

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за соло певање

Драгољуб Бајић

**Интерпретативни изазови у тумачењу улоге Мефиста
у опери „Фауст“ Шарла Гуноа**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: Никола Мијаиловић, редовни професор

Коментор: Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

Београд, 2023. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF MUSICAL ARTS

The Vocal Studies Department

Dragoljub Bajić

**Interpretational challenges in performing the role of Mephistopheles
in the opera “Faust“ by Charles Gounod**

Doctoral Art Project, written part

Supervisor: Nikola Mijailović, Full time professor

Co-advisor: Tijana Popović Mladenović, Full time professor

Belgrade, 2023.

Апстракт

Опера „Фауст“ Шарла Гуноа (Charles Gounod), поред опере „Кармен“ Жоржа Бизеа (Georges Bizet), представља најпопуларнију и најчешће извођену француску оперу на сценама широм света. У докторској дисертацији на тему „Интерпретативни изазови у тумачењу улоге Мефиста у опери Фауст Шарла Гуноа“, обрађују се основни градивни елементи опере Фауст: 1) однос Гетеове (Johann Wolfgang von Goethe) драме „Фауст“ и оперског либрета; 2) анализа ликова у опери „Фауст“; 3) сагледавање поимања феномена Ђавола кроз историју; 4) поређење и анализа извођења Мефистових арија, глумачка експресија поменутог лика, као и његов утицај у целокупној представи на примеру изабраних извођења, (проистеклим из претраге релевантних видео записа опере „Фауст“ из 21. века).

Интенција из које је проистекао овај рад је систематичан и темељан приступ извођењу оперске улоге Мефиста, који је заснован на детаљној имплементацији свих релевантних чиналаца у току процеса њене израде. Дубоко разумевање феномена Ђавола, представља једну од окосница у третману ове роле, стога је значајан део докторског рада посвећен адекватним историјским подацима, потом ономе шта је претходило стварању опере Фауст, као и целокупна генеза овог дела.

Шарл Гуно опстаје као примарни композитор „Фауста“. У његовом „Фаусту“ нема Гетеових поливалентних, дубоких и хармоничних мисли. Гетеовог „Фауста“ су либретисти Мишел Каре (Michel Carre) и Жил Барбије (Jules Barbier), преточили у узудљиву Маргаретину епизоду као симбол женствености, стављајући је у центар драмског интереса. Фауст је остао галантни љубавник, а Мефистофелес скептично-иронични лик.

Кључне речи: Фауст, Шарл Гуно, Мефисто, басовска оперска улога, интерпретативни изазови.

Abstract

Charles Gounod's (Charles Gounod) Faust, next to Georges Bizet's (Georges Bizet) Carmen, is the most popular and most frequently performed French opera on stages around the world. In the doctoral dissertation on the topic Interpretative challenges in the interpretation of the role of Mephisto in the opera Faust by Charles Gounod, its basic building elements are dealt with: 1) The relationship between Goethe's play Faust and the opera libretto, 2) Analysis of the characters in the opera Faust, 3) Looking at the understanding of the phenomenon of the Devil in the historical context plan, 4) Comparison and analysis of the performance of Mephisto's arias, his acting expression as well as the influence in the entire play in the selected performances, resulting from the search of relevant videos of the opera Faust from the 21st century.

The intention from which this work arose is a systematic and thorough approach to the performance of the operatic role of Mephisto which is based on the detailed implementation of all actors during the process of its creation. A deep understanding of the phenomenon of the Devil is one of the backbones in the treatment of this role, therefore a significant part of the doctoral thesis is dedicated to adequate historical data, to what preceded the creation of the opera Faust, as well as the entire genesis of this work.

Charles Gounod survives as the primary composer of Faust. In his Faust, Goethe's polyvalent, deep and harmonious thoughts are absent. Goethe's Faust was translated by the librettists Michel Carre (Michel Carré) and Gilles Barbier (Jules Barbier) into the seductive episode of Marguerite as a symbol of femininity, placing her in the center of dramatic interest. Faust remained a gallant lover, and Mephistopheles a skeptical-ironic character.

Key words: Faust, Charles Gounod, Mephisto, bass opera role, interpretive challenge

САДРЖАЈ

Увод.....	6
Сагледавање поимања феномена Ђавола до Гетеовог „Фауста“	7
Утицај зороастризма на перцепцију феномена Ђавола.....	8
Утицај апокрифа „Књига Енохова“	9
Феномен Ђавола у ранохришћанској перцепцији	10
Однос Гетеове драме Фауст и оперског либрета	17
Порекло легенде о Фаусту – историјски контекст.....	18
Кристофер Марлоу, Фауст свог времена	21
Гетеов „Фауст“	23
Музичка дела инспирисана Фаустом	26
Гуноов „Фауст“	30
Премијера Гуноовог „Фауста“	33
Анализа ликова у опери Фауст	34
Доктор Фауст.....	34
Маргарета.....	35
Мефисто	36
Валентин	37
Поређење и анализа извођења Мефистових арија из опере Фауст Шарла Гуноа	38
Пол Геј.....	40
Анализа извођења прве арије Мефиста : Le veau d’or est toujours debout.....	40
Анализа извођења друге арије Мефиста: Vous qui faites l’endormie	45
Рене Папе	46
Анализа извођења прве арије Мефиста : Le veau d’or est toujours debout.....	46
Анализа извођења друге арије Мефиста : Vous qui faites l’endormie	47
Илдар Адбразакон	51
Анализа извођења прве арије Мефиста : Le veau d’or est toujours debout.....	51
Анализа извођења друге арије Мефиста : Vous qui faites l’endormie	52
Закључна разматрања.....	53
Закључак.....	58
Литература	59

Увод

Писани део докторског уметничког пројекта је замишљен као својеврсна комплементарна истраживачка окосница у процесу припреме и тумачења улоге Мефиста. С обзиром на досада недовољно обрађену тематику, аутор је својим аналитичким приступом и компаративним методама, настојао да укаже на неопходне певачко-глумачке аспекте у креирању роле, имајући у виду да и будућим интерпретаторима пружи увид у механизме реализације ове улоге.

Одлука да се обради ова тема, представља посебан изазов, услед чињенице да се сврстава у ред најзахтевнијих улога у читавом оперском опусу. Када учинимо напор да досегнемо квинтесенцију онога шта ова улога са собом носи, као и све нијансе које она у себи садржи, онда се често наилази на нерешиве потешкоће.

„Чудесан је сплет елемената у (...) делу и оно нам одиста изгледа посве ново и необично у поступку уметничког стварања. Као да се уметникова инспирација никад пре тога није дотицала таквих структура и није знала за такве покретачке импулсе.“¹

Основна област овог уметничког истраживања третира извођење Мефистових арија. Ове нумере оцртавају читав геније Шарла Гуноа, који на бриљантан начин синергише либрето и композиционе поступке, пружајући тиме уметнику логична решења у датим сценама. Идентификација са сложеним ликом Ђавола, који је на почетку представе заводљив, елегантан и разметљив, а како се ближи крај, све зловнији и смртоноснији, условљава студиозан и аналитички приступ, како би тумачење ових арија било квалитетно и уверљиво. Компаративни метод релевантних извођења опере Фауст из 21. века, допринео је бољем разумевању ове улоге, као и сагледавању добрих и лоших аспеката у интерпретацији. Навео бих један веома важан сегмент за успешно извођење ових арија – певачко и сценско искуство. Реализација ове улоге захтева претходно дугогодишње

¹ Зоран Константиновић, *Експресионизам*, Цетиње, Обод, 1967, стр.11.

битисање на сцени, како би уметник ефикасно одговорио на њену захтевност и вишеслојност.

Сагледавање поимања феномена Ђавола до Гетеовог „Фауста“

Кроз читаву познату историју, људски род појам зла доживљава и описује, не као некакав безлични феномен или енергију, већ у његовој антропоморфној форми – у личности Ђавола. Гледано етимолошки, у европској традицији корен имена је у старогрчком термину δῖάβολος односно „онај који клевете“, „клеветник“.² У текстовима Библије односно Старог и Новог Завета срећемо још и синониме „Еωσφόρος“ (од „ἔως“ – зора и „φέρω“ – носити) односно „онај који носи зору“, „светлоносац“, „лучоноша“, у латинској варијанти „Луцифер“.

У најранијој форми абрахамских монотеистичких религијских образаца, он се првенствено појављује под старохебрејским именом „Сатанаил“, „Сатан“, што у преводу значи „онај који оптужује“ или „противник“, а у почетку се користи веома неодређено, описујући натприродни небески ентитет који се појављује у улози у којој библијске личности (па и читаве градове или народе) кажњава, искушава или оптужује.³ Управо стога преводиоци раних књига Старог Завета овај термин преводе различито, па тако у књизи Псалама јудејског цара Давида у чувеној „Библији Краља Џејмса“ (King James Bible) стоји превод шестог стиха „(...) и Ђаво нек стане с десна њега; (Пс. 109:6b)“, док у савременој верзији енглеског превода (English Standard Bible) стоји превод „(...)и нек клеветник стане с десна њега; (Пс. 109:6b,)“. Професор истраживач са Универзитета у Лос Анђелесу (UCLA), Хенри Ангар Кели (Henry Ansgar Kelly) у својој чувеној студији феномена Ђавола под називом „Биографија Сатане“ (Satan: A Biography) примећује да се овај термин уопште не појављује кроз читаву књигу „Постања“ (Genesis). Такође, битно је напоменути да се у раној фази јудаизма односно тзв. „Фази првог Соломоновог храма“ овај термин најчешће користи без одређеног члана, као именица, а у интертестаменталној фази, односно у доба градње Другог Соломоновог храма и раног хришћанства (нове ере), у библијским текстовима све чешће

² Liddell & Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

³ *Прва књига Самуилова 29:4, Књига о Јову поглавља 1-3, Књига пророка Захарије, поглавље 3.*

се појављује са одређеним чланом ха-сатана (the Devil), дакле користи се у контексту личног имена.⁴

Утицај зороастризма на перцепцију феномена Ђавола

Већина истраживача библијског феномена Сатане/Ђавола у својим радовима долазе до сличих претпоставки односно до тезе да се овај процес од неодређеног натприродног ентитета до конкретне личности десио под утицајем суседних народа, конкретно староперсијског зороастризма, с обзиром да је код персијанаца још од ране династије Ахеменида преовладавао изузетно наглашен принцип религијског дуализма оличен у митској личности Ахримана, духа зла, деструкције и хаоса.

Историчари религије сматрају да је управо зороастризам представљао претечу организоване религије на простору Мале Азије односно Медитеранског басена, са записима који сежу и до другог миленијума пре нове ере. По мишљењу професора емеритуса Продс Октор Шерва (Prods Oktor Skjærvø), (катедра за блискоисточне цивилизације и језике Харвард Универзитета, САД) зороастризам има дуалистичку космогонију али у оквирима монотеистичке онтологије и есхатологије, настао на основу учења персијског пророка Зороастра (Заратуштре).⁵ Зороастризам постаје званична религија персијског царства у седмом веку пре нове ере и траје све до седмог века нове ере када га искорењује арапско-муслиманско освајање Персије.

Већ у најранијим зороастријским списима се појављује термин „Ангра Мајњу“ на староперсијском Зенд језику што значи деструктивни, зли дух који стоји као главни противник зороастријанском божанству „Спента Мајњу“ који одликава свети, стваралачки дух. У средњеперсијском језику ова два имена се појављују у својој познатој форми као „Ахура Мазда“ и „Ахриман“ (Слика 1.). Поред Ахримана као антитипа и суштинске антитезе креативном и добром божанству, у зороастријанским текстовима налазимо и појаву демона „даева“ или „дева“ односно „погрешних богова“, „палих

⁴ Henry Ansgar, Kelly, *Satan: A Biography*, Cambridge, Cambridge University press, стр. 1-13, 28-29.

⁵ Prods Oktor, Skjærvø, *Introduction to Zoroastrianism*, Iranian Studies at Harvard University, 2005.

богова“ – својеврсних демона, злих ентитета чија је једина улога стварање деструкције и хаоса.⁶



Слика 1. Персијски Херој Фарамарз убија Ахримана, илустрација из „Шахнамех“ – „Књиге о краљевима“

Перцепција Сатане као конкретне наднаравне личности у односу на ранијег неодређеног анђела „противника“, највероватније се одвила у интертестаменталном периоду Библије, односно у последња четири века старе ере под утицајем народних предања и легенди насталих у директном додиру са персијским зороастријанцима и суседним племенима народа Израиља.⁷

Утицај апокрифа „Књига Енохова“

У прилог овој теорији говори и појава „Књиге Енохове“ (Сефер Ханок или Машафа Ханок), коју чини колекција јеврејских пре-Макабејских апокалиптичних текстова, датирани између 300. и 100. године п.н.е., коју је по предању написао прапрадеда библијског патријаха Ное, познатог по причи о општем Потопу. „Књига

⁶ Clarice, Hellenschmidt; Jean, Kellens, *Daiva, Encyclopaedia Iranica, vol. 6*, Encyclopaedia Iranica foundation, 1993, стр. 599–602.

⁷ T. J., Wray, G- Mobley, *The birth of Satan: tracing the devil's biblical roots*, New York: Palgrave Macmillan, 2005. Print, стр. 96-99.

