

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Докторске уметничке студије дириговања

Мр Зорица Митев-Војновић

**Аспекти диригентског приступа инсценацији и екранизацији
опере *Плашт* Ђакома Пучинија**

- теоријско образложење докторског уметничког пројекта -

Ментор докторског уметничког пројекта:

Даринка Матић-Маровић, проф. емеритус Универзитета уметности у Београду

Коментор: др Соња Маринковић, ред. проф. ФМУ

Београд, 2016. година

Аспекти диригентског приступа инсценацији и екранизацији опере *Плашт* Такома
Пучинија

Апстракт: Циљ овог рада састоји се у теоријском образлагању диригентског приступа опери *Плашт* Такома Пучинија на сцени и њеној адаптацији за телевизијско извођење. Писани део докторског уметничког рада има задатак да аргументовано образложи и теоретски синтетиче искуства уметничког истраживања те да их примени у раду и извођењу дела. Полазна претпоставка да је *Плашт* веристичка опера огледа се на нивоу интерпретације опере на сцени, а затим и у њеној адаптацији за телевизијско снимање. У раду ће бити образложене одлуке диригента у односу на композиторов *Decalogo* као Пучинијеве „смернице“ у реализацији дела, с једне стране, и одлуке о изостављању појединих одсека у телевизијској адаптацији како би се пред гледаоце изнели најбитнији токови и ликови опере, а сценско време преточило у телевизијско време. У овом раду коришћен је историјски метод истраживања како би се утврдиле околности у животу и стваралаштву композитора везане за наведено дело. Компаративном методом биће указано на Пучинијев аутентични стил у поређењу с његовим непосредним претходницима и савременицима. Највећа пажња дата је методи анализе садржаја које подразумева детаљано сагледавање свих сегмената опере кроз мотиве (*река, страст и страдање, смрт*) као основе за аргументован сценски и екранизовани концепт дела. Диригент је издвајањем мотива настојао да извуче основну идеју веристичке тенденције у опери *Плашт* и тиме потврди сагледавање опере као веристичке.

Кључне речи: диригент, опера Плашт, интерпретација, мотиви, телевизијска адаптација

Aspects of conductor's approach of staging and screen adaptation of opera "The Cloak" by
Giacomo Puccini

Abstract: My goal of this project is to describe theoretically conductor's approach to opera *The Cloak* by Giacomo Puccini, on the stage and in acoustical screen adaptation. The task of the written part of doctoral art project is to arguably explain, and theoretically synthesize experiences of artistic research and to apply them in work and performance of opera. The premise, that "The Cloak" is verismo opera, is explained on the level of stage interpretation of the opera, and also in its screen adaptation. In the paper, I will explain different conductor's decisions, in regard to following composer's *Decalogo*, Puccini's directive in performing of this piece, and from the other side, decision to exclude some parts in screen adaptation in order to emphasize the most important parts and characters of the opera, and to transform stage time to television time. In this theoretical approach, I used historical method of research, to determine circumstances in life and artistic creation of composer, linked to opera mentioned above. Using comparative method, I will highlight authenticity of Puccini's style, comparing to his predecessors and contemporaries. The most of my attention will be focused on analytical method of contents, which implies detailed examination of all opera's segments through motives (*river, passion and suffering, death*) that are main ground for stage and screen concept of the opera. Conductor tries, by highlighting motives, to single out main idea of verismo in opera "The Cloak" and with that corroborate consideration that this is verismo opera.

Key words: conductor, opera "The Cloak", interpretation, motive, screen adaptation

САДРЖАЈ

УВОД	5
I ДИРИГЕНТ КАО СТВАРАЛАЦ-ИЗВОЂАЧ	7
II ПРИСТУП ДЕЛУ ИЗ ВИЗУРЕ ДИРИГЕНТА	9
1. Пучини и веристи.....	9
2. <i>Плашт</i>	10
III ИНТЕРПРЕТАЦИЈА – ДИРИГЕНТ И САРАДНИЦИ (РАД НА ПРЕДСТАВИ) 12	
1. Однос према партитури.....	13
2. Рад са ансамблима	17
2.1. Диригент и оркестар	17
2.2. Бинска музика	18
2.3. Солиста и диригент.....	19
3. Режија – редитељ и диригент.....	24
IV ТЕЛЕВИЗИЈСКА АДАПТАЦИЈА	28
ЗАКЉУЧАК	34
ПРИЛОЗИ	36
ЛИТЕРАТУРА.....	76
БИОГРАФИЈА АУТОРА	78

УВОД

У овом раду биће обједињено моје вишедеценијско искуство диригента и вишегодишње искуство доцента на Катедри за музику у медијима. Анализу опере *Плашт* Такома Пучинија започећу са диригентског становишта – дефинишући диригентски приступ извођењу дела на сцени – а завршити приказивањем њене адаптације за телевизијско извођење. Прилика да се обликује нова сценска или екранизована поставка код свих актера представља проверу како репродуктивног тако и стваралачког потенцијала.

Актуелизација класичних оперских дела постала је пракса 21. века. Различита тумачења и интерпретације опера постала су дискурс у разним теоријама као и тема бројних критика. Ако је до данас постојао концепт „оживети замисао композитора“ сада је више пракса „приблизити дело публици“. Екранизација музичког дела доприноси, пак, да на бржи, непосреднији и можда примеренији начин за данашње услове, дело допре до публике овог нашег динамичног, урбаног доба.

Пучинијева опера *Плашт* је типичан пример веристичке опере, па ће то њено стилско одређење бити у првом плану – како у сценској реализацији, тако и у њеној екранизацији. У позицирању Пучинијевих опера у односу на веристичке тенденције у музици постоје различита тумачења – сматра се да је његов опус делимично веристички због тога што аутор најчешће креира романтичарске, крхке, женске ликове чија су преживљавања и судбине у центру његових дела – попут Мими или Ђо-Ђо Сан. Међутим, *Плашт* је у пуном смислу веристичка опера – пуна јаких страсти, оштрих и снажних ликова, турбне атмосфере, тешког живота обичних људи и њихових углавном трагичних судбина – те се на томе инсистира и нивоу интерпретације опере на сцени, а затим и у њеном преносу на телевизији и њеној адаптацији за телевизију. На нивоу интерпретације дела, диригент је заслужан да ишчитавањем партитуре, као основне замисли композитора, дочара „истиниту“ атмосферу која је мрачна и тескобна, а што додатно подвлачи у екранизацији дела уз – скоро по правилу, неопходно изостављање појединих делова опере. У раду ће бити образложене одлуке диригента у односу на композиторов *Decalogo* као Пучинијеве „смернице“ у реализацији дела, с једне стране, и одлуке о изостављању појединих одсека у телевизијског адаптацији како би се пред

гледаоце изнели најбитнији токови и ликови опере, а сценско време преточило у телевизијско време.

У циљу утемељења практичног дела уметничког пројекта, теоријски, писани део рада ослоњен је на литературу из различитих области – музикологије, историје извођаштва, оперске режије, медија и естетике. У раду ће бити коришћен историјски метод истраживања како би се утврдиле околности у животу и стваралаштву композитора везане за наведено дело. Компаративном методом биће указано на Пучинијев аутентични стил у поређењу с његовим непосредним претходницима и савременицима. Највећа пажња дата је методи анализе садржаја које подразумева детаљано сагледавање свих сегмената опере кроз мотиве (река, страст и страдање, смрт)¹ као основа за аргументован сценски и екранизовани концепт дела.

Докторски уметнички пројекат посвећен је анализи и значењу улоге диригента у креирању поставке опере *Плашт* Ђакома Пучинија на сцени као и објашњењењу идеје о њеној адаптацији за телевизијско снимање. Писани део докторског уметничког рада има задатак да аргументовано образложи и теоретски синтетише искуства уметничког истраживања их примени у раду и извођењу дела.

¹ У раду користим термин мотив као основну замисао на којој се гради уметничко дело (о чему ће бити више речи у аналитичком делу рада), а не мотив као најмања мелодијско-ритмичко изразита целина како је дефинисана у науци о музичким облицима. Видети: Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, treće nepromenjeno izdanje, Beograd, Umetnička akademija, 1973, 11.

I ДИРИГЕНТ КАО СТВАРАЛАЦ-ИЗВОЂАЧ

У енциклопедији под термином диригент можемо пронаћи следећу дефиницију:

„Музички уметник који руководи музичким ансамблом за време извођења неког музичког или музичко-драмског дела. Рад диригента се састоји из три дела: индивидуална припрема, рад са ансамблом и извођење дела. Диригент је одговоран за правилно (подвукла З. М. В.) тумачење и реализацију уметничког дела.“²

У датом цитату не видимо шта се сматра под правилним тумачењем, али можемо претпоставити да се оно односи на репродуковање или реконструисање саме идеје композитора читајући партитуру као „стални, трајни незвучни вид музичког дела“.³

Сваки диригент се руководи одређеним „стваралачким коришћењем – читање и тумачење – записа музичког дела“, поштујући она фиксирана правила и уједно креирајући своју интерпретативну димензију као простор који запис „дозвољава“.⁴ Сходно томе, диригент креативно учествује у процесу остварења дела, нарочито кад је у питању дефектан систем записивања динамике, агогике и фразирања. Дакле, диригент на основу нотног текста ствара конкретну представу изражајних елемената музичког дела (ритам, мелодија, хармонија) који одговара замисли композитора.

Примарни задатак диригента испољава се у разумевању основних елемената музичког изражавања (темпо, динамика, артикулација) и способности њиховог ефектног преношења ансамблу. Међутим, треба имати у виду да диригент уноси одређено музичко знање, али и своју личност у реализацији музичког дела те је његово тумачење пре свега стваралачко односно продуктивно. Таква пракса сагледавања диригентског приступа партитури, проистекла је и из дугогодишње сарадње и практичног рада на пробама и концертима са професорком и ментором Даринком Матић Маровић.

Изузетно је значајна улога диригента у ишчитавању, осмишљавању и интерпретацији новог уметничког дела, поготово када је опера у питању. Ова сложена музичко-сценска форма захтева одличну и уиграну сарадњу бројних учесника. Диригент својом концепцијом и професионалном усклађеношћу са колегама сноси

² Dušan Plavša, “Dirigent”, *Enciklopedijski leksikon – Mozaik znanja: Muzička umetnost*, том 12, ur. Zdenko Štambuk, Beograd, Interpres, 1972, 92.

³ Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, Beograd, CLIO, 1996, 56.

⁴ Видети: Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, нав. дело, 67.

одговорност за креативност и целокупну координацију на релацији партитура-редитељ-солисти-оркестар-хор-стручни сарадници.

Ипак, ширем аудиторијуму улога диригента и значај његовог деловања и рада остаје недефинисана, недовољно јасна. Пошто диригент на сцени не свира, не пева, неупућени слушаоци диригента сматрају потпуно сувишним.⁵ Што је ансамбл увежбанији, спремнији, снага диригентског импулса успоставља ту „невидљиву везу“ са ансамблом и цело извођење, „уиграном“ интерпретацијом, доводи до заједничке, креативне „игре“.⁶ Диригент, дакле, спроводи јединствен стил у извођењу, одређује и одржава темпо, фразу, ритам, а у крајњој линији својим талентом и интерпретацијом даје лични печат. Чак и када је сваки музичар на сцени, у хору, у оркестру, на нивоу солисте, диригент је неопходан ради уравнотежења звука и спровођења јединствене концепције.

Диригент почиње са разрадом појединости, тек пошто се дело осмисли у целини. Утисак целине никако не сме да се наруши, а диригент то постиже усклађивањем ритма, уравнотежењем квалитета звука и динамичким уједначавањем њених музичких делова. Оперски диригент дело сагледава са неколико нивоа: однос између драмске радње и ликова (рад са солистима који интерпретирају ликове), затим рад са оркестром који је протогониста и истовремено потка музичко-сценског дешавања, сарадња са редитељем, као и сценско-техничких решења који употпуњују сам доживљај целог дела. Дакле, диригент ове делове организује у целину коју слушалац/гледалац добија као завршено дело.

⁵ Композитор, пијаниста и диригент Франц Лист сматрао је да је основни задатак диригента да „себе прикаже наоко сувишним“. В: Fran Lhotka, Dirigiranje, Zagreb, Školska knjiga, 1981, 13.

⁶ Хектор Берлиоз, Есеј о музици – Диригент, теорија диригентског умећа, прев. Драгослав Илић, Београд, Студио Лирика, 2006, 27–28.

II ПРИСТУП ДЕЛУ ИЗ ВИЗУРЕ ДИРИГЕНТА

Идеја овог дела рада јесте да се прикаже приступ опери *Плаит* из визуре диригента, односно на који начин се диригент упознаје са делом пре његове сценске реализације. У наставку рада прво ће бити расветљена позиција опере *Плаит* у оквиру стваралаштва Пучинија са акцентом на повезивање поменутог дела са тенденцијама вериста.

1. Пучини и веристи

Стваралачка делатност Ђакома Пучинија везује се за музику 20. века. Његова дела настају паралелно са појавом импресионистичке (Дебисијев *Пелеас и Мелисандра*, 1902) и експресионистичке опере (Штраусова дела *Салома* 1905. и *Електра* 1907), али је Пучини остао веран италијанској оперској традицији.

У музичкој литератури често се оперско стваралаштво Пучинија повезује са тенденцијама вериста који су обележили последњу деценију 19. и почетак 20. века у музици.⁷ Пучини је временски припадао веристима, али се његово стваралаштво развијало самостално и одвојено. За разлику од његових савременика Леонкавала и Маскањија, предстваника музичког веризма, Пучини се овом правцу приближио не као правцу, већ по линији сопственог развоја што се може препознати у самом приступу садржају или кроз обликовање нежних женских ликова које страдају у борби за личну срећу (Мими, Мадам Батерфлај).⁸ У опери *Плаит* главни покретач радње је љубав која изазива љубомору, освету и убиство. Мрачна атмосфера, несрећан завршетак и страст протагониста коју прате музички врхунци могу се повезати са веристичким тенденцијама у музици.

Али, Пучини се разликује од натурализма својих савременика пре свега по томе што натуралистичке мотиве подвргава другачијој стилизацији, што се може ишчитати

⁷ Веризам (итал. *vero* – истинито, стварно) се у Италији, као натуралистички правац појавио прво у књижевности (Вергина Сеоска новела), а затим у сликарству и музици. Основна тежња била је приказивање тема из свакодневног живота, наглашавајући емотивне сукобе протагониста, а водећи мотиви у делима вериста јесу љубав, љубомора и убиство. О веризму видети у: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1970, 149; Josip Andreis, *Povjest glazbe*, knj.2, Zagreb, Liber Mladost, 1975, 532; Слободан Турлаков, Пучини и веристи, Београд, Борба, 2002, 9–22; Arnold Whittall, *Romantic music*, London, Thames and Hudson, 1987, 179–181.

⁸ Spike Hughes, *Puccini operas*, New York, Dover publications, 1972, 11.

из његове поетике и естетике садржане у *Il decalogo di Puccini*, Luigi Ricci. О томе ће бити више речи у наставку рада.⁹

2. Плашт

Пучинијев план да компоњује три једночинке које ће ујединити у само једној представи, настао је после *Тоске* (1900), с идејом да извуче теме из Дантеовог *Пакла*, *Чистилишта* и *Раја*.¹⁰ Међутим, овај план пропада после његовог сусрета с драмским делом *Плашт* (*La houppelande*) Дидјеа Голда 1912. године у позоришту Марињи у Паризу, у којем налази инспирацију за први чин триптиха.¹¹ Заједнички наслов за три једночинке, коју је Пучини замислио као нераздвојиву целину супротно данашњој стандардизованој пракси одвојеног представљања три кратке опере, добио је од пријатеља Гвида Маротија. Под насловом *Триптих* одржало се прво извођење у Њујорку, 14. децембра 1918, диригент је био Роберто Моранцони. Пучини није био присутан у Њујорку, због тешкоће путовања у тек насталом примирју, али је био присутан на европској премијери у Риму, 11. јануара 1919, где је диригент био Ђино Маринуци.¹²

Пучинијева замисао да *Триптих* буде представљен у свом јединству, није заживела у пракси,¹³ а критичка разматрања и успех појединих опера су временом варијала. Од такве праксе није била изузета ни Опера Народног позоришта у Београду.

Либрето ове опере је веристичког карактера; радњу покреће љубав изазивајући љубомору, бес и убиство као освету. Мрачна атмосфера у којој су протагонисти доведени на ивицу егзистениције и бесмисао живота, може се препознати као опште стање тадашњег предратног друштва.

У једночинки *Плашт* живот париског лучког пролетеријата приказан је наглашено натуралистички кроз истицање ниских нагона, љубоморе и освете.

⁹ За потребе рада, превела Маја Јанушић (преводилац целе опере *Плашт* у Народном позоришту). Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, Milano, Ricordi, 1954, 11–14.

¹⁰ У оквиру тог плана, *Плашт* би одговарао *Паку*, *Сестра Анђелика – Чистилишту*, а *Ђани Скики – Рају*. Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, London, Duckworth, 1974, 421.

¹¹ Ђоакино Ланца Томазџи, *Vodič kroz operu: od Monteverdija do Hencsea*, Београд, Плави круг, 2008, 414; Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, нав. дело, 422–424; Renato Mariani, *Giacomo Puccini*, Torino, Edizioni Arione, 1938, 26. Sartori, Claudio. *Puccini*, Milano, Nuova accademia editrice, 1958, 316.

