

РЕЦЕПЦИЈА УВЕРТИРЕ ЗА *ТАНХОЈЗЕРА*. РАЗМИШЉАЊА ФРАНЦА ЛИСТА И ЈОХАНА ЛОБЕА²

АПСТРАКТ: *Танхојзер* (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845), романтична опера у три чина, изведена је премијерно 19. октобра 1845. године у Дрездену, под диригентском палицом немачког композитора, Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883). Дело је привукло велику пажњу јавности која је била подељена у својим утисцима. Током времена увертира *Танхојзера* се издвојила као самостална композиција и почела да „живи“ самостални концертни живот. Истовремено она је изазвала и велику пажњу Вагнерових савременика. Узимајући у обзир сва критичка мишљења која су изнесена о наведеном делу, циљ овог рада је да првенствено представи размишљања Рихарда Вагнера о увертирама. У наставку рада ће бити размотрени коментари Франца Листа (Franz Liszt, 1811–1886) и Јохана Кристијана Лобеа (Johann Christian Lobe, 1797–1881), који су се у својим есејима, за разлику од других критичара, првенствено фокусирали на увертиру, а не на целокупно музичко-сценско остварење. Основни проблем о ком аутори расправљају јесте да ли је наведени сегмент музичког дела довољно добар као самостално дело.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рихард Вагнер, концепт увертире, концертни комад, критичка становишта, опера.

Увод

Танхојзер (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845), романтична опера у три чина, изведена је премијерно 19. октобра 1845. године у Дрездену, под диригентском палицом композитора, Рихарда Вагнера. Дело је привукло велику пажњу јавности која је била подељена у својим утисцима. Ипак, умеће и таленат композитора су били признати, а да је публика заиста волела да чује *Танхојзера* говори и извештај једних лајпцишких новина о ефекту који је опера постизала. Наиме, наводи се да је чак и након што је дело годину дана било присутно на репертоару и даље изазивало толико одушевљење, да је композитор три пута након завршетка позиван на бину да се поклони, што је био незапамћен успех.³ Велики број утицајних људи из области културе је писао о овој опери и то на различите начине, па се намеће питање шта их је тако снажно интригирало у овом делу. Вероватно да су били привучени већ и самим садржајем опере, који у себи садржи сукоб узвишене духовности и области којом владају чула. Главни јунак је растрзан између оног духовног у њему и божанских задовољстава које му је открила и пружила богиња љубави Венера. Супротстављање таквог „грешног“ античког божанства и хришћанства у опери, изазвало је бројне расправе и чак осуде музичких критичара, а и оних који

¹ Контакт адреса: biljana.aleksandrovski@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Семинар из историје музике 3 – општа историја музике под менторством ред. проф. др Драгане Јеремић-Молнар, академске 2015/16 године.

³ *Signale für die musikalische Welt*, Leipzig, 17 February 1847, нав. према: Herbert Barth, Dietrich Mack, Egon Voss (уред.), *Wagner, a Documentary Study* (London: Thames and Hudson, 1975), 163.

нису имали везе са музиком. Истовремено, дело је било и прихваћено од бројних напредних слободнијих умова, који су поздрављали и избор тематике, али и музичких средстава и мелодијску инвенцију.

Чини се да је и сам Вагнер имао посебан однос према *Танхојзеру*, будући да је овом делу посветио више писаних радова и током живота му се често враћао преправљајући саму партитуру. Инспирација за дело композитору се јавила када се враћао у Дрезден, град у ком је био радо очекиван, из непријатељски настројеног Париза у априлу 1842. године. Добио је идеју да напише оперу која ће приказати хедонистички свет, конфликт између овоземаљског ужитка и одрицања зарад мира душе на оном свету. Тада је сматрао да ће ова опера бити његова „најоригиналнија креација“, што је и написао пријатељу Ернсту Кицу (Ernst Benedikt Kietz) у писму 1842. године.⁴ Либрето је саставио у априлу 1843. и већ у јулу почео да пише музику коју завршава две године касније. Прво је скицирао музику која ће осликати амбијент Венериног брега као и хор ходочасника, затим и остатак опере, а како на премијери дело није примљено баш најбоље, Вагнер је одмах (често се налази податак „ноћ након премијере“) започео прву од неколико ревизија. Колико му је значао *Танхојзер* илуструју и често цитиране речи које је упутно супрузи Козими (Cosima Wagner): „Дугујем свету *Танхојзера*“, и то пред крај свог живота, 23. јануара, 1883. године.⁵ Најпознатије су две верзије опере, дрезденска (коначна из 1852. године) и париска (1861), иако се Вагнер чак и много касније, 1875. године вратио овом делу.⁶ Највећим променама подвргавао је управо музику која је прва скицирана, ону која евоцира Венерин брег, затим финале, и за париску продукцију, почетак првог чина. Оно што је Вагнер осећао јесте да је неопходно „додати снагу“ музици Венериног брега. Будући да је до припреме дела за извођење у Паризу када је претрпело највеће промене завршио и *Лоенгрин* (*Lohengrin*, 1848) и *Тристана и Изолду* (*Tristan und Isolde*, 1859), и почео да ради на *Прстену Нибелунга* (*Der Ring des Nibelungen*, 1848–1874), стекао је довољно искуства да може да преправи „хорор Венериног брега“ онако како је одувек желео, али није имао довољно знања.⁷ Тему која се везује за Венеру Вагнер је обогатио највише иновативном хармонијом коју је у међувремену осмислио радећи на наведеним делима, највише на *Тристану и Изолди*. Када је реч о увертири, у литератури се не спомињу велике промене у партитури, али је логично, ипак, да су се на музику увертире одразиле споменуте промене музике опере. Осим тога, познато је да је Вагнер изменио крај увертире јер је то захтевало концертно извођење. Све до бечке продукције 1875. године, сцена баханалија на Венерином брегу се није комбиновала са увертиром.⁸