Енохова“ између осталог указује на пророчанство о хиљадугодишњем царству будућег јеврејског Месије.⁸

Иако је на основу њеног садржаја јасно да су библијски аутори тог времена итекако били упознати са садржајем „Књиге о Еноху“, она није нашла свој пут нити у кодекс Јеврејске Библије (Танах) нити у хришћански библијски кодекс Септуагинте. Управо прича о палим анђелима који су протерани од стране Бога, а који су у тој побуни против Бога добили свог вођу – Азазела (Шемихазах). Роберт Хелм (Robert Helm) у свом раду „Азазел у раној јеврејској традицији“ указује да није јасно да ли Азазел и Сатана представљају исти појам. У каснијој библијској традицији, оба ова ентитета се временом своде на исту личност.⁹

Још једна специфичност „Књиге о Еноху“ јесте упознавање са појмом „нефилими“ односно пали анђели који ступају у везу са женама, учећи их магији и којекаким злим дјелима, а мушкарце уче да праве оружје, те их уче ратовању и насиљу уопште.¹⁰

Треба овде поменути и дијалог Трифуна Јудејина са светим мучеником Јустином Философом описан у „Дијалозима“ где у поглављу 79. Трифун остаје потпуно саблажњен могућношћу да анђели отпадну од Бога, што даје ново светло на чињеницу зашто је „Књига о Еноху“ у свим традиционалним абрахамским верама остала само пуки апокриф. Она без обзира на то представља веома користан историјски документ који сведочи да је у последњих пар векова старе ере постојало богато народно предање о пореклу демона.¹¹

Феномен Ђавола у ранохришћанској перцепцији

Перцепција „апокалиптичног Сатане“ као оличења антагонизма Богу у јудаизму временом бледи и кроз даље векове се поново своди на неког неодређеног

⁸ Erwin, Fahlbusch, Geoffrey, William Bromiley, *The Encyclopedia of Christianity*, P–Sh, Grand Rapids, William B Eerdmans Publishing Co, 2004, стр. 411.

⁹ Robert, Helm, *Azazel in the Early Jewish Tradition*, Andrews University Seminary Studies 32.3, 1994, стр.217-226.

¹⁰ Wray, T. J., and Gregory Mobley, *The birth of Satan: tracing the devil's biblical roots*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, стр. 98-101. књига

¹¹ Св.мученик Јустин Философ, *Дијалози, Дијалог са Трифуном Јеврејиним*, глава 79. књига

противника/опонента. Хришћанство задржава концепт Сатане. Четири темељна текста кроз читаву историју хришћанства представљају Четверојеванђеље, односно четири Јеванђеља апостола ране Цркве: Матеја, Марка, Луке и Јована, са којима почиње новозаветна Библија. Централна личност Јеванђеља јесте Исуса из Назарета, јеврејски народ је прозвао Месијом (Масих), односно Помазаником Божијим - на грчком „Христос“, чији живот ова четири еванђелиста описују и прате, а који се кроз Јеванђеља открива као дуго чекани Месија изабраног народа, односно божански Логос и Син Божији. С обзиром да су Јеванђеља по својој суштини и садржају – христоцентрична, тако се и Сатана/Ђаво у њима појављује као епизодна личност чији је превасходни задатак да Исуса стави на искушења.¹²

Међутим оно шта представља својеврсну новину у Јеванђељима у односу на старозаветне текстове, јесте појава Ђавола као конкретне личности са којом Исус води дијалог и који чак Исуса води „на крило Храма у Светом граду Јерусалиму“ те „на гору високу“. Тек на треће кушање Исус му се обраћа директно поименце: „Иди од мене Сатано“, након чега ђаво одлази, а „анђели приступише и служаше му“.¹³ Оно шта је такође специфично у хришћанској перспективи Сатане, непознато тадашњим религијским мисаоним обрасцима, јесте откривење из Трећег кушања које указује на Сатану, као владара овог света:

„Опет га узе ђаво и одведе на гору врло високу и показа му сва царства овога свијета и славу њихову. И рече му: Све ово даћу теби ако паднеш и поклониш ми се.“ (Мт. 4, 8-9)

Синоптичка Јеванђеља идентификују Сатану и његове демоне као узрочнике болести, грознице, лепре, артритиса¹⁴, док се у „Посланици Јеврејима“ описује као онај који има моћ смрти „... да смрћу сатре онога који има моћ смрти, то јест Ђавола...“ (Јевр. 2,14). Јеванђелиста Лука даље наводи да Јуда издаје Исуса јер „Сатана уђе у Јуду“, те помиње да он има власт да искушава Апостоле „...ево вас заиска Сатана да вас вије као пшеницу...“ (Лука 22,31). Јован помиње Ђавола/Сатану веома ретко, тек на пар места: у Осмој глави Исус каже да су његови јеврејски прогонитељи не „синови Аврама“, већ

¹² Библија, Јеванђеље по Матеју, гл. 4 стихови 1-11

¹³ Библија, Матеј, 4,10-11

¹⁴ Библија, Јеванђеље по Луки 4,29, затим 5,13, те гл. 13, стихови 11-16

„синови Ђавола“, те Ђавола назива „човекоубицом од постанка“, „лажовом и оцем лажи“ (Јован 8,44).

Завршно поглавље књиге Новог Завета представља „Књига Откривења“ („Апокалипсис“) светог апостола Јована Богослова, која умногоме одскаче од стила излагања карактеристичног за Јеванђеља те Апостолске посланице (поучна писма Апостола помесним црквама првог века нове ере), и можда управо због свог необичног језика „Откривење“ се нашло међу последњим књигама које су ушле у састав канонске Библије. Један од најранијих историчара хришћанске цркве Јевсевије Кесаријски у свом делу „Историја Цркве“ (330. г.) напомиње да је „Откривење“ управо због необичног стила израза, те околности које књига описује - истовремено и прихватано и одбацивано. Међу одбаченим (као неоригиналним) списима мора се узети у обзир „Откривење Јованово, које неки, као што поменух, одбацују, а други сврставају у прихваћене списе.“¹⁵

У дванаестом поглављу „Откривења“ Сатана се осликава као „Змај“ који покушава да уништи трудну жену и њено мушко дете (архетип Богородице и детета Христа), на Небу настаје рат између арханђела Михаила и Змаја, којег тада аутор текста открива кроз његова друга имена – стара Змија, Ђаво или Сатана.¹⁶ Након велике борбе, Змај и његови пали анђели бивају прогнани са Неба заувек.¹⁷

„Апокалипсис“ односно „Откривење Јованово“ доноси дакле и онтолошку и есхатолошку димензију лика Ђавола/Сатане у којој је он потпуно дефинисан као вођа небеске побуне против Бога и Добра и који је прогнан са Неба заједно са легионом палих анђела којима је предводник, а који ће у завршној фази времена кроз своје представнике на Земљи (Вавилон, блудница, лажни пророк „Антихрист“), покушати поново да успостави апсолутну власт над људским родом, која је због апокалиптичних догађаја на ивици уништења и пропасти.

У патристичкој литератури писаца епохе раног хришћанства настаје концепт да је библијска змија из Књиге Постања која је људе довела до изгнанства из Еденског врта,

¹⁵ Eusebius of Caesarea, *Church History*, Book III, Chapter 25.

¹⁶ *Откривење*, глава 12, стих 9.

¹⁷ *Откривење* глава 12, стихови 7-12.

управо Сатана. Први писани траг о овоме налазимо код светог мученика Јустина Философа у његовим „Дијалозима“ у поглављима 45 и 79 (Дијалози са Трифуном Јеврејином, г. 79), а ову идеју понављају и ранохришћански мислиоци Теофил Антиохијски и Тертулијан Картагински.¹⁸ Уопште речено, идеја да постоји сила која је супротна Творцу важила је за чисту јерес и бласфемiju широм медитеранског света, не само међу Јеврејима, већ и међу неким многобошцима којима је такав концепт био непојмљив, па тако чувени критизер раних хришћана Келс (Келсос) у свом трактату „Истинита реч“ показује недовољно разумевање хришћанске перспективе добра и зла, мислећи да је концепт Ђавола нешто што „ограничава божански капацитет за делање добра“.¹⁹

У исто време појављује се још једно ново име за Ђавола у тумачењима књига старозаветних пророка Исаије и Језекиља у којима се помиње пад Вавилона, наиме у кананитској митологији појављује се божанство Атар као божанство планете Венере, у народном предању звезде Данице.

Кроз комплетну историју хришћанства може се направити јасна дистинкција перцепције Ђавола и његових демона кроз две фазе: ранохришћанска/источна и пост-ренесансна/западна. За прву фазу оквир овог рада не би био довољан за набрајање плеторе хришћанских аскета, исихаста и мислилаца који су развили јединствен систем релације човека и његове борбе против личних страсти и демона, сачуване у кодексима Мињеових (Jacques Paul Migne) Патрологија (Patrologia Latina) у 218 томова и „Patrologia Graeca“ 161 том, те петотомног кодекса „Добротољубље“ (*φιλokalía*) светог Никодима Агиорита. Ови кодекси обухватају скоро комплетну хришћанску теолошку и исихастичку мисао у распону од 4. до 19. века, а у њима и даље преовладава централна личност Христос, док кроз молитвено и литургијско сједињавање са њим, хришћани достижу своје духовне циљеве. Ђаво се помиње искључиво у контексту као „праотац лажи“ те „искривљеног смисла“, у већини текстова се не помињу имена демонских ентитета, већ искључиво кроз манифестације људских грехова и страсти: „демон стомакоугађања“, „демон гордости“ итд. Као главни метод борбе против разноликих

¹⁸ Henry Ansgar, Kelly, *Satan: A Biography*, страна 117.

¹⁹ Origen *Contra Celsum*, књига 6, глава 42

страсти се за савет даје неговање хришћанских врлина: смиреност, скромност, љубав према ближњима, молитва, пост итд.²⁰

Оваква, исихастичка перспектива траје скоро дуже од једног миленијума. Централна личност патристичке литературе је Христос, а хришћани кроз тражење духовног мира односно тишине („исихија“, на грчком „тиховање“, „мир“) достижу јединство са Богом кроз духовне врлине и својеврсно игнорисање утицаја Ђавола и његових демона. Међутим, са појавом шпанске инквизиције и Великим Расколом из 1054. године, просторима Западне Европе се све више шире митови о вештицама, мађионичарима, маговима, алхемичарима, односно људима који су постајали жртве Инквизиције те страдали у најгорим мучењима, односно живи спаљивани на јавним трговима. Без обзира што су се многе истакнуте личности хришћанског Запада отворено буниле против праксе физичког кажњавања неистомишљеника (на Истоку је највећа казна била искључивање из Цркве), ова врста казни је била прописивана претежно од секуларних односно цивилних судова. У једном од таквих случајева је св.Амвросије Милански отворено одбио било какву врсту комуникације са епископом Итакијем Овсонувјским сматрајући да *„не жели ништа да има са онима који јеретике препуштају смртној казни“*.²¹

Међутим у доба западноевропског Средњег века и након Великог црквеног раскола, у оквиру Римокатоличке цркве долази до званичног формирања прво „Епископалне инквизиције“ (1184-1230) а после и „Папске инквизиције“ 1230. године. Наиме, након убиства папског инквизитора у Ломбардији, Петра од Вероне (Pietro da Verona), 1252 године папа Иннокентије IV (Innocenzo IV) доноси папску „булу“, акт обавезујући за све вернике Римокатоличке цркве под називом „До Истребљења“ (Ad extirpanda“, којим се даје овлаштење да се у ограниченим и дефинисаним околностима користе и методи мучења од стране Инквизиције као средство испитивања оптуженика. Институција инквизиције у својим коренима је зачета као средство политичке борбе против све раширенијег покрета Катарна на простору северне Италије и јужне Француске, а који су по својим учењима били унеколико слични Богумилима са простора данашње

²⁰ Jacques Paul, Migne, *Patrologia Graeca*, Joannes Climacus PG 88

²¹ Philip Hughes, *History of the Church Volume 2: The Church In The World The Church Created: Augustine To Aquinas*, London, A&C Black, 1979, стр. 27-28.

Бугарске²², а брзо након обрачунавања са супарничким верским покретима на тлу Европе почиње прогон индивидуалних личности које јавно стављају под упитник деловање и учења Ватикана, што траје кроз читав период 13. до 17. века.²³

На простору Западне Европе, период од 1450. до 1680, представља раздобље интензивног страха од Ђавола и најсвирепијег прогона вештица, у таласима који су доживели врхунце 1590, 1640, као и 1660. Презир према католичким егзорцизмима као магичном ритуалу постао је чврсти саставни део антиримске полемике.²⁴

За разлику од претходних миленијума у којима су Ђаво и његови демони представљали тек пуки архетип извитоперености стваралачком принципу љубави Божије, те некога ко је ту да у духовном напретку искушава хришћане, у периоду касног средњег века, Ђаволу хришћанство Западне Европе даје све већу улогу, те он постаје моћнији а страх од њега расте међу људима. Крајем петнаестог века Европом се шири страх од оних који наводно служе Ђаволу, што даље доводи до опште панике, а у крајњој консеквенци и до отвореног прогона осумњичених за натприродне моћи стечене кроз обожавање Ђавола и демона. Па тако немачки инквизитори Хајнрих Крамер (Heinrich Kramer) и Јакоб Шпренгер (Jacob Sprenger) 1487, објављују чувени кодекс „Маљ за вештице“ (Malleus Maleficarum), својеврсну збирку текстова о демонологији у којој аутори отворено сугеришу прогон и тортуру људи оптужених за вештичарење. Истраживач Брајан Левак (Brian Levack) сматра да је до осамнаестог века широм Европе погубљено око шездесет хиљада људи као резултат ове опште хистерије и страха од вештица и демона.²⁵

У атмосфери средњовековне Европе у којој је толико честа тема била улога Ђавола, демона, вештаца, велики италијански песник, писац и филозоф Данте Алигиери (Dante Alighieri), пише своју чувену „Божанствену комедију“ (Divina Comedia) 1308-1321, која спада у најважнија дела светске литературе а која се састоји од три певања „Пакао“ (Inferno), „Чистилиште“ (Purgatorio) и „Рај“ (Paradiso). Данте у првом певању описује свој силазак у свет Ђавола и демона у којем они владају над душама упокојених

²² Edward, Peters, *Heresy and Authority in Medieval Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1980.

²³ Bishop, Jordan, *Aquinas on Torture*, New Blackfriars, New Jersey, John Wiley&sons, 2006, стр. 229–237.

²⁴ Kurt, Flasch, *Der Teufel und Seine Engel*, Munchen, C.H.Beck oHG, (2016), стр. 190-191.

²⁵ W. Scott, Poole, *Satan in America: The Devil We Know*, Lanham, Rowman&Littlefield, 2009, стр. 8-9.

