

Борислав Чичовачки

## ЗОРА Д. ИСИДОРЕ ЖЕБЕЉАН – ПУТ КА НОВОЈ ОПЕРИ

**Апстракт:** У овом раду покушавамо да сагледамо најзначајније уметничке карактеристике опере Зора Д. Исидоре Жебељан, прве српске опере која је светску премијеру имала у иностранству. Пажњу посвећујемо специфичном односу композитора према форми савремене опере, као и аутентичном музичком језику којим је ово дело написано. Осврћемо се и на прву инсценирању ове опере у Амстердаму, односно Бечу.

**Кључне речи:** Исидора Жебељан, српска музика, опера.

О Зори Д, опери Исидоре Жебељан,<sup>1</sup> може и мора да се говори са различитих становишта, при чему свако од тих становишта има велики значај за развој српске опере, као и за српску музику у целини. Подробним сагледавањем овог музичког дела са аспекта који превазилази наше локалне оквире, моћи ћемо да уђемо у подручје

<sup>1</sup> Врло је осетљиво и деликатно писати о стваралаштву човека са којим делите блискост. Ипак, снага емотивног доживљаја коју је у мени изазвала музика опере Зора Д. нагнала ме је да се упустим у реализацију овог одговорног и не сасвим захвалног посла. А храброст за то дала су ми мишљења која су о музици Исидоре Жебељан изrekli славни оперски редитељ Дејвид Паунтни (David Pountney) и наш велики композитор Љубица Марић. Паунтни, један од водећих оперских редитеља данашњице, дугогодишњи уметнички директор Енглеске националне опере (English National Opera), а садашњи уметнички директор Оперског фестивала у аустријском Брегенцу (Bregenz Festspiele), који режира на највећим светским оперским сценама (попут Метрополитен опере, Миланске скале, Бечке државне опере, лондонске Краљевске опере Covent Garden итд.), изјавио је да оригиналност и снажна емотивна експресија разликују стваралаштво Исидоре Жебељан од свега што данас постоји у савременој музици. А велика Љубица Марић сматрала је Исидору Жебељан својим јединим музичким наследником у српској музици. Такође, ништа мање ми није значила ни чињеница да је чувени лондонски ансамбл Academy of St. Martin in the Fields од Исидоре Жебељан, одмах после премијерног извођења композиције *Песма њујорка у ноћи*, за кларинет и гудачки квартет, наручио и композицију за пун састав њиховог оркестра (30 чланова), што представља преседан у програмској концепцији тог ансамбла. Наравно, битну улогу у мојој одлуци да напишем овај текст имали су и моје познавање детаља настанка и реализације опере Зора Д. (с обзиром на то да сам у томе учествовао као ко-либретиста), али и чињеница да ће текст бити штампан у часопису Музикологија, чију озбиљност научног приступа веома ценим.

феномена савремене светске опере, чему је Исидора Жебељан дала изузетан допринос.

Опера *Зора Д.* премијерно је изведена 15. јуна 2003. године у Театру Фраскати (Frascati) у Амстердаму. Посматрано са становишта музичке историје, ово је прва опера српског композитора која је светску премијеру имала у иностранству. Да бих појаснио ову чињеницу, како бисмо схватили њен историјски значај, дужан сам да отклоним нејасноће везане за премијере неких наших опера.

Наиме, горенаведеној тврдњи може, само на први поглед, да се испречи податак да је комична опера *Тиџар* Петра Стојановића светску премијеру имала у Будимпешти 1905. године. Међутим, ми не можемо да пренебрегнемо чињеницу да је Петар Стојановић рођен и школован у Будимпешти, да је он по пореклу Србин из Мађарске, да се он у Београд преселио тек 1925. године, те да је поменута опера премијерно изведена у његовом родном граду и у његовој (тадашњој) домовини. Такође су и опере *Женидба Милошева (Вилин вео)* и *Кошћана* Петра Коњовића имале светске премијере на сцени Загребачке опере, 1917, односно, 1931. године. Наравно, иако данас иностранство, Загреб је 1931. године припадао Краљевини Југославији. Ипак, 1917. није било тако. Али, Петар Коњовић је, пошто је рођен у Војводини, био држављанин Аустро-угарске монархије, па је 1917. године његова прва опера премијерно изведена у његовој тадашњој домовини. Осим ова два примера, нова истраживања наше музике указују на опере заборављеног композитора Александра Цимића Савина, од којих је, према извесним подацима, опера *Ксенија* премијерно изведена у Цириху 1919. године (Д. Кресић, *Заборављене опере А. Цимића Савина*, Мокрањац, бр. 4, Неготин, 2002). Према тим подацима, Цимић Савин, који је врло рано напустио Србију, био је активан као диригент у разним европским оперским центрима (па и у Цириху), што му је свакако омогућило да тамо пласира своју оперу и организује њено извођење. Нема података да је опера *Ксенија* било где касније изведена.

За разлику од претходних примера, опера *Зора Д.* Исидоре Жебељан изабрана је на престижном међународном конкурсџ Ценезис фондације из Лондона (Genesis Foundation) 2002. године (заједно са још четири оперска остварења), као опера која је од поменуте Фондације добила финансијску потпору и којој је обезбеђена сценска реализација. Опера *Зора Д.* је, дакле, настала као поруцбина Ценезис фондације. Продуценти прве инсценације *Зоре Д.* били су Холандска камерна опера (Опера Studio Nederland) и Бечка камерна опера (Wiener Kammeroper). Уметнички директори ових оперских кућа (заједно са другим продуцентима из западне Европе и Северне Америке) присуствовали су финалној етапи конкурса Ценезис фондације, где

