

Odnos dramske i glazbene strukture na odabranim primjerima analize iz opusa Stephena Sondheima

Jakopović, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:116:719595>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-03**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

SARA JAKOPOVIĆ

ODNOS DRAMSKE I GLAZBENE
STRUKTURE NA ODABRANIM PRIMJERIMA
ANALIZE IZ OPUSA STEPHENA
SONDHEIMA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

ODNOS DRAMSKE I GLAZBENE
STRUKTURE NA ODABRANIM PRIMJERIMA
ANALIZE IZ OPUSA STEPHENA
SONDHEIMA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Mladen Tarbuk

Studentica: Sara Jakopović

Ak.god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR



Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen 23.10.2021.

POVJERENSTVO:

1. 
2. 
3. 

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Sažetak

Mjuzikli američkog skladatelja Stephena Sondheima poznati su po svojim isprepletenim fabulama te kompleksnim karakterizacijama likova, ali i glazbi koja se vrlo prirodno stapa s dramaturgijom djela. Osobito su zanimljivi mjuzikli za koje je Sondheim pisao i libreto i glazbu. Zahvaljujući kompleksnim fabulama, ali i glazbi koja je često bliža ozbiljnoj, negoli popularnoj, Sondheimovi se mjuzikli u mnogim karakteristikama preklapaju s ozbiljnim formama, poput opere, melodrame ili operete. Pretpostavka ovog diplomskog rada pod naslovom *Odnos dramske i glazbene strukture na odabranim primjerima analize iz opusa Stephena Sondheima* jest da Sondheimovi mjuzikli svoju uspješnost duguju upravo skladnom odnosu dramske i glazbene strukture, što će se analizama nastojati i dokazati.

Ključne riječi: Stephen Sondheim, mjuzikli, odnos dramske i glazbene strukture, mjuzikli Stephena Sondheima

Summary

Stephen Sondheim's musicals are known for their intertwined plots and complex characterizations of characters, but also for music that blends very naturally with the dramaturgy of the work. Of particular interest are the musicals for which Sondheim wrote both the libretto and the music. Thanks to complex plots, but also music that is often closer to serious than popular, Sondheim's musicals overlap in many characteristics with serious forms, such as opera, melodrama or operetta. The premise of this thesis entitled *The Relationship of Dramatic and Musical Structure on Selected Examples of Analysis from the Opus of Stephen Sondheim* is that Sondheim's musicals owe their success precisely to the harmonious relationship between the dramatic and musical structure, which will be tried and proven by analysis.

Key words: Stephen Sondheim, musicals, the relationship of dramatic and musical structure, Stephen Sondheim musicals

Predgovor

Zahvaljujem svom mentoru, red. prof. art. Mladenu Tarbuku na pomoći pri odabiru teme diplomskog rada, kao i na podršci i svim sugestijama tijekom izrade diplomskog rada.

Također, zahvaljujem svim profesorima, bliskim osobama i kolegama koji su me podržali u dosadašnjem glazbenom obrazovanju te poticali moj razvoj i napredak.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Komparacija dramskog i glazbenog medija	3
2.1. Zajednički elementi – sastavnice	3
2.2. Simbioza dramskog i glazbenog medija u mjuziklu	4
2.3. Mjuzikl – problematična forma od samih početaka?	5
3. Stephen Sondheim – važna ličnost u razvoju mjuzikla	12
3.1. Biografija	12
3.2. Utjecaji - klasična obrazovna potkovanost	13
3.3. Uspješna karijera	16
3.4. Glazbeni jezik, stilska obilježja, noviteti	16
4. Analize odabranih primjera iz opusa Stephena Sondheima	23
4.1. <i>Sweeney Todd</i>	23
4.1.1. Sažetak radnje	25
4.1.2. Odnos dramske i glazbene strukture	28
4.2. <i>Sunday in the Park with George</i>	50
4.3. <i>Into the Woods</i>	60
5. Zaključak	70
6. Bibliografija	71
6.1. Mrežni multimedijски izvori	73

1. Uvod

Predmet istraživanja ovog diplomskog rada jest odnos dramske i glazbene strukture u mjuziklima Stephena Sondheima. Pretpostavka ovog diplomskog rada jest da Sondheimovi mjuzikli svoju uspješnost duguju upravo skladnom odnosu dramske i glazbene strukture, što će se analizama nastojati i dokazati. Rad započinje komparacijom elemenata dramskog i glazbenog medija – poznavajući razvoj glazbe kroz povijest, nameće se zaključak da glazba sama u sebi oduvijek sadrži dramaturgiju, odnosno da je oduvijek na neki način postojala simbioza dramske i glazbene strukture. Naravno, vrhunac te simbioze su glazbeno-scenska djela poput opere, a danas možemo i film promatrati kao uspješnu simbiozu dramsko-glazbenih elemenata. Slijedi povijesni pregled razvoja mjuzikla, kako bi se ustanovio utjecaj Stephena Sondheima na dotadašnje poimanje mjuzikla te njegovu strukturu. U fokusu promatranja su tri Sondheimova mjuzikla u kojima se ogleda koncentrat skladateljevih postupaka te ideja: *Sweeney Todd*, *Sunday in the Park with George*, te *Into the Woods*. Za pretpostaviti je da su i ostali Sondheimovi mjuzikli kompleksno osmišljeni te da dijele slične karakteristike i glazbeno-dramske postupke. Ipak, u tu pretpostavku sigurnije je ubrojiti tek one mjuzikle za koje je Sondheim pisao i libreto i glazbu.

Detaljnijom analizom i tumačenjem ključnih momenata/situacija u svakome od tri navedena mjuzikla, ovaj diplomski rad pruža uvid u minuciozne Sondheimove glazbeno-dramske postupke, a posljedično se, metodom komparacije, u vezu dovode dramska i glazbena struktura u spomenutim mjuziklima. Od ostalih metoda istraživanja, u ovom diplomskom radu korištene su analitička, induktivna te deskriptivna metoda.

Prije analize te usporedbe glazbenih i dramskih elemenata, valja razjasniti problematiku vezanu uz terminologiju.

Prema *Proleksis* enciklopediji, mjuzikl se naziva još i glazbenom komedijom ili glazbenim igrokazom, a riječ je o nazivima „popularne vrste glazb.-scenskog djela zabavnoga karaktera, u XX. st. razvijene pretežno u SAD-u i Engleskoj. Po strukturi i općim značajkama nalik eur. opereti s govornim dijelovima u kojima se razvijaju situacije za pjesmu, pa s brojevima za ansamble i plesove.“¹ Sama definicija mjuzikla kao „djela zabavnoga karaktera“ sugerira djelo površne radnje i komičnih situacija, što ne čudi s obzirom na to da se mjuzikl razvio iz

¹ S. N.: Mjuzikl. *Proleksis enciklopedija*. <https://proleksis.lzmk.hr/56373/> (pristup 1. kolovoza 2021.).

ranih oblika zabave. Prema enciklopediji *Britannica*, „[P]rethodnice mjuzikla naziru se već u brojnim oblicima zabave iz 19. stoljeća, uključujući varijete, komičnu operu, burlesku, vodvilj, pantomimu i minstrel predstave. Ovi rani oblici zabave stapali su tradiciju francuskog baleta, akrobacije i dramskih interludija.“² Premda je njihov utjecaj rezultirao prvom glazbenom komedijom 1866. godine u New Yorku, formu mjuzikla u Sjedinjenim američkim državama učvrstili su „(...) europski imigranti poput Victora Herberta, Rudolfa Frimla i Sigmunda Romberga. U Sjedinjene Države donijeli su oblik operete koja je u svakom smislu postala podrijetlom glazbene komedije; bila je sentimentalna i milozvučna te je uspostavila tradiciju predstave temeljenu na glazbenim brojevima i pjesmama.“^{3 4} Premda se mjuzikl i opereta preklapaju u mnogim karakteristikama, kao glavna razlika ističe se stil – opereta (mala opera, kraća opera) je forma klasične, ozbiljne glazbe, dok se u mjuziklima često upotrebljava *jazz*, *rock* te ostali žanrovi zabavne, popularne glazbe.

Mnogi poznati mjuzikli s Broadwaya i danas se uklapaju u definiciju glazbene komedije⁵, no Sondheimova djela značajno prelaze spomenute okvire, a mjuzikli koji su u fokusu ovog diplomskog rada mnogim karakteristikama dodatno zamagljuju granice između mjuzikla, operete i melodrame.

² S. N.: Musical. *Encyclopedia Britannica* [mrežno izdanje]. <https://www.britannica.com/art/musical> (pristup 1. kolovoza 2021.).

³ Ibid.

⁴ Svi citati preuzeti iz strane literature prevedeni su od strane autorice rada.

⁵ Npr. *Anything Goes* (1934.), *Hairspray* (2002.), *Legally Blonde* (2007.), *The Book of Mormon* (2011.) i dr.

2. Komparacija dramskog i glazbenog medija

2.1. Zajednički elementi – sastavnice

Kako bi uopće bilo moguće govoriti o komparaciji dramskog i glazbenog medija, potrebno je uočiti njihove srodne ili zajedničke elemente poput vanjske i unutarnje strukture; interakcije, odnosno poruke ili emocije koja se nastoji prenijeti umjetničkom formom; geste; glavnih likova koji su analogni tematskim materijalima itd.

U svojoj doktorskoj disertaciji, Peter Charles Landis Purin spominje trokut Gustava Freytaga kao model prema kojemu se i danas oblikuju mnoga glazbeno-scenska djela: „Analogno glazbenom intenzitetu, dramski intenzitet može se podijeliti na ključne elemente – pokretače dramske radnje. Ti su elementi jasno vidljivi u Trokutu Gustava Freytaga iz njegove knjige *Dramske tehnike* (1863).“⁶ Spomenuti trokut zapravo je prikaz razine napetosti kroz uvod, zaplet, kulminaciju, rasplet i razrješenje.

Simbioza dramskog i glazbenog medija u vidu glazbeno-scenskih djela u povijesti se pokazala vrlo učinkovitim stimulansom za publiku, stoga je logično da odnos dramske i glazbene strukture bude skladan; odnosno da glazbena struktura prati dramsku ili obratno. Sve suprotno od toga čini se kontradiktorno – ukoliko dramska kulminacija nije popraćena glazbenom kulminacijom, njen efekt se smanjuje. Ipak, ne postoji jedan „ispravan“ način usklađivanja dramskog i glazbenog medija. U glazbi je, već u njenim razvojnim počecima, dramaturgija bila prisutna u vidu osnovnog sukoba između disonance i konsonance, odnosno napetosti i rješenja. Takvo promatranje intervalskih odnosa, odnosno kategorizacija zvuka na konsonance i disonance, razvila se pak u hijerarhijski odnos ljestvične građe – harmonijske funkcije. Razdoblje baroka zanimljivo je i po upotrebi figura – melodijskih obrazaca kojima je pripisano konkretno značenje, a koje bi se zasigurno mogle smatrati glazbenim gestama. Barokne figure održale su se i kasnije u povijesti glazbe, upravo zbog njihove snažne sugestivnosti. Razdoblje klasicizma je, pak, obilježio sonatni oblik čiji unutarnji dijelovi odgovaraju dramaturškom uvodu, zapletu, kulminaciji i raspletu.⁷ Djela kasnog romantizma dodatno su istražila zvukovne mogućnosti velikih sastava, a višesatna djela proširila su granice zasićenja – glazba kao stimulans morala je djelovati do samog kraja, unatoč duljini djela. Richard Wagner je u tom smislu uveo mnoge novitete iz kojih je vidljivo svjesno

⁶ Peter Charles Landis Purin, *“I’ve a voice, I’ve a voice”: Determining Stephen Sondheim’s compositional style through a music-theoretic analysis of his theater works*. disertacija. University of Kansas, 2011, str 33.

⁷ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn-Mozart-Beethoven*. W.W. Norton & Company, 1998. str. 43.

promišljanje o psihologiji publike. Wagnerov *leitmotiv* primjer je klasičnog uvjetovanja⁸, a njegovo nastojanje da orkestar sudjeluje u iznošenju dramske radnje svjedoči o važnosti uspješnog koegzistiranja dramskog i glazbenog medija unutar glazbeno-scenskog djela. Wagnerove prolongirane disonance značajno su pomaknule granice proširenog tonaliteta, a pojmovi poput zvukovnih boja i efekata, te djela poput Wagnerove opere *Tristan i Izolda* i Lisztove *Sonate u h-molu*, nagovijestila su dolazak atonaliteta. Premda je dvadeseto stoljeće u klasičnoj glazbi označilo nestanak funkcionalnih odnosa unutar tonske građe, glazba i dalje nije bila lišena napetosti, odnosno sukoba. Kontrast ritamske fature, dinamike, registara, timbra ili same muzičke geste, i dalje svjedoči da je glavni pokretač glazbe upravo dramaturgija u vidu sukoba. Može se, stoga, zaključiti da je skladan odnos glazbene i dramske strukture imperativan kako u glazbenom, tako i u svakom djelu koje objedinjuje glazbu i dramu.

Osim opere koja je izvrstan primjer spoja dramskog i glazbenog medija, doseg tehnologije omogućio je stvaranje nove – filmske umjetnosti, u kojoj glazba nije toliko izražena kao u operi, ali također ima značajnu ulogu u iznošenju radnje.

2.2. Simbioza dramskog i glazbenog medija u mjuziklu

Mjuzikl kao glazbeno-scenska forma razvio se iz vodvilja i svjetovne, zabavne američke glazbe, stoga često sugerira neozbiljno, komercijalno djelo niske umjetničke kvalitete. Kada je riječ o glazbi unutar mjuzikla, u prilog takvoj sugestiji idu mnogi poznati songovi čije su harmonijske progresije vrlo oskudne i uvjerljivo nalikuju zabavnoj glazbi. Ipak, treba imati na umu da mjuzikl objedinjuje mnoge umjetnosti i vještine, poput plesa, pjevanja, glume i kostimografije, tako da je manjkavost glazbenog elementa često nadomještena blještavilom scene i kostima te akrobacijama glumaca/pjevača (akrobacije u plesnom, ali i pjevačkom smislu). Premda je vještina izvođača na sceni neupitna, klasično potkovanom uhu mogla bi zasmetati niža umjetnička kvaliteta samog glazbenog sadržaja.

Kod Sondheimovih djela ističe se upravo ravnopravnost svih elemenata, pa tako ni glazba nije zapostavljena, već ima ključnu ulogu u iznošenju radnje. Ipak, sama analiza glazbeno-dramskog odnosa unutar mjuzikla (kao i unutar drugih glazbeno-scenskih djela) u praksi se

⁸ Uspostavom snažne povezanosti između likova i njihovih leitmotiva, omogućeni su i glazbeni 'nagovještaji' kasnije tijekom djela. Samo iznošenje leitmotiva, čak i bez prisutnosti lika na pozornici, kod publike bi trebalo izazvati određenu reakciju ili raspoloženje, prema asocijaciji na likove ili ideje koje predstavljaju leitmotivi.

pokazala izazovnom, o čemu svjedoči brojna literatura. Kako se razvijala forma mjuzikla, tako su nastajale brojne polemike po pitanju terminologije, ali i analitičkog pristupa.

2.3. Mjuzikl – problematična forma od samih početaka?

Mjuzikl kao forma u neprestanom je razvoju, od svojih početaka pa do danas. Mnogi hitovi koji su postali antologijskima te brojne postavbe koje su potaknule razvoj cijele Broadway-industrije, svjedoče o popularnosti, kao i o bogatoj prošlosti koja je rezultirala značajnim pluralizmom unutar forme. U svom članku, Petra Jagušić piše: „Jedna od najvažnijih posljedica nastanka novih produkcijskih modela u SAD-u i jačanja veze s Londonom jest širenje definicije mjuzikla. Za razliku od stilski međusobno sličnih američkih mjuzikala „zlatnog doba“, britanski i „*off*“⁹ mjuzikli uvode inovacije u formi i temama te otvaraju mjesto različitim vizijama toga što žanr mjuzikla jest i što može postati. Posljedice ovog širenja obzora jasno su vidljive na današnjem Broadwayu i West Endu, na kojima je gotovo nemoguće jednoznačno definirati mjuzikl, kao i kategorizirati predstave koje se smatraju njegovim predstavnicima. Umjesto toga, za opis trenutačnih pravaca u razvoju mjuzikla može se koristiti pregršt različitih kriterija.“¹⁰

Da bi bilo moguće pojmiti važnost Sondheimovog stvaralaštva, nužan je povijesni kontekst razvoja mjuzikla. Jagušić navodi kako se „[P]rvim mjuziklom u današnjem smislu te riječi može [se] nazvati *Show Boat* (1927), najraniji komad koji ne koristi glazbene i scenske brojeve samo kao zabavni dodatak predstavi, već kao integralni dio radnje. Ovaj tip predstave, tada nazvan „*musical play*“, dobiva na važnosti u četrdesetim godinama prošlog stoljeća i postaje osnova komponiranja mjuzikla tijekom njegova brodvejskog „zlatnog doba“ (1940 – 1960).“¹¹ Pojam „integriranog mjuzikla“ odnosi se na povezanost dramske radnje i glazbenih točaka - brojeva, a predmet je mnogih polemika između glazbenih teoretičara i kritičara. Naime, prije pojave tzv. integriranog mjuzikla, pjesme su često bile izvan konteksta radnje, a služile su kao zabava, odnosno razbijanje naracije. U to je vrijeme bilo najvažnije da je pjesma upečatljiva – uz nekoliko rečenica uvoda, moglo se bilo koju pjesmu smjestiti unutar bilo kojeg mjuzikla. Stephen Citron navodi: „Bilo je to vrijeme kada je radnja bila sporedna. Ključna je bila razbibriga, odnosno odvratanje pažnje, a pjesme koje su pomicale radnju

⁹ Produkcije izvan Broadwaya.

¹⁰ Petra Jagušić, Mjuzikl u Europi: trendovi, teme, predstave. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XVII No. 57/58, 2014., str. 48.

¹¹ Ibid.

naprijed bile su nužno zlo. Publika je navikla na nedostatak realizma u opereti, tako da je očekivala jednostavne priče u glazbenoj komediji; publika je bila svjesna da su dijelovi dijaloga umetnuti samo kako bi izvođačima pružili predah između glazbenih brojeva. Ako je pjesma bila dobra i ako su njeni tvorci vjerovali u njen uspjeh, bez propitkivanja bi umetnuli nekoliko redaka dijaloga kako bi se pjesma uklopila u nekoliko sljedećih predstava, sve dok ne doživi uspjeh. "The Man I Love", možda jedna od najljepših Gershwinovih pjesama, pretrpjela je mnogo poniženja - bila je umetnuta a potom i izuzeta iz čak tri predstave prije nego li se trajno smjestila u Wodehouseovom i Kernovom *Strike Up the Band*, "Bill".¹²

O ekstremnom zanemarivanju povezanosti između dramske radnje i glazbe svjedoči i sljedeći Citronov citat: „Kad se pjesme Colea Portera za *The Greenwich Village Follies* nisu proslavile nakon prvih nekoliko izvedbi, producent Raymond Hitchcock ih je zamjenjivao jednu po jednu sve dok ništa nije ostalo od Porterove sjajne partiture.“¹³ Iz nekoliko navedenih citata, uloga ranih mjuzikla postaje očigledna – brz, možda i površan način zabave, s ciljem odvratanja pažnje – naime, riječ je o razdoblju koje je obilježeno Drugim svjetskim ratom.

Jagušić ističe važnost plesa u razvoju mjuzikla: „Sljedeći je važan pomak u povijesnom razvoju žanra povećanje važnosti plesa. Za razliku od ranijih komada, u kojima ples dopunjava radnju, ali ga izvodi zasebni ansambl (npr. balet iz mjuzikla *Oklahoma!*, koji u snu izvode dvojnici glavnih likova), *West Side Story* (1957) čini prekretnicu u shvaćanju važnosti plesa u mjuziklu: ovaj se put glavni likovi, tinejdžeri koji se ne uspijevaju uvijek izraziti govorom i pjesmom, počinju izražavati i plesom, što dodatno integrira ples s radnjom, ali i postavlja mnogo veće zahtjeve izvođačima. Od njih se počinje očekivati da u podjednako dobroj mjeri glume, pjevaju i plešu te se razvija pojam „triple threat“ („trostruka prijetnja“) za izvođače koji uspijevaju razviti sve tri vještine.“¹⁴

Možda je upravo ovaj korak zauvijek razdvojio svijet klasične glazbene umjetnosti od mjuzikla. Premda nesumnjivo postoje klasični glazbeni umjetnici koji su izvrsni u nekoliko područja svojeg zanimanja, naobrazba klasične glazbe usmjerena je specifičnom usavršavanju koje iziskuje veliku količinu vremena – u tom kontekstu čini se gotovo nemoguće usavršiti tri različite umjetnosti – glumu, pjevanje i ples. Osim stila koji se većinom više oslanja na jazz i pop žanrove, potreba za širokim rasponom vještina rezultirala je posebnim poučavanjem koje

¹² Stephen Citron, *Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber: The New Musical*. Oxford University Press, 2001, str. 4.

¹³ Citron, op.cit., 5.

