

Glazbeno-tekstualni aspekti talijanskih recitativa od romantizma do verizma

Radovan, Roko

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:201257>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-11**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

ROKO RADOVAN

**GLAZBENO-TEKSTUALNI ASPEKTI TALIJANSKIH RECITATIVA OD
ROMANTIZMA DO VERIZMA**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

**GLAZBENO-TEKSTUALNI ASPEKTI
TALIJANSKIH RECITATIVA OD
ROMANTIZMA DO VERIZMA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. Maura Filippi

Student: Roko Radovan

Ak.god. 2023/2024.

ZAGREB, 2024.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Prof. Maura Filippi

Potpis

U Zagrebu, listopad 2024.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

ZAHVALA

Najveće hvala mojim roditeljima i mojoj obitelji na bezgraničnoj podršci da se bavim i ustrajem u umjetnosti, a potom i svim mojim prijateljima i klapskim kolegama koji su prije mog opernog puta bili, i još jesu, moji glazbeni i životni suputnici.

S vašim sam se zajedničkim snagama potpuno neočekivano našao u svijetu opere;

Svi ste Vi zaslužni za ovaj put, stoga hvala na svakoj sekundi povjerenja!

Neizmjereno hvala i mojoj dragoj profesorici Martini na svakom savjetu, širokom znanju, ali prvenstveno ljudskosti i toplini koju nesebično daje. Hvala i svim ostalim profesorima i kolegama koji su utjecali na moj rad, a na koncu i mojoj mentorici koja me je kroz ove godine akademije uvelike inspirirala, produbila pogled na operu te svojim zanimanjem za operu postavila standarde kojih se često prisjećam. Hvala!

Ovaj rad posvećujem mom dragom ocu, nesebičnom umjetniku i kamenu temeljcu mog djelovanja, za svu upornost kroz svoja i moja desetljeća.

Hvala!

SADRŽAJ

SAŽETAK

1.	UVOD.....	1
2.	RECITATIV I NJEGOVA POVIJEST.....	2
3.	POVIJEST ROMANTIČKOG LIBRETA I NJEGOVIH TVORCACA	5
3.1.	Predložak ili umjetničko djelo?	6
3.2.	Dominantnost romantičke glazbe naspram libreta	8
3.3.	Tematika i stil	9
3.4.	Jezik.....	12
3.5.	Radnja	13
4.	POLITIČKO STANJE I NEPOVOLJAN POLOŽAJ	15
5.	TALIJANSKI OPERNI PROCVAT DEVETNAESTOG STOLJEĆA	16
5.1.	Utjecaj Mozarta i Da Pontea	17
5.2.	Rossini	18
5.3.	Bellini.....	19
6.	DONIZETTI	20
7.	LJUBAVNI NAPITAK - L'ELISIR D'AMORE.....	22
7.1.	<i>Quanto è bella, quanto è cara!</i>	23
7.2.	<i>Dottore, perdonate...</i>	24
7.3.	<i>Caro Elisir!</i>	26
7.4.	<i>Adina, credimi</i>	29
8.	VERDI.....	31
9.	LA TRAVIATA	34
9.1.	<i>Lunge da lei...</i>	36
9.2.	<i>Coraggio!</i>	37
9.3.	<i>Ogni suo aver tal femmina...</i>	38
9.4.	<i>Ah sì!... che feci!</i>	39
10.	VERIZAM.....	41

11.	CAVALLERIA RUSTICANA	43
11.1.	<i>Tu qui Santuzza?</i>	44
11.2.	<i>Resta abbandonata...</i>	46
11.3.	<i>Mamma, quel vino è generoso...</i>	48
12.	PUCCINIJEV VERIZAM	49
13.	ZAKLJUČAK	50
14.	LITERATURA	51

SAŽETAK

Devetnaesto stoljeće u talijanskoj operi nosi mnoge stilske i estetske promjene, kako u libretima, tako i u glazbi; Recitativi i libreto kao pojam i vrsta su rijede istraženi dio pjevačkog obrazovanja, stoga vrlo često kod usvajanja nove uloge uviđamo problematiku i veće tehničke zahtjeve, upravo kod recitativno-dramskih dijelova, zbog neiskustva i nedostatka informacija na koji način pristupiti cijelovito djelu. Iz tog razloga ću i veću pozornost pridati libretu te razvoju recitativnih dijelova u tenorskim ulogama Nemorina, Alfreda i Turiddua; Ova tema mi se učinila zanimljivom i zbog problematike opće poznatog pjevačkog naputka: "Pjevaj kako govoriš!" ; takav pristup zahtijeva poznavanje stilskog i glazbenog pristupa tekstu pojedinih skladatelja, a daleko je od jednostavnosti izjave same po sebi.

SUMMARY

The nineteenth century in Italian opera brings many stylistic and aesthetic changes, both in librettos and music. Recitatives and the libretto as a concept and genre are less frequently explored aspects of vocal education. Therefore, when learning a new role, we often encounter challenges and greater technical demands, especially in recitative-dramatic sections, due to a lack of experience and information on how to approach the work as a whole. For this reason, I will emphasize the libretto and the development of recitative sections in the tenor roles of Nemorino, Alfredo, and Turiddu. This topic also seemed interesting to me because of the issues surrounding the well-known vocal instruction: "Sing as you speak!" Such an approach requires knowledge of the stylistic and musical approach to the text of individual composers and is far from the simplicity of the statement itself.

1. UVOD

Recitativi i libreto kao pojam i vrsta su rijede istraženi dio pjevačkog obrazovanja, stoga vrlo često kod usvajanja nove uloge uviđamo problematiku i veće tehničke zahtjeve, upravo kod recitativno-dramskih dijelova, zbog neiskustva i nedostatka informacija na koji način pristupiti cijelovito djelu. Iz tog razloga ću i veću pozornost pridati libretu, nego što je naznačeno u samoj temi.

Ova tema mi se učinila zanimljivom i zbog problematike opće poznatog pjevačkog naputka: "Pjevaj kako govoriš!" ; takav pristup zahtijeva poznavanje stilskog i glazbenog pristupa tekstu pojedinih skladatelja, a daleko je od jednostavnosti same izjave koja, sama po sebi, može proizvesti trenutni interes za tekst te trenutno savladavanje poteškoća, ali u suprotnom i pogoršanje istih. Drugi od razloga je i komparacija osobnog iskustva pjevanja hrvatskih opera te zaključka da je ipak kvalitetan libreto izniman posao napravljen kompozitoru, ali naposljetku i olakotnija okolnost pjevaču. Glazba je ta koja onda ima ulogu preskočiti poteškoće teksta ili na njemu nagraditi neodvojivu sinergiju. Tako ćemo, naprimjer, kod nacionalnih opera s razumijevanjem teksta većinu pitanja i sumnji otkloniti, shodno malom broju znanih i postojećih pravila pjevanja hrvatskog jezika. Kod jezika koji nam nije materinji, te suptilnosti i s početnim razumijevanjem teksta mogu lako promaknuti, stoga nije suvišno, makar ne zalazeći u znanstvene dubine, istražiti osnovne karakteristike stilskih promjena recitativa, a s time jezika i glazbe.

Devetnaesto stoljeće u talijanskoj operi nosi mnoštvo stilske i estetske promjene, kako u libretima, tako i u glazbi. Uz općeniti osvrt na recitativ i libreto te skladatelje i libretiste kroz razdoblje stoljeća, glazbeni razvoj "pjevanog teksta" će biti popraćen kroz tenorske primjere, gradaciju i komparaciju nekoliko najizraženijih uloga, *punog lirskog* do *spinto* faha, a to su: *Ljubavni napitak*, *Traviata* te *Cavalleria rusticana*. Na taj bi način ova široka tema u presjeku bila lakša i korisnija za pregled.

2. RECITATIV I NJEGOVA POVIJEST

U svojoj osnovi i doslovnosti, recitativ je stil pjevanja koji oponaša ritmove i naglaske govornog jezika, s manje naglaske na melodiju, a više na prirodni govor. Kroz povijest opere, recitativ se prilagođavao i razvijao prema različitim stilovima i potrebama dramskog izričaja.

Rani barok i opera seria

U ranoj baroknoj operi, posebno u djelima kao što su Monteverdijeve "*Orfej*" i "*Krunidba Popeje*", recitativ je korišten za pokretanje radnje i davanje prostora likovima da izraze svoje misli i osjećaje na prirodan način. Tijekom ovog perioda, razlikovala su se dva osnovna tipa recitativa: recitativo secco i recitativo accompagnato.

- Recitativo secco (doslovno "suhi recitativ") bio je jednostavan i često praćen samo čembalom ili continuo basom. Njegova glavna funkcija bila je narativna; pružao je dijalog i priču.
- Recitativo accompagnato (ili obbligato recitativ) bio je izražajni i složeniji, obično praćen orkestrom. Koristio se za ključne emocionalne trenutke, stvarajući intenzivniju dramsku atmosferu.

Razvoj u klasičnom i ranom romantičnom periodu

Kako se opera razvijala tijekom klasicizma, recitativi su postajali sve sofisticiraniji. Mozart, na primjer, u svojim operama poput "*Don Giovanni*" i "*Čarobne frule*" kombinira različite stilove recitativa kako bi stvorio živopisne karaktere i bolje prilagodio glazbeni izraz dramskim situacijama.

U Italiji su postojala tri načina glazbenog oblikovanja teksta, što je dovelo do tri tipa pjevanja: *declamato* (recitativ), *spianato* (pjevni stil) i *fiorito* (ukrašeni stil, često melizmatičan). Kada je Rossini započinjao svoju karijeru, talijanska opera je uglavnom bila niz arija povezanih dugim dionicama *recitativa secca*. U svojim memoarima, Goldoni je naveo da je običaj bio da svaki od glavnih likova dobije pet arija, sporedni likovi po tri, dok su manji likovi dobivali po jednu ariju.¹ U ranom 19. stoljeću, dolaskom romantizma, recitativo secco počinje gubiti na važnosti, jer se smatrao prejednostavnim i neadekvatnim za izražavanje kompleksnih emocija i tema koje su postale ključne u operama. Romantičarski skladatelji odbacili su recitativo secco, jer su ih smatrali neprikladnima za tragičnu romantičnu dramu; u ranom 19. stoljeću ti recitativi postali su povezani s niskokvalitetnim zapletima komičnih opera. Novi trend, koji je uveo Rossini i postao posebno vidljiv 1840-ih, bio je orkestrirati sve recitative.²

Kasni romantični period

Giuseppe Verdi dodatno razvija recitativ kako bi postigao veću dramsku napetost i prirodnost. Njegovi recitativi često služe kao uvod u arije ili ansamble, pri čemu orkestralna pratnja pojačava emocije. Verdi je bio poznat po tome što je bio protiv izmjena u recitativima od strane impresarija i izvođača, inzistirajući na autoritetu skladatelja u izražavanju lika kroz glazbu. Svoje verističke naznake pokazuje u *Traviati* s mnoštvom ariosa recitativnog karaktera, o kojima ćemo u detaljnijoj analizi. U svom kapitalnom *Otellu* osjećamo elemente simfonizma (kojeg je na početku zamjerao Pucciniju) te utjecaje Wagnera. Recitativ je u potpunosti uklopljen u radnju i orkestar te je drama središte glazbe.

¹ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 47-48

² R. Anthony Moreen, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*. PhD diss., Princeton University, 1975., str. 28

Promjene u kasnijim operama

S razvojem verizma u kasnom 19. stoljeću, kada je naglasak stavljen na realističke priče i emocionalni intenzitet, recitativ je gotovo potpuno napušten u korist glazbenih dijaloga koji su prirodnije povezani s melodijom. Kompozitori poput Puccinija i Mascagnija uključivali su dijaloge koji su bliži kontinuiranim melodijskim linijama nego klasičnom recitativu, čime su dodatno obrisane granice između govora i pjeva. U verističkim operama, arije su ponekad jedva prepoznatljive od ariosa (na primjer, "*Ridi, Pagliaccio*" na kraju prvog čina opere *I pagliacci*), iako potpuno razvijene u dramaturškom okviru arije (poput "*Lamento di Federico*" iz Cileove *Arlesiane*), sama uklopljenost u scenu im pridaje elemente ariosa. Verizam se fokusira na stvarnost i svakodnevni život, a njegov utjecaj na strukturu arija omogućava im da postanu emotivniji i bliži stvarnosti likova, često prelazeći granicu opće poznatih normi.³

Kasnije, u *Falstaffu* (1893), suština partitura proizlazi iz vrste ariosa čija je melodija prilično brza i zahtjevna za pjevanje, uistinu anticipirajući razvoj koji će se dogoditi u dvadesetom stoljeću. Ova evolucija ariosa ukazuje na sve veću složenost i dinamičnost glazbene strukture, što je omogućilo skladateljima da istražuju nove izraze i stilove. Slijedeći se ponovno uvodio monofonični pjev, dopuštajući omekšavanje početaka fraza, na primjer, te naglašavanje važnih riječi skakanjem između intervala. Ova tehnika pojavila se od Puccinija nadalje, u *Manon Lescaut* i *Tosci* (u prvom činu, nakon broja 13 u partituri, s rečenicama Sagrestana.) Neprestano povećanje potrebe za izražajnošću potaknulo je najdramatičniji razvoj u talijanskoj operi devetnaestog stoljeća: zatezanje veze između književnog teksta i glazbene fraze. To je bio veliki korak od Rossinijeve ere, kada su se iste riječi mogle koristiti u više od jedne melodije.⁴

³ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 53

⁴ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 55

3. POVIJEST ROMANTIČKOG LIBRETA I NJEGOVIH TVORCACA

Libreto (iz talijanskog libretto, što znači "mala knjiga") je tekstualni predložak za operu, oratorij, operetu, kantatu ili drugo vokalno glazbeno djelo. U osnovi, libreto sadrži sve riječi koje će pjevači izgovarati ili pjevati, kao i upute za radnju i scenske pokrete. Kvalitetno napisani libreto važan je za razumijevanje same priče i emocija likova te daje okvir glazbi koju skladatelj stvara.