су за инсценацију на својим сценама, међу награђеним радовима, изабрали оперу *Зора Д.* У сценској реализацији ове опере учествовала је интернационална уметничка екипа предвођена једним од водећих оперских редитеља данашњице, поменутиим Дејвидом Паунтнџем. Од осталих сарадника споменућемо још неке прослављене уметнике, сценографа Роберта Инеса Хопкинса (Robert Innes Hopkins) и дизајнера светла Дејвија Канингама (Davy Cunningham), као и видеографа Давида Ханекеа (David Haneke). Вокални солисти били су углавном млади певачи, бриљантни естонски сопран Аиле Асоњи (Aile Asszonyi), холандски баритон Мартејн Сандерс (Мартијн Сандерс), холандски мецосопран Маргрит ван Рајзен (Margriet van Reizen), лауреат Конкурса Краљице Елизабете 2000. године, и искусни велшки мецосопран Рејчел Ен Морган (Rachel Ann Morgan). Новим ансамблом (Nieuw Ensemble) из Амстердама, једним од водећих европских ансамбала за савремену музику, дириговао је Винфрид Мачевски (Winfried Maczewski), уметнички директор Opera Studio Nederland и шеф-диригент хора Холандске националне опере. *Зора Д.* је у Амстердаму изведена три пута. У Бечу, опера је (са истим солистима) током октобра и новембра 2003. године изведена 12 пута, а оркестром Бечке камерне опере дириговао је његов шеф-диригент, Данијел Хојем Каваца (Daniel Hoyem Cavazza). И у Амстердаму и у Бечу опера је певана на немачком језику, у преводу Волфганга Вилашека (Wolfgang Willaschek), драматурга Оперe Сан Франциско. Поводом извођења у Бечу занимљиво је рећи да је опера *Зора Д.* отворила сезону у којој Бечка камерна опера слави 50 година свога постојања. (*Зора Д.* приказивала се заједно са најновијом опером сер Питера Максвела Дејвиса /Sir Peter Maxwell Davies/ *Господин Емејт иге у шетњи* /Mr. Emmet takes a walk/, такође у режији Дејвида Паунтнџа, који је уједно и аутор либрета за ту оперу.) Свечаној премијери у Бечу, 25. октобра, присуствовали су високи узваници из аустријског политичког и културног живота, као и представници европских и америчких оперских кућа. На обе премијере (у Амстердаму и Бечу), као и на осталим извођењима, опера *Зора Д.* поздрављена је бурним, екстатичним овацијама публике.

Тако је опера *Зора Д.* Исидоре Жебељан не само наша прва опера чија је светска премијера одржана у иностранству, него и прва српска опера која је уопште постављена на иностраним оперским сценама после 1935. године (када је Коњовићева *Кошћана* инсценирана у Прагу), а уједно и прва српска опера изведена у иностранству после 1989. године (када је Опера СНП из Новог Сада извела оперу *Гилгамеш* Рудолфа Бручија на Вавилонском фестивалу у Ираку).

Либрето за оперу *Зора Д.* написали су Исидора Жебељан, Милица Жебељан и Борислав Чичовачки, према сценарију за ТВ филм

Душана Ристића. У либрету су коришћени стихови Јована Дучића, Милоша Црњанског и Милене Павловић Барили, од којих нарочити значај имају стихови Дучићеве песме *Јабланови*. Жанровски гледано, либрето представља мешавину трилера, мелодраме и мистерије, уз знатно присуство елемената фантастике. Опера се састоји од пролога и седам сцена, а радња се догађа у Београду у данашње време, као и 30-их година 20. века. Током опере долази до преплитања та два времена. У средишту радње је покушај разоткривања судбине мистериозне српске песникиње Зоре Дулијан и њеног нестанка 30-их година прошлог века. На основу драматуршке структуре, радња опере би могла да се сажме овако:

Пролог је песма Жене са шалом боје сребра.

Прва сцена се догађа 1935. године у летњи сумрак, поред реке, у близини Београда. На обали се појављује Жена са шалом боје сребра. Она пева стихове песникиње Зоре Дулијан из њене једине сачуване песме, *Јабланови*.

Друга сцена се одвија у библиотеци у садашње време. У библиотеку долази Странац. Он је дух и зато живим бићима невидљив. Потом у библиотеку долази и Мина. Она нас упознаје са својим стрепњама и страховима проузрокованим чудним сном који је прогања. Једини сегмент сна којег се јасно сећа јесу стихови песме о јаблановима. Изненада, Странац пружа Мини отворену књигу испод полице. У књизи она препознаје стихове песме из свога сна. Наслов песме је *Јабланови*, а име непознате песникиње Зора Д. Из књиге Мина сазнаје још и име уредника издања, проф. Костића, кога жели да пронађе и замоли за помоћ.

Први међустав (интермецо). Мина журно хода кроз град.

У Трећој сцени Мина је у кабинету проф. Костића, старог универзитетског професора књижевности. На њено питање „Ко је била Зора Д.?” проф. Костић почиње причу. Име јој је било Зора Дулијан. Била је даровита песникиња, врло образована, изузетно лепа, необична и атрактивна, али и тајанствена. Много је путовала, била је у контакту са великим уметницима 20. века (попут Далија и Бретона), свуда је изазивала дивљење, али се о њеном животу скоро ништа није знало. Читала је своје песме на београдским вечерима поезије (којом приликом ју је проф. Костић једанпут видео), али је сваку своју песму спаљивала одмах пошто би је јавно прочитала. *Јабланови* су једина њена преостала песма. Мина је желела да сазна како је Зора изгледала и шта се са њом догодило. Проф. Костић јој је одговорио да је Зора изгледала баш као и она, али да нико не зна шта се са њом догодило.

Четврта сцена се одвија у стану старе госпође Виде, која се, после 60 година лутања по свету, вратила у Београд. Она је узнемирена

јер је, откако се вратила, прогоне авети прошлости од којих је покушавала да побегне. Желећи да одагна црне мисли, Вида прилази радију и укључује га. Чује се мелодија неке игре, а ускоро и мушки глас који пева стихове песме *Јабланови*. Ужаснута, Вида искључује радио и у тренутку решава да поново, али сада заувек напусти Београд. Пакујући се, она међу стварима наилази на шал боје сребра, који јој враћа успомене на срећно доба њеног живота, на вереника Јована и најближу пријатељицу Зору. Опхрвана сећањима, Вида заспи у својој наслоњачи, а сан јој доноси слике из прошлости. Следи прво присећање: Зора и млада Вида разговарају о Видином веренику Јовану. Млада Вида је пресрећна јер се Јован, после дужег одсуства, вратио у Београд. Она се радује што ће Зора коначно моћи да га упозна. Зора је меланхолична, жали што не може да се заљуби. Поклања Види песму коју јој је посветила. Затим је спаљује пошто ју је Вида прочитала. Утом се појављује Јован. Вида му трчи у загрљај, а Зора и Јован размењују своје прве значајне погледе. То сећање напрасно буди стару Виду из дремежа. Да би се отарасила мре, стара Вида решава да се отараси шала, ставља га у коверту и излази из стана.

Други интермецо. Ходајући улицом, Мина примећује погрбљеног човека који јој показује руком да га следи.

Пета сцена. Човек улази у антикварницу, а Мина за њим. За тренутак, никога осим Мине нема у антикварници. Однекуд, као дух, појављује се Антиквар (човек кога смо већ неколико пута раније видели – Странац, проф. Костић, Јован, погрбљени човек са улице). Он показује Мини необичне предмете из своје продавнице. Пита је да ли би нешто хтела да купи. Изненада, Мина спази шал боје сребра из свога сна. Због тога је узбуђена, пита Антиквара одакле му тај шал. Жели да га купи. Антиквар јој каже да му је шал донела једна старица. Ставља јој га око врата („Твој је био, твој и јесте...“) и тим чином иницира друго присећање: Мина постаје Зора, а Антиквар Јован. Њих двоје су на балу, проживљавају најлепше часове своје љубави. Али Зора је и дубоко очајна због њиховог неверства према Види. Одједном се на сцени појављује и стара Вида, пробуђена из дремежа (тј. ноћне море) у столици. Она покушава да растера утваре.