¹⁴ Jagušić, op.cit., 48.

jednaku pažnju posvećuje pjevanju, glumi i plesu, pri čemu vještina pjevanja mora obuhvaćati i opsežno teoretsko znanje, kao i vještinu čitanja notnoga zapisa „s lista“. U svojoj knjizi koja obuhvaća sva nužna znanja iz teorije glazbe, John Franceschina kritizira pjevače koji dolaze nespremni na probe, očekujući pomoć pri čitanju nota, kompleksnijih ritamskih obrazaca i sl.¹⁵ Kako se mjuzikl razvijao, tako se podizao i standard kvalificiranosti pri audicijama. Ustaljenost navedenih triju elemenata (glazbe, glume i plesa) potvrdila je pojam integriranosti mjuzikla, no istovremeno otvorila nova pitanja i polemike. Dok se pojam integriranosti uglavnom zadržao u opisu ranijih mjuzikla, Scot McMillin oštro kritizira već prihvaćenu terminologiju:

„Američki mjuzikl popraćen je teorijom koja je uvjerljiva sve dok se ne sagleda pobliže. Riječ je o teoriji „integriranog mjuzikla“, prema kojoj se svi elementi – radnja, likovi, pjesma, ples, orkestracija i scenografija – zajedno prožimaju čineći jedinstvenu cjelinu. Richard Rodgers i Oscar Hammerstein II bili su glasni zagovornici ove ideje, a otvorenje mjuzikla *Oklahoma!* u ožujku 1943. prikazivali su povijesnim trenutkom kada je integrirani mjuzikl stigao na Broadway.“¹⁶ Ironično je da je i sami duo Rodgers-Hammerstein imao različita tumačenja spomenutog pojma. Dok je Rodgers smatrao da se integriranost odnosi na jedinstvo plesa, glazbe i glume u kojoj niti jedan element nije superioran nad ostalima, Hammerstein je integriranost vidio u povezanosti glazbe i libreta, odnosno uspješnoj suradnji skladatelja i libretista. McMillin zaključuje kako u potonjim opisima ne vidi „(...) ništa novoga, već samo opis onoga što je već imalo naziv – glazbena komedija.“¹⁷ Naime, integriranost koju su zagovarali Rodgers i Hammerstein, odnosila se više na interdisciplinarnu suradnju, nego li na unificiranost ostvarenog djela. A kada je riječ o suradnji, ona je uvijek potrebna kada je riječ o glazbeno-scenskom djelu: redatelj, skladatelj, libretist, koreograf, scenograf, dizajner, kostimograf, dirigent – svi su oni potrebni kako bi se veliki glazbeno-scenski projekti mogli realizirati. U tom smislu, mjuzikl ne predstavlja nikakvu posebnost. McMillin smatra da je inzistiranje na jedinstvu nepotrebno, jer prvo mora postojati različitost između elemenata kako bi se imalo što ujediniti, integrirati.¹⁸

Spoj glazbe, plesa i dramske radnje donio je pak novu problematiku: uvjerljivost radnje, što je rezultiralo brojnim dijagetičkim songovima. Dijagetički brojevi ili songovi odnose se na

¹⁵ John Charles Franceschina. *Music Theory through Musical Theatre: Putting it together*. Oxford University Press, 2015. str. 6.

¹⁶ Scott McMillin, *Musical as drama. A study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*. Princeton University Press, 2006., str. 1.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., 2.

glazbu, pjevanje i plesanje koje se uklapa u kontekst radnje – radnja će, dakle, zaista pratiti pjevačicu koja pjeva, za razliku od, primjerice, zaljubljenog para koji samo počne pjevati iz puke uzvišenosti situacije. Današnja publika je naviknuta na pjesme unutar mjuzikla, stoga dijagetički songovi nisu nužni. Uostalom, forma se uzdigla u nekim drugim elementima, čime se nadoknađuje (ne)uvjerljivost radnje. Rekviziti, kostimi, teatri izgrađeni specifično prema zahtjevima mjuzikla koji će se u njima održavati, sve to doprinosi prožimajućem iskustvu za publiku. U vrijeme pojave takozvanog integriranog mjuzikla, bilo je problematično dramsku radnju logično povezati s pjevanjem i plesom – u stvarnom životu ljudi ne počnu pjevati iz čista mira. Zbog toga je došlo do pojave tzv. *backstage musicals* – mjuzikla koji slijede princip teatra u teatru. U središtu radnje bili bi tako likovi koji su plesači ili pjevači, a radnja bi pratila njihove zgrade prilikom izvedbi – na taj način pjevanje i plesanje činili bi sastavni dio radnje, stoga je pjevanje i plesanje na pozornici bilo uvjerljivo – ili bolje, dramski opravdano.¹⁹ Razvoj mjuzikla bio je popraćen razvojem tehnologije, stoga su se i u Hollywoodu počeli prikazivati mjuzikli na filmskim platnima – u filmskom formatu. Paradoksalno, tehnologija nije uspjela ostvariti uvjerljivost pjevanja unutar mjuzikla – odsustvo živih glumaca kao da je dodatno naglasilo neuvjerljivost pjesme usred dijaloga. Irena Paulus pojašnjava: „Premda su glazba, pjevanje i plesanje bili nužni elementi prenošenja u iluziju od kojih mjuzikl u zlatno doba Hollywooda nije odstupao, ostala je činjenica da pjesma i ples ne predstavljaju uobičajeni način ljudske komunikacije. Upravo je zbog toga, kada su se razile ratne magle, velik dio publike prestao posjećivati kinodvorane koje su prikazivale mjuzikle. Mjuziklu je nedostajala uvjerljivost. U doba prvih koraka zvuka nadomjestak za uvjerljivost bila je požuda za zvukom. No ni tada to nije bilo dovoljno pa je i klasični holivudski mjuzikl nastojao, kako Peterlić piše, “priskrbiti nešto ‘elementarne’ uvjerljivosti, ‘filmsko opravdanje’ za to što se likovi izražavaju pjevanjem i plesanjem dok se u zbilji u istim situacijama najčešće izražavaju govorom”. Osnove su postavljene već u prvom zvučnom filmu: opravdanje za pjesmu bila je pozornica. Glazbeni brojevi uvijek su se odvijali na kazališnoj pozornici koja je, paralelno, često služila i kao “izgovor” za priču. (...) Sličan se koncept zadržao u šezdesetim godinama jer ipak - mjuzikli su prvenstveno nastajali i opstajali zahvaljujući provjerenim shemama. U nekim mjuziklima iz šezdesetih, pa kasnije i sedamdesetih godina 20. st., pozornica se ponovno vraća kao opravdanje za pjesmu. Vraća se, međutim, u kreativnijem smislu, a pjesme su čvršće povezane s radnjom. Recimo, u filmu *Cabaret'n* 1972. (Bob Fosse), u *Pjevajmo na kiši* iz 1952., kao i u *42. ulici* iz 1933. pozornica

¹⁹ Ibid., 4.

je mjesto koje povezuje likove. Likovi su kazališni profesionalci - glumci, kabaretske pjevačice ili djevojke iz plesnog ansambla - čije samo zanimanje opravdava pjevanje. (...) U filmu *Moje pjesme, moji snovi* (1965) (...) opravdanje za pjesmu jest guvernanta. Sasvim je prirodno da guvernanta pjeva djeci - to joj je posao.²⁰

Istovremeno, razvoj filmske umjetnosti prouzročio je neuvjerljivost kazališnih rekvizita. Stephen Citron navodi kako je „[I] javnost [je] raskoš kinematografije uzimala zdravo za gotovo, bivajući svjesna da kazališna pozornica nije prikladna za desetak zborišica koje su istodobno pjevale i stajale na krilu aviona, leteći tako do Ria. Bilo je vidljivo da te ljepotice nisu lebdjele na visini od nekoliko tisuća metara, već da se iza njih kretao fotografirani krajolik te da se ispred njih vrtio ventilator (...). Svima je postalo jasno da je ekstravagantnost Busbyja Berkeleyja moguća samo ako je publika bila dovoljno privilegirana da ju promatra kroz objektiv kamere. Na kraju su Broadway i West End shvatili da je bitka izgubljena te uvidjeli da su mjuzikli i kino različite umjetnosti. Mjuzikli su napokon prihvatili ograničenja pozornice i počeli računati na, kako kaže Noel Coward, "kvalitetu od krvi i mesa".²¹

Iz spomenutog konteksta potpuno je razumljiva potreba da kazališni mjuzikl uzdigne svoje standarde – bilo da je riječ o samoj radnji, ili pak izvođačima. Publika koja je tada već bila navikla na snažne stimulanse holivudskih filmova, od glazbenog kazališta je očekivala nešto izazovnije od površne komedije.

Važnost Stephena Sondheima ističe se po nadolazećem razdoblju *konceptualnog mjuzikla*. Premda je i dalje prevladavao 'školski primjer' integriranog mjuzikla šaljive tematike, počeli su se stvarati mjuzikli koji su na razne načine propitkivali prevladavajuću formu – bilo da je riječ o tematici koja je bila ozbiljne naravi, ili mjuziklima koji su bili potpuno pjevani, što ih je približilo formi operete. Primjeri takvih mjuzikla jesu *Hair* (1967) te Sondheimovi *Company* (1970) i *A Chorus Line* (1975). Jasno, nameće se pitanje posebnosti navedenih mjuzikla – u čemu je sadržana konceptualnost ovih djela? Terminologija je, slično kao i kod integriranog mjuzikla, otvorila brojne polemike, stoga se i danas u literaturi mogu pronaći različite definicije konceptualnog mjuzikla. Čini se kako prevladava mišljenje da su konceptualni mjuzikli fokusirani na istraživanje koncepta, apstraktne ideje ili problematike, umjesto na pripovijedanje sadržaja.²² Kontroverzna tematika bračnog života i izvanbračnih

²⁰ Irena Paulus, Rođen u kazalištu: Filmski mjuzikl. *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. VIII No. 21/22, 2005. str. 121-123. prema Ante Peterlić, "Filmska umjetnost-sedma, nova, mlada?". *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 1., str. 41.

²¹ Citron, op.cit., 8.

²² Diana Louise Calderazzo, *My arm is complete: A cognitive approach to gestural life in Stephen Sondheim's musical genres*, disertacija. University of Pittsburgh, 2012, str. 100.

zajednica, ili pak kritike upućene različitim slojevima društva, svojim kompleksnijim temama izdvajaju spomenute mjuzikle od dotadašnjih glazbenih komedija. Unatoč mjuziklu *Hair* koji je nastao već 1967., Sondheimov *Company* (1970) najčešće je izdvajan kao pionirski eksponent tzv. konceptualnog mjuzikla, nagon čega su, u suradnji s izvrsnim redateljem Haroldom Princeom, uslijedili mjuzikli *Follies* (1971) i *A Little Night Music* (1973).²³ Ipak, osim apstraktne tematike koju istražuje, onu ljubavnih odnosa, *Company* sadrži i druge posebnosti koje su dovele u pitanje definiciju konceptualnosti unutar mjuzikla. Radnja se ne iznosi linearno, već kroz niz vinjeta koje nisu kronološki raspoređene. Kraj mjuzikla je otvoren – publici ostaje naslutiti što će biti s glavnim likom, no ono što se dogodilo jest – unutarnja promjena. Glavni lik Bobby uviđa i sam sebi priznaje da ga samački način života ne ispunjava, a njegovi prijatelji uviđaju da ga ne trebaju nagovarati na bračni život – odluka mora biti na pojedincu. Tako je, umjesto pripovijedanja nekog događaja, mjuzikl prikazao nešto apstraktno – unutarnju promjenu likova. Za razliku od integriranih mjuzikla koji su posezali za dijagetičkim songovima, Sondheim se priklonio drugačijem pristupu. Umjesto da se u samoj radnji trudi 'opravdati' pjevanje i plesanje likova, uvjerljivost songova postigao je kvalitetnom glazbom koja je savršeno srasla s izuzetno vještim stihovima. Također, stihovi su bili sročeni tako da nastavljaju pokretati radnju, suprotno prevladavajućoj praksi da pjesma samo potvrdi ono što je izrečeno govorom, u dijalozima. Čak i dijalozi bili su popraćeni glazbom u pozadini, što je dodatno povezalo formu te održalo glazbeni i dramski tijek. Na taj je način postigao još kompaktniju formu u kojoj je vidljiva simbioza drame, teksta i glazbe. Uslijedila su djela koja su svojom kvalitetom ne samo proslavila Sondheimu, već uzdigla formu mjuzikla te ju značajno udaljila od 'komedije', a pritom približila ozbiljnijim formama poput melodrame, pa čak i opere: *Sweeney Todd* (1979), *Sunday in the Park with George* (1984) i *Into the Woods* (1986) djela su u kojima se posebno ističe glazba, i to zahvaljujući upotrebi leitmotiva, čiji sam spomen Sondheimu dovodi u vezu s Wagnerovim *Gesamtkunstwerk*om.

Sondheim, kao i Prince, nisu se opterećivali etiketom konceptualnog mjuzikla, niti su tom terminu pridavali veliko značenje. Smatrali su kako se jednostavno radi o integriranom mjuziklu, mjuziklu koji slijedi ideju, tematiku, te čije pjesme također vode radnju, umjesto da ju usporavaju.²⁴ Ipak, upotreba leitmotiva otvorila je pitanje superiornosti glazbe nad ostalim elementima unutar konceptualnog mjuzikla, što je rezultiralo brojnim polemikama po pitanju

²³ Geoffrey Block, *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from 'show Boat' to Sondheim and Lloyd Webber*. New York: Oxford University Press USA - OSO, 2009. str. 386.

²⁴ Steve Swayne, *How Sondheim Found His Sound*. University of Michigan Press, 2005., str. 258.

odnosa dramske i glazbene strukture. Tako se razmišljanju o glazbi kao nositelju radnje (pomoću leitmotiva) suprotstavio Nicholas Cook koji je pokušao ujediniti glazbu i tekst, sugerirajući kako njihov odnos, tj. pojedinačna uloga ovisi o kontekstu radnje.²⁵ U svojoj disertaciji iz područja filozofije, Benjamin Jonathan Macpherson u fokus stavlja odnos glazbe i libreta koji se ostvaruje tek tijekom žive izvedbe, zagovarajući somaestetički²⁶ pristup u analizi mjuzikla.²⁷ Slične polemike bile su vezane uz Wagnerov koncept glazbene drame, koje muzikolog Carl Dahlhaus žestoko kritizira:

„Od svih Wagnerovih izjava, najneshvaćenija je glavna teza njegovog eseja u knjizi, *Opera i drama*. Predstavljajući glazbenu dramu kao rješenje izroda koji su zadesili operu, rekao je kako je glazba 'medij ekspresije', a drama 'svrha ekspresije'. Nastojeći formirati koncept drame u kojoj glazba sadrži funkciju, mnogi su skloni poistovjetiti dramu s tekstom, vjerujući da je wagnerijanski pogled na povijest opere sadržan u superiornosti glazbe ili teksta u nekom djelu. Ipak, u Wagnerovom poimanju glazbene drame, tekst je jednakovrijedan s glazbom, on je, poput glazbe, još jedan 'medij ekspresije'. To čini pitanje podređenosti teksta glazbi ili glazbe tekstu sekundarnim, ako ne i irelevantnim: pitanje je mimo suštine, a ta je da su i tekst i glazba funkcija drame. Što je zapravo Wagner podrazumijevao pod dramom kojoj je želio podrediti sve druge umjetnosti? Primarno, podrazumijevao je vidljivu scensku radnju, odnosno scenski pokret, koji je smatrao reprezentacijom neiskvarene ljudske prirode. U svom eseju o Beethovenu, Wagner je 1870. godine napisao: „Znamo da stihovi pjesnika, čak ni onih poput Goethea ili Schillera, ne mogu odrediti glazbu; samo drama to može učiniti, a pod dramom ne podrazumijevam dramsku pjesmu ili tekst, već dramu koja se odvija pred našim očima, vidljivi pandan glazbi, u kojoj riječi i izgovoreni tekst pripadaju isključivo akciji, a ne više poetskoj ideji.“²⁸ Upravo prijelaz teksta iz poetske ideje u pokret, odnosno radnju u trenutku izvedbe, upućuje na somaestetički pristup u vrednovanju teksta samog, kao i teksta koji je srastao s glazbom. U eseju *O glumcima i pjevačima*, Wagner je 1872. pisao o važnosti izvođača koji su ključan umjetnički aspekt kazališta, priznajući kako povezanost glazbe i teksta na papiru ne predstavlja samodostatnu i potpunu kreaciju, već svoje ostvarenje dobiva tek tijekom izvedbe. Različite postavbe nekog djela izravno utječu na transformaciju djela, koje

²⁵ Benjamin Jonathan Macpherson, *The Acting Text, The Dancing Voice, The Singing Body. Towards a model of Somaesthetic Performance Analysis for Musical Theatre*. University of Winchester, 2011., str. 45-50.

²⁶ Somaestetika je interdisciplinarno polje istraživanja čiji je cilj promicanje i integriranje teorijske, empirijske i praktične discipline povezane s tjelesnom percepcijom, izvedbom i prezentacijom. (preuzeto s <https://hr2.wiki/wiki/Somaesthetics>)

²⁷ Macpherson, op.cit., 45.-50.

²⁸ Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*. Cambridge University Press, 1971., str. 156.

se nastavlja nadograđivati i razvijati svakom nadolazećom izvedbom.²⁹ Potonji opis posebno je primjenjiv na Sondheimov *Company*, u kojemu je, tokom različitih postava, sam mjuzikl evoluirao i promijenio koncept koji istražuje. Od početne ideje da mjuzikl opisuje Bobbyja i njegov odnos s prijateljima, koncept je brzo prešao u istraživanje bračnog života nasuprot samačkom – prvotno uz kritiku neozbiljnim pojedincima koji se ne žele 'skrasiti', a zatim uz kritiku licemjernim bračnim partnerima koji zagovaraju brak premda su i sami nezadovoljni takvim životom. Od nadolazećih adaptacija, posebno je zanimljiva ona iz 2006. godine, u kojoj glumci osim pjevanja i sviraju; stoga imaju funkciju scenskog orkestra. To znači da je i sviranje, uz pjevanje, glumu i plesanje, sastavni dio ekspresije u službi drame. Snimka nove postave iz 2018. godine, kao i adaptacija iz 2020. godine donose zanimljiv novitet: središnju ulogu tumači ženski lik, a među bračnim parovima nalaze se i oni homoseksualne orijentacije. Proučavajući adaptacije spomenutog mjuzikla od 1970. do 2020. godine, zaista je zanimljivo promatrati kako se mjuzikl razvijao sukladno promjenama i aktualnostima u društvu. Isti stihovi kao da mijenjaju značenje ovisno o društveno-povijesnom kontekstu, dok djelo, poput živog tkiva, egzistira i nastavlja se razvijati svakom nadolazećom izvedbom.

3. Stephen Sondheim – važna ličnost u razvoju mjuzikla

3.1. Biografija

Stephen Sondheim rođen je 1930. godine u New Yorku. Već u ranijoj dobi učio je svirati klavir i orgulje, te se okušavao kao libretist u školskim predstavama. Godine 1942. njegovi roditelji se rastaju te Sondheim ostaje u punom skrbništvu svoje majke. Nakon preseljenja u Pennsylvaniju, Sondheim utočište pronalazi u druženju s Oscarom Hammersteinom II, koji ga je podučavao o teatru te pisanju libreta. Sa samo sedamnaest godina, Sondheim je radio kao Hammersteinov asistent prilikom stvaranja mjuzikla *Allegro* (1947), što je ostavilo velik utjecaj na mladog Sondheima te mu pružilo dragocjeni uvid u proces stvaranja glazbeno-scenskog djela. Studirao je na fakultetu Williams, nakon čega se još dvije godine usavršavao kod Miliona Babbitta, kompozitora avangarde.³⁰

²⁹ Ibid.

³⁰ S.N.: *Stephen Sondheim Biography*. <https://www.biography.com/musician/stephen-sondheim> (pristup 25. kolovoza 2021.)

3.2. Utjecaji - klasična obrazovna potkovanost

Stephen Citron piše kako je „na prvi [je] pogled bio neobičan njegov izbor Miliona Babbitta za mentora koji bi ga vodio na putu glazbenog usavršavanja. Babbitt je prvenstveno poznat kao skladatelj atonalne glazbe, ali bio je klasično potkovan i, poput Sondheima, jest eklektik koji, nakon što riješi određenu problematiku, vjeruje u pomak dalje, odnosno kretanje unaprijed.“³¹ Premda je Sondheimovo opredjeljenje otpočetka bilo udaljeno od klasične glazbe, tijekom studija je bio fasciniran harmonijom i kontrapunktom. Citron navodi kako je tijekom usavršavanja kod Babbitta Sondheim „učio o orkestraciji, motivičkom razvoju, upotrebi disonance, harmonijskom ritmu te složenom kontrapunktu. Babbitt je bio cjepidlaka kada je bila riječ o razumijevanju svega što čini zanimljivu kompoziciju – njena organizacija, razvoj, ukupna struktura.“³² Premda Babbitt nikada nije inzistirao da Sondheim preuzme suvremeni pristup poput dodekafonije ili serijalizma, Sondheimov glazbeni jezik odiše klasičnim tradicionalnim utjecajima.