U povijesti opere, libreto je često bio rezultat suradnje između skladatelja i libretista, odnosno pisca specijaliziranog za ovu vrstu teksta. U 17. i 18. stoljeću, poznati libretisti poput Pietra Metastasija i Lorenza Da Pontea (koji je pisao libreta za Mozarta) postavili su temelje za umjetnički vrijedna libreta koja su odgovarala visokim standardima književnosti tog vremena. U 19. stoljeću, Eugène Scribe, Arrigo Boito te Felice Romani bili su među najpoznatijim libretistima, a njihovi stilovi značajno su se razlikovali. Onaj koji je bio najveća iznimka, to je njemački skladatelj Richard Wagner; jedan od rijetkih skladatelja koji je sam pisao svoja libreta, čime je postigao jedinstvenu kontrolu nad umjetničkom vizijom svojih djela.⁵

Još je tu bilo par skladatelja velike reputacije poput Gaetana Donizettija i Hectora Berlioza koji su samostalno pisali tekstove za svoje opere. Krajem 19. stoljeća, tek su se dva skladatelja u Italiji istaknula kao književni talenti sposobni sami pisati libreta za svoje opere.

Prvi među njima bio je, spomenuti, Arrigo Boito, koji je prvo napisao libreto za svoju operu *Mefistofele* (1868.), a zatim postao libretist Amilcare Ponchiellija za operu *La Gioconda* (1876.). No, Boito je možda najpoznatiji po suradnji s Giuseppeom Verdijem, za kojeg je napisao libreta za drugu verziju opere *Simon Boccanegra* (1881.), te kasnije za *Otella* (1884.) i *Falstaffa* (1893.), gdje se pokazao kao briljantan inspirator Verdijeve glazbene vizije.

⁵ <https://phamoxmusic.com/libretto> (zadnji pristup 24.10.)

Drugi izvanredan, iako manje poznat talent bio je Ruggero Leoncavallo, koji je studirao književnost kod poznatog talijanskog pjesnika Giosuèa Carduccija na Sveučilištu u Bologni. Leoncavallo je sam napisao libreta za svoje prve opere, uključujući *I pagliacci*, *I Medici*, *Chatterton*. Kasnije je surađivao s Puccinijem na pisanju libreta za operu *Manon Lescaut*, čime je dao svoj doprinos jednoj od najvažnijih opera tog razdoblja.⁶

3.1. Predložak ili umjetničko djelo?

"Prvo pitanje koje ću postaviti glasi: ima li smisla i je li opravdano pisati povijest glazbenog libreta, na način na koji se pišu povijesti drugih žanrova koji, barem prividno, uživaju formalnu autonomiju, koji su pjesnički samodostatni, kao *poieîn*? Prvi i gotovo neizbježan odgovor bit će negativan, budući da povijest libreta uključujemo u širi žanr povijesti teatra, kao da je riječ o nekoj podvrsti. No, povijest glazbenog libreta kao dijela povijesti teatra čini mi se isto toliko nevjerojatnom koliko i nezamislivom, osobito kad je riječ o romantičkoj operi."⁷

Citat je to talijanskog pjesnika i povjesničara književnosti, Folca Portinarija koji libreto ne želi dovoditi u komparaciju sa stihovima i prozom samostalne literarne kvalitete. Drugim riječima, sam libreto, odvojiv od glazbe nema istu jačinu kao onda kad je uglazbljen. Ipak možemo se susresti i sa onim nešto širim pogledom na libreto i pisca kao tvorca jer se "libretist stoga ne može smatrati samo kovačem riječi koji niže retke milozvučnog stiha: on je istodobno dramaturg, kreator riječi, stiha, situacije, scene i karaktera, i — ovo je od vitalne važnosti — umjetnik koji, zbog svog profesionalnog obrazovanja kao pjesnik i/ili dramaturg, često može točnije od skladatelja vizualizirati djelo kao cjelinu".⁸

⁶ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 3- 4

⁷ F. Portinari, *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. stoljeća*. Zagreb, Matica hrvatska, 2004., str. 11

⁸ P. J. Smith, *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. New York, Alfred A. Knopf, 1970., str. 19

Romantizam je doba kada operni skladatelji počinju pobliže surađivati s odabranim libretistima te znatno utjecati na njegov razvoj, što u svojoj suštini može donekle značiti poništavanje prošlog citata, ali u jednom su podudarni, stvaranje najznačajnijih opera je bila gotovo jednaka zasluga oba začina, glazbenog i tekstualnog. Dokaz za to je i dvostruki spor u kojem je Puccini morao opravdavati i dobivati, čak i preko svog izdavača *Ricordija*, prvenstvo libreta i uglazbljivanja opere *La Bohème i Tosca*.⁹ Uz to bi mogli nabrojiti još veliki broj primjera, pogotovo kod dva poznata ljubitelja teksta kao smjernice izražaja, *Verdija* i *Bellinija*, o kojima ćemo kasnije nešto više.

Puccini pak svoju zahvalnost duguje književnom duetu: Luigi Illica (predložak pisao u scenarij, dijelio činove i scene te stvarao opernu priču) i Giuseppe Giacosa (napisano pretvarao u stih prilagođen pjevanju), s kojima je radio na najuspjelijim operama, *La Bohème*, *Madama Butterfly* i *Tosca*; a sam je skladatelj i značajno utjecao na tekst te doveo spomenute do ludila pa tako inicirao mnoštvo pisama upućenim zajedničkom izdavaču, *Ricordiju*.¹⁰

Tijekom razvoja opere u 19. stoljeću, primjetno je opadanje običaja ponovnog korištenja tradicionalnih libreta, posebno onih Metastasia. Neka od njegovih libreta uglazbljena su čak sedamdeset puta, što pokazuje njihovu popularnost i prilagodljivost, ali se počela gubiti originalnost. Međutim, kako je stoljeće odmicalo, ova praksa počela je nestajati, što odražava promjenu u opernim trendovima i pojavu novih oblika pripovijedanja i razvoja likova. Opadanje oslanjanja na ustaljene tekstove omogućilo je pojavu inovativnijih libreta, potičući kreativnost među skladateljima i piscima. Takva tranzicija označila je značajnu promjenu u pristupu operi te stavila naglasak na individualni izraz i suvremene teme.¹¹

⁹ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995.,

¹⁰ L. Pinzauti, *Giacomo Puccini*. Zagreb, Matica hrvatska, 1999. (izvučeno iz više poglavlja knjige)

¹¹ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 5

3.2. Dominantnost romantičke glazbe naspram libreta

Zanimljiv pak osvrt na dominantnost glazbe prema tekstu koji se tiče obojice spomenutih, unatoč njihovom dubinskom interesu za tekst, upravo piše P.J.Smith: Zasižno je u većini slučajeva glazba preuzela samu funkciju poezije i tako iz stiha izgubila "glazbene" kvalitete koje ga čine poetskim. Verdijev naglasak na *parole sceniche* (napomena: "scenske riječi," ne stih) pokazao je njegovu instinktivnu svijest o ovoj činjenici, iako se držao zastarjelih stihovnih oblika.¹² Upravo tu isčitavamo onu potrebu Verdija da se odmakne od tradicije, ali se još uvijek služi starim načinima. Pojam "stari način" nije dakako vezan toliko za talijansku glazbu u Italiji, već stavivši u komparaciju da iste 1842. godine premijerno na scenu izlazi *Nabucco*, dok Wagner premijerno izvodi svog *Letećeg Holandeza* samo godinu kasnije, a u Francuskoj ječi utjecaj *Grand opera*, možda dobivamo jedan drugi pogled; tek u zadnjoj fazi će se Verdi jasnije odvojiti od svojih prepoznatih opernih recepata te hvatati u koštac sa savladavanjem proze.

Suprotno je "Metastasio paradoksalno vrednovan kao libretist, dok su glazbenici koji su skladali sve njegove melodrame (osim rijetkih, velikih iznimaka) gotovo posve zaborav".¹³ Talijanska romantička ekonomičnost je najčešći razlog zbog kojeg će literarni kritičari umanjiti vrijednost libreta, ali se čuditi finalnom i prijemčivom doživljaju opere, ona je naslijeđena i duboko svjesna svoje popularnosti među publikom, a u tom kontekstu nalazimo čak i paragraf iz pisma koje Goethe šalje Schilleru, 31. Siječnja 1798. godine;

"Sinoć smo slušali novu Cimarosinu operu u kojoj se skladatelj očituje kao savršen majstor. Libreto je u talijanskoj maniri pa sam primijetio: Kako je moguće da se tolike gluposti, štoviše besmislice, tako sretno stapaju s najvišim estetskim sjajem glazbe?"

" 14

¹² P. J. Smith, *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. New York, Alfred A. Knopf, 1970., str. 21

¹³ F. Portinari, *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. stoljeća*. Zagreb, Matica hrvatska, 2004., str. 13

¹⁴ F. Portinari, *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. stoljeća*. Zagreb, Matica hrvatska, 2004., umetak prije uvoda

Pomalo žustri komentar velikog pisca na libreto onog doba nas vodi u sljedeće poglavlje te postavlja pitanje: kakva je to formula zaslužna razvoj romantičke opere te na koji su način skladatelji tretirali libreto da bi stvorili uspješnu operu?

3.3. Tematika i stil

Dobar operni libreto u 19. stoljeću oslanjao se prvenstveno na svoju dramatičnost. Taj je naglasak na dramatičnim elementima bio ključan jer se upravo nedostatak drame često navodio kao razlog neuspjeha određenih opera, poput onih koje je skladao Schubert. Talijanski operni zapleti tog vremena posebno su bili poznati po svojoj složenosti.

Primjeri uključuju opere poput *La forza del destino* i *Don Carlo*, koje se oslanjaju na zamršene narative s prikrivenim identitetima, zamjenom djece ili dramatičnim obratima, kao što su dječje otmice u *Il trovatore* i *La fille du régiment*. Međutim, naglasak nije bio samo na strukturi samog zapleta, već na načinu na koji su određene univerzalne teme obrađene unutar same drame.¹⁵

Ključne teme u talijanskoj operi 19. stoljeća uključivale su ljubav, smrt, religiju i politiku, uz dodatne društvene ili čak nadnaravne elemente koji su obogaćivali priču. Ljubav je još u devetnaestom stoljeću bila kamen temeljac većine opernih okvira; On se u operama mijenjao kroz povijest i stilove.

U Metastasiojevo doba ljubav je smatrana osjećajem kojim bi trebala vladati razboritost i razum. Međutim, u romantičkim operama 19. stoljeća, ljubav često postaje tema intenzivne strasti, prolaznosti i tragične sudbine. Primjerice, u prvom činu *Traviate*, Violetta vidi ljubav kao prolazni plamen, uspoređujući je s cvijetom koji cvjeta i brzo umire:

¹⁵ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 17

*"Godiam, fugace e rapido è il gaudio dell'amore;
è un fior che nasce e muore, nè più si può goder!"*

(Uživajmo; ljubavna radost brzo prolazi;
to je cvijet koji cvjeta i umire, i više se ne može uživati!).

S druge strane, u prvom činu *La bohème*, Rodolfo i Marcello pak imaju ciničniji pogled na ljubav:

*"L'amore è un caminetto che sciupa troppo,
dove l'uomo è fascina
e la donna l'alare;
l'uno brucia in un soffio
e l'altro sta a guardare."*

Uspoređuju ljubav s "malom peći" koja troši previše "goriva" - gdje je muškarac taj koji gori, a žena koja samo gleda. Ovaj cinični prikaz naglašava prolaznost i nedostatak trajnosti ljubavi. Iako se tretman ljubavi u ovim djelima razlikuje, zajednička im je frustracija i intenzitet koji ljubav uvijek pojačava, često s tragičnim posljedicama.

