiljniji od svih ostalih. Prvosveštenik se takođe izvodi glasom u ovoj lagi. Stiče se utisak da Elza ne može da pronađe svoj identitet među svima koji je okružuju. Ljubavna svađa između Elze i Loengrina, koji stvara Elza sa dve različite intonacije glasa, u partituri je predstavljena slovom *L* kad nastupa Loengrin, i tehnički je zahtevna za izvođenje.

Ime Elza je izgovoreno mnogo puta u različitim intonacijama. Gubitak identiteta je tipičan znak ludila, i stiče se utisak da se protagonistkinja na svojevrsan način *troši* i nestaje u opsesivnom ponavljanju svog imena.

Kompozitor kroz celu partituru daje naznake o boji glasa – sporo, glas bolesnog starca, zli glas itd.

Većinu odseka kompozitor tretira ametrično i deonice nemaju podelu na taktne crte. Da bi se dobilo precizno fraziranje, kompozitor koristi vertikalne linije koje povezuju momente ulaska glasa sa nastupima instrumentalnih deonica. Glas predstavlja određenu vrstu okidača odnosno prekidača, svojevrsni *input* za nastupe instrumentalnog ansambla.

Primer 3

Scena 1, str. 7, glasovni input kao signal početka fagota

Neke od neuobičajenih instrumentalnih izvodačkih tehnika koje se koriste u instrumentalnom ansamblu opere su sledeće:

- intenzivni tremolo u flažoletima gudača
- udari jezikom u fagotu i oboi
- trileri u flažoletima na jednoj noti od dva različita harmonika u flauti i klarinetu
- *jet whistle* u flauti koji se dobija snažnim duvanjem u usnik
- disanje u flautu koje se dobija udahom i izdahom direktno u glavu instrumenta

Otkucaji srca, glasovi monsturoznih ptica i insekata predstavljaju dočaravanje nadrealnog noćnog predela uz pomoć samog glasa protagonistkinje. Unutrašnje i eksterno, po rečima autora, odražava jedno drugo, tako da postoji eksternalizacija duše kao i internalizacija *spoljašnjeg*.

Ovo *šizofreno* neprestano kretanje između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta, nerazdvojivo je od svih muzičkih elemenata opere i dezorijentiše slušaoca čija misao konstantno oscilira između unutrašnjosti, u kojoj je fokusiran i sam sluh, i spoljašnjosti, koja predstavlja kritičko-analitički sud. Slušalac je, po rečima kompozitora, u lavirintu igre ogledala, i postoji sumnja da je i njegov

fiziološki sistem, sa svojim šumovima i pokretima, koji je sličan Elzinim, takođe deo performansa. Analiza vokalnih i instrumentalnih proširenih tehnika izvođenja i nestandardnih tembralnih efekata pokazuje stalnu podelu između interne – fiziološke, i spoljašnje-naturalističke dimenzije, koja je u ulozi opisa pejzaža i spoljašnjeg prostora.

Primer 4

Scena III, str. 95, lajtmotiv otkucaja srca u fagotima

The image displays a musical score for a scene, specifically a leitmotif of heartbeats in the bassoon parts. The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), and Trumpet (Tr.). The bassoon parts are the central focus, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various dynamic markings such as *(pp)*, *f*, and *sf*. There are also performance instructions like *(+ sempre)* and *(p)*. The score is marked with a circled '3' at the beginning, indicating a third measure or a specific section. The overall style is that of a classical orchestral score.

Forma prozora

Kompozitor kroz svoj stvaralački rad na operi insistira na tome da vreme ne postoji bez subjekta koji percipira to vreme, i da se nikad ne radi o vremenu i prostoru kao nečemu što je objektivno. Isto tako, prostor je način da se subjekat postavi u odnosu na realnost koja ga okružuje. Na toj temi se bazira celokupna koncepcija percepcije i memorije i upotrebe istih u izgradnji muzičke forme. (Carattelli, 2006: 320)

Pojmove diskontinuiteta, prekida, interferencije, multipliciranosti ugla posmatranja, i momentalni pristup odsecima koji su udaljeni u vremenu i imaginarnom prostoru, autor koristi da konstruiše koncept *forme prozora*. Jedan od najvažnijih perceptivnih efekata ove forme sastoji se iz mogućnosti da se poveže radnja koja je prekinuta više puta, koristeći slične asocijativne elemente. Ovo čini vrstu imaginativne *polifonije dimenzija i vremena*. Za Šarina polifonija je multidimenzionalnost, zamišljeno preklapanje paralelnih

dimenzija na jednom jedinom planu – vremenskom, ako je u pitanju muzička umetnost. Svest ih prvo prepoznaje, a zatim povezuje. (Carattelli, 2006)

Diskontinuitet i prekidi elemenata su nešto objektivno, strukturalno, ali je njihovo vezivanje kroz slične dimenzije subjektivno. Tehnika koja dozvoljava pristup fragmentima koji se vezuju za različite dimenzije vremena i prostora je ono što kompozitor naziva, preuzimajući termin iz kinematografije – tehnikom montaže.