⁴ Peter Wapnewski, “The Operas as Literary Works”, у: *Wagner Handbook*, by Ulrich Müller and Peter Wapnewski (ур.), прев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992), 19.

⁵ Werner Breig, “The Musical Works”, у: *Wagner Handbook* by Ulrich Müller and Peter Wapnewski (уред.), прев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992), 426.

⁶ Исто, 422.

⁷ Peter Wapnewski, “The Operas as Literary Works...”, нав. дело, 21.

⁸ Werner Breig, “The Musical Works...”, нав. дело, 429.

Вагнер је из опере издвојио увертиру, омогућавајући њено извођење као концертног комада, а у ту сврху је написао и програмски коментар који је олакшавао тумачење музичког тока. Коментар је написан за потребе извођења увертире у Цириху, а објављен је у *Neue Zeitschrift* 14. јануара 1853. године. Вагнер је у писму пријатељу Теодору Улиху (Theodor Uhlig) написао да су извођачи тражили програмски коментар попут оног који је претходно написао за извођење Бетовеновог *Кориолана*, јер су сматрали да ће им помоћи да боље разумеју и самим тим боље и изведу дело.⁹ Текст је потпуно дескриптивног карактера, богат придевима, и описује различита осећања или кључна места у радњи на које се музика односи. Било је много лакше извести само увертиру и она је живела концертни живот. Често је извођена самостално и неколико година пре него што ће се комплетна опера поставити у неким градовима, па је публика била упозната са њом као концертним комадом. У својим писмима, Вагнер се осврће на извођења у Паризу (1850), Берлину, Минхену, Баленштату, Франкфурту, Дармштату, Цириху (1852), Лондону (1855), Стразбуру (1858) и Лајпцигу (1862).¹⁰

Управо зато што се толико издвојила као самостална композиција и зато што је изазвала велику пажњу Вагнерових савременика, увертира за *Танхојзера* је предмет мог интересовања у овом раду. О *Танхојзеру* писале су многе личности из области музике и културе Вагнеровог времена, од којих су најзначајније Едуард Ханслик (Eduard Hanslick), Франц Лист (Franz Liszt), Јохан Кристијан Лобе (Johann Christian Lobe, 1797–1881) и Шарл Бодлер (Charles Pierre Baudelaire). Већина аутора је у својим текстовима писала претежно о опери, запостављајући увертиру и тек узгред је спомињући, због чега њихови ставови нису у овом раду разматрани. Са друге стране, Лист и Лобе су аутори који се фокусирају на увертиру што је разлог зашто су њихови есеји одабрани у овом раду. Још један битан разлог јесте да су оба есеја разматрала дрезденску верзију опере. У наставку текста ћу најпре представити Вагнерова размишљања о увертирама, затим како је осмислио увертиру за *Танхојзера* и како су је његови савременици коментарисали и разумели (на примеру два репрезентативна есеја немачких савременика). Главни проблем о ком расправљају аутори је да ли увертира јесте или није довољно добра као самостално дело.

⁹ Translator's note to Richard Wagner, Overture to Tannhäuser, у: *The Theatre, Richard Wagner's Prose Works*, прев. William Ashton Ellis, Volume 3 (1894), 229–31.

¹⁰ Stewart Spencer and Barry Millington (прев. и ур.), *Selected Letters of Richard Wagner* (London & Melbourne: J. M. Dent & Sons LTD, 1987).

Вагнерово размишљање о оперској увертири

За разумевање Вагнеровог става према увертири, а самим тим и полазне тачке настанка увертире за *Танхојзера*, неопходно је познавање његовог текста *О увертири* (*Über die Ouvertüre*) објављеног 1841. године у париским новинама *Revue et gazette musicale de Paris*.¹¹ Текст је написан четири године пре *Танхојзера* и даје увид у то како је Вагнер размишљао о концепту увертире. Након што је укратко представио развој увертире анализирајући њену функцију у опери и не пропуштајући да истакне одређена својства, општа места и мане (по његовом мишљењу), Вагнер се најпре задржао на Глуку (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) и Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), и њиховим увертирама које су по његовом мишљењу врхунски модели на које се треба угледати приликом писања увертире. У наставку текста, издвојио је Керубинија (Luigi Cherubini, 1760–1842) и Вебера (Carl Maria von Weber, 1786–1826), а највећи значај дао је Бетовену (Ludwig van Beethoven, 1770–1827). Занимљиво је да се Вагнер у овом тексту мање бавио самим обликом, а више музичким садржајем увертире, мотивима и њиховим драмским потенцијалом, док хармонски план уопште није споменуо.