Шеста сцена представља продужетак кошмарног стања у којем се нашла стара Вида измучена сећањима на прошлост. Прогањају је трагичне последице издајства које су Зора и Јован, њени најближи и највољенији, према њој починили, јер су иза њених леђа започели љубавну везу. Изненада се на вратима њеног стана појављује Мина са шалом боје сребра у руци. Вида је саблажњена сличношћу Мине и Зоре. Испрва одбија разговор са Мином. После Мининог инсистирања, она попушта и почиње да прича судбину Зоре Дулијан. Током

Видине приче Мина ставља шал око врата и полако се претвара у Зору. Вида прича о нераздвојном пријатељству између ње и Зоре, о дугом одсуству свог вереника Јована и о његовом изненадном повратку. Вида даље прича како га је упознала са Зором и како се између Зоре и Јована родила љубав на први поглед, коју Вида није примећивала. После неког времена, Вида је открила издају. Наиме, Јован је на балу кришом Зори послао цедуљу путем које јој је заказао састанак на обали реке. Вида је пресрела поруку и променила час сусрета. Уместо Јована, на месту састанка појавила се Вида. Од тог тренутка Видине приче, стара Вида и Зора/Мина заједно причају причу, али свака од њих своју верзију. Вида каже да је, заслепљена бесом и љубомором, Зору гурнула у реку. У руци јој је остао шал и хартија са стиховима Зорине последње песме. Зора каже да је, скрхана очајем због пријатељства које је изневерила, сама скочила у реку. Она пита Виду шта се догодило са Јованом. Сазнаје да се он по Зорином нестанку убио. Вида је цео свој живот провела бежећи од те трагедије. Ипак, предосећала је да ће још једанпут срести Зору. Све то време чувала је Јованово последње писмо знајући да ће доћи час када ће моћи да га преда оној којој је намењено, Зори.

Седма сцена. На празној сцени Зора, Јован и млада Вида певају одломке Јовановог последњег писма. Судбине живих и мртвих мешају се као таласи реке у којој је нестала Зора Д. Преостаје само немир.

На основу изложеног синопсиса испоставља се да у опери постоје заправо само три лика, носиоца радње: Зора, Вида и Јован. Два лика, Зора и Јован, пролазе у опери кроз различите стадијуме метаморфозе, док један лик (Вида) постоји у појавном виду своје две старосне доби. Зора је и Мина, и Жена са шалом боје сребра, то је главна улога у опери и она је писана за лирски сопран. Јован је и Странац, и проф. Костић, и Антиквар, и та је улога писана за лирски баритон. Улога старе Виде писана је за драмски мецосопран, а улога младе Виде за лирски мецосопран. Колико је мени познато, ово је јединствен пример таквих преображаја главних ликова у оперској литератури. (Мина се, за нас гледаоце, претвара у Зору сваки пут када је дотакне шал боје сребра.) Сличан пример могао би, условно речено, да се нађе једино у опери *Случај Макројулос* Леоша Јаначека, где главни женски лик (посредством еликсира младости) „реинкарнира“ своју појаву кроз неколико људских генерација. Међутим, у самој опери ми главну јунакињу видимо само у једном времену, непосредно пред разрешење мистерије. Много већу сличност, у смислу преображаја ликова, можемо наћи у филму *Персона* Ингмара Бергмана.

Оно што је такође једна од занимљивости опере *Зора Д.* јесте нестварност њених ликова. Ликови који пролазе кроз различите

преображајне фазе јесу, у суштини, нестварни, они готово да и не постоје. Једини „стварни“ лик у опери јесте Вида. Она се сећа своје прошлости и људи везаних за ту прошлост, она их у сећању премешта и раздваја, па опет повезује, због чега се стиче снажан утисак истинског покушаја бекства од утвара прошлости, што и целу „радњу“ може да смести у њену, трагичном прошлошћу поремећену психу, радњу која нам се представља у виду нестварних слика које ми, гледаоци, спајамо у целину. Као пример тога навео бих делове опере (у 4. и 6. сцени) у којима Вида, да би ублажила притисак свог сећања које је прогони, укључује радио. Оба пута се са радија чује Јованов глас који пева стихове Зорине последње песме. Све је утварно, спољни свет не постоји, ми смо утерани у теснац Видине неизлечиве и непролазне мбре.

Дакле, оно што ми, као гледаоци, видимо у опери *Зора Д.* није стварност, то је само представљање стварности, које је понекад толико уверљиво да заборавимо на илузију. И баш у том представљању, као суштини позоришта и позоришног, лежи, према Исидори Жебељан, есенција савремене опере. Сажетак радње који сам изнео није нам неопходан само да бисмо разумели дешавања у опери и однос међу ликовима, него и да бисмо схватили специфичан однос Исидоре Жебељан према форми савремене опере који је ауторка изложила у есеју „О могућем начину компоновања опере данас“ (писаном поводом завршног испита на последипломским студијама композиције на ФМУ у Београду, у класи проф. Властимира Трајковића, 2002. године). У том есеју Исидора Жебељан нас подсећа да је опера, сама по себи, врхунски артифицијелна форма, пре свега због тога што се драмски текст пева, при чему тај певани текст, баш због типова реченица карактеристичних за говорни језик, делује неприродно. Међутим, то, према Исидори Жебељан, није једини „проблем“ оперске форме у односу на драму из које је потекла. У драми је у првом плану догађање, па тек онда стање, и управо је то она врста текста која у опери није природна јер углавном онемогућава поетизацију. Композитори 20. века су на различите начине прилазили овом проблему, а најчешће су га решавали јачањем драмског елемента опере, односно радње и психолошких односа међу ликовима на уштрб музике. Зато Бергове и Шенбергове опере (као и опере њихових истомишљеника и следбеника) могу да изазову извесну пажњу публике приликом сценског постављања (нарочито ако се оно усредреди на богату визуелну опрему), док је њихова атонална музика лишена способности да „било шта представи, изрази или ослика, (...) јер оваква музика, будући да није проистекла из акустичких закона, анулира и обесмишљава разноврсност и смисао чујних елемената музике.“ Супротан пример, опера без радње, исто тако негира суштину ове форме

претварајући је у циклус песама за глас и оркестар (као што је, на пример, опера *Monsters of Glass* Филипа Гласа).