U prologu pod nazivom – *Kroz otvoren prozor*, povezuju se paralelne dimenzije. Jedna je nagoveštaj halucinacija Elze čiji uzrok se otkriva pred kraj opere, a druga je psihičko stanje protagonistkinje. Svaka od ovih dimenzija je podeljena na unutrašnje i spoljašnje elemente: unutrašnjost i spoljašnjost svadbene vile, sobe na klinici gde je Elza smeštena, kao i prethodno spomenuta unutrašnjost i spoljašnjost samog tela protagonistkinje. Zahvaljući tehnici baziranoj na montaži, radnja trenutno prelazi iz jedne dimenzije u drugu i ostavlja gledaocu da je pozicionira u prvi plan ili u pozadinu. Priča je dvosmislena, i gledalac treba da spoji delove celine i proizvede zaključke tako što će situacijama u operi dodeliti *koeficijent stvarnosti*. Svako za sebe treba da odredi da li se radi o flešbeku, snu ili halucinaciji, kako bi ponovo izgradio i definisao logičan redosled i vreme događaja, ponovo strukturisao interni prostor, daleko od ludila i mentalne konfuzije koja je karakteristična za protagonistkinju.

Partitura je jedna vrsta slagalice za gledaoca. Rekonstrukcija radnje je komplikovana jer svaki muzički fragment pripada dimenzionalnom nivou sa drugačijim koeficijentom stvarnosti. Kao rezultat ovakva rekonstrukcija predstavlja složenu i *višedimenzionalnu formu* u kojoj su fragmenti događaji koji se, po rečima autora, simultano dešavaju kao vrsta punktualističke polifonije potencijalnih planova. (Carattelli, 2006)

Šarino ovo sa razlogom definiše kao formu prozora, gde se pravi paralela sa operativnim sistemom, koji u isto vreme aktivira više tekstualnih planova, i stavlja jedan u prvi plan a ostale u pozadinu. Radi se o diskontinuitetu, o prelomima koji označavaju kraj jednog fragmenta i podražavaju pojavu naglog i neočekivanog pojavljivanja i promene svesti Else (i gledaoca) iz jednog dimenzionalnog stanja (i svesti) u drugo.

Prolog je mesto gde ove dimenzije konvergiraju, u meri u kojoj sadrže glavne *muzičke objekte* (termin koji označava specifične tembralne elemente kojima su data značenja u odnosu na to da li predstavljaju unutrašnji svet protagonistkinje ili spoljašnji svet i scenografiju).

Sledi pregled nekoliko glavnih motiva i izvodačkih tehnika, koji učestvuju u stvaranju *objekata* kao i funkcija fature u instrumentalnom ansamblu, za dočaravanje određenih situacija i stanja iz libreta:

1. Labudova pesma dobijena kroz linije tremola flažoleta u flauti
2. Flažoleti u gudačima koji doprinose okruženju životinjskih predstava
3. Zvona, ključ interpretacije i simbolizam psihičkog poremećaja - *akustička trauma*

4. Izobliččen zvuk multifonika u duvačima koji naglašavaju fiziološki efekat kao reakciju na udare zvona u akustičkoj percepciji koja je unutrašnja dimenzija Elze
5. Isprekidano dahtanje u glasu, koje nastupa između dve korone, prekida muzički tok, uvodi gledaoce u fiziološku dimenziju kao unutrašnji element, odnosno talase mora kao indikaciju muzičkog slikanja spoljašnjeg sveta u kojem se protagonistkinja nalazi.

Primer 5

Prolog, str. 3, multifonici u oboi, klarinetu i fagotu

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The score is written in a single system with three staves. It features complex, multi-measure rests and rhythmic patterns, illustrating the 'sussulti' effect. The notation includes various dynamic markings such as *p* and *sim.*, and includes some numerical annotations like '3' and '11'.

Specifično dahtanje – *sussulti* Elze, koji su prikazani u sledećem primeru treba da predstave dramaturški prelaz iz jedne situacije u drugu, oni naglo prevode radnju iz sna u javu i predstavljaju svojevrsne signale za gledaoce, koji su važan element u procesu razumevanja dramske radnje.