Teme sukoba i ljubomore postaju sve istaknutije. Ljubomora, često nazvana "zelenooko čudovište", pojavljuje se kao značajna prepreka u romantičnim odnosima, odražavajući emocionalnu napetost odbijenih ljubavnika. Ova tema rezonira kroz razne opere, prikazujući složenost ljudskih emocija i društvenu važnost obiteljskih veza. Tako je i roditeljska ljubav ključna tema koja se često glorificira u operama; Likovi poput Rigoletta izražavaju duboku ljubav prema svojoj djeci, primjerice ideal obiteljske odanosti: "Il mio universo è in te".

Azucenina snažna ljubav prema Manricu naglašava dubinu te vrste emocionalnih veza, ističući da takva ljubav može nadmašiti čak i romantične osjećaje.¹⁶

Zanimljivo je, da dok su rane opere 19. stoljeća tendirale izbjegavati tragične završetke radi održavanja dekora, od 1830-ih dolazi do promjene; ljubavne afere u ozbiljnim operama gotovo neizbježno dovode do tragičnih završetaka, koje publika još nije bila spremna prihvatiti. Verdi je suočen s kritikama zbog niza smrti u svojim djelima, osobito u *La forza del destino*, što ukazuje na trend prema fatalističkim narativima.¹⁷

Osim spomenute tematike, sigurno je da imamo još puno širi dijapazon tema kojima su se skladatelj i libretist bavili u operama; vrlo su značajne i one već spomenute, vođene socijološkim pitanjima, religijskim i političkim (jer je i sama Italija bila pod okupacijom i borila se za svoju jedinstvenost i samostalnost.). A svakako je s druge strane od početaka bila prisutna opera *Buffa* čiji je majstor bio Rossini, koju nećemo umanjiti, ali ćemo se njome manje baviti.

Jedan od trendova koji se razvio u talijanskoj operi tijekom tog razdoblja bio je smanjenje duljih narativnih arija koje su služile za pružanje pozadinskih informacija, stil koji je bio uobičajen još od 17. stoljeća. Primjer za to je monolog Ferranda u *Il trovatore* (čin I, scena 1), koji su skladatelji sve rjeđe koristili. Umjesto toga, naglasak je stavljen na emotivnu obradu tema i glazbene elemente koji su nosili dramsku radnju, umjesto da se oslanjaju samo na zaplete i izlaganja. Ova promjena omogućila je skladateljima istraživanje suptilnosti ljudskih emocija i društvenih tema unutar opernog okvira, čime je talijanska opera stekla svoj specifičan karakter u razdoblju romantizma.¹⁸

¹⁶ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 18-20

¹⁷ L. Baldacci, *Tutti i libretti di Verdi* (Milan: Garzanti, 1975) str. 19

¹⁸ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 17

Ostaje još samo spomenuti inspijacije i izvore koji su velikim brojem dolazili iz klasične i suvremene književnosti te povijesnih tema, stvarajući snažne dramske temelje za libreta. Najčešće korišteni literarni izvori uključivali su: Shakespearea, posebno za Verdijeve opere poput *Macbetha*, *Otella* i *Falstaffa*. Shakespeareove drame, sa svojim bogatim prikazima emocija i moralnih sukoba, savršeno su se uklapale u romantični operni stil. Slijede i Schillerove drame, uključujući *Don Carlosa*, koje su bile izuzetno prikladne za istraživanje tema poput političkog sukoba i unutarnjih dilema, čime su doprinijele Verdijevom stvaranju *Don Carla*, te one Victora Huga, čije je djelo *Le Roi s'amuse* poslužilo kao osnova za Verdijevog *Rigoletta*, istražujući teme ljubavi, izdaje, osvete i prokletstva.

3.4. Jezik

U 19. stoljeću, libreta su slijedila specifične konvencije koje su se razlikovale od ranijih tradicija. Do vremena Arriga Boita, uspostavljene su određene forme u stihu: arije su obično koristile sedmerce, recitativi osmosložne osmerce, dok su zborovi koristili deseterce ili dvanaesterce. Međutim, pojavile su se i mnoge nepravilnosti koje su te konvencije činile fleksibilnima. Boito je, primjerice, popularizirao deveterosložne stihove, dok je klasični jedanaesterac ostao standardna forma za talijanska libreta. Ova evolucija u formi libreta bila je refleksija promjena u glazbenim i dramskim tehnikama tog vremena, te je doprinijela bogatijem i složenijem izražavanju u operi.

Rječnik talijanske opere u devetnaestom stoljeću, posebice na početku stoljeća, obilježavao je vrlo formalan i kodificiran jezik. Riječi poput *amore* (ljubav), *dolor* (tuga), *cor* (srce), *Dio* ili *Iddio* (Bog), *felice* (sretan), *gioia* (radost), *nemico* (neprijatelj), *onore* (čast), *perfido* (zloban, podmukao), *perfidia* (nevjera, vjerolomstvo), *sciagurato* (bijednik) i *traditor* (izdajnik) bile su uobičajene i često korištene.¹⁹

¹⁹ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., 15-16

Ovi izrazi smatrali su se pjesničkim i uzvišenima, što je bilo u skladu s klasičnim temama i veličanstvenošću tradicionalne opere. Na formalnoj razini, libreta su uključivala poetski i simbolički jezik, a glazbene strukture — kao što su grandiozne arije, ansambli i zborovi — služile su kao sredstva za postizanje maksimalnog dramatičnog i emotivnog učinka.

Dolaskom *verizma* (realizma) krajem stoljeća, vokabular se promijenio i postao pristupačniji i kolokvijalan. Ovaj pravac nastojao je prikazati svakodnevni život i istinske emocije, pa se jezik prilagodio toj promjeni. Na primjer, riječ "mamma" počela je zamjenjivati formalniju "madre" (majka), što je simboliziralo približavanje publike i izraz koji je pobudio dublju intimnu reakciju. Poznat primjer ove promjene može se uočiti u *Cavalleria rusticana*, gdje lik Turiddu emotivno oslovljava svoju majku s "mamma" tijekom svog posljednjeg oproštaja u vrhuncu opere.²⁰

Evolucija u jeziku odražava širi pomak u temama opere, jer su skladatelji i libretisti težili prikazivanju stvarnih životnih situacija i sirovih ljudskih emocija, čime su se udaljili od uzvišenih i idealiziranih izraza koji su bili tipični za ranije opere.

3.5. Radnja

Radnja romantične opere obično je podijeljena na specifične dijelove koji naglašavaju emocionalnu ekspresiju i dramatičnost. Svaki dio radnje ima određenu funkciju u razvijanju likova, njihovih unutarnjih sukoba i međusobnih odnosa, kao i uvođenju tema koje su karakteristične za romantizam, poput ljubavi, strasti, sudbine, i nadnaravnog.

Uvodni prizor (Introduzione): Uvodni dio romantične opere postavlja osnovni ton i atmosferu, uvodeći glavne teme i likove. Ovaj dio često ima zborske scene ili solo arije koje ilustriraju raspoloženje i omogućuju publici uvid u glavne elemente drame.

²⁰ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995., str. 15-16

Arije: Arije su solo izvedbe u kojima lik izražava svoje unutarnje misli i osjećaje. U romantizmu, arije su obično vrlo emotivne, koristeći liriku i melodične linije koje naglašavaju individualnost lika i njegove duboke emocije. Arije nerijetko razdvajaju različite faze razvoja radnje, pružajući publici trenutke introspekcije likova.

Dueti i ansambli: Dueti i ansambli (trio, kvartet, itd.) važan su dio romantične opere jer omogućuju interakciju između likova. U duetima se razvijaju ljubavni odnosi, konflikti ili savezništva, dok ansambli omogućuju složene emotivne i dramske scene. Ovi dijelovi često prikazuju kontrast između osjećaja različitih likova.

Recitativi: Recitativi povezuju različite dijelove opere i pomažu u razvijanju radnje. Za razliku od arija, recitativi su govorni dijelovi s minimalnom melodijom, koji omogućuju narativnu progresiju. U romantičnoj operi, recitativi često prelaze iz jednog emocionalnog stanja u drugo, vodeći publiku kroz složenu priču.

Zborovi: Zborski dijelovi u romantičnoj operi uglavnom predstavljaju društvene ili kolektivne aspekte drame, poput naroda ili mase koja komentira radnju ili predstavlja kolektivnu emociju. Zborovi daju dodatnu dimenziju radnji i reflektiraju društvene i političke teme vremena.

Finale: Finale romantične opere je klimaktičan trenutak u kojem se razrješavaju glavni konflikti. Ovaj dio uključuje snažne emocionalne trenutke, poput smrti, sudbonosnih odluka ili velikih otkrića. Finale može završiti tragično, kao što je često slučaj u romantizmu, ili ostaviti otvoreni završetak koji ostavlja publiku u iščekivanju.

4. POLITIČKO STANJE I NEPOVOLJAN POLOŽAJ

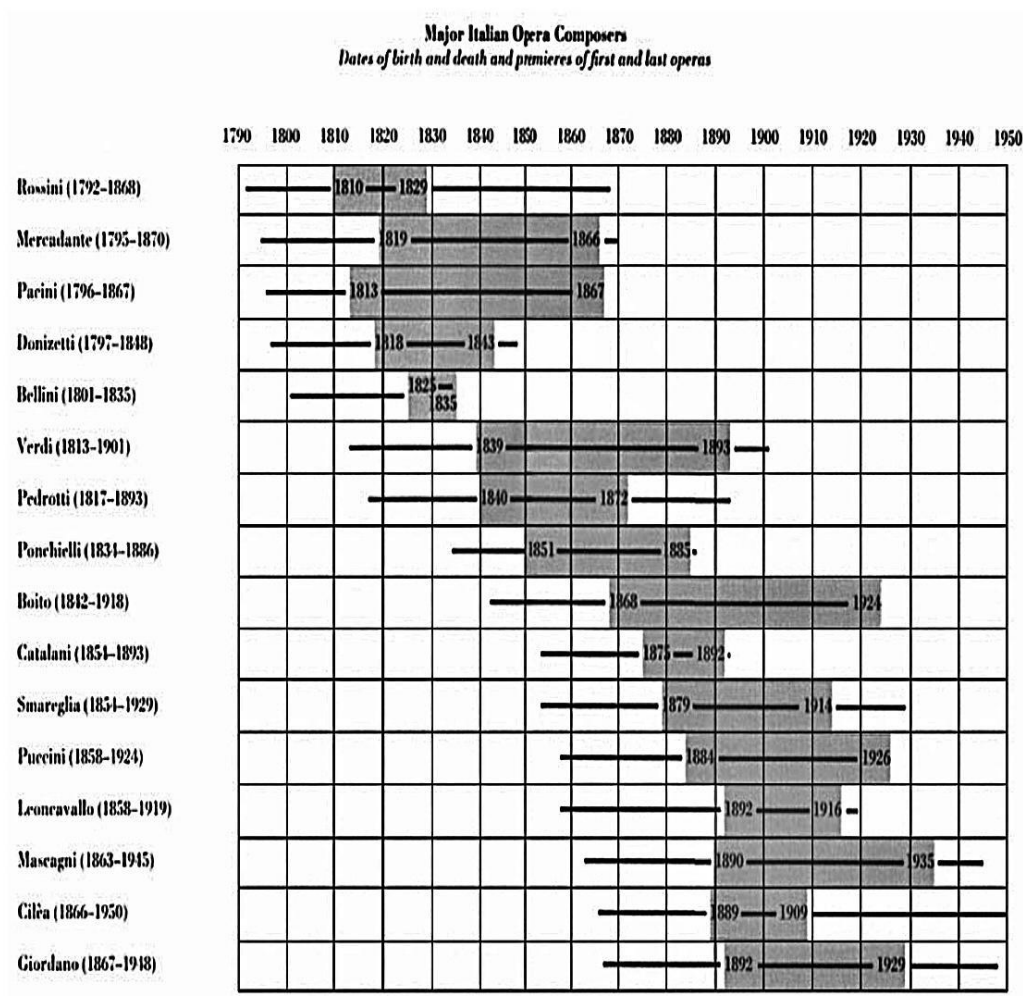
Političko stanje Italije u 19. stoljeću značajno je utjecalo na opernu scenu i razvoj talijanske opere. Tijekom ovog razdoblja, proces nacionalnog ujedinjenja poznat kao *Risorgimento* bio je u punom jeku, a mnogi operni skladatelji i libretisti aktivno su se angažirali u ovom pokretu, koristeći operu kao sredstvo za izražavanje nacionalnih osjećaja i političkih ideja.

Kao što ističe Paul Ginsborg u svom djelu "A History of Italy 1700-1860: The Social Constraints of Political Action" u ovo vrijeme su se operni izvođači i skladatelji često poistovjećivali s idejom nacionalnog ujedinjenja. Giuseppe Verdi, na primjer, postao je simbol talijanske borbe za slobodu kroz svoje opere, poput *Nabucca*, koja je sadržavala snažne političke poruke o oslobođenju i nacionalnom identitetu".