¹² Исто, 413–418.

¹³ Пучини је и сам одустао од замисли да *Триптих* буде изведен за једно вече, јер је као човек театра сматрао да је то предуго и да публика не може да прати три узастопне једночинке. Видети: Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, 173.

Написана је у „једном даху“ без поделе на сцене, али ипак је делимо на два дела.¹⁴ У оквиру та два дела издавајају се три музичка мотива. Први део везује се за *мотив реке* на почетку опере који дочарава место радње – река Сена која симболизује и животни ток представљен на сцени Ђорђетиним и Микеловим речитативом који прераста у песму лучких радника после чега следи валцер уз пратњу вергла.¹⁵ У наставку се могу уочити музичке целине које следе после уласка Фруголе, састављене од песме о мачки и о кући, са певањем ван сцене сопрана и тенора, а спајају их два момента снажног лиризма – Луиђијев ариозо и дует Луиђија и Ђорђете. Љубавни дует отвара други део опере који је прожет *мотивом страсти и страдања* и *мотивом смрти*. Финале је засновано на сажетом понављању тема из опере, одломцима из дуета Луиђија и Ђорђете и из арије Микелеа.

Пучини третира оркестар као равноправни чинилац целокупног ансамбла.¹⁶ Поред тога што је оркестар у функцији пратње драмске радње, он је више значајан као њен тумач. О томе сведочи и чињеница да Пучини смешта део оркестра на сцену. Оркестар је тројног састава (пиколо флаута, две флауте, 2 обое, енглески рог, 2 кларинета, бас кларинет, 2 фагота – без контрафагота, 4 хорне, 3 трубе, 4 тромбона, тимпани тамбурин, триангл, чинели, велики бубањ, звончићи, челеста, харфа). Иако је тројни састав оркестра, Пучини негује камерни звук оркестра у наступу са солистима.¹⁷ У бинској музици користи трубу, харфу и звоно као и звук аутомобилске трубе и бродске сирене. Музику на бини такође изводе мушки и женски хор као и соло тенор и соло сопран.

¹⁴ Драматуршки гледано опера је подељена на два дела: први у којем је дочарена атмосфера живота на пристаништу и представљање ликова, и други део у којем је акција. Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, 431.

¹⁵ Doakino Lanca Tomazi, *Vodič kroz operu: od Monteverdija do Hencsea*, 413–418.

¹⁶ У литератури налазимо и другачије мишљење о Пучинијевом приступу оркестру: „Пучини, као 'добар Италијан', оркестар третира као слугу певача [...] Тешко је пронаћи у Пучинијевом оперском стваралаштву један посебан моменат у којем оркестар доводи у питање ауторитет певача односно у којем оркестар није у служби пратње“. Spike Hughes, *Puccini operas*, нав. дело, 12.

¹⁷ Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, нав. дело, 425.

III ИНТЕРПРЕТАЦИЈА – ДИРИГЕНТ И САРАДНИЦИ (РАД НА ПРЕДСТАВИ)

Треба нагласити да од првих размишљања о једној представи, од формирања идеје, путева разраде до реализације и касније њеног живота, непрекидно учешће има само диригент. Доследан у свом професионалном односу према делу и ансамблу мора бити отворен за сваку нову могућност у креацији у сваком сегменту представе. Кроз цео ансамбл (оркестар, хор, солисти, бинска музика) диригент преводи музичке симболе у звук који има одређено значење. Али, сваки диригент чита те симболе различито будући да је свако индивидуа за себе. Није питање да ли постоје разлике у интерпретацији – поготово када се ради о опери – него докле те разлике смеју да иду. На пример: колико брзо треба свирати неки алегро, колики је крешендо, колико убрзати и успорити у аћелеранду и ритенуту итд.

Ради бољег сагледавања Пучинијеве поетике неопходно је било проучити његове смернице дате у *Il decalogo*.¹⁸ И поред детаљног објашњења о темпу, боји звука, агогичким смерницама, начину певања, композитор констатује: „Не, не може се све записати али се много може осетити“¹⁹ а интерпретатора упућује на сагледавање целине и музичко-сценске равнотеже као окоснице његове естетике и уметности компоновања. На овај начин, композитор захтева поштовање написаног али и дубоку личну посвећеност извођача у сагледавању и интерпретацији дела.²⁰

Полазећи од мисли које Пучини излаже у *Il decalogo*, моје полазиште било је базирано на истицању три доминантна мотива: *мотив реке, мотив страсти и страдања, мотив смрти*, на којима је саздано цело дело.²¹

¹⁸ У преводу *de'calogo* значи десет божијих заповести, скуп правила, норми. Видети: Наташа Павловић, Српско – италијански речник, Београд, јасен, 2006, 78.

¹⁹ Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, nav. delo, 12.

²⁰ О значају улоге диригента у представљању композиторовог дела писао је и Рихард Вагнер. Видети: Richard Wagner, *O dirigovanju*, prev. Dragoslav Plić, Beograd, D. Ilić, 2005, 6.

²¹ Mosco Carner у својој књизи о Пучинију издаваја три теме у опери Плашт: тема Реке, тема Љубави и тема *Плашт*. У диригентском приступу делу поклапа се само приступ мотива-теме Реке. Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, 424–434.

1. Однос према партитури

Категорични императив Пучинијеве естетике компоновања може се ишчитати у наредној

реченици: „Простота: нема је. Умишљеност: укинута. Госпоштина: беспрекорна“²² Другим речима, музика је стопљена са атмосфером драме на сцени и тако остварује нераскидиву уметничку целину. Иако се пред очима и ушима гледаоца/слушаоца дело отвара постепено, уметник мора већ од прве ноте, прве речи да пренесе слику и унапред дочара атмосферу. То је оно чему је Пучини тежио. Музика обузима целу сцену и даје атмосферу догађајима на сцени – почевши од дизања завесе па до светлосних ефеката који прате тоналне модулације и промене звучне боје. Не постоји уводна музика, већ само музичко дисање кроз сцену, карактере ликова и причу. Чак је и дизање и спуштање завесе, за Пучинијев сензибилитет, озвучено и акордски одређено. Говорио је да пред очима гледаоца треба да „управља веома *пажљиво* ухо“²³ и да отварање и затварање завесе јесте посао музичара.

На почетку опере, ток живота кроз ток реке Сене дат је кроз импресионистички обојена²⁴ првих тридест и два такта поверена само оркестру (Прилог бр. 1).²⁵ Дакле, први сценски наступ је наступ оркестра, односно, у атмосферу драмске радње уводи нас оркестар као засебан „лик“. У том својеврсном и прегнантом оркестарском уводу симболика тока живота је дата кроз ток реке Сене – *мотив реке* (до бр. 3). Оркестар доноси овај мотив ангажовањем свих инструмената који кроз одређен ритам ствара асоцијације таласа чију јачину подупире динамика која је у порасту и кулминира осам тактова пре партитурног броја 3. У том моменту, као највећи и најјачи „талас“ подиже се завеса и публика се увлачи у атмосферу луке, пристаништа и живота на броду.

Талси реке представљени су у осминском покрету кроз такт 12/8, 6/8 и 9/8 и кроз мелодијски мотив малог обима постаје у даљој разради комплекснији уз хармонски развој. Динамика из *ppp* осцилира све до кулминације у *f*. То је праћено одређеном бојом у оркестру употребом сордине код гудачких инструмента и

²² Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, nav. delo, 12.

²³ Исто, 13. О способности диригента да чита партитуру како његово „унутрашње ухо чује“, говорио је и Живојин Здравковић. В: Vera Ikonova, *Živojin Zdravković i zlatna epoha Beogradske filharmonije*, Beograd, Clio, 1999, 184.

²⁴ Импресионистички звук постиже се на хармонском нивоу - колебање између Ге-дура и миксолидијског модуса, и на нивоу фактуре – акордско разлагање. Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, 426.

²⁵ Прилог бр 1 видети на страни 37.

пригушеним звуком хорни. За саму боју карактеристично је повремено солистичко издвајање инструмената (флаута, кларинет, хорна, виолончело) уз динамичко таласање и опис *sensibile*. Све музичке компоненте (динамика, ритам, мелодија, боја) се „таласају“ до своје кулминације (у партитури бр. 1–2). Атмосфери и месту радње посебно доприноси употреба реалних звукова – бродска сирена обележена у петом такту у броју 1 и у трећем такту у броју 2, и сирена аутомобила у другом такту у броју 2 (Прилог бр. 1).

Оно што се поставља као задатак диригента-извођача није само дешифровање симбола и знакова система музичке нотације (висина и трајање тона) који најприближније бележи замисли композитора, већ и разумевање основних елемената музичког изражавања (темпо, агогика, артикулација, фразирање итд) који су релативни и у живом извођењу могу одступати од записа. Кроз ова два приступа партитури (нотни запис који је важан за извођаче и описни термини изражавања важни за диригента) у наставку ће бити разматран сваки поменути мотив.

Темпо као брзина извођења композиције, одређује *релативне* односе између нотних трајања у неком ритму. Пучинијеве одреднице темпа не разликују се од уобичајених ознака *lento*, *grave*, *adagio*, *largo*, *larghetto*, *andante*, *andantino*, *moderato*, *allegretto*, *allegro*, *presto*, итд. али велики значај у његовом компоновању имају оне друге ознаке *piu'*, *meno*, *assai*, *molto piu'*, *molto meno*. Ове, често коришћене смернице, прилично мењају првобитно значење темпа. На пример, Пучини је настојао да што прецизније одреди темпо, шта тачно подразумева под *Andante*, тако да је уз ову ознаку следило и објашњење: умерено (*moderato*), скоро споро (*piuttosto lento*), не сасвим споро (*manon del tutto lento*).²⁶ Са изоштреном и префињеном осетљивошћу за тачан покрет, брзину и ток музичког-сценског ткива био је готово опседнут спорим темпима. Говорио је да „превише спора темпа чине да радња одумре, успављују је, чине је киселкастом и тешком, као све мртве ствари“.²⁷ Потпуно посвећен свом раду и тачности извођења његових замисли често је на пробама давао сугестије диригенту да је застој (успорење) негације музике, нарочито позоришне музике.²⁸ Да би избегао суштинске несугласице у погледу опште динамичности дела, Пучини је користио веома прецизне метрономске ознаке у партитури. Ипак, иако је посвећен прецизној употреби тачних метрономских ознака Пучини је знао да се кроз интерпретацију

²⁶ Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, nav. delo, 11.

²⁷ Исто, 11.

²⁸ Исто, 11.

долази до нечег „неодредиовог“.²⁹ Тада је у функцији како композитор наводи, „други метроном Маелзел који је унутар нас“³⁰ и да је право значење у осећању, а не у запису.

Дакле, *мотив реке* дат је у темпу *Adante moderato, calmo* (четвртина с тачком = 58) који је у живом извођењу реализован. У излагању овог мотива постоје минималне промене темпа уз *legermente mosso*, као и благо таласање у *ritenuto* који Пучини означава у такт пре бр. 2 и два такта пре бр. 3 (Прилог бр. 1).

Мотив реке доминантан је до партитурног броја 57, што је уједно и крај првог дела опере. Оно што чини основу Пучинијеве уметности компоновања је стална промена темпа, метра и изражајне обојености кроз веома сложен хармонски звук. У том првом делу мотив реке се хармонски помера и враћа (1, 41 су почетна хармонија, а 4 и 56 су понављања хармонског тока), темпо је променљив у партитурном броју 4 и 56 где је у благо споријем темпу (ознака *in ro' meno*). У моменту код броја 3, када на сцени почиње дијалог Ђорђете и Микелеа, *мотив реке* постаје подлога. *Мотив реке* разбија се песмом лучких радника (од броја 5) и појавом другог мотива *страсти и страдања* као увод за валцер (бр. 13). После оптимистичке ситуације Фруголе, поново се враћа атмосфера коју доноси *мотив реке*.

Други мотив који издавајмо из опере јесте *мотив страсти и страдања* који доминира од броја 57 до 77, а најављен је у игри завођења (Прилог бр. 2, партитурни бр. 12).³¹ *Мотив страсти и страдања* дат је у цис-молу у такту 6/8 (Прилог бр. 3).³² Главна ознака темпа је *lo stesso movimento (misterioso)* четвртина с тачком = 52, томе претходи *мотив реке* у броју 56 са ознаком *Andante moderato* (као почетак опере), али са назнаком *in ro' meno del primo tempo*. Веза између првог и другог дела успостављена је преко музички, „празног“ такта (означено у партитури као *vuota*), али са бродском сиреном у позадини. *Мотив страсти и страдања* поверен је гудачком корпусу са истакнутим ударима тимпана. У почетку мотив *страсти*, дат у *piano, con sordino*, везан је за љубавну сцену Ђорђете и Луиђија и прераста у *мотив страдања* у броју 62 уз промену темпа *Allegro moderato, ma un po'agitato* (четвртина = 144), *molto piano tutti*. Мотив *страдања* препознаје се по другачијој фактури: кратки, нервозни, стакато акорди у дрвеним дувачким инструментима са издвојеним хорнама и трубама *con sordino*, на посебној боји у гудачком корпусу (*tremolo, sul ponticello*). У овој сцени мотив *страдања*

²⁹ О давању правога темпа, Вагнер је писао као један од задатака диригента који нам сугерише да ли је диригент комад разумео односно колико је упознат са самим делом. Видети: Richard Wagner, *O dirigovanju*, prev. Dragoslav Ilić, нав. дело, 23.

³⁰ Исто, 12.

³¹ Прилог бр. 2 видети на стр. 42.

³² Прилог бр. 3 видети на стр. 43.

представља љубомору, а касније означава убиство. Дакле, љубав као покретач кроз љубомору доводи до убиства. Дует се завршава мотивом страсти који кулминира код броја 70 где у цис-молу у *fortissimo* динамици долази до кулминације у свим музичким параметрима у току Луиђијевог наступа љубоморе (Прилог бр. 4).³³ Ово је уједно и припрема за *мотив смрти*. Од партитурног броја 71 прожимају се у кратким обрисима *мотив реке* и *мотив страсти и страдања* као основа дуета Ђорђете и Микелеа у којем је његова молба за Ђорђетину љубав прожета подсећањем на њихову ранију љубав и срећни живот са дететом. Свестан да је све то изгубио, Микеле помиње плашт као симбол сигурности, љубави, дома и породице. У том тренутку се први пут помиње плашт као назив опере и то у контексту среће и радости (Прилог бр. 5, пети такт у броју 77).³⁴ Али, реч плашт подвучена је *мотивом смрти* што најављује трагичан исход.

Мотив смрти (Прилог бр. 5) дат је у темпу Largo, у пунктираном ритму (карактеристичном за посмртни марш) уз ударце тимпана са ознаком *doloroso* (болно). Од тог момента до краја опере прожимају се *мотив смрти* (број 86, четири такта пре бр. 88) и *мотив страсти и страдања* (бр. 87). Сцена убиства траје од партитурног броја 90 до 96. На самом почетку оркестар доноси карикирани *мотив смрти*, што постаје музичка подлога дешавања на сцени од партитурног броја 92 (Прилог бр. 6).³⁵ У тренутку убиства Луиђија који је праћен *мотивом смрти* у броју 96 (Прилог бр. 7)³⁶ и плашт добија другу конотацију, јер прикрива злочин (на сцени тело убијеног се прекрива плаштом). Различито тумачење плашта од стране Ђорђете и Микелеа дат је од партитурног бр. 97 до 100 (Прилог бр. 8).³⁷ Од партитурног бр. 97 поново се излаже *мотив страсти и страдања* где Ђорђета објашњава своје виђења плашта: „неко под плаштом скрива радост, неко бол“ (партитурни бр. 98) на шта Микеле одговара: „а неко злочин“ (партитурни бр. 99) и позива је да дође под његов плашт у моменту кад открива тело Луиђија што је праћено *мотивом* (партитурни бр. 100). Сцена и опера завршава се у *fortissimo* наступу целог оркестра са судбоносним ударцима тимпана излагањем *мотива смрти* и *мотива страдања* (љубомора/убиство).

Оно што се посебно издваја у партитури јесте улога тимпана који подсећа на откуцаје срца и кроз љубав и кроз смрт. Пулсација тимпана подражава пулсацију срца

³³ Прилог број 4 видети на стр. 45.

³⁴ Прилог број 5 видети на стр. 47.

³⁵ Прилог број 6 видети на стр. 49.

³⁶ Прилог број 7 видети на стр. 51.

³⁷ Прилог број 8 видети на стр. 52.

односно прати емотивна стања протагониста. На почетку опере, Ђорђеино кокетирање у жељи да игра са Луиђијем тимпан даје ритам плеса чија је основа мотив *страсти и страдања* (Прилог бр. 2), и у њиховој љубавној сцени страсти тремоло у тимпану ствара ефекат напетости и узбуђења на чему инсистира диригент (Прилог бр. 2, 4 и 9).

2. Рад са ансамблима

2.1. Диригент и оркестар

Свако од музичара у оркестру може имати (и има) свој лични стил свирања и схватања композиције, а диригент је тај, који сагледавајући све компоненте (од захтева партитуре до људског фактора) обезбеђује јединствени стил музицирања. Одговорност диригента је у правилном и доследном ишчитавању форме и стила опере и омогућавању несметаног колективног и солистичког израза музичара у оркестру. Указивање поверења колегама-музичарима од стране диригента и наметање личне воље само где је неопходно, следећи упутства партитуре и сценске радње, подвлачи велику одговорност оркестра као складног, увежбаног и музикалног ансамбла. Знамо да је музика, више него било која друга уметност, способна да изрази осећања. Ову функцију у опери преузима оркестар који је озвучење свих емоција са сцене чија емоционална потка нагони ликове на акцију приказану кроз три анализирна *мотива* у претходном поглављу.