Steve Swayne pak ističe utjecaj Hindemitha na Sondheima: „Osim prevezane harmonije dominante koja sugerira utjecaj Hindemitha, postoje situacije u Sondheimovim djelima koje zvuče kao da su došle ravno iz Hindemithove partiture. Središnji ulomci songova „*I Know Things Now*“ i „*On the Steps of the Palace*,“ iz mjuzikla *Into the Woods* (1987), imaju zvučne tragove Hindemitha, a početak songa „*Witch's Lament*,“ također iz *Into the Woods*, ima određenu povezanost s početkom trećeg stavka Hindemithove Klavirske sonate br. 3. Drugim riječima, Hindemith je za Sondheima bio više od puke faze; njegov glazbeni jezik postao je dijelom Sondheimovog glazbenog jezika. To potvrđuje Sondheimova zbirka ploča među kojima Hindemith i Stravinsky zauzimaju najviše prostora.“³³ Uistinu, prolongirana funkcija dominante jasno se može uočiti i u songu „*Being Alive*“ iz mjuzikla *Company*. Nizanje različitih septakorada u songu „*Into the Woods*“ iz istoimenog mjuzikla, uz akcente u basovskoj dionici koji su u nepravilnim razmacima, situacija je koja zaista podsjeća na gestu Stravinskog u *Posvećenju proljeća*. Ipak, nejasno je zašto Swayne povezuje song „*Witch's Lament*“ s trećim stavkom Hindemithove Klavirske sonate br. 3. Vrlo je malo zajedničkih karakteristika, a one pak teško mogu poslužiti kao dokaz sličnosti između partitura.

³¹ Citron, op.cit., 66.

³² Ibid., 67 -68.

³³ Swayne, op.cit., 32.

Sami početci međusobno zaista ne nalikuju niti po pitanju fature, niti u sazvučjima, melodijskim karakteristikama ili akcentima.

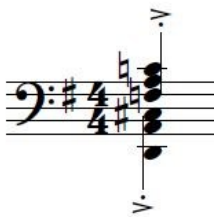


3.2.a. Notni prikaz početka trećeg stavka Klavirske sonate br. 3 Paula Hindemitha.³⁴



3.2.b. Notni prikaz početka songa „Witch's Lament“ iz mjuzikla *Into the Woods*.

U songu „Witch's Lament“ se, doduše u nešto kasnijim taktovima, javljaju zanimljivi poliakordi, primjerice



3.2.c. Notni prikaz poliakorda u songu „Witch's Lament“.

koji u sebi sadrži povećani kvintakord, što bi se možda moglo povezati s upotrebom povećanog kvintakorda u Hindemithovoj partituri.

³⁴ Svi notni prikazi izrađeni su u transkripciji autorice diplomskog rada, osim ako je drugačije navedeno.



3.2.d. Notni prikaz povećanih kvintakorada u trećem stavku Hindemithove Klavirske sonate br. 3.

Ipak, Sondheim u svojim poliakordičkim strukturama koristi septakorde, nonakorde i ostale terčne aglomeracije nerijetko obogaćene sekundama i kvartama. Nesumnjiv je utjecaj Hindemitha na Sondheima – on se ogleda u linearnom koncipiranju glazbenog djela te u „slučajnim“ sazvučjima koja nastaju kao posljedica polifonog kretanja dionica. Ta su obilježja prisutna u mnogim situacijama i songovima, posebice u mjuziklima koji su u fokusu ovog rada, ali ne i u songu „*Witch's Lament*“. Zbog toga je Swayneov odabir usporedbe diskutabilan.

Od ostalih utjecaja valja spomenuti Aarona Coplanda i Georgea Gershwina, a jednom prilikom Sondheim je govorio i o svojim poimanjima savršene opere. Swayne piše: „Nakon što je u jednom intervjuu govorio o svojoj nesklonosti operi, Sondheim ih je imenovao opere koje je volio: „Gledao sam *La Bohème* u kazalištu sa 700 sjedala i plakao ravno dva i pol sata. To je moja ideja opere. Još uvijek mislim da je *La Bohème* dug ali pokušava ispričati priču i glazbeno okarakterizirati. Sviđa mi se *Carmen*, (...), neke *Tosce*. Puccinija općenito najviše volim, i prvi čin *Petra Grimesa*, zatim *Porgy i Bess* te *Wozzecka*.“³⁵ U šarolikoj paleti glazbenih utjecaja nalazi se i filmska glazba, i to ona Bernarda Hermanna – sam skladatelj je izjavio kako je u svom mjuziklu *Into the Woods* koristio Hermannov akord,³⁶ a Swayne potvrđuje kako „Sondheimove mjuzikle prožima filmski jezik“.³⁷ Premda se u Sondheimovim djelima mogu pronaći svi navedeni utjecaji, ono što možda najviše potvrđuje izvjesnu klasičnu potkovanost, jest upotreba leitmotiva po uzoru na Wagnera.

³⁵ Swayne, op.cit., 36.

³⁶ Block, op.cit., 404.

³⁷ Swayne, op.cit., 162.

3.3. Uspješna karijera

Kao odskočna daska u karijernom smislu, svakako je bila suradnja sa čuvenim Leonardom Bernsteinom na mjuziklu *West Side Story*, za koji je pisao libreto. Njegovu karijeru prate brojne nagrade, od kojih svakako treba spomenuti čak osam nagrada Tony, što je rekord u kategoriji kompozitora, te osam Grammyja. Skupa s redateljem Lapineom, 1985. godine osvojio je Pulitzerovu nagradu za mjuzikl *Sunday in the Park with George*, dok je za pjesmu *Sooner or Later* iz filma *Dick Tracy* (1990) osvojio nagradu Academy.

3.4. Glazbeni jezik, stilska obilježja, noviteti

Postavlja se pitanje – što je Sondheima toliko izdvojilo od ostalih skladatelja Broadwaya, te zbog čega ima ključnu ulogu u povijesti američkog mjuzikla?

Kao najveći čimbenik, u literaturi se spominje konceptualnost. Kako je već pojašnjeno u prethodnom poglavlju, termin konceptualnosti ima različita tumačenja – od apstraktnih tematika i nelinearne radnje do somaestetičkih pristupa koji se fokusiraju na razvoj mjuzikla kroz izvedbe pri čemu se s vremenom može i promijeniti tematika. U svakom slučaju, nepobitno je da u mjuziklima Sondheima prevladavaju ozbiljne i često apstraktne teme, dok je radnja mjuzikla tek metafora za kompleksniju skrivenu fabulu. Sljedeći čimbenik je integriranost - ako su Rodgers i Hammerstein bili poznati po integriranosti, onda je Sondheim doveo integriranost na još višu razinu – naime, sve do pojave Sondheimovih mjuzikla i dalje je postojala neusklađenost u dramskome tijeku. Songovi su često uspoređivali radnju jer su opisivali ono što je već bilo izrečeno u dijalozima. Također, govoreni dijalozi i dalje su činili velik dio mjuzikla. Landis Purin navodi: „Do Sondheima, većina mjuzikla bila je koncipirana poput zbirke pjesama; manje-više do Sondheima, većina mjuzikla uključivala je naraciju u koju su pjesme interpolirane kako bi pomogle iznijeti priču. Čak je i poznati duo Rodgers-Hammerstein, kojima su se pripisale zasluge za "integriranje" glazbe i drame u glazbenim komedijama, slijedio sličan format. Kako je izrazito vidljivo u većini zvučnih zapisa glazbenih komedija prije četrdesetih godina dvadesetog stoljeća, pjesme lako mogu funkcionirati kao samostalna glazbena djela. Osim cjelokupne fabule i nekih repriza, pjesme unutar mjuzikla bile su slabo povezane, a prije Rodgersa i Hammersteina čak ni slaba veza nije uvijek postojala. Sondheim nikada nije išao tako daleko kao Richard Wagner, s potpuno uglazbljenim dramama i beskrajnim melodijama, ali je prihvatio ideju glazbene scene koja se

koristila u mjuziklima *Anyone Can Whistle* i *Company* i dodatno ju razradio. U mjuziklu *Company*, pojedinačne glazbene scene općenito sadrže jedan song. Primjeri poput *The Little Things You Do Together*, *Another Hundred People*, pa čak donekle i *Being Alive* – sve su to poprilično tradicionalne forme songova koje su razbijene dijalozima koji pak, mogu i ne moraju biti uglazbljeni.³⁸

Sondheimovi songovi najčešće pokreću radnju, no čak i kada je riječ o songu koji ne donosi mnogo dramske napetosti, skladatelj koristi priliku uvrstiti zanimljive dijaloge i na taj način okarakterizirati likove. Kao primjer takvog songa može poslužiti *Pirelli's Miracle Elixir* iz mjuzikla *Sweeney Todd*. Sporedni lik Tobias uporno pokušava prodati 'eliksir' za rast kose, no u tome ne uspijeva. Premda song sadrži nekoliko strofa, radnja ostaje ista. Ono što ipak song čini nužnim jest pojava Tobiasa i priprema za dolazak Pirellija – publika se upoznaje s novim likom te ima priliku doznati čime se on bavi i koja je njegova povezanost s ostalim likovima, a kroz stihove skladatelj ostvaruje i karakterizaciju novog lika. Budući da Tobias pokušava reklamirati svoj proizvod pred gomilom ljudi (koju tumači zbor), zanimljive su njihove prepirke i doskočice. Kako bi song zadržao pažnju publike, skladatelj je pokušao samim stihovima postići ritmičnost i zanimljivost.³⁹

Kada je riječ o upotrebi zbora, ističe se još jedna Sondheimova osobitost. Naime, ustaljena je praksa da zbor nastupa kao homogeni korpus, često s istim stihom. Sondheim navodi kako mu se takva gesta čini neuvjerljivom, jer masa ljudi na jednom mjestu u svakodnevnom životu stvara žamor, a ne jednoglasne poklike. Zbog toga često razlaže zbor na heterogene upade te različite stihove.

Još jedan razlog zašto se Sondheimove uspješnice smatraju znatno integriranijima vjerojatno leži u činjenici da je Sondheim za njih pisao i libreto i glazbu⁴⁰. Geoffrey Block navodi kako je inače u većini slučajeva skladatelj odvojen od libretista – prednost takve suradnje jest podjela odgovornosti. Ipak, takva suradnja podrazumijevala je mnoge revizije, ispravke i konzultacije. Skladatelj/libretisti prije Sंधeima uključuju Colea Portera i Irvinga Berlina, kojima je stih bio polazište, nakon čega bi razrađivali melodiju koja je sadržavala taj stih.⁴¹ Sondheimov proces izgleda slično, a uzrok izvrsne povezanosti libreta i glazbe može se pronaći u citatu: „[Sondheim] također navodi da konačna melodija dolazi iz stihova i da

³⁸ Landis Purin, op.cit., 53.-54.

³⁹ You're Gonna Love Tomorrow: Sweeney Todd - London 1980. <https://youtu.be/JomtvXVj9VY> 00:23:05 (pristup 20. srpnja 2021.).

⁴⁰ Nakon 1966., Sondheim je zaslužan i za libreto i za glazbu u svim svojim mjuziklima (njih trinaest).

⁴¹ Block, op.cit., 114-115.

muzikalnost samog jezika sugerira i melodijski obris te ritam.“⁴² Posvećenje zvučnosti i ritmičnosti jezika očituje se u logičnim frazama i pravilno naglašenim slogovima, te tretmanu teksta koji sudjeluje u karakterizaciji likova. Prisutnost asonance i aliteracije u stihovima svjedoči ne samo o poetskoj kvaliteti, već i zvučnoj. Poseban odabir glasova ovisno o njihovoj tvorbi vidljiv je, primjerice, u songovima *The Ballad of Sweeney Todd* i *My Friends* iz mjuzikla *Sweeney Todd*, u kojemu glasovi ovisno o mekoći zvuka sudjeluju u dinamičkom *crescendu* ili *decrescendu*.

Kada je riječ o skladateljevom harmonijskom jeziku, Swayne spominje utjecaj Ravela, Gershwina i Arlena⁴³, dok Landis Purin spominje utjecaj Stravinskog u korištenju sazvučja kojima je cilj efektna zvukovna boja⁴⁴. Prvenstveno, riječ je o proširenoj tonalitetnoj glazbi koja nerijetko koketira s netonalitetnim⁴⁵ situacijama i sazvučjima, najčešće zbog vješte kombinacije harmonijskog i polifonog sloga s ciljem interpolacije tematskih materijala i leitmotiva.

pas - tor - al Nor lyr - i - cal. You

course he's young..

3.4.a. Notni prikaz. Ulomak iz songa „No Life“ u mjuziklu *Sunday in the Park with George*. Primjer eksperimentiranja s netonalitetnim situacijama u okruženju proširenog tonaliteta.

⁴² Landis Purin, *op.cit.*, 191.

⁴³ Swayne, *op.cit.*, 114.

⁴⁴ Landis Purin, *op.cit.*, 210.

⁴⁵ Nije riječ o pravom atonalitetu, već o netonalitetnim figuracijama nad određenim basovim tonom koji katkad sugerira harmonijsku funkciju, no dotična sazvučja se ne mogu objasniti klasičnom harmonijom. Najčešće je riječ o poliakordičkim strukturama.



3.4.b. Notni prikaz atonalitetne situacije u mjuziklu *Sunday in the Park with George*, u songu „*Color and Light*“.

Mjestimično su prisutni elementi aleatorike, a posebno je zanimljiva situacija s polimjerama:

[from "Final Scene"]

(MATTIE - *I know this looks weird, but it's the clearest layout I can think of*)

3.4.c. Notni prikaz istovremene kombinacije različitih mjera u posljednjoj sceni mjuzikla *Sweeney Todd*.⁴⁶

⁴⁶ Preuzeto iz: Mark Eden Horowitz, *Sondheim on Music: Minor Details and Major Decisions*. The Scarecrow Press, Inc. 2010. str. 145.

Česte su modulacije u tonalitet koji su međusobno udaljeni kromatskom tercnom ili polarnom vezom, a od akordičkih struktura prevladavaju terčne aglomeracije s dodanim sekundama i kvartama,



3.4.d. Notni prikaz terčnih aglomeracija s dodanim sekundama i kvartama u songu „My Friends“ iz mjuzikla *Sweeney Todd*.



3.4.e. Notni prikaz terčnih aglomeracija s dodanim sekundama i kvartama u songu „Johanna (Todd)“ iz mjuzikla *Sweeney Todd*.

uz poneke klasterne:

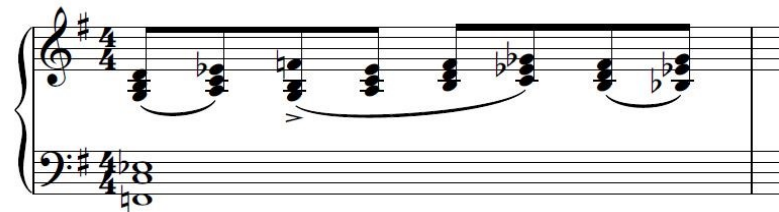


3.4.f. Notni prikaz klastera u broju „Underscore“ iz mjuzikla *Into the Woods*.



3.4.g. Notni prikaz klastera u songu „*Stay with Me*“ iz mjuzikla *Into the Woods*.

Zanimljive zvučne boje Sondheim postiže i upotrebom poliakorda.



3.4.h. Notni prikaz poliakorda u songu „*Witch's Lament*“ iz mjuzikla *Into the Woods*.

Landis Purin piše kako su „Sondheimovi prethodnici postavili osnovnu formu i tonalitetni glazbeni jezik kao okvir koji on koristi i na kojemu je izgradio nove konstrukte.“⁴⁷

Spomenuti raznovrsni elementi uvjetovali su da pojedini Sondheimovi mjuzikli odišu potpuno različitim glazbenim stilovima. Naime, glazbeni jezik je također dio skladateljskog odabira koji ovisi o ukupnoj atmosferi, radnji i karakterizaciji likova. Osim ponekih situacija koje su stilski upitne, možda i neukusne – primjerice



3.4.i. Notni prikaz *blue* tona u songu „*Johanna*“ iz mjuzikla *Sweeney Todd*.

zbog upotrebe tzv. *blue* tona u mjuziklu koji je gotovo u potpunosti stvoren iz himna *Dies irae*; ili

⁴⁷ Landis Purin, op.cit., 209.

eas - y now, Hush, love, hush. Don't dis - tress your - self, What's your rush?

3.4.j. Notni prikaz *bossa nova* ritma u songu „Wait“ iz mjuzikla *Sweeney Todd*.

zbog snažne potenciranosti *bossa nova* ritma, mjuzikli većinom zadržavaju svoju dosljednost u vidu ukupne atmosfere i specifičnog zvuka kojim su popraćeni.

4. Analize odabranih primjera iz opusa Stephena Sondheima

4.1. *Sweeney Todd*

Možda najsnažnije odudaranje od definicije mjuzikla kao glazbene komedije donosi Sondheimov *Sweeney Todd* iz 1979. godine. Kontroverzna tematika o opravdanom ubojstvu već je bila prisutna u književnosti, danas i u filmskoj umjetnosti, no svakako je bilo neočekivano pronaći takvu problematiku u formi koja je definirana kao *komedija*. U svojoj disertaciji, Diana Louise Calderazzo navodi:

„Iako je 'školski primjer' mjuzikla Rogersa i Hammersteina i dalje bio prevladavajući standard prema kojem se ocjenjivala većina novih mjuzikala, publika je u to doba bila naviknutija na susrete s mjuziklima koji su pokušavali propitkivati prevladavajuću formu. U tom smislu svakako treba izdvojiti *Hair* (1967), Sondheimov *Company* (1970) i *A Chorus Line* (1975) – primjeri su to mjuzikla koji su se više oslanjali na istraživanje koncepta, nego li na pripovijedanje samog sadržaja. Svi su ti mjuzikli također osporili pojam "glazbene komedije" Broadwaya kao oblika koji funkcionira u okviru prihvaćene komične tradicije opisane u prvom poglavlju, budući da Nettlein "ljubavno orijentirani cilj s pozitivnim ishodom" ne uspijeva cjelovito opisati niti jedan od navedenih mjuzikala scenarija. Dakle, većina publike 1979. bila je svjesna trendova u glazbenom kazalištu koji su izazivali *status quo*. Međutim, nije postojao predložak koji bi publiku donekle pripremio za tematiku, fabule i likove koji su sačinjavali svijet Sweeneyja Todda.“⁴⁸ Geoffrey Block piše: „Dok mnogi smatraju da je ovo djelo jedan od velikih mjuzikla post-Rodgersove i Hammersteinove generacije, drugi ga smatraju jednom od najvećih opera koju je stvorio Amerikanac.“⁴⁹

Zaista, *Sweeney Todd* ne nadilazi prevladavajuću formu mjuzikla samo u tematici, već i dramaturgiji, dubinskoj psihološkoj karakterizaciji likova, te potentnoj glazbi koja, po uzoru na Wagnerov *Gesamtkunstwerk*, sadrži *leitmotive*, glazbene nagovještaje, a također sadrži i citat iz himna *Dies Irae* – svaka je sastavnica ovog „mjuzikla“ razrađena i uzdignuta iznad zadane forme, tako da mnogi kritičari ovo djelo svrstavaju u kategoriju melodrame, dok će neki ovo djelo smatrati i operom⁵⁰. U skladu s daljnjim analizama, pa i samim izjavama skladatelja, možda je najbolje prikloniti se melodrami kao najbližem opisu ovog djela. Calderazzo pojašnjava kako Sondheim od ostalih skladatelja glazbenih komedija izdvaja upravo istraživački pristup – eksperimentiranje te propitkivanje tradicionalnih formi:

⁴⁸ Calderazzo, op.cit., 100.

⁴⁹ Block, op.cit., 400.

⁵⁰ Manjkavost ovog prijedloga očituje se u tehnici pjevanja koja se znatno razlikuje od opernog.

„Zapravo, prije nego što je Sondheim počeo istraživati elemente povijesnih žanrova poput melodrame i farse u svojim mjuziklima, glazbeno kazalište moglo se smatrati žanrom samo po sebi u smislu da se oslanjalo na formulativni narativ i izazivanje specifičnog emocionalnog odgovora. Djelovanjem pisaca poput Jeromea Kerna te Rogersa i Hammersteina, "žanr" glazbenog kazališta evoluirao je od prezentacijske forme, naglašavajući spektakularne brojeve pjesama i plesa, do forme temeljene na radnji, koja obično sadrži ljubavnu priču i simpatičan razvoj karaktera. Međutim, Sondheimu zanima pristup iz pozicije publike, a time i pisca, za stvaranje snažnijeg visceralnog kazališnog iskustva - onoga koji publiku želi provesti kroz sustav osjećaja kao što su sažaljenje, strah, odbojnost, suzdržanost, krivnja i transcendencija.“⁵¹ Govoreći o svojoj strasti prema melodrami i farsu, i sam Sondheim je izjavio: „[M]elodrama je kazalište koje je veće od života - u osjećajima, u temi i u razvoju radnje ... Komplikacije u radnji, likovi veći od života, velike geste i neprirodna gluma zajedničke su i melodrami i farsu ... Kazalište je jedino mjesto na kojem možete stvarati veće od života, a melodrama i farsa predstavljaju dva oblika koja najviše odgovaraju onoj cirkuskoj kvaliteti koju volim u kazalištu “.⁵²

Kako navodi sam skladatelj, u kazalištu vidi mogućnost ideala stvaranja djela koja su grandiozna, 'veća od života', s uveličanim gestama te snažnim porukama. Na taj način izaziva i publiku da bude aktivan promatrač, te da u realnom vremenu propitkuje postupke likova – sastavnice takvog teatra su toliko intrigantne da jednostavno ne dozvoljavaju pasivnu publiku. O važnosti interakcije s publikom Calderazzo navodi:

„Vrsta angažmana o kojem ovdje govori Sondheim očito se oslanja na emocionalnu zabrinutost članova publike kao odgovor na likove na sceni, bez obzira vole li ih ili mrze. Eksperimentiranje sa samim žanrom, dakle, pružilo je Sondheimu način da svoju publiku izloži emocionalnom iskustvu koje nadilazi njihova očekivanja.“⁵³ Ne čudi stoga da je *Sweeney Todd* ostavio velik utisak na svakog gledatelja/slušatelja – uspješnost ove melodrame dokazuju brojne adaptacije od kojih je jedna filmska, i to poznatoga redatelja Tima Burtona iz 2007. godine.⁵⁴ Čak je i poznati britanski skladatelj Andrew Lloyd Webber bio inspiriran *Sweeneyem Toddom* – ideja antijunaka potakla ga je na stvaranje čuvenog mjuzikla *The Phantom of the Opera*. Pa premda je Webberov *Phantom* danas poznat kao

⁵¹ Calderazzo, op.cit., 7-8.