Најпре је неопходно сагледати која дела је Вагнер издвојио и зашто. Након споменутог увода, посвећена је пажња Моцартовој увертири за *Дон Ђованија* (*Don Giovanni*, 1787). По Вагнеровом мишљењу, водећа драмска мисао дата је кроз две теме, а њихов покрет и развој узроковани су искључиво музичком логиком, а не драмом.¹² Вагнер истиче Моцартову способност да представи трагично начело опере кроз музику, не описујући драмску радњу, да без реминисценција на оперу слушалац буде задивљен самим музичким развојем тема.¹³ Као опозит *Дон Ђованију* стоји Бетовенова *Леонора бр. 3* (*Leonora Overture no. 3*, оп. 72b, 1805), коју Вагнер карактерише као „чисту музичку драму, не само као скицу основних драмских идеја, или чак чисти увод у дело, већ као драму у најидеалнијем значењу те речи“.¹⁴ *Леонору* назива „титанском увертиром“ и издваја једну идеју која њоме влада: слободу. Закључно назива ово дело „Бетовеновом поемом“, јединственим остварењем које се више не може називати увертиром која представља увод у оперу, јер превазилази димензије увертире као такве и антиципира комплетну драму и самим тим умањује уживање у драмском делу којем би требало да претходи.¹⁵

Као коначни „модел“ за писање увертира издвојена је Глукова *Ифигенија на Аулиди* (*Iphigénie en Aulide*, 1774). Вагнер је сматрао да увертира треба да нас преведе у више сфере и

¹¹ Richard Wagner, “On the Overture”, *Richard Wagner’s Prose Works*, прев. William Ashton Ellis, Volume 7 (1898), 153–65.

¹² Исто, 159.

¹³ Исто, 160.

¹⁴ Исто, 160.

¹⁵ Исто, 161–2.

припреми нас за драму, али и да формира самосвојно музичко дело.¹⁶ Може се схватити да је на неки начин ова увертира „помирење“ Моцартових и Бетовенових тежњи, јер он жели инструменталну драму која ће музички, употребом тема из опере, одсликати драму/сукоб из опере. У том смислу, издваја наведену увертиру као пример за најбољи метод компоновања увертире. Два супротстављена елемента, војска грчких хероја представљена кроз јаки унисони мотив и сама Ифигенија описана нежном музиком, довољан су контраст да представе идеју старе грчке трагедије, драме у највишем смислу која се открива кроз музику. Што се тиче самог развоја тема, Вагнер је на почетку есеја критиковао „празан ход“ у развојним одсечима (понављање мотива, једноставан рад са мотивом, тзв. „попуњавање простора“), а на крају закључује да развојност треба да се дешава по музичким правилима независно од драме, која може само да уништи ток музике.¹⁷

Сумирајући достигнућа споменутих аутора, Вагнер изводи закључак да је највеће умеће компоновати увертиру која ће приказати кључне идеје драме само средствима инструменталне музике, без представљања судбине ликова. Увертира би требало да представља музичку драму изражену кроз сукоб музичких мотива.¹⁸ Завршетак дела би требало да буде тријумфалан, без обзира што херој у опери не побеђује судбину.¹⁹

О увертири за Танхојзера

Макро структура увертире за *Танхојзера* је врло јасна и врло лако се могу одредити границе сонатног облика у ком је написана. Посматрано из претходно објашњеног композиторског размишљања о увертири, чини се да је Вагнер најближи Глуковом моделу увертире, што примећује и Томас Греј (Thomas S. Grey) у свом тексту о естетици форме увертире код Вагнера.²⁰ Греј такође увиђа и да је форма лучна, односно да постоји А (увод), Б (сонатни облик), А¹, (кода); као и да је унутрашњост сонатног облика могуће тако сагледати, будући да је реприза обрнута, и да материјал са почетка заокружује дело. Попут Глука који је музиком представио два супротна драмска елемента у увертири за *Ифигенију на Аулиди* и Вагнер је увертиру за *Танхојзера* замислио као контраст два кључна тематска мотива – теме хора ходочасника из трећег чина којим почиње увод и музике која се базира на мотивима музике Венериног брега, а

¹⁶ Исто, 162.

¹⁷ Исто, 164.

¹⁸ Исто, 165.

¹⁹ Са друге стране, Вагнер је у свом најважнијем делу, *Опера и драма* (*Oper und drama*, 1851), написао да је за схватање музичког тока неопходно обухватити и песничку намеру без које би музички израз остао нејасан. Стога он у овој књизи износи мишљење да је логичније изводити увертиру на крају, уместо на почетку опере. Како је ово дело настало после *Танхојзера* и после Листовог есеја, и да у њему нема много спомињања увертире, оно није разматрано. Такође, увертира се тек узгред спомиње на неколико места, и није у фокусу пишчевих мисли. Нав. према: Rihard Wagner, *Opera i drama* (Beograd: Madlenianum, 2003), 280.

²⁰ Thomas S Grey, Wagner, "The Overture, and the Aesthetics of Musical Form", *19th-Century Music*, Vol. 12, No. 1 (1988), 3–22.