Оно што се показује као тежак задатак за извођаче и посебан диригентски захтев јесу места у партитури која садрже полиметрију (партитурни бр 45, десети такт до броја 46, затим 84), и политоналност (почетак опере, 84). У ситуацији полиметрије, диригент се води одређеним музичким параметрима као што је принцип да мелодијска фраза подлеже тексту, као и уписаним назнакама композитора. Политоналност захтева интонативну прецизност код извођача, што у заједничком свирању показује истанчану извођачку спремност. Ова места диригент посебно вежба како би се пре свега постигла интонативна прецизност (Прилог бр. 9).³⁸

³⁸ Прилог бр. 9 видети на стр. 56.

У опери оркестар се издваја и повлачи у динамици, агогици и артикулацији у односу на вокални ансамбл, у складу са драмском радњом, могућностима и индивидуалним способностима солиста.

2.2. Бинска музика

Посебан значај за ткање музичког ткива ове опере има бинска музика и њено укључивање у музичко-сценско дешавање. Прва појава музике са бине јесу звуци аутомобилске и бродске сирене (Прилог бр. 1) које спорадично чујемо (из даљине) од почетка па све до броја 57, као подвлачење атмосфере улице и дока. Диригент је посебно увежбавао јачину и интонацију ових ефекта кроз интервал прекомерне кварте (бродска сирена), или не припадајућих тонова музичког ткива као имитација атомобилске сирене. Ови звуци са бине, уз додатну боју оркестра „из рупе“ омогућавају слушаоцу/гледаоцу маштовито путовање од – тамо и овде – звука који долази с лева или а десна, ствара напетост и ишчекивање, подиже тензију и помаже публици да попут правог актера учествује у музичко-сценској радњи.

У партитури је у оквиру бинске музике предвиђено учешће: мушког хора, женског хора, глас продавца песама (тенор), гласови заљубљених (тенор и сопран), харфа, труба, звоно, сирена брода, аутомобилска сирена.

Важна је спретност и довољно хитро и правовремено давање почетка и завршетка наступа, због чега је неопходан бински диригент. Велика је удаљеност бинског ансамбла од диригента и публике па сваки почетак бинске музике захтева додатну флексибилност док се темпа једног и другог ансамбла усагласе. Камерни хор, одвојеног мушког и женског наступа, нема истакнуту самосталну улогу али је зато важан учесник музичко-сценске радње. Наступа само у оквиру бинске музике – ван сцене.³⁹ Због дубине сцене и удаљености диригента и хора неопходно је било ускладити звук преко бинског диригента, уз коришћење монитора. Велика удаљеност бинског ансамбла захтевала је посебно увежбавање како би се ускладио звук са оним што се догађа на сцени.

Читајући партитуру видимо да су захтеви оркестарског парта дати врло прецизно, од такта до такта и то подвлачи сву строгост Пучинија у односу на

³⁹ Замисао композитора била је да хор буде смештен испод бине, тачније испод брода (видети у: Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, nav. delo, 174), али је то изостало због прилагођавања сценским условима Народног позоришта.

оркестарско свирање и интерпретацију. Сви ови захтеви су постали готово ситничави када се ради о бинској музици. Звук који допире са сцене (без обзира на удаљеност и техничке потешкоће) морао је бити тачан, правовремен и пре свега адекватно музички обојен приликом спајања са оркестром и сценом. То се очекује и захтева у наступу мушког хора (пет тактова пре броја 4 до броја 6), затим женског хора (два такта пре 24 до два такта пре бр. 30) и песме у духу народа *Прима вера* – харфа и глас тенора (број 19 до седмог такта у броју 30) у којој користи аутоцитат из опере *Боеми* (Прилог бр. 10).⁴⁰ Диригент је инсистирао да се ова весела песма која се завршава неузвраћеном љубави (аутоцитат из *Боема*) потенцира у односу на дешавање на сцени – раздор и свађа Микелеа и Ђорђете, као назнака трагичног краја.

У оквиру бинске музике диригент је посебно обратио пажњу на употребу звона и трубе, како би се приближио захтевима композитора. У прилогу бр. 9 реализоване су назнаке извођења *suona cipo perdendosi, morendo* као звук удаљеног црквеног звона који се губи у ноћи. Деоница трубе, која доноси звук из касарне, издваја се уз прецизна објашњења о начину свирања и боји звука (*lontana, sostenuto molto, rall., perdendosi, allargando*). Ова звучна битоналност подвлачи Микелеово комешање емоција од љубави, беса, освете и у броју 86 надовезује се на *мотив смрти* (*Andante grave, misterioso*, четвртина = 54). Диригент инсистирао на крешенду у тимпану у првом такту у бр. 86 и максималној динамици до *mf* у другом такту ради истицања друге појаве *мотива смрти* (Прилог бр. 9).

2.3. Солисти и диригент

Један од најсуптилнијих односа у раду на једној опери јесте однос између диригента и солисте. Усаглашавање идеја, ставова, схватања, па и појединачних могућности солиста изузетно је комплексан посао који захтева од диригента не само музичку обдареност већ и испољен смисао за психологију. Интерпретацију треба градити поступно, али према одређеној идеји коју сви актери прихватају. Једино је тако могуће остварити изузетну интерпретацију једног оперског дела на виском нивоу. Уз то, диригент није само спона између композитора и певача, већ и између редитеља и певача где повезује одређене сценске покрете са певаном мелодијом и сценском радњом. Оно основно што важи за оперског диригента је да мора добро познавати

⁴⁰ Прилог бр. 10 видети на стр. 58.

вокалну уметност и технику певања, а изнад свега волети певача и „дисати с њим“. О томе пише и примадона Бисерка Цвејић:

„Добар контакт и сарадња са диригентом су гарант успеха изведбе (...) Познато је да је Карајан дириговао напамет, и то често затвореник очију. Међутим, када је дириговао опере имао је и те како широко отворене очи. Пратио је сваки покрет певача, давао веома јасне знакове, „дисао“ је са певачем“.⁴¹

Свака прескочена фаза у раду, због музичко-сценске сложености опере је тешко надокнадива, како у музичком тако и у сценском смислу. Пучинијев вокализам лишен је сваке покретљивости гласа која је била типична за белканто.⁴² Његов вокализам је сужен, на опсег између средњег и високог регистра, и у опери *Плашт* близак је говору, не дајући велики простор за истицање виртуозности гласа.

Од солиста се у вокалној интерпретацији лика очекује да јасно предочи његов карактер као и промене које настају, током радње, у интеракцији са другим солистима. Певач је обично обузет размишљањем о прецизном интонативном вођењу гласа па му диригент помаже да издвоји оне сегменте који су важни за драмску радњу, а у други план стави оно што ће нарушити драмски ток. Следећи своје схватање уметности без претераних ефеката, Пучини избегава „ноте са дугачком агонијом: ноте за које је потребан колапс да би се прекинуле“.⁴³ О томе сведочи и употреба короне, на пример у седмом такту у броју 69, где се нота само (не претерано) двоструко продужава. Пучини инсистира на не коришћењу короне, а о чему сведочи добро одмерен врхунац Луиђије фразе у високој лаги праћен драстичним успоравањем (партитурни бр. 70, 1-8 такт).

Познато је да се у веризму обрађују мотиви из свакодневног живота и да су догађаји ношени јаким страстима (љубав, љубомора, освета – као и у *Плашту*). Овакав садржај дела захтева певаче са снажним гласовима, јаке и изражајне драмске снаге, изједначене волуминозности. Сценски гледано, код данашњег певача солисте (поготово у веризму), важна је целокупна природа (појава, држање, темперамент), а не само гласовне способности. Способност уживљавања у лик који се интерпретира као и драмска снага интерпретације је захтев и сцене и музике опере *Плашт*. Глас солисте,

⁴¹ Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2007, 214–215.

⁴² Белканто (ital. bel canto), начин певања у којем се нарочита пажња поклања пуноћи и лепоти тона, уједначености регистра, савршеном фразирању. Неговала га је нарочито италијаска оперска школа од XVII до почетка XIX века када је култ лепоте тона био у центру пажње оперских певача и композитора. Овај начин певања запостављао је текст и изражајност речи, неговао је импровизацију и виртуозност ради истицања технике певања. Dušan Plavša, *Enciklopedijski leksikon Mozaik znanja: Muzička umetnost*, 12, Beograd, Interpres, 1972, 46. Истакунта Певачица, педагог и теоретичар Лили Лехман истицала је да се на лепоти тона темељи уметност певања и то је објаснила у књизи *Моја уметност певања*. Видети у: Lilli Lehmann, *Моја уметност певања*, prev. Dragoslav Ilić, Beograd, D. Ilić, 2004, 134.

⁴³ Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, nav. delo, 13.

по захтеву Пучинија, мора бити оспособљен да својом бојом дочара све нијансе драме на сцени, а за то је потребна изузетна техничка спремност.⁴⁴

Осим подразумеване интонативне тачности од солиста се захтева прилагођавање волумена и боје гласа, јасноћу изговора и подређивање колориту партитуре кроз *crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *piano*, *sotto voce*, *mezza voce* и слично. То се најбоље може уочити у следећим примерима:

– Дует Луиђија и Ђорђете, партитурни бр. 66. (изненадни прелазак са Луиђијеве егзалтиране љубавне изјаве (a¹-гис¹, *crescendo*, *allargando con canto*) у форте динамици, да кроз пола такта, у трзају, у боји страха и беса, у пијану (гис мало) прошапће *e' lui ...* диригент захтевао емотивну промену боје гласа и екстремни пијано – мотив страсти и страдања.

– Микелеова арија, у броју 86 (од 8. до 11. такта) *мотив смрти*, промена метра (4 па 2 па 4 четвртине) на динамичком врхунцу у десетом такту (*Chi? Chi?*) следи изненадно, надом обојено *Forse il mio sonno (risalendo, cupo, tutto chiuso nel suo dubbio)* – диригент подвлачи значај сумње и наде уводећи благо успоравање (*rit.*) и лакше спаја следећи одсек (12 т.) *Sostenendo (espressivo, dolente)*.

Познато је да се код певача често јавља коришћење портамента као манир у певању приликом повезивања тонова, што указује на лошу технику певања, а Пучини портаментом оправдава и захтева једино у драмски оправданим ситуацијама, а „никако по навици“. Пример за то је Фругола која имитира мачку (пети такт пре бр. 36).

У овој вокално захтевној опери сви солисти су истакли проблем тачне интонације у певању јер певачка мелодијска линија је углавном осамостаљена и без веће подршке оркестра. Солистички интонативно тешка места, која су захтева посебно увежбавање и рад са диригентом, су пример тешког хватања интонације у наступу Ђорђете 11 такт у броју 72 или у наступу Тинке у броју 46.

У партитури, Пучини није написао која враста гласа интрпретира ликове из опере, већ је само означио старосно доба.⁴⁵ Да би се јасно дефинисали ликови, дајемо њихов преглед са описом опсега, карактера и врста гласа:⁴⁶

Микеле – драмски баритон /*херојски баритон, baritono eroico*/ *Ге-фис¹(ge¹)*. Глас тамне боје, снажних тонова у целом распону, широког центра и дубина, али и продорних висина. Лик Микелеа истиче се у дуету са Ђорђетом (партитурни бр. 72–84)

⁴⁴ Исто, 13.

⁴⁵ Микеле (50 година), Луиђи (20), Ђорђета (25), Тинка (35), Талпа (55), Фругола (50). Видети у: Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, 421; Spike Hughes, *Puccini operas*, nav. delo, 174.

⁴⁶ Бисерка и Душан Цвејић, 145-151.

где се открива значење речи плашта и поверена му је арија (партитурни бр. 86–90) у којој доминира *мотив смрт*. Психолошко стање лика, подцртано мотивом смрти, кулминира у сцени убиства (партитурни бр. 92–97). Највиши тон у регистару баритона искоришћен је за крај опере, када Микеле склања плашт са тела Луиђија.

Луиђи – драмски тенор */tenore drammatico/* $це - xa^1(це^2)$ у италијанским операма, *Ха* $-a^1(бе^1)$ у Вагнеровим операма. Глас великог волумена, тамне баритоналне боје, продоран, са снажним средњим и дубоким тоновима. Разноврсност сценских наступа и интонативна тешкоћа деонице овог лика је велики захтев за извођача. Најзахтевнија партитурна места су арија (партитурни бр. 44–46), дует са Ђорђетом и сцена убиства са Микелеом, због драмске (пренаглашене) реакције и глуме (израз лица, емоције), тежак сценско-глумачки захтев. Од извођача се очекује интонативна прецизност и емотивна ангажованост која треба бити контролисана.

Ђорђета – младо драмски сопран, */soprano lirico spinto* $/це^1-це^3$. Глас између лирског и драмског сопрана. Пун, продоран, већег волумена, али покретљив глас. Лик Ђорђете је све време на сцени (изузев у сцени убиства), али извођачу није поверена арија. Као лик је значајна, јер је повезана са свим актерима у дуетима и групним сценама. Од извођача се очекује да покаже различите емоције кроз певање и глуму. У дуету са Луиђијем, Ђорђети је искоришћен цео регистар (партитурни бр. 48–54).

Фругола – лирски мецосопран, */mezzosoprano lirico/* $ха-ха^2(це^3)$, глас је тамније боје, покретљив, способан да изводи и колоратуре. Једини весео, оптимистичан лик, допадљив и комичан који захтева добру глуму. Веру у бољи живот доноси нам Фругола у групним сценама и арији (сцене са Фругола, партитурни бр. 30–56), што је противтежа мрачне атмосфере која се везује за друге ликове. Њена арија је велики интонативни изазов за солисту, јер хармонски осцилира де-мола и ес-мола (заступљен дорски модус).⁴⁷

Тинка – лирски тенор (*tenore lirico*), распон $це - це^2$, топла нежна, сјајна, светла боја, глас је јачи и пунији од лаког тенора. Овај лик подноси свој мучан и тескобан живот у пијанству.

Талпа – средњи бас, */baso eroico, baso serio/*, $Бе-е^1$, таман глас, пун звучан и продоран. Овај лик се истиче као Фруголин муж, карактеристичан по томе што воли да ужива у храни и пићу.

⁴⁷ Mosco Carner, *Puccini: A critical biography*, 431.

Гласови – тенор (*tenore lirico*) и сопран (*soprano lirico*) – захтевају сценско искуство иако се солисти не појављују на сцени, због честих промена темпа и уклапања између бине и сцене.

Једино у овој опери сам аутор није дао класификацију гласа у партитури, већ је описао старосну доб протагониоста. Тек у анализи вокалних деоница и захтева, одређује се врста и карактер гласа.

Извођење опере на оригиналном језику доприноси бољем разумевању, бољој реализацији музичко-сценских захтева. То је поуздан пут до верне интерпретације дела а превод и препев служе само као испомоћ и вредна допуна.

Од пресудног значаја у раду са солистима је умеће и личност корепетитора. Пре почетка музичких проба са солистима, уобичајено је да диригент објасни корепетиторима представе своју концепцију и дочара уметничко сагледавање опере *Плашт..* Као концерт мајстор у оркестру, тако и корепетитор у раду са солистима представља „десну руку“ диригента и његовог најдрагоценијег сарадника. Музичирање са солистима на пробама уз клавирску сарадњу, омогућава солистима сигурне и хитре реакције на самом извођењу. Таква заједнички осмишљена и увежбана интерпретација даје лаку и самоуверену игру на сцени кроз поштовање музичко-сценских правила дела.

Свака сугестија диригента која произлази из познавања детаља оперске партитуре певачима је од велике важности у процесу савладавања улога. Солиста може отпевати лако и најтеже делове свог парта ако се они вежу за адекватан сценски покрет. Такође, ове сугестије су драгоцене и за режисера који кроз либрето и упознавање музичког ткива уз помоћ диригента, својом инвенцијом надвладава статично и музику оплемењује покретом.

3. Режија-редитељ и диригент

Опера као музичко-сценско дело има своју позоришну визију. Музичко-емоционална потка партитуре нагони ликове-певаче на акцију те публика доживљава осећања са сцене као сопствена. Режија опере *Плашт* поверена је маестру Дејану Миладиновићу који је пре шест година извео први пут представу са певачима из Оперског студија и солистима НП. Представа 9. марта 2016. је означена као премијерна обнова, јер обнова се односи на редитељску концепцију која је остала иста, а премијерна је за диригента и поједине солисте.⁴⁸

Сарадња диригента и режисера почиње кроз интерпретацију записа односно партитуре опере. Њихови задаци се у многим тачкама додирују, јер као што диригент мора музиком оживети радњу дела, тако режисер радњу визуелизује у смислу музике.⁴⁹

Инспирисан драмским делом *Огртач* Дидијеа, Пучини је тражио либрето на који ће компоновати музику,⁵⁰ вођен сижеом композитор је забележио следеће:⁵¹

Један ћошак Сене где је усидрен теретни брод Газда Микелеа. Залазак је сунца. Микеле, са угашеном лулом у устима, седи уз кормило и гледа небо чаробно црвене боје. Борђета је заузета разним пословима. Цела сцена коју ће она одиграти треба да буде изведена махинално и гледајући често Микелеа као да тражи разлог ћутљивости и очигледне равнодушности мужа.