⁵² Ibid., 4.

⁵³ Ibid., 8.

⁵⁴ Za potrebe detaljne analize, jasno, filmska adaptacija nije prikladna zbog nužnih izmjena u odnosu na originalnu postavu te izbačenih dijelova kako bi se djelo 'uguralo' u format filma. Ipak, adaptacija je realizirana uz dozvolu i potporu samog skladatelja, što osigurava autentičnost skladateljeve namjere.

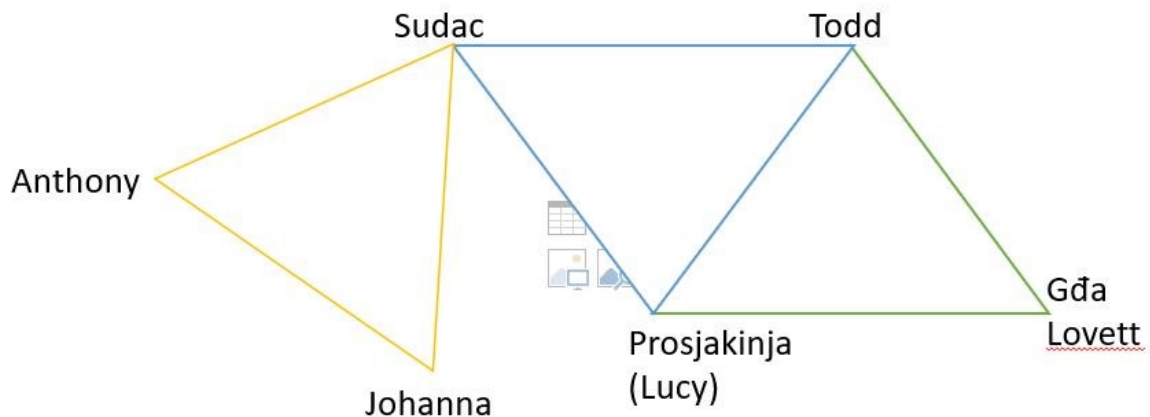
najdulje izvođeni mjuzikl u povijesti Broadwaya, po pitanju sveukupne kompleksnosti te karakterizacije likova teško se može usporediti sa Sondheimovim *Sweeneyem Toddom*.

4.1.1. Sažetak radnje

Sweeney Todd potječe iz istoimene kazališne predstave Christophera Bonda, iz 1973. godine. Riječ je pak o adaptaciji pripovijetke koja izvorno seže do sredine devetnaestog stoljeća u Engleskoj. Radnja se odvija u viktorijanskom Londonu, i prati brijača Benjamina Barkera, koji je nepravедno prognan u Australiju zbog iskvarene Sučeve žudnje za njegovom suprugom Lucy. Pod novim imenom Sweeney Todd, Barker se godinama kasnije, zahvaljujući mornaru Anthonyju, vraća u London te zavjetuje na osvetu Sucu i njegovu pomoćniku, crkvenom službeniku. Nakon neugodnog susreta s Prosjakinjom, Todd posjećuje svoj stari dom i tamo ponovno postavlja brijačnicu. Prostor njegove nekadašnje brijačnice nalazi se iznad propale trgovine mesnih pita Gospođe Lovett koja se sprijatelji s Toddom. U razgovoru s Toddom, ona mu ispriča kako je njegova supruga uzela otrov nakon što ju je Sudac silovao te da je potom Sudac uzeo Barkerovu kćer Johannu za svoju štićenicu. Nakon neuspjelog pokušaja da ubije Suca, Todd se zaklinje da će ubiti svaku svoju mušteriju kako bi se što bolje pripremio za osvetu. Kao prava poduzetna žena, gospođa Lovett ima morbidnu dosjetku – ubijene mušterije može iskoristiti kao punjenje za pite koje pak priprema u svojoj trgovini. Kako vrijeme prolazi, njezin posao cvjeta i ona pokušava uvjeriti Todda da se vjenčaju. Todd, međutim, razmišlja samo o osveti. Istovremeno, druga fabula prati Anthonyja koji se zaljubio u Johannu (Toddovu kćer) i ne uspijeva je osloboditi od posesivnog Suca. Todd planira iskoristiti Anthonyja kako bi mu doveo Johannu, a zatim namamio Suca u svoju brijačnicu. Njegov plan uspijeva, no u brijačnicu mu neočekivano dolaze Prosjakinja i prerušena Johanna. Potpuno obuzet osvetom, u iščekivanju Suca on ubija Prosjakinju te zamalo ubije i svoju kćer Johannu. Nakon što ubije Suca, pronalazi gospođu Lovett u pekarnici kako pokušava zbrinuti truplo Prosjakinje. Todd joj pokušava pomoći i tada shvaća da je Prosjakinja zapravo njegova supruga Lucy. Bijesan što mu je Gospođa Lovett zatajila da mu je žena bila živa svo vrijeme, Todd gurne gospođu Lovett u peć te devastirano tuguje nad svojom ubijenom suprugom. Na kraju i sam Todd tragično skonča – pomoćnik Gospođe Lovett, Tobias, uzme britvicu te istom gestom ubija Todda.⁵⁵

⁵⁵ Landis Purin, op.cit., 52-53.

Vrlo rano tijekom radnje predstavljani su likovi, ali i njihovi ciljevi. Oni su toliko snažno razrađeni i podcrtani psihološkom karakterizacijom, da se može činiti kako svaki lik ima vlastitu fabulu. Osim primarne radnje koja se odnosi na osvetu Todda, *Sweeney* sadrži i složenu ljubavnu fabulu – gotovo svi likovi sudjeluju u nekom ljubavnom trokutu, kako je prikazano:



Slika 4.1.1.a. Ljubavni trokuti u mjuziklu *Sweeney Todd*

Ono što ponovno odudara od karakteristika glazbenog kazališta, jesu toksični odnosi u gore navedenim ljubavnim trokutima. Osim Johanne i Anthonyja, svi su likovi iskvarene naravi te prikazuju veze u kojima je iskrena ljubav zamijenjena interesom, posesivnošću, prijevarom te zlostavljanjem. Na koncu jedino mladi par pronalazi sreću, sugerirajući kako je prekinut krug toksičnih odnosa iz prethodne generacije.

Također, djelo neprestano istražuje kontroverznu problematiku opravdanog ubojstva te na kraju postavlja oštru kritiku svakom potencijalnom Toddovom simpatizeru. Sondheimova interpretacija metafore *Sweeney Todd* razlikovala se od ideje redatelja Hala Princea. Prince je želio poručiti kako društvo može onesposobiti pojedinca, dovesti ga do očaja i tako ga navesti na grozne čine. Sondheim je pak bio odlučan u svojoj namjeri da Sweeneyeva opsesija osvetom na kraju ipak nije opravdana.⁵⁶

Prisutna je i metafora koja sugerira nemoć 'malog', građanskog čovjeka čiji je status duboko ukorijenjen u neimaštini:

⁵⁶ Block, op.cit., 402.

*There are
Two kinds of men, and only two.
There's the one staying put in his proper place
And the one with his foot in the other one's face.*

*The history of the world, my sweet..
Is who gets eaten and who gets to eat.*

Calderazzo navodi kako „*Sweeney Todd* izbjegava primarne elemente prosječne glazbene komedije, uključujući središnji fokus ljubavne priče s pozitivnim ishodom. Umjesto toga, *Sweeneyev* pripovjedački koncept najbolje ga smješta u Nettlevu kategoriju tragedije koja uključuje pokušaj promjene statusa s negativnim rezultatima, kao i popratnu sugestiju tipičnih tragičnih problema koji se vrte oko sažaljenja, straha i očaja. Nadalje, unutar ovih većih parametara, *Sweeney Todd* najčešće se promatra kao melodrama, evoluirajući i iz takvih preteči, poput stoljetne melodrame *String of Pearls* i hiperboliziranih pripovjetki koje su izvirale iz priča o Jacku Trbosjeku. Doista, elementi pretjerivanja prisutni u cijelom *Sweeneyju Toddu*, zajedno s plošnim karakterizacijama većine sporednih likova, mjuzikl lako smještaju u područje tradicionalnih opisa melodrame, kao što ćemo vidjeti. Ipak, Sondheimova glazba, tekstovi i prateći gestualni obrasci doprinose tvorbi likova i sugestija koji također služe za propitkivanje očekivanja publike koja se vrte oko tradicionalnih predodžbi o melodrami. (...) Sondheimova [je] tendencija da se "poigrava" pojmovima melodrame kroz suprotstavljanje takvih kontrastnih koncepata kao što su melodramatični negativac i tragični junak, komična katarza i iskvarenost, nemoral te osveta i nježnost.“⁵⁷ Premda Calderazzo spominje plošne karakterizacije sporednih likova kako bi potvrdila podudaranje djela s melodramom, valja naglasiti kako svi plošno karakterizirani likovi dobivaju zaokret i svoju kompleksnu dubinu kako se radnja razvija. Vjerojatno je riječ o namjernom postupku skladatelja da likovi dožive svojevrсни preobražaj i tako iznenade publiku – iznenađenje je, dakle, tim snažnije jer su likovi bili plošno prikazani na početku radnje.

⁵⁷ Calderazzo, op.cit., 100-101.

4.1.2. Odnos dramske i glazbene strukture

U skladu s isprepletenim fabulama te brojnim metaforama i porukama, likovi *Sweeneyya Todda* vrlo su kompleksni. Njihove karakterizacije postignute su na različite načine – prisutna je karakterizacija likova govorom, postupcima i gestama, ali i glazbom, bilo da je riječ o songu ili pak pozadinskoj glazbi koja sadrži elemente nagovještaja (primjerice, pomoću leitmotiva). Kod Sondheima je vrlo teško govoriti o zasebnim sastavnicama, budući da su one čvrsto isprepletene. Sami skladatelj je jednom prilikom opisao anegdotu u kojoj se glumac pobunio na sve detalje koje treba odglumiti tijekom pjevanja: „Vježbao sam s Alunom i kvintetom scenu pisanja pisma u drugom činu. Objasnio sam mu kada treba umočiti olovku u tintarnicu, kada pisati i kada potpisati, kad gundati i kada se treba hihotati - sve to uz pjevanje kvinteta - jer sve detaljno razrađujem. On je agresivan momak, i zbilja se okrenuo i rekao: "Želiš reći da si sve ovo isplanirao tijekom skladanja?" Smatrao je da se takve stvari – poput držanja nalivpera – sastavljaju tijekom probe. Rekao sam, "da, naravno, svaku pojedinačnu gestu". Jasno, redatelj će možda ponešto promijeniti, ali znam točno kada želim da glumac umoči nalivpero i kada želim da prekriži riječ i ponovno ju napiše. Postoje trenutci tijekom songa "*The Letter*" kada napiše riječ, a zatim razmišlja nad tom riječi, jer mu se toliko sviđa, jer će to namamiti Suca u njegovu zamku. Sve je to isplanirano unaprijed.“⁵⁸

U svojoj disertaciji, Peter Charles Landis Purin također govori o integriranosti glazbe, scene i dijaloga:

„U *Sweeneyju Toddu* glazbena scena nije ograničena na jednu pjesmu koja obuhvaća dijalog; nego je to obično više songova kombiniranih s dijelovima dijaloga s glazbom u pozadini. Songovi su često izvađeni iz konteksta tijekom izvedbi na recitalima, a u nekim se slučajevima mogu smatrati samostalnim skladbama. Ipak, oni su zamišljeni i izvorno realizirani u kontekstu mjuzikla, u stvarnoj dramskoj sceni.“⁵⁹

Calderazzo tvrdi da Sondheim i putem glazbe iznosi određene geste koje su svojstvene ilustraciji likova te prirodno ukazuju na misli i motivacije likova. Takva integracija geste, glazbe i libreta tvori nedjeljivu cjelinu.⁶⁰ Slično se može primijetiti u songovima „*The Worst Pies in London*“ (*Sweeney Todd*) te „*Color and Light*“ (*Sunday in the Park with George*). U

⁵⁸ Usp. Mark Eden Horowitz, *Sondheim on Music: Minor Details and Major Decisions*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2003, str. 12., cit. prema Diana Louise Calderazzo, *My arm is complete: A cognitive approach to gestural life in Stephen Sondheim's musical genres*, disertacija. University of Pittsburgh, 2012, str. 11

⁵⁹ Landis Purin, op.cit., 54.

⁶⁰ Calderazzo, op.cit., 11.

svojoj disertaciji, Landis Purin pak spominje takozvane "akcijske songove", u kojima fizički pokret glumca utječe na oblik glazbene fraze. Jasno, glumački pokreti zahtijevaju prostor i vrijeme, a sve je potrebno glumiti simultano s pjevanjem. To često utječe i na pjevačevo fraziranje – zbog toga akcijski songovi u toku glazbene fraze sadrže integrirane momente za pokret. Kao poznati primjer u klasičnoj glazbi, Landis Purin navodi uvertiru Mozartovog *Le Nozze di Figaro*, "Cinque, dieci, venti, trenta", kada Figaro mjeri sobu. Kao drugi primjer navodi Offenbachov "Les oiseaux dans la charmille" Offenbacha iz *Les contes d'Hoffman*, gdje se pjevač koji glumi mehaničku lutku, tijekom arije nekoliko puta mora navinuti da bi se ponovno pokrenuo (kako se ne bi ugasio).⁶¹ Nadalje navodi kako „Sondheim koristi akcijske songove kao dio svog stila. Budući da ne zaustavljaju dramsku radnju, dobro se uklapaju u dramaturgiju kojoj skladatelj pridaje posebnu pozornost. Jedan od primjera akcijskog songa u stvaralaštvu Sondaheima vidljiv je u taktovima 7.-10. u songu „*The Worst Pies in London*,” iz mjuzikla *Sweeney Todd*. U tom je songu Gospođa Lovett predstavljena publici kako nametljivo nudi Sweeneyja Todda da kuša jednu od njezinih groznih mesnih pita. Pjeva pjesmu dok priprema pitu. Neke od njenih gesta su zabijanje noža u pult, miješenje tijesta, brisanje ruku, guranje Todda, i dr.“⁶²

⁶¹ Landis Purin, op.cit., 192.

⁶² Ibid.

4.1.2.a. Notni prikaz ulomka songa „*The Worst Pies in London*“. Primjer tzv. akcijskog songa.

Premda je Gospođa Lovett na humorističan način isprva prikazana stereotipno, njena dublja karakterizacija otkriva se postepeno, uz razvijanje radnje. Sweeney Todd, pak, ostavlja dubok utisak već od samog početka. U stihovima opisan kao „demoniski brijač“, blijed i „čudnog pogleda“, publici je pružen slikovit opis i prije same pojave lika na pozornici. Posebno su zanimljivi stihovi koji spominju Sweeneyeve žrtve:

And what if none of their souls were saved?

They went to their Maker impeccably shaved (...)

Nije ovdje riječ samo o crnom humoru, već o prkosnom karakteru Sweeneya koji se nimalo ne kaje zbog svojih djela – neki od prvih stihova, dakle, uvode nepogrešivo morbidan ugođaj koji će se uspješno održati do posljednjih taktova djela. Jedan od važnih elemenata u karakterizaciji likova jest glazba. "*The Ballad of Sweeney Todd*" donosi snažnu sugestiju, a djelomično i citat iz himna *Dies Irae*:

D I- es i-ræ, di- es illa, Solvet sæclum in favilla:
 Teste David cum Sibýlla. 2. Quántus tremor est futúrus,
 Quando ju-dex est ventúrus, Cuncta stricte discussúrus!

4.1.2.b. Notni prikaz početka himna *Dies irae*.⁶³

Di-es i-rae, di-es il-la, At-tend the tale of Swee-ney Todd.

4.1.2.c. Notni prikaz. Usporedba melodijske linije himna *Dies irae* te početka mjuzikla *Sweeney Todd*.

Sam skladatelj potvrdio je svoju namjeru da upotrijebi snažnu sugestiju na smrt i sudnji dan.⁶⁴ Osim u dramaturškom smislu, *Dies Irae* poslužio je i kao jezgra iz koje će se razvijati glazbeni materijali:

Nagovještaj Sweeneyevog leitmotiva Dies irae – neostvareni citat

⁶³ Preuzeto s <http://gregorian-chant-hymns.com/hymns-2/dies-ire.html> (pristup 12. listopada 2021.)

⁶⁴ You'reGonnaLoveTomorrow: Sweeney Todd - London 1980. <https://youtu.be/JomtvXVj9VY> 00:10:17. (pristup 20. srpnja 2021.).

Dies irae - neostvareni citat

A musical score in G major and 3/8 time. The treble clef staff features a melodic line with a red highlight over the first five measures. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Jezgra Sweeneyevog leitmotiva

A musical score in G major and 3/8 time. The treble clef staff shows a melodic motif with an orange highlight over the first three measures. The bass clef staff has a simple accompaniment.

Dies irae – transpozicija glave teme

A musical score in G major and 3/8 time. The treble clef staff shows a melodic line with a red highlight over the first five measures. Below the staff, the lyrics are written: "Swing your ra - zor wide, Swee-ney, Hold it to the skies!—".

4.1.2.d. Notni prikaz upotrebe motiva himna *Dies irae* u mjuziklu *Sweeney Todd*.

Dies irae – ostvareni citat

A musical score in G major and 3/8 time. The treble clef staff features a melodic line with a red highlight over the first five measures. The bass clef staff has a more complex accompaniment with eighth-note patterns.

4.1.2.e. Notni prikaz. Primjer ostvarenog citata *Dies irae* u mjuziklu *Sweeney Todd*.

Taktovi 114.-121. posebno su zanimljivi zbog načina na koji je postignut *crescendo* do kulminacije u 130. taktu. Naime, glazbeni sadržaj upućuje na naglo zatišje prije spomenutog *crescenda*. Nakon oznake *mezzo piano subito* u 110. taktu, 114. takt donosi redukciju pjevačkog korpusa. Veliki zamah kreće od dubokog registra (samo muški glasovi) kojima se tek u 122. taktu pridružuju alti, a potom i soprani u 124. taktu, sve još uvijek u donekle suzdržanoj *mezzo forte* dinamici. Cijeli pjevački korpus potom ostvaruje veliki *crescendo* do *fortissimo* vrhunca u 128. taktu. Kulminacija je potvrđena visokim cis³ u dionici soprana, te prolongirana nešto nižim his² koji traje zaključno s 135. taktom. Skladatelj je na samom početku postavio napetost koja je dostojna ukupne kulminacije djela, a sve kako bi pripremio izlazak glavnog lika na pozornicu.⁶⁵ Jasno, *crescendo* u glazbi nije rijetka pojava, no način na koji je postignut dokazuje skladateljevu posvećenost ukupnom zvuku i detaljima. Naime, osim glazbenog *crescenda* koji je ostvaren redukcijom pjevačkog sastava (a potom adicijom izvođača), zvučna gradacija postignuta je upotrebom asonance i aliteracije u stihovima od 114. takta:

*Sweeney was smooth, Sweeney was subtle,
Sweeney would blink and rats would scuttle.
Inconspicuous Sweeney was, Quick and quiet
and clean 'e was,
Keen 'e was,
Like a perfect machine 'e was,
Sweeney, Sweeney, Sweeney!*

Čestom upotrebom suglasnika *s* i *š*, koji se u hrvatskoj gramatici nazivaju tjesnačnici, skladatelj je pokazao da oblikuje zvuk ne samo glazbenim sadržajem, već upotrebom jezičnih karakteristika i zakonitosti. Glasovi *s* i *š* imaju šušljivo zvučanje koje je u potpunosti u skladu sa *subito* dinamikom – cijeli ansambl dakle, gotovo da šapuće pjevajući. Kako se *crescendo* razvija, tako skladatelj u stihove uvodi i tzv. praskavce i slivenike – glasove *k* i *č*, koji su abrazivnijeg zvučanja.⁶⁶ Kako se može zaključiti iz navedenog primjera, svi elementi ove melodrame ravnopravno sudjeluju u iznošenju radnje, ali i karakterizaciji likova.