Primer 6

Scena 1, t. 18, dahtanje – *sussulti* u deonici glasa Elze

The image shows a musical score for Elsa's vocal line. It features a complex, multi-measure rest and rhythmic pattern, illustrating the 'sussulti' effect. The notation includes various dynamic markings such as *p* and *f*, and includes some numerical annotations like '7' and '11'. The lyrics 'che ebb' are visible below the staff.

Prva scena, koja se odvija u dvorištu svadbene vile, po mesečini, predstavljena je prozračnom fakturom i specifičnim svetlim tembrom, koji podseća na *Pesmu labuda* iz prologa. Prvu scenu karakteriše tonsko slikanje pejzaža, dok u drugoj sceni ambijent treba da predstavi unutrašnjost vile. Sledi kapljanje vode proizvedeno glasom Elze i svađa između dvoje ljubavnika.

Metamorfoza jastuka u labuda i beg Loengrina predstavljaju centralno mesto, osu simetrije opere. Podvučeno je uzvikom - *mio buon cuscino*, slično kao prvi usklik i *sussulto*, koji otvara prvu scenu. Usklik i *sussulto* treba da

aktiviraju memorijsku vezu koja omogućava publici da uđe u trag redosleda događaja i pretpostavi dimenziju u kojoj drugi usklik možda zapravo dolazi pre prvog u vremenskoj rekonstrukciji.

Ponovno javljanje muzičkih elemenata koji su se javili ranije (povratak zvona iz prologa) su u korespondenciji sa drugim *sussulto-m* i potvrđuju ovaj tip ciklične percepcije. Treća scena počinje trilerima flažoleta u klarinetima, tehnikom koja kao tonsko slikanje predstavlja metaforički zrake meseca na morskoj obali. Analizom tonske građe, note u klarinetu su upravo one iz motiva zvona i predstavljaju efekte akustičke traume sa početka, odjeke koji su ostali da trepere u ušima Elze, kao rezultat prethodnog odjeka zvona. Između dva susedna elementa, zvona i zujanja u ušima, postoji odnos uzroka i posledice koju karakteriše hipoteza različita ili komplementarna u odnosu na linearni tok naracije. Ovo drugo, podržava se činjenicom da je triler flažoleta podsećanje na pevanje labuda na kojem Lohengrin odlazi ostavljajući Elzu. Lohengrin dakle ostavlja Elzu, ali može se protumačiti i kao da nije još uvek stigao da je spase. Uzrok ludila je beg ljubavnika, ali je moguće i da je upravo ludilo izazvano zvonima ono što potvrđuje čekanje – sanjivo i halucinatorno.

Ponavljanje motiva zvona iz prologa, kombinovano sa lajtmotivom jastuka predstavljaju jasan dokaz za mogućnost premeštanja dramaturških fragmenata u trenutno logičan sled događaja, dok se posmatra tok opere. Zujanje u ušima nije eksterni predmet percepcije protagonistkinje, već zaglušena od zvona, ona to deformiše u svom ludilu. Publika *ulazi* u um Elze, u njenu unutrašnju percepciju.

Treća scena prikazuje šizofreniju proganionistkinje, njenim opsesivnim ponavljanjem imena *Elza*, i u tome se vidi njen gubitak identiteta. Njeno ime se postepeno gubi i postaje samo zvučna senzacija.

Četvrta scena je klinička realnost glavnog lika. Prelazi se u tonsko slikanje unutrašnjosti tela Elze, u samu fiziologiju, gde se pronalaze ritmovi disanja (flauta) i srčani ritam (oboa, klarinet i fagot). Oni predstavljaju emotivno stanje i stanje uma u kojem Elza priziva sanjalački i očajnički svog ljubavnika. Publika je fokusirana na interno psiho-fiziološko stanje čiji ritmovi su usporeni u poređenju sa eksternim događajima iz prethodne scene. U finalu vitez dolazi na belom labudu praćen pesmom, u kojoj Elza i publika ponovo proživljavaju traume prošlosti.

U epilogu se dešava obrt i pretvaranje vile u psihijatrijsku kliniku. Moguće je napraviti poređenje sanjalačke metamorfoze jastuka u labuda sa stvarnom metamorfozom – svadbena vila se pretvara u kliniku.

Elza peva jednoličnu detinjastu pesmu. Pesma je sve samo ne ohrabrujuća jer se insistira na melodijskom obrascu motiva zvona gde odišu psiho-akustičke traume, preraspoređene u ovoj dramaturgiji percepcije.