грешника хијерархијски настањених у девет силазно-концентричних кругова Пакла. Дантеов „Пакао“ у својој суштини представља поетску верзију средњовековне римокатоличке теологије базиране на учењима Томе Аквинског (Tommaso d'Aquino) и његовог дела „Summa Theologica“.²⁶ Алигијери нам даје веома живописан опис Ђавола, којег ставља у девети круг Пакла, описујући га као огромног демона окованог ледом који има три лица чији образи подсећају на крила слепог миша, а у сваком од троја уста он жваће Јуду Искаротског, Брута и римског сенатора Касијуса (Данте их сматра „највећим издајницима људског рода“).²⁷

Опис лика Ђавола у средњовековној и ренесансној књижевности, срећемо још у „Кантеберијским причама“ Џофрија Чосера (Geoffrey Chaucer) из 1400. године у поглављу „Пролог позивара“ у којем један фратар завршава у Паклу и води дијалог са Ђаволом. У претходно поменутој књизи „Историја о проклетом животу и заслуженој смрти доктора Фаустуса“ (Слика 1.) Ђаво се појављује под именом Мефистофелес. Из тог штива је произашла драма Кристофера Марлоуа (Christopher Marlowe) „Трагична историја живота и смрти Доктора Фаустуса“ (1593. године).

Још једно значајно дело светске литературе у којем се помиње феномен Ђавола је „Изгубљени рај“ (Paradise lost) Џона Милтона (John Milton) из 1667. године. Ово ремек дело сврстало је Милтона међу најбоље енглеске песнике у историји. У „Изгубљеном рају“ аутор описује човеков пад и изгнанство из Раја кроз две перспективе: пада Адама и Еве, те пада Сатане и његових анђела протераних са Неба након побуне. Милтонова певања управо почињу у Паклу које Милтон назива „Пандемонијум“ или „Тартар“, са Сатаном као централном демонском личношћу окруженог демонским „генералима“ Мамоном, Белзебубом, Белиалом, Хемошем и Молохом. Сатана/Ђаво у обраћању демонима исказује жељу да нађе пут кроз Амбис и Хаос и уђе у новостворени материјални Свет са жељом да га исквари. У даљем току приче Милтон се држи библијског наратива о рајском врту Едену и Адаму и Еви као његовим прастановницима уз одређене оригиналне измене попут оне да Адама представља као хероја који се жртвује за Еву, те Ђавола који је недвосмислено узео лик библијске змије и наговорио

²⁶ Richard, Lansing, *The Dante Encyclopedia*, Milton Park Abingdon, Routledge, 2000, стр. 56, 214, 273, 298, 481.

²⁷ Wallace, Fowlie, *A Reading of Dante's Inferno*, Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, 1981, стр. 210-212.

прастановнике рајског врта да почине грех и буду прогнани из Едена. Кроз читаво дело, Милтон представља Ђавола као својеврсног антихероја и у суштини трагичара, што књижевнике из Гуноовог доба, односно романтизма, попут Блејка (William Blake), Шелија (Percy Bysshe Shelley) и Лорда Бајрона (George Gordon Byron) доводи до закључка да Ђавола-бунтовника виде као „аутентичног хероја“.²⁸

Однос Гетеове драме Фауст и оперског либрета

Гетеовог „Фауста“ превео је на француски језик 1828. године чувени француски писац тог времена, Жерар де Нервал, а дело је изазвало велико интересовање не само шире француске публике, већ и огромног броја уметника, нарочито писаца и композитора. Први Француз који га је преточио у вокално-инструменталну форму био је Хектор Берлиоз (Hector Berlioz), 1848. године делом „Фаустово проклетство“, које у првим годинама није доживело успех, јер није имало добар пријем код публике, већ је на сценама заживело тек неколико деценија касније. Либрето за овај ораторијум у форми (драмске легенде) како га је Берлиоз називао, написао је сам композитор уз помоћ Алмира Гандониера (Almire Gandonniere), а он је у потпуности ослоњен на текст Гетеовог „Фауста“²⁹.

Либрето опере „Фауст“ Шарла Гуноа настао је као адаптација романтичне драме, трочинке Мишела Кареа, под називом „Фауст и Маргарета“, у сарадњи са Жилом Барбиеом са којима је Гуно често и успешно сарађивао.

Шарл Гуно је у „Аутобиографији“ написао да је, у својој двадесетој години, у даху прочитао Гетеовог „Фауста“ путујући у Рим на доделу награде коју је освојио 1839. године за своју композицију, кантату „Фернан“.³⁰ Након тога провео је неколико година у потрази за либретистом са којим би могао да се упусти у подухват изражавања Гетеовог ремек-дела језиком музике. Коначно га је 1845. године Леон Карваљо (Leon

²⁸ John Carey, *Milton's Satan*, "The Cambridge Companion to Milton" (2 издање), Cambridge University Press 1999, стр. 160–174.

²⁹ Hector Berlioz, *Memoires*, New York, Everyman's Library, 2002, глава 56.

³⁰ Charles Gounod, W. Hely-Hutchinson (ed.), *Autobiographical Reminiscences*, London Heinemann, 1896.

Carvalho), директор париског „Лирског позоришта“ (Théâtre Lyrique) upoznao sa Жилом Барбиеом, који је, уз Мишел Кареа постао Гуноов дугогодишњи сарадник.³¹

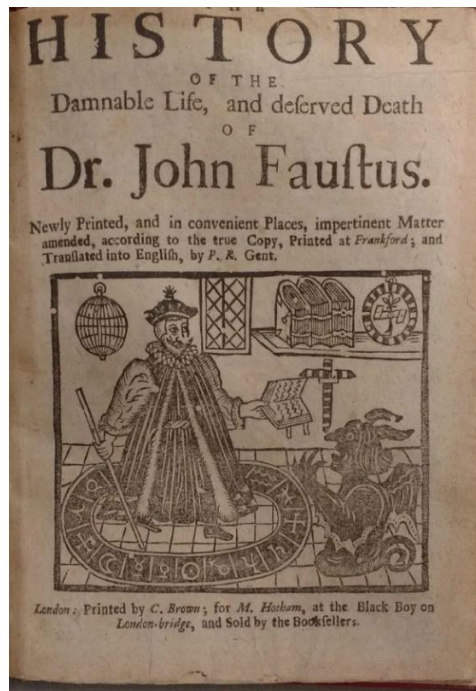
Порекло легенде о Фаусту – историјски контекст

Легенда о Фаусту почиње у прелазном историјском периоду завршетка средњег века и почетка европске Ренесансе, и стога није уопште необично да Фауст, као централна митска личност ове епохе истовремено представља и човека средњег века – доба у којем су преовлађивали безбројни сујеверни обичаји, уз опседнутост натрприродним и митским бићима, а са друге стране ренесансног човека који се отворено противи устаљеном поретку друштвених и моралних норми, не либећи се да отворено опонира сваковрсним ауторитетима свог времена са дотад непостојећом слободом.

Општој распрострањености легенде о Фаусту допринео је специфичан формат џепне књиге тог времена – на енглеском говорном подручју назива се „џепбук“ (chapbook), Французи је називају „bibliothèque bleue“ (плава библиотека), а Немци просто „Volksbuch“, што би се на нашем језику рекло „народна књига“ (Слика 2.). И као што јој име каже, била је једноставне израде, малог броја страница које су се увезивале простим савијањем (отуд је број страница био дељив са четири). Представљала је претечу каснијих алманаха, џепних књижица, народних календара, са садржајем који је обухватао најпопуларније теме: басне, бајке, легенде, дечије песмице, популарну поезију, народне умотворине. Једна од омиљених тема ове форме књиге, била је легенда о доктору Фаустусу, а његове авантуре, редовно праћене фантастичним и невероватним околностима биле су својеврсна претеча научне фантастике³².

³¹ Steven Huebner, "Gounod, Charles-François", Grove Music Online, Oxford University Press, 2001.

³² Hagan, Dr. Anette, *Chapbooks: the poor person's reading material*, *Europeana* - портал културног наслеђа Европске Уније 2019. портал



Слика 2. Историја проклетог живота и одложене смрти, цевна књига

Посебан куриозитет читавог феномена представља чињеница да немачки извори раног 16. века заиста помињу особу под именом Јохан Георг Фауст којем се приписује да је био астролог, лекар, надрилекар, алхемичар и мађионичар. Историјски помени о њему су врло штурни, неодређени, а често и контрадикторни. Па тако и истраживачи историјског доктора Фауста – Лео Рикби (Leo Ruickbie) и Френк Барон (Frank Baron) указују на Хелмштат као највероватније могуће место његовог рођења. Помињу се поред Хелмштата и Клитниген, Хајделберг и Рода (Knittlingen, Helmstadt, Heidelberg, Roda), с обзиром да архив града Инглештата (Inglestadt) у спису датираном на 27. јун 1528. помиње одређеног „Доктора Јерга Фаустуса из Хајделберга“ (Doctor Jörg Faustus von Haidlberg), док већина осталих извора помињу „Георга Фауста Хелмштатског“ (Georgius Faustus Helmstet). Френк Барон истражујући архиве Универзитета у Хајделбергу проналази податак да је заиста одређени Георг Хелмштатски студирао од 1483. до 1487. и стекао звање дипломаца (*baccalaureus*) 12. јула 1484, те звање магистра (*magister artium*) 1. марта 1487 године Карл Енгел у својим „Faust-Schritten“, помиње писмо игумана бенедиктинског самостана Јоханеса Тритемиуса (Johannes Trithemius) упућено познанику Јоханесу Вирдунгу у којем га упозорава на доктора Фауста као превртљивца и преваранта који се унаоколо хвали својим окултним моћима, прича којекакве blasfemiје, те тврди да има наднаравне моћи попут Христа. Успут помиње да је Фауст

држао наставничку катедру у Инглештату, међутим због својих сексуалних настранисти према ученицима је осуђен, а казну избегао бежећи у последњем моменту.³³

Истраживач Михаел Рајх (Michael Reich) у свом чланку за Бадише Цајтунг под насловом „Смртоносни пакт“ описује смрт Фауста као заверу од стране академских и црквених непријатеља који су му саботирали алхемијски експеримент, што је довело до експлозије при којој је он смртно страдао, а сам догађај се везује за 1540, или 1541. годину.³⁴

Најчувенија „Faustbuch“ (Слика 3.) у форми народне књиге, која је представљала директну инспирацију за касније веће драмске форме о Фаусту, била је „Historia von D. Johann Fausten“ коју је написао непознати аутор, а објавио Јохан Шпис (Johannes Spies) у Франкфурту на Мајни 1587. године.³⁵



Слика 3. Историја доктора Јохана Фауста, цевна књига

Ова цевна књига била је директан извор за либрето истоимене опере „Historia von D. Johann Fausten“ Алфреда Шниткеа (Alfred Schnittke) која је премијеру доживела 1995.

³³ Ruickbie, Leo: „Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician“, Cheltenham, The History Press 2009 стр. 26–27.

³⁴ <https://www.badische-zeitung.de/staufen/mythische-orte-ein-toedlicher-pakt--5369881.html>

³⁵ <https://sites.pitt.edu/~dash/faust.html#1587>

године, а коју је композитор писао читавих дванаест година (1983-1995.), вероватно инспирисан својом „Фауст кантатом“ коју је објавио 1983. године.

Кристофер Марлоу, Фауст свог времена

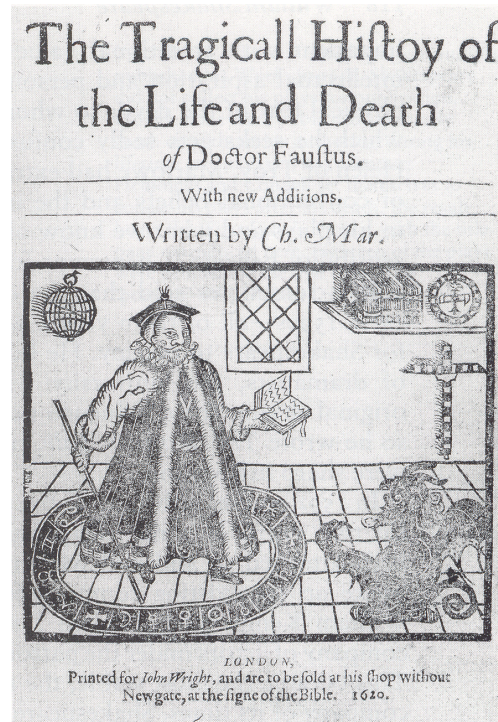
Једна од најзначајнијих личности енглеске књижевности био је Шекспиров претеча и савременик, Кристофер Марлоу (Christopher Marlowe), писац, песник и преводилац, за којег књижевни теоретичари сматрају да је један од највећих енглеских драмских писаца свих времена. Био је личност скоро једнако контраверзна, blasphemична и шокантна по тадашње моралне норме као и сам доктор Фаустус: више пута је хапшен под оптужбама за конспирације, blasphemије, а на суду се неким чудом извукао од тешке затворске казне чак и када је у дуелу убио противника.³⁶

Прво дело у озбиљнијој, односно већој драмској форми посвећено феномену Фауста била је драма Кристофера Марлоуа под називом „Трагична историја живота и смрти Доктора Фаустуса“ (The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus), (Слика 4.) за коју историчари књижевности сматрају да је написана између 1592. и 1593., дакле непосредно након што је са немачког преведен горепоменути „Faustbuch“. Писана као трагедија за тадашње енглеско позориште, своју праизведбу је доживела исте 1592. године, а штампано издање је светло дана угледало у две верзије: првој из 1604., са тринаест сцена, и другој из 1616. са двадесет сцена, и у укупном волумену дуже за трећину. Његов „Фауст“ написан је у јампском пентаметру, односно у такозваном „празном стиху“ (*blank verse*) састављеном од стихова који немају риму, али имају врло специфичан ритам, а читав тај поетски стил је прославио енглеску драмску школу елизабетанске епохе, односно био је темељ за стваралаштво једног од највећих драмских аутора свих времена – Вилијема Шекспира (William Shakespeare).³⁷

³⁶ Erne, Lukas, *Biography, Mythography, and Criticism: The Life and Works of Christopher Marlowe*, Chicago, Modern Philology University of Chicago Press, 2005, стр. 28–50.