Други важан проблем оперске форме, који Исидора Жебељан разматра у свом есеју, јесте начин причања приче, тј. однос догађања и стања, временски однос тока радње и њеног заустављања. У старијим операма тај однос се углавном изражавао применом следећег обрасца: драмски ток се зауставља да би се (у аријама) приказало одређено стање, као што је то, на пример, случај у барокним или италијанским романтичарским операма. Овакав начин омогућавао је, поред обезбеђења протока радње, и успостављање извесног следа одређених емотивних стања. Другачије решење нудиле су опере тзв. симфонијског типа, односно опере Р. Вагнера и његових следбеника, у којима се „кроз субјективно психолошки приказ ликова“ давала предност (најчешће само) једном, узвишено патетичном стању, због чега се време у оперском делу није заустављало, него само растезало. С обзиром на то да се, захваљујући филмској уметности, данашња перцепција временског протока у једном уметничком делу драстично променила у односу на прошла времена, постало је више него јасно да опера, у том смислу, не може да се пореди са филмом. У опери је драмски ток успорен певањем, па је немогућно постићи савремену брзину причања приче. Данашњи оперски композитори (попут Салватора Шарина /Salvatore Sciarrino/, на пример) заобилазе тај проблем упорним инсистирањем на једнодимензионалности једног стања, чиме се постиже само иритирајући осећај тескобе.

Примери из историје опере где се овај проблем другачије третирао јесу опере Леоша Јаначека и опера *Лујикарско позориште мајстора Пегра* Мануела де Фаље. У Јаначековим операма наилазимо на уску координацију музике и радње, при чему се истиче „аутономија чисто музикалног геста“ испољена кроз композиторову врхунску музикалност. У његовим операма постоји усредсређеност на музички сегмент и на проналажење правог музичког израза који Јаначек остварује непрекидним низањем емотивних стања остварених, као што је речено, искључиво музичким средствима (то је нарочито приметно у опери *Из мртвог дома*). Кратка Де Фаљина опера пример је повратка суштине позоришта – представљању (пошто се ради о представљању представљања) – која је потпуно лишена потребе за психологизацијом ликова. Јер, према Исидори Жебељан, у операма са наглашеним драмским елементом „неопходно је да се акценат стави на дубоку психологизацију ликова коју је (...) могуће постићи само кроз тоталну субјективизацију визууре, односно доживљаја самог лика, због чега се музичка глума (...) мора свести на општа места психолошких емотивних реакција услед потребе да ове буду јасне.“



Тип опере за који се залаже Исидора Жебељан јесте опера у којој би се изабрана прича причала континуираним низањем појединачно поређаних и уланчаних музичко-поетских стања. Тиме би се добио утисак „зауостављаног времена које, у генералном смислу, ипак тече. Овакав приступ подразумева (...) да и сама прича опере буде артифицијелна, дакле, да се не базира на израженом драмском елементу, (...) да нас ништа у њој не обавезује на велику патњу и драму... Ако се одрекнемо тежишта на драмској радњи и ликовима у опери, а самим тим и психологизирања, тако да музика постане ослобођена баласта, пошто је њена природа, будући пре свега чулног типа, у супротности са овим елементима (...) ако се одрекнемо потребе да се кроз текст (...) превише објашњава радња, можемо доћи до плана“ опере који би се концентрисао на чулно дејство саме музике.

Управо такву оперу компоновала је Исидора Жебељан. (Важно је напоменути да су горенаведене идеје осмишљене тек након што је написан део музике и комплетан либрето.) Пошто је радња већ описана, јасно је да је прича опере *Зора Д.* артифицијелна и да у њој нема израженог драмског елемента. Истинска снажна напетост остварена је искључиво музичким средствима, међу којима мелодијска инвенција, као изузетни и несвакидашњи дар композитора Исидоре Жебељан, има водећу улогу.

О самој музици ове опере славни редитељ Дејвид Паунтни је рекао следеће: „Музику Исидоре Жебељан открио сам као члан жирија за оперску награду Џенезис фондације. У маси представника тзв. ‘академске модерне’, који сви један другог лоше имитирају, њен музички глас одмах ме је освојио својом оригиналношћу, непосредношћу израза и, пре свега, емоционалном експресивношћу, што данас представља реткост, а што је од непроцењиве важности у случају када једна прича треба да се исприча на сцени.“ (D. Pountney, *Zora D. und Mr Emmet takes a walk*, програмска књижица за поставку у Бечкој камерној опери.)

Прву и најочљивију специфичност ове музике чини, као што сам рекао, несвакидашња и врло особена мелодијска инвенција. Опера *Зора Д.* могла би да се опише као ђердан сачињен од густо нанаваних мелодијских бисера. Те мелодије су саме по себи толико изражајне да би слободно могло да се каже да је мелодијска инвенција Исидоре Жебељан специфична онолико колико су специфичне инвенције једног Прокофјева или Јаначека. Специфичност њених мелодија обојена је микроелементима музичког фолклора, и то српског (војвођанског), румунског и јужнобалканског. Међутим, ти елементи нису преузети као целина, нити постоје у виду који би ову музику приближио некој конкретној народној музици. Далеко од тога. Фолклорне музичке честице (као што су модалност, карактеристична

орнаментика, мешовити ритмови, завршеци мелодија на другом ступњу итд.) тако су уклопљене у музичку целину и инкорпорирани у музички језик Исидоре Жебељан да јој дају додатну необичност и боју, при чему се доживљавају као интегрални део композиторовог стваралачког бића које носи свест о музичком поднебљу са којег је потекло. Због тога је поређење са Прокофјевом или Јаначеком још адекватније, нарочито ако се уоче и основне разлике између њихове музике и музике Исидоре Жебељан, а то су одсуство сваког интензивнијег поистовећења са неким конкретним фолклором, као и одсуство сваког романтичарског приступа темама и мотивима, како у смислу мотивског или тематског рада, тако, наравно, и у погледу израза.

Мелодика целе опере је бујна, сочна, смела и недољива. У том смислу нарочито се истичу Пролог, Прва сцена, делови 3. сцене, као и дуети из 4. (Зора и млада Вида) и 5. сцене (Зора, Јован). Врхунски домет мелодике Исидоре Жебељан, као и њеног стваралачког проседа уопште, јесте 7. сцена (терцет), која својом истовременом бујношћу и сведеношћу (израженим, између осталог, и присуством богате мелизматике у мелодији малог опсега) остварује атмосферу потресне (али не патетичне!) туге, те представља неке од најлепших и најзбудљивијих страница српске музике.

Пример бр. 1 – ѿочейак 7. сцене

196  $\text{♩} = 72$

pp *sf* *p* *sf* *sf* *p*

I Fern bez vre - me - na i bez pro - sto - ra, vi - še  
und von Zeit und Raum jen - seits die - ser Welt und viel

*\*\** *f sub.* *pp sub.*

neg' što sam mog - la, hte - la sam da te vo - lim  
mehr, als ich's kann - te, möch - te ich dich nur lie - ben

Као пример мелодијске инвенције којом се остварује снажна музичка напетост треба споменути и почетак 4. сцене. Изломљене мелодијске линије и велики скокови стварају утисак тескобе и немогућности бега, али и утисак нестварног, сабласног.