Osim toga, s porastom nacionalističkih osjećaja, libreta su počela sadržavati teme domoljublja i borbe protiv potlačenosti. U tom kontekstu, Giacomo Puccini i Giuseppe Verdi koristili su svoja djela kako bi odražavali društvene i političke promjene u Italiji. U *Traviati* i *Aidi*, naprimjer, Verdi istražuje složene ljudske emocije unutar okvira društvenih normi i političkih previranja svog vremena. U tom smislu, operna scena nije bila samo mjesto zabave, već i platforma za izražavanje kolektivnih aspiracija i identiteta. Ova previranja u društvenom i političkom kontekstu oblikovala su kako operne teme tako i stilove, što je rezultiralo bogatijom i dinamičnijom opernom produkcijom.

5. TALIJANSKI OPERNI PROCVAT DEVETNAESTOG STOLJEĆA

Prilažem vrlo zanimljiv i praktičan graf kako bi imali jasniji uvid u vremenske odnose i odmake skladatelja te njihovih početaka i završetaka skladanja opera.



²¹ D. Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995.,

Procvat talijanske opere je jedan od najvećih glazbenih fenomena koji je izrodio već spomenute, mladu zvijezdu i genija, Rossinija i Verdija, uz koje treba spomenuti i stilski različitog Bellinija, vrhunac *bel canto* stila.

Za taj procvat su bile nužne dvije struje: prva, ona potaknuta istinskim iznenadnim talentom talijanskog opernog nasljeđa, te druga, bečka klasična struja koja je svojim glazbenim procvatom u stoljeću prije gotovo ostavila Italiju zakinutu za status kolijevke opere koji je i danas aktualan, ali i preuzećem talijanskog opernog nasljeđa zadržala te utrla put skladatelju poput Donizettija.

5.1. Utjecaj Mozarta i Da Pontea

Potrebno je tako prvo spomenuti Njemačko skladateljsko ime *Simon Mayr*, poznato kao Giovanni Simone Mayr, dobrovoljni iseljenik u sjevernu Italiju koji je napisao oko 70 opera na talijanskom, koji je također bio pod dubokim utjecajem Mozarta; Koliko su skladatelji prije zaslužni za razvoj talijanske opere, toliko, možda i više je to bio Mozart, prvenstveno sa svojim kapitalnim djelima "*Figarov pir*", *Don Giovanni* i *Così fan tutte*. Te tri opere su nastale na libreto poznatog talijanskog libretiste na bečkom dvoru, Lorenza Da Pontea, koji je bio poznat kao uspješan kreator dovitljivih likova, njihove karakterizacije i međusobne interakcije, više nego prikazivanja fatalne ljubavne strasti i sladunjavosti. Jako je vjerovao u posvećenost skladatelju te je posebno njegovao kreaciju libreta na povezanosti kontrasta *opere serie* i *buffe* u jedno.

One ozbiljne crte i karakterni obrisi su češće pripadali ženskim likovima, dok je u muškim razvijao punu moć buffo likova, naravno s iznimkama poput Don Giovannija. Takav karakterni razvoj je njegovao i sam Mayr te je svoja znanja prenio na svog učenika i nasljednika Gaetana Donizettija kojem će taj karakterni razvoj i dramaturški kontrast postati izražajni sinonim.²²

²² <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century> (zadnji pristup 25.10)

5.2. Rossini

Oprečno tome, naglom i neočekivanom brzinom na scenu stiže prirodni i neobuzdani genij Rossinija koji sa svojom "*Bračnom mjenicom*" 1810. godine publiku osvaja količinom i pjevnošću melodija i arija te komičnih zapleta, tako brzo da već kao tinejdžer postaje europski slavan;

Rossini je toliko drastično promijenio opernu klimu u Italiji da je postao snaga s kojom su se svi njegovi suvremenici morali suočiti. Emfatičan uspjeh i brzi niz Rossinijevih opera nakon "*Tancredija*" (1813.) stvorili su u publici gotovo nezasićenu glad za tonalnom blistavošću i ritmičkom energijom njegove glazbe, a istovremeno rastuću nestrpljivost prema notnim zapisima koji su nedostajali ovih kvaliteta. Za kompozitora koji je tek počinjao u godinama kada je Rossinijeva moda prvi put zavladala, jedini način da napreduje bio je prilagoditi se tom dominantnom stilu koliko god je mogao.²³ Dok je Mozart operni realitet u odnosu na društvo postizao karakternom gradnjom likova, Rossini je to činio brzom ritmikom radnje, izbacivavši postepeno standardni slijed arije nakon recitativa, a ubacivši pritom dramaturšku scenu koja je spojena interakcijom likova, nju je potom završavao lirskom arijom ili brzom kabaletom. Karaktere je doveo do punine komičnosti, ponajviše u svom remek djelu, "*Seviljskom brijču*", a ukrasima i melodijama stavio pjevača na prvo mjesto te svojom neodoljivošću i plijenjivom glazbom započeo pravu umjetnost *bel canto stila*. Zbog takvog pristupa i virtuoznosti, nerijetko su izvanredni pjevači tog doba prilagođavali i proširivali melodije, kadence i ukrase prema svojim velikim rasponima i vokalnoj pokretljivosti; Rossini, koji je to u početku razbuktao, kasnije i sam pokušava zaustaviti takvu slobodnu tradiciju naslijeđenu još od baroka, ali unatoč inzistiranju na napisanim notama, virtuoznost je prevladala.²⁴

²³ W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982., str. 215

²⁴ <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century> (zadnji pristup 25.10)

Sa navršenih trideset i sedam godina napisao je gotovo četrdeset opera, točnije trideset devet, a 1830. godine odlazi u opernu mirovinu te uživa u stečenoj slavi i suradnji s ostalim uglednim skladateljima tog vremena; njegova popularnost mu je osigurala status najznačajnijeg talijanskog skladatelja prve polovice devetnaestog stoljeća.²⁵

Napomena: Kod Rossinija, kao i kod Mozarta, nailazimo na veći broj recitativa secco koji se u romantičkom smislu radnje i dramaturgije već u sljedećim desetljećima drastično smanjuju i čak posve izbacuju, stoga se njima u ovom radu nećemo dominantno baviti.

5.3. Bellini

Rossinijev stil i melodioznost, kao najlogičniji nasljednik kroz svoja kapitalna djela *Normu* i *Mjesečarku*, Bellini je razvio u serioznost i čistoću duljine melodijske linije koja se do danas smatra prestižem bel canta. U svojim operama njeguje delikatna i emocionalna unutarnja stanja, ljubav suprotivu časti, moralu i društvu, brinući se ne samo o pjevaču, već i o uporabi zbora te karakteristikama instrumenata u orkestru. U njegovoj se glazbi očitava dominantnost elegancije te nerijetko postavljena zahtjevnost da od pjevača traži izrazito lirsku glazbenu frazu (vrlo često visoke vokalne *tessiture*) nastavljenu na dramske zahtjeve građenih sukoba ili ljubavnih razrješenja; razlog je njegovo zanimanje i predanost, najviše priklonjena tekstu na koji je pažljivo gradio svoje melodije. Takav pristup će kasnije, pogotovo u ranijim djelima, preuzeti Giuseppe Verdi. To nam naglašava važnost Bellinija kao nasljednika, ali i onog koji je podastrao put novim skladateljima.

Nakon svoje treće opere *Il pirata* (1827.), skladane na narudžbu milanske Scale, Bellini započinje put slave, bogatstva i ugleda koji mu daje odriježene ruke slobodu daljnjeg skladanja. Upravo spomenuta opera je početak bitne suradnje s libretistom pod imenom Felice Romani; on će kasnije biti zaslužan i za stihove *Capulettija i Montecchija* te krune stvaranja, opere *Norma*, a još će podati vrlo plodna libreta drugim istaknutim talijanskim skladateljima.

²⁵ R. Osborne. *Rossini: His Life and Works*. Oxford University Press, 2007.

Spomenuti će još prije, 1814. godine napisati libreto Rossinijevoj operi *Il Turco in Italia*, napisanoj pod inspiracijom Mozartove *Così fan tutte* odmah godinu nakon prve izvedbe. Nažalost je suradnja Bellinija i Romanija naglo prekinuta preranom smrću skladatelja u njegovoj trideset četvrtoj godini, 1835. godine.²⁶

Tuga je bila neizmijerna pa su tako najlijepše posthumne riječi došle upravo iz pera njegovog libretiste, koji je rekao: "Možda niti jedan drugi skladatelj ne poznaje tako dobro kao Bellini potrebu za bliskim sjedinjenjem glazbe s poezijom, dramatičnom istinom, jezikom emocija, dokazom izražavanja. Znojio sam se petnaest godina da pronađem Bellinija! Jedan jedini dan mi ga je uzeo!"²⁷

6. DONIZETTI

Već spomenute godine umirovljenja Rossinija, na opernu scenu dolazi novi mladi talentirani skladatelj Donizetti koji s druge strane njeguje melodije ukrasnog karaktera, pomalo sladunjave lirske legato linije, ali od svih tadašnjih talijanskih opernih skladatelja, najviše njeguje dramaturšku jačinu te sve više uvodi scene koje pomiču klasičnost recitativa. *Recitativa secca* pretvara u one praćene orkestrom te briše liniju pjeva i govora, što će kasnije nastaviti i produbiti Giuseppe Verdi.

Njegov cilj bio je izbjeći nevidljivost zadovoljavanjem publike radi vlastitog profita i prestiža. Kao talijanski kompozitor, jedini način za postizanje tog cilja bio je redovito i često stvaranje opera. Njegova sposobnost brze kompozicije bila je prednost, a kako su se uvjeti na kraju njegove karijere počeli mijenjati, u njegovim tvrdnjama o brzini stvaranja osjetila se određena patetika. Ovaj poriv za brzim i obimnim stvaranjem potekao je iz njegovog školovanja kod spomenutog Mayra, koji je pozitivno poticao te tendencije.²⁸

Tadašnji rastući problem bio je već spomenuto diranje u partiture te prilagođavanje istih sposobnostima pjevača ili situacija, tome se već i spomenuti Rossini htio oduprijeti, ali je i sam bio dijelom takve prakse u svojim počecima;

²⁶ <https://www.classical-music.com/features/composers/vincenzo-bellini>

²⁷ <https://interlude.hk/on-this-day-23-september-vincenzo-bellini-died/> (zadnji pristup 25.10.)

²⁸ W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982., str. 207

Stoga je Donizettijev odlučan otpor prema bilo kakvim izmjenama njegovih partitura bio vrlo bitan za razvoj opere i jasno je bio prisutan tijekom cijele njegove karijere. To anticipira kasniji stav Verdija, koji je bio duboko ogorčen mogućom štetom koju su pojedini impresariji mogli nanijeti njegovim operama.

U vrijeme kada je Donizetti djelovao, status skladatelja unutar operne hijerarhije značajno se poboljšao, a njegova odluka da javno suprotstavi bilo kakvom pogrešnom predstavljanju njegovog djela odražava sve veće priznanje i važnost skladatelja tijekom tog razdoblja.²⁹

Ovaj stav i muzička perspektiva naglašava razvoj odnosa između skladatelja i njihovih djela u 19. stoljeću, posebno u kontekstu talijanske opere. Kod francuskih i njemačkih skladatelja je status bio puno bolji te se nisu do te mjere trebali boriti za izvornost svog djela.

Poput Rossinija, Donizetti se slobodno kretao između ozbiljnih i komičnih tema. Tijekom 25 godina skladao je oko 70 scenskih djela. Nakon uspjeha opere *Anna Bolena*, napisao je, s brzinom i lakoćom koje i dalje fasciniraju, brojne opere trajne kvalitete. Među njima su sentimentalna komedija "*Ljubavni napitak*" (1832; libretist Felice Romani), popularna *Lucia di Lammermoor* (1835; libretist Salvatore Cammarano), opera koja najviše odražava Donizettijevu povezanost s muzikom Bellinija šarmantna, *opéra comique* "*Kći pukovnije*" (1840.), te kako mnogi smatraju. Donizettijevo remek-djelo, uvijek svježa i živopisna opera buffa *Don Pasquale* (1843; libreto Giacomo Ruffini i Donizetti).³⁰

²⁹ W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982., str. 212

³⁰ <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century> (zadnji pristup 26.10.)

7. LJUBAVNI NAPITAK - L'ELISIR D'AMORE

Ovom je operom Donizetti po prvi put pokazao svoje potpuno majstorstvo u buffo formi. Imajući na raspolaganju Romanijev najbolji libreto u komičnom žanru, Donizetti je dobio jasnu, elegantnu tekstualnu podlogu i snažno oblikovane likove, no najvažnije, libreto sadrži duboku iskrenu emociju. U usporedbi s Rossinijevom *// barbiere di Siviglia*, možemo primijetiti da opera sadrži mnoštvo duhovitosti i domišljatosti, no karakteristično definira situacije kroz vanjske opise, što čini da se osjećaji uzimaju zdravo za gotovo.³¹

Nadmoć *L'elisir d'amore* nad Donizettijevim ranijim komičnim operama leži u živopisnom melodijskom karakteriziranju. Svaki lik ima svoj jedinstveni izraz: Dulcamara je pričljiv i brbljav, Belcore odaje energičnu muževnost, dok Adinina koketnost nikad u potpunosti ne skriva njezinu urođenu nježnost. Primjerice, njezin melodijski razvoj kreće od složenih, koketnih fraza u prvom činu, tijekom dueta s Nemorinom, "*Chiedi all'aura*", do puno jednostavnijeg i iskrenijeg "*Prendi, per me sei libero*" u drugom činu, gdje su njezini ukrasi uglavnom završni kadencijski.