³⁷ Logan, Terence P, *The Predecessors of Shakespeare: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1973, стр. 14.

Британски истраживач Вилијам Хемлин (William Hamlin) сматра да је Марлоу овим делом изазвао велике контраверзе на позоришној сцени, с обзиром да је ово прво дело те врсте које отворено комуницира са светом демона.³⁸



Слика 4. Трагична историја живота и смрти доктора Фаустуса, цевна књига

Треба напоменути и то да су за истраживање феномена „Фауст“ већ код Марлоуа јасно раздвојени ликови Ђавола-Луцифера и Мефистофелеса (Мефистофилиса) као демона који искушава и нужно не представља потпуно (и самим тим једнострано) оличење зла, док је Фауст јасно дефинисан као немачки доктор теологије којег гордост одводи у истраживање магије и некромантије.³⁹

Марлоу у својој верзији додаје као нове (до тада фаустовским легендама ретко или никако помињане) следеће улоге: демона Белзевуба, добре и лоше анђеле, седам смртних грехова, римског Папу Адријана Шестог, краља Карла Петог, Јелену Тројанску и војводу од Саксоније. Важно је рећи да централна личност Фаустовог интереса у скоро

³⁸ Hamlin, William M, *Casting Doubt in Marlowe's 'Doctor Faustus'*, SEL: Studies in English Literature 1500–1900, 2001, стр. 257-275.

³⁹ Kirschbaum, Leo, *Marlowe's Faustus: A Reconsideration*, Oxford University press, 1943 стр. 225–241.

свим каснијим историјским верзијама „Фауста“ – Маргарета (Gretchen) се не појављује код Марлоуа, већ имамо читав дефиле значајних личности Фаустовог времена.

Гетеов „Фауст“

Јохан Волфганг фон Гете, (Франкфурт 1749 – Вајмар 1832) један је од најутицајнијих драмских писаца немачке књижевности, а његово име данас представља синоним за немачки књижевни романтизам и неокласицизам, познат и под периодом „sturm und drang“ који означава рану фазу романтизма. За живота је био политичар, државник, научник, истраживач, критичар, управник позоришта - но у мору неоспорних талената којима је био обдарен, најважнији и најчувенији је био таленат за писану реч, односно остаће понајвише запамћен као песник, писац, новелиста и филозоф (Слика 5.).



Слика 5. Јохан Волфганг фон Гете

Лична субјективност и слобода изражавања емоција, као темељне карактеристике покрета „Sturm und drang“ (у преводу „Олуја и нагон“) којем је Гете стилски припадао, представљају нуклеус будућег романтизма као стила који ће завладати крајем прве половине 19. века.⁴⁰

⁴⁰ Nicholas Boyle, Johann Wolfgang von Goethe at the Encyclopædia Britannica.

Гете као личност фасцинира ерудицијом, ширином образовања и спектром интересовања за разноврсне области, стога не чуди његова животна опседнутост фаустовским и универзалним темама које опседају европског човека – алехемичарска вечита потрага за смислом и суштинским одговорима. „Фауст“ ће постати његово *tagnit opus*, а прве верзије односно такозвани „Urfaust“ он пише већ у раној младости, између 1772-1775., дакле између 23. и 26. године живота. Године 1790., он већ објављује „Фауст фрагмент“, а 1806. пуну верзију своје трагедије „Фауст“ (Слика 6.) која ће постати основа инспирације читавом низу драмских, музичких, филмских и музичко-сценских дела, између осталог и либретистима Гуноове опере „Фауст“.⁴¹



Слика 6. Прво издање Гетеовог Фауста из 1806. године

Гете доноси комплексне психолошке профиле својих актера - Фауста, Маргарете и Мефиста, дотиче се великих филозофских тема – љубави, смисла постојања, жудње за знањем, слободне воље и манипулативног карактера зла – универзалних, општечовечанских тема блиских сваком мислећем човеку, те не чуди невероватна популарност овог дела међу музичким ствараоцима 19. века који црпе директну инспирацију из Гетеове верзије мита о Фаусту.

У односу на цео корпус ранијих писања о Фаусту, у Гетеовој верзији нестају бројни актери везани за политику, утицајни људи (којих је било тушта и тма у верзији Марлоуа) генерали, папе, надвојводе, краљеви и цареви, по принципу ширења димензије

⁴¹ Johann Wolfgang von Goethe Charles E. Passage, *Goethe's Plays* (trans. Charles E. Passage), Publisher Benn Limited (1980), увод

садржаја сужавањем фокуса са егзотеричног (шалјивих анегдота, авантура, политичке и религијске тематике везане за специфичан простор и епоху) на оно езотерично, јер комплетно дело је писано као круг – почиње на Небу и тамо и завршава, а срж радње чине унутрашње борбе, искушења и осећања главних јунака дела.

Гете изоставља многе за њега (и човечанство уопште) небитне ликове, али чини нешто ново у односу на све претходне текстове – уводи нову главну личност, стварајући троугао главних ликова – поред Фауста и Мефиста, у његовој верзији се појављује нови актер – млада Маргарета/Грета (Margaretha/Gretchen) која постаје предмет свих жеља магијом подмлађеног Фауста, и која такође, попут осталих актера постаје предмет и средство манипулације Мефистофелеса. Она пролази пут од невине девојчице, преко зреле девојке која пада у грех са Фаустом, остаје бременита, а на наговор демона и под притиском морализма друштва у којем живи – одлучује се на најстрашнији грех – детеубиства, од чега је, као од најстрашније судбине у Паклу, спасава њено најдубље покајање.

На овај начин Гете осим дотадашњег ренесансног шаблонског дуализма на релацији добро-зло, наивност-превејаност, мир-рат итд., уводи симболички систем тројства: три главне личности Фауст-Мефисто-Маргарета; три увода: посвета, предигра пролог; три позоришна архетипа из предигре: Управник-Комедијаш-Песник; три арханђела из небеског пролога: Гаврило-Рафаило-Михаило; свети оци на Небу: Екстатикус, Профондус, Серафикус, а тај тројни принцип самом делу доноси нове драмске димензије.

Посебан куриозитет везан за лик Маргарете чини и податак да је 1772. у време када Гете почиње писање свог „Urfausta“ до њега дошла вест да је у Франкфурту погубљена извесна Сузана Маргарета Брант (Susanna Margareta Brandt) због греха чедоморства, за које је мотив био притисак јавности и околине усмерен ка младим женама које остану трудне ван брачне заједнице.⁴²

⁴² Helga, Stipa Madland, *Infanticide as Fiction: Goethe's Urfaust and Schiller's 'Kindsmörderin' as Models*, *The German Quarterly*, 1989.

Очигледно, млади Гете потресен овим догађајем и трагичном судбином младе жене из овог догађаја црпи директну инспирацију за стварање треће главне улоге у својој трагедији. Па тако, међу бројним фасцинантним димензијама „Фауста“, једна од њих остаје и чињеница да су оба главна лика, и Фауст и Маргарета, реалне личности које су заиста постојале и своје животе трагично скончале.

Музичка дела инспирисана Фаустом

Иако је објављивање Гетеове верзије „Фауста“ начинило својеврсни културолошки удар, чији се талас простирао широм европског континента, обимност његовог дела, бројност, дужина и комплексност сцена и дијалога је веома често потенцијалне либретисте одбијала од помисли да се упусте у директну обраду Гетеовог текста који у чистом читању траје и преко осамнаест сати. Други разлог би био чињеница да је Гетеов „Фауст“ врло брзо стекао статус култног дела европске културе, те би било какав покушај прераде, уз неопходна скраћивања многих суштински битних стихова, те прескакање читавих сцена, довео веома извесно до крајње негативних реакција што критичара, што ширег круга љубитеља књижевности и културе уопште. У прилог томе говори и пракса да и дан данас најчувенију оперу Шарла Гуноа „Фауст“, на немачком говорном подручју називају „Маргарета“, уз образложење да у овој верзији дела тежиште читаве опере није толико на искушењима и духовним успонима и падовима Фауста, већ да је пажња публике првенствено окренута судбини младе Маргарете (Грете).

Из горе наведених разлога, у вероватно најранијој оперској верзији „Фауста“ немачког композитора Луиса Шпора (Louis Spohr), либретиста Јозеф Карл Бернارد (Joseph Karl Bernard) избегава већ широко познато Гетеово дело, и за основу либрета узима фаустовске песме и драме Фридриха Максимилиана фон Клингера (Friedrich Maximilian von Klingler) и Хајнриха фон Клајста (Heinrich von Kleist). Шпорова опера „Фауст“, написана 1813. године представља веома значајно дело у разумевању немачке оперске сцене раног романтизма, а у њеној изради помоћ су му пружили композитори

Ђакомо Мајербер (Giacomo Meyerbeer) и Карл Марија Вебер (Carl Maria Weber). Премијеру је доживела у Прагу 1. септембра 1818. године, са Вебером као диригентом.⁴³

Прво општепознато дело директно инспирисано Гетеовим „Фаустом“ пише 1809. године Гетеов лични пријатељ Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven), који као трећу песму циклуса соло песама из опуса 75 компоује „Беше једном један краљ“ (“Es war einmal ein König“), у ствари шаљиву песму Мефистофелеса у току пијанке у Ауербаховом подруму у Лајпцигу.

Најчувенији бечки романтичар Франц Шуберт (Franz Peter Schubert), стваралац чије име је постало скоро синоним за соло песму раног романтизма односно лида (“*lied*“) 1814. године са својих седамнаест година живота ствара ремек дело соло-песме „Гретхен за вретеном“ („Gretchen am spinnrade“), у којем клавир живописно дочарава механичко вретено чији се точак врти у круг, уз Маргаретине уздахе за Фаустом без чије близине она више нема мир у срцу.

Утицај ове Шубертове песме је толики да и Ђузепе Верди (Giuseppe Verdi) тај исти текст објављује у свом првом циклусу „Шест романси“, где пета романса „Perduta ho la rase“, заиста подсећа на праву арију и у којој се већ чује сав гениј младог Вердија.

Године 1839-40. двадесетшестогодишњи Рихард Вагнер (Richard Wagner) пише „Фауст увертиру“ базирану на Гетеовој драми. Првобитно планира да напише читаву симфонију чији би први став било ово дело, но схвата да неће наћи времена да га заврши у великој симфонијској форми. Године 1843-1844. године он прави ревизију, додаје идеје планиране за преостале ставове, стварајући тако једноставачно дело које је у својој форми концертна увертира намењена концертним, а не оперским сценама.

Попут Берлиоза, и Феликс Менделсон (Felix Mendelsohn) користи фаустовске сцене Гетеовог текста и ствара световну кантату за солисте, хор и оркестар под називом „Прва Валпургијска ноћ“. Написана је 1830. године, а своју премијеру је доживела 1833. године у Берлину.

⁴³ Joseph Bennett, *The Great Composers, Sketched by Themselves. No. VII. Spohr*, The Musical Times and Singing Class Circular, 1880, стр. 394.

Пијаниста, виртуоз, композитор и нешто мање познати пријатељ, савременик и суграђанин младог Шопена (Frederic Chopin), као и Листа – Шарл-Валентин Алкан (Charles-Valentin Alkan) 1847. године пише своју „Велику сонату - Четири животна доба“, као једно од раних великих дела програмске музике романтизма, те други став са наглашеним дуализмима назива - „Quasi Faust“.

Хектор Берлиоз представља најутицајнијег композитора раног романтизма француског порекла који је својом „Фантастичном симфонијом“ (Symphonie fantastique) извршио огроман утицај на младе композиторе романтичаре попут Листа (Franz Liszt), Шопена, Гуноа итд. Необично маштовит у третману форме и раду са музичким мотивима, богат у музичком изразу, Берлиоз је био неисцрпна инспирација савременицима. Године 1845, директно инспирисан Гетеом, Берлиоз компоује „Фаустово проклетство“, драмску легенду за солисте, хор и оркестар. У финализацији либрета помагао му је Алмир Гандониер (Almire Gandonniere). Дело је премијерно изведено у Паризу 6. децембра 1846.⁴⁴

Још један од великана музике 19. века, Роберт Шуман (Robert Schumann), између 1844. и 1853. године, пише дело за солисте, хор и оркестар и назива га „Сцене из Гетеовог Фауста“ (Szenen aus Goethes Faust), означавајући га као „ораторијум“. Ово Шуманово дело је прожето сукобима добра и зла, трагањем за просветљењем и миром, те живописним музичким сликањем актера Гетеове трагедије. Почиње увертиром, упознавањем Грете и Фауста, Гретином молитвом и сценом у катедрали. Други део отвара јутарња сцена духова и Фауста, за којом следи поноћна сцена Жеље, Жудње, Бриге и Кривице, те сцена Фаустове смрти. Дело затвара трећи део (чин) састављен из епилога Гетеове драме (Оци Екстатикус, Профондус, Серафикус, Анђели итд). Ово дело, иако дуго запостављено, у последњих пола века добија своје заслужено место и на концертним сценама, те се сматра врхунцем његовог вокално-инструменталног стваралаштва.⁴⁵

⁴⁴ D. Kern Holoman, *Damnation de Faust*, Grove Music Online

⁴⁵ Eric Sams, *Schumann and Faust*, The Musical Times, 1972, стр. 543–546.