која доминира сонатним обликом. Избором ових материјала из опере, Вагнер је у увертири представио сукоб духовне узвишености и људске слабости, овоземаљског ужитка као основни сукоб у опери. И заиста, унутрашњи конфликт главног лика одвијаће се на овој релацији. Осим поменутих материјала из опере који се јављају у увертири, Вагнер је употребио још неке. Тако се на месту друге теме налази Танхојзерова усхићена песма о љубави упућена Венери из првог чина. У увертири није представљена Елизабета, иако је она противтежа Венери у смислу земаљске љубави Танхојзера, иако је она та која ће својом жртвом искупити његове грехе. Може се закључити да је композитор увертиру компоновао у складу са оним што је писао, дакле, није представио индивидуалне судбине ликова. Вагнер никако није у увертири „препричао“ оперу, иако се одређене аналогije са опером наравно могу правити.

Листов есеј о увертири за *Танхојзера* (*The Overture to Tannhauser*, 1849) је често цитиран у готово сваком раду или књизи која даје чак и само основне информације о опери. Лист је подржавао Вагнера, и није се либио да то и јавно покаже. *Танхојзера* је поставио у Вајмару 1849, када настаје и његов есеј.²¹ Ипак, нису сви делили Листово одушевљење увертиром. Едуард Ханслик је 1846. године добио позив од Вагнера лично да чује *Танхојзера* и након извођења је написао текст у којем је похвалио оперу, али одбацио увертиру као „незадовољавајућу независну композицију“.²² Ханслик је у свом приказу опере *Танхојзер* написао да Вагнерове увертире јесу добре као програмски инструментални увод за оперу, али да је Вагнеру неопходна реч, односно текст, како би развијао своју музику.²³ У том смислу, по његовом мишљењу, у увертири је превише понављања кључних материјала.²⁴ Овај текст је Лист познавао, али занемарио, будући да је посматрао дело из другог угла, а и Ханслик врло мало пажње поклања увертири. Тако се долази и до Јохана Кристијана Лобеа,²⁵ који је такође имао своје виђење дела. Иако износи бројне критике, оне су умногоме узроковане Вагнеровим програмским коментаром и, уопште, посматрањем увертире као независног дела одвојеног од опере. Он не умањује значај музике саме по себи, већ оспорава увертиру као ново, револуционарно и самостално дело. Управо зато

²¹ Интересантно је да је Вагнер тајно присуствовао једној проби и био одушевљен Листовом клавирском транскрипцијом увертире, а када је неколико месеци касније прочитао и есеј у париским новинама *Journal des débats* осетио је потребу да одговори Листу на похвале.²¹ Тада је Вагнер рекао да је Лист, желећи да представи његово дело публици, створио право, ново уметничко дело, да је као што је дириговао опером, тако и писао о њој, „из унутрашњости свога бића“.²¹ Наведено према: David Trippet, “Preface to: Franz Liszt, The Overture to Tannhauser”, у: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (ур.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 254.

²² Eduard Hanslick, “Tannhäuser”, у: *Vienna's Golden Years of Music* by Eduard Hanslick, 1850–1900, прев. и ур. Henry Pleasants III (New York: Simon and Schuster, 1950), 26.

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Јохан Кристијан Лобе (1797–1881) био је флаутиста, теоретичар, композитор и писац, а познат је и као уредник неколико часописа о музици (*Musikalische Eilpost*, *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Leipzig Illustrirte Zeitung*). Није одобравао Вагнерова писања о музици, али је поштовао његово композиторско стваралаштво. Ако се узме у обзир „рат романтичара“, односно, борба музичара за програмску или апсолутну музику, Лобе се може се „сврстати“ у конзервативце који су подржавали апсолутну (наспрам напредњака, у којим би били Лист, Вагнер и Берлиоз).

је занимљиво упоредити његово мишљење са Листовим, јер су обојица били Вагнерови савременици који су могли да утичу на рецепцију дела у јавности.

Главни сукоб мишљења двојице аутора одвија се на истој линији као и главни сукоб у музици тог времена, односно, око средине XIX века. У основи, постављају се питања: колико се музиком може дочарати ванмузички садржај и колико је садржај схватљив некоме ко нема увид у њега? Значајно је упоредити ова два мишљења, будући да обојица аутора заступају став да о музичком делу треба судити на основу њега самог, а не уз узимање у обзир Вагнерових теоријских радова. Због тога су управо разматрана размишљања Лобеа и Листа као двојице аутора који не омаловажавају Вагнерове композиције због Вагнерових теоријских радова. Увертира је дело које неминовно има одређен програм, будући да претходи музичко-драмском делу, и композитори су их углавном писали са идејом о опери која ће уследити. Вагнер сигурно не би написао такво дело, попут увертире за *Танхојзера* да није на уму имао и поетски предложак опере која га је водила кроз музички ток. То је подвучено и коришћењем тематских материјала из опере.

Листово мишљење о увертири за Танхојзера

Творац концепта музике која има програмску идеју, Лист, управо тако размишља о овом делу, подразумевајући присуство програма, односно идеје о опери којој увертира претходи. Лист чак у есеју говори о увертири као о симфонијској поеми, то је време када он увелико ради на својим поемама, иако до тада није објавио ниједну.²⁶ У прилог овој идеји свакако иде и чињеница да је Вагнер за наведене увертире сам написао програмске коментаре.