Nemorinov glazbeni izraz obilježen je jednostavnošću koja ne skriva dubinu njegovih osjećaja, a upravo ovaj majstorski portret najviše doprinosi trajnoj popularnosti "*Ljubavnog napitka*" u opernom repertoaru.³² Stoga krenimo na analizu pojedinih dijelova kroz koje možemo vidjeti razvoj Nemorina kroz pjevanu riječ. Osvrnut ćemo se na recitative, ali i na one dijelove koji u sebi nose glazbene elemente govora; Kod ove opere je još prisutan *recitativo secco*, ali je zanimljivo što je recitativnost govora prisutna i u melodičnijim dijelovima prve Nemorinove arije: "*Quanto è bella, quanto è cara!*"

³¹ W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982., str. 329

³² W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982., str. 330-332

7.1. *Quanto è bella, quanto è cara!*

Nemorino je očaran Adininom ljepotom i inteligencijom, ali osjeća da je nije dostojan i da nije u stanju potaknuti nikakvu naklonost u njezinu srcu. Opisuje sebe kao nezalicu, nesposobnog da na pravi način izrazi svoje osjećaje, te čezne za načinom kako da ju pridobije. U frazi : "*Ma in quel cor non son capace lieve affetto d'inspirar*" ("al' u takvom srcu nisam sposoban nadahnuti ili probuditi ljubav"), na početku prvo pjeva u čistom C-duru, da bi kraj fraze otišao u e-mol koji odaje nemoć te nastavlja nabrajati Adinine sposobnosti, a sebe smatrajući nesposobnjakovićem. U cijeloj ariji je prisutan deskriptivni moment koji uz bel canto frazu zahtijeva i vrlo jasan izgovor. Na kraju, u repeticiji spomenutog teksta (koji je bio česta pojava romantičke opera te se kasnije izbjegava) prije kadence, Donizetti nam prvo glazbenim proširenjem te naglascima i alteracijama na slici dočarava i pod nos baca očitost njegove nesposobnosti, koju Nemorino gotovo razmaženo i djetinje ponavlja:



Primjer br. 1 / *Ljubavni napitak / arija iz prvog čina: Quanto è bella, quanto è cara!*

Na ovom primjeru vidimo recitativnost i arioznost usred arije, što pridodaje realističnosti i iskrenosti lika te zahtjeva posebnu interpretacijsku vještinu, više nego samu dugu bel canto liniju.

7.2. *Dottore, perdonate...*

Prvi karakterno zanimljivi *recitativo secco* u kojem Nemorino pokazuje prvo poduzimanje za svoju sudbinu te nabavljanje napitka koji bi ga približio Adini te ju zaljubio kao Tristana i Izoldu (na slijedećoj stranici);

Dottore, perdonate ...

È ver che possediate

Segreti portentosi? ...

Doktore, oprostite...

Je li istina da

posjedujete čudesne tajne? ...

Prvi put vidimo i punu naivnost Nemorina kao lika; prevarant Dulcamara prodaje lažne napitke, upravo mušterijama kao ovom beznadnom zaljubljeniku. Prevarantov nos za posao odmah uviđa da ga neće biti teško prevariti te se brzo snalazi nakon Nemorinovog brbljanja o magičnom napitku (za kojeg je čuo u čitanju Adine tijekom prve scene).

Na početku obraćanja ulazi s *appoggiaturom* (dis1 u ton e1) na riječi "*perdonate*", što daje početnu sramežljivost, pristojnost i nesigurnost. Vrlo brzo se brbljavi zaljubljenik opušta te kaže kako traži Izoldin magični napitak, kad ovaj ne razumije, *recitativo secco* postaje *recitativo accompagnato* (ili već spomenuti "*recitativo obbligato*") te pokret i samostalna melodija u violini opisuje već pokazanu Nemorinovu zaigranost i bivanje u oblacima, pa tenorova melodijska linija koja nije duga, već ispresjecana, ali naznačena u legatu, također označava djetinjasto uvjeravanje i sa svom nesigurnošću, naivnu samopouzdanost. Donizetti je bio majstor takvih suptilnih karatkernih promjena u samo nekoliko taktova, što od pjevača zahtjeva također istinitu zaigranost i sposobnost različitih glasovnih boja, ali bez gubljenja jednostavnosti fraze.

Sljedeći primjer je scena nakon; Nemorino u *recitativu accompagnato*, sam sa svojim napitkom u ruci, siguran u svoj uspjeh; Ili? A kako to uglazbljuje Donizetti?

N
 Dotto-re... perdo-na-te... è ver che possediate segreti portento-si?...

DULCAMARA
 Sorprendenti. La mia saecoccia è di Pandora il va-so. A_vreste voi per caso...
 NEM.

DUL.
 la bevanda a-moro-sa della re-gina I-sotta? Ah!... che?.. che co-sa?

MODERATO
 80
 p

NEM.
 Voglio dire... lo stu - pen - do E - li - sir che de - sta a -

DUL.
 -more... Ah! sì, sì, ca-pisco, in-tendo. Io ne son di - stil - la -

7.3. Caro Elisir!

95

RECITATIVO

SCENA VII.

NEMORINO

Ca-ro Eli-sir! sei mio! sì, tut-to mio... Com'esser dee pos-

RECIT.^o

p

N

-sente la tua vir-tù, se, non bevuto an-cora, di tanta gioja già mi colmi il

pet - - - to! Ma perchè mai l'ef-fetto non ne poss'io ve-

ALL.^o *f* RECIT.^{oo}

(beve)

-dere prima che un giorno inter non sia trascorso? Be-vasi.

(beve ancora)

Oh! buono! Oh! caro! un altro sorso. Oh! qual di vena in

f *tramolo*

Primjer br. 3 / početak scene br.7 / recitativ Nemorina: Caro Elisir!

Iskustvo izvođenja:

Imao sam priliku izvođenja ovog dueta više puta s orkestrom pa prije analize samo treba spomenuti koliko vremenskog savladavanja i kontrole zahtjeva ovaj duet, na čas miran, na čas preplavljen emocijama; specifično za Donizettija jest da i recitativo secco i accompagnato moraju biti tečni, ali ne i požureni, svaka riječ treba biti potkrijepljena emocijom te shvaćena kao bel canto (što u prethodnoj tradiciji nije često bio slučaj; recitativi su bili dugački i preplavljeni tekstom, služili su kao dovođenje radnje do bitnih dijelova, nerijetko površnji, u iznimci, recimo, Monteverdija i Glucka.); stoga su sada radnja i karakter stavljeni ispred melodije, ali zbog Donizettijeve melodičnosti treba stalno biti na tehničkom oprezu.

Već tada, kao i kasnije Verdi, Donizetti naznačava legata i portamenta, vrlo često vodeći se tekstom, ali treba obratiti pažnju na manirizme i današnju tradiciju "čistog pjeva".

*Caro elisir! sei mio!
E tutto mio ... – Com'esser dee
possente
La tua virtù, se, non bevuto ancora,
Di tanta gioia già mi colmi il petto!
Ma perché mai l'effetto
Non ne poss'io vedere
Prima che un giorno intier non sia
trascorso?
Bevasi.
Oh! buono! – Oh! caro! – un altro
sorso.
Oh! qual di vena in vena
Dolce calor mi scorre! ... Ah! forse
anch'essa ...
Forse la fiamma istessa
Incomincia a sentir ...*

Dragi napitku! Moj si!
Potpuno moj... – Mora biti da je
moćan
Učinak tvoj, jer još ne popih',
A grudima već mi radost tuče !
Ali zašto učinak
Vidjeti ne mogu
Prije no što prođe cio dan?
Popijmo.
Oh! Dobri! – Oh! Slatki! – još
jedan gutljaj.
Oh! Kako iz vene u venu
Kroz mene teče slatka toplina!
...Ah! možda i to...
Možda i sam plamen
Počinjem osjećati...

Sami početak recitativa počinje u u toplom B-duru te prema glazbi vidimo da je tonalitet u potrazi, stalno u pitanju i odgovoru, čas nesiguran, čas "potvrđujući" molskim tonalitetom. Nemorino je pak siguran u božanski učinak napitka, a sve veću sigurnost orkestar ironično komentira uzastopnim dominantama i konačnim prelaskom u "varavo rješenje" g-mol na riječima "*già mi colmi il petto!*"; Ne baš potvrđujuće. "Ali zašto treba cijeli dan za učinak", pita se? Možda da popijemo prvi gutljaj? "*Bevasi*" : Popijmo!

Orkestar u c-molu, prvo na tonici, od petog stupnja niže silazne terce, pa potom na dominantu od male septime zgodno naslikava gutljaje te napitkov učinak :

"O dobri, slatki!" Još jedan gutljaj već lepršavo uvodi u srodni As-dur koji na isti način iz tonike, silaznim tercama kao prije, transponirano ispija gutljaj; I tada spreman na nagle efekte, Donizetti potvrđuje As-dur u tremolu gudača koji raspaljuju kolanje napitka (čitaj: vina) kroz vene te Nemorino doživljava transformaciju. U njemu se bude sva čula, ali i apetit...napitak ga opija.

Genijalnost i učinkovitost scene leže, koliko u libretu Romanija, toliko i u spremnosti Donizettija da donese svo unutarnje stanje zaljubljenog junaka na scenu. Već tu vidimo dramatične potencijale uglazbljivanja recitativa koji su znatno jačeg dojma na publiku; razumijemo emociju svakog stanja prenesenog u govor.

Ostaje još promotriti jednu scenu u kojoj se vidi ona sentimentalna i beznadna strana Nemorina, koja iz njega izlazi dovedena gradacijom.

7.4. Adina, credimi

Razmotrimo najprije pitanje osjećaja u Donizettijevoj operi *L'elisir d'amore*: dva ključna trenutka koja se ističu su Nemorinova rečenica „Adina, credimi” u prvom finalu i njegova poznata arija *Una furtiva lagrima* u drugom činu. Ovi trenuci ispunjeni su istinskim patosom, gdje Donizetti ne prenosi osjećaje lika objektivno, već istražuje njihovu suštinu.³³

Takav pristup pokazuje Donizettijevu vještinu u kombiniranju humora s iskrenim trenucima, čime *L'elisir d'amore* postaje više od obične komedije – postaje priča u kojoj publika može osjetiti povezanost s likovima na emocionalnoj razini. Kroz ovakav suptilan prikaz osjećaja, skladatelj uzdiže izraze ljubavi i ranjivosti svojih likova, dodajući dubinu opernom iskustvu.

122
NEM: *LARGHETTO*
con passione e legato

A-di-na, cre-dimi, te ne scon-giu-ro... non puoi spo-

LARGHETTO
Lento 127 *f*

N
-sar-lo... te ne assi-cu-ro... a-spetta an-co-ra... un giorno so-lo... un breve

Primjer br. 4 / Larghetto finala prvog čina

³³ W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982., str. 329

U trenutku stiha : "Adina, credimi..." koji predstavlja glavni dio laganog tempa u finalu prvog čina, Adina preuzima melodiju koju je započeo Nemorino nakon svojeg sola. Njihov duet dodatno obogaćuje Belcoreov tihi prijeteći ton Nemorinu kao rivalu, koji sada stvara kontrapunkt glavnoj melodiji. U završnim frazama Nemorinov glas pridružuje se u harmoniji. Druga faza ovog dijela dominirana je *unisono* frazama za sopran i tenor – prvo se javlja par istih fraza, a zatim par variranih fraza. Cijeli pokret razvija i produbljuje emociju koju je pokrenula Nemorinova molba.³⁴

Već spomenuti sentimentalni trenutak Nemorina zaustavlja radnju i njegova molba odjednom postaje vrlo seriozna ; u orkestru otkucava ostanatni f-mol, ne uzimajući pažnju s tenora koji ima lamentaciju u legato, ponovno isprekidanim frazama duljine jednog takta u frazi dvotakta pratnje. Upravo taj odmak doba u taktu ostavlja dojam molbe i bespomoći, pojačavajući ga uklonom uzlazno u Des-dur (Un giorno solo...). Ovaj dio dostiže onu punokrvnu romantičku razinu patosa koju će kasnije usavršiti Giuseppe Verdi, o kojem ćemo detaljnije u sljedećem poglavlju.