Звук сирене реморкера.

У даљини труби аутомобил.

Истоваривачи се пењу из потпалубља, прелазе пасарелу која спаја брод са момом и одлазе да одложе теške џакове које носе на леђима. Хор истоваривача мора да буде апсолутно смештен испод бине, тачније испод брода

Напорни дан само што није готов. Како би наградила раднике, Борђета пита Микелеа да им понуди вино: «Донеси им да пију», каже Микеле, али и он жели награду: «Један твој пољубац, о љубави моја...». Борђета нерадо пружа образ. Микеле је љуби док она упућује изражајни поглед

⁴⁸ Програм премијерне обнове опере *Плашт*, 9. март 2016 видети у Прилогу бр. 12 на страни 75.

⁴⁹ „Да би диригент и режисер једнодушно радили, морају обојица имати исти извор, а то је партитура. Диригент мора музику у смислу радње, а режисер радњу у смислу музике интерпретирати. Пошто се рад обојице руководилицау многим тачкама додирује, потпуно уметничко као и људско слагање је најважнији предуслов за успех оперског извођења“. Радослав Лазић, *Естетика оперске режије*, део II, Београд, Мадленијанум, 2006, 401.

⁵⁰ Познато је да је већина драмских дела била инспирација за либретисте. Gordan Dragović, *O esteticici operске režije. Inscenacija opere. Istraživanje o muzičkom pozorištu, zbornik tekstova Opera od obreda do umetničke forme*, Beograd, FMU, 2001, 98.

⁵¹ Превод проф. италијанског језика Марина Сокић.

Луиђију који се попео из потпалубља са џаком на раменима. Потом одлази по крчаг вина и чаше.

Талпа и Тинка, два необична истоваривача, пењу се из потпалубља са товаром: један, увек припит, ожењен је претурачицом старих ствари (која због тога има надимак *La Frugola*), други, ништа мање пијаница, ожењен је женом која је неверна.

Луиђи пева са великим полетом и живахном веселошћу.

За сцену здравице, рекао је Пучини, пронашао сам «вешто» ритам између помпезног и подругљивог.

У одсуству мужа који је сишао у потпалубље, Борђета дели чаше и налива вино. Пије се и плеше се захваљујући верглашу који је дошао у прави час. Обратите пажњу: статиста који свира вергл нека почне да окреће ручицу тачно када оркестар почиње валцер. Чак и када ритам успорава са релативним убрзавањем темпа, мора да буде праћен гестом статисте.⁵²

Борђета се чежњиво препушта у загрљај Луиђију. Плешу прса о прса.

Микеле се појављује из потпалубља. Ово двоје престаје да плеше. Луиђи отпушта свирача бацајући му новчић и удаљава се заједно са друштвом. Борђета, одмереном равнодушношћу пита мужа да ли је полазак заказан за следећу недељу и да ли Талпа и Тинка остају. «Остаће и Луиђи» одговара Микеле.

Фругола се појављује на улици високо, док се око продавца песмица окупљају *Midinettes* (продавачице). Пучини је желео да харфа која иде уз уличног певача буде мала, да се свира са спољне стране и што је тише могуће. Уколико то не може да се изведе, нека харпа буде постављена са унутрашње стране практикабла у нивоу продавца песамица и нека се свира мало гласније.

Видевши да је муж нерасположен, Борђета га пита за разлог. Али он не одговара: није човек за прављење сцена. Она, међутим, више би волела модрице од удараца него тишину

Појављује се Фругола. (Уметница која тумачи ову улогу мораће да је изводи живахно, са пуно снаге. Њен смех мораће да буде звучан и необуздан/раскалашан. Водиће рачуна о дикцији која мора да буде јасна и одсечна).

Фругола показује необичне предмете, скупљене свуда, али пре свега вечеру (говеђе срце) за своју мудру сиријску мачку која каже: «Боље се најести са две кришке срца него истрошити своје у љубави!» водећи рачуна о дикцији.

Микеле силази у потпалубље након што је позвао Луиђија да дође сутрадан да утоварује гвожђе.

Тинка након што је пожелео лаку ноћ одлази на свакодневно пијанчење. Вино чини добро «ако пијем не мислим а ако мислим не смејем се!» Тачно

⁵² Специфичан звук вергла дат је кроз оркестарско свирање мелодије у септимама.

је: «Боље не мислити» одобрава Луиђи. «Хлеб зарађујеш знојем..., а време за љубав треба да се украде између грчева и страхова који помућују најузвишенији занос».

Али младићева горчина се топи у сећању на предграђе у ком је рођен и у ком је рођена Ђорђета: «Белвил!».

И те како је другачији Ђорђетин сан од кућице коју сања Фругола. Само је ваздух Париза одушевљава.

Ђорђета треба да направи уочљивом разлику између презирне интонације којом узвикује: «Не живи се тамо унутра, између кревета и шпорета!» и носталгичног говора којим каже: «Да си видела само моју собу, некада!» и даље јасна и изражена дикција.

У лирском заносу Ђорђета и Луиђи осећају да су им душе сједињене у сећању на Париз који «узвикује хиљадама гласова свој бесмртни шарм».

Чим су Талта и Фругола отишли Луиђи се приближава Ђорђети. Говоре тихо али желели би да разгласе још једном своју очајничку страст, непрекидно опседнуту страхом да ће бити откривени и убијени. Грле се, али то траје само трен: чују да долази Микеле. Да би оправдао своје присуство у то доба, Луиђи каже газди да је хтео да га сачека како би му захвалио што га је задржао и да га замоли да га искрца у Роену. Микеле се противи. «Лаку ноћ газда» и креће ка пасарели док Микеле одлази да спреми светиљке.

Ђорђета брзо стиже љубавника. Дијалог је брз, мучан, тих и набијен љубавном страсти. Луиђи не може више да поднесе мучење да дели њене пољубце са Микелеом. И она осећа исту патњу. Не умеју да одоле искушењу и те вечери ће се поново видети. Ђорђета ће да да уобичајни знак: упалиће шибицу; и чиниће јој се да пали једну звезду, пламен њихове љубави, «звезду која не залази».

Луиђи брзо бежи.

Враћа се Микеле. Он жели да покуша да поново освоји љубав супруге и подсећа је на преминулог синчића. «Држао сам вас у мом плашту». Евоцира и друге успомене. «Буди опет као пре! Буди опет моја» гори од страсти, милује јој похотно шаке, руке, врат, покушава да је пољуби, али Ђорђета се заклања и са изговором да јој се спава одлази у кабину.

Са неке цркве стижу откуцаји сата. Дубоко/ниско звоно и тупо, које се свира веома тихо (*pianissimo*). Биће боље велики Там Там који се свира меканом удараљком. Оркестар свира веома тихо, безбојно, једнолико. «Блуднице!» каже пригушено Микеле. *morendo* не треба да доведе до *rallentato* али нека све буде изведено *in tempo*.

Улицом пролазе две сенке љубавника. Труба у даљини свира починак у некој касарни.

Налазимо се код Микелеовог «Монолога» (арија). Микеле махинално узима лулу из џепа и пали је. Видевши пламен шибице Луиђи пузећи се приближава: Микеле га хвата за врат, избегавајући ударац ножем који се Луиђи спремао да замахне. «Хтео си да идеш у Руан?... Мртав ћеш

тамо да идеш, реком!». Луиђи покушава да се ослободи. «Признај да је волиш! Ако признаш пустићу те...». Што више Луиђи понавља «волим је» више га Микеле стеже око врата. Луиђи је угушен.

Чувши глас супруге Микеле брзо сакрива леш под плашт.

Ђорђета се појављује на вратима. Приближава се полако забирнуто гледајући околу: «Не желиш више да ти будем близу?». Микеле пак пита: «Где? Под мојим плаштом?» И да би је примио (под плашт) подиже се страшан и отвара плашт. Луиђијев леш се откотрља пред ноге Ђорђети која узмиче престрављена. Али муж је хвата и савија ка лицу убијеног љубавника.⁵³

Композитор је вођен симбиозом музике и текста обликовао ликове и тиме назначио како жели да музичко-сценско дело буде реализовано на сцени.

Поставка и карактер ликова у диригентској визији углавном се подудара са редитељским захтевима. Подразумева се да се у оперском извођењу не сме занемарити глума, али на вокално кључним местима глас мора бити примаран – ово је био заједнички став диригента и режисера *Плашта*. Глас може обећавати много, али ако затаји човек тј. његове природне способности, тада пропадају све (сценске) илузије. Зналачки уклопљена глума никад не омета певање што се показало и у сарадњи са Дејаном Миладиновићем, што се може објаснити и честим повезивањем режисера у току свог рада:

„Радња на сцени, као сама ријеч, треба да буде музикална. Покрет треба тећи по бесконачној линији, протезати се као тон на глумачком инструменту, прекида се кад треба, као *staccato* колоратурне певачице. . . . Покрет има свој *legato*. *Staccato*, *fermato*, *andante*, *allegro*, *piano*, *forte* и остала. Темпо и ритам покрета требају бити у складу са музиком“.⁵⁴

О сарадњи редитеља са диригентом најбоље се види на следећим примерима:

- Фругола како удара Тинку (ударци су потпуно у складу са ритмом акорада – бр. 43);
- Микелеов излаз на палубу – повезано и усклађено са брзим акордима у гудачима (бр. 60) - гурање и нервозно, узнемирено кретање Ђорђете и Луиђија (усклађивање темпа, певања и акције на сцени, бр. 62);
- посебно увежбавано паљење шибице (као знака за љубавни састанак) на сцени (између 3. и 4. такта у бр. 67), захтев спретности и усклађивања са музичким током;
- сцена убиства, веома захтевна у музичком и глумачком смислу (дуготрајно посебно увежбавана од бр. 90 до бр. 97)- инсистирање режисера

⁵³ Luigi Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, nav. delo, 174–178.

⁵⁴ K. S. Stanislavski, *Moj život u umjetnosti*, prijev. Ognjenika Milićević, Zagreb, Omladinski kulturni centar, 1988, 353.

IV ТЕЛЕВИЗИЈСКА АДАПТАЦИЈА

Музичка сцена представља веома живо поље светске телевизијске продукције. Наклоност телевизије према опери испољила се већ на самом почетку емитовања телевизијског програма: 1936. године, само једанаест дана после почетка редовног емитовања ВВС-ја „нашла се једна опера – додуше, у одломцима, као нека врста најаве премијере *Господина Пиквика* Алберта Коутса, која је изведена у Ковент Гардену недељу дана касније.⁵⁵ Године 1949, само осам година пошто је добила лиценцу за емитовање, америчка радио и телевизијска станица NBC наручила је прву оперу за телевизију. Уредници су се обратили Ђан Карлу Менотију, који је већ компоновао пет опера – *Бог острва*, једночинке *Медијум*, *Телефон* и *Конзул*, постављене су у Метрополитену, на Бродвеју и у Филадельфији, а *Стара уседелица и лопов* компонована је за радио – па је представљао праву личност за такав иноваторски подухват. Тако је настала прва телевизијска опера *Амал и ноћни посетиоци*, која је емитована на Бадње вече 1951. године. „Сам аутор је за своје дело рекао да није мишљено само за телевизију, већ за неку идеалну сцену која не постоји у стварности наговестивши тиме да је телевизија идеалан простор за нову форму, која, додуше, проистиче из спрега телевизије и музичке сцене, али која може да утиче својим компонентама и новим одликама на драматуршке и естетичке норме традиционалне опере, која је намењена театру, па, самим тим, и рађена према законима театра – мање или више модерног“.⁵⁶

Све до ове прве опере поручене за телевизију, могле су се чути разне синтагме – пренос опере, филмована опера, видео опера – које су означавале некад сличне, а некад различите типове опере на телевизији, затим су се појавили термини опера за телевизију и телевизијска опера, а данас се користе три напред поменута вида – преноси или снимци оперских представа, телевизијске адаптације опере и телевизијске опере. У прву категорију сврстани су преноси и снимци представе без икаквих посебних захвата у драматургију дела. У другој групи се налазе опере које су прилагођене телевизијским законитостима на два начина: или су опере адаптиране, уз коришћење специфичности визуелног језика медија или се представа са сцене преноси у студио и прилагођава условима снимања у њему. Трећу групу чине сасвим нова

⁵⁵ Снежана Николајевић, *Музика и телевизија – умеће и/или уметност*, Крагујевац, ФИЛУМ, 2015, 79–83.

⁵⁶ Исто, 79–80.

музичко-сценска дела, која су компонована управо према тим законитостима. Ове три врсте исказа представљају систематизовану целокупну светску оперску телевизијску продукцију.

Телевизија тражи кратке садржаје и радњу која може да се исприча у оквиру једног сата, па се тим постулатима тежи и при адаптацији већ постојећих опера. Адаптација опере представља занимљив, вредан, креативан и сврсисходан чин. Јер, пред аутора адаптација поставља се веома слојевита проблематика. Наиме, потребно је сачувати драматуршки ток у његовим основним кретањима, сачувати оне делове опере (арије, дуете, ансамбле и хорова) по којима је она позната и, истовремено, скратити оперу и тако убрзати њену радњу. Ако је реч о опери која је компонована по нумерама, поступак је једноставнији него када се адаптира опера која је остварена кроз сцене и у којој је неопходно обратити велику пажњу на логику мелодијских и хармонских токова.

У том погледу је изазовна партитура опере *Плашт* Ђакома Пучинија. Без заокружених сцена, са импресионистичко-веристичким хармонским језиком, са типично пучинијевском мелодиком, са јаким страстима и снажном драматиком она захтева дубоко понирање и целокупну партитуру – које је и својствено диригенту који презентира ово дело. После детаљне анализе либрета, драматургије, хармонског и мелодијског плана, предлажемо следећу адаптацију која одговара свим овим захтевима, а руковођена је пре свега кључним мотивима опере: *мотив реке*, *мотив страсти и страдања* и *мотив смрти* који доприносе атмосфери и идеји правог веризма.

У првом случају био би дат распоред планова – у зависности од распореда камера и значаја појединих детаља у радњи, ликова, карактера, израза, вокалних захтева.⁵⁷ Посебна пажња поклоњена је телевизијској естетици, значају планова, смени

⁵⁷ План – удаљеност камере од главног филмског објекта у датом кадру. Ова удаљеност унапред одлучује о емоционалном изразу и карактеру задатог кадра. План је променљива дистанца за приказивање догађаја.

Избор плана зависи од улоге човека у датом кадру. Подређена улога човека, споредна улога, сугерише употребу општег плана. Динамичка улога повлачи за собом примену средњег или бар америчког плана. Екстезивна, рефлексна улога дозвољава да се искључи тело глумца и да се концентрише на његово лице у средње крупном или крупном плану.

Постоје кадрови који захваљујући кретању објекта или кретању камере могу бити снимљени у неколико разних планова, и обратно, неколико узастопних кадрова могу бити у истом плану. У литератури се издавају неколико општи, усвојених планова:

1. Општи план – цела слика места радње, општи поглед, људска силуета подређена околини, умањена;

кадрова,⁵⁸ усаглашавању између ритма партитуре и ритма визуелног тока и давање предлога визуелизације која ће у највећој мери истаћи значај драматских и музичких плоха и детаља. У том погледу сачињене су две схеме – једна која представља распоред камера који је применљив у Народном позоришту (Пример бр. 1) и друга која представља визуелну транспозицију партитуре дату кроз клавирски извод (Прилог бр. 11).⁵⁹

2. средњи план - људска силуета у пуној величини, позадина заузима и даље важно, мада не и главно место;

3. амерички план – чове показан до колена почиње да заузима доминантни положај (разговор између особа мимика, фигура до колена);

4. средње крупни план – груди људске силуете, до појаса, декор је практично елиминисан;

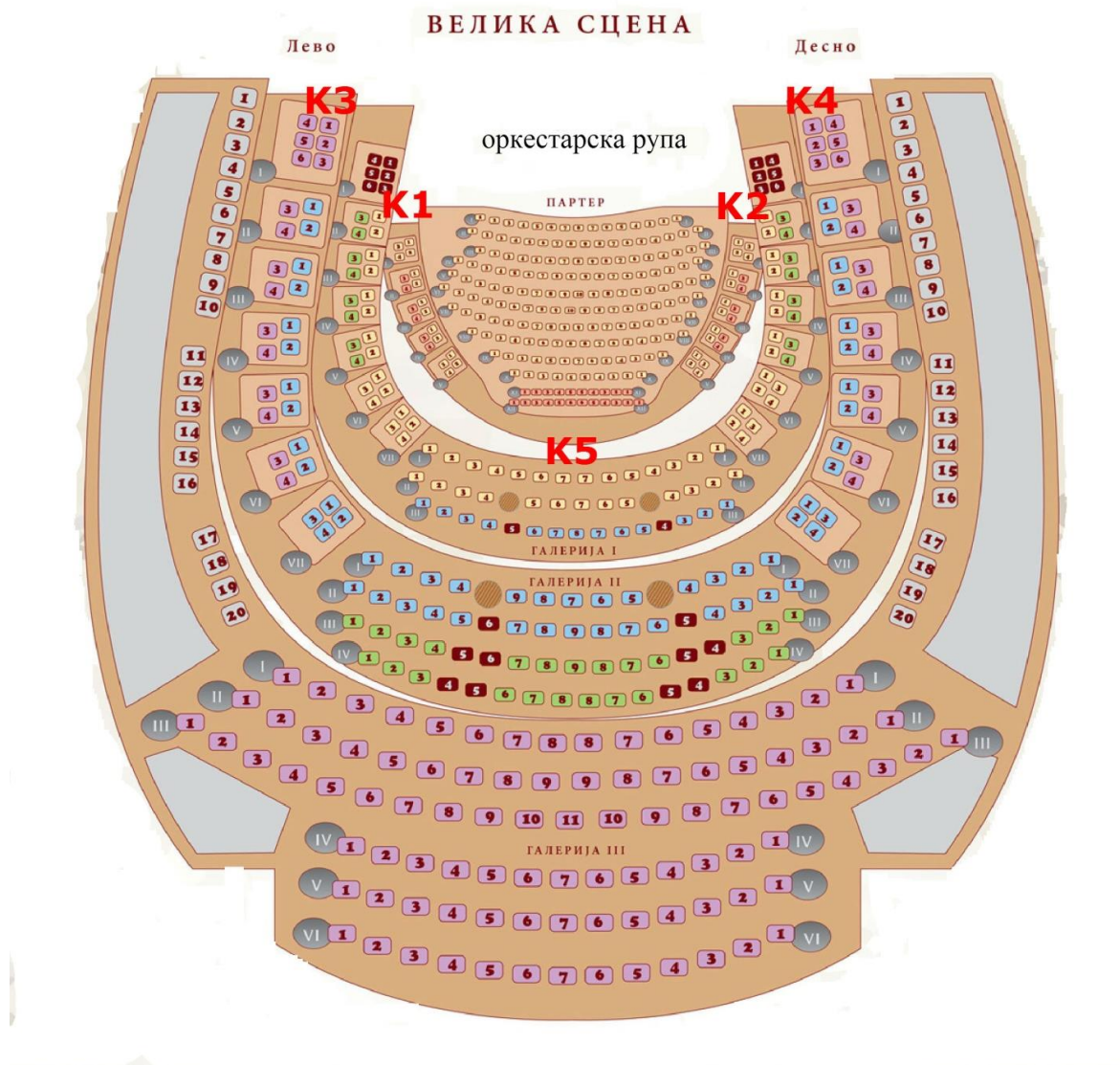
5. крупни план – људско лице заузима већи део површине екрана, забрана виђења целина;

6. врло крупан план – појединост људске силуете или повећање реквизита (детал) који измиче површној опсервацији, само део људског лица; Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, Beograd, FDU, 1988, 1 и 6.