⁶⁵ U 136. taktu *Sweeney Todd* izlazi iz groba te se pridružuje ostalim pjevačima.

⁶⁶ S. N., Podjela glasova. *Hrvatska školska gramatika* [mrežno izdanje]. <https://gramatika.hr/pravilo/podjela-glasova/1/> (pristup 10. srpnja 2021.).

Calderazzo ističe i važnost geste u karakterizaciji glavnog lika:

„Već na samom početku mjuzikla postavljaju se temelji za razvoj gestualnog života za Todda koji simbolizira njegov epski uspon do zločinca dijaboličnih razmjera i njegovo naknadno utjelovljenje hiperboliziranog negativca iz melodrame. Prije nego što se Todd prvi put pojavi, zbor londonskih građana u grčkom stilu uvodi legendu o Toddu u glazbeno uznemirujućem prologu pod naslovom "Balada o Sweeneyju Toddu". Ovdje refren publici nalaže da "prisustvuje priči o Sweeneyju Toddu" prije nego što krene u zastrašujuću glazbenu temu koja se često naziva "motiv Sweeneyja". Ovo se glazbeno djelo, ponavljajući se nekoliko puta u raznim oblicima tijekom partiture Sweeneyja Todda, melodijski poziva na *Dies Irae*, poznati himan iz 13. stoljeća koji se tradicionalno pjeva u katoličkoj tradiciji u znak priznanja za Dan konačnog suda i stradanje duša mrtvih. Glazbeno se, dakle, Sondheim oslanja na sklonosti svoje publike prema kognitivnim procesima evaluacijske uvjetovanosti i epizodnog pamćenja, oslanjajući se na vjerojatne prethodne mentalne ili iskustvene asocijacije *Dies Irae* na smrt i povezan strah od smrti. U slučaju da glazba nije dovoljna da dočara mračne slike, Sondheimov refren usklađuje hladne stihove s motivom himna u vrištećem sazvučju:

Swing your razor wide!

Sweeney, hold it to the skies.

Freely flows the blood of those who moralize.“⁶⁷

Calderazzo ističe važnost geste, odnosno pokreta u interakciji s publikom. Naime, osim glazbenog leitmotiva, i pokret britvicom postaje leitmotiv Sweeneyja. Calderazzo sugerira da skladatelj pokušava klasično uvjetovati publiku pomoću različitih gesti koje su vidljive od samog početka radnje:

„Dakle, prije nego što se Todd uopće pojavi na sceni, slika brze i jednostavne geste njihanja briačeve smrtonosne britvice s jedne na drugu stranu ponavlja se u vidu Sondheimovih zborskih stihova koje prati ionako sumorni "Sweeneyjev leitmotiv" putem kojega ansambl istodobno razvija i komentira "priču" o Sweeneyju Toddu. Ovaj komentar u stihovima koji prati varirane nastupe (...) *Dies Irae* ponavlja se mnogo puta tijekom partiture Sweeneyja Todda dok Sweeneyjeve žrtve padaju. Na taj način učinkovito precizira karakterizaciju glavnog lika i učvršćuje asocijaciju Todda s primarnom gestom koju

⁶⁷ Calderazzo, op.cit., 110. prema Sondheim, Stephen and Hugh Wheeler. *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*. New York: Applause, 1991.

opetovano izvodi - prerezivanjem grla – te strahom od smrti i sažaljenjem za Toddove žrtve koje takva gesta sugerira. U ovom trenutku, premda ove sugestije uspostavljaju raspoloženje koje svakako sleđuje, gesta prerezivanja grla predstavlja smrt samom asocijacijom, postavljajući publici anticipaciju daljnjeg razvoja ove tematike.“⁶⁸

Nakon Prologa, sam Todd pojavljuje se kao putnik u čamcu, vraćajući se u London iz petnaestogodišnjeg zatvora, sa svojim pratiteljem, mornarom Anthonyjem Hopeom. Anthony proglašava svoju radost povratkom u svoj omiljeni grad dok pjeva kako "ne postoji mjesto poput Londona". Premda Todd ponavlja isti stih, njegova tvrdnja dobiva ciničniji zaokret. Dok Anthony slavi svoj povratak u domovinu, Todd odgovara uznemirujućim molaskim tonalitetom - obojica likova tvrde da "nema mjesta poput Londona", ali sa suprotnim implikacijama:

Anthony: I have sailed the world, beheld its wonders

From the Dardenelles

To the mountains of Peru,

But there's no place like London!

I feel home again.

Todd: I too

Have sailed the world and seen its wonders,

For the cruelty of men is as wondrous as Peru,

But there's no place like London!

Calderazzo navodi kako „ovdje Sondheim suprotstavlja iste stihove kontrastnog ugođaja kako bi se naglasila razlika u pristupima ova dva lika. Sukladno tome, Anthony gestikulira na otvoren način, pozdravljajući znamenitosti, mirise i zvukove svog rodnog grada, dok Toddovo statično ponašanje rijetko uopće dopušta gestu. Kad gestikulira, on čini to kako bi ilustrirao svoju priču o nepravdi koju su pretrpjeli on i njegova obitelj krivicom izvjesnog suca Turpina petnaest godina ranije. U songu “*The Barber and His Wife*” Todd pjeva i gestikulira kako slijedi:

⁶⁸ Calderazzo, op.cit. 110.

*There was a barber and his wife...
She was his reason and his life,
And she was beautiful...
There was another man who saw
That she was beautiful.
A pious vulture of the law,
Who with a gesture of his claw, [fingers crooked, talonlike]
Removed the barber from his plate... [arm makes sweeping motion]*

Toddova gesta slikovito oponaša uništavanje u kandžama ptica grabljivica, no dublje značenje geste jest metaforično, predstavlja upropaštavanje Toddovog života jednostavnim zamahom ruke suca Turpina. Iz Sweeneyjeve perspektive, jednostavna gesta (jedan potisak, trzaj ili doslovno, udarac čekića), bila je dovoljna da sudac Turpin nepravедno pošalje Todda daleko, siluje njegovu suprugu i preuzme skrbništvo nad njegovom kćeri prije petnaest godina. Slijedom toga, Todd je previše svjestan učinka jednostavne geste na tuđi život, a jednostavnom gestom (pretvorenom u akciju) - prerezivanjem grla --, pokušava izvršiti svoju osvetu. Ta jedna zamašna gesta zatim nastavlja usvajati značenje u Toddovu svijetu dok izbija iz Sondheimove glazbe i stihova kako bi nagovijestila krvoproliće koje dolazi.⁶⁹

Ukupan tmuran nagovještaj dijaboličnog lika, u prvom činu je ublažen Toddovom tragičnom pričom – zbog nepravde koja mu je počinjena, publici nije teško prihvatiti da se Todd namjerava osvetiti Sucu. Sve do kraja prvog čina, Todd je koncentriran na osvetu svom neprijatelju. Ipak, pred kraj prvog čina lik doživljava psihološki zaokret – u potpunoj maniji, odlučuje ubiti svaku mušteriju kako bi se što bolje pripremio za osvetu. Od jednog ljutitog čovjeka koji traži svoju pravdu, Todd postaje serijski ubojica koji će odlučivati o tuđim sudbinama. Osim filozofsko-etičke problematike koja u tom trenutku naglo skreće u patologiju, i publika možda istodobno naslućuje kako je ulovljena u zamku opravdavanja zločina. Riječ je o ključnom momentu, pivotalnoj sceni naziva „*Epiphany*“ koja značajno utječe na tijek radnje. Primjer je to savršenog podudaranja dramske i glazbene strukture, kako u svrhu iznošenja radnje, tako i u svrhu besprijekorne karakterizacije Todda. Njegova

⁶⁹ Calderazzo, op.cit., 111-113.

manična epizoda s psihotičnim simptomima⁷⁰ izvrsno je prikazana, ne samo isprekidanim mislima/stihovima, već i glazbenim strukturiranjem, kako je prikazano u sljedećim ulomcima:

die! And I'll nev - er see Jo - han - na, No, I'll nev - er hug my

girl to me. Fin-ished! All right! You, sir, How a-bout a shave?

4.1.2.f. Notni prikaz. Primjer fragmentiranog glazbenog sadržaja po uzoru na tijek radnje.

Nakon izražavanja ljutnje na cijeli svijet, u 40. taktu Todd se naglo prisjeća svoje kćeri, da bi se već u 44. taktu ponovno vratio u svoj odlučni stav. Ista situacija se ponavlja tijekom cijelog songa, primjerice u taktu 50., 54., 60., 64., itd. Promjene u stihovima utjecale su na promjenu mjera tijekom cijelog songa. Toddovo „prosvjetljenje“ završava rezolutno:

*And my Lucy lies in ashes
And I'll never see my girl again,
But the work waits,
I'm alive at last,
And I'm full of joy!*

⁷⁰ Joško Prološčić, Bipolarni afektivni poremećaj – BAP. *Pliva zdravlje*. 2019. <https://www.plivazdravlje.hr/aktualno/clanak/32721/Bipolarni-afektivni-poremećaj-BAP.html> (pristup 12. lipnja 2021.).

Todd dakle, sva nadolazeća ubojstva smatra svojim novim pozivom, poslom, na neki način novom obavezom koju si je sam zadao. Sreća koju pritom osjeća dokazuje njegovu psihičku nestabilnost, ali i promjenu statusa koju spominje McConachie⁷¹ - glavni lik se, naime, iz statusa potlačenog uzdigao do statusa tlačitelja. Calderazzo navodi kako „*Epiphany*“, dakle, dovodi do njegovog konačnog distanciranja od svijeta oko sebe, toliko je opsjednut svojim "poslom"“. ⁷²

Nakon spomenute promjene, Toddova disocijacija⁷³ izvrsno je prikazana u songu „*Johanna (Todd)*“. Calderazzo uz citat samog skladatelja navodi da „u songu tijekom kojeg Todd pokušava zamisliti svaki dragocjeni detalj kćeri koju ne poznaje, Todd pjeva „*Johanna*“, još jednu ljubavnu pjesmu. (...)Međutim, cijelo vrijeme prerezuje grla. Sondheim opisuje ovo zastrašujuće suprotstavljanje gestualnog izvođenja stihova i glazbe kako slijedi:

„...Sweeney pjeva sanjivo i disocirano dok rukama radi najkrvavije stvari. Ta vrsta šizoidnog razdvajanja može se nazvati disocijacijom, a zapravo je to riječ koju sam koristio kako bih glumcu opisao kako odglumiti scenu.“⁷⁴ Ovdje treba napomenuti da kada Todd koristi britvicu kako bi počinio ubojstvo, njegov zamah britvice s geste prelazi u radnju; jer više ne ilustrira ideju, već čini djelo. To je čin, međutim, koji je započeo kao jednostavna gesta - čuvena ilustracija i metafora brze presude koja je iznesena Toddu petnaest godina prije događaja u mjuziklu te ujedno prikaz onoga što će Todd učiniti kako bi se osvetio. Međutim, poput Todda, ova se gesta proširuje u nešto veće od sebe same. Može se čak tvrditi da je tijekom opisane scene u kojoj Todd razmišlja o svojoj kćeri, on toliko odvojen od svojeg ubojitog čina da se u njegovom umu ova radnja ponovno vraća u puku gestu – jednostavnu gestu koja služi kao metafora za ono što bi najradije učinio cijelom svijetu, kad bi samo mogao cijeli svijet uvesti u svoju briačnicu.“⁷⁵

I u navedenom songu „*Johanna (Todd)*“, glazba ponovno aktivno sudjeluje u karakterizaciji Todda. Dok je tijekom „*Epiphany*“ glazba pratila manične promjene lika, sada svojim

⁷¹ Calderazzo, op.cit., 52., prema Bruce McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

⁷² Calderazzo, op.cit., 126-127.

⁷³ Prema *Hrvatskoj enciklopediji* disocijacija ličnosti se definira kao „pojava raspadanja ili razdvajanja uobičajenih duševnih procesa koji se odvajaju od doživljaja s kojima su bili vezani, osamostaljuju se ili vezuju uz neke suprotne (bizarne asocijacije). [...] Disocijacija ličnosti prisutna je kod shizofreničara, u adolescentnim krizama te neurozama i poremećajima osobnosti“.

S. N., Disocijacija ličnosti, *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje] <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=15425> (pristup 3. lipnja 2021.).

⁷⁴ Calderazzo, op.cit., 126-127. prema Stephen Sondheim, „*Larger than Life: Reflections on Melodrama and Sweeney Todd*.” *Melodrama*, ur. Daniel Gerould. New York: Literary Forum, 1980. str. 13-14.

⁷⁵ Calderazzo, op.cit., 126-127.

smirenim ostinatom izvrsno dočarava Toddovu disocijaciju tijekom ubojstava koje čini. Todd pritom pjeva lirsku ariju romantičarskog opsega svojoj zamišljenoj kćeri, kako je prikazano u redukciji,

I. And are you beau-ti-ful and pale, With yel-low hair, like her?
And if you're beau-ti-ful, what then, With yel-low hair like wheat?

I'd want you beau-ti-ful and pale, The way I've dreamed you were, Jo-han-na...
I think we shall not meet a-gain, My lit-tle dove, my sweet Jo-han-na...

Good-bye, Jo-han-na. You're gone, and yet you're mine. I'm fine, Jo-han-na, I'm

fine.

4.1.2.g. Notni prikaz lirske arije u songu *Johanna* (Todd).

a čija je orkestralna pratnja svedena na prozračni, trivijalni ostinato:

4.1.2.h. Notni prikaz ostinata u songu *Johanna* (Todd).

Ipak, riječ je o kvartetu, stoga je Toddova pjesma strofnog oblika isprekidana epizodama Prosjakinje te upadicama Anthonyja i Johanne.

Ni ovdje skladatelj nije propustio priliku da konciznim i ritmičnim stihovima prenese Toddovu hladnoću prema vlastitoj kćeri:

*And though I'll think of you, I guess,
until the day I die,
I think I miss you less and less
as ev'ry day goes by,
Johanna...*

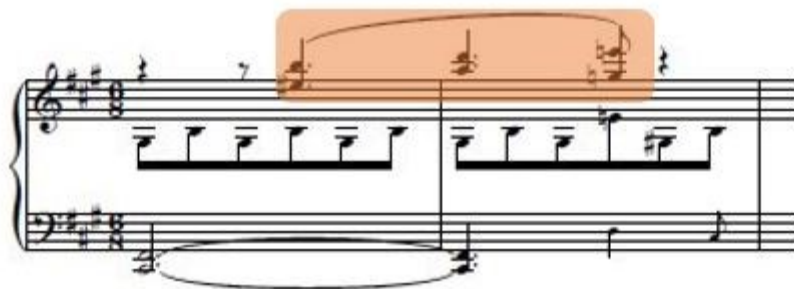
U konačnici, Toddov "posao" završava nakon što ubije Suca, ali ne i prije nego što ubija svojeglavu Prosjakinju koja se pojavljivala tijekom cijelog mjuzikla. Pregledavajući pogubljena tijela, Todd otkriva da je mrtva prosjakinja zapravo njegova otuđena supruga, doduše izludjela, ali potpuno živa sve dok je Todd nije ubio da bi došao do Suca. Bijesan jer mu nije rekla da mu je žena živa, on gurne gospođu Lovett u njenu vlastitu pećnicu za pite, a zatim pada nice te oplakuje svoju suprugu. Calderazzo ističe kako se „ne zna [se] hoće li se Todd pokajati ili nastaviti s ubojstvima, jer pomoćnik gospođe Lovett, Tobias, slučajno podiže Toddovu britvu i prereže Toddovo grlo. Publici tako ostaje uznemirujući koncept da je, ono što je započelo kao Toddova karakteristična gesta prerezivanja grla, doista oživjelo kao akcija koja ne zahtijeva ni motivaciju. Naime, Tobias je u ovom trenutku psihički potresen, traumatiziran i nesvjestan posljedica svojih postupaka, a Toddu prereže grlo jer samo ponavlja ono što je vidio kod Todda. Za razliku od Todda, Tobias nema namjeru osvetiti se Sucu, čovječanstvu, pa čak ni Toddu; poput djeteta koristi britvicu na način koji je vidio do sada. Na kraju, nasljeđe Toddove geste prerezivanja grla, poput legende o Sweeneyju Toddu, nastavlja živjeti.“⁷⁶

Gesta koja je je dio radnje, karakterizacije, ali i konačne pouke, tijekom djela javljala se poput signala, odnosno dramaturškog leitmotiva. Analogno dramskoj strukturi, glazbeni sadržaj obiluje leitmotivima i motivičkim nagovještajima.⁷⁷ Sondheim se u ovom segmentu ponovno ističe ekonomičnošću tematskih materijala – cijelo djelo proizašlo je iz jezgrovitog motiva iz himna *Dies irae*, a razvojnim variranjem nastali su svi ostali motivi.

Posebno je zanimljiv Sweeneyjev leitmotiv koji se razvio iz pratnje u samom Prologu.

⁷⁶ Ibid., 127-128.

⁷⁷ You'reGonnaLoveTomorrow: Sweeney Todd - London 1980. <https://youtu.be/JomtvXVj9VY> 01:17:41. (pristup 15. srpnja 2021.).



4.1.2.i. Notni prikaz Sweeneyevog leitmotiva.

kratki motiv poslužio je i kao početak Anthonyjevog songa „*No Place Like London*“:



4.1.2.j. Notni prikaz upotrebe Sweeneyevog leitmotiva u songu „*No Place Like London*“.

Todd upada u riječ i prekida Anthonyjev entuzijizam stihovima

No there's no place like London!



4.1.2.k. Notni prikaz upotrebe Sweeneyevog leitmotiva u songu „*No Place Like London*“.

Tada i pratnja donosi zloslutni Toddov leitmotiv.



4.1.2.l. Notni prikaz upotrebe Sweeneyevog leitmotiva u pratnji.

Kasnije tijekom radnje, uoči songa „*Wait*“, pratnja varira te priprema nadolazeći melodijski materijal:



4.1.2.m. Notni prikaz upotrebe Sweeneyevog leitmotiva uoči songa „*Wait*“.



4.1.2.n. Notni prikaz razvoja Sweeneyevog leitmotiva u songu „*Wait*“.

U B dijelu songa, Sondheim stavlja Sweeneyjev leitmotiv u nježniji kontekst,



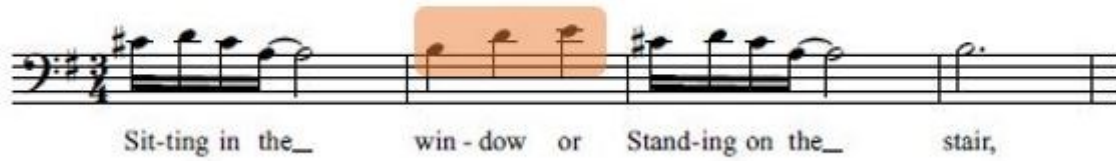
4.1.2.o. Notni prikaz upotrebe Sweeneyevog leitmotiva u lirskom kontekstu.

no kako se Todd vraća u svoje srdito raspoloženje, i leitmotiv se vraća u svoj prvobitni oblik



4.1.2.p. Notni prikaz povratka Sweeneyevog leitmotiva u prvobitni oblik.

U songu „*Pretty Women*“, u samoj melodiji krije se Toddova namjera da ubije Suca.



4.1.2.q. Notni prikaz Sweeneyevog leitmotiva u songu „*Pretty Women*“.

Todd ovog puta ne uspijeva ubiti Suca, stoga slijedi „*Epiphany*“, song u kojem Sweeney doživljava pravu transformaciju u maničnog ubojicu. Song „*Epiphany*“ tijekom rada je već spomenut kao primjer izvrsne simbioze dramske i glazbene strukture, no spomenuti je song također zanimljiv i po skladateljevoj upotrebi Sweeneyjevog leitmotiva. Kako Sweeney prelazi u sve maničnije raspoloženje, leitmotiv se također mijenja – od furiozne diminucije, preko prvobitne fature, pa sve do augmentacije u „iskvarenom“ ritamskom obrascu:



girl to me. Fin-ished! All right! You, sir, How a-bout a shave?

4.1.2.r. Notni prikaz. Varijante Sweeneyevog leitmotiva u songu „*Epiphany*“.

U odnosu na dobu, Sweeneyjev leitmotiv svoju najveću diminuciju doživljava tijekom ubojstva Lucy – Todd je toliko obuzet osvetom da nije svjestan da ubija vlastitu suprugu.

4.1.2.s. Notni prikaz najveće diminucije Sweeneyevog leitmotiva.

Na samom kraju ponovno se čuje glazba Sweeneyeve balade. Ansambl donosi rezime kratkim Epilogom, upozorenjem te porukom. Posebno zastrašujuća bila je Sondheimova ideja da cijeli ansambl tijekom pjevanja upire prstom u publiku, sugerirajući da se i među nama kriju mnogi osvetoljubivi, opasni ljudi poput Sweeneyja:

*Perhaps today you gave a nod
To Sweeney Todd*

(...)

Nothing can hide you.

Isn't that Sweeney there beside you?