Donizettijeve opere s odmakom vremena puno lakše možemo validirati i sagledavati kroz dubinu njegovih likova, različitost njegovog pristupa pisanju opere. U to vrijeme je bilo jako teško doživjeti kojeg drugog skladatelja pored Rossinija koji je u prvoj trećini devetnaestog stoljeća zaludio europu; njegove opere su nametnule kriterije koje je trebalo slijediti. I sam Donizetti se Bonesiju žali kako nema mjesta njegovom pogledu na operu pored takvog diva kojeg je stvorila publika; "Što učiniti s tim prokletim kazališnim konvencijama? Impresariji, pjevači, pa čak i publika, bacili bi meu najdalju jamu i – addio per sempre."³⁵

Rossini je znao kakva je vrsta zabave ljudima potrebna, možda zbog stanja u Italiji, a možda još više zbog zastarjelih i nasljeđenih tradicija koje je spretno iskoristio i nadogrudio, neosporavajući njegovu genijalnost. Do sada je spomenuti bio sveprisutan lik njegovih suvremenika (i ovog rada) te su drugi morali stvarati u sjeni; sve do pojave skladatelja koji nije bio samo skladatelj, već i simbol naroda za talijansko ujedinjenje: "Viva Verdi!"

³⁴ W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982., str. 331-332

³⁵ W.Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 1. Cambridge University Press, 1982., str. 19

8. VERDI

"Središnje poglavlje eventualne povijesti opere u 19. stoljeću s punim bi pravom pripalo Giuseppeu Verdiju. Ograničimo li, pak, predmet na talijansko nacionalno područje, težina Verdijeva prinosa bit će još veća, jer se kultura preporodne Italije doista poistovjećuje s Verdijevom operom, i to više negoli s romanom i pjesništvom Alessandra Manzonijsa." ³⁶

Nadovezujući se na reformske promjene u operi koje je uveo Rossini, Bellini i Donizetti dali su recitativu nove funkcije i povećali ulogu orkestra unutar njih. Ipak, orkestar je ostao potpuno podređen vokalnoj liniji kada je riječ o vođenju opere kao dramske radnje. Dakle, rani talijanski romantični skladatelji, unatoč svojim glazbenim inovacijama, nisu još slijedili Mozartov primjer, u kojem orkestar postaje integralni element radnje. Glazbeni elementi koji su mogli odvući pozornost s pjevača smatrani su nepoželjnima; dramski razvoj odvijao se isključivo vokalnim sredstvima. Postoje brojni povijesni dokazi da je Donizetti još 1820. godine izražavao nezadovoljstvo prividnom krutošću talijanskih opernih konvencija (npr. broj arija, obvezne scene smrti). ³⁷ Takav stav preuzima i sam Verdi te uspijeva malo po malo mijenjati konvencije opere, njegov lik je snažan i kasnije stiže status pučkog heroja, a upravo su njegove moderne tendencije i pučki tradicionalizam nešto što Verdija čini skladateljem za svih; on u operi traži život, suvremenost, poklik, ali daje i ono što publika pored poruke želi čuti, melodiju i dobru dozu predvidljivosti i tečnosti glazbe.

Verdi se u svojim počecima bori s predugim recitativima te kako puno riječi staviti u glazbeno-scensku priču koja bi publiku držala uključenom u radnju; Najvažnije je u svemu tome činjenica da se o Verdiju, više negoli o svim drugim skladateljima, mora govoriti kao o -autoru- zbog kakvoće njegova udjela u svim fazama rada oko skladbe, što njegovim djelima daje stilističko-ideologijsko jedinstvo unatoč različitim libretistima.³⁸

³⁶ F. Portinari, *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. stoljeća*. Zagreb, Matica hrvatska, 2004., str. 187

³⁷ W. Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Volume 1. Cambridge University Press, 1982., str. 42

³⁸ F. Portinari, *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. stoljeća*. Zagreb, Matica hrvatska, 2004., str. 188

Kad je talijanski skladatelj Giuseppe Verdi u dobi od 26 godina premijerno izveo svoju prvu operu *Oberto* (1839.) u Milanu, Rossini već deset godina nije stvorio novu operu, skladatelj bel canta Vincenzo Bellini bio je mrtav, a Donizetti je skladao za parišku publiku. Iako je pojavljivanje novog talenta bilo dobrodošlo, nitko nije mogao predvidjeti da će Verdijevih 26 opera – posljednja napisana 1893. kada je imao 80 godina – potpuno dominirati talijanskom glazbom u drugoj polovici 19. stoljeća.³⁹ *Oberto* je zaista prva Verdijeva opera. Tu se pojavljuje jedan nov karakter i naglasak kakvog do tada nije bilo u talijanskoj opernoj panorami. Elegijski povlačenje, pečat sjetne rezignacije, plemenitost u biti slabih duša Bellinijevih i Donizettijevih junaka koji s uzdahom i suzama podliježu nalogima nesklone im sudbine uzalud ćeš tražiti u četiri glavna lika opere *Oberto*. Sudbina i njih pobjeđuje i tlači, no oni se divljom snagom bore sve do konca. Nisu elegijski, nego žestoki tipovi, čak i žene [...]. Imaju velike duše, donose ponosne i strašne odluke. To je svijet koji djeluje, a ne trpi [...]. Ljubav je u drugom planu, ljubav koja je suvereno vladala Donizettijevom i Bellinijevom muzom.⁴⁰

Pisati o Verdijevom opusu bi bilo zaista sveobuhvatno za ovakav rad pa možemo samo navesti glavne okvire njegovih opernih razdoblja: Osim svog *Requiema* (1874) i nekoliko drugih sakralnih djela, opera čini cjelokupan Verdijev kreativni opus, koji se obično dijeli u tri razdoblja:

- *Oberto* (1839.) - *La Traviata* (1853.)

Nakon što je pronašao libreta koja su mu zapalila maštu, uključujući ona temeljena, po dramama Huga i Dumasa, Verdi je pri kraju prvog razdoblja stvorio tri izvrsna djela koja su ga etablirala kao glazbenog dramaturga; Prvo od tih djela bilo je *Rigoletto* (Francesco Maria Piave), u kojem je njegova obilna melodijska kreativnost služila izražavanju likova (*La donna è mobile*). Manje od dvije godine kasnije uslijedila je opera *Il trovatore* (1853; libreto Salvatorea Cammarana), a ubrzo nakon toga i *La traviata* (libreto Francesca Marie Piavea).

³⁹ <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century> (zadnji pristup 28.10.)

⁴⁰ F. Portinari, *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. stoljeća*. Zagreb, Matica hrvatska, 2004., str. 188 po citatu: M.Mila. *Giovinetta di Verdi*. Torino: Einaudi, 1958.

Iako posljednja opera u početku nije bila dobro prihvaćena, kasnije je postala priznato remek-djelo i na kraju potvrdila pravo skladatelja da obrađuje libreta koja se bave suvremenim životom.

- *Les vêpres siciliennes* (1855.) - *Aida* (1871.)

Važan utjecaj na Verdijev srednji period bila je francuska velika opera. Za parišku publiku napisao je *Les vêpres siciliennes* (1855.) s libretom na francuskom jeziku koji su napisali Meyerbeerovi suradnici, Eugène Scribe i Charles Duveyrier. Ova opera spojila je francuske i talijanske elemente, čime je pridonijela Verdijevoj sve većoj međunarodnoj slavi. A kasnije je pod tim utjecajem napisao Aidu, kad je bio pozvan napisati operu za kazalište u Cairu.

- *Otello* (1887.) - *Falstaff* (1893.)

Nakon *Aide*, Verdi se povukao u svoju seosku vilu. Iako je ostao glazbeno aktivan, nije skladao nijednu operu punih šesnaest godina, sve dok ga njegov izdavač, Giulio Ricordi, nije nagovorio na stvaranje svog kasnog djela, *Otello* (libreto Arriga Boita, prilagođen Shakespeareovom *Othellu*). Tijekom tih godina pauze, opera se uvelike promijenila pod utjecajem Richarda Wagnera u Njemačkoj, što je predstavljalo prijetnju tradicionalnoj talijanskoj operi, koja je cijenila raskoš vokalnog izraza. Verdi je, pod pritiskom svog izdavača koji je želio osnažiti talijansku operu, stvorio jedno od svojih najraznovrsnijih, najdinamičnijih i najtragičnijih djela - plod svog zrelog genija i gotovo pedeset godina opernog iskustva. Umjesto da koristi diskretne strukture scena kao u prethodnim operama, Verdi je svakoj činu pružio glazbeni kontinuitet koji jača dramski zamah, pri čemu su lirski vrhunci (arije, dueti i ansambli) povezani dugim prijelazima, umjesto da se pojavljuju kao niz zasebnih struktura.⁴¹

⁴¹ <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century> (zadnji pristup 28.10.)

9. LA TRAVIATA

Ovo je najpoznatije Verdijevo djelo, a po mnogima spada i u pet najpoznatijih i izvođenijih opera uopće; stoga pisati o predlošku i nastanku opere nema potrebe u ovom širem kontekstu komparacije recitativa. Većina toga o opera je glazbenicima dobro znana, stoga stavljam samo kratki sinopsis opere; sada recitative i govor možemo potkrijepiti različitim bojama, harmonijama, efektima i ritmovima u orkestru, oni su preuzeli veću ulogu voditelja radnje, kako su sada svi recitativi uglazbljeni. Vrlo je bitno zato znati priču kako bi prepoznali atmosferu i suptilnosti glazbe, više nemamo operne brojeve, radnja je povezana u cjelinu.

SINOPSIS:

Violetta Valery, kurtizana, oboljela je od tuberkuloze. Mlad plemić, Alfredo Germont, zaljubljuje se u nju i nagovara je da napusti svoju profesiju te živi s njim na selu izvan Pariza. Alfredoov otac, Giorgio Germont, posjećuje Violettu i zahtijeva da prekine svoju vezu s njegovim sinom jer je njihova veza izazvala skandal koji je uništio šanse njegove kćeri za brak. Violetta pristaje na njegove zahtjeve i ostavlja Alfreda, rekavši mu u pismu da ga više ne voli i da se vraća svom prijašnjem životu kao kurtizana.

Nedugo nakon toga, na jednoj zabavi, povrijeđeni Alfredo bijesno se obrušava na Violettu i javno je optužuje. Violetta je bespomoćna i obvezana čašću zbog svog obećanja Alfredoovom ocu, te ne može otkriti da je, zapravo, njihovu ljubav žrtvovala za čast njegove obitelji. Violettina bolest postaje smrtonosna. Alfredo se vraća k njoj nakon što sazna da je njezina izdaja uistinu bila plemenita žrtva. Ljubavnici ponovno obnavljaju svoju bliskost i sanjaju o zajedničkoj budućnosti, no Violettina bolest je nadvlada, te ona umire.

Act II.

A room on the ground-floor of a country-house near Paris. In the centre, at the back, a mantelpiece with clock, mirror, &c. A glass door on each side shows the garden; two other doors opposite each other. Chairs, tables, books, writing-materials, etc.

No 7. "De' miei bollenti spiriti.,
Recit. and Air.

(Enter Alfred in hunting-costume.)

Allegro vivace. (♩ = 132)

Piano. *p* Str.

Alfred.

Lun-ge da
When we are

Recit.

(puts away his gun)

le - i per me non vha di - let-to!
part-ed, of life it-self I'm wea-ry.

Vo - la - ron già tre
Three months have nearly

a tempo

14400

Primjer br. 5 / recitativ početka drugog čina: *Lunge da lei...*

9.1. *Lunge da lei...*

Zbog tradicionalnijeg prvog čina (koji je tada, upravo zato i bio publici najprihvatljiviji), koji se u većini uklapa u romantičku stilistiku, prijeći ćemo odmah na analizu drugog čina. Drugi čini započinje malom užurbanom uvertirom u recitativ i ariju koja nas uvodi u središte zbivanja; Alfredo se vraća iz lova i zaljubljen pjeva o svojoj Violetti:

<i>Daleko od nje ne postoji mi sreće!</i>	
<i>Proletješe i tri mjeseca</i>	<i>A sad zadovoljna u gnijezdu ovom</i>
<i>Otkako je moja Violetta</i>	<i>toplom,</i>
<i>Lagode svoje zbog mene napustila,</i>	<i>Sve zbog mene zaboravlja;</i>
<i>Bogatstva, časti, i raskošne te zabave,</i>	<i>Ovdje blizu nje, ja ponovno se rađam</i>
<i>Gdje na divljenje njihovo navikla,</i>	<i>I od daha ljubavi preporođene</i>
<i>Činila bi svakog, robom svoje ljepote,</i>	<i>Sve ono prošlo s radoću zaboravljam.</i>

Alfredo je potpuno nesvjestan te uživa u lagodnom životu, ne mareći za realnost, pjeva u čistom a-molu te potom C-duru, izmjenjujući samo toniku i dominantu. Orkestar je u potpunoj pratnji njegove zanesenosti dok pjeva vrlo pjevan recitativ, pozicioniran na samom tenorskom prijelazu. Unatoč toj tehničkoj komponenti, mora se osjećati radost koja kulminira u F-duru, "*Qui presso a lei lo rinascere mi sento*". Tonalitet nastavlja rasti sve do Es-dura, u kojem počinje arija s tipičnom Verdijevom ostinatnom rimičkom pratnjom. Primjećujemo i u notama kratke note po legatom luku, što bi značilo podržano odskakivanje o konsonante, vrlo tipično za Verdija u ranijim fazama. U Kasnijim recitativnim trenucima, i kroz operu, Alfredo postaje ozbiljniji i realniji lik koji počinje puštati svoje slabosti na vidjelo.