⁵⁸ Кадар – најмања динамичка јединица филма, исечак траке између два најближа монтажна споја. Основна функција кадра је визуелно-звучно повезивање мисли. Исечак стварности коју гледалац одмах прихвата. Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, 1.

⁵⁹ Прилог бр. 11 видети на страни 61.

Пример бр. 1. Слика тлоцрта Велике сцене и гледалишта Народног позоришта у Београду са уписаним распоредом камера.



У другом случају урађена су сврсисходна скраћења, која пред гледаоце доносе најбитније токове и ликове опере, а сценско време је преточено у телевизијско време. При томе је настојано да се поменути резови не осете ни на једном плану, ни у једном слоју – у радњи, драматургији, музичкој драматургији, хармонском плану, воклааној пластици – већ да нова творевина има атрибуте целовитог остварења (Пример бр. 2).

Пример бр. 2, Телевизијска адаптација опере *Плашт*.⁶⁰

Адаптација	Изостављени делови
од 3. т. у 2 - 5. т. у 10	од почетка - 3. т. у 2
13 – 5. т. у бр. 13	од 5. т. у 10 – 13
4. т. у 15 – 8. т. у 15	од 5. т. у 13 – 4. т. у 15
17 – 19	15 – 17
21 – 26	19 – 21
Други т. испред 28 – 3. т. у 28	26 – 3. т. испред 28
44 – 5. т. у 54	3. т. у 28 – 44
5. т. испред 56 – 56	5. т. у 54 – 5. т. испред 56
57 – 71	56 – 57
72 – 84	71 – 72
86 – до краја	84 – 86

Уобичајено је – мада се не би могло рећи да је правило – да опера која се адаптира за телевизију буде скраћена приближно за 1/3. То је урађено и у овом случају – од 100

⁶⁰ Ознаке су дате према клавирском изводу издања RICORDI, edited by Mario Parenti (1960). (G. RICORDI & C. Editori, MILANO)

бројева колико садржи цела партитура, задржано је 69, изостављен је 31. Сама драматургија има снажно убрзање и драматичне акценте према крају, те смо у адаптацији водили рачуна да развој догађања према крају задржимо у што већој мери, а да неке „бочне“ линије на почетку дела изоставимо. У том смислу највише је смањен значај улоге Фруголе и скраћени делови који сликају тежак живот обалских радника. Но, главна радња – трагична љубав, љубомора, прељуба и убиство – могу да се прате кроз арије главних личности – Микелеа, Ђорђете и Луиђија – и њихове дуете. Поред тога, основна намера јесте да мелодијско- хармонски ток задржи своју логику која проистиче из карактеризације ликова и њихових односа.

ЗАКЉУЧАК

На савременој музичкој сцени занимљиво је упоредити поља балета и опере. Док балет доживљава својеврсан процват захваљујући изванредним иновацијама у домену кореографије, дотле опера трага за могућностима које би је освежиле и отвориле јој нове хоризонте. За сада нове инсценације углавном премештају радњу из једног времена у друго, па, самим тим, доносе и нова сценографска и костимографска решења. Међутим, суштина остаје непромењена – карактери ликова и њихови односи – па онда није необично што се, после деценије трагања за иновацијама, вратила тежња за приближавањем класичним поставкама. Сходно томе сви извођачи теже да се приближе основној замисли композитора. Диригент је у том погледу кључна личност која треба да окупи извођаче око једне јединствене интерпретативне идеје.

Управо се то догодило при новој поставци опере *Плашт* Такома Пучинија у Опери Народног позоришта у Београду – тежња ка остваривању првобитне замисли аутора. Сценографија дочарава док на обали Сене, режија подвлачи тежак живот лађара и у том оквиру одвија се драма љубави, страсти, преваре, издаје, разочарања, трагедије и убиства. То је, дакле, била идеја при обнови ове опере на сцени Народног позоришта и сви актери су се усредсредили на њено оживљавање – сваки са свог аспекта. Диригентски аспект подразумевао је коришћење класичних метода припреме једне представе – разраду музичког материјала по сегментима (оркестар, хор, солисти), а затим, обједињавање свих ових токова и њихово повезивање се захтевима редитеља.

У овом раду је подробно приказан управо тај рад диригента – читање и озвучавање партитуре око основне замисли композитора. За испуњење овог задатка било је потребно упознати се са Пучинијевим „смерницама“ у реализацији дела (*Decalogo*), како би диригент успоставио одређени однос према делу. Дакле, поред тумачења написаног, диригентско сагледавање партитуре подразумева и стваралачко коришћење записа музичког дела – у овом случају издајање мотива који доприносе и потврђују веристичке тенденције у опери. Анализом партитуре уочена су три доминантна мотива: *мотив реке*, *мотив страсти и страдања* и *мотив смрти*, која су везивно ткиво у музичкој радњи дела. Својом концепцијом, која проистиче из сарадње превасходно са редитељем и професионалном усклађеношћу са колегама, диригент је

одговоран за креативност и целокупну координацију на релацији партитура – редитељ – солисти – оркестар – хор – стручни сарадници. Сваки део ансамбла захтева засебну припрему од стране диригента како би се остварила њихова улога у доприношењу утиска целине.⁶¹

Телевизијска адаптација овог дела истакла је идеју о очувању драматуршког тока у његовим основним кретањима и њеном приближавању телевизијским законитостима – пре свега убрзавању радње, што представља императив при адаптацији опере за телевизију. У овом случају, телевизијска адаптација била је продукт искључиво диригента, који се и сам често налазио у телевизијској екипи на пољу медијске анализа партитуре. Сви захвати на плану телевизијске презентације предузимани су у циљу очувања, па и истицања, веристичких стилских карактеристика ове опере. Јер, *Плашт* је у пуном смислу веристичка опера – пуна јаких страсти, оштрих и снажних ликова, турбне атмосфере, тешког живота обичних људи и њихових углавном трагичних судбина – те се на томе инсистирало и на нивоу интерпретације опере на сцени и у оквиру њене адаптацији за телевизију.

⁶¹ О успешној концепцији диригента и добро припремљеном ансамблу сведочи и критика Марије Ћирић објављеној у часопису *Музика класика*, видети у Прилогу бр. 13 на страни 76. Марија Ћирић, Две стране Пучинијевог веризма, *Музика класика*, број 23, година VII, април – јун 2016, 98.

ПРИЛОЗИ

Прилог бр. 1. Бакомо Пучини, *Плаут*, почетак опере до паратитурног броја 3, мотив реке.

мотив реке

Andante mod^{to} calmo ♩ = 58

OTTAVINO
 FLAUTI 1^o e 2^o
 OBOI 1^o e 2^o
 CORNO INGLESE
 CLARINETTI 1^o e 2^o in *Sb*
 CLARONE in *Sb*
 FAGOTTI 1^o e 2^o
 CORNI 1^o e 2^o in *F*
 " 3^o e 4^o "
 TROMBE 1^a, 2^a e 3^a in *F*
 TROMBONI 1^o, 2^o e 3^o
 TROMBONE BASSO
 TIMPANI
 TRIANGOLO - TAMBERO
 GRAN CASSA e PIATTI
 GLOCCENSPIEL
 CELESTE
 ARPA (in orchestra)
 ARPA (in scena)
 CORNETTA in *Sb* (lontana) -
 TROMBA D'AUTOMOBILE in *Sb* (lenta)
 SIRENA - CAMPANA GRAVE
 GIORGETTA
 LA FRUGOLA
 LUIGI
 MICHELE
 VOCE di SOPRANINO (interna)
 VOCE di TENORINO (interna)
 DUE AMANTI - Sop. e Ten.
 IL TINCA
 IL VENDITORE DI CANZONETTE
 IL TALPA

CORO

IL VELARIO SI APRE PRIMA CHE INCOMINCI LA MUSICA.
 (Giorgetta è intenta a diverse faccende; ritira alcuni panni stesi ad asciugare; cava un secchio d'acqua dal fiume e innaffia i suoi fiori; ripulisce la pabbia dei canarini.)
 Michele, colla più spenta, è immobile presso il timone guardando il sole che tramonta.)
 (Sulla sponda della scena sta un carro con un cavallo; sacchi di cemento vi sono accostati. Alcuni uomini usano e vengono; gli scaricatori escono dalla stiva col loro sacco pesante sulle spalle e lo portano sul carro.)

Andante mod^{to} calmo ♩ = 58
 con Sordina

VIOLINI 1^o
 " 2^o
 VIOLE
 VIOLONCELLI
 CONTRABBASSI

мотив реке

Musical score for the 'River Motif' section. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Srb)), Clarinet in E-flat (Cl. (Srb)), Bassoon (Fag.), Horn in F (Corni (Fa)), Timpani (Timp.), and Arpa (Arpa). The score is marked with a first ending bracket (1) and includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *con Sordina*, *dim.*, and *consibile*. The tempo is 12/8.

Musical score for the 'Brodsky Siren' section. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Srb)), Clarinet in E-flat (Cl. (Srb)), Horn in F (Corni (Fa)), and Arpa (Arpa). The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mf*, *consibile*, and *divise*. The tempo is 12/8.

Бродска сирена

(Suono prolungato di sirena di rimorchiatore)

Musical score for the 'Brodsky Siren' section, lower part. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Srb)), Clarinet in E-flat (Cl. (Srb)), Horn in F (Corni (Fa)), and Arpa (Arpa). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, and *Arpa metà*. The tempo is 12/8.

dim. poco rit. a tempo 3

Obel
C. Ingl.
Fag.
Corni (Fa)
con Sordina ^{1° Solo} *pp*

dim. poco rit. a tempo

GIORG.
O Mi-che-le?.. Mi-che-le?.. Non sei stan-co d'abbraci- nar - ti al

dim. poco rit. a tempo 3

mf *Pizz.* *pp* *Arco*
mf *Pizz.* *pp* *Arco*
mf *Pizz.* *pp* *Arco*
mf *Pizz.* *pp* *Arco*

rit:..... a tempo, leggermente mosso 1° Solo

Fl.
Cl. (Sib) ^{1° Solo} *pp*
Cl. (Sib) ^{2° Solo} *pp*
Corni (Fa) *pp*

rit:..... a tempo, leggermente mosso

GIORG.
so - le che tramon - ta? Ti sem - bra un gran spot - tacio? Lo vo-do be-ne: dalla tua pi - pa il fu-mo

NICHELE
Si-cu-ro!

rit:..... a tempo, leggermente mosso

pp *Pizz.* *pp* *Arco*
pp *Pizz.* *pp* *Arco*
pp *Pizz.* *pp* *Arco*
pp *Pizz.* *pp* *Arco*

Прилог бр. 3, Ђакомо Пучини, Плашт, мотив реке и мотив страсти и страдања

Andante moderato un po' meno del 1^o Tempo *благо спорији темпо* *мотив реке*

Fl. *pp*

Oboi

Cl. (Si^b) *pp*

Fag. *pp*

Corri (Fa) *pp* *con Sordina*

Arpa *pp* *armonici* *suoni naturali* *p sensibile*

Andante moderato un po' meno del 1^o Tempo

VOCE di SOPRANO (interna) *(lontano)* Ah..... Ah..... Ah..... *(lontano)*

VOCE di TENORINO (interna) *(lontano)* La la la la la la la la la la

Andante moderato un po' meno del 1^o Tempo

Arco *pp*

Picc. *pp* *Picc.*

Andante moderato un po' meno del 1^o Tempo

Fl. *pp*

Oboi *pp*

Cl. (Si^b) *pp*

Cl. (Si^b) *pp*

Fag. *pp*

Timp. *pp*

Arpa *pp*

веза I и II дела опере *rall.* *(VUOTA)*

VOCE di TENORINO (interna) *(suono prolungato di sirena di rimarchiatore (lontanissimo))* *(VUOTA)* la la la la.....

1^o solo *Tutti* *rall.* *(VUOTA)*

1^a oia dolce *Tutti* *Arco* *ppp* *(VUOTA)*

1^o okobg *Tutti* *ppp* *(VUOTA)*

хармонски развој

И део опере

57 Lo stesso movimento $\text{♩} = 52$
(misteriosa) ^{1°}

Corni (Fa) *con Sordina* *pp molto*

Timp.

Arpa *armonico* *pp*

GIORG. *Lo stesso movimento* $\text{♩} = 52$
(misteriosa) *(Luigi s'avvicina a Giorgetta che con un gesto lo ferma)* *con ardore, ma ammesso* *pp*

O Lu.i. gli Lu. i. gli! Bada a te! Può sa. lir fr. un momen. to! Resta pur

57 Lo stesso movimento $\text{♩} = 52$
(misteriosa) *con Sordina*

Vc

Cb

мотив страсти и страдања

58 ^{1°}

Fl.

Oboi

C. Ing.

Cl. (Si^b)

Cl. ne (Si^b)

Fag.

Cornal (Fa)

Timp.

Arpa *suoni naturali* *pp*

GIORG. *1°* *a duo* *mf marcato*

LUIGI *1°* *a duo* *pp*

ia, lon. ta. no! Vi. bro tut. ta. se. penso a ler. se. ra.

Perchè dunque l'ua. sprisci il tormen. to? Perchè mi ehta. mi la. va. no?

58 *marcato* *pp*

Vc

Cb

Прилог бр. 4, Такомо Пучини, Плашт, мотив страсти и страдања, кулминација

70 *Sostenendo* *allargando molto*

Ott.

Fl.

Oboe

C.ingl.

Cl. (Srb)

Cl.^{no} (Srb)

Fag.

Corni (Fa)

Tr.ⁿⁱ

Timp.

LUIGI

allargando molto
molto
rapido

(Giorgina cerca frenare Luigi e impaurita lo allontana guardando verso la cabina)

tre - mo..... a vi-brare il col - tel - lo..... e con-gocce di san - gue..... fab-bri-car-ti un gio-

70 *Sostenendo* *allargando molto*

dim. molto

Ott.

Fl.

Oboe

C. ingl.

Cl. (Sv b)

Cl. no (Sv b)

Fag.

Corni (Fa)

Tr. bo (Fa)

Tr. ni

Tr. no B.

Timp.

C. e P.

LUIGI

senza Sordina

a due

dim. molto

dim.

C. sola

Piatti rullanti

fff

(Luigi fugge rapidamente spinto da Giorgetta)

lo! lo!

dim. molto

fff

Прилог бр. 5, Такомо Пучини, Плашт, мотив смрти, први пут појава речи плашт

77 *rall.* *Lentamente* 5. такт → *Largo* 4^o

Fl.

Obol.

C. Ingl.

Cl. (Sib)

Cl. (Seb)

Fag.

Corni (F)

T. ni

Timp.