Можда најчувенија симфонија целокупне епохе романтизма из више аспеката представља „Фауст симфонија“ Франца Листа. Аутор ову троставачну симфонију назива по главним актерима Гетеовог „Фауста“: 1) Фауст (Пример 1.), 2) Грета, 3) Мефистофелес, а њен пуни наслов гласи „Фауст симфонија у три карактерне скице“. Пребогата идејама, колоритом и маштовитим оркестарским линијама, ова симфонија коју је аутор стварао паралелно са својом епохалном Сонатом у h молу (1854.) а довршио је 1857., била је један од темеља романтичарског стваралаштва и директан узор и инспирација композиторима идућих пола века. Своју премијеру је доживела у Вајмару 1857. под диригентском палицом чувеног Ханс фон Билоуа (Hans von Bülow 1830-1894).⁴⁶

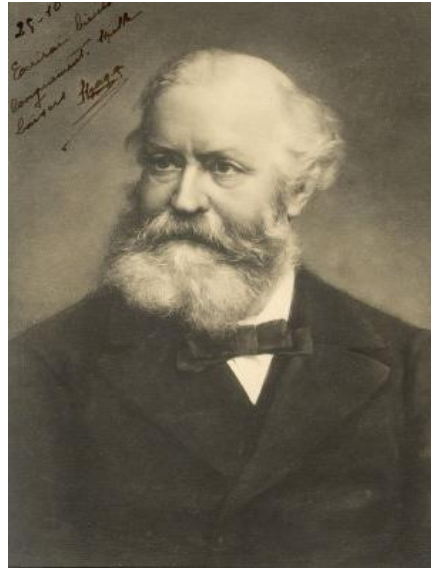
I. Faust
Lento assai
Va., Vc. VI.II

Ob. Klar. p dolente p

Пример 1. Франца Листа, Фауст симфонија, Фаустова тема из I става

⁴⁶ Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848–1861*, Cornell University Press, 1993, стране 326–336.

Гуноов „Фауст“



Слика 7. Шарл Гуно

Шарл Гуно уз Берлиоза спада у ред најзначајних музичких стваралаца француског романтизма, чије је стваралаштво представљало инспирацију за француске композиторе млађе генерације попут Бизеа, Маснеа (Jules Massenet), Франка (Cesar Franck) и Дебисија (Claude Debussy). Рођен је у Паризу 17. јуна 1818, у породици уметника и музичара - отац Пијер је био сликар, а мајка Виктоар је била талентована пијанисткиња. Млади Гуно осим музичког и ликовног, такође показује и велики таленат за природне и друштвене науке, што му је помогло да похађа чувену Гимназију Сен Луи (Lycée Saint-Louis) која је важила за елитну гимназију која је примала најталентованије ђаке са циљем да их припреми за елитне универзитете. У овој раној фази, осим директног утицаја мајке, која га је учила свирању на клавиру, он се одушевљава извођењима Моцартових и Росинијевих опера, а такође одушевљава се Бетовеновим симфонијама које га изузетно инспиришу те усмеравају дубље ка музици.⁴⁷

Са осамнаест година он уписује Париски конзерваторијум (Conservatoire de Paris), међутим нико од париских професора Конзерваторијума од којих учи (Халеви, Бертон, Лесер, Паер и Пијер Цимерман) не оставља посебан утисак на младог Гуноа. Он приватно ради са чувеним Антоном Рејхом (Anton Reicha) који представља

⁴⁷ Steven, Huebner, *Gounod, Charles-François*, Grove Music Online, Oxford University Press, 2001.

најутицајнију личност ране фазе Гуноовог музичког формирања. Рејха се са петнаест година сели у Бон где се заједно са младим Лудвигом ван Бетовеном музички усавршава у класи Кристијана Готлоба Нефеа (Christian Gotlob Neefe) који им открива тајне и дубине Баховог стваралаштва и његовог „Добро темперованог клавира“. Рејха се попут Бетовена сели у Беч где заједно са младим Шубертом и Бетовеном даља музичка сазнања добија од Салијерија (Antoni Salieri) и Албрехтсбергера (Johann Georg Albrechtsberger), а више пута се среће и са Јозефом Хајдном (Joseph Haydn). Игром судбине, 1836. године Гуно уписује Конзерваториј а Рејха се сели у Париз и постаје професор контрапункта и фуге на Конзерваторијуму, постаје Гуноов професор, којег савременици често називају „највећим педагогом свих времена“.⁴⁸

Паралелно са великим утицајем Рејхе који Гуноу открива са једне стране сву раскош Бахове полифоније, те богатства симфонизма Бетовена, готово једнак утицај на младог Гуноа врши и познанство са петнаест година старијим Хектор Берлиозом, за које сам Гуно сведочи да је било од пресудног значаја у његовом формирању.⁴⁹

Међу бројним генијалним композиторима добитницима најпрестижније уметничке стипендије Француске – Римске награде (Prix de Rome) попут Берлиоза, Буланжеа, касније Бизеа, Маснеа и Дебисија, 1839. године нашло се и име Шарла Гуноа. Ова награда је подразумевала две године стипендије за боравак и студије у Риму у Вили Медичи, уз још две године усавршавања у Аустрији и Немачкој. Ово високо признање је Гуноу отворило нови свет, односно читав музички микрокосмос традиције духовне музике. Потпуно фасциниран Палестринином (Giovanni Pierluigi da Palestrina) прочишћеном фактуром, он у Риму овладава формама и фактурама црквених партитура. Иако је Гуноова личност дубоко заљубљена у свет и живот, духовна димензија хришћанства и безвременост црквене музике остају значајан део његове личности и његовог стваралаштва, којем ће се веома често враћати током читавог живота, тако да иза Гуноа остају 23 мисе, преко 40 литургијских дела, преко 50 духовних песама, те 7 кантата и ораторијума (Слика 7.).⁵⁰

⁴⁸ Julien, Tiersot, *Charles Gounod: A Centennial Tribute*. The Musical Quarterly 1918, стр. 409–439.

⁴⁹ Timothy, Flynn, *Charles François Gounod: A Research and Information Guide*, New York and London, Routledge Taylor and Francis, 2016.

⁵⁰ Steven Huebner, *Gounod, Charles-François*, Grove Music Online, Oxford University Press, 2001.

Духовној музици и изучавању теологије Гуно посвећује скоро пет година живота – он 1843 постаје капелмајстор при храму „Missions Etrangères“ и без обзира на више не скроман „хор“ од четири особе и оргуље, уз приличан отпор парохијана на било какву музичку промену или побољшање у смислу квалитета којем је Гуно тежио, он временом ипак успева да музички живот храма доведе у ред. Године 1847. он при семинарији (римокатоличка теологија) започиње студиј теологије и филозофије, али револуција из 1848, га по сопственим речима „буди из вегетативног стања без перспективе“⁵¹ те он прекида посао капелмајстера и даље изучавање теологије.

У периоду година „Римске награде“ у Италији, Аустрији и Немачкој, Гуно почиње пријатељство са две младе жене које ће оставити велики траг у његовом животу и стваралаштву – певачицу Паулин Виардо (Pauline Viardot) и пијанисткињу Фани Хенсел (Fanny Hensel), рођену сестру чувеног Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn) која га уводи у новооткривене композиције Јохана Себастиана Баха (Johann Sebastian Bach) које је промовисао њен брат, те га ближе упознаје са широким спектром немачких композитора. У то време он се одушевљава читањем Гетеовог „Фауста“ и у њему већ тад клијају идеје будуће опере инспирисане овим делом. У Риму слуша опере Донцетија (Gaetano Donizetti) и Белинија (Vincenzo Bellini), али композитори раног италијанског романтизма на њега не остављају дубљи утисак, и он закључује да су му далеко ближи Росини (Gioachino Rossini) и Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) због њиховог „спонтане мелодијске генијалности“.⁵²

Након револуције, 1849. његова познаница из Рима - Паулина Виардо, тада на врхунцу успеха своје музичке каријере, наручује од Гуноа да напише целовечерњу оперу. Уз помоћ либретисте Огијеа (Emile Augier), Гуно пише своје прво оперско дело „Сапфо“ (Sapho), за коју се сматра да је прва „opéra lyrique“ (лирска опера), а писану на тему старогрчке песникиње Сапфо. Премијерно је изведена 16 априла 1851 године у Париској опери „Salle Le Peletier“. Са овом опером Гуно је побрао мешовите критике и не баш претеран успех, а његов музички узор Хектор Берлиоз у критици за оперу пише да је опера у неким деловима „неслушљива и ужасна“, док је у другим „екстремно лепа“.⁵³

⁵¹ Jean-Michel, Nectoux, *Gabriel Fauré: A Musical Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, стр. 27.

⁵² Steven, Huebner, *Gounod, Charles-François*, Grove Music Online, Oxford University Press, 2001.

⁵³ Curtiss, Mina, *Gounod before Faust*, The Musical Quarterly, 1952, стр. 59.

Идуће године на позив позоришта „Comédie-Française“ Гуно пише музику за представу у стиху у пет чинова „Одисеј“ 1852. године, тј. расписује дванаест хорских сцена и оркестарска интермеца. Године 1855, компоњује своје прве две симфоније, те једну од најчувенијих духовних композиција „Свечану мису у част свете Цецилије“.

Након половичног успеха и малог броја извођења опере *Санфо*, Гуно се 1854. ипак враћа опери и пише „Крваву опатицу“, на либрето Ежен Скриба (Eugene Scribe) и Жермен Делавиња (Germain Delavigne), која је добила похвале за музику, међутим критичари су сматрали да либрето није довољно квалитетан.

Услед скромног учинка прве две опере, за шта је добар део кривице био на недореченим или пак исувише провокативним либретима (чак су била на одређени начин и цензурисана), Гуно започиње сада већ чувену и дугогодишњу сарадњу са либретистима Жилом Барбијеом и Мишелом Кареом, са којима ће створити идућих осам оперских дела. За основу је узет Молијеров комад „На силу лекар“ (*Le médecin malgré lui*), који су Барбије и Каре врло вешто преточили у оперски либрето, а сама опера, премијерно изведена 15. јануара 1858. је добила одличне критике уз веома топао пријем код париске публике, и до почетка двадесетог века имала је широку популарност.

Премијера Гуноовог „Фауста“

У својој „Аутобиографији“ Гуно помиње да је био опседнут Гетеовим „Фаустом“, (тачније Жерар де Нерваловим преводом на француски) још од првог читања, те да је одлучио да га преточи у оперску форму, без обзира на обимност дела. Преко двадесет година он се носио мишљу да дело прикаже кроз музику, у оперској форми, за шта му је био потребан довољно надарен либретиста, за којим је још од младости трагао.

„Гуно остаје у првом реду као композитор „Фауста“. У овом музичко-сценском делу не треба тражити Гетеову многоструку, дубоку и хармоничну мисао. Либретисти Мишел Каре и Жил Барбије, свели су Гетеовог „Фауста“ на поетичну и узбудљиву Маргаретину епизоду. Као оваплоћење женствености, Маргарета је стављена у центар драмског интереса, док је Фауст остао галантни љубавник, а Мефистофелес скептично-

иронични резонер (Слика 8.). Оваква француска верзија Гетеовог „Фауста“ одговарала је претежно лирској природи композиторовог талента.“⁵⁴

Већ од 1858. године опера је у завршној фази. Пробе почињу почетком 1859, марта исте године премијерно је изведена у Театру Лирик (Théâtre Lyrique).⁵⁵



Слика 8. Квартет из III чина, Театар Лирик, премијера

Анализа ликова у опери Фауст

Доктор Фауст

Велики научник и мислилац, поткован целокупним знањем које му његово време нуди, Фауст јесте веома сложена личност. Овоземаљска димензија више незаокупља његов интелект. У сржи је немирног духа и упркос друштвеном статусу, ретко кад бива задовољан. Он је особењак, опсесивно везан за своје књиге и доктрине. У сталној потрази за смислом живота а и за тајнама које крије „онострано“. Јурећи годинама за свезнањем у мислима је увек долазио до инстанце Бога творца. Желео је да схвати човекову пролазност, па се у очају бацио у наручје ђаволу надајући се милости и нади. Радозналост му подгрева жеђ за померањем граница знања, које су му тада биле небом

⁵⁴ Недељко, Грба, *Бисери оперске ризнице*, Београд, Београдска књига, 2002, страна 239.

⁵⁵ Huebner, Steven, *Faust (ii)*, *The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 2.*, London, Macmillan, 1992, стр. 131–135

ограничене. Жудео је да пређе ту линију и да завири у космичко пространство, знајући притом да пркоси Богу и познатим законима природе. С обзиром на ограниченост знања које је доступно, ослања се на изворе који се базирају на трансценденцији, метафизици и окултном.

Немоћан пред одговором, очајан, пада у депресију. У магновењу тражи спас у магији. Појављује се Мефисто и нуди му решење за све његове жеље и прохтеве. Фауст се лакомислено заигра не знајући да губи људскост и веру. Заљубљује се, вероватно проклетством Свевишњег, у чедну Маргарету. У почетку је то била само сексуална опсесија и пожуда која се временом претворила у чежњу и љубав. Лакоћом магије Фауст осваја чисто и верујуће срце Маргарете. Мефисто се поиграва њиховим душама, дарујући им привид љубави, а у исти мах чинећи их грешним. Занемарио је то незадовољство које га је годинама пратило и уз помоћ Мефиста проналази смисао и своју срећу, не знајући да је Божји искушеник, који ће кроз Мефистов дар младости осетити проклетство душе коју може спасити једноставна, али најмоћнија сила – љубав. Након трансформације у младића, Фауст је у оперском извођењу приказан као наивна, заљубљена и несналажљива персона, јер упркос Мефистовој помоћи, тешко долази до реализације својих сексуалних нагона. Поред физичке привлачности, Фауста је посебно освојила Маргаретина чедност, скромност и једноставност. По први пут осећа нежност и топлоту. Међутим, ово је још далеко од праве и искрене љубави, која ће сходно току представе јачати а на супрот томе, Мефистов утицај на доктора ће јењавати.