9.2. Coraggio!

vi - ta. Io tre - mo! Oh ciel! co -
yon - der. I trem - ble! Oh heav'n! no

(opens the letter) (a cry) (Turns and finds)

rag-gio! "Al-fre-do, al giun-ger-vi di que - sto fo-glio., Ah!
weakness! "When, Alfred, you will receive these lines, we're sunder'd!" Ah!

Cello

Allegro (♩ = 100)

Primjer br. 6 / recitativ početka desete scene u drugom činu

Nekoliko se još recitativnih dijelova moglo odabrati, ali zbog opsežnosti biram ovaj najspecifičniji; Alfredo dobiva Violettinu pismo i sluti zlu kob:

"Od Violetta!... Zašto sam uznemiren?... Možda me poziva da joj se pridružim... Drhtim!... O, nebesa!... Snage!"

U orkestru je samo pulsiranje tremola, a taj puls se nekoliko puta koristi za napetost ili za Violettinu bolest; Ovaj put u napetosti Alfredo čita, i upravo u ritmu zastajkivanja od šoka, kako bi bilo i prirodno, Verdi zapisuje prvo odvojene riječi pa potom i slogove, što uslijedi krikom, u verističkoj maniri.

Vrlo zanimljiv efekt je dobiven, gotovo glumački recitativan moment (vrlo lako tehnički odvodi u problem i zatvaranje grla, stoga svjedeno treba razmišljati o pjevu i ostavljanju otvorene apneje kako se ne bi urušio pjevački prostor nakon prekida nota); Alfredo kasnije iz ljutnje dolazi nab al te ga u sljedećim isječcima vidimo bijesnog, baš ti momenti su Verdijeva naznaka verističkih tendencija.

9.3. Ogni suo aver tal femmina...

160 *Allegro sostenuto.*
Alfred.

O - gnisuo aver tal fem - mi - na per a - mor mio sper - de - a, io
'Twas up - on me this crea - ture vile lav - ish'd her whole pos - sessions, I

Primjer br. 7 / početka desete scene u drugom činu

*Ogni suo aver tal femmina
Per amor mio sperdea
Io cieco, vile, misero,
Tutto accettar potea,
Ma è tempo ancora! tergermi
Da tanta macchia bramo,
Qui testimon vi chiamo
Che qui pagata io l'ho.*

Sve što je imala,
Ta žena za ljubav mi žrtvova.
Ja, slijep, bijedan, nedostojan,
Sve prihvatit mogoh,
Ali još je vrijeme! Čeznem
Sprati mrlju ovu,
Tu vas svjedočit zovem
Za ovo što sada plaćam.

Alfredo nanosi javnu sramotu Violetti na opću osudu, bacajući joj nove u lice;

Ovdje vidimo punokrvni veristički moment ariosa, gdje iz zaljubljenog mladića bijednik pada u bijes, reagirajući u punom afektu, orkestar afekte uzvraća staccato ostanatnim osminkama te naglašenim samnjenim akordom na "femmina", kao da sam negira tu riječ "žena".

Fraza više nije u legatu već postaje surovija, ali iako su emocije u prvom planu, fraza ni u jednom trenutku ne smije postati gruba. Tekst mora biti dominantno naglašen, recitirajuća melodija na tonu g malom s uzlaznim intervalima na ključnim dijelovima riječi, takvu praksu recitativnosti preuzima i kasnije Puccini.

Zadnji takav segment recitativa za analizu slijedi dalje u sceni kada se Alfredo kaje, a Verdi to vrlo slikovito dočarava:

9.4. Ah sì!... che feci!

166

Alfred (aside.)
sotto voce

(Ah sì! che fe - ci! ne sento or-ro-re! Ge-lo-sa sma-nia, de-lu-so a-
 Germont. (Oh, I am wretched! now I have lost her! My jealous fu-ry tor-ments has
 so.
 more.

Str. > *p*

Primjer br. 8 / finale drugog čina

Ah sì!... che feci! ne sento orrore!...
Gelosa smania, deluso amore
Mi strazian l'alma... più non ragiono...
Da lei perdono più non avrò.
Volea fuggirla, non ho potuto...
Dall'ira spinto, son qui venuto!...
Or che lo sdegno ho disfogato,
Me sciagurato!... rimorso io n'ho!

Ah, da!... Što učinih!? Užas sami...
 Ljubomore ludost, ljubavi slijepost
 Dušu razdire... a razuma nema...
 Oprost od nje dobit' više neću.
 Pokušah ju izbjeći, al' ne uspih...
 Bijesom vođen, ovdje dođoh!
 Sad kad gnjev svoj ja iskalih,
 Nesretnik sam...i kajanje ćutim.

Ovaj je primjer sam po sebi slikovit: orkestar statično drži otkucaje istog akorda kroz 4 takta, a Alfredo, kako je i napisano, u *sotto voce* maniri se kaje za svoje grijehe u jecajućim, silaznim tetrakordima koji postaju ponavljajući obrazac es-mola pa B-dur dominantnog septakorda, pa kroz kadencu povratak u es-mol, kao da sam sebe uvjerava u ispovijed.

Verdi je sam htio da Traviata bude realistična opera, Violetta vrhunska interpretatorica (Verdijevim riječima: "ne nužno najbolja pjevačica") koja je morala posjedovati cijeli dijapazon osjećanja i senzibiliteta. Prvi čin, ukrašen od Violette traži igranje (pjevanje) po rubu, dok Alfredo posjeduje manje dimenzija između slojevitog oca Germona koji kroji priču i sudbine. U drugom činu se postiže vrhunac zapleta i afektacije, dok treći čin ponovno od Violette traži punu dramatičnost teatarskih dimenzija.

Vidjeli smo neke od primjera koji uvode u verističko tretiranje recitiranog pjeva, ili pjevanog recitiranja, a upravo tu liniju još će dodatno obrisati iznenadna i vrlo uspješna opera koja je jasno označila kraj stoljeća i početak verizma; U prvi plan dolazi seoski čovjek, realitet, grubost i svakidašnjica naslikana u operi *Cavalleria rusticana*.

10. VERIZAM

Nakon Verdijevih trijumfa, talijanski skladatelji su se suočili s izazovima afirmacije na opernoj sceni. Nekolicina koja je uspjela uključuje Amilcare Ponchiellija s operom *La Gioconda* (1876; Arrigo Boito), Pietra Mascagnija, čija je jednako uspješna jednočinka *Cavalleria rusticana* izvedena u Rimu 1890., i Ruggera Leoncavalla, čija je opera *Pagliacci* (1892; libreto napisao sam skladatelj) prvi put postavljena u Milanu. Zajedno predstavljaju prijelaz prema verizmu i pokreću trend sirovih, nasilnih i melodramatskih libreta.⁴²

Verizam (tal. *verismo*, od riječi *vero* < lat. *verus*: istinit) bio je književni pravac u Italiji, oblikovan krajem 19. stoljeća pod utjecajem francuskog naturalizma. Razvio se nakon *Risorgimenta*, razdoblja u kojem su očekivanja revolucionarnih promjena bila razočarana jer politička, birokratska i policijska struktura društva nisu doživjele značajne promjene. U tom se razdoblju istaknula sve veća podjela između feudalnog juga i industrijskog sjevera Italije, što je potaknulo verističke pisce da se u svojim djelima usmjere na prikaz arhaičnog i ruralnog života na jugu.

Osnovni principi verizma u velikoj su mjeri odgovarali naturalizmu, uz naglasak na objektivnost prikazivanja, impersonalnog pripovjedača se nastoji držati u pozadini, bez utjecaja na percepciju čitatelja. Ideja verizma bila je istražiti uzroke događaja i otkriti stvarne, a ne prividne razloge koji su ih izazvali. Autori verizma smatrali su da književnost treba biti "objektivna", pa su izbjegavali lirske i autobiografske elemente.

Također su uvodili promjene u književni jezik, uklanjajući akademske izraze i norme te unoseći narodne elemente i dijalektiku. Luigi Capuana smatra se glavnim teoretičarom verizma, dok je Giovanni Verga, autor djela *Nedda* (1874), najpoznatiji predstavnik ovog pokreta.⁴³

⁴² <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century> (posljednji pristup 29.10.)

⁴³ <https://enciklopedija.hr/clanak/verizam> (posljednji pristup 29.10.)

Ovi skladatelji svojim su djelima odredili novi smjer u talijanskoj operi; fokusirajući se na realizam i emocionalnu intenzivnost, kojom su prekinuli vezu s dotadašnjim romantičkim idealima, ponovno će kasnije vratiti Giacomo Puccini.

Tijekom tog desetljeća, književni verizam prestao je biti izvor tema za bilo koju značajniju operu. Stoga, kada je bilo potrebno razmotriti djela poput *La Bohème*, *Andrea Chénier*, *Iris*, *Tosca*, problem definiranja novog kompozicijskog stila isključivo na temelju muzičko-dramskih aspekata postao je ključan.

Predloženi su alternativni termini kao zamjena za zbunjujući pojam "operni verizam": "naturalistički", "kasnoromantički", "postverdijevski", "pučinijevski" i "mlada škola". Posljednji termin pokazao se najobuhvatnijim i najmanje kompromitirajućim jer se uglavnom temelji na povijesnom kriteriju. Pojam "Škola" ovdje bi trebalo shvatiti kao konvencionalnu skupinu skladatelja s različitim obrazovnim i kulturnim pozadinama te različitim umjetničkim osobnostima: Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Franchetti, Cilea i drugi.⁴⁴

⁴⁴ M. Sansone (1987). *Verismo: From Literature to Opera*. Ph.D. dissertation, University of Edinburgh. Str. 31

11. CAVALLERIA RUSTICANA

Djelo je bila dramatizacija kratke priče iz zbirke *Vita dei Campi* (1880.), temeljene na odbačenom materijalu iz ranog nacrta Verginog romana *I Malavoglia* (1881.) ; Prilagođavajući *Cavalleriju* za scenu, Verga je zadržao većinu izvornog sadržaja priče, ali je uklonio ekonomske motive koji su poticali ponašanje Turiddua i Lole te je proširio ulogu Santuzze, čineći je "obeščašćenom" i ljubomornom djevojkom očajnički zaljubljenom u beskrupuloznog mladića. Verga je također dao Turidduovoj majci Luciji viši društveni status, pretvorivši je u vlasnicu krčme.

U kratkoj priči, dok je Turiddu bio u vojsci, njegova majka je morala prodati njihovu mazgu i mali vinograd, što ih je ostavilo vrlo siromašnima. Lola, koja je nekada bila zaručena za Turiddua, udaje se za Alfija koji posjeduje četiri mazge, ima dobar posao i može joj kupovati zlatne prstenje i prekrasne haljine. Turiddu zavidi Alfiju na bogatstvu i pokušava osvojiti Santuzzu, čiji je otac bogat čovjek i živi nasuprot Alfijeve kuće. Međutim, djevojka brzo pada u zaborav kada Lola, povrijeđena u svom ponosu, otvara vrata Turidduu, bivšem zaručniku. Na kraju, Turiddu je kažnjen zbog zadiranja u tuđu ženu, a njegova posljednja misao je na njegovu jadnu staru majku. U ekonomskom smislu, on je gubitnik, kao i mnogi drugi likovi u Vergovim djelima; šaka prašine koju mu Alfio podlo baci u oči prije smrtonosnog udarca je vrijedna onoliko koliko vrijedi i sam Turiddu.⁴⁵

Opera započinje serenadom Turiddua koju pjeva Loli, bivšoj zaručnici, poznata i melodična *sicilliana* je napisana u mješavini sicilijanskog i napolitanskog govora pa je nakon dvije promjene finalna verzija izgleda ovako:

⁴⁵ M. Sansone (1987). *Verismo: From Literature to Opera*. Ph.D. dissertation, University of Edinburgh. Str. 32

*O Lola ch'ai di latti la cammisa
Si bianca e russa comu la cirasa,
Quannu t'affacci fai la vucca a risa,
Biato cui ti dà lu primu vasu!
Ntra la porta tua lu sangu è sparsu,
E nun me mporta si ce muoru accisu...
E s'iddu muoru e vaju mparadisu
Si nun ce truovo a ttia, mancu ce
trasu.*

O Lola, što košulju bijelu kao mlijeko
Imaš, bijela, crvena poput trešnje,
Kad se na prozoru ukažeš, nasmiješ;
Blažen koj' ti prvi cjelov daje!
Nad tvojim vratima krvav stoji znak,
Al' briga me nije i ako stigne me smrt...
i ako umrem, i odem u raj,
Al' ako tebe ne bude tamo, ni meni
ulaza nema.