Есеј Франца Листа о *Танхојзеру* објављен је 1849. године први пут, а потом је Лист проширивао основни текст. Две године касније, Лист је писао о *Танхојзеру* и *Лоенгрину*, и ова обимна студија је објављена 1851. на француском, а наредне године и на немачком језику.²⁷ Финална верзија есеја о *Танхојзеру* се састоји из 4 дела: први говори о теми, историјској позадини, опширно о либрету; други је дескриптивна анализа увертире виђене као затворено, самостално симфонијско дело; трећи описује драму у музици; а четврти је укупна процена значаја партитуре као почетка „нове ере драмске уметности“.²⁸ За овај рад значајан је други део есеја јер је у њему Листов фокус на увертири.²⁹ Лист тај одељак почиње речима да увертира ове

²⁶ Првих 6 поема је објављено 1856. године, али је прву поему, *Прелиди*, скицирао је раније, још 1844. године.

²⁷ На француском језику је студија објављена под насловом *Lohengrin et Tannhauser de Richard Wagner par Franz Liszt* 1851. године, између осталог и у сврху промовисања Вагнерових дела.

²⁸ David Trippet, “Preface to Johhan Christian Lobe, *Letters to a Young Composer about Wagner*”, у: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (ур.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 256.

²⁹ Други део есеја коришћен је из превода америчког критичара Џона Двајта (John Sullivan Dwight), који је објављен у *Dwight's Journal of Music* 1853. године. В: “Franz Liszt, Wagner's *Tannhäuser*, II Overture”, у: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (ур.), прев. John Sullivan Dwight (Princeton: Princeton University Press, 2009), 257–68.

опере (*Танхојзера*) и сама није ништа мање изврсно дело од опере, те да сумира идеје опере.³⁰ Пре него што ће се упустити у анализу и објашњавање свог погледа на дело, Лист истиче да:

„Увертира формира симфонијско дело само за себе и може се посматрати као независна композиција одвојена од опере која следи. Две водеће мисли, које се развијају, стапају се у сјајно ушће јасно изражавајући карактер, један фуриозни, а други са неодољивошћу, која упија све у себе. Ови мотиви су толико карактеристични да садрже у себи смисао музичке мисли поверен инструментима. Тако јасно одсликавају емоције које изражавају, да није потребан текст објашњења да се препозна њихова природа, нити су потребне речи које су накнадно додате“.³¹

Може се рећи да су ово кључне речи читавог есеја, јер је у њима садржана есенција Листовог мишљења. У наставку текста, помало ироничним тоном изражава неслагање са „учењацима“, онима који су конзервативни и сматрају да ће увертира, одвојена од своје опере, бити неинтересантна и неразумљива публици.

Листове речи откривају да је он у то време врло занесен идејом о програмској музици, и чак субјективан у овом раду. Он даје врло јасну и прегледну анализу увертире (дакле, форма је транспарентна, као што је истакнуто), бавећи се мотивима, ритмом, хармонијом, не толико функцијом материјала у облику, колико њиховом изражајношћу, карактером, и компонентама које је Вагнер активирао како би дочарао одређену атмосферу. Обратио је пажњу и на метар, инструментацију и тоналитете, дакле, обухватио је све компоненте приликом сагледавања музичког тока. Оно што издваја јесте савршени баланс увода и коде који су базирани на истом тематском материјалу (хору ходочасника).³² Лист у тексту пише о Вагнеровом мајсторству да дочара различите светове, описујући главне карактеристике мотива који се везују за Венерин брег, односно, хор ходочасника. „Ритмичке и хармонске фигуре у виолама, треперење дивизираних виолина и дувачки инструменти у *pianissimi*, акцентовани ударима бубња; групе нота које се вртоглаво нижу, губећи се и појављујући поново, припојене у мрежи тремола и трилера који се константно мењају, и стварају ефекат љубавне еуфоније, у којој препознајемо магичну уметност сирена“.³³ На овај начин Лист је писао и о другим мотивима, у којима такође препознаје програмске елементе који су у вези са опером.

Лист даје своје мишљење да се „не може пожелети боља симфонијска поема писана по правилима класичне форме, тј, да не постоји боља логика експозиције, развоја и репризе (решења) њених премиса“.³⁴ Након што је анализирао увертиру, посвећујући пажњу сваком делу сонатног облика који доноси мотиве из опере, изводи закључак да није неопходно да слушацац

³⁰ Исто, 257.

³¹ Исто, 257–58.

³² Исто, 264.

³³ Исто, 258.

³⁴ Исто, 259.

познаје садржај опере како би разумео музичку драму увертире. Његов став је да увертира није само „гигантски прелудијум“, који служи да уведе у оперу, већ да је она „поема на исту тему као и опера, и једнако разумљива као и опера“.³⁵ Сматра да је Вагнер успео да створи два различита дела, оба потпуна и независна једно од другог, која се могу схватити одвојено од схватања драме, и да је Вагнер, упркос својим „теоријама“ о тешкоћама инструменталне музике да искаже дубљи садржај, желео да се искаже и у симфонијском жанру.