Пример бр. 2 – ѿочейак 4. сцене

Важан елемент мелодике чини присуство украса својствених народној музици. Али, Исидора Жебељан је те украсе применила на нов, само њој прирођен начин. Они нису „прсликани“ из народних мелодија, не налазе се на истим деловима фразе као што је то случај у народној музици, а понегде су прерасли у истовремена секундна звучања, што указује на специфичну примену и транспозицију елемената фолклора.

SCENA IV Salon gospode Vide ureden u stilu 1930-ih godina. Gospoda  
 Vida, 86 godina, sedi u stolici i nervozno se klati.  
 SZENE IV Vidas Salon, eingerichtet im Stil der 30-er Jahre. Frau Vida,  
 86 Jahre alt, shwankt in ihrem Stuhl nervös hin und her.

93  $\text{♩} = 160$

Fl.

Cl. in Sib

Fg.

Sax. alto in Mib

Cor. in Fa

Tr. in Do

Timp.

Perc.

G. C. with pedal

Ptto sosp.

Arpa

Piano

Vn. I

Vn. II

V-la

Ve.

Cb.

## Пример бр. 3 – гео 2. сцене

The musical score consists of three staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Viola (V-la). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is marked with a box containing '48' and a tempo marking '♩ = 184'. The Violin I part starts with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic, and then *mf*. The Violin II part is mostly silent, with a *f* dynamic marking. The Viola part starts with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic, and then *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

На појединим местима мелодија може да подсећа на неке жанровске сцене из опера ранијих епоха (као што су кулминација и завршетак дуета Зоре и Јована из 5. сцене) или поседује елементе савремене популарне музике (као што је реп-сегмент из аријете Антиквара, такође из 5. сцене). Али ти сегменти су веома кратки, карактер жанра тек што је наслућен, а он већ бива пресечен и неповратно напуштен. Понекад се један мелодијско-ритмички модел, који чине неколико тактова, понавља четири (ређе два) пута, а то је искуство које је такође проистекло из народне музике, што никако не сме да се доводи у везу са минимализмом.

Од тако израженог мелодијског елемента опере произилази и обликовање вокалних деоница, које од извођача траже велику музикалност и савршену технику, при чему се никада не угрожавају природа гласовне експресије, нити суштина појмова певљивости и певања (у оном смислу у којем је Барток рекао да је глас једини инструмент којим људско срце пева). Због таквог третмана гласова опера *Зора Д.* представља уникатан пример у савременој оперској литератури.

Изразиту хармонску карактеристику опере чини присуство специфичних акорада са умањеном квинтом. Они су последица употребе лествица народне музике које имају прекомерну секунду, односно последица личног композиторкиног „слушања“ народне музике. С тим у вези важно је напоменути да прекомерних секунди у мелодијама готово да уопште нема (са малим изузетком у Прологу), чиме је избегнуто уобичајено решење за постизање оријенталног колорита.

Ритмичко-метричка компонента музике је сложена, али природно произилази из мелодије и одликује се мешовитим ритмовима и променљивом метриком. За остварење богатог ритма у опери значајно је и присуство удараљки (од којих су све, осим тимпана, са неодређеном тонском висином), чије су деонице често врло аутономне у односу на основни ритам мелодија (као у оба интермеца, затим у деловима 5. и 6. сцене, на пример). Ти ритмички патерни удараљки уклопљени су у целину на начин паралелног

низања мелодијско-ритмичких трака, односно слојева, тако да образују звучну вишеслојност. То је једна од најважнијих особина ритмике, али и специфичне оркестрације ове опере. Врло често ритмичка компонента има карактер игре. Та игра никада није конкретно препознатљива, али је увек врло изражајна и узбудљива. Игра је нарочито потенцирана у оба инструментална интермеца:

Пример бр. 4 – њочешак Првог интермеца

Intermezzo No. 1

Pretapanje na Medustav. Mina užurbano hoda kroz grad.  
Schnelle verwandlung Mina geht hastig durch die stadt.

61  $\text{♩}$  144

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in B $\flat$ ), Bassoon (Fg.), Saxophone soprano and alto in B-flat (Sax. sopr. in B $\flat$ ), Cor Anglais in F (Cor. in Fa), Trumpet in D (Tr. in Do), Percussion (Perc.) with Cow bell, Tambourine (Tamb. pic.), and G. C. or Bass drum with pedal, Arpa (Harp), Piano (Piano), Stranac (Soloist) / Der Fremde (Vocalist), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-la), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time with a tempo of 144 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include 'Solo' for the Flute and 'non arpegg.' for the Arpa. The vocal part includes the lyrics 'vi, te!'.

Оркестрација у опери *Зора Д.* је необична и занимљива. Камерни оркестар чине флаута (уз пиколо и алт-флауту), кларинет (са бас-кларинетом), саксофон (сопран и алт), фагот, хорна, труба, харфа, клавир, ударалке (два извођача), две виолине, виола, виолончело и контрабас. Због знатног присуства дувача звук оркестра делује робустније, екстравагантније и самосвојније. Често се, током слушања опере, стиче утисак да се ради о групи инструменталних солиста чији је (удружени) камерни звук равноправни сарадник вокалних солиста. Ипак, мора се приметити да Исидора Жебељан није посезала за уобичајеним оркестрационим решењима, него је тежила изналажењу звучних боја које би задовољиле њен порив за истински узбудљивом музиком. Другим речима, упогребом несвакидашњих оркестрационих поступака и стварањем специфичног колорита, Исидора Жебељан је стварну драмску напетост потпуно пребацила са речи на музику, и то нарочито на оркестар, чиме је остварила брзо смењивање различитих емотивних стања.

Као пример аутентичне оркестрације навели бисмо сам почетак 3. сцене који је означен ударцем *spring coils*-а. Из лежећих акорада гудача, кратка тремола *sul ponticello* (потпомогнути *flatterzung*-тоновима флауте) стварају осећај налик љуљању тла. Већ пред крај првог такта (изнад којег стоји ознака *Misterioso*) из тих акорада израстају четвртстепени покрети у виоли и виолончелу. Ти микротонални акорди осцилирају око једног тона и стварају звучни осећај присуства иреалних сила. Ударци *grand cassa*-е, која опонаша традиционални начин импровизације на гочу (што је у партитури детаљно описано), у том несвакидашњем споју лежећих микротоналних акорада и карактеристичних народних ритмова, додају осећај страха. На то се надовезује соло-баритон (проф. Костић), чији је *quasi recitativo* у опсегу од два тона удаљена за полустепен. Али, чим Мина почне да поставља своје прво питање („Ко је била Зора Д.?”), микротоналности нестаје и готово читав оркестар подржава ритам њеног питања. Потом се, као звук далеке фруле из неког румунског побрђа, јавља соло мелодија пиколо-флауте, да би, кад проф. Костић настави свој квазиречитатив, гудачи опет прешли на микротоналне акорде. Тај однос ликова, тј. однос полустепених и четвртстепених сазвучја смењује се све док проф. Костић не почне да прича своја сећања о Зори Д.