Sweeney wishes the world away, (Pointing around the theater)

Sweeney's weeping for yesterday,

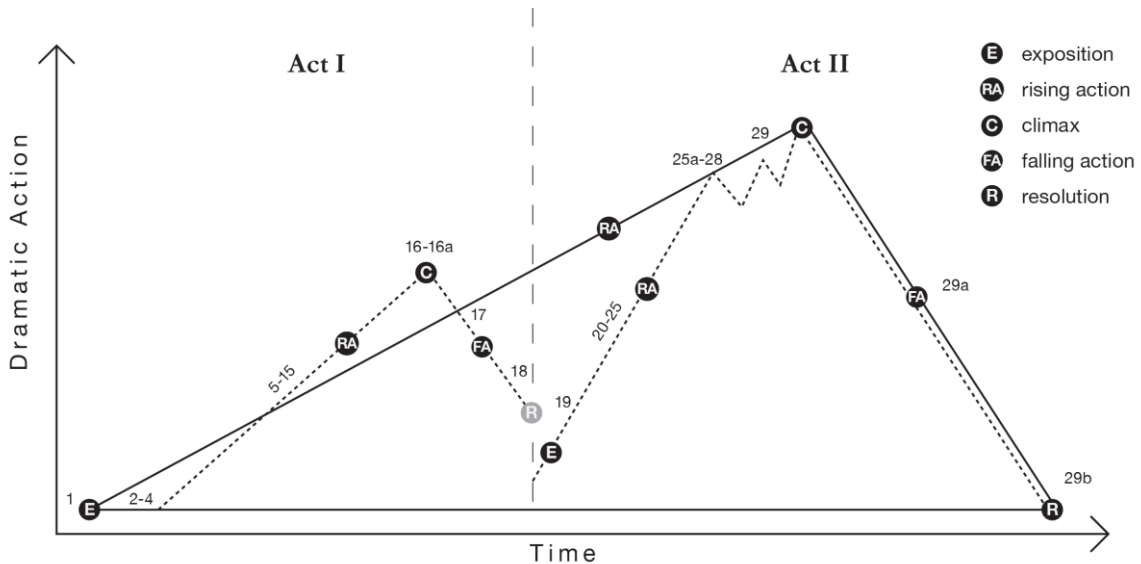
Is Sweeney! There! There! There! There!

There he is, it's Sweeney! There! There! There!

Sweeney! Sweeney!

Ovog puta glazba ne posustaje, već svi likovi na sceni doprinose izgradnji razorne kulminacije – s tek naznakom poente. "To seek revenge may lead to hell," obznanjuje Sweeney ne kajući se pritom, dok ga gospođa Lovett opravdava dodajući: "But everyone does it, if seldom as well." Sada nepristojan, još uvijek srditi Todd - poput Mozartovog Don Giovannija – prkosno zalupi vratima te zalazi u podzemlje, a pozornica se zacrni.⁷⁸

Landis Purin navodi kako se Sweeney Todd u cijelosti može svesti na nešto složeniji Freytagov trokut:



4.1.2.t. Prikaz tijeka napetosti u mjuziklu *Sweeney Todd*.⁷⁹

⁷⁸ Citron, op.cit., 253.

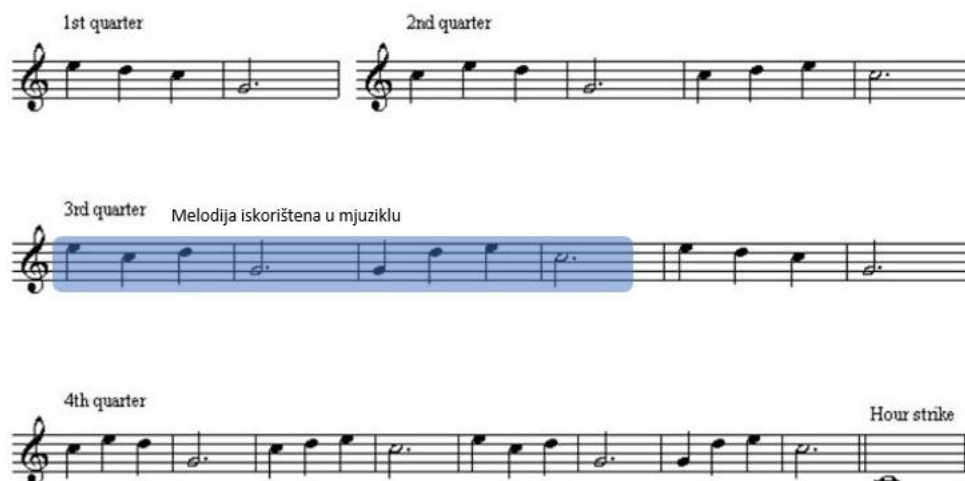
⁷⁹ Preuzeto iz: Landis Purin, op.cit., 52.

Pritom je zanimljivo promotriti kulminaciju prvog čina nakon koje slijedi smirenje. Riječ je o songovima *Epiphany* i *A Little Priest* – oba songa predstavljaju 'prosvjetljenje'. U songu *Epiphany*, Todd odlučuje ubiti svaku mušteriju dok ne dođe do Suca, a *A Little Priest* u cijelosti otkriva morbidnost Gospođe Lovett – njena je, naime, dosjetka da sve ubijene mušterije iskoristi u svojim mesnim pitama. Ipak, *A Little Priest* služi kao smirenje nakon Toddove manije, baš kao što lik Gospođe Lovett neutralizira horor Todda. Odnos ova dva songa ukazuje i na odnos između likova, što je potvrđeno nekoliko puta tijekom mjuzikla – primjerice, u songu *Wait*, Gospođa Lovett smiruje Todda i savjetuje mu da strpljivo čeka trenutak osvete – užitak je, poručuje, u samom planiranju.

Odnos Todda i Gospođa Lovett analogan je odnosu napetost-rješenje – Sondheim je to potvrdio ne samo govornom karakterizacijom likova, već i glazbeno-dramskom strukturom.⁸⁰

Kao što je već spomenuto, glazbeni sadržaj vrlo dosljedno prati i sudjeluje u iznošenju radnje, često u vidu leitmotiva. Osim Sweeneyevog leitmotiva, prisutan je i leitmotiv prolaska vremena – riječ je o još jednom citatu, i to poznatog zvona Big Ben s Westminsterske palače u Londonu.

Ex. 6. Westminster Quarters, 1794



4.1.2.u. Notni prikaz melodije zvona Big Ben s Westminsterske palače u Londonu.⁸¹

⁸⁰ You'reGonnaLoveTomorrow: Sweeney Todd - London 1980. <https://youtu.be/JomtvXVj9VY> 00:17:32. (pristup 15. srpnja 2021.).

⁸¹ Preuzeto s <http://www.bellhistorians.org.uk/famous-church-bells/> (pristup 12. listopada 2021.).

Melodija zvona čuje se svaki puta kada skladatelj želi poručiti kako je prošlo određeno vrijeme od proteklih događaja. Na samom početku mjuzikla prikazuju se grobari koji zakopavaju Sweeneyevo truplo. Nakon toga čuju se zvona koja sugeriraju povratak u prošlost, odnosno retrospekciju. Nakon *Epiphany* i *A Little Priest* slijedi novi čin, i ponovno se čuju zvona – ovog puta kako bi sugerirala da je prošlo neko vrijeme od Toddove odluke, te da je u međuvremenu počeo ubijati svoje mušterije, zbog čega posao Gospođe Lovett cvjeta. Leitmotivom se može smatrati i zvuk tvornice, odnosno pištavi zvuk parnog stroja koji se tijekom mjuzikla čuje na početku, a potom svaki puta kada se odvija ubojstvo. Bila je to ideja redatelja Harolda Princea, prilikom adaptacije mjuzikla 1980. godine.⁸² Ideja je zadržana u mnogim nadolazećim adaptacijama.

U karakterizaciji ostalih likova i njihovih odnosa, glazba također ima značajnu ulogu. Svi likovi koji tijekom mjuzikla tragično skončaju, u svojim songovima sadrže varijante *Dies irae* motiva, što će rezultirati prevladavajućim postepenim kretanjima u melodijama te skokovima koji ne prelaze interval terce. Pritom se izdvajaju likovi Anthonyja i Johanne, te Tobiasa – njihovi songovi obiluju rastvorbama i većim skokovima, što je nagovještaj njihovog sretnijeg završetka.

Brijač Pirelli okarakteriziran je kao umišljeni, pretenciozni brijač koji se hvali svojom naobrazbom, no u praksi je spor, neefikasan i neprecizan u usporedbi s Toddom. Premda je riječ o sporednom liku, Pirelli je ključan kako bi se radnja pokrenula – zahvaljujući njemu, Todd ima priliku ustanoviti svoju reputaciju izvrsnog brijača, a u nadolazećem okršaju, Pirelli će potaknuti Todda na njegovo prvo ubojstvo. Pirellijeva prva pojava na sceni uvjerljivo podsjeća na Figara iz Rossinijevog *Seviljskog brijača*:



4.1.2.v. Notni prikaz Pirellijeve prve pojave na sceni.

⁸² You'reGonnaLoveTomorrow: Sweeney Todd - London 1980. <https://youtu.be/JomtvXVj9VY> 00:07:23. (pristup 15. srpnja 2021.).

Snažna sugestija na Figara u mjuziklu koji u mnogim scenama graniči s hororom, čini lik Pirellija parodičnim. Potvrdu je moguće pronaći u Pirellijevoj tehnici pjevanja koja se izdvaja od ostalih likova – jedino Pirelli, naime, pjeva opernom tehnikom.

Posebno je zanimljivo prikazan karakter Crkvenog pomoćnika, koji se pred Sucem želi pokazati inteligentnijim nego što jest. Osim nasumičnih 'ozbiljnih' riječi koje ne zna upotrijebiti u pravilnom kontekstu te gramatičkih pogriješaka poput stiha

It happens they resents it,

u songu *Ladies in their sensitivities* očigledno je da Crkveni pomoćnik metrički nije usklađen s instrumentalnom pratnjom. Instrumentalna fraza traje deset osminki te se iznova ponavlja, no početak fraze ne podudara se s početkom novog takta:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "speak? — For - give me if I sug - gest, my lord, You're look - ing less than your best, my lord, There's pow - der up - on your". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has several phrases highlighted in light blue, and the piano accompaniment has several phrases highlighted in light green. The piano accompaniment consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes.

4.1.2.w. Notni prikaz odudaranja fraza u dionici pjevača i dionici instrumentalne pratnje.

Česte promjene mjere služe logičnijem uglazbljivanju stihova u kontekstu ritmičnosti jezika, što je skladatelju i pošlo za rukom, no namjerno nije uskladio pjevačevu dionicu s instrumentalnom pratnjom. Na taj način, skladatelj je Crkvenog pomoćnika okarakterizirao kao čovjeka koji se želi prikazati profinjenijim nego što jest.

Daljnijim proučavanjem vidljivo je kako glazbeni motivi otkrivaju i povezanosti između likova. Premda se tek na samom kraju mjuzikla otkriva da je Prosjakinja zapravo Toddova supruga, spomenuta dva lika dijele zajedničke glazbene motive. Zvučna silazna mala sekunda koju Prosjakinja simbolično pjeva tri puta na samom početku,



4.1.2.x. Notni prikaz motiva Prosjakinje.

a koja označava tek početak figure lamentnog basa koja potom slijedi,



4.1.2.y. Notni prikaz figure lamentnog basa u songu „No Place Like London“.

analogna je silaznoj sekundi u Toddovom (lamentirajućem) zazivu:



4.1.2.z. Notni prikaz Toddovog lamentirajućeg zaziva u songu „Epiphany“.

Ovakav tretman likova i glazbenih materijala zasigurno pridodaje iskustvu ovog mjuzikla kao djela koje je podjednako izazovno i zanimljivo gledati, kao i slušati. O popularnosti, značaju i prihvaćenosti Sondheimovog mjuzikla na svjetskoj sceni, dovoljno je spomenuti popis najčuvenijih i najpoznatijih mjuzikla *Broadwaya* iz časopisa *The Guardian*, gdje *Sweeney Todd* drži čak 4. mjesto.⁸³ Prema ljestvici 100 najboljih mjuzikla izvođenih na svijetu iz časopisa *British theatre*, *Sweeney Todd* je na 9. mjestu.⁸⁴ Uspješnost praižvedbe 1979. godine, prije svega potvrđuje čak 8 osvojenih *Tony* nagrada (uključujući i nagradu na najbolji mjuzikl), te 9 *Drama Desk* nagrada.⁸⁵

⁸³ S.N.: What's the best musical of all time? *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/aug/28/whats-the-best-musical-of-all-time> (pristup 13. kolovoza 2021.).

⁸⁴ S.N.: Top 100 Greatest Musicals Poll – Number 9 – Sweeney Todd. *Britishtheatre.com*.

<https://britishtheatre.com/top-100-greatest-musicals-poll-number-9-sweeney-todd/> (pristup 13. kolovoza 2021.).

⁸⁵ S.N.: Sweeney Todd. *Broadway Musical Home*. <https://broadwaymusicalhome.com/shows/sweeneytodd.htm> (pristup: 13. kolovoza 2021.).

4.2. *Sunday in the Park with George*

Mjuzikl *Sunday in the Park with George* inspiriran je životom i djelima Georga Seurata, slikara neoimpresionizma poznatog po pointilizmu⁸⁶. Sami naslov mjuzikla aludira na njegovu poznatu sliku *Nedjeljno poslijepodne na otoku La Grande Jatte* (1884), a brojni subjekti sa slike poslužili su kao inspiracija za likove mjuzikla. Premda je kao inspiracija poslužila stvarna osoba, fabula mjuzikla je romantizirana, mjestimice i fiktivna – osobe sa slike, naime, komuniciraju međusobno te ostvaruju interakciju sa 'živim' likovima.

Spomenuta slika poslužila je kao ishodište – bilo da je riječ o strukturi, likovima, radnji, ili pak glazbi. Tematika otuđenja u mjuziklu također je potekla od slike. Proučavajući sliku, Sondheim i redatelj James Lapine bili su oduševljeni tehnikama i detaljima:

„Mislim, pogledajte tu sliku - nisam mogao vjerovati – ne sadrži crtu. To je slika bez ijedne crte! A ipak vidite sve - ima pedeset ljudi na toj slici. Pedeset ljudi! Druga stvar na koju je Lapine ukazao jest ta da nitko nikoga ne gleda. Nitko! Pedeset ljudi se *ne* gleda. Zašto?“⁸⁷ Zaista, činjenica da nitko od tih brojnih subjekata na slici ne gleda u drugu osobu, ne može biti slučajna. Lica subjekata oslikana su vrlo blijedo, bezizražajno – oni su gotovo bezlični, ili otuđeni, a njihov pogled kao da je prekriven zavjesom. Taj komentar društva Sondheim je izvrsno pretočio u karakterizaciju likova, bilo da je riječ o Georgu koji svijet gleda tek kroz 'prozor', ili pak o društvu koje ga ne može shvatiti, no pritom se ne suzdržava od kritika. Glazbene ideje nastale su pod utjecajem slikarskih tehnika – Seuratovog pointilizma te iluzije miješanja boja. Budući da je Seurat na svojoj paleti uvijek imao jedanaest boja uz bijelu, brza je poveznica s dvanaest tonova kromatskog niza. Ipak, Seurat ih je koristio na vrlo specifičan način – nikad nije miješao boje koje nisu bile jedna do druge u spektru boja – miješao bi, primjerice, žutu sa žuto-narančastom, no nikad žutu s plavom bojom.⁸⁸ No zapravo ih ne bi pomiješao – Seuratova dosjetka okrenuta je prema znanosti. Prepustio bi očima da miješaju boje pri proučavanju slike. Poput kakve optičke iluzije - zahvaljujući tromosti oka i radu mozga - promatrajući s određene udaljenosti, vidljiva je samo slika s mnoštvom nijansa te igrom svjetla (slično poput piksela na ekranu), bez točkica koje je sačinjavaju. Tu ideju miješanja boja Sondheim je pretočio u izmjenu male i velike terce unutar akorda:

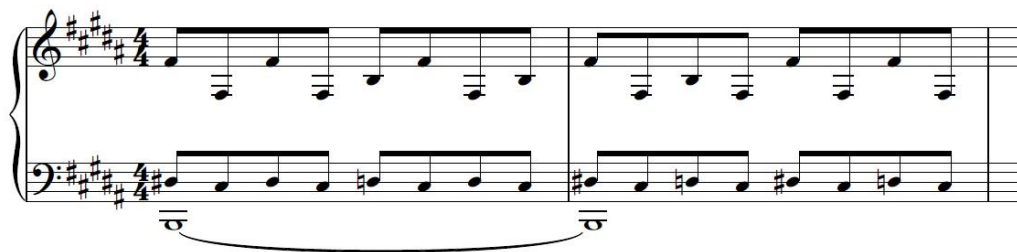
„A ako slušate izmjenu - koja postaje vrlo važna u partituri - između dura i mola,

⁸⁶ Pierre Courthion, Georges Seurat. *Encyclopedia Britannica*, 2021.
<https://www.britannica.com/biography/Georges-Seurat> (pristup 16. kolovoza 2021.)

⁸⁷ Horowitz, op.cit., 104.

⁸⁸ Horowitz, op.cit., 93.

to je zato što sam se držao ideje male sekunde. Izmjena između velike i male terce, ako ih suprotstavite, točno je poput suprotstavljanja žute sa žuto-narančastom ili crvene boje sa crveno-narančastom. To je potpuno isto. A to suprotstavljanje je poanta cijele partiture. Početni arpeggio čine dva durska akorda, jedan suprotstavljen drugome. Na isti način, ovo je suprotstavljanje dura i mola. I isplatilo se u songu „*Move On*“. Znači, "*Move On*" je kompilacija svih tematskih materijala mjuzikla u jednom songu. Čujete tu izmjenu dura i mola u pratnji; to je odjek ovoga. I to potječe od ideje koju sam imao i odbacio – dva tona jedan pored drugoga, a koje bi uho spojilo u jedan ton. I znate što? Zaista vjerujem da u "*Move On*", kada se događa ta izmjena - [pjeva izraz] ta mala dursko/molska izmjena – da uho spaja ta dva zvuka i ispostavlja se da je to jedan neriješen, ali vrlo dirljiv akord. Barem se meni tako čini. Zaista to tako čujem."⁸⁹



4.2.a. Notni prikaz izmjene velike i male terce u songu „*Move On*“ iz mjuzikla *Sunday in the Park with George*.

Način na koji je Sondheim povezo sliku s glazbenim materijalima i radnjom, uvelike podsjeća na postupke spektralista i njihove spektrograme koji sugeriraju formu, dinamiku, tehnike sviranja, registre i orkestraciju. U slučaju Kaije Saariaho, jedne od poznatih skladateljica post-spektralizma, iz jednostavnog poteza kistom proizašle su sve glazbene sastavnice skladbe *Verblendungen*. Premda ga, zahvaljujući različitim skladateljskim postupcima, neki nazivaju modernistom, Sondheimov stil bi se teško mogao opisati tom riječju. Ipak, eksperimentiranje različitim tehnikama i postupcima Sondheimova djela svakako izdvaja iz brodvejskog mainstreama.

Reprize songova česta su pojava u mjuziklima. Katkad je riječ o posljedici korištenja leitmotiva – poput repriza u mjuziklu *Sweeney Todd* – pojedini likovi uvijek nastupaju s istim leitmotivima, stoga su i reprize neminovne. Posljedica toga su pak drugi činovi ispunjeni raznim reprizama, odnosno istim materijalima iz prvog čina, što je danas općeprihvaćeno na Broadwayu, no može prouzročiti predvidljivost i tako oduzeti od glazbene zanimljivosti.

⁸⁹ Ibid.

Manjkavost repriza ogleda se i u načinu njihove upotrebe – česta je praksa da se glazbene reprize podudaraju s fabularnim reprizama, što je zapravo ponavljanje sadržaja kako bi se ispunilo vrijeme, a ne nužno produbio sadržaj. I Sondheimova djela sadrže brojne reprize – ipak, promišljenim skladateljevim postupcima izbjegnuto je puko ponavljanje sadržaja. S obzirom na tretman i njihovu svrhu, mogu se razlikovati tri vrste repriza:

1. repriza uzrokovana leitmotivom – neovisno o tekstu, repriza donosi uvijek istu sugestiju
2. repriza s različitim stihovima – kako bi sugerirala unutarnju promjenu likova
3. repriza s variranom melodijom (i stihovima) – kako bi sugerirala sličnost između likova

Mjuzikl *Sunday in the Park with George* svakako sadrži leitmotive, no zanimljiv je postupak variranja na razini melodije,



4.2.b. Notni prikaz. Usporedba dviju tema iz mjuzikla *Sunday in the Park with George*. Primjer variranja melodije.

ali i likova. U tom smislu, mjuzikl sadrži i reprize, no one nisu doslovne, već služe kako bi naglasile sličnost između likova u prvom i drugom činu.

Melodijski motiv stiha *Putting it together* je zapravo varijacija motiva stiha *Finishing the Hat*.

No zanimljivo je da nije riječ samo o melodijskoj varijaciji – cijeli drugi čin odraz je prvog, zajedno s likovima, idejama, konceptom. Mjuzikl je koncipiran kao tema s varijacijom.