Arpa

MICHELE

rall.

ra - va la brez - za, vi racco - gli - vo in si - men - ta - bar - ro come in sa - cre - za... Sen - to sul le - mie

rall. *Lentamente* *Largo*

smorzando

smorzando

smorzando

smorzando

doloroso

p

Fiss.

pp

(*Pizz.*)

pp

Fl. *poco rit.* *1^o* *ppp* *rit. col canto*

Oboi *p* *ppp*

C. Inagl. *p* *ppp*

Cl. (Sib) *p* *ppp*

Cl.^{na} (Sib) *p* *ppp*

Corni (Fa) *p* *ppp* *con Sordina 2^o*

Timp. *p* *pp*

MICHELE

poco rit. *rit. col canto*

spal - le vo - stre - ste - bian - de... Sen - to le vostre boc - che vic - ci - no all'amia - bo - ca... E - rotan - to fe -

78 *Andante sostenuto* *poco allarg.*

Fl. *p* *pp* *1^o* *ppp*

Oboi *p* *pp* *ppp*

C. Inagl. *p dolce* *pp* *ppp*

Cl. (Sib) *p* *pp* *ppp*

Cl.^{na} (Sib) *p* *pp* *ppp*

Fag. *p* *pp* *ppp*

Corni (Fa) *p* *pp* *ppp* *senza Sordina*

MICHELE

poco allarg.

li - ce, ah... tan - to fe - li - cel... O - ra che non c'è

78 *Andante sostenuto* *poco allarg.*

divisi *pp* *ppp* *cres.* *ppp* *uniti*

dolce *pp* *ppp* *cres.* *ppp* *uniti*

dolce *pp* *ppp* *cres.* *ppp* *uniti*

Arco *pp* *ppp* *cres.* *ppp* *uniti*

pp *ppp* *cres.* *ppp* *uniti*

Прилог бр. 6, Ђакомо Пучини, *Плашт*, сцена убиства, карикирани мотив смрти.

92 *stringendo e cres.*

Ott.

Fl.

Oboi

C. Ingl.

Cl. (Sib)

Cl. (Eb)

Fag.

Corni (Fa)

Tr. (Fa)

Tr. (Eb)

Timp.

C. a P.

C. sola

di colpo si precipita e lo afferra alla gola:

MICHELE

92 *stringendo e cres.*

Arco

Arco

Fl. *aduo*

Oboi

C. Ingt.

Cl. (Sib)

Fag.

Corni (Fa)

Tr. ^{do} (Fa)

(sibattendosi)

LUIGI Sangue di Dio! Son pre- so!

MICHELE col- to! Non gri- da- re! Che ve- nivi a cer- ca- re? Vo- le- vi la tua a-

Fl.

Oboi

Cl. (Sib) *aduo*

Cl. ^{re} (Sib)

Fag.

Corni (Fa)

Timp.

LUIGI Non è ve- ro! Non è ve- ro! Ah! per-

MICHELE - man - te? Men- ti- acil Con- fes- sa, con- fes- sa! Vo- le- vi la tua a- man - te?

(tirando fuori il coltello)

con Sordina **93**

con Sordina

dim.

Прилог бр. 7, Такомо Пучини, Плашт, чин убиства.

96 *Meno sostenendo molto* *1^o* *(lunga)* *rall.:*

Fl.
Oboi
Corni (Fa)
Triti
Tr^o B.
Timp.

Meno sostenendo molto *(dalla cabina)* *(apre la porta della cabina)* *a mezza voce* *rall.:* *PPP*

GIORG.
LUIGI
MICHELE

Michele! Mi - chele! Ho pa - ra, Mi - chele...
L'u - mo... Ah!...
(sentendo la voce di Giorgetta, rapidamente ravvolge nel fazzoletto il cadavere di Luigi aggrappato a lui, e si stiede)

96 *Meno sostenendo molto* *con Sordina* *(lunga)* *rall.:*

Pod.nat. *ppp* *legato* *PPP* *(lunga)*
УБИСТВО *con Sordina* *ppp* *legato* *PPP* *(lunga)*
Pod.nat. *ppp* *div.* *ppp* *espress.* *uniti* *ppp* *(lunga)*

мотив смрти

97 *Andante sost.^o* *♩ = 50* *senza affrettare* *sostenendo* *rall.*

Fl.
Cl. (Sib)
Timp.

senza affrettare *sostenendo* *rall.*

GIORG.
MICHELE

(s'avvicina lentamente a Michele, guardando intorno con ansia)
(calmissimo) Son pre - sadalri, morso d'aver - ti dato
A - vevo ben ragione: non do - ve - vi dor - mi - re...

97 *Andante sost.^o* *♩ = 50* *senza affrettare* *sostenendo* *rall.*

Pizz. *pp* *Pizz.* *p*

Прилог бр. 8, Такомо Пучини, Плашт, Ђорђетино и Микелево тумачење плашта.

96 *Meno sostenendo molto* (lunga) *rall.*

Fl. *pp*

Oboi *pp*

Corni (Fa) *pp*

Tru. *pp*

Tr.º E. *pp*

Timp. *pp*

GIORG. *Meno sostenendo molto* (dalla cabina) (apre la porta della cabina) a mezza voce *rall.* *ppp*
 Michele! Mi - chele! Ho pa - ra, Mi - chele...

LUIGI (runtolando) decrescendo (resta aggrappato a Michele in una suprema conforzione di morte)
 L'u - mo... Ah!...

MICHELE (sentendo la voce di Giorgetta, rapidamente ravvolge nel fazzoletto il cadavere di Luigi aggrappato a lui, e si stiede)

96 *Meno sostenendo molto* con Sordina (lunga) *rall.*

Fl. *pp* con Sordina *ppp* legato (lunga)

Oboi *pp* con Sordina *ppp* legato (lunga)

Corni (Fa) *pp* con Sordina *ppp* legato (lunga)

Tru. *pp* con Sordina *ppp* legato (lunga)

Tr.º E. *pp* con Sordina *ppp* legato (lunga)

Timp. *pp* con Sordina *ppp* legato (lunga)

GIORG. *Andante sost.º* *senza affrettare* *sostenendo* *rall.*
 (s'avvicina lentamente a Michele, guardando intorno con ansia)

MICHELE (calmissimo) Son pre - sadalri, morso d'aver - ti dato
 A - vevo ben ragione: non do - ve - vi dor - mi - re...

97 *Andante sost.º* *senza affrettare* *sostenendo* *rall.*

Fl. *pp*

Oboi *pp*

Corni (Fa) *pp*

Tru. *pp*

Tr.º E. *pp*

Timp. *pp*

мотив страсти и страдања

a tempo, sostenendo *rall.*

Pi.
Oboi
C. Ingl.
Cl. (Sb)
Fag.
Corni (Fa)
Arpa

a tempo, sostenendo *rall.*

GIORG.
MICHELE

pe-na... Ecco... è questo... hai ra-gio-ne... Dimmi ohem! per do-ni... Non mi vo-cipivi -ci - na?...
Non è nulla... i tuoi nervi...

a tempo, sostenendo *rall.*

con Sordina
con Sordina
Arco
Arco

98 *a tempo, ma sostenendo* *rall. col canto*..... *rall. sempre*..... *a tempo*

Fag.
Corni (Fa)
Arpa

a tempo, ma sostenendo *rall.* *rall. dolcemente ten.* *a tempo*

GIORG.
MICHELE

(terribile) Si, vi-ci-na, vi-ci-na... SI... Mi-di-ce-vi un tem-po: Tut-ti quan-ti
Do-vel-Nel mio tabar-ro?

98 *a tempo, ma sostenendo* *rall. col canto*..... *rall. sempre*..... *a tempo*

div. *f* *pp* *ppp*
tutti *pp* *ppp*
Arco *pp* *ppp*

Ђорђетино и
Микелево
виђење плашта

GIORG.
MICHELE

одјек убиства

Musical score for woodwinds and strings. Instruments include Flute (Fl.), Oboe (Obol.), English Horn (C. Ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. (Sib)), Clarinet in E-flat (Cl. E° (Sib)), Bassoon (Fag.), Horns (Coral (Fa)), Timpani (Timp.), and Arpa. The score features dynamic markings such as *pp*, *p*, *ppp*, *mf*, *ppp*, and *pp*, along with crescendo (*cres.*) and *molto cres.* markings. A box labeled '99' highlights a specific passage in the woodwinds.

GIORG. portiamonta. barro cheason. de..... qualche volta una gio - ia qualche volta un do - lo - re...

NICHELE Quache volta un do. lit - to! Vien nel mio ta.

Musical score for strings. The score features dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *pp*, along with crescendo (*cres.*) and *molto cres.* markings. A box labeled '99' highlights a specific passage in the strings.

100
Mosso $\text{♩} = 120$
(selvaggio)

allargando *poco allarg. poco string. allarg... allarg. molto*
a due

Fl. *cres.* *tutta forza*

Oboi *cres.* *tutta forza*

C. Ingl.

Cl. (Sib) *a due*

Cl^{2°} (Sib) *cres.* *tutta forza*

Fag. *cres.* *tutta forza*

Corn (Fa) *cres.* *tutta forza* *a due*

Tr^{bo} (Fa) *senza Sordina* *a tre*

Tr^{pi} *tutta forza* *a tre*

Tr^{pe} B. *tutta forza*

Timp. *cres.* *tutta forza*

G. C. *C. Solo*

allargando *poco allarg. poco string. allarg... allarg. molto*
(gridando disperatamente e indietreggiando di terrore)

GIORGETTA

MICHELLE

...bar. rei... Vie - ni! Vieni...

(Si erga terribilmente il falotto - il cadavere di Luigi rotola ai piedi di Giorgetta) (afferra Giorgetta, la trascina e la piega contro il volto dell'amante morto)

100
Mosso $\text{♩} = 120$
(selvaggio)

allargando *poco allarg. poco string. allarg... allarg. molto*

cres. *senza Sordina* *tutta forza*

f. cres. *senza Sordina* *tutta forza*

f. cres. *tutta forza*

cres. *tutta forza*

cres. *tutta forza*

Прилог бр. 9, Ђакомо Пучини, *Плашт*, политоналност.

4/4

полиметрија

бинска музика

Lento più sostenuto
Allegretto moderato $\text{♩} = \text{♩}$ **del Lento più sostenuto**

1° solo

Fl.
 Fag.
 Cori (Pa)
 Cel.
 Arpa

(sulla strada due ombre di amanti che passano)

SOPRANO
 E Ba-ci di ru-gia-da... O profuma-ta so-ra... C'è la lu-na... A do-

TENORE
 Boc-ca di ro-sa fre-sca... O labbra, profuma-ta... la' lu-na che ci spi-a...

Lento più sostenuto
Allegretto moderato $\text{♩} = \text{♩}$ **del Lento più sostenuto**

divisi in 8
 Pizz

poco rit. *rall..... rit. col canto*

Fl.
 Cl.
 Fag.
 Cori
 Cel.
 Arpa

pp dolce

armonici
pp

(lontani) *rall..... rit.....*

SOPRANO
 - ma - ni, mio amo - re... *poco rit.* A do - ma - ni, mio amo - re...

TENORE
 Do - mani, amante mi - a!... *poco rit.* Do - mani, aman-te mi - a!

poco rit. *rall..... rit. col canto*

(Una Cornetta lontana suona il silenzio da una caserma)

Cornetta (Sib)

(lontano) *sostenuto molto* **TIHO** **гласније** *rall.* *perendosi*

85 *sostenendo colla Cornetta* *rall.*

86 *allargando* *misterioso* **Andante grave** $\text{♩} = 54$

Cl. (Sib)

Cl^{2a} (Sib)

Fag.

Corn (Fa)

Trⁿⁱ

Timp.

G.C.

cresc.

(lentamente, cautamente, si avvicina alla cabina. Tende l'orecchio. Dice:)

(strisciando verso la parete e spiando nell'interno)

Nic... Si... len... zio... È là!

86 *allargando* *misterioso* **MOTIV SMPTI** **Andante grave** $\text{♩} = 54$ *Arc.*

divisi Pizz.

29

Fag.

MIDINETTES (interno lontano)
 lei Soprani

(La Frugola è apparsa sulla banchina, attraversa la
 allontanandosi dim.....

Conto ad o-re le gior-na - te, ma l'a - mante non tor - nò, e i suoi bat-ti-ti fi - ni.

29

tutti
 Pizz.

ppp
 Pizz.
 pp
 pp
 pp
 pp

dim.....

a tempo

30 a due

Obol.

Cl. Ingl.

Cl. (Sib)

Fag.

Corral (Fa)

senza Sordina

senza Sordina

passerella e sale sul barcone. Ha sulle spalle una vecchia sacca gonfia di ogni sorta di robbe raccattate)

a tempo

GIORG.

Oh, buona sera.

LA FRUG.

sempre allontanandosi perdendosi.....

O e - teral innamo - ra-ti, buona se-ra!

la - rà, la - rà, la - rà, anche il cuore di Mi - mi.....

a tempo

30

Arco
 mf
 Arco
 mf
 Arco
 mf
 Arco
 f

Прилог бр. 11, Приказ кадрова за телевизијску адаптацију, клавирски извод, партитурни бр. 3–18.

K3 opšti plan pretapanje 3

K4 opšti plan pretapanje

K3 zum + **K5 opšti plan** a Tempo zum + na Đorđetu

K5 srednji plan zum + na Đorđetu

K2 američki plan **K1 američki plan** zum -

GIORGETTA

O Miche - le?.. Miche - le?.. Non sei stanco d'ab.ba.ci.nar - tial

so - le che tramon - ta? Ti sem - bra un gran spet -

mf *cres.* *f* *dim.* *poco rit.* *p* *pp* *rit.*

x 117404 x

K1
4 srednji plan

GIORGETTA

a Tempo, *leggermente mosso*

-tacolo? Lo ve-do be-ne: dalla tua pi - pa il fu-mo

MICHELE

Si-cu-ro!

a Tempo, *leggermente mosso*

pp

K4
opšti plan

zum +

K1
američki plan

GIORGETTA

bian-co non sbuffa

più!

K2
amer. plan
na Đordetu

zum -

Vuoi chedi-

MICHELE

(accennando agli scaricatori)

Han fi-ni - to lag-giù?

pp

K2
dvo-plan Đordeta i Mikele
srednji plan

K5
srednje krupni plan
Đordeta i Mikele

zum + na Đordetu

-scenda? Han la-vo-ra - to tan - to!..Co-me avean pro-

MICHELE

No.Resta.Andrò io stes-so.

pp

K1**srednje krupni plan**

5

GIORGETTA

- mes - so, la sti - va sa - rà sgom - bra, e per do man si po -

SCARICATORI

Bassi

(dal disotto del barcone)

(quasi parlato - con voce lontana)

Oh! Is - sa! oh!

GIORGETTA
Calmo

zum -

K5
opsti plan

zum +

- trà ca - ri - ca - re. Bi - so - gnereb - be com - pen -

Celli

Calmo

K1
američki plan

zum +

srednje krupni plan

GIORGETTA

rit.

Meno

- sa - re questa lo - ro fa - ti - ca: un buon bic - chiere.

MICHELE

Ma

Meno

x 17404 x

K2

opšti plan

Mikele i Đordeta, Luidi u pozadini

9

(Michele s'avvia verso la stiva e vi discende)

Un tuo ba-cio, o mio amo - re...

SCARICATORI
Tenori

chiu-sa è la lun-ga gior-na-ta, e Mar - got..... l'a-mor ti da -

K1

srednje krupni plan

GIORGETTA

K5

srednji plan

Đordeta, Mikele, Luidi

Lo pen-

LUIGI (passando dalla banchina sul barcone)

Si sof - fo.ca, padro - na!

Tenori

-rà!

6

američki plan
Luidi, Đordeta

K2
američki plan
Luidi, Đordeta

zum +

- sa - - vo. Ho quel che ci vuo - le. Sen - ti - re - te che

p con calma

K1
vrlo krupan plan
(ruka) GIORGETTA

brzo zum -

(entra nella cabina dando una lunga occhiata a Luigi)

vi - no!

II TINCA (uscendo dalla stiva col carico sulle spalle)

Sacchi danna - ti! mondo bir-bo-ne!

con sentimento

p

II TINCA zum -

This block contains the musical score for K1. It features a vocal line for GIORGETTA and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'vi - no!' and continues with 'Sacchi danna - ti! mondo bir-bo-ne!'. The piano accompaniment includes a section marked 'con sentimento' and a dynamic marking 'p'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

K5
srednji plan
cela scena

Spiccia-ti, Tal - pa! Si va a man-giare!

f

p

II TINCA zum -

This block contains the musical score for K5. It features a vocal line for II TINCA and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Spiccia-ti, Tal - pa! Si va a man-giare!'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'f' and 'p'. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

K2
srednji plan

(uscendo dalla stiva con un carico sulle spalle)

zum +

II TALPA

Non a-ver fretta! non mi secca-re! Ah! questo sac - co spacca il grop-

f

p

II TALPA zum -

This block contains the musical score for K2. It features a vocal line for II TALPA and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Non a-ver fretta! non mi secca-re! Ah! questo sac - co spacca il grop-'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'f' and 'p'. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

K5
krupan plan

II TALPA (znoj) (scotendo la testa e tergendosi il sudore col rovescio della mano)

-po-ne! Dio! che caldo!.. O Lu-i-gi, an-cora una passa-ta.

f

p

This block contains the musical score for K5. It features a vocal line for II TALPA and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '-po-ne! Dio! che caldo!.. O Lu-i-gi, an-cora una passa-ta.'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'f' and 'p'. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

K2

krupni plan

zum -

opšti plan

11

Luidi

Allegretto con vivacità ♩=184

LUIGI (indicando Giorgetta che reca la brocca del vino e i bicchieri)
ben ritmato

Ec - co - la la pas - sa - ta!... Ra - gaz - zi, si be - ve!