Занимљиво је решен и дует Зоре и младе Виде из 4. сцене, а нарочито део дуета када млада Вида чита Зорину песму. Она песму чита два пута, и то „у себи“. Прво читање праћено је соло клавиром, док је за време другог читања истакнута мелодија сопран саксофона, обогаћена повременим „уметањима“ кларинета који са саксофоном понекад образује унисона а повремено секундна звучања. Такође су занимљиви делови 5. сцене (у антикварници), где

се играчком ритму гудача супротставља квазиостинато бас-кларинета, или део у коме се далека асоцијација на оријентални амбијент постиже инсистирањем на честим глисандима гудача на тоновима са кратким ритмичким вредностима. Потресности 7. сцене умногоме доприноси и изразито сведена оркестрација, која почива на хорни и фаготу, а којима се касније придружују виолине у високом регистру (*pp*, *sul ponticello*) и деликатни акорди клавира.

Ово су само неки од елемената који музику ове опере чине толико аутентичном. Гледано са становишта унутрашње форме, опера представља, условно речено, бескрајни низ мелодија, што ни у ком случају не сме да се доведе у било какву везу са тзв. бескрајном мелодијом. Као један од најлепших примера уланчаног низа различитих стања навео бих дванаестоминутну 3. сцену, коју чини низ од готово 20 одсека, од којих сваки потенцира другачија емотивна стања везана за причу о песникињи Зори Д., исказану кроз дијалог двоје протагониста (Мина и проф. Костић). Повезани, уланчани низ мелодија у овој опери подразумева постојање различите груписаности појединачних мелодија или мелодијских блокова. На појединим местима, иако ретко, мелодијске целине имају обресе арија. Али, једина арија у опери јесте арија старе Виде у 4. сцени, у тренутку када Вида налази шал и када се са тугом сећа своје младости. То је уједно и једини део опере који има правилну периодичну структуру и он би могао да нас подсети на неку песму која се у то доба (30-те године) певала. Може се рећи да је и Пролог опере такође једна аријета, пуна мелизама и деликатне агогике у деоници сопрана. На неколико места у опери мелодијски низ поприма обресе ариоза, као што је деоница баритона (Странац) на почетку 2. сцене или у првом делу 5. сцене (Антиквар), док су, у смислу музичке драматургије, читава 1. сцена, као и почетак и завршетак 4. сцене сложене оперске сцене (монолози), што подразумева различита (а сродна) емотивна стања.

Од ансамбала, у опери наилазимо на дуете и терцете. Два велика дуета јесу, већ поменути, дует Зоре и младе Виде из 4. сцене и дует Зоре и Јована из 5. сцене. Оба дуета представљају важне емотивне кулминационе тачке за целу оперу. Терцет је на крају 5. сцене (Зора, Јован, стара Вида), а терцет чини и читаву 7. сцену (Зора, Јован, млада Вида), у којој је, слично као и у Прологу, заступљено само једно, развијено емотивно стање. У целој опери нема правих речитатива. Сви делови опере, чак и они у којима има врло мало поетских текстова (као што су делови 3. и 6. сцене), припадају одговарајућим мелодијским сегментима сцене у којој се налазе.

Иако у опери теме-лајтмотиви не постоје, у њој ипак могу да се нађу три мотива који ће се појавити неколико пута. То су:

„МОТИВ ЈАБЛАНОВА“,

Пример бр. 5 – њочешак 1. сцене

48)  $\text{♩} = 184$

Vn. I  
Vn. II  
V-la

„МОТИВ МИСТЕРИОЗНОГ ЗОРИНОГ НЕСТАНКА“

Пример бр. 6 – њочешак 2. сцене

SCENA II Sadatnje vreme. Biblioteka sa praznjavim policama i sivim knjigama. Na scenu ulazi Stranac.  
Prilazi policama sa knjigama i zainteresovano ih razgleda. Povremeno se osvrne, kao da nekoga očekuje.

SCENA II Gegenwart. Eine Bibliothek mit schmutzigen Regalen und angestaubten Büchern. Der Fremde  
betritt den Raum und nähert sich den Bücherregalen, vermeintlich an Büchern interessiert.  
Von Zeit zu Zeit blickt er um sich, als würde er jemanden erwarten.

27) *Largo e pesante*  $\text{♩} = 88$

Fl.  
Cl. in Bb  
Fg.  
Sax. alto  
in Bb  
Cor. in F  
Tr. in D  
Perc.  
Arpa  
Piano  
Vn. I  
Vn. II  
V-la  
Vc.  
Cb.



и „мотив Мине“  
Пример бр. 7 – гео 2. сцене.

*rall.* ----- // 37 *Allegro* ♩ = 192  
2+2+3

U biblioteku ulazi Mina. Već sa vrata počinje nervozno da pretražuje po knjigama. Stranac je opazi.  
Mina betritt die Bibliothek. Sobald sie erschienen ist, beginnt sie nervös zwischen den Büchern herumzusuchen. Der Fremde beobachtet sie.

Stranac  
Der Fremde

*p* Ja se no - čas bo - jim  
Nacht frißt mich auf vor Angst.

*rall.* ----- // 37 *Allegro* ♩ = 192  
2+2+3

*rall.* ----- // 37 *Allegro* ♩ = 192  
2+2+3

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. in Sb (Clarinet in Bb), Fg. (Bassoon), Sax. alto in Mb (Saxophone alto in Bb), Cor. in Fa (Cor in F), Tr. in Do (Trumpet in D), Perc. (Percussion), Arpa (Harp), Piano, Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), V-la (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score features various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). It includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and rests for several instruments. The percussion part shows a steady rhythmic accompaniment.

(Називе мотива дао је аутор текста искључиво за ову сврху.)

Међутим, Исидора Жебељан те мотиве ни у ком случају не користи на традиционалан начин својствен Вагнеровим и поствагнеровским операма. „Мотив јабланова“ се, тако, у опери појављује још два пута (у 4. и 6. сцени), и то у Јовановој мелодији као глас са радија, док се на крају 6. сцене, на самој кулминацији опере, мотив појављује преображен до непрепознатљивости.