Zanimljivo je da drugi čin sadrži potpuno nove likove koje igraju glumci iz prvog čina. Kako je varijacija vidljiva u melodiji, tako je vidljiva i u likovima dvaju Georga – oba su umjetnici, no jedan je predstavljao neshvaćenog umjetnika koji nije živio od umjetnosti, već za umjetnost, dok je drugi prikazan kao umjetnik koji itekako uspijeva unovčiti svoj talent, no nije shvaćen od svojih kolega koji ga kritiziraju jer je komercijalizirao svoj rad. Georga iz prvog čina kritiziraju jer previše odskače od tradicije – njegov interes za znanstvenom pozadinom boja i svjetla nije shvaćen od njegovih suvremenika. Suvremeni umjetnik George pak, biva kritiziran da nije dovoljno inovativan, već previše igra na sigurno. Čini se kako i u razmaku od stotinu godina umjetnicima ostaje vječna borba – postizanje balansa između služenja umjetnosti, vlastitog integriteta, ali i egzistencijalnog pitanja - življenja od svojih umjetničkih djela. Srodan motiv – suprotstavljenost služenja umjetničkim idealima i neizbježnost uklapanja u očekivane društvene norme – česti je i omiljeni motiv mnogih književnih djela, osobito u doba romantizma i kasnije. Kompleksnosti ovog mjuzikla

pridodaje i druga fabula – ona ljubavna – a tiče se balansa između posla, stvaranja kontakata i privatnog života. George iz prvog čina vrlo je povučen – pomnim promatranjem mogu se uočiti čak osobitosti autizma – George ne shvaća društvene norme, a u ljubavnoj vezi doima se kao hladna osoba koja ne uspijeva ostvariti emocionalnu bliskost s partnericom:

„Dot: Tell me what you feel..

George: What I feel... You know exactly how I feel...

Why do you insist you must hear the words,

When you know I cannot give you words.

Not the ones you need...“

Slikar George se ne voli izražavati riječima. Umjesto toga, njegova komunikacija sa svijetom ostvaruje se kroz slike koje se poigravaju novim tehnikama, bojama i svjetlosti – kroz slike, George pokušava prikazati svoj vlastiti pogled na svijet prepun detalja, ljepote, harmonije. Tadašnji svijet nažalost, nije bio spreman prihvatiti takvu vrstu komunikacije. Njegova ljubavna veza propada, također njegov kolega ga jednostavno ne shvaća i ne podržava, pa čak i u razgovoru s vlastitom majkom osjeća se njegova distanciranost od ostatka svijeta. Njegov unutarnji svijet je zato izrazito sadržajan, no ipak odsječen od stvarnosti. Možda najbolju karakterizaciju Georga iz prvog čina nudi upravo song *Finishing the Hat*, sa stihovima:

„They have never understood,

And no reason that they should.

But if anybody could...

Finishing the hat,

How you have to finish the hat,

How you watch the rest of the world

From a window

While you finish the hat.“

George je svjestan da nitko zaista ne može shvatiti njegovu potrebu za stvaralaštvom. Umjetnost je za njega više od posla, ili poziva, ili samog užitka – umjetnost je njegov način komunikacije, njegova jedina veza sa stvarnim svijetom, a istovremeno ono što ga odvaja i distancira od ostatka svijeta. U gradaciji songa, George uspijeva artikulirati i svoje osjećaje tijekom stvaranja novog djela, kao i svoju odsječenost od svijeta kojeg toliko pomno

promatra, no izdaleka – metafora prozora je u ovom kontekstu izvrsna. Prozor je poput zida, pregrade između Georga i svijeta, no prozor propušta vizualno osjetilo – sve ostalo jednostavno ne prodire do njega (ili do svijeta), no zato je raskoš boja i svjetla ono što Georga ispunjava i prožima cijelo njegovo biće. Ostali likovi Georga percipiraju kao hladnog, možda bezosjećajnog, no njegovi osjećaji su vezani za proces slikanja, stvaranja novog djela – upravo zato jer mu je svijet toliko puta okrenuo leđa. Umjetnost je njegovo jedino utočište:

*„Mapping out a sky,
What you feel like, planning a sky,
What you feel when voices that come
Through the window go
Until they distance and die,
Until there's nothing but sky.“*

U tom raskošnom unutarnjem svijetu, emocije nadilaze one svakidašnje. Riječ je o uzvišenim osjećajima, pravom ushitu uslijed stvaranja:

*„Dizzy from the height,
Coming from the hat,
Studying the hat,
Entering the world of the hat,
Reaching through the world of the hat
Like a window,
Back to this one from that.
Studying a face,
Stepping back to look at a face.“*

Na kraju songa, George uviđa da nikada neće moći uskladiti ljubavni život sa svojim posvećenjem umjetnosti. Stihovi nude, premda slikovitu, izrazito uvjerljivu predodžbu života bilo kojeg umjetnika. Uzvišeni osjećaji, proučavanje, izuzetna posvećenost, rad na trenutnom projektu, nakon toga rad na novom projektu i tako neprestano...

*„But the woman who won't wait for you knows
That, however you live,*

There's a part of you always standing by,
Mapping out the sky,
Finishing a hat...
Starting on a hat...
Finishing a hat...
Look, I made a hat...
Where there never was a hat... “

Posljednji stihovi, kroz usta Georga, možda izražavaju univerzalnu motivaciju svakog umjetnika – stvoriti nešto iz ničega predstavlja radost i ushićenost koju mogu shvatiti samo ljudi poput Georga.

Osim izvrsne karakterizacije Georga kroz stihove, ostanatna glazbena pratnja također doprinosi stvaranju melankoličnog ozračja. Konstantno mreškanje nonakorda i septakorda na prvom stupnju (kasnije i na ostalim stupnjevima) uvjerljivo sugerira težnju koja se ne rješava čak niti u posljednjem taktu songa:



4.2.c. Notni prikaz. Usporedba ostanatne pratnje s početka songa s posljednjim taktom songa „*Finishing the Hat*“ iz mjuzikla *Sunday in the Park with George*.

George iz drugog čina prikazan je kao društven čovjek, na prvi pogled mu sve polazi za rukom – djela su mu izložena, poslovne ponude stalno pristižu te je u konstantnom društvu kolega, prijatelja, kritičara. Ipak, song „*Putting it together*“ otkriva mukotrpan proces te, zapravo, kalkuliranje koje obično ne povezujemo s pozivom umjetnika. Možda je i ovdje Sondheim nadodao novi sloj metafore – Prvi George je slika idealiziranog, povučenog umjetnika s misterioznom inspiracijom, koji nekako uspijeva egzistirati bez podilaženja trendovima svoga vremena, te uopće bez pretjerane brige o financijskoj situaciji. George iz drugog čina pak više vremena posvećuje stvaranju kontakata negoli samoj izradi umjetničkog djela. Zapravo, George iz drugog čina poručuje kako je 'prava umjetnost' realizirati sva poznanstva te organizirati izložbu. Osim kritike današnjeg stanja umjetnosti koja je sve više

financijski promišljena, George razbija misteriju i nudi realniju sliku o teškoćama umjetnika. Kada je izložba već u tijeku, George mrmlja:

„It's time to get to work...“

Naime, tek tada kreće pravi izazov:

*„Art isn't easy –
Even when you're hot.
Advancing art is easy—
Financing it is not.
A vision's just a vision
If it's only in your head.
If no one gets to see it,
It's as good as dead.
It has to come to light!“*

George je svjestan da njegova izložba ovisi o pokroviteljima, organizatorima i mnogim drugim kolaboracijama koje su zaslužne za realizaciju događaja.

*„First of all you need a good foundation,
Otherwise it's risky from the start.
Takes a little cocktail conversation,
But without the proper preparation,
Having just the vision's no solution,
Ev'rything depends on execution.
The art of making art
Is putting it together
Bit by bit...“*

Sljedeća strofa posebno ističe Georgevu proračunatost:

*„Link by link,
Making the connections...“*

*Drink by drink,
Fixing and perfecting the design.
Adding just a dab of politician
(Always knowing where to draw the line).
Lining up a prominent commission,
Otherwise your perfect composition
Isn't going to get much exhibition.
(...)
Ev'ry time I start to feel defensive,
I remember lasers are expensive.
What's a little cocktail conversation
If it's going to get you your foundation,
Leading to a prominent commission
And an exhibition in addition? “*

Pa i nakon svog napora da sve elemente drži na okupu, tijekom radnje drugog čina saznaje se da je George rastavljen, što će ponovno nagovijestiti teškoću usklađivanja svih aspekata života. Do Georga dolazi kritičarka i prigovori mu kako već neko vrijeme igra na sigurno, kako već dugo nije pružio nešto inovativno. Razgovor s kritičarkom stvorit će cilj drugog čina: George želi stvoriti novo djelo i napustiti tehnike kojima je dosad pribjegavao. Iz pozicije stresnog i proračunatog života, Georga privlači ideja otuđenog umjetnika koji vodi tih život posvećen umjetnosti. Upravo promišljanje o svom pretku kroz zamišljeni razgovor s naslikanom Dot, modernom Georgu će vratiti iskrnu za stvaranjem.

Poput navedena dva songa, postoje i drugi parovi songova koji su međusobno varirani, ali snažno povezani ne samo sličnim tematskim materijalima, već srodnom ili istom tematikom, samo s različitim aspektima:

*Sunday in the Park with George – It's Hot Up Here
Color and Light - Chromolume #7*

Vezano za varirane songove, ali i cijeli drugi čin koji je odraz prvog, sam skladatelj je izjavio: „(...) termin koji sam naučio od Miliona Babbita i svidio mi se - arhitektonske sličnosti. (...) Dakle, to je razlog upotrebe – kako bi se dva različita čina držala zajedno. U *Into the Woods*, koja ima sličnu strukturu, postoji fabula, priča - postoji stvarna radnja koja se nastavlja – koja je rezultat prvog čina. Tako se dva čina nižu zajedno jer drugi čin ovisi o prvom činu. No, u

Sunday in the Park with George, drugi je čin posve odvojen entitet - pa mi se učinilo da je dobar način da ih povežemo upravo upotrebom paralelne strukture.⁹⁰

Brojni su elementi kojima se ostvaruje dubina ovog mjuzikla. Spoj slikarstva, glazbe i glume; fabula inspirirana stvarnom osobom i stvarnim umjetničkim djelom; zatim kritika stanju u kojemu se umjetnost nalazi i danas; nepresušna tematika međuljudskih odnosa – bilo da je riječ o ljubavnim odnosima, rivalskom odnosu između kolega, ili odnosu pojedinca i okoline – sve su to nijanse mjuzikla koje razotkrivaju stanje društva upirući prstom u svakoga, pa tako i u same umjetnike. O kvaliteti svjedoči i osvojena Pulitzerova nagrada za dramu (1985.), a glazbena komponenta također sadrži brojne zanimljivosti. Osim izmjene durske i molske terce po uzoru na Seuratovo suprotstavljanje boja, glazba sadrži brojne leitmotive,

The image displays four staves of musical notation, likely representing leitmotives from the musical *Sunday in the Park with George*. The first two staves are in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second staff continues this melody and bass line. The third staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#) and shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a double bar line and a change in key signature to two flats (B-flat and E-flat) for the second half of the staff.

4.2.d. Notni prikaz leitmotiva u mjuziklu *Sunday in the Park with George*.

⁹⁰ Horowitz, op.cit., 101.

4.3. *Into the Woods*

Od svih mjuzikla koji su u fokusu ovog rada, mjuzikl *Into the Woods* vjerojatno je najbliži definiciji glazbene komedije. *Into the Woods* objedinjuje likove iz poznatih dječjih bajki, uz dodane likove Pekara i Pekarove Supruge koji su osmišljeni kako bi se stvorila dodatna povezanost između poznatih likova Pepeljuge, njene Maćehe i njenih Polusestara, Crvenkapice i Vuka, Matovilke i Vještice, Prinčeva, Divova, Janka (iz bajke *Janko i čarobni grah*) te njegove Majke. Mjuzikl obiluje duhovitim situacijama, a za to su zaslužne brojne igre riječi vješto utkane u stihove songova. Sama ideja da fabula istovremeno prati likove iz različitih dječjih bajki, možda upućuje na zabavni dječji sadržaj. Ipak, Sondheim ne propušta priliku uvrstiti odgojnu dimenziju, i to namijenjenu prvenstveno odraslom dijelu publike. *Into the Woods* uz duhovite momente vrlo vješto zadire u ozbiljna moralna pitanja poput krivnje i opravdanog ubojstva, zatim odgoja i posljedica traume, ukazujući pritom na ljudsku iskvarenost i licemjerje.

Radnja kreće *in medias res*, otprilike od originalnih zapleta svake bajke, računajući na upućenost publike. Jasno, mjuzikl ne prati dosljedno svaku od tradicionalnih bajki, već pruža novu perspektivu u karakterizaciji likova te načinu na koji se priče razvijaju. Osnovna fabula prati želju svakog lika – Pepeljuga želi ići na Kraljev festival, Pekar i njegova Supruga žele dijete, Crvenkapica želi doći do svoje bake, Vještica želi vratiti svoj mladenački izgled, Jankova Majka želi prodati njihovu kravu...Svi spomenuti likovi osjećaju nezadovoljstvo u svom životu te smatraju da će im upravo ostvarenje njihove želje donijeti sreću. Skladatelj pojašnjava kako „Svi likovi u mjuziklu imaju želju – želja je ključni lik.“⁹¹ Apstraktni „lik“ želje ponovno potvrđuje konceptualnost ovog djela, a personificiran je pomoću glazbe – riječ je o intervalu sekunde prema kojemu je oblikovan niz od pet tonova, a iz kojeg proizlaze svi ostali leitmotivi. Sondheim je pojasnio kako je otpočeka planirao da svaki lik ima svoj leitmotiv, dodajući: „(...) i zašto se potruditi napisati teme osim ako se one neće nekako povezati?“⁹² Izbor sekunde kao izvorišnog signala, Sondheim je objasnio: „Ali riječ je o pognutosti [Pepeljuge]. Mislim, ako ćemo biti pretenciozni, izabrao sam sekundu jer je [Pepeljuga] potisnuta djevojka. Previše je potisnuta da bi pjevala tercu, ili kvartu, ili kvintu. To je jedan od mogućih pristupa, zar ne? „Ja želim.“ Pepeljuga nikad ne bi podigla glas, nikad ne bi pjevala skokom...“⁹³ Premda se možda ne bi svatko složio kako

⁹¹ Horowitz, op.cit., 83.

⁹²Ibid.

⁹³Ibid.

motiv uzlazne sekunde ima specifičnu povezanost s potisnutošću, ili skromnom željom, iz citata je ponovno vidljivo kako skladatelj na integrirani način razmišlja i povezuje stihove, glazbu i karakterizaciju likova. Poštujući zakonitosti samog jezika, stih „*I wish*“ je uglazbljen onako kako bi se izgovarao. Karakterizacije svih ostalih likova kasnije će potvrditi da je odabir intervala sekunde bio primjeren – svaki skok umjesto sekunde oduzeo bi osnovni karakter uzdaha u spomenutom stihu.

Interval sekunde poslužio je u oblikovanju niza iz kojeg su, pak, proizašli svi tematski materijali. Sljedeći primjer prikazuje sve leitmotive te njihove odnose. Iz skladateljeve predorganizacije materijala lako je uočiti povezanosti različitih leitmotiva, njihova preklapanja te povezanost s nizom od pet tonova koji se konstantno javljaju tijekom mjuzikla.

Motifs

The musical score 'Motifs' is organized into several systems, each representing a different instrument or voice part. The motifs are as follows:

- ALL:** Wish, Woods
- C:** I wish, Birds
- J:** Beans, (cf JM) Vamps, G'bye
- B,BW:** Wish Child, Spell is in my house, Child
- B,W:** 4 Things, MTM [Maybe They're Magic]
- JM:** Wish, Cow, Jack, (cf wolf)
- C:** Prince, Mother - good
- W:** Beans (or J.Beans), Spell
- W:** 4 things, 3, 4, 5
- CM:** Wish/Want (cf MIM Want), Wish/grant

The image shows a musical score for the musical *Into the Woods*. It consists of six staves of music. The first staff is for the character Cinderella (CS), with the lyrics "(Cinderella)" and "Clod" above the notes, and "Hee hee hee hee" below. The second staff is for the character Beans (BW), with the lyrics "+Beans", "MTM", and "MTM" above the notes. The third staff is for the character Rap. The fourth staff is for the character C-P. The fifth staff is for the character LIES, with a "(J:) 3" above the notes. The sixth staff is for the characters C-P and R-P.

4.3.a. Notni prikaz predorganizacije glazbenih materijala i leitmotiva u mjuziklu *Into the Woods*.⁹⁴

Iz priložene Sondheimove skice vidljiv je koncentrat glazbenih ideja – uzlazna velika sekunda koja će biti ishod svim ostalim leitmotivima. Interval je vezan uz stih „*I wish*“ – sami stih vrlo koncizno oslikava vodilju ovog mjuzikla: želje likova bit će temeljni pokretači radnje, napetosti, sukoba. Kao da same riječi nisu dovoljne, i glazbeni leitmotiv podcrtava izrečenu ideju uzlaznom gestom, težnjom ka nečemu nedohvatljivom. I ostali leitmotivi sadrže zanimljive karakteristike koje ih povezuju s ostalim likovima te tako dodatno učvršćuju glazbeno-dramsku strukturu.

Dok svi motivi obiluju parovima sekundi koje su odvojene skokovima (skokovi služe tek da bi se parovi sekundi istaknuli), mnogi leitmotivi, poput leitmotiva čarobnih zrnca graha i Pepeljuginine želje, sadrže opseg male septime, ili pak u slučaju Princa, Pekara i njegove Supruge, leitmotivi sadrže skokove za malu septimu. Riječ je, naravno, tek o obratu velike sekunde, i to najčešće kao posljedica prijeloma oktave u melodijama, koje Sondheim često koristi. Prijelomi su katkad potrebni jer željena melodija prelazi glasovne mogućnosti pjevača, no u ovom slučaju riječ je vjerojatno o „začinu“ – nagomilane sekunde iz estetskih razloga svoj balans ostvaruju u kombinaciji sa skokovitim intervalima. Možda je i u kontekstu leitmotiva, stoga, najpoželjniji skok čiji je obrat sekunda – na taj način glazbeni materijali

⁹⁴ Preuzeto iz: Mark Eden Horowitz, *Sondheim on Music: Minor Details and Major Decisions*. The Scarecrow Press, Inc. 2010. str. 82-83.

bivaju zaokruženi te prožeti iskonskim leitmotivom, idejom i glazbeno-dramaturškim pokretačem mjuzikla.⁹⁵

Iz spomenutog pojašnjenja motiva, tematskih materijala te ideje mjuzikla, postaje jasno kako su brojne fabule isprepletene, a cjelokupna radnja je vrlo složena i samim time zahtjevna za adaptaciju. Sondheim je izbjegao tipičan uvod koji obiluje opisima, a lik Naratora služi kako bi se ubrzano pojasnile određene situacije koje bi u uglazbljenom obliku značajno usporile tijekom radnje. Song kojim započinje prvi čin izrazito je složen i fragmentiran – služi kako bi se glavni likovi predstavili sa svojim željama, ciljevima prvog čina i osnovnom karakterizacijom, a završava odlomkom u kojemu sudjeluje cijeli ansambl, a u kojemu se otkriva i mjesto radnje – Šuma kao mjesto interakcije svih likova. Skladateljski odabiri pridonijeli su zanimljivosti, ali i razlučivosti samog početka – kako bi publika otpočetak bila snažno fokusirana na tijek radnje, glazba počinje naglašenim uzmahom na disonantni akord - veliki durski septakord, bez popratne melodijske linije. Mjestimično se javljaju motivi uzlazne sekunde, no samo kao potpora pjevačima. Posebno su zanimljivi ritamski zapisi govora Pepeljugine Maćehe, Florinde i Lucinde, te Vještice. Prvi nastup Vještice mnogi uspoređuju s *rap* žanrom, no riječ je o tehnici *sprechstimme*, koju je na vrlo sličan način za govorenu ulogu Rideaua upotrijebio i Boris Papandopulo u svojoj operi *Madame Buffault*.⁹⁶

Uz zanimljive zaplete tijekom fabule, na kraju prvog čina likovi uspijevaju ostvariti svoju želju. Uz privremeni rasplet, svi likovi pjevaju o sreći:

„*I never thought I'd wed a prince.*“

„*I never thought I'd find perfection.*“

„*I never thought I could be so happy!*“

Ipak, unutar stihova mogu se iščitati i sitna nezadovoljstva:

„*I miss my kingdom up in the sky.*“

„*I wish we had more room.*“

Sada kada su dobili dijete, Pekar i njegova Supruga priželjkuju više mjesta, pa i više soba u kući. Ipak, svi likovi naglašavaju kako su sretni otkad im se želja ispunila. Inzistiranje na izražavanju sreće ubrzo postaje sumnjivo, a u songu se javlja stih koji razjašnjava farsu:

⁹⁵ Horowitz, op.cit., 82.

⁹⁶ Fabijan Komljenović, *Boris Papandopulo: Madame Buffault – od pronalaska partiture do praizvedbe*. Diplomski rad. Muzička akademija Zagreb, 2017. str. 34.