Лобеово мишљење о увертири за Танхојзера

Јохан Кристијан Лобе је своје мишљење исказао кроз 14 писама младом композитору о Вагнеру, насталих од 1854. до 1855. године, а објављених у музичком часопису *Fliegende Blätter für Music: Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* (1853–57).³⁶ Писма су писана у првом лицу једине (Листов есеј је у првом лицу множине), и у сваком писму дефинисан је проблем који се разматра. Треба имати у виду да је Лобе поздрављао извођења Вагнерових дела, и није био међу највећим критичарима његове музике, али није подржавао Вагнерове теорије из писаних радова. Лобе приликом анализе увертире за *Танхојзера* истиче класичне елементе у делу, и хвали симетричне мелодије и форму. Уопште, Лобеови естетички критеријуми нису условљени филозофским системима, већ самим уметничким делима.³⁷ Он сам напомиње да се о Вагнеру као композитору често размишља тако што се на уму имају његова теоријска дела и да се кроз ту призму посматра његова музика као потпуно нов уметнички правац. Стога, иако је љубитељ уметности привучен да овако посматра дело, требало би да се окрене чињеницама и да се запита да ли је заиста истина оно што се олако приписује композицијама Вагнера.³⁸ И заиста, Вагнер није означио *Танхојзера* као дело у којем је применио замишљене иновације. До забуне у тумачењу дела долази јер је од настанка *Танхојзера* па до настанка Лобеовог есеја објављено неколико важних теоријских радова Вагнера (*Уметност и револуција*, 1849, *Уметничко дело будућности* 1849, *Опера и драма* 1851, *Саопштења мојим пријатељима* 1851), која могу утицати на схватање композиција написаних пре њих. Ово је приметио и Јоахим Раф (Joachim Raff), у тексту *The Wagner question* (1854), где је констатовао да се *Танхојзер* и *Лоенгрин* грешком означавају као опере будућности и то под утицајем радова које је Вагнер написао након обе опере.³⁹ У последњем писму, Лобе се осврнуо и на Вагнерову личност, и способност да привуче толико пажње. Сматра да Вагнер поседује једну важну особину, којом провоцира толико поређења и најразличитијих дискусија – енергију, која је ретка карактеристика тог времена. Признаје велики значај композитора, али не и идеју његових поштовалаца да је најважнији композитор тог времена, подсећајући на Шумана,

³⁵ Исто, 265.

³⁶ Johhan Christian Lobe, “Letters to a Young Composer about Wagner”, у: *Wagner and His World* by Thomas S. Grey (уп.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 269–310.

³⁷ David Trippet, “Preface to Johhan Christian Lobe...”, нав. дело, 271.

³⁸ Johhan Christian Lobe, “Letters to a Young Composer about Wagner...”, нав. дело, 272.

³⁹ David Trippet, Preface to: “Franz Liszt, The Overture to *Tannhauser*”, нав. дело, 253.

кога сматра једнаким музичким умом, и чак креативнијим.⁴⁰ У својим писмима, Лобе је показао да познаје и Вагнерове списе, у којима је композитор често истицао да инструментална музика не може да изрази нешто без речи.

Лобе, у складу са својом намером да посматра искључиво дело као такво, без спољних утицаја, у IV писму поставља три питања која су по његовом мишљењу неопходна ако се настоји да се дело посматра поштено: Шта је уметник намеравао са њим? Да ли је намера уметнички сврсисходна? Да ли је намеру остварио у потпуности, делимично или није уопште?⁴¹ На прво и друго питање је једноставно дати одговоре, јер је намера јасна и уметнички оправдана, Вагнер је намеравао да напише увертиру која би увела у атмосферу опере. Лобе даје и свој суд да Вагнер није постигао ништа ново у увертири за *Танхојзера* јер су идеју о представљању тока опере кроз уводну музику већ претходници (издваја Вебера, Бетовена, Моцарта, Вајгела) спроводили у дело. Треће питање је спорно, и њиме ће се Лобе конкретније бавити у писмима. По његовом мишљењу, Вагнер је намеравао да увертира за *Танхојзера* буде нешто још одређеније, остварено на много бољи, истинитији и видљивији ниво него икада раније, што ће Лобе покушати да појасни.⁴²

Као пример за илустрацију како је увертира за *Танхојзера* прихваћена даје мишљење непознатог аутора *Augsburg Allgemeine Zeitung* који коментарише извођење увертире са програмом у Бечу. У чланку се аутор пита како је могуће да слушаочево ухо види мршаваг младог човека или осети маглу и опојне мирисе (описи из програмског коментара) и на крају закључује да увертира, баш зато што је сумирана опера, захтева познавање опере да би се могла у потпуности разумети. Коначни суд неименованог критичара јесте да је увертира слаб комад без унутрашњег развоја и органске повезаности који се изненада прекида.⁴³ С друге стране, Лобе не оспорава Вагнеру композиторско умеће, али оспорава намеру његових подржавалаца да наведу публику да је оно што Вагнер ради другачије и много боље од осталих уметника. Када је реч о програму, Лобе сматра да је то „бесмислица, и да нико музиком не може остварити оно што је Вагнер написао у програму“, и тврди да Вагнер није имао те намере унапред, већ да су дефинисане касније.⁴⁴

У наредном писму Лобе је искритиковао Бечлије које су осудиле дело, наводећи да оно није без унутрашњег развоја. Он сматра и да је музички ток логичан, и подсећа да су бечки критичари осуђивали и многе друге увертире, укључујући и славну Бетовену *Леонору*. Његово мишљење је да „Вагнер не заслужује такве приступе ка његовој увертири, где је она чула без знања о опери“, али и да, са поштовањем ка *Танхојзер* увертири и експресивној сврси, „он није

⁴⁰ Johhan Christian Lobe, “Letters to a Young Composer about Wagner...”, нав. дело, 306.