7 Allegretto con vivacità ♩=184

LUIGI

K1 srednji plan

zum +

(Tutti accorrono alla chiamata, facendosi intorno a Giorgetta)

Qui, tutti insiem le - sti! le - sti! Pron - ti! Nel

mf *f* *sciolte*

getta che distribuisce i bicchieri)
GIORGETTA

K2 srednji plan

zum + na Đorđetu

(ridendo) Co.me par - la dif -

LUIGI (beve)
vi - no tro - ve - rem le - ner - gia per fi - nir!...

8

GIORGETTA

K5 krupni plan

zum -

- fi - ci - le!... Ma cer - to: vi - no alla compa - gni - a! Qua, Tal - pa!

zum - na celu scenu

12

GIORGETTA

K2

opšti plan

(mesce da bere)

Al Tin - ca!... A voi! Pren - de - te!

II TALPA

K5
srednji plan

Al - la sa - lu - te

II TALPA

K1
srednji plan
zum +

vo - stra il vi - no si be - va!

brillante

američki plan

(Il carrettiere se ne va con il suo carico di cemento, dopo di aver bevuto un bicchiere di vino)

II TALPA

K2
srednji plan

S'al - zi il bicchier! Be - vo! Vi - va!

GIORGETTA

Se ne vo-le-tean-

II TALPA (si asciuga la bocca con il dorso della mano)

Tan - ta fe-li-ci - tà per la gio - ia che dà.

10

K2
opšti plan

GIORGETTA (mesce di nuovo al Talpa) (agli altri)

- cor!... A-van-ti coi bic - chie - ri!

II TALPA

Non si ri-fiu-ta mai!

Fag. *p sensibile*

p *f* *p*

K1
srednji plan zum + na Luidi

LUIGI (indicando un suonatore di organetto che passa sulla banchina) (chiama il suonatore ambulante)

Guar-da là l'or-ga - net - to! È ar-ri - va - to in buon pun - to.

K5
srednji plan

II TINCA (alzando il bicchiere)

zum +

11

In que-sto vi-no af-fo-go i tri-sti pen-sie-ri.

američki plan

II TINCA

(a Giorgetta che mesce ancora)

Be-vo al padron! Vi-va! Gra-zie, gra-zie!

K3
srednji plan

II TINCA

zum +

L'u-ni-co mio pia-cer sta qui in fon-do al bic-

K5
američki plan

Luigi

(al suonatore)

12

Ei, là! Profes-so-re! Vien qua!

- chier!

K2
srednji plan
GIORGETTA

K1
krupni plan (Dordetino lice)
(a Luigi come per sedurlo a ballare con lei)

LUIGI (agl amici) Io ca - pi - sco u - na
Sen - ti - re - te che ar - ti - sta!

zum - srednji plan

GIORGETTA mu - si - ca so - la: quel - la che fa bal -

GIORGETTA - la - re.
IL TINCA (si fa avanti per il primo)
Ma si - cu - ro! Ai suoi or - di - ni

zum -

GIORGETTA
IL TINCA (ridendo)
To! Io ti pren - do in pa -
sem - pre, e gamba buo - na!

pp

K5

krupni plan

američki plan

GIORGETTA (verglas) zum -
Tempo di Valzer moderato ♩ = 176

- ro - la.

IL TINCA (contento) (Il Tinca e Giorgetta ballano)

Bal - lo con la pa - dro - na!

13

Tempo di Valzer moderato ♩ = 176

(Organetto)
p

due pedali

K2

cela scena

LUIGI (Luigi e il Talpa si tappano le orecchie alle stonature dell'organetto)

(ridendo)

La

LUIGI

pretapanje

K5

opšti plan

mu - si - ca e la danza van d'ac - cor - do.

(Si ride; ma si ride anche di più perchè il Tinca non riesce a prendere il passo e a mettersi d'accordo con Giorgetta)

K4

opšti plan

K1

opšti plan

14

K2

opšti plan

K2
opšti plan

17

LUIGI (al Tinca che balla strisciando i piedi)

Sem - bra che tu pu - lisca il pa - vi - men - to!

K5
srednji plan

GIORGETTA

15 Ahi! m'hai pe - stato un

GIORGETTA

pie - de!

LUIGI (allontanando il Tinca con una spinta e sostituendolo) (Luigi balla con Giorgetta; questa si abbandona languidamente fra le braccia di Luigi)

Va! La - scia! Son qua io!

K2
18 srednji plan
Arch.
leggero
zum + na Luidi

K1
američki plan

Luidi, Đordeta

K5
srednje krupni plan

Luidi, Đordeta

pp a Tempo (Michele appare dalla stiva.)

17
a Tempo

poco rit.

p

K5
opšti plan

11 TALPA

(I due smettono di ballare, Luigi fa

K2
srednje krupni plan zum -

Ragazzi, c'è il pa_dro_ne!

K2
opšti plan

cenno di smettere al suonatore e gli dà una moneta - il suonatore se ne va. Luigi e gli altri scaricatar
ri scendono nella stiva, mentre Michele si avvicina a Giorgetta)

GIORGETTA

(dopo essersi raviati i capelli, a Michele con
stentata naturalezza)

Dun-que, che co-sa

zum +

GIORGETTA

cre-di? Par-ti - re - mo la set-ti - ma-na pros-si - ma?

K1
krupni plan

GIORGETTA

Il Talpa e il Tinca


Ve - dremo.

GIORGETTA

re-stano?

Re-ste - rà an-che Lu - i - gi.

Прилог бр. 12, Програм премијерне обнове опере *Плашт*, 9. Март 2016.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ  У БЕОГРАДУ | ОПЕРА

Велика сцена сезона среда, 9. март 2016.

2015/16.

БАКОМО ПУЧИНИ ПРЕМИЈЕРНА ОБНОВА

ПЛАШТ

Опера у једном чину. Либрето написао Ђузепе Адам, према истоименој драми (La bourelle) Динаја Гола
Светска премијера Пучинијевог *Триптиха* који чине *Сестра Анђелика*, *Плашт* и *Ђаци Селки*, била је 14. децембра 1918. у Метрополитен опери у Њујорку

Диригент ЗОРИЦА МИТЕВ ВОЈНОВИЋ
Редитељ ДЕЈАН МИЛАДИНОВИЋ

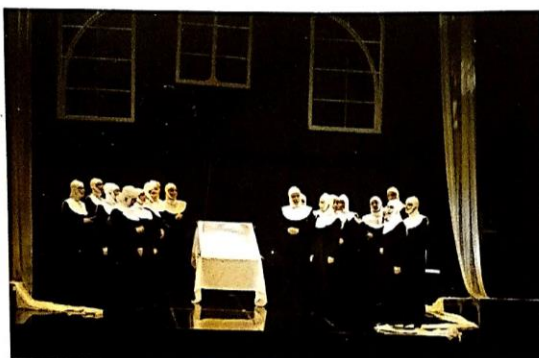
Костимограф КАТАРИНА ГРЧИЋ НИКОЛИЋ | Сценограф АЛЕКСАНДАР ЗЛАТОВИЋ

Микеле, власник теретног брода ВУК ЗЕКИЋ
Луиђи, лучки радник ЈАНКО СИНАДИНОВИЋ
Тинка, лучки радник НЕНАД ЧИЧА
Талпа, лучки радник МИХАИЛО ШЉИВИЋ
Ђорђета, Микелсова жена ИВАНА ПЕТРОВИЋ ГАШИЋ
Фругола, Талпина жена ЖЕЉКА ЗДЈЕЛАР
Глас тенора ДАНИЛО СТОШИЋ
Глас сопрана МАРИЈАНА ШОВРАН
Верглаш ДАНИЛО СТОШИЋ

Две стране Пучинијевог веризма

ДОГАЂАЈ: Премијерна обнова опера
Сестра Анђелика и Плашт Ђакома
Пучинија

ПРОДУКЦИЈА: Опера Народног
позоришта у Београду



Оперски триптих Ђакома Пучинија - Ђани Скики/*Gianni Schicchi*, Сестра Анђелика/*Suor Angelica* и Плашт/*Il tabarro* – нису међу композиторовим најизвођенијим партитурама. Можда зато што је композитор испрва био одлучан у дефинисању овог сегмента свог опуса као недељиве целине, односно, инсистирао је на томе да све три једночинке формирају једну целовечерњу представу. То је чинило напор за аудиторијум, у шта се у своје време уверио и Пучини, дозволивши одступања.

Раздвајање трију опера пракса је и на домаћој оперској сцени. На сцени Народног позоришта, актуелна инсценација Плашта у режији Дејана Миладиновића датира из 2011, а Сестре Анђелике Иване Драгутиновић Маричић из 2012. године. Опет, након присуствовања обнови двају наслова, датих у оквиру исте вечери (говоримо о представи одржаној 16.3.2016), чини се да је идеја о целини - барем две једночинке - сасвим упутна. (Напомињемо да је иста оперска кућа неколико сезона раније, 2006, поставила и оперу Ђани Скики која овом приликом није укључена).

Сестра Анђелика, лиричнија страна Пучинијевог веризма, добија лепо обликовану интерпретацију: диригент Ђорђе Станковић деликатно обликује

структуру текста и води слушаоца кроз рафиниране акустичке просторе, односно, атмосферу и емоције у којима бивствује сестринство једног римокатоличког самостана. Подела је углавном адекватна; успешне епизоде имале су Маријана Шовран (сестра Ђеновјева), Невена Матић (сестра болничарка), упечатљива је појава Дубравке Филиповић (кнегиња, Анђеликина тетка). Насловни лик тумачи Невена Павловић - тешко да се могу замислити боја гласа и изражајност који би прикладније изразили интимни свет злосрећне Анђелике. Опет, проблеми који су се јављали у високом регистру донекле су реметили одличан утисак. Надамо се да се ради само о тренутној индиспонираности.

Да ли због узбудљивије музичке структуре и фавбуле (ради се о примеру композиторовог веризма другачије врсте, са реским натуралистичким заостравањима), уз беспрекорно промишљање сваког такта партитуре и изванредно припремљен ансамбл (што је заслуга диригенткиње Зорице Митев Војновић), Плашт, извесно, јесте занимљивија половина датог концепта.

Плашт доноси атмосферу која немало асоцира на ону из Леонкавалових Пајаца (људи маргине, прељуба са убиством као последицом); опет, поседује типичан Пучинијев колорит, најближи оном из Тоске. Динамичност приче и музике инспиришу протагонисте - ово је заиста једна од најатрактивнијих поставки на репертоару Опере националног театра. Јанко Синадиновић (Луиђи) пружа одличну партију, страствено урања у лик лучког радника без наде у боље дане (у том смислу, издвајамо потресно тумачење арије о животу као ропству, „*Наi ben ragione, meglio non pensare*“). Улогу Луиђијеве љубавнице, младе газдарице Ђорђете, тумачи Слађана Сарић. Она даје тежину овом карактеру, чинећи га не само сензуалним, већ и неочекивано узбудљивим. Мецосопран Љубица Вранеш виртуозно удружује ведрину којом зрачи Фругола са невеселом животне приче ове јунакиње (нарочито кроз „*No sognato una casetta*“). Микеле Вука Зекића јесте наизразитија вокална креација у овој подели. Моћан је певач, доминира сценом. Истовремено, свом лику обезбеђује пластичност: упркос младим годинама, уверљиво урања у мучну интиму суровог остарелог капетана мале речне лађе.

• *Марија Ћирић*

Музика Класика април 2016

ЛИТЕРАТУРА

1. Andreis, Josip, *Povjest glazbe*, knj. 2, Zagreb, Liber Mladost, 1975.
2. Adami, Giuseppe. *Puccini: con 17 illustrazioni*, Milano, Fratelli Treves, 1938.
3. Baronijan, Vertkes, *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd, RTS, 2007.
4. Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
5. Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1970.
6. Davis, Andrew, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
7. Далхаус, Карл. *Естетика музике*. Превела Вера Стојић. Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1992.
8. Dahlhaus, Carl. *Realism in nineteenth-century music*. Cambridge, University Press, 1985.
9. Dragović, Gordan (gl. ured.), *Leksikon opera*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2008.
10. Ikonomova, Vera, *Živojin Zdravković i zlatna epoha Beogradske filharmonije*, Beograd, Clio, 1999.
11. Лазић, Радослав, *Естетика оперске режије*, део II, Београд, Мадленијанум, 2006.
12. Lanca Tomazi, Ђоакино, *Vodič kroz operu: od Monteverdija do Hencsea*, Beograd, Plavi krug, 2008.
13. Lehmann, Lilli, *Moja umetnost pevanja*, prev. Dragoslav Ilić, Beograd, D. Ilić, 2004.
14. Lhotka, Fran, *Dirigiranje*, Zagreb, Školska knjiga, 1981.
15. Mariani, Renato. *Giacomo Puccini*, Torino, Edizioni Arione, 1938.
16. Dragović, Gordan, О естетичности оперске режије. Инсценација опере. Истраживање у музичком позоришту. у: Зборник текстова, *Opera od obreda do umetničke forme*, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 96–106.
17. Новак, Јелена, *Опера у доба медија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2007.
18. Павловић, Наташа, *Српско – италијански речник*, Београд, јасен, 2006.
19. Parker, Roger, *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford University press, 1994.
20. Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, treće nepromenjeno izdanje, Beograd, Umetnička akademija, 1973.
21. Plavša, Dušan “Dirigent”, *Enciklopedijski leksikon – Mozaik znanja: Muzička umetnost*, tom 12, ur. Zdenko Štambuk, Beograd, Interpres, 1972.
22. Plaževski, Ježi, *Jezik filma I*, Beograd, FDU, 1988.
23. Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, CLIO, 1996.
24. Ricci, Luigi. *Puccini interprete di se stesso*, Milano, Ricordi, 1954.
25. Sartori, Claudio. *Puccini*, Milano, Nuova accademia editrice, 1958.
26. Станиславски, К. С, *Мој живот у уметности*, пријев. Огњенка Милићевић, Загреб, Омладински културни центар, 1988.

27. Stanley, Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera, Volume Four*, Macmillan Publishers Limited, London, 1992.
28. Tambling, Jeremy. *A night in at the opera: media representations of opera*, London, Libbey, 1994.
29. Tarozzi, Giuseppe. *Puccini: la fine del bel canto*, Milano, Bompiani, 1972.
30. Турлаков, Слободан. *Пучини и веристи*, Београд, Борба, 2003.
31. Fisher, Burton D. *Puccini Companion: The Glorious Dozen*, Miami, Opera Journey Publishing, 2007.
32. Huges, Spike. *Famous Puccini operas: an analitical guide for the opera-goer and armchair listener*, New York, Dover Publications, 1972.
33. Carner, Mosco. *Puccini: a critical biography*, London, Duckworth, 1974.
34. Цвејић, Бисерка и Душан. *Уметност певања*. Београд, Факултет музичке уметности, 2007.
35. Wagner, Richard, *O dirigovanju*, prev. Dragoslav Ilić, Beograd, D. Ilić, 2005.
36. Whittall, Arnold, *Romantic music*, Thames and Hudson, Ltd London, London, 1987.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Зорица Митев (Београд, 14. 5. 1959), диригент Опере и Балета Народног позоришта у Београду, доцент на Филолошко уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, на одсеку Музика у медијима.

Нижу музичку школу - инструмент клавир учила је у Београду у школи „Станислав Бинички”. У средњој музичкој школи „Јосип Славенски” у Београду похађала је теоретски и вокално-инструментални одсек - инструмент клавир (проф. Ингрид Рајић) На Факултету музичке уметности у Београду уписује 1977. студије на одсеку за Општу музичку педагогију који завршава са просечном оценом 9,22. На истом Факултету годину дана касније (1978) уписује студије дириговања у класи професора Живојина Здравковића (оркестарско дириговање) и професора Војислава Илића (хорско дириговање). На Одсеку за дириговање дипломирала је са оценом 10 из главног предмета и просечном оценом 9,33. За одличне резултате на студијама дириговања награђена је Октобарском наградом града Београда 1984. године.

На препоруку диригента Даринке Матић-Маровић, диригента Ангела Шурева и професора, диригента Живојина Здравковића одлази 1988. на специјализацију и усавршавање симфонијског и оперског дириговања у Праг (Чешка) на Академију музичке уметности. Специјализација је обављена код професора Хвале, Фишера и код маистра Вацлава Нојмана.

Средином 1999. магистрирала је дириговање на Факултету музичке уметности у Београду код професора Даринке Матић-Маровић.

Од 1982. до 1989. у музичкој школи „Станислав Бинички“ радила је као професор солфеђа, камерне музике, хора и оркестра.

Од 1989. до данас ради као диригент у Опери Народног позоришта на свим представама текућег репертоара.

Од 1993. до 2006. била је стручни сарадник музичке редакције ТВ Београд код снимања и директног преношења концерата и оперских представа великана домаће и светске сцене.

На Академији лепих уметности у Београду од 2008. до 2010. води Оперски студио.

Од 2012. доцент је на Филолошко уметничком факултету – Крагујевац (ФИЛУМ) на одсеку Музика у медијима.

Професионални рад

Још као студент прве године дириговања креће са уметничким радом и концертним активностима. Од 1979. до данас радила је са низом различитих ансамбала.