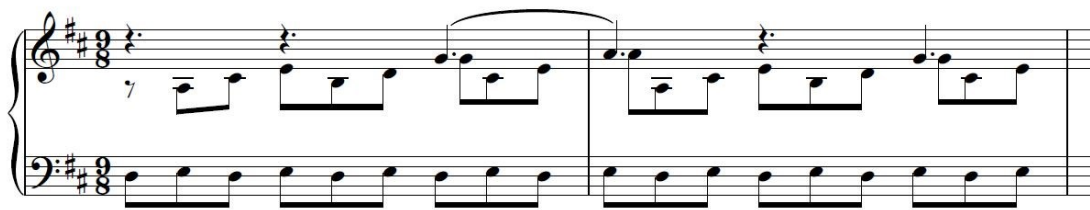
*„Wishes may bring problems,
such that you regret them,
Better that, though,
than to never get them.“*

Njihovu samo naizgled idiličnu pjesmu prekidaju Divovi koraci. Cijelo kraljevstvo se zatrese, a drugi čin dobiva svoju novu problematiku: Div želi ubiti Janka i tako osvetiti svog nastralog muža. Riječ je o Ženi-divu, Supruzi ubijenog Diva. Janko je, naime, u prvom činu posjekao stabljiku graha na kojemu je bio Div i tako ga ubio. Budući da su Divovi koraci prijetnja cijelom kraljevstvu, svi likovi dijele istu problematiku – njihove ostvarene želje počele su uzimati svoj danak. Tipično za Sondheima, drugi čin odjednom postaje ozbiljnog ozračja i poučne naravi. Ako su u prvom činu likovi bili nestvarni, u drugom činu postaje jasno kako su likovi samo preslika društva. Prebacivanje odgovornosti i krivnje, podjela između likova, razni mehanizmi obrane, prijevara – sve su to ljudske, potpuno stvarne situacije. Kao i u mnogim Sondheimovim mjuziklima, publika opet biva uhvaćena u zamku – smijući se likovima u prvom činu, zapravo se smijala sebi samoj. Tematika toksičnih ljudskih odnosa često je zastupljena u Sondheimovim mjuziklima – *Company* u fokus stavlja ljubavne odnose, slično kao i *Sunday in the Park with George* te *Sweeney Todd*, uz dodatak odnosa pojedinca i društva; dok *Into the Woods* istražuje većinom toksične odnose unutar obiteljske zajednice, uz vrlo uvjerljivu presliku njihovih posljedica. Brojnost likova omogućuje mnoge nijanse različitih situacija: napuštanje obitelji (Pekarov Otac, Pekar, Pepeljugin Otac), situacija „zle maćehe“ (Pepeljugin Maćeha, Vještica), nezbrinuta djeca (Crvenkapica, Pepeljuga, Janko, Matovilka), majka koja ima dobre namjere, no šteti svom djetetu (Vještica, Jankova Majka), i dr. Sondheim nije želio samo kritizirati određene situacije, već je pokušao vjerno prikazati i njihove posljedice – nasilje u obitelji ostavlja traga na svim članovima, a posebice djeci koja su nerijetko bespomoćna i ovisna o starijima. Pepeljuga trpi fizičko i psihičko nasilje svoje maćehe i polusestara. Njen otac prikazan je kao odsutan i nezainteresiran za njenu situaciju, često i pod utjecajem alkohola. Zbog toga je Pepeljuga prisiljena utočište potražiti u palači – u odlasku na Prinčev festival ona vidi životnu priliku, nadu za boljim životom. Ipak, svake večeri ona bježi s bala preplavljena blještavilom raskošnog života. Najviše je zbunjena količinom pažnje koja je u nju uperena, a na koju nije navikla. Vrhunac njene neodlučnosti vidljiv je treće večeri, kada princ pokuša doskočiti njenom bježanju – on prolje smolu po stepenicama, nadajući se da će tako uhvatiti Pepeljugu. U songu „*On the Steps of the Palace*“, Pepeljuga osjeća snažno previranje – osjeća da mora

donijeti odluku. Je li Princ ovim činom pokazao manipulativnu stranu, ili pak brižnu? Treba li ostati uvrijeđena ovim činom, ili ga proglasiti činom zaljubljenosti? Hoće li se Princ razočarati kada otkrije njen pravi identitet? Pepeljuga lukavo zaključuje kako ne želi odlučiti – ostavit će jednu cipelu, i tako dati priliku Princu da napravi sljedeći korak. Ipak, svo previranje oko donošenja odluke, kao i odabir pasivnog ponašanja, ukazuju na Pepeljugu koja ne može pobjeći od uloge žrtve. Na to posebno ukazuju stihovi

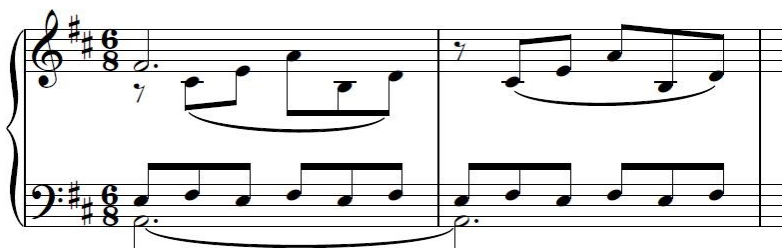
*Though at home they don't care
I'll be better of there
where there's nothing to choose
So there's nothing to lose.*

Njena neodlučnost dočarana je i glazbom – izmjeničnim tonovima *d* i *e* u basu, te izmjenom akorada a-cis-e, h-d-g i cis-e-a.



4.3.b. Notni prikaz ostinatne pratnje s početka songa „*At the Steps of the Palace*“ iz mjuzikla *Into the Woods*.

Pedalni ton A u 14. taktu donosi sazvučje a-e-fis. Faktura je i dalje ostinatna, no zbog promjene mjere skraćena u odnosu na početak:



4.3.c. Notni prikaz prve pojave pedalnog tona u songu „*At the Steps of the Palace*“ iz mjuzikla *Into the Woods*.

Spomenuti pedalni ton javlja se tek u 14. taktu – u kombinaciji s ostanatnim figuracijama, ton A ne zvuči poput tonike – tonalitet je nestabilan, a tek u 22. taktu javlja se prvi put pedalni ton D koji donosi osjećaj tonike. Kasnije tijekom songa, ostinato se razvija i mijenja ovisno o Pepeljuginim zaključcima. Ipak, zanimljiv je početak songa u kojemu je Sondheim čak dvadeset i jedan takt uspješno izbjegavao osjećaj stabilnog tonaliteta, prateći tako Pepeljuginu neodlučnost.

Naposljetku, zbog nedostatka životnog iskustva ona biva zavedena Prinčevim šarmom, no ispostaviti će se da je ponovno odabrala kavez – samo nešto raskošniji. Kao princeza, Pepeljuga ne smije napuštati palaču bez nadzora, ne smije ništa raditi sama, ponovno nema pravo glasa – našla se, dakle, u situaciji vrlo sličnoj obiteljskom domu.

Snažna je Sondheimova sugestija da izloženost nasilju ili traumi trajno oblikuje osobu koja je nerijetko determinirana iznova doživljavati slične situacije.

Zbog djetinjstva bez oca, Pekar se boji da neće biti dobar otac vlastitom djetetu. Od silnog pritiska i nesigurnosti, u jednom trenutku odluči i napustiti svoje dijete, njegujući isti mehanizam poput svog oca. Matovilka pak, zbog cijelog života provedenog u kuli, ne uspijeva dobro procijeniti ljude oko sebe, već utočište potraži u zagrljaju Princa promiskuitetne naravi. U razgovoru s Vješticom, Matovilka se požali kako zbog silnih trauma nikada neće biti istinski sretna. Janko je prisiljen prodati svoju kravu koja mu je jedino utočište otkad je izgubio svog oca. Majka ne shvaća njegove mehanizme suočavanja sa situacijom, stoga on potraži utočište u svijetu divova. Zbog vlastite pohlepe, i u tom svijetu on postaje nepoželjan. Premda su navedene situacije uglavnom vidljive i u tradicionalnim bajkama, njihove posljedice u drugom činu mjuzikla čine ih očitijima. Tijekom drugog čina, likove sustižu novi problemi, unatoč ispunjenoj prvotnoj želji. Zanimljivo je da i glazba prati neočekivani razvoj situacije. Nakon ispunjene želje, likovi ne dobivaju svoj 'sretni završetak' – drugi čin započinje istim songom kao i prvi čin. Ponovno se javlja stih

I wish...,

a radnja kao da se ponovno našla na početku. Skladateljski odabir nije slučajna – osim dramskim aspektom, i glazbom je potvrđeno da likovi zapravo nisu doživjeli značajnu unutarnju promjenu – isti su kao na početku mjuzikla. Još uvijek pasivni u djelovanju te nespremni prihvatiti odgovornost, svaki životni izazov za sobom vuče novu želju i novo nezadovoljstvo. Poput *Bajke o ribaru i ribici* Alexandra Puškina, Sondheimovi likovi u drugom činu pokazuju kako željama nema kraja.

Ipak, mjuzikl nudi optimističan svršetak u kojemu likovi doživljavaju svoju promjenu te

naposljetku uče na svojim pogrješkama i prihvaćaju ih kao dio ljudskog iskustva. Song „*No One Is Alone*“ posebno je dirljiv moment u kojemu likovi suočeni s istim problemom naglo sazrijevaju i pružaju roditeljsku podršku jedni drugima. Stihovi izvrsno oslikavaju promjenu – Pepeljuga i Pekar preuzimaju brigu za mlađe članove te im pružaju utjehu, govoreći kako nitko nije sam:

Mother cannot guide you.

Now you're on your own.

Only me beside you.

Still, you're not alone.

No one is alone. (...)

Mother isn't here now.

Who knows what she'd say?

(...)

Wrong things, right things...

Who can say what's true?

(...)

You decide, but you are not alone.

Na blag način, stihovi promiču važnost donošenja samostalne odluke, čak i bez podrške bliskih osoba. Uzaludno je slijepo slušati druge u nadi da će se tako izbjeći vlastiti krivi postupci. Svi griješe, a pogrješke nije moguće zaobići niti pasivnim ponašanjem – i stajanje po strani je također odluka. Slijede stihovi koji donose inverziju niza:

People make mistakes,

Fathers, Mothers,

People make mistakes,

Holding to their own,

Thinking they're alone.

Honor their mistakes

Everybody makes,

One another's terrible mistakes.

Sljedećim stihovima Sondheim izvrsno dočarava relativnost poručujući kako osobe (kao i situacije) nisu crno-bijele, i kako uvijek postoje dvije strane medalje:

*Witches can be right,
Giants can be good.
You decide what's right,
You decide what's good.
Just remember:
Someone is on your side.
Someone else is not.
While we're seeing our side,
Maybe we forgot:
They are not alone.
No one is alone.*

Spomenuti song je posebno važna točka u mjuziklu iz nekoliko razloga. Preostali glavni likovi po prvi put su složni i ujedinjeni. Uviđaju da su ih svi dotadašnji postupci doveli do ove teške situacije u kojoj moraju birati između dva ubojstva. Hoće li žrtvovati Janka koji je još samo dijete, ali koji je itekako skrivio smrt Diva, ili ubiti Suprugu Diva koja je s pravom ljuta, no želi se obračunati sa slabijim od sebe? Janko je nezaštićen – ostao je i bez majke, što izaziva suosjećanje ostalih likova. Divova Supruga je, pak, u svom bijesu uništila većinu kraljevstva, te oduzela život Matovilki i Naratoru, čime je postala izravna prijetnja ostalim likovima. Premda ne postoji ugodno rješenje i premda bi možda jedino racionalno rješenje bilo ono koje je Vještica ponudila – dopustiti da se Divova Supruga osveti Janku, likovi odlučuju stati na stranu djeteta, ovog puta svjesni da je stajanje po strani također odluka. Jankova djetinja i hirovita, nepromišljena narav posebice dolazi do izražaja kada sazna da je kraljevski Stražar ubio njegovu majku. Odmah ju poželi osvetiti govoreći kako je Stražar kriv i mora platiti za svoje zlodjelo. U tom trenutku uviđa svoju krivicu prema obitelji divova. „*No One Is Alone*“ označava početak katarze mjuzikla, a song je popraćen i glazbenom posebnosću – stih

People make mistakes

po prvi put donosi inverziju leitmotiva graha, odnosno niza iz kojega je nastao cijeli glazbeni sadržaj mjuzikla, i na glazbeni način tako sugerirajući promjenu likova i nadu da će prestati začarani krug prebacivanja krivnje i odgovornosti.

5. Zaključak

Navedeni primjeri analize potvrđuju skladan odnos dramske i glazbene strukture u proučavanim djelima Stephena Sondheima. Glazbena struktura nerijetko je preslika dramske strukture – na taj način drama i glazba ravnopravno sudjeluju u iznošenju fabule. Čini se da je od presudnog značaja činjenica da je Sondheim zaslužan i za libreto i za glazbu, te da tretira tekst vrlo pažljivo, poštujući ritam samog engleskog jezika i naglasaka. Također, jednaku pažnju posvećuje svim elementima mjuzikla – glazbi, libretu i dramaturgiji. Na taj način songovi prate napetost u radnji te sudjeluju u karakterizaciji likova.

Specifični skladateljski jezik Stephena Sondheima prožet je raznim skladateljskim utjecajima, među kojima su svakako njegovi mentori Babbit, Hammerstein i Bernstein, zatim skladatelji poput Hindemitha, Stravinskyja, Ravela i Puccinija, ali i skladatelji poput Bernarda Herrmanna, Aarona Coplanda, Stevea Reicha i dr. U svojim partiturama, Sondheim nerijetko kombinira elemente jazz-a s tradicionalnim, klasičnim tehnikama razvoja motiva. Na trenutke koketira i sa suvremenijim izričajima, poput netonalitetne i atonalne glazbe, upotrebe tehnike *sprechstimme*, politonaliteta, te istovremene kombinacije različitih mjera. Česta je upotreba ostinata, što na trenutke sugerira i minimalizam, a prisutni su i klasteri te poliakordičke strukture, kao i akordi terčne aglomeracije s nadodanim sekundama i kvartama, što upućuje na smjelu adaptaciju elemenata ozbiljne glazbe. Posebno je zanimljiv mjuzikl *Sunday in the Park With George*, čiji su mnogi elementi proizašli iz slike Geoga Seurata, a što uvjerljivo podsjeća na tehnike spektralizma. Zanimljiva je i predorganizacija glazbenih materijala u mjuziklima *Sweeney Todd* te *Into the Woods*, koji obiluju leitmotivima i citatima.

U odnosu na mnoge skladatelje Broadwaya, Sondheim se ističe kao skladatelj koji mnogo pažnje posvećuje svakom elementu svog mjuzikla, pa tako i samoj tematici koja je uvijek reflektivna, te glazbi, koja pokazuje skladateljevu klasičnu potkovanost te tradicionalan pristup skladanju (orkestracija, harmonijski odabiri, metričko ritamska složenost songova koji pak prate logiku izgovora libreta/engleskog jezika/govornog područja) koje uvjerljivo teži Wagnerovom *Gesamtkunstwerku*.

Sve navedeno zasigurno doprinosi kvaliteti Sondheimovog stvaralaštva, koje predstavlja novitet kako u odnosu na prethodne skladatelje, tako i na cijelu generaciju skladatelja Broadwaya koja se, inspirirana Sondheimom razvijala, no nikad ga nije pretekla ili uspjela oponašati.

6. Bibliografija

Block, Geoffrey. *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from 'show Boat' to Sondheim and Lloyd Webber*. New York: Oxford University Press USA - OSO, 2009.

Calderazzo, Diana Louise. *My arm is complete: A cognitive approach to gestural life in Stephen Sondheim's musical genres*, disertacija. University of Pittsburgh, 2012.

Citron, Stephen. *Sondheim and Lloyd-Webber: The New Musical*. New York: Oxford University Press, 2001.

Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Cambridge University Press, 1971.

Franceschina, John. *Music Theory through Musical Theatre: Putting it Together*.

Oxford: Oxford University Press, Incorporated, 2015. (Library Genesis

<https://libgen.is/book/index.php?md5=1D46588A03579A4F34A252E586F0FCAA> pristup 25. kolovoza 2021.)

Horowitz, Mark Eden. *Sondheim on Music: Minor Details and Major Decisions*. Blue Ridge Summit: Scarecrow Press, 2010.

Jagušić, Petra. Mjuzikl u Europi: trendovi, teme, predstave. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XVII No. 57/58, 2014.

Komljenović, Fabijan. *Boris Papandopulo: Madame Buffault – od pronalaska partiture do praižvedbe*. Diplomski rad. Muzička akademija Zagreb, 2017. str. 34.

Landis Purin, Peter Charles. *"I've a voice, I've a voice": Determining Stephen Sondheim's compositional style through a music-theoretic analysis of his theater works*, disertacija. University of Kansas, 2011.

Macpherson, Benjamin Jonathan. *The Acting Text, The Dancing Voice, The Singing Body. Towards a model of Somaesthetic Performance Analysis for Musical Theatre*. University of Winchester, 2011.

McMillin, Scott. *The Musical as Drama*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

(<http://library.lol/main/6987D4D2E7A161A396785CC56DBC2F7C> pristup 26. kolovoza)

Paulus, Irena. Rođen u kazalištu: Filmski mjuzikl. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. VIII No. 21/22, 2005.

Prološćić, Joško. Bipolarni afektivni poremećaj – BAP. *Pliva zdravlje*. 2019.

<https://www.plivazdravlje.hr/aktualno/clanak/32721/Bipolarni-afektivni-poremecaj-BAP.html> (pristup 12. lipnja 2021.).

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn-Mozart-Beethoven*. W.W. Norton & Company, 1998.

S. N.: Disocijacija ličnosti, *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje]

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=15425> (pristup 3. lipnja 2021.).

S. N.: Mjuzikl. *Proleksis enciklopedija*. <https://proleksis.lzmk.hr/56373/> (pristup 1. kolovoza 2021.).

S. N.: Musical. *Encyclopedia Britannica* [mrežno izdanje].

<https://www.britannica.com/art/musical> (pristup 1. kolovoza 2021.).

S. N.: Podjela glasova. *Hrvatska školska gramatika* [mrežno izdanje].

<https://gramatika.hr/pravilo/podjela-glasova/1/> (pristup 10. srpnja 2021.).

S. N.: Sondheim, Steven. *Encyclopedia.com*.

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/stephen-joshua-sondheim> (pristup 10. lipnja 2021.).

S. N.: Stephen Sondheim Biography. *Encyclopedia of World Biography*.

<https://www.notablebiographies.com/Sc-St/Sondheim-Stephen.html> (pristup 10. lipnja 2021.).

S. N.: Stephen Sondheim. *Encyclopedia Britannica* [mrežno izdanje].

<https://www.britannica.com/biography/Stephen-Sondheim> (pristup 10. lipnja 2021.).

S.N.: Sweeney Todd. Broadway Musical Home.

<https://broadwaymusicalhome.com/shows/sweeneytodd.htm> (pristup: 13. kolovoza 2021.).

S.N.: Top 100 Greatest Musicals Poll – Number 9 – Sweeney Todd. Britishtheatre.com.

<https://britishtheatre.com/top-100-greatest-musicals-poll-number-9-sweeney-todd/> (pristup 13. kolovoza 2021.)

S.N.: What's the best musical of all time? The Guardian.

<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/aug/28/whats-the-best-musical-of-all-time> (pristup 13. kolovoza 2021.).

Sondheim, Steven. *Larger than Life: Reflections on Melodrama and Sweeney Todd*.

Melodrama, ur. Daniel Gerould. New York: Literary Forum, 1980.

Suskin, Steven. *The Sound of Broadway Music: A Book of Orchestrators and Orchestrations*. Cary: Oxford University Press, Incorporated, 2009.

Swayne, Steve. *How Sondheim found His Sound*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

Temple, Heidi A. „Every now and then a madman's bound to come along...“ *The use of disability metaphor in the musicals of Stephen Sondheim: freak shows and freakish love*. The florida state university: College of visual arts, theatre, and dance, 2006.

Weinstock, Herbert. Opera. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/operamusic> (pristup 20. srpnja 2021.).

6.1. Mrežni multimedijски izvori

You'reGonnaLoveTomorrow: Sweeney Todd – London 1980. <https://youtu.be/JomtvXVj9VY> 00:07:23. (pristup 15. srpnja 2021.).

Compañía de Teatro Revolución-Arte: Sweeney Todd 2001 Live in Concert Full.

<https://youtu.be/85MJ2V4KJK8> (pristup 12. ožujka 2021.).

josé Castrillo: Sweeney Todd in concert. <https://youtu.be/9Z-nIwAuh9g> (pristup 13. ožujka 2021.).

Damien Slattery: Sweeney Todd - Broadway - Len Cariou & Angela Lansbury (full show)

1979. <https://youtu.be/ISp5sjaSnI0> (pristup 10. ožujka 2021.).

Dave Teves: Sunday in the Park with George SLIME TUTORIAL* (1986 Original Cast at the Booth Theatre). <https://youtu.be/kFQGkm2VFy4> (pristup 23. veljače 2021.).

TheMusicalTheatre2: Mezzo Sunday in the Park with George 05 05 2013.

https://youtu.be/l_wq9tnuoi8 (pristup 25. veljače 2021.).

Special_Effect: Into The Woods. <https://youtu.be/kqCsQCsinK4> (pristup 29. travnja 2021.).