## Пример бр. 8 – завршетак 6. сцене

181

*f*

Zora

Zaš - to no - čas ta - ko šu - - - - - me  
 Wa - rum flüs - tern leis' im Nacht - - - - - wind

Од тескобног „мотива Зориног нестанка“ изграђен је инструментални увод 2. сцене и тај мотив јавља се у опери још само једном, и то у 3. сцени, када Мина упита проф. Костића за судбину песникиње Зоре Дулијан. Слично је и са „мотивом Мине“. Осим тога што испуњава значајан део 2. сцене, он ће се појавити још само једанпут, у средини 6. сцене, пред сам Минин преображај у Зору. Дакле, мотиви не „прате“ своје ликове, они их ни у ком виду не „објашњавају“, нити „описују“ него се ти мотиви појављују само да би нас подсетили на поједина (претходна) емотивна стања. Занимљиво је да се „мотив Зориног нестанка“ и „мотив Мине“ јављају сваки пут искључиво у инструменталном облику, док се „мотив јабланова“ јавља у вокалним деоницама увек када се помињу стихови Зорине последње песме.

Изузетна карактеристика музике опере *Зора Д.* јесте тзв. музичко изненађење, елемент композиторског језика и писма, који се у литератури веома ретко среће, а оличење је посебног талента. (Таланат за изражавање богатства неочекиваног имали су, на пример, Прокофјев и, делимично, Јаначек, док је у нашој музици сјајан пример таквог талента показао Душан Радић у својој бриљантној композицији *Синсак*.) Када говорим о музичком изненађењу као делу музичке инвенције, ја при том не мислим на банална изненађења каква се срећу у музици Алфреда Шниткеа или Гије Канчелија, када, после тихе, меланхолично-пасторалне мелодије прасне кластер у динамици *fff*. (Такав поступак бих окарактерисао као недостатак уметничке рафинираности, без обзира на упорност теоретичара који га повезују са личном борбом уметника против репресије у бившем Совјетском Савезу, односно тим пре.) Неочекиваност и изненађење важне су особине музике Исидоре Жебељан и представљају доказ изузетне музичке интелигенције, као и великог духовног богатства, што се испољава у промишљеном низању таквих музичких стања која шире и продубљују емотивну палету музичког дела до неочекиваних размера.

Зато слушаалац на почетку опере (или у било ком другом њеном делу) не може да претпостави куда ће га одвести и каква ће му узбудљива емотивна изненађења приредити музика Исидоре Жебељан. Важно је рећи да емотивна стања у опери нису остварена

уобичајеним евоцирањем одређених музичких клишеа, као и да за њихово остварење није коришћен никакав концепт, као рационални предчин уметничког геста. Необичност њиховог настанка лежи у својеврсној паралелности стања која извире из музике Исидоре Жебељан. Да бих то објаснио, послужићу се једним примером из области природних наука, и то ботанике.

Наиме, неке врсте орхидеја (*Orchis arifera*, на пример) имају доњи део цвета тако уобличен да савршено подсећа на пчелу (и бојом и обликом). Ми, као посматрачи, видимо истовремено и орхидејин цвет и пчелу на орхидејином цвету, односно представу пчеле на цвету. Ми смо, затим, истовремено свесни неколико чињеница: да орхидеја „зна“ како изгледа пчела и да „зна“ да ће пчела бити привучена присуством друге пчеле. И ми, такође, у истом часу откривамо орхидејину „вештину“ помоћу које је она „дозвала“ пчелу да би њен цвет био опрашен. Дакле, ми, гледајући овакав цвет, остајемо задивљени постојањем разнородних дешавања везаних за слику коју видимо. Управо таква вишеструкост стања постоји у скоро сваком сегменту опере *Зора Д.* Свако емотивно стање у опери представља један музички грозд микростања, различитих по свом примарном дејству, али удружених у природну, органску целину. Зато њихово остварење и јесте плод изванредне музичке интуиције, која жели и може да изрази мноштво у једноме. Таква места је погрешно тумачити позивањем на, на пример, иронични став композитора, јер се пренебрегава емотивна вишеслојност зарад истицања једног, не увек примарног нити важног слоја. Слушалац опере *Зора Д.* зато никада, у свом иницијалном слушном доживљају, неће чути мрачну и туробну музику када се ради о трагичним и драматичним збивањима. Међутим, слушањем музике он ће моћи да осети звучну траку трагедије која је присутна у свеукупности понуђеног звука. Он ту траку неће следити свесно, он ће њоме бити вођен и доведен до тачно оног емотивног надражаја којем више неће моћи да се одупре разумом. У томе лежи чаробњаштво музике Исидоре Жебељан. Такав израз музике назвао бих музичком фантастиком.

На неким местима у опери, као што је средина 6. сцене, Исидора Жебељан тај утисак постиже користећи се поступком који би могао да се упореди са тзв. интелектуалном филмском монтажом коју је заступао Сергеј Ејзенштајн, а код нас Душан Макавејев (у филмовима из 60-их и раних 70-их година). Тај поступак се у филмској уметности заснива на спајању две наизглед разнородне слике, чија емотивна стања нису узрочно-последична, него се њиховом интерференцијом добија неко треће, сасвим ново, свеобухватније емотивно стање. Исидора Жебељан примењује искуства овог уметничког поступка на задивљујући начин. У поменутој 6. сцени,

пред сам моменат открића могућих решења загонетке Зориног нестанка, када се последњи пут понављају стихови њене песме (дакле, у тачки кулминације целе опере), Исидора Жебељан се послужила ритмом блиским funk-музици, који нас удаљава од сваке примисли патетичних призвука и доводи нас у стање извесне страсне бестелесности, при чему слушалац доживљава ону врсту узбуђења коју би, претпостављам, могло да изазове, на пример, видљиво обртање земље под његовим ногама. Узбуђење због свести о присуству и дејству нама недокучивих сила.

Уметничка екипа која је остварила прву инсценацију опере *Зора Д.*, на челу са редитељем Дејвидом Паунтнијем, пронашла је врло спретно и ефектно решење за брзу смену слика. Сценографија се састоји од велике собе-кутије, отворене с предњег и задњег краја, по чијој су дубини (на различитим одстојањима од просценијума) распоређене дуге и уске сребрне завесе. По завесама се током трајања опере приказује видео-филм помоћу којег се остварују прелази из једног ентеријера у други. Занимљивост видео-филма, поред његовог високог естетског нивоа, лежи и у смени црно-белих делова и делова у боји (идеја потекла од Исидоре Жебељан). Наиме, сваки део сцене који приказује или асоцира прошлост има „пратњу“ видео-филма у боји, док су они делови филма који „прате“ радњу смештену у садашњост црно-бели. У току опере певачи постепено скидају једну по једну завесу да би се, пред крај 6. сцене (у тренутку кад се сазнаје да се Зора утопила у реци) одједном скинуле све преостале завесе и указао се оркестар који је постављен иза сценографије. На тај начин остварена је занимљива и узбудљива режија која, удружена са музиком, ствара првокласни сценски доживљај.