Маргарета

Господ ће опростити све грехе искреном покајнику. Једноставна девојка, отелотворење невиности, скромности, Маргарета с љубављу пригрли проблематичну душу Фаустову. Колико год била свесна да Фауст нема веру и да му је живот ван свих религиозних и моралних кодекса, она се упушта у авантуру коју доноси љубав, верујући да је само она јача од вере. Не разликујући, као веома млада девојка, да једино љубав према Господу има такву јачину. Ако филозофски приступимо дефиницији морала, све вредности и норме уз помоћ којих се просуђују људски односи, деловање и понашање, увек су препуштене личној савести или, у овом конкретном случају, верским законима за које не преиспитујемо исправност, већ их једноставно прихватамо као такве. Маргарета представља персонификацију невиности. Чистог срца испуњеног вером, због

љубави и јаког сексуалног нагона постаје жртва љубави коју припадајућа заједница и религијски ауторитети осуђују. Свесно прихвата осуду и тражи опрост од Бога. Нико се не рађа као добар или као зао, већ се формира одгојем и живљењем у одређеној средини. Колико год се трудили да устукнемо пред многим искушењима, душа смртника поклекне и покаже своју слабост, вољно или невољно. Греси постоје, али и воља за покајањем. Маргарета је жена, заблудела од похоте, али и душа са великом самосвешћу покајања. Од првог сусрета са Мефистом, интуиција јој говори да треба да се клони ове зловне личности. Премда је учинила злочин чедоморства, бива смештена у затвор. Те околности су је довеле до губитка здравог разума. Након доласка Фауста у њену ћелију и покушаја да је спасе, Маргарета успева да се сабере и кроз молитву и покајање, њена душа одлази са анђелима на небо.

Мефисто

Лик Мефиста у опери, прилично одступа од суровог ђавола из средњовековне легенде и оригиналне приче о Фаусту. Овде је приказан као култивисан, духовит, циничан и неодољив у својој лежерности. Створен Божјом вољом за све оне који су посустали у вери и чије душе пливају снагом самоуништења и вечним илузијама. Бог га супроставља човеку испуњеног слабостима. Ђаво вешто манипулише грешним страстима посрнулог човека, жељног свезнања. Свој карактер и намере, Мефисто обавија илузијом и чаролијом. У тој игри зла, испуњеној метафизиком, успева да пољуљану Фаустову веру у Творца, супростави грешним страстима и уживањима. Презире људску природу, уверен у слабост карактера и морала. Ђаво у опери није представљен као застрашујуће биће из пакла са роговима и репом, него у људском облику.

Врло је индикативна његова реченица о себи: „Део сам оне силе што вечито жели зло, а увек добро ствара.“ Он користи предану Фаустову душу, како би јој дочаро страну неморала и разврата. За почетак му нуди љубав кроз познанство са Маргаретом, знајући да смртник и већ незауздана душа неће одолети пороку. Из те љубави изниче злочин, грех и велика трагедија. Фауст затим открива сву горчину живота уз страховит морални пад. Трансформације у карактеру Мефиста су веома интригантне, премда су његови обрасци понашања умногоме слични људима из наших свакодневних живота. Ђаво зна много тога што је нама непознато, сходно томе, у стању је да предвиди и наше

реакције у различитим ситуацијама. Осећај Мефистове надмоћи у интелектуалним и магијским способностима се провлачи кроз практично читав ток представе Он настоји да нанесе штету превасходно Маргарети и Фаусту и проналази перфидне начине да доминира њиховом вољом. Спретно управља докторовим прохтевима али са дозом гнушања гледа на доктора и његове жеље Један од најупечатљивијих делова ове приче је *Валпургијска ноћ*. Мефисто доводи Фауста на место где је све и свако подређено њему. Ноћ када се вештице окупљају и уз баханалије и сексуалне перверзије, изводе многобројне ритуале. У овој слици је посебно наглашена Мефистова надмоћ, која је испраћена вероватно најлепшим фразама за баса у читавој оперској литератури.

Валентин

Улога Валентина је писана за лирског баритона, који је у стању да са лакоћом пева ноте високе теситуре а истовремено да поседује звучан глас и убедљив тембр. Официр и Маргаретин брат, са својим пуком се спрема да пође у рат, остављајући за собом вољену млађу сестру. Стрепи над њеном судбином, јер његовим одласком неће бити никога ко би је заштитио. Одважно и поносно одлази да брани отаџбину. Праведан и строг али сваког тренутка свестан ситуације у којој се налазе он и његови саборци, и како то већ бива у војсци, пред битку даје одушка свом пуку уз вино и забаву. Краси га племенита одважност, која представља важну карактерну црту командујућег официра. Из борбе се враћа као дичан и честит јунак, али призор који га затиче баца у сенку све успехе на бојишту. У неправедном двобоју са Фаустом, коме је припомогла Мефистова магија, Валентин губи живот. На самрти, изневерен, у очајању, он осуђује и проклиње Маргарету за блуд који је учинила. Сусрет са Мефистом у првом чину, открива Валентинову дубоко религиозну али и интуитивну позадину. Након ронда о златном телету и новцу, за разлику од свих присутних, официр је предосећао да намере новопридошлог госта нису часне. То се убрзо и потврдило, након једне непримерене Мефистове опаске и Валентинове хировите одлуке да потегне мач на њега, ђаво својим триком ломи тај мач на пола.

Официр га подиже као крст и тиме успева да се одбрани од Сатаниног гнева. За разлику од Гетеове драме, у опери *Фауст* Валентин има далеко већи значај.

Поређење и анализа извођења Мефистових арија из опере *Фауст* Шарла Гуноа

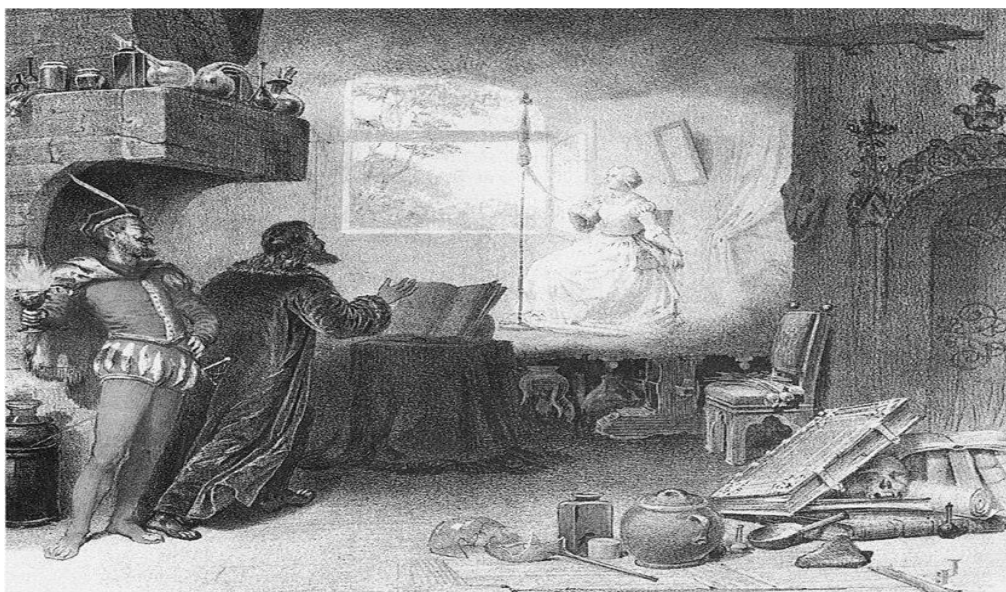
Стварање ове опере имало је велики утицај на композиторе, управо због лика Мефиста. Боито се у својој опери *Мефистофеле*, осам година након настанка Гуноовог Фауста, такође ослања на Гетеово књижевно ремек дело. Велики успех и атрактивност ових представа, допринели су да до данашњих дана ови наслови буду присутни на репероарима великог броја оперских кућа Европе и осталог дела света.

Улога Сатане, како га и доктор Фауст назива, садржи више компоненти, пре свега техничку захтевност, која певачу отежава начин интерпретације и примену вокалних могућности. Ово се пре свега односи, на теситуру која представља највећи проблем у мелодијском смислу, због неретког задржавања на прелазним тоновима. Између осталог сложеност ове улоге се огледа и у језику на коме се изводи. Француски је одвећ милозвучан, али за разлику од италијанског језика, који је најлакши за певање, постоје речи које садрже одређене консонанте и назалне вокале (Пример 8.), тешке за извођење, посебно на држаним тоновима.

Све улоге у оперском репертоару можемо да визуелизујемо и претпоставимо какво је њихово обличје, уживо или на сцени, док је Мефиста тешко замислити, због његове имагинарне природе. Тумачење овог лика захтева поред техничке припремљености и велики напор у психолошком смислу. У процесу уобличавања ове улоге, није довољно само отпевати све оно шта је предвиђено партитуром. Сам улазак у онострани начин размишљања, односно поистовећивање са ђаволом, проузрокује nelaгодност и захтева аутентичну посебност у психолошкој припреми за излазак на сцену, где све мора да делује веродостојно.

Активно присуство на сцени током трајања опере, чини да се ова улога убраја у ред најзахтевнијих по својим техничким карактеристикама. Додатне отежавајуће околности су, обимност поетског текста, мелодијско кретања тонова и глумачка експресија, која је једна од пресудних сегмената у тумачењу овако свеобухватно специфичне улоге. Поред комплексности роле у свим елементима, чак ни у паузи између чинова, тежиште на карактеру не сме да јењава и губи своју форму. Од првог

појављивања на сцени, у дуету са Фаустом (Слика 9.), приметан је значајан певачко-глумачки ангажман који не губи драмски интензитет током представе.



*Слика 9. Визија Маргарете, Ковент Гарден, 1864,
Жан Батист Фор као Мефистофел и Ђовани Марио као Фауст*

Мефистове арије представљају изузетан интерпретативни подухват. Међутим, куриозитет ове улоге је њена структура у којој се арије надовезују на претходно подједнако тешке музичко-драмске сегменте.

У овим аријама, нема типичних басовских дубина, већ се мелодија креће у високој теситури, са повременим силаском у средњи регистар, при чему је највећи акценат на прелазу средње и високе лаге. Композитор је и речитативе експонирао у горњем регистру. Поред улоге у целини која је написана елегантно и удобно, сходно басовском распону, може се рећи да су ове арије по претходно наведеним чињеницама, неоспорно другачије у односу на арије овог фаха. Представљају нетипичне музичко-вокалне форме, како због мелодијских релација, тако и због распона певачких деоница. Интерпретативни приступ овој улози, искључиво зависи од техничке припремљености певача. Овај лик пружа велике могућности у избору начина извођења, како у вокалном, тако и у глумачком аспекту.

Као један од најзначајнијих података у вези са техничким законитостима о звучности тонова је тонални штим тога доба. У периоду када је ово дело настало, камертонски штим је био испод данашњих хроматско-техничких стандарда, што је по звучности ниже за скоро пола степена. Данашњи резултат тога је повишена амплитуда тоналног система, а то је утицало на певање и другачију интерпретацију. Данашњи тон *Es* је тада звучао приближно тону *D*. С обзиром да се овај тон у аријама Мефиста, појављује у више наврата, представља посебан изазов, што се заправо односи на комплетну тонску хроматику, што у доба настајања опере „Фауст“, није био случај.

У вокалним деоницама улоге Мефиста, тонови који се налазе на овом „прелазу“, далеко једноставније би се отпевали да до ове промене није дошло. Управо због ових околности, арије Мефиста представљају једне од најзахтевнијих вокалних изазова у оперској литератури.

Премда је широк распон ове улоге у техничко-певачком смислу, уметник има велику могућност за интерпретативни маневар приликом извођења. Како се може користити више начина метода певања, можемо доћи до различитих видова интерпретација и модела, у креирању овог лика. Идеалан пример ове констатације су три релевантна извођења опере Фауст са почетка 21. века, у којима улогу Мефиста тумаче Пол Геј (Paul Gay), Рене Папе (Rene Pape) и Илдар Абдразаков (Иљдар Абдразаков).

Пол Геј

Анализа извођења прве арије Мефиста : *Le veau d'or est toujours debout*

Сам приказ солистичког наступа у чувеној оди златном телету, представља Мефиста костимски прерушеног. Огртач и капа у складу су са текстом речитатива. Права нарав Сатане, открива се након одбацивања ових одевних предмета, тумачећи арију у кожном костиму. На основу снимка који је јавно постављен, може се уочити, да горе наведене тврдње о средњој и високој теситури у арији, проузрокују одређену врсту несигурности. Због сувише отворених вокала, у појединим сегментима високог регистра, Геј звучи попут лирског баритона, што значајно отежава прелазак у средњу

лагу. Стиче се утисак да је вилица повремено стегнута и да вокали *E* и *I* немају оптималан квалитет звучности у високом регистру. Ова проблематика се јавља у случају изостанка, односно колебања високе позиције тона. Инсистирање на стабилном апођу (*appoggio*, подршка) и одрживости ваздушног стуба, довело би до лакшег повезивања тонова.

Пол Геј, најсветлији глас од три примера, с обзиром да је баритон, са лакоћом пева целокупни материјал. Поред стабилне технике, краси га и упечатљива сценска појава којој умногоме доприноси костим. С обзиром на тембр, то није оно што се очекује од Мефиста. Геј се показао као веома спретан у сценским задацима. Глумачка техника и различити приступи овој уметности се дају савладати, али оно шта издваја врхунске уметнике од просека је таленат и на крају крајева сва животна искуства која обликују карактер и душу једног певача. Познавање језика је несумњиво неопходност за оперског певача. Премда француски језик упркос својој мелодици није једноставан за вокално изражавање, Пол је у овом сегменту био веома убедљив упркос чињеници да му је ово матерњи језик (Пример 4.).

У уводном делу арије, Геј спроводи неразумљив ауфтакт који непрецизно уводи оркестар у прву тактову добу, што звучи више као ефекат изненађења него јасан и конкретан почетак. У петнаестом и деветнаестом такту ове арије на уписаним осминама (Пример 2.), певач сваки тон изводи засебно, што проузрокује чујно слово *X* између тонова. Упркос томе задржава интонативну прецизаност. Легато певање у брзом темпу прве арије, елиминисало би појаву слова *X* између тонова, који би требали да буду отпевани на даху а не са дахом, што иначе представља један од постулата белканта.

1^{re} Strophe.

MÉPHIS Le veau d'or _____ est toujours de bout! On en cen - se Sa puis -

2^{de} Strophe.