11.1. Tu qui Santuzza?

Turiddu se kasnije pojavljuje na trgu u ljubomornom okršaju sa Santuzzom, duet je prepun naleta bijesa i žustrih odgovora na njenu ljubomoru, ali tek nakon njenog sumnjivog ispitivanja;

TURIDDU:

(ulazi)

Jesi li ovdje, Santuzza?

SANTUZZA:

Čekala sam te ovdje.

TURIDDU:

Uskrs je;

Zar ne ideš u crkvu?

SANTUZZA:

Ne mogu

Moram razgovarati s tobom...

TURIDDU

Tražio sam svoju majku.

SANTUZZA

Moram razgovarati s tobom...

TURIDDU

Ne ovdje! ne ovdje!

Primjer br. 8 / duet: Tu qui, Santuzza?

82

(a) DUETTO SANTUZZA E TURIDDU. (a) SEGUITO DEL DUETTO.
 (b) STORNELLO DI LOLA. (a) DUETTO SANTUZZA ED ALFIO.

(a) DUETTO.

ALLEGRETTO
staccato

TURIDDU (entrando)
 Tu qui San-

SANTUZZA
sostenuto
 Qui t'a-spet-ta - - vo
 - - tuz - za ? È Pa - squa in chie-sa non

sostenuto

Razgovor se odvija u tečnom tonu, niti malo umjetnički artificijelan, a upravo u toj brzini i protočnosti Mascagni uglazbljuje tekst; kod verizma u frazi "Tu qui Santuzza" nema ispjevavanja kao, recimo, u primjeru br. 5 "Lunge da lei...", gdje je nužno bilo zadržati tu eleganciju. Stil je sad u potpunosti drugačiji, lišen gracioznosti, te kod ovog slučaja impostacija mora biti puno bliža govornoj boji. Orkestar odražava napetost, sumnju i vrlo neugodnu atmosferu između ovog para; već u drugom odgovoru Turiddua, da je Uskrs, pjeva nešto podilazećom bojom, dužu frazu.

Kod Mascagnija će to u *Cavalleriji* biti dosta često, žustro prepiranje, afekt te potom duga nošena melodična fraza, kao u sljedećem primjeru: Primjer br. 10 / duet

Nakon prvog spomena Lole, Turiddu se prvi put pokušava otrgnuti ljubavi:

*Bada, Santuzza, schiavo non sono
 Di questa vana tua gelosia!*

Čuvaj se, Santuzza, ja rob nisam
 Isprazne te tvoje ljubomore!

TURIDDU
con forza
 Ba - da, San.tuz - za, schiavo non

f *ff*

so - no - no di que - sta - va - - na tua go - lo -

SANTUZZA (con angoscia) *poco rit.*
p *subito*
 Bat - ti - mi, insul - ta - mi, t'amo e per - do - no ma è troppo for - te l'an - go - scia
 - si - a

Njegovo kipljenje i bijes koji se nakuplja, priprema orkestar u postepenoj ritamskoj diminuciji repetirajućih osminskih nota g1 sve do šesnaestinskih triola. U proključaju nešto slično imamo u frazi Canija, u Lenocavallovoj *I Pagliacci*; "*No! Pagliaccio non son*". Turiddu pjeva *con forza* dok orkestar duplira njegovu dionicu (vrlo česta pojava i razlog specifične glasnoće verističkog orkestra) nakon repetiranih tonova e1, na tonu a1 uskliče da nije rob, slična pojava i kod Verdija u primjeru br.7. Duetom se proteže vrlo slična skladateljska tehnika i stil.

11.2. *Resta abbandonata...*

U drugom duetu s Alfijom, Turiddu prvi put uviđa da ga vjerojatno čeka smrt te mu govori da se brine o Santuzzi :

*Ma... s'io non vivo,
Resta abbandonata...
Povera Santa!...
Lei che mi s'è data...
Vi saprò in core
Il ferro mio piantar!*

Ali... ako ne preživim,
Ostaje napuštena...
Jadna Santa!...
Ona koja mi se dala...
A u srce zarit vama,
Nož svoj znat ću ja!

"*Resta abbandonata...*" je stih pun patosa koji u piano dinamici bespomoćno ponavlja dva puta, samo s promijenjene dvije zadnje note iz uzlaznih intervala g-h u h-e1, shvaćajući situaciju; "*Povera Santa!*" dolazi s ukrasom i utišanim portamentom. Potom opet ponavlja otpjevani tekst, varirane melodije, kao da se oprašta te u potpunoj karakternoj promjeni, nestrpljiv i spreman na dvoboj, pokliče:

"Vi saprò in core il ferro mio piantar!"

Primjer br. 11 / duet Alfija I Turiddua

Odmah nakon ovog dueta slijedi arija u kojoj se nalazi dosta recitativnosti od samog početka. Turiddu dolazi majci, već lagano pripit od vina te se pozdravlja od nje i moli za blagoslov; Ova arija se još popularno zove i "Addio alla madre" :

TURIDDU

Mamma,

Quel vino è generoso, e certo

Oggi troppi bicchieri

Ne ho tracannati...

Vado fuori all'aperto.

Ma prima voglio

Che mi benedite

Come quel giorno

Che partii soldato.

E poi... mamma... sentite...

S'io... non tornassi...

Voi dovrete fare

Da madre a Santa,

Ch'io le avea giurato

Di condurla all'altare.

LUCIA

Perché parli così, figliuolo mio?

TURIDDU

Oh! nulla! È il vino che mi ha

suggerito! Per me pregate Iddio!

Un bacio, mamma...Un altro bacio...

11.3. Mamma, quel vino è generoso...

TURIDDU

Mama,

To vino je blagorodno, i sigurno,

Previše čaša danas

sam ispio...

idem vani na otvoreno.

Ali prvo želim

Da me blagoslovite

Kao onaj dan

Kad pođoh za vojnika.

A onda... mama... slušajte...

Ako se... ne vratim...

Morate biti Santi majka,

Onoj kojoj sam se zakleo

Da ju vodim do oltara.

LUCIA

Zašto tako govoriš, sine moj?

TURIDDU

Oh! Ništa! Vino progovara!

Za me se molite Bogu!

Poljubac, majko!

Primjer br. 12 i 13 / arija Turiddua: Mamma, quel vino...

456 *ALL: RISTO* (♩ = 413)

TURIDDU (clamando)
Mam - ma,

pp *rappiccando* *cres.*

cres. molto

ff *sempre*

(entra Lucia)

TURIDDU
mam - ma,

458

rappiccando *cres.* *mollissimo*

rall. *cres.* *mollissimo*

molto rit. (d=so)

molto rit. (d=so)

pp

And: modto

dolciss.

Arija ima gotovo filmski uvod iz koje se čuje tenorski vapaj: "Mama!"

Uopće takav prislan odnos dvaju rodbinskih likova stran je za operu prije verizma, upravo i riječ "*mamma*" je izvedenica od "*madre*", kao kasnije kod Puccinija "*babbino*" za "*padre*".

Prvi taktovi započinju u vrlo rijetkom as-molu, akordičke rastvorbe u gudačima isprekidanom frazom upotpunjava Turiddu; ovo je tipični primjer deklamativnog recitativa koji je uklopljen u ariju. Kad Turiddu kaže da ide na zrak, *pizzicato* gudači teturaju za pripitim ljubavnikom te se smiruju u *arcu, dolcissimo*; on moli za blagoslov svoju majku. Nakon toga imamo široke legato fraze koje dočaravaju strastvenu molbu da Santa ostane pod njenom zaštitom, sve do riječi "ako se ne vratim"; tada majka pita za njegove riječi, a *pizzicato* gudači opet otkrivaju vino, ali ovaj put ponavlja: "Za me se molite Bogu!" i završava verističkim usklikom na držanom tonu as1, "Addio!". Ova je arija zbog svoje dirljivosti vrlo izvođeni dio verističkog repertoara i spinto tenorskog faha. S njome dolazimo do kraja pregleda recitativa od romantizma do verizma.

12. PUCCINIJEV VERIZAM

Poslije verizma neke od ovih segmenata preuzima Puccini. Držane finalne tonike u dramatičnim usklikima, naprimjer. On će kasnije produbiti žargonizme, toskansko narječje, najviše. U *La Bohème* već koristi jaku sinergiju orkestra, govora i puno teksta koji je originalno ukomponiran u radnju. Njegova kvaliteta opusa je usporediva s onim Giuseppea Verdija, stoga bi komparacija bila podosta opširna. Verizam je od romantizma naslijedio dosta značajki, ali se zbog svoje limitirane tematike nije dugo zadržao u centru pozornosti, dok su skladatelji modernijih tendencija preuzeli neke njegove aspekte. Sam Puccini piše *Il Tabarro* u verističkom tonu, ali u ostalim operama vrlo vješto emulira segmente sa svojim stilom. Možemo reći za operu *Tosca* da je kao takva napisana puna strasti i pomalo veće grubosti nego što smo mogli čuti u *La Bohème* ili *Manon Lescaut*, ali bi morali onda i komentirati sve druge alate i utjecaje koje je Puccini koristio, a bilo ih je podosta. U dvije najpoznatije arije za tenora, "*Che gelida manina*" i "*E lucevan le stelle*" koristi pripojeni recitativ kao postepeni uvod u ariju, ali pošto orkestar ima svoju samostalnost, nije toliko očito na prvo slušanje. Shodno time prijedimo na finalni zaključak ovog diplomskog rada.

13. ZAKLJUČAK

Tako smo sa spomenom Puccinija završili pregled onih najutjecajnijih talijanskih opernih skladatelja. Uistinu, s nedovršenom *Turandot*, nedovršeno ostaje i operno stvaralaštvo, više se nikada nakon nisu našli takvi kapaciteti genija i talenta za spoj pjevane riječi i scenskog kazališta;

U ovom radu sam naučio podosta o pozadinama opera, te stvarnom utjecaju libretiste na djelo; pobliže sam uspio isčitati sitne stilske razlike kompozitora koji su se na početku devetnaestog stoljeća borili za opernu prevlast. Odabrati dobar libreto te pronaći pravi način za rješavanje ustaljene konvencije i problematike je bila njihova zadaća, a svaki ju je kompozitor rješavao na drugi način; Ono što je uspjelim skladateljima bilo zajedničko je ljubav prema scenskoj riječi. Ali više sam u ovom radu naučio o predanosti i vjeri koju je svatko od njih imao za svoju glazbu. Živimo u dobu umjetničke reprodukcije te je možda iz te perspektive teško, i nebitno doći, u poveznicu s onim što je nama zaista bitno.

Koliko je samo bitno pogledati emocionalni aspekt i motivaciju kojom je opera nastala; iz literature sam naišao na mnoštvo skladateljevih pisama i komentara, prije, tokom i nakon izvedbi, koji nažalost nisu stali u rad. Takve informacije uvelike rasvjetljuju opernu dogmu njene nepristupačnosti te razbijaju mitove koje postavlja današnja estetika. Shodno s time mislim da bi pjevačko obrazovanje trebalo puno više sadržavati interesa za tekst i analitičko poznavanje djela, prije nego se krene u sami proces pjevanja. Puko pjevanje melodijskih linija nas samo udaljava od ovoga što je već daleko; upoznati djelo znači podijeliti sa skladateljem onu radost koja je njemu bila *Spiritus movens*, a nas odvaja od nezdrave pjevačke perfekcije, približavajući nas traženju naše istine u glazbi i umjetnosti.

14. LITERATURA

1. Ashbrook W., *Donizetti and His Operas*, Volume 2. Cambridge University Press, 1982.
2. Baldacci L., *Tutti i libretti di Verdi*, Milan: Garzanti, 1975
3. Bellini <https://www.classical-music.com/features/composers/vincenzo-bellini>
4. Bellini <https://interlude.hk/on-this-day-23-september-vincenzo-bellini-died/>
5. Ginsborg P., *A History of Italy 1700-1860: The Social Constraints of Political Action*, Palgrave Macmillan, 1990.
6. Mila M., *Giovinetta di Verdi*. Torino: Einaudi, 1958.
7. Moreen R. A., *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*, PhD diss., Princeton University, 1975.
8. Libretto <https://phamoxmusic.com/libretto>
9. Opera music <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century>
10. Pistone D., *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1995.
11. Pinzauti L., *Giacomo Puccini*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999
12. Portinari F., *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. Stoljeća*, Zagreb, Matica hrvatska, 2004.
13. Sansone M., *Verismo: From Literature to Opera*. Ph.D. dissertation, University of Edinburgh, 1987
14. Smith P.J., *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, New York, Alfred A. Knopf, 1970.
15. Verizam <https://enciklopedija.hr/clanak/verizam>