Хорови:

Женски хор „Ехо” КУД „Д. Туцовић”, Београд

Мушки хор КУД „Никола Тесла”, Београд

Женски хор ФМУ „Collegium musicum” из Беоргада

Мешовити хор војске ЈНА из Београда

Мешовити хор АКУД „Бранко Крсмановић-Обилић”, Београд

Мешовити хор АКУД „Иво Лола Рибар“, Београд

Мешовити хор „Кипар“ из Лимасола, Кипар

Месовити камерни хор „Cantantes“, Београд

Мешовити хор „Српско-јеврејско певачко друштво“, Београд

Оркестри:

Београдска филхармонија

Симфонијски оркестар РТБ-РТС

Симфонијски оркестар ЈА – „Станислав Бинички“

Симфонијски оркестар РТ Подгорица

Загребачка филхармонија (Хрватска)

Македонска филхармонија (Македонија)

Нишки симфонијски оркестар

Међународни симфонијски оркестар Музичке омладине-Грожњан (Словенија)

Симфонијски оркестар из Писка (Чешка)

Камерни оркестар Нови гудачи, Београд

Међународни омладински симфонијски оркестар „Cento ragazzi“ Милано

Ансамбли:

Оркестар, хор и балет Македонског народног театра из Скопља

Оркестар, хор и балет Народног позоришта у Београду

Оперски студио у београдском Народног позоришту

Ансамбл Опере Српског Народног позоришта у Новом Саду

Оперска активност

Од 1995. као стални диригент Опере и Балета у Народном позоришту у Београду ради на очувању старог и стварању новог репертоара за представе и концерте ове националне Куће. На репертоару има следећа дела:

Верди: Травијата, Набуко, Риголето, Трубадур, Атила, Бал под маскама, Аида,

Реквијем

Пучини: Батерфлај, Тоска, Беоми, Плашт

Маскањи: Кавалерија рустикана

Бизе: Кармен

Доницети: Лучија од Ламермура, Љубавни напиток, Дон Пасквале

Росини: Севилски берберин

Чилеа: Адријана Лекуврер

Леонкавало: Пајаци

Штрус: Слепи миш

Балет на музику Едварда Елгара: Доктор Цекил, Мистер Хајд

Адам: Жизела

Одмах после студија добро спаја своје велико музичко знање, урођени јужњачки темперамент и енергију и префињени осећај за естетику и грациозност.

Већ 1987. има свој оперски деби диригујући „Травијату“ у Македонском народном театру у Скопљу. У истој Кући 1986. диригује и Вердијев „Реквијем“. Са ансамблом Македонског народног театра у оквиру међународне размене уметника гостује у представи „Кармен“ (2002.) заједно са М. Јовановићем и Д. дел Монако. Следећих пар сезона, као гост-диригент, наступала је у представама Тоска, Кавалерија рустикана, Слепи миш, Мадам Батерфлај. Одржала је и неколико Новогодишњих концерата са солистима из Македоније, Србије, Бугарске, Француске (Ј. Трумбеташ, Ц. Василева, Ж. Мишел, Н. Исаков).

По позиву Српског народног позоришта из Новог Сада спремила је обнову представе „Севилски берберин“ која је била на репертоару 2003/04.

Са радом у Опери Народног позоришта почела је 1984. као корепетитор и асистент диригента А. Шурева на припреми и извођењу Доницетијеве опере „Кћи пука“. До 1989. радила је као стални хонорарни сарадник са хором, солистима и оркестром Београдске опере. Године 1989. посао професора у музичкој школи „Станислав

Бинички“ мења и постаје Асистент диригента, а 1995. и Диригент Опере и Балета у Народном позоришту.

У оквиру Оперског студија Народног позоришта 1994. у раду са маестром О. Даноном и редитељем Б. Поповићем дириговала је фрагментарним извођењем опере „Мадам Батерфлај“ (Ј. Трумбеташ, Н. Јовић, А. Ангелов) које су након тога постале сталне чланице Куће.

У току каријере радила је са маестрима: Претр, Ноиман, Енрико де Мори, Паломбо, Светланов, Санмарко, Јанку, Траилеску, као и маестрима из наше средине: Ж. Здравковић, В. Илић, А. Шурев, М. Јагушт, Ј. Шајновић, В. Кранчевић, Д. Миладиновић, О. Данон, Н. Жличар, А. Колар, Љ. Симић

Спремала је и дириговала представе са свим сталним и гостујућим солистима Опере НП: Г. Јевтовић, Р. Бакочевевић, Н. Митић, З. Александрић, М. Петровић, Р. Смиљанић, Ж. Сарамандић, С. Ганчев, П. Протић, Г. Кесић, М. Папајоану, А. Мори, Г. Глигорић, Ј. Јовановић, М. Јовановић, С. Савичић, С. Керкез, С. Пижурница, С. Шуваковић, Д. Максимовић, И. Томашев, Д. Плазинић ...

У току диригентског стажа гостовала је у земљи (Ниш, Рума, Пожаревац, Јагодина) и иностранству са ансамблом Опере Народног позоришта (Крф, Кипар) диригујући представе из репертоара Куће.

За њено спремање и дириговање премијере „Лучије од Ламермура“ 2010. оркестар и солисткиња С. Керкез добили су награду Народног позоришта.

Поводом прославе тридесет година уметничког рада (2014) у својој матичној Кући први пут диригује оперу „Аида“ са ансамблом Опере Народног позоришта.

Као завршни рад на докторским студијама из дириговања, дириговала је премијерну обнову опере „Плашт“ Ђакома Пучинија, 2016.

Своју диригентску каријеру обогатила је пијанистичким наступима са хоровима „Крсмановић“ (Кармина Бурана), „Тесла“ (КНУ). Као клавирска пратња наступала је са мецосопраном М.Китић (Котор, Ваљево, Београд, Тбилиси-Грузија) и мецосопраном Јадранком Јовановић (Зрењанин, Београд, Бајина Башта), тенором Славком Николићем (Београд). Као куриозитет можемо навести да је наступала као пијаниста, али и као чембалиста, свирајући Бахова дела.

Концертна активност

Као диригент хора „Ехо“ КУД-а „Димитрије Туцовић“ у периоду од 1979/84. учествовала је на савим значајнијим манифестацијама на нивоу општине, града, у границама земље и у иностранству. На смотри аматерских хорова Београда „Југославијо јачај све моћнија“ наступала је 1981. и 1982. У марту 1981. дириговала је на Међународној смотри хорова у Есену (Немачка). После овог наступа и целовечерњег концерта, за Есенску телевизију снимила је две композиције домаћих аутора (К. Бабић и Д. Шарковић). Са овим хором учествовала је у свим акцијама Савеза КУД-ова Београда, као и на многим концертима Музичке омладине са делима домаћих и страних аутора. На Фестивалу омладинских хорова Србије у Новом Пазару, 1981. и 1982. хор „Ехо“ освојио је сребрне медаље. По препоруци Савеза КУД-а сарађивала је са Оркестром Гарде и заједнички припремала концерте о важнијим датумима ЈНА и целе Републике.

Поред оваквог уметнички самосталног рада била је члан (1981/85) академског женског хора „Collegium musicum“. Као певач и асистент диригента Д. Матић-Маровић наступала је на готово свим концертима овог реномираног ансамбла. Њена диригентска активност обogaћена је и самосталним наступима са хором „Collegium musicum“ у Београду и на турнејама по Југославији и иностранству (Италија, Немачка, Аустрија, Кина, Монголија, СССР).

Као асистент диригента (1980/1989) радила је у мешовитом хору АКУД „Бранко Крсмановић-Обилић“. Уз подршку диригента Д. Матић-Маровић припремала је хор за наступе и снимања. Са овим хором самостално је наступала на концертима покренутим од стране Музичке омладине, Југоконцерта, Савеза КУД-ова, Ректората Универзитета у Београду, СИВ-а. Припремала је и концертно изводила композиције домаћих и страних аутора: Мокрањац, Тајчевић, Бабић, Петровић, Херцигоња, Логар, Пачу, Јосиф, Вукдраговић, Милошевић, Славенски, Адамич, Вујић, Бетовен, Свешњиков, Чајковски, Бородин, Верди, Орф, Бритн, Сен-Санс, Масне. Са овим хором наступала је на концертима, фестивалима, снимањима и такмичењима у земљи (Нишке хорске свечаности, Дубровачке летње игре) и иностранству (Француска, Италија).

Са мушким хором ветерана КУД-а „Никола Тесла“ радила је као асистент диригенту Рафаилу Бламу и као клавирски сарадник наступала на концертима на КНУ (1981/82).

Као диригент хора АКУД „Иво Лола-Рибар“ у 2006. одржала је низ концерата у Београду (Дом синдиката, Сава центар), Сомбору и у иностранству (Дортмунд, Лондон,

Париз) са делима из периода ренесансе, класике, романтизма (Монтеверди, Бах, Моцарт, Чајковски, Славенски) па све до композиција XX века (*evergreen*). На Фестивалу балканских хорова „Јанко Мустаков“ у Свиштову (Бугарска) и у категорији духовне музике и у категорији етно музике осваја прву награду.

У оквиру међународне сарадње Опере Народног позоришта из Београда и Опере из Лимасола (Кипар) спремао је њихов мешовити хор за представе „Кавалерија рустикана“ и „Пајаци“, које су одржане у Лимасолу марта 2007.

У Аустрији на такмичењу хорова из целог света (Шпитал, 47. Интернационални фестивал хорова) у јулу 2010. наступала је са хором „Cantantes“ из Београда. На овом престижном светском такмичењу и у категорији „Полифоне музике“ и у категорији „Фолклорне музике“ освојила је шесто место.

Са хором „Српско-јеврејско певачко друштво“ у марту 2011. одржала је у Београду концерте потпомогнуте од Министарства просвете, Министарства вера и Министарства културе у оквиру циклуса „Холокауст – да се више не понови“ изводећи композиције јеврејске и српске духовне и световне музике.

У току студија дириговала је Симфонијским оркестром ЈНА (Бетовен: Леонора, Чајковски: Пета симфонија). Са овим оркестром промењеног назива у Симфонијски оркестар „Станислав Бинички“ наступала је повремено све до данашњих дана као гост-диригент, свирајући дела класичног репертоара (увертуре, симфоније, концерте). У сарадњи са Југоконцертом 2007. наступају у Аранђеловцу у оквиру фестивала „Мермер и звуци“. У мају и јуну 2008. у Београду у циклусу „Пролеће“ одржала је низ концерата са овим Оркестром, певачима Опере НП (Н. Китановски, Љ. Поповић) и студентима соло-певања ФМУ из Београда (увертуре и оперске арије).

На концерту са Загребачком филхармонијом била је представник ФМУ из Београда на Сусрету музичких академија Југославије (1985). Одмах потом, представљајући Србију, радила је као асистент диригента са Међународним симфонијским оркестром Музичке омладине у Грожњану (1985. и 1986.). Са овим оркестром наступала је и као чембалиста (Бах: Концерт за виолину и обоу). На програму су била дела Хајдна, Бетовена, Брамса, Готовца.

Као активиста Музичке омладине Србије и Македоније у оквиру циклуса „Млади за младе“ наступала је више пута са Београдском филхармонијом и Македонском филхармонијом (1985-95) у Београду, Скопљу и Тетову. Солисти су били М. Катанић, А. Меликијан, Т. Олујић, Н. Каровски. Концерте је снимала Београдска и Скопска ТВ.

У оквиру специјализације симфонијског и оперског дириговања одржала је концерт у Писку (Чешка) са њиховим Симфонијским оркестром. На програму су била дела Моцарта и Бетовена (1987)

Са Симфонијским оркестром РТС први пут је наступила 1986. са Дворжаковом VIII симфонијом и Бетовеновим V клавирским концертом (солиста С. Радојичић) Сарадња се наставила и другим наступима од којих се издваја премијерно извођење у Београду Симфоније за дуваче (Стравински, КНУ, 2005). За музички архив са овим оркестром је снимила „Седам комада за оркестар“ (Малајев).

Као гост диригент на позив Симфонијског оркестра из Ниша (2000/2005) одржала је неколико концерта симфонијске музике (Бетовен, Моцарт, Дворжак, Вивалди) као и два Новогодишња концерта са оркестром, хором и певачима. Један од концерата (са гошћом из Атине, А. Ирини) био је посвећен грчко-српском пријатељству те је на инсистирање грчког амбасадора и поновљен.

Са гудачким оркестром „Нови гудачи“ одржала је три концерта у Београду и Панчеву под називом „Од класике до џеза“ (2010). На програму су била дела Пахелбела, Моцарта, Елгара, Сарасатеа, Гершвина (солисти: В. Јансенс и М. Станишић). Као гост диригент одржала је са Међународним омладинским симфонијским оркестром „Cento ragazzi“ концерт у Милану (Италија) на манифестацији „Експо Милано 2015.“, јун 2015. На програму су била дела класичне музике из периода барока, класицизма и романтизма, као и неколико нумера филмске музике.

У раду са поменутиим оркестрима дириговала је следећа дела увертире Моцарта, Бетовена, Вебера, Глинке, Чајковског, Готовца, затим дела Брамса, Дворжака, Сметане, Стевана Христића, симфоније Хајдна, Моцарта, Бетовена, Шуберта, Дворжака, Чајковског, Лалоа, Прокофјева, Стравинског.

Рад на телевизији

Године 1993. започела је да ради као музички сарадник Телевизији Београд на снимању и директном преношењу концерата. Све до 2006. уз помоћ и сарадњу са тадашњим уредником Музичке редакције Зораном Димитријевићем радила је на скоро свим значајнијим снимањима и директним преносима концерата уметничке музике домаћих ансамбала и солиста (БЕМУС, Међународно такмичење Музичке омладине). Посебно треба издвојити и сложена снимања великих вокално-инструменталних дела, где се пре свега истичу директни преноси и снимци концерта из Сава Центра у Београду:

- Хора и Симфонијског оркестра РТС са „Реквијемом“ Ђ. Вердија, поводом обележавања јубилеја диригента Младена Јагушта
- „Ратни реквијем“ Б.Бритна у извођењу Хора и СОПТС, са солистима и диригентом из Велике Британије
- „Моћ флауте“ са ансамблом „Camerata Serbica“, поводом 25 година уметничког рада Љубише Јовановића
- Концерти са делима Кармина Бурана (К.Орф) и Реквијем (В.А.Моцарт) у продукцији Заједнице музичких школа Србије и великим извођачким саставом од преко 700 учесника.

Радила је на снимању најзначајнијих иностраних солиста и ансамбала као што су:

- Миша Мајски, Кирил Родин (виолончело)
- Павел Гиљилов, Борис Березовски, Симон Трпчески (клавир)
- Јулијан Рахлин, Јуриј Башмет (виолина, виола)
- Лучано Павароти, Андреа Бочели (тенори)
- Македонска филхармонија, Софијска филхармонија
- Гостовање диригента Зубина Мехте, 5. новембра 2000. са Београдском филхармонијом

Као музички сарадник директно је преносила ТВ концерте из студија VIII тв Београд (од 2002) Овај вишегодишњи ТВ серијал емитован је и на сателитском програму РТС.

У периоду од 1993. до 2006. као музички сарадник Телевизије Београд снимала је или директно преносила око:

- 50 хорских концерата
- 70 оркестарских концерата
- 20 вокално-инструменталних концерата
- 15 оперских концерата
- 2 оперске представе (Кармен, Травијата).

18. 05. 2013. као музички сарадник снимала је директан пренос опере „Аида“ из Виминацијума поводом прославе годишњице Миланског едикта.

14. 11. 2015. снимала је концерт поводом 35. рођендана Драгстора озбиљне музике.

У току свог рада на телевизији сарађивала је са редитељима:

Мишко Милојевић, Предраг Обрадовић, Милан Кундеровић, Драгомир Зупанц, Бранко Кичић.

Педагошки и друштвени рад

Диригентски позив нераскидиво је везан за педагошки рад. Било да се ради са аматерима, где диригент учи певаче или инструменталисте почевши од нота и технике музицирања, или са професионалцима, где се тај рад више базира на уклапању са ансамблима, стилском музицирању и контролисаном уклапању емоција и технике. Диригент је, у свом раду, свакодневно везан за едуковање људи са којима ради, јер је он тај који има најширу слику целине и учи чланове пројекта која је и колика њихова улога у њему.

Од своје деветнаесте године Зорица Митев-Војновић ради са аматерским и професионалним ансамблима и солистима. Многи од њих су захваљујући том раду постали чланови професионалних хорова (РТС, Опера, Театар Т).

Као професор солфеђа, камерне музике, хора и оркестра (гудачи, хармоника) радила је у музичкој школи у Београду „Станислав Бинички“, од 1982. до 1989. У том периоду гудачки трио у њеној класи камерне музике осваја I. награду у Пожаревцу на Такмичењу МШ Србије.

Од 2008. до 2010. на Академији лепих уметности у Београду предаје Оперски студио студентима соло-певања II, III и IV године студија.

Од 2012, доцент је на Филолошко уметничком факултету – Крагујевац (ФИЛУМ) на коме предаје Медијску анализу партитуре на одсеку Музика у медијима.

У току студија, у двогодишњем мандату, захваљујући указаном поверењу студената ФМУ била је члан Савета овог Факултета.

Као професор у музичкој школи била је члан Удружења музичких педагога Србије и члан Комисије за израду наставног плана и програма уметничких школа Србије.

Као диригент и уметнички сарадник у раду поменутих хорова била је члан Секције за хор у Савезу КУД-а. Учествовала је у планирању и креирању концерата на републичком нивоу.

Скоро две деценије је члан Удружења музичких уметника Србије.