Le veau d'or _____ est vainqueur des dieux! Dans sa gloi - re Dé - ri -

- san - _____ ce, On en cen - se Sa puis - san -

- soi - _____ re, Dans sa gloi - re Dé - ri - soi -

53

Me _____ ce D'un bout du monde à l'au - tre bout!

_____ re Le monstre ab - ject insulte aux cieux!

Пример 2. Шарл Гуно, опера Фауст, Мефистова арија из II чина, темпо Allegro maestoso, такт 19 и 23

„У било којој врсти певања, када су ноте једна другој суседне, она која следи не сме се ни антиципирати, нити се са њом сме каснити, нити допустити да се чују четврт

тонски помаци; емитовани тон мора да буде чист, уз поштовање правила која важе за дах.⁵⁶

У развојном делу арије, како би била јаснија артикулација тонова, долази до наглог појављивања акцената на одређеним тактовим деловима (Пример 3.), што доводи до стапања гласа са оркестром, а иначе није предвиђено у нотном запису, већ ова фраза треба да се пева у легату, док оркестар свира пратњу у ритмичкој фигури.

M.
Pour fê - ter l'in - fâme i - do - le, Rois et
Il con - temple, ô rage é - tran - ge! A ses
peu - ples con - fon - dus, Au bruit som - bre des é -
pieds le genre hu - main, Se ru - ant, le fer en
cus. Dan - sent u - ne ron - de fol - i -
main Dans le sang et dans la fan - ge,
cresc

Пример 3. Шарл Гуно, опера Фауст, Мефистова арија из II чина,
темпо *allegretto*, такт 24-35

⁵⁶ Франческо, Ламперти, *Лампертијева школа* (прев. Драгослав Илић, Београд, Студио Лирика, 2012, стр. 34

Доза слободe у интерпретацији једног уметничког дела је одувек била тема за расправу, а у овој арији, Пол је себи дозволио одређена одступања од ритмичких вредности и акцентовања. Мизансценско решење је једнолично и практично у једној позицији, што вероватно олакшава испевавање фраза и држање позиције тона.

Le veau d'or est toujours debout!

On encense sa puissance
d'un bout du monde à l'autre bout.

Pour fêter l'infâme idole,
rois et peuples confondus,
au bruit sombre des écus,
dansent une ronde folle,
autour de son piédestal!

Et Satan conduit le bal.

Le veau d'or est vainqueur des dieux!

Dans sa gloire dérisoire
le monstre abject insulte aux cieux.

Il contemple, ô rage étrange,
à ses pieds le genre humain,
se ruant, le fer en main,
dans le sang et dans la fange,
où brille l'ardent métal.

Et Satan conduit le bal.

Пример 4. Текст Mefistove арије из II čina

Анализа извођења друге арије Мефиста: *Vous qui faites l'endormie*

Ову арију карактеришу захтевне мелодијске линије са пуно скокова. Да је у питању баритон, пре свега се распознаје по јасноћи тонова испеваних у високом регистру у коме је присутна прилична лагодност, док у ниској лаги не постоји таква сигурност. Ова разлика се пре свега односи на делове који се свде на смех у распону октаве (Пример 5.).

doigt! Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!
ring! Ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!

f *p* *pp* *ff* *Presto*

Пример 5. Шарл Гуно, опера Фауст, Мефистова арија из IV чина, темпо 92, такт 61-63

Упркос томе, Геј (Слика 9.) је пружио живахну легато интерпретацију (Слика 10.), пажљиво балансирајући између звука оркестра и свог тембра. Стиче се утисак да је интерпретација ове арије смислена. Прилагодио је извођење, либрету и вокалним могућностима.



Слика 10. Пол Геј као Мефисто, Париска опера, 2011.

Рене Папе

Анализа извођења прве арије

Папе је типичан пример стабилног баса, што представља раритет међу оперским певачима данашњице. Интерпретира улогу са мистичном тамом и потпуном контролом драмског мизансцена. Прво појављивање је приказано самоуверено. Потом је наставио да доминира сценом, спроводећи, између осталог различите динамичке нијансе у фразама које претходе првој арији. Добро владање техником му је помогло да успешно изађе на крај са изузетно покретљивим темпима и интервалским променама.

На самом почетку арије, уочава се борба за интонативну прецизности. С обзиром да је у питању својеврсни бас, ово су веома захтевне висине. Став овог уметника при певању је уравнотежен, односно оптимално активан. Неједнакости тонова аликвотног низа у гласу се јавља већ на првим прелазним тоновима који су неретко у веома брзом темпу. Певач је дужан да поред осврта на технику певања, успостави визуелни контакт са диригентом, као и да глуми. То су у овом случају отежавајуће околности, премда као што сам навео, брзина темпа умногоне онемогућава извођача да ове прелазне тонове пева у легату, како би био прецизнији. Значајна је квалитативна разлика у корист основног, у односу на репризни део, како у интерпретативном тако и у техничком смислу. У претходном опису арија, већ је поменуто да се мелодијска линија креће у високој теситури са основом на прелазним тоновима (Пример 6.).

1^{re} Strophe.
MÉPHIS Le veau d'or est toujours de bout! On en cen-se Sa puis -
2^{de} Strophe.
Le veau d'or est vainqueur des dieux! Dans sa gloi-re Dé-ri -

Пример 6. Шарл Гуно, опера Фауст, Мефистова арија из II чина,
темпо Allegro maestoso, такт 9-12

У репризи се примећује замор, што доводи до релативног интонативног дисбаланса. Основни део одликује апсолутна метричка и акцентска прецизност.

Папе (Слика 11.) поседује предиван тембр и стабилну емисију гласа, поред одличне дикције која га краси. Овај уметник успоставља равнотежу између *forte* звука оркестра и вокалне деонице Мефиста. Басови без довољно искуства, имају тенденцију да гласом надјачају оркестар, што се по правилу завршава неуспешно.



Слика 11. Рене Папе као Мефисто, Метрополитен опера, 2014.

Анализа извођења друге арије Мефиста

Бескрајно искрен драматуршки и вокално, Папе је учинио ову арију репрезентативним примером легато извођења у оквиру оперског репертоара. Мора се нагласити да није чест случај да ове мелодијске линије буду издржане и подржане дахом и звучношћу до самог њиховог краја. Сценска синергија Мефиста и Фауста у овој арији је очигледно добро увежбана и у координацији са оркестром. Ренеови глумачки гестови су нас уверили у укупну дубину лика. Динамички контрасти у вокалним деоницама пружају нам вишеструку димензионалност извођења.

Vous qui faites l'endormie
N'entendez-vous pas,
O Catherine, ma mie,
Ma voix et mes pas?
Ainsi ton galant t'appelle,
Et ton cœur l'en croit!
N'ouvre la porte, ma belle,
Que la bague au doigt.

Catherine que j'adore,
Pourquoi refuser
A l'amant qui vous implore
Un si doux baiser?
Ainsi ton galant supplie
Et ton cœur l'en croit!

Пример 7. Текст Мефистове арије из IV чина

Faust.

(1859.)

«Vous qui faites l'endormie.»

Serenade.

English version by
H. T. Chorley,
rev. by Dr. Th. Baker.

Bass.

CHARLES GOUNOD.
(1818 - 1893.)

Allegretto.

Poco più lento

Vous qui fai-tes l'en-dor-mi - e, N'enten-dez-vous pas, nenten-dez-vous pas,
Ca-ta - ri - na, while you sham a-sleep, You con-trive to hear, you con-trive to hear!

Ô Ca - the - ri - ne ma mi - e, N'enten-dez-vous pas Ma voix et mes pas? —
Thro' the lattice shy-ly peep, And see your love is near! See your love is near! —

Пример 8. Шарл Гуно, опера Фауст, Мефистова арија из IV чина,
темпо Allegretto, такт 1-17

Ain-si ton galant t'ap - pel - le, — ain-si ton ga - lant t'ap - pel - le —
 To his mistress dear while creep - ing, — to his mistress dear while creep - ing, —

riten. *f a tempo* *p*
 Et ton cœur len croit! Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!
 Thus sang her ca - va - lier! Ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!

riten. *f a tempo* *pp.* *p*

cantabile *cresc.*
 N'ouvre ta por - te, ma bel - le, Que la bague au — doigt, N'ou -
 Ere the tell - tale moon has ris - en, So a bird did — sing, Lock —

cresc.

Tempo I.
 - vre ta por - te, ma bel - le, Que la bague au doigt, que la bague au doigt!
 — thy heart like an - y prison Till up - on thy hand is a wed - ding ring!

Пример 9. Шарл Гуно, опера Фауст, Мефистова арија из IV чина,
 темпо Allegretto, такт 18-33

Илдар Адбразаков

Анализа извођења прве арије Мефиста

Очигледно да није у питању класичан басовски глас, већ бас-баритон. Поред вокално-глумачке захтевности, изискује се велика концентрација и усклађивање свих могућих компоненти потребних за правилну и очекивану интерпретацију ове арије. Редитељ је у овом сличају поставио значајно тешке задатке, на које поред певања није лако одговорити. Међутим, Адбразаков великим искуством управо показује своју професионалност тиме што су сви покрети усклађени са вокалном деоницом и плесном партнерком.

Ова арија захтева врхунски извођачки професионализам. Посебно се истичу делови у којима је потребно остати у истој позицији тона, што је углавном и реализовао (Пример 10.).

Et Sa - tan conduit le bal, conduit le

bal, Et Sa - tan conduit le bal, conduit le

Пример 10. Шарл Гуно, опера „Фауст“, Мефистова арија из II чина,
темпо *Allegro maestoso*, такт 40-44

Интерпретација прве арије Мефиста је била својеврсна лекција спајања свих компоненти вокалне уметности. Комбинација музичке интелигенције, уверљив и моћан глас, чине да се заборави суровост лика који тумачи. Адбразак је успео да своје извођење надогради потребним сарказмом и иронијом, не прелазећи границу која води у карикатуру и претеривање личности коју тумачи (Слика 11.). Премда Илдара краси добро израђен високи регистар, осетна је комоција у извођењу ове арије.

Анализа извођења друге арије Мефиста

За разлику од прве, у другој арији се не осећа апсолутна супериорност у вокалном смислу, као ни у интерпретацији. У овој серенади, певач је свакако показао боље владање мелодијом у високом регистру (Пример 8.), док су ниски тонови били релативно неиспевани. Сваки уметник је индивидуа за себе и сходно својим вокално-техничким могућностима, формира тумачење улоге.

Често се у оперским представама постављају мизансценски задаци који нису ни мало једноставни, а понекад и деконцентришу и тиме индиспонирају певачки изражај. Код неискусних певача, ови задаци умеју да поремете унапред већ осмишљену интерпретацију, што овде није био случај. Адбразак успева да обједини све сложене елементе у интерпретације ове арије (Слика 12.), не дозвољавајући одступање, како од лика, тако и од неопходног интегрисања са звуком оркестра.



Слика 12. Илдар Адбразак као Мефисто, Салзбург, 2016.

Закључна разматрања

„Велика опера, у ствари никако није производ чистог уметничког смисла, него је пре, производ донекле варварског појма о повећавању естетичног уживања путем нагомилавања средстава, истовременост посве разноврсних утисака и појачавање дејства помоћу масе и снага које делују; док је музика као најмоћнија од свих уметности, у стању, сама собом потпуно да испуни дух који је за њу осетљив; штавише, њене највеће продукције, да би могле бити како треба схваћене и да би се у њима уживало, захтевају цео неподељен и нерасејан дух, да им се преда и у њих утоне, па да потпуно разуме њен до невероватности, срдачни језик. Уместо тога, за време једне толико компликоване оперске музике, човек у исто време помоћу ока наваљује на дух, посредством најшароликијег сјаја, најфантастичнијих слика и најживахнијих утисака светлости и боја; при чему, осим свега овога, има још посла и са фабулом комада. Све ово слушаоца омета, чини расејаним и збуњује, и тако га понајмање оспособљава за разумевање онога светог, тајанственог и срдачног говора тонова. Овим се, дакле, директно ради насупрот постизању музичких циљева.“⁵⁷

Интересантна су ова запажања Шопенхауера у његовој књизи „Метафизика лепог“. Могла би се отворити велика дискусија ако би на овај начин приступили опери Фауст. Артур затим наставља са анализом оперске музике са мало оптимистичнијим освртом на ову уметност. „Уопште, дакле, велика опера је – пошто она, већ тиме што траје по три часа, све више затупљује нашу музичку осетљивост, док, уз то, пужевски ток какве, обично врло досадне радње, доводи нашу стрпљивост у искушење – сама собом, битно и есенцијално, по природи досадна; овај недостатак може се отклонити само онда ако су поједини делови нарочито добри: отуда се само у ремек-делима ове врсте може уживати, а сва осредња треба одбацити.“⁵⁸

Несумњиво да „Фауст“ спада у ред капиталних уметничких дела. Искористио сам ове цитате чувеног немачког филозофа и писца, како бих се надовезао на анализу Мефистових арија. Шопенхауер (Artur Schopenhauer) је поред веома интригантног приступа виђења оперских представа, пренебрегао веома битну чињеницу. Наиме,

⁵⁷ Артур, Шопенхауер, *Метафизика лепог* (прев. Милан Вујаклија), Београд, Партенон, 2016, стр. 42.

⁵⁸ Исто, стр. 47.

главни протагонисти и носиоци радње су певачи, а од њихове уметности, харизме и поистовећивања са ликом који тумаче, директно зависи и успех представе.

Певање ових арија и без глумачких задатака, само по себи представља својеврсни изазов. У моју музичко-сценску интерпретацију сам имплементирао све факторе који се тичу професионалног оперског тона. Премда ово уметничко истраживање захтева одређена иновативна решења у тумачењу улоге Мефиста, а услед релевантних примера које сам претходно изложио, као најсложенији техничко-вокални аспект у креирању ове улоге, издвојио бих – начин извођења прелазних тонова.