Опера *Зора Д. Исидоре Жебељан* представља велики успех српске музике на међународној сцени и, свакако, највећи успех српске опере до сада. Њена музика ослобађа слушаоца присиле да размишља о ономе што слуша, њена музика нагони га да осећа. Она збуњује све оне теоретичаре који су заборавили да се, како је рекла наша велика Љубица Марић, музика не гледа него пре свега слуша, а збуњује их својом чулношћу и необјашњивошћу онога новог у себи које се опире свакој устаљеној класификацији. Иако скривено и непретенциозно, музика Исидоре Жебељан поручује српским композиторима да не зазиру од оригиналности коју носе у себи и да је не траће подилажењем иностраним трендовима чије су се оштрице отупиле а дејство одавно изгубило. Компонујући дело које слушаоцу и извођачу враћа веру у музику и у богатство емоција које музика евоцира и провоцира, Исидора Жебељан утире нов пут музици, и то оној која се обраћа човеку и човечности.

*Borislav Čičovački*

*ZORA D.* by ISIDORA ŽEBELJAN  
– TOWARDS THE NEW OPERA

(Summary)

Opera *Zora D.*, composed by Isidora Žebeljan during 2002 and 2003, and which was premiered in Amsterdam in June 2003, is the first Serbian opera that had a world premiere abroad. It is also the first Serbian opera that has been staged outside Serbia since 1935, after being acclaimed at a competition organized by the Genesis Foundation from London. Isidora Žebeljan was commissioned (granted financial backing) to compose a complete opera with a secured stage realization. The Dutch Chamber Opera (Opera studio Nederland) and the Viennese Chamber Opera (Wiener Kammeroper) were the co-producers of the first production. The opera was directed by David Pountney, the renowned opera director, while an international team of young singers and celebrated artists assisted the co-production. The opera was played three times in Amsterdam. Winfried Maczewski conducted the Amsterdam Nieuw Ensemble whereas Daniel Hoyem Cavazza conducted the Wiener Kammeroper on twelve performances. The Viennese premier of *Zora D.* opened the season of celebrations, thus marking the 50th anniversary of the Wiener Kammeroper.

The libretto, based on the script for a TV film by Dušan Ristić, was co-written by Isidora Žebeljan, Milica Žebeljan and Borislav Čičovački. Speaking of genre, the libretto represents a *mélange* of thriller, melodrama and mystery, with elements of fiction. The opera consists of the prologue and seven scenes. The story, set in the present-day Belgrade, also goes back to the 1930's and the periods interweave. The opera was written for four vocalists: the soprano, the baritone, and two mezzo-sopranos. The chamber orchestra has fifteen musicians.

The story: One summer day in 1935, Belgrade poetess Zora Dulijan mysteriously disappears. Sixty years later, Mina, an ordinary girl from Belgrade, quite unexpectedly becomes part of an incredible story, which gradually unravels as time goes by. Led by a dream (recurring night after night, with some vague verses about poplar trees and contours of a mysterious woman with a silver scarf being all that Mina remembers) she sets out to solve the mystery that seems to haunt her for no apparent reason. Part of the secret is also an invisible force, which Mina uses to gradually piece together the story of a great love that was brutally brought to an end 60 years ago and now seeks fulfillment. At the same time, Vida, a woman in her 80s, who has just returned to Belgrade from a long exile, begins to feel tortured and haunted by ghouls from the past, the very same she has been trying to escape all those years. Mina, desperate to solve the mystery, and Vida, in search of final rest and redemption, meet to disclose to us the answer and tell us what really happened to Zora D.

The leading characters of the opera, whose main attribute is illusiveness, undergo transformation that is something rarely found in opera literature. This quality of the characters and the story, as well as the absence of a real drama in the libretto, matches the specific idea of a contemporary opera. Unlike composers who insist on giving characters psychological quality, thus reducing their emotions to clichés for reasons of clarity, Isidora Žebeljan demonstrates a need for a completely different type of opera. Her idea is to have an opera which focuses on the sensual exploits of music itself. This is the very type of opera sought after by Isidora Žebeljan. The first

and most striking feature of her music is a very unique melodic invention. Opera *Zora D.* could be described as a necklace of thickly threaded music pearls. Microelements of the traditional music from Serbia (Vojvodina), Romania and the south of the Balkans give her melodies a very special quality. Those elements, however, have not been taken over in their entirety, nor do they exist in the form that would link this music to any particular type of folk music.

Music elements of the traditional music, incorporated in the music expression of Isidora Žebeljan, provide additional distinctiveness and the colour, while being experienced as an integral part of Žebeljan's creative being which carries within itself the awareness of the composer's musical roots. Melodic elements of the opera expressed in such a manner give form to vocal parts, which require of performers great musicality and perfect technique without compromising the nature of their vocal expression. Specific chords with a diminished fifth, resulting from the use of folk music scales with augmented second, give the opera a distinct harmonic quality.

The rhythmic and metric components of music are complex, naturally stemming from the melody and are characterized by a mixture of rhythms and changeable metrics. The rhythmic patterns of percussion are incorporated in the whole by parallel lining up of melodic and rhythmic layers, so that they produce sonorous multiplicity. Very often the rhythmic elements have characteristics of a dance.

The chamber orchestra consists of flute (piccolo and alto), clarinet and bass-clarinet, saxophon (soprano and alto), bassoon, French horn, trumpet, harp, piano, percussion, and string quintet. By providing specific orchestration and colouring, Isidora Žebeljan manages to completely shift the real dramatic suspense from words to music, particularly the orchestra, thus causing various emotional states to quickly change.

Speaking of structure, the opera represents an infinite sequence of melodies. Although rarely, melodic entities have, in some places, the form of arias. There are no real recitatives in the entire opera. Each segment of the opera belongs to a corresponding melodic section of the stage that they are part of.

The extraordinary quality of the music in *Zora D.* lies in the music surprise that it provides, which is an element of the composer's language and style rarely seen in the music literature but is a symbol of a special talent. Emotional states are not merely evoked through particular musical clichés, the unusual origin of which may be found in the exceptional parallel quality of states stemming from the very music. The listener, in his or her initial encounter with the music of the opera, will never hear dark and disconsolate music when tragic and dramatic happenings are taking place. Listening to the music will, however, help them feel the sound layer of the tragedy that is present in the offered sound. They will not follow it consciously but, instead, they will be led to the exact emotional stimulus that they will not be able to defy rationally. Such a music expression we call a music fiction.

Artistic team involved in the first production of *Zora D.* has discovered a HVS technique, which helps shifting elements of scenography, from one set into the next, very efficiently and effectively.

Isidora Žebeljan's opera *Zora D.* represents a great success of Serbian music on the international scene, and undoubtedly the greatest success of Serbian opera. Her music liberates listeners from the compulsion of reflecting upon the content they are listening to. Instead, her music compels them to feel.

(Translated by Vesna Novaković.)