⁴¹ Исто, 273.

⁴² Исто.

⁴³ Исто, 274.

⁴⁴ Исто, 277.

ишао новим путем нити правио нов правац, већ радије, ишао је путем старих мајстора“.⁴⁵ Управо „пут старих мајстора“ Лобе осветљава својом анализом у наставку текста. Најпре је истакао лагани увод као савршен, и по Лобеовом мишљењу, потребан је велики музички ум да би се тако нешто створило.⁴⁶ Он налази и сличности мелодија из увертире са одређеним мелодијама Мајербера и Вебера, што је по њему доказ да Вагнер није на новом путу, већ да „традиционалним формама даје нов садржај“.⁴⁷ Чини се као да Лобе жели по сваку цену да створи аргументе да Вагнер није иноватор, али је време показало да су Вагнерове мелодије његова лична креација и да не подсећају на неке туђе.

Од шестог писма, па све до десетог, Лобе пажњу усмерава на почетних 61 тактова увертире, поредећи их са програмом (где опет уочава недоследности и даје свој пример како би то боље било решено), и разматрајући музичке компоненте. Посебно је истакао хармонију и чак 42 дисонантна акорда од којих 25 умањених, који, због тога што могу увести у много тоналитета (по 4 дурска и молска), отежавају одређивање основног тоналитета.⁴⁸ Једанаесто писмо бави се другом темом, односно темом Танхојзера, која је, по угледу на старе мајсторе, у доминантном тоналитету. По Лобеовом мишљењу, то је још један аргумент који иде у прилог његовој тези да Вагнер није револуционаран у овој увертири.

Лобеов закључак јесте да увертира за *Танхојзера* није ни најбоља ни најсавршенија. Сматра да увертири недостаје индивидуалности и „достојанственог даха мелодије“, а поново се осврће на бечку критику, али и лондонску која је такође осудила дело назвавши га „буком која збуњује чула“.⁴⁹

Закључак

Оба критичка становишта разматрана у раду су подржана аргументима, али имају одређене мањкавости. Приликом тумачења Листовог коментара о увертири за *Танхојзера*, потребно је увек имати на памети начин на који је он уопште размишљао о програмности. За Франца Листа програм је представљао „духовну скицу“ дела, није требало да буде преопширан, детаљан, нити да оптерећује слушаоца, већ само да садржи идеју која је инспирисала композитора. Имајући то у виду, Лист је имао право када је рекао да је увертира разумљива и без опере, јер музика својим језиком прича причу о два различита света. Није очекивао добије тачан ток опере, већ главна осећања и основни сукоб. Његово схватање је блиско Вагнеровом мишљењу да увертира треба музички да представи конфликт у опери, а да се не бави индивидуалним судбинама ликова. Без познавања садржаја опере, питање је колико би музика увертире заиста евоцирала ходочаснике или хедонистички свет богиње Венере, али је склоп мотива добро промишљен и конфликт нечега

⁴⁵ Исто, 279.

⁴⁶ Исто, 282.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто, 291.

⁴⁹ Исто, 299.

узвишеног и његове супротности није упитан. На листовски начин је увертиру схватио и Шарл Бодлер, када је имао прилику да је чује у Паризу [редигована верзија, због чега коментар није разматран]. Препун утисака, написао је текст посвећен *Танхојзеру*, у којем, између осталог, из перспективе једног лаика (по сопственом признању), пише да је увертира потпуно разумљива и ономе ко не познаје либрето јер садржи „не само матичну идеју, психичко двојство које твори драму, већ и главне идеје, јасно истакнуте, намењене сликању општих осећања изражених у наставку дела“.⁵⁰

Лобе је, са друге стране, ценио класичне принципе и традиционалност, и из његовог угла увертира је такође вредна, али не и револуционарна. То је став који је непобитан, јер заиста Вагнер није применио ништа више од својих претходника или савременика, и Лобе је у праву када закључује да је Вагнер дао нов садржај форми. Није могуће разумети тачан ток опере, јер као што је напоменуто на почетку, она није препричана у увертири, али је сасвим могуће препознати идеје, што Лобе не признаје. У делу долази до значаја тако важна и снажна енергија о којој говори, јер, упркос томе што композитор није написао најсавршенију увертиру, она је толико богата енергетским набојем, да изнутра покреће слушаоца и привлачи пажњу на себе. Опет као илустрација могу послужити Бодлерове речи, који пише да се након слушања увода осетио као „дигнут са земље“, или да је музика „изливање бујице снажне природе (...) разуздана, немерљива, хаотична, дигнута на висину контра-религије“ (о музици Венериног брега).⁵¹