Уобичајна је пракса, нарочито код баритона и басова, да приликом извођења тонова који се налазе на прелазу, модификују вокале, како би задржали исти квалитет тембра у целом регистру. Са таквим приступом не долазимо до идеалног решења, јер се самом променом звучности вокала његове изворне форме, губи неопходна естетика, која иначе краси врхунска оперска извођења. Овој промени су најчешће подложни вокали *A* и *O*. Генеза овог процеса почиње тоном *C* код басова, понекад и од тона *H*, постепено трансформишући вокал према *U*, услед мелодијског кретања ка врхунцу високог регистра. У многобројним књигама које се баве вокалном техником, могу се наћи вокализе у којима се саветује овакав третман у решавању проблематике прелазних тонова.

Високи тонови у гласовној теситури на тонски високим позицијама, нарочито код басова (Пример 9.) неминовно захтевају од певача мелодијски равномеран тембр сваке фразе, технички уједначеном дијафрагмалном позицијом кроз правилно дисање.

Још један од устаљених начина савлађивања прелаза би био суптилно сужавање грла у нивоу ларинкса, при чему се отвор грла након прелаза враћа у отворени положај са додатном екстензијом вокалног апарата за извођење крајњих високих тонова. Певачи који успешно практикују овакав метод, су ретки случајеви. Евидентно је да и овај приступ доноси одређену промену у квалитету звучности, односно одступање од естетских параметара одређеног вокала.

Најадекватнији третман ове техничко-музичке компоненте у вокалним деоницама Мефиста, била би примена прецизног легата између суседних тонова

(Пример 8.). Да би се ово извело, потребно је припремити целокупан певачки апарат, који обухвата стабилан апођо, правовремену „атаку“ (почетак стварања звука), слободно грло и високо подигнуто мекано непце токок целокупне фразе. На овај начин певани тон са лакоћом бива пласиран у резонаторе главе, где услед превасходно синусних шупљина, добија неопходне аликвоте, које га чине звучнијим и племенитијим. Ова регија главе, поред својих акустичких својстава има и фундаменталан утицај у прецизном интонирању певаних тонова. Овакво ангажовање, за разлику од претходно поменутих приступа, резултира слободним и отвореним грлом у читавом регистру, без модификовања вокала на прелазним тоновима.

Интеграција свих акустичких простора певачког инструмента и њихова активација и потпуна примена, уз синхронизовану употребу даха, имају за учинак пуну форму оперског тона који је квалитативно уједначен у читавом опсегу.

Под појмом „стабилан апођо“ подразумевам потпуно освешћен процес удисања и издисања. Интересантно је запажање да се терминологија соло певања далеко више бави процесом удисања, а управо се на ваздуху који се издише, ствара фонација у пределу ларинкса. Начин на који калкулишемо са тим дахом, одређује и квалитет певаног гласа. Цитирам чувеног уметника и педагога Франческа Лампертија (Francesco Lamperti), једног од најзаслужнијих за имплементацију појма „апођато“. „Певати апођато (арроgiatto), то значи изводити све тонове, од најдубљег до највишег, помоћу ваздушног стуба којим певач савршено управља, задржавајући издисај и не допуштајући да из плућа истекне нимало више ваздуха него што је потребно за формирање звука.“⁵⁹

Отворено грло, представља још један од термина у студијама соло певања који носи са собом опречна мишљења. Сваки неприродан и екстреман покрет вилице, језика, усана или мишића грла, може утицати негативно на емисију тона. Пре саме „атаке“ тона, грло треба да има форму као у првој фази зевања. На тај начин смо оптимално отворили резонаторе у грлу и аутоматски подигли прекопотребно мекано непце, уз одсуство било каквог грча и непожељних контракција мишића који учествују у фонацији.

⁵⁹ Франческо, Ламперти, *Лампертијева Школа* (прев. Драгослав Илић), Београд, Студио Лирица, Београд, 2012, стр. 28.

„Уз држање тела у положају и по правилима, а добро отворивши основу грла, глас ће изаћи јасан, звучан и добро подржан, како у *piano*, тако и у *forte* звуку; то је изузетно важно постићи, и од тога добрим делом зависи успех у каријери.“⁶⁰

„У том циљу биће добро да ученик не чини у врату никакав напор како би избегао гримасе на лицу које отуда проистичу, то јест борање чела, грчење језика, колутање очију итд. , јер глас неће бити добро апођиран, нити ће у њему бити праве животности, све док ученик не покаже да не чини никакав напор у његовом емитовању, и док његова физиономија не буде мирна и природна, дакле подобна за изражавање различитих осећања.“⁶¹

Јединствен изазов у креирању лика Мефиста је поистовећивање са овим архетипом. Према су разлике у карактеру, образовању, сензибилитету и духовности, код свих певача неспорне, тако је и очит њихов засебан иновативни третман у стварању овако захтевног лика.

Тумачење улоге у опери је далеко копликованији и вишеслојнији задатак у односу на извођење у драмској представи. Једна од главних разлика се огледа у томе што се глумац не налази у служби музике. То му даје слободу да креира улогу и метрику текста по сопственом нахођењу и тренутној инспираци, док оперски певач мора истовремено да прати диригента, послушкује оркестар, размишља о техници певања. Ови сценски задаци умногоме ометају певача у његовом настојању ка саживљавању са ликом који тумачи.

Мој метод се састојао, између осталог, од психолошке припреме за пробе у којима сам трагао за најефикаснијим моделом презентовања ове улоге. Када спојимо интелектуални напор, надахнуће и веру у оно што радимо на позорници, несумњиво долазимо до најбољег исхода. Упркос немогућности да се у потпуности препустимо тумачењу лика, због горе наведених чињеница, како би употпунили одговор на овај задатак, морамо прибегнути одређеним техничким решењима из области глуме. „Најлакше

⁶⁰ Франческо, Ламперти, *Лампертијева Школа* (прев. Драгослав Илић), Београд, Студио Лирица, Београд, 2012, стр. 28.

⁶¹ Франческо, Ламперти, *Лампертијева Школа* (прев. Драгослав Илић), Београд, Студио Лирица, Београд, 2012, стр. 43.

је наћи или изазвати истину и веру у области тела у најмањим, једноставним физичким задацима и радњама. Они су приступачни, стабилни, видљиви, опипљиви, доступни сазнању и приказивању. Зато се они лакше фиксирају. Ето због чега ми најпре прилазимо њима, да бисмо њиховом помоћи пришли улогама које радимо.“⁶²

Како бих комплетирао ову улогу, морао сам објединити елементе за квалитетно и професионално извођење оперске улоге: глас, дисање, телесни покрет, ток мисли, комплексну анализу лика и дела, осећај за меру и лепоту, као и такт и добар укус.

Евидентно је да су интерпретације уметника које сам анализирао, имали сличан критички однос према реализације ове улоге. Оно шта понајвише подиже квалитет и веродостојност извођења ове роле је првенствено жеља и воља ка сједињењу са ђаволом. Такође, ово сједињавање кроз улогу, пак захтева специфичне физичко-психолошке особине и карактерне црте извођача, које се односе на способност трансформације и поимања истине и слободе ширег смисла, с тим да је то тема за посебно разматрање и елаборирање.

„Ако вам музика не дошапне одмах истински ритам осећања, усвојите тај ритам у спољашњем облику а затим га оправдајте, и он ће вам изградити то осећање, које је потребно. Разрешивши физички задатак ви ћете постићи да физички живот изазове као свој одраз унутрашње проживљавање.“⁶³

⁶²Константин Сергејевич, Станиславски, *Станиславски СИСТЕМ* (прев. Милан Ђоковић), Београд, Ултиматум, 2016, стр. 137.

⁶³ Светозар, Рапајић, *Музичко позориште као уметничка синтеза*, Београд, Факултет драмских уметности, 2018, стр. 130.

Закључак

Сви наведени фактори утичу на креативни процес и реализацију извођења улоге Мефиста у опери „Фауст“, Шарла Гуноа. Певач свакако активно учествује у сваком сегменту овог стварања, уз прекопотребну помоћ свог ментора. Постоје разни чиниоци који могу успорити и на крају нарушити каријеру сценског уметника: емоционална нестабилност, прејак его, лењост, нездрав начин живота. Дакле, морамо ставити фокус на самоконтролу, инспирацију и едукацију и успоставити стабилан однос са ментором, диригентима, режисерима, као и менаџерима.

Међутим, наше основно интересовање треба да буде правилан третман гласа, без којег можемо заборавити све остало. Оперски певач треба подједнако квалитетно да обавља како вокално-глумачке задатке који се пред њега стављају, тако и музичку анализу самог дела, али овај савршени склад није лако постићи. Све је подједнако значајно, с тим да је добар глас и предуслов и крајњи резултат овог процеса.

Свака улога коју сам тумачио у својој двадесет година дугој каријери, са мањим или већим успехом, имала је своје специфичности и одређени ниво захтевности. Оно шта повезује све те роле је радост извођења и љубав према овом послу. Стога, чак и ако играмо улогу Мефиста, који представља негацију свега доброг и племенитог, без љубави и потпуне преданости ка овом позиву, не можемо очекивати успех.

Литература

- Bennett, Joseph, *The Great Composers, Sketched by Themselves. No. VII. Spohr*, The Musical Times and Singing Class Circular, 1880.
- Berlioz, Hector, *The Memoirs of Hector Berlioz: Introduced by David Cairns*, Everyman's Library Classics Series, 2022.
- *Библија*, Београд, Библијско друштво Србије, 2019.
- Bishop, Jordan, *Aquinas on Torture*, New Jersey, New Blackfriars, 2006.
- Boyle, Nicholas, *Johann Wolfgang von Goethe*, Encyclopædia Britannica
- Carey, John; Danielson, Dennis (ed.), *Milton's Satan*, The Cambridge Companion to Milton (second edition), Cambridge University Press, 1999.
- Curtiss, Mina, *Gounod before Faust*. The Musical Quarterly, 1952.
- Erne, Lukas, *Biography, Mythography, and Criticism: The Life and Works of Christopher Marlowe*, Modern Philology University of Chicago Press, 2005.
- Fahlbusch, E.; Bromiley, G.W. *The Encyclopedia of Christianity*, P–Sh, Grand Rapids, William B Eerdmans Publishing Co, 2004.
- Flasch, Kurt, *Der Teufel und Seine Engel*, C.H.Beck oHG, Munchen, 2016.
- Flynn, Timothy, *Charles François Gounod: A Research and Information Guide*, New York and London, Routledge Taylor and Francis, 2016.
- Fowlie, Wallace, *A Reading of Dante's Inferno*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

- Gounod, Charles, W. Hely-Hutchinson (ed.), *Autobiographical Reminiscences*, Heinemann, London, 1896.
- Грба, Недељко, *Бисери оперске ризнице*, Београд, Београдска књига, 2002.
- Hagan, Dr. Anette, *Chapbooks: the poor person's reading material*, „Europeana“
- Hamlin, William M., *Casting Doubt in Marlowe's 'Doctor Faustus'*, *Studies in English Literature 1500–1900*, 2001.
- Helm, Robert, *Azazel in the Early Jewish Tradition*, *Andrews University Seminary Studies* 32.3, 1994.
- Hellenschmidt, Clarice; Kellens, Jean, *Daiva*, *Encyclopaedia Iranica*, vol. 6, 1993.
- Holoman, D. Kern: *Damnation de Faust*, *Grove Music Online*
- Huebner, Steven, *Gounod, Charles-François*, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- Huebner, Steven, *Faust (ii)*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 2. London, Macmillan, 1992.
- Hughes, Philip: *„History of the Church Volume 2: The Church In The World The Church Created: Augustine To Aquinas*, London, A&C Black, 1979.
- Kelly, Henry Ansgar, *Satan: A Biography*, Cambridge University Press, 2006.
- Kirschbaum, Leo, *Marlowe's Faustus: A Reconsideration*, *The Review of English Studies*, 1943.
- Ламперти, Франческо, *Лампертијева школа* (прев. Драгослав Илић), Београд, Студио Лирика, 2012.

- Lansing, Richard, *The Dante Encyclopedia*, Abingdon, Routledge, 2000.
- Liddell & Scott, *A Greek–English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1944.
- Logan, Terence P., Smith, Denzell S., *The Predecessors of Shakespeare, A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1973.
- Nectoux, Jean-Michel, *Gabriel Fauré: A Musical Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Passage, Charles E., *Goethe's Plays, by Johann Wolfgang von Goethe*, Haslemere, Publisher Benn Limited, 1980.
- Peters, Edward, *Heresy and Authority in Medieval Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1980.
- Poole, W. Scott, *Satan in America: The Devil We Know*, Rowman&Littlefield, Lanham, 2009.
- Рапајић, Светозар, *Музичко позориште као уметничка синтеза*, Београд, Факултет драмских уметности, 2018, страна 130.
- Ruickbie, Leo, *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*, Gloucestershire, The History Press, 2009.
- Sams, Eric, *Schumann and Faust*, The Musical Times, 1972.
- Skjærvø, Prods Oktor, *Introduction to Zoroastrianism*, Iranian Studies at Harvard University, 2005.
- Станиславски, Константин Сергејевич, *Станиславски Систем*, (прев. Милан Ђоковић), Београд, Ултиматум, 2016.
- Шопенхауер, Артур, *Метафизика лепог* (прев. Милан Вукајлија), Београд, Партенон, 2016.

- Tiersot, Julien, *Charles Gounod: A Centennial Tribute*, The Musical Quarterly, 1918.
- Walker, Alan, *Franz Liszt: The Weimar Years 1848–1861*, New York, Cornell University Press, 1993.
- Wray, T. J., Gregory Mobley, *The birth of Satan: tracing the devil's biblical roots*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Анализирана извођења:

1. Пол Геј, улога Мефиста, опера „Фауст“, Шарла Гуноа, Париз, Бастиља, септембар 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q7oVDMVXyqw&t=7014s>

2. Рене Папе, улога Мефиста, опера „Фауст“, Шарла Гуноа, Други канал ТВ Франс (France 2), 2008.

<https://www.youtube.com/watch?v=PB-o5Dr5m30&t=2401s>

3. Илдар Адбраздков, улога Мефиста, опера „Фауст“, Шарла Гуноа Салзбург фестивал (Salzburger Festspiele), 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=GXLzqIcMfVQ&t=8016s>