Primer 7

Epilog, str. 127, deonice klarineta i glasa Elze

The image shows a musical score for the Epilogue of a work, page 127. It features a Clarinet (Cl.) and a voice part (Elsa). The Clarinet part has dynamic markings like *più p. pass.* and performance instructions such as *(sempre sim. - dandosi l'uno all'altro riposo)* and *(p - più p. pass.)*. The voice part has lyrics in Italian: *ment - che sul - le provin - ce fran - qui - le! Gioia della biancheria pu - li - ta come se duran - la set - timana*. The score is written for Clarinet (Cl.), Flute (Flg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trbn.), and Voice (Elsa).

Zaključna razmatranja

U makro-formi može se uočiti da je Lohengrin izgrađen kroz tehniku montaže - putem memorijskog povezivanja muzičkih elemenata na osnovu diskontinuiteta i naizmeničnog nastupanja odseka između kojih se nalaze prekidi u radnji. U Loengrinu ova formalna strategija ima zadatak da imitira asocijativne puteve svesti i memorije. Svaki fragment pripada pravcu koji slušalac doživljava kao ostatke, kao prekide, integrišući trenutke u odsustvu zvuka, odnosno tišini.

Svaki fragment ima prostorno vremensku dimenziju, svoj sopstveni pravac, sopstveni nivo naracije i dramaturgije, svoju skalu opisa fiziološkog stanja. Planovi prostor-vreme, sa formom prozora se vezuju direktno, bez prelaza.

Tri nastupa dahtanja - *sussulto* u deonici glasa imitiraju pojavu ili nestajanje svesti Elze iz svojih snova i iznenadnu pojavu njene kliničke stvarnosti.

Šarino se okreće procesu uključivanja gledaoca, tako što proučava zakone i dinamiku percepcije, da pokrene mentalno angažovanje gledaoca. Zapravo on raspoređuje muzičke elemente imajući u vidu zakone kojima um, zahvaljujući memoriji, organizuje i oblikuje događaje, način na koji ih povezuje i stavlja u određene odnose. Pomoću dramaturške strategije i muzičke forme, kompozitor uključuje gledaoca u proces komponovanja i tumačenja radnje, i gledalac je taj koji odlučuje o (vremenskom) redosledu

činjenica, uzročnim vezama i stepenu realnosti onoga što se odvija u glasu i naraciji protagonistkinje.

Pokrenut da razmrsi klupko sopstvene interpretacije, gledalac se nalazi u situaciji da mora da odluči o nivou na koji postavlja ono čemu prisustvuje, a da ne primeti da je zapravo i on deo *nevidljive akcije*, deo pejzaža koji otvara Elzin glas.

Identifikacija subjekta i objekta i njihova međusobna fuzija u kojoj zapravo leži definicija mentalnog rastrojstva, predstavlja sadržaj i okvir Lohengrina.

Postoji i druga verzija Loengrina pod nazivom *Dizajn bašte zvuka* (Disegni per un giardino sonoro) koja je nastala 2004. godine, i u kojoj svaki zvuk doživljava svoju transformaciju posedujući dvojnika u elektronskom zvuku. U ovoj verziji postoji i radikalna scenska koncepcija u kojoj publika šeta kroz park svadbene vile. Ovo učvršćuje spremnost kompozitora da promišljeno vodi publiku kroz mentalni lavirint svoje junakinje, Elze.

Korišćena literatura:

- Carattelli, Carlo. (2006). *L' integrazione dell' estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una composizione dell' ascolto*. Trento: Universita degli studi di Trento.
- Sciarrino, Salvatore. (2002). *Carte da suono*. Roma-Palermo: Cidim/Novecento.

SUMMARY

REDEFINITION OF THE OPERETIC GENRE AND CONTEMPORARY APPROACH TO MUSIC PERCEPTION IN SCIARRINO'S OPERA LOHENGRIN

Dorotea Vejnović

In this paper, the author brings to the fore an analytical approach to the opera Lohengrin by the Italian composer Salvatore Sciarrino. The first part of the paper is an introduction to the idea of the monodrama Lohengrin. The second part is an analysis of the main segments of the opera, which describes the composer's contemporary approach to the perceptual experience of the listeners. Along with the analysis of compositional procedures and work with orchestral timbres, the author analyzes the technical aspects of performing the opera Lohengrin. In the last part of the paper, structural analysis includes the progress of monodrama on a macro level, and the analysis of compositional procedures includes the interpretation of composer's interventions on vocal and instrumental timbres, and presents a step in redefining the traditional genre and audience perception.

Key words: opera, music analysis, contemporary composition, Sciarrino, Lohengrin.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3 :
зборник радова са научног скупа одржаног 9-11. децембра 2021.
године / [главни уредник Предраг Боковић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2022 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 271 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-6-5

1. Дани Војина Комадине (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 136885249