Ако се упореде Лобеово и Листово мишљење, и покуша да се одговори на питање колико је музика увертире за *Танхојзера* „програмска“, односно, колико је разумљива без знања о опери, чини се да је правилнији став Франца Листа који програм посматра као идеју, представу осећања и окружења, а не музичку нарацију. Вагнер је успео у својој намери да представи конфликт опере кроз традиционални развој музичких мотива. Миран ход у трочетвртинском такту и свечани тон теме хора ходочасника која је поверена дувачким инструментима топлих боја (кларинети и хорне) буде у слушаоцу узвишена осећања, слику „нечег већег“, док лепршава и истовремено демонска музика, по свему супротна од уводне, доноси такву устрепталост, страст и чежњу и у публику. Због те енергије, коју је приметио Лобе, увертира је узроковала толико коментара током историје. Само у Паризу, чак годину дана након извођења Вагнерових дела коментарисали иста, а ова увертира заузимала је значајно место у тим критикама. Због политичког контекста и актуелних сукоба Француске и Немачке много више је било оних који нису признавали њену вредност (као ни вредност саме опере), али су отворени уметници, попут Бодлера, били понесени набојем ове музике, где „од првих тактова нерви титрају у унисону са мелодијом; читаво дело које се сећа креће да дрхти“.⁵²

⁵⁰ Šarl Bodler, „Richard Wagner i Tanhojzer u Parizu“, у: *Uvod u Vagnera, Bodler, Sajmons, Šo*, прев. Dragoslav Ilić (Beograd: Studio lirica, 2010), 28–29.

⁵¹ Исто, 11; 27.

⁵² Исто, 26.

Да ли је увертира за *Танхојзера* добра као самостално дело јесте субјективан суд сваког слушаоца. Како год да се увертира посматра, да ли као програмски концертни комад како ју је схватио Лист, или традиционална увертира нејасна без опере којој претходи, како ју је посматрао Лобе, увертира за *Танхојзера* је од почетка имала концертни живот и била независна од опере, што илуструје да је публика волела да је чује и да је музику разумела. Присутност на репертоару говори томе у прилог, и није чудно што је управо Листов есеј толико постао утицајан, будући да је отвореније посматрао дело.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Barth, Herbert, Dietrich Mack, Egon Voss (yp.), *Wagner, a documentary study* (London: Thames and Hudson, 1975).
- Bodler, Šarl, „Rihard Vagner i Tanhojzer u Parizu“, y: *Uvod u Vagnera, Bodler, Sajmons, Šo*, прев. Dragoslav Ilić (Beograd: Studio lirica, 2010).
- Breig, Werner, “The Musical Works”, y: *Wagner Handbook*, Ulrich Müller and Peter Wapnewski (yp.), прев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992).
- Grey, Thomas S., “Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form”, *19th-Century Music, Vol. 12, No. 1* (1988), 3–22.
- Hanslick, Eduard, *Vienna’s Golden Years of Music 1850–1900*, прев. и yp. Henry Pleasants III (New York: Simon and Schuster, 1950).
- Liszt, Franz, “Wagner’s *Tannhäuser*, II Overture”, y: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey, прев. John Sullivan Dwight (Princeton: Princeton University Press, 2009), 257–268.
- Lobe, Johhan Christian, “Letters to a Young Composer about Wagner”, y: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (yp.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 269–310.
- Spencer, Stewart and Barry Millington (yp. и прев.), *Selected Letters of Richard Wagner* (London & Melbourne: J. M. Dent & Sons LTD, 1987).
- Trippet, David, “Preface to: Franz Liszt, The Overture to *Tannhauser*”, y: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (yp.) (Princeton: Princeton University Press, 2009).
- Trippet, David, “Preface to Johhan Christian Lobe, Letters to a Young Composer about Wagner”, y: Thomas S. Grey (yp.), *Wagner and His World*, прев. David Trippet (Princeton: Princeton University Press, 2009).

- Vagner, Rihard, *Opera i drama* (Beograd: Madlenianum, 2003).
- Wagner, Richard, “On the Overture”, y: *Richard Wagner's Prose Works, Volume 7, In Paris and Dresden*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1898), 153–165.
- Wagner, Richard, “On The Performing of Tannhäuser”, y: *Richard Wagner's Prose Works, Volume 3, The Theatre*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1894), 169–205.
- Wagner, Richard, “Overture to Tannhäuser”, y: *Richard Wagner's Prose Works, Volume 3, The Theatre*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1894), 229–231.
- Wapnewski, Peter, “The Operas as Literary Works”, y: *Wagner Handbook*, Ulrich Müller and Peter Wapnewski (yp.), прев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992)

Biljana Aleksandrovska

RECEPTION OF THE OVERTURE FOR *TANNHAUSER*. THOUGHTS OF FRANZ LISZT AND
JOHANN LOBE

ABSTRACT: *Tannhauser* (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845) a romantic opera in three acts, premiered on October 19, 1845, in Dresden, conducted by the German composer Richard Wagner. The work attracted a lot of attention from the public, who were divided in their impressions. During the time *Tannhauser*'s overture stood out as an independent composition and began to "live" and independent concert life. At the same time, it attracted a lot of attention from Wagner's contemporaries. Taking into account all the critical opinions that have been expressed about the mentioned work the aim of this paper is to primarily present Richard Wagner's thoughts on the overtures. In the continuation of the work, the comments of Franz Liszt and Johann Christian Lobe will be discussed who in their essays, unlike other critics, primarily focused on the overture, and not on the entire musical and stage performance. The main problem discussed by the authors is whether the mentioned segment of the musical work is good enough as an independent work.

KEY WORDS: Richard Wagner, concept of overture, concert piece, critical views, opera.