

Komparativna analiza uloga sluškinja u operama W. A. Mozarta

Barić, Anabela

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:718913>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-25**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

ANABELA BARIĆ

KOMPARATIVNA ANALIZA ULOGA
SLUŠKINJA U OPERAMA W. A. MOZARTA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Giorgio Surian

Potpis

U Zagrebu, 20.06.2018.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

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

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad bavi se temom uloga sluškinja u operama Wolfganga Amadeusa Mozarta. Najprije su prikazani životopisi Mozarta i njegova libretista Lorenza Da Ponteja te su zatim izlistane sve uloge sluškinja u Mozartovim operama. Analiziran je lik sluga kao takav u literaturi i kroz literarnu povijest, a zatim su detaljnije analizirane tri uloge sluškinja iz Mozartovih opera: Susanna i Barbarina iz opere *Le Nozze di Figaro* te Despina iz opere *Così fan tutte*. Na kraju se iznose osobna iskustva autorice s izvođenjem ovih triju uloga na sceni te problematika koju svaka od ovih uloga nosi sa sobom.

Ključne riječi: Mozart, opera, sluškinja, Susanna, Barbarina, Despina, Figarov pir, *Così fan tutte*

This paper analyses the roles of maids in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart. The biographies of Mozart and his librettist Lorenzo Da Ponte are mentioned first and then a list of all the maids in Mozart's operas is given. An analysis of the character of the servant as such in literature and through a brief history of literature follows, and then there is a more thorough analysis of three roles of maids from Mozart's operas: Susanna and Barbarina from „Le Nozze di Figaro“ and Despina from „Così fan tutte“. The paper finishes with a section which deals with the personal experience of the author about performing these roles on stage and the challenges that each of these roles carries with them.

Keywords: Mozart, opera, maid, Susanna, Barbarina, Despina, Le Nozze di Figaro, Così fan tutte

SADRŽAJ

UVOD	4
WOLFGANG AMADEUS MOZART – ŽIVOT I DJELO S FOKUSOM NA OPERNO STVARALAŠTVO	5
LORENZO DA PONTE.....	7
ULOGE SLUŠKINJA U OPERAMA W. A. MOZARTA	8
LIK SLUGE / SLUŠKINJE U KNJIŽEVNOSTI.....	9
LE NOZZE DI FIGARO – SUSANNA I BARBARINA	10
COSI' FAN TUTTE – DESPINA	15
OSOBNIA ISKUSTVA S ULOGAMA SLUŠKINJA U OPERAMA	20
W. A. MOZARTA	20
ZAKLJUČAK	25
LITERATURA	26
POPIS SLIKA	27

UVOD

Uloge sluškinja u operama W. A. Mozarta vrlo su zahvalne uloge za prve ozbiljne korake na opernoj sceni. Od sveukupno šest koliko ih je Mozart skladao za svoje opere u ovome ću se radu pomnije pozabaviti trima sluškinjama: Susannom i Barbarinom iz opere *Le Nozze di Figaro* te Despinom iz opere *Così fan tutte* jer sam sve tri uloge imala priliku pjevati na sceni. Ovaj rad će prvo prikazati život i stvaralaštvo W. A. Mozarta s naglaskom na operno stvaralaštvo te život i djelo najvažnijeg Mozartovog libretista Lorenza Da Ponte, s naglaskom na suradnje ove dvojice opernih velikana. Komparativnom analizom konteksta nastanka navedenih opera, glazbenog i dramskog sadržaja, doći ćemo do zanimljivih podataka o ulogama sluškinja u Mozartovim operama i moći ćemo jasno raščlaniti njihove sličnosti i razlike, specifične značajke i karakterne crte, kako nam ih donosi pero velikog Amadeusa. Vrlo je zanimljivo osvrnuti se na specifičan društveni položaj u kojem se svaka pojedina od navedenih sluškinja nalazi te kako one mijenjaju svoj na početku zadani položaj i na neki način rastu na društvenoj ljestvici. Glazba im je primarni pomagač u tome, ali bez inteligencije, hrabrosti, domišljatosti i određene lukavosti, one ne bi mogle izaći iz svojih društvenih okova. Svaka navedena uloga sluškinje je na svoj način posebna, zanimljiva i jedinstvena, a opet se sve mogu na neki način staviti pod isti nazivnik. Svaka ima svoje scenske zadatke, specifične radnje, jedinstvene odnose prema ostalim likovima, a opet ih veže zajednička uloga pokretača radnje u navedenim operama i bez svake od njih ništa ne bi bilo isto.

WOLFGANG AMADEUS MOZART – ŽIVOT I DJELO S FOKUSOM NA OPERNO STVARALAŠTVO

Mozart je kršten dan nakon svog rođenja 27. siječnja 1756. godine u Salzburgu kao *Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus*, te je sam preferirao latinski oblik svoga imena: *Amadeus* ili češće *Amadè*. Bio je sedmo i posljednje dijete svojih roditelja, a od njih sedmoro, samo su on i njegova sestra Maria Anna (*Nannerl*) preživjeli. Svo obrazovanje dobio je Mozart od svoga oca Leopolda, i to ne samo u vidu glazbenog obrazovanja, već i poduke iz matematike, čitanja, pisanja, književnosti, jezika i plesa te učenja o moralu i religiji. Mozart je vrlo rano počeo pokazivati svoj glazbeni talent. U dobi od samo četiri godine već je savladao neke skladbe za klavir, a sam je skladao već u dobi od pet godina. Otac Leopold vodio je svoje dvoje djece na nekoliko turneja između 1762. i 1773. godine. Tijekom putovanja i u odmorima između njih Mozart već sklada svoja prva ozbiljnija djela i dobiva prve ozbiljnije operne narudžbe. Godine 1768. u kući doktora Mesmera, izumitelja „magnetističke terapije“ (i uzora za lik Doktora u operi *Così fan tutte*), izvodi svoj *singspiel* u jednom činu *Bastien und Bastienne*. Iste godine izvedena je na dvoru i *La finta semplice*, prva prava *buffo* opera koju je Mozart napisao. Nakon još jednog putovanja u Italiju dobio je narudžbu za operu *Mitridate, re di Ponto* za sezonu karnevala te je ista praizvedena u Milanu 26. prosinca 1770. godine i ponovljena u sezoni čak 22 puta s velikim uspjehom. Za vjenčanje nadvojvode Ferdinanda i princeze Marije Beatrice Ricciarda iz Modene skladao je operu *Ascanio in Alba* 1771. godine, a iste godine dobio je narudžbu za prvu karnevalsku operu za 1773. godinu – *Lucio Silla*. Godine 1773. završava razdoblje Mozartovih putovanja u ulozi čuda od djeteta i počinje desetogodišnji rad za nadbiskupa i Crkvu u Salzburgu. Za München skladao je iduću *buffo* operu *La finta giardiniera*, sa periodom skladanja od samo tri mjeseca s premijernom izvedbom 1775. godine. Za posjet nadvojvode Maksimilijana Franje 23. travnja 1775. Salzburgu skladao je operu *Il re pastore*. U ljeto 1780. Mozart dobio je narudžbu za ozbiljnu operu za München na libreto G. B. Varesca na temu kretskog kralja Idomeneja. *Idomeneo* praizveden je 1781. godine sa popriličnim uspjehom. Iste godine Mozart raskida poslovne odnose s nadbiskupom Colloredom u Salzburgu i seli u Beč. Najvažnije djelo iz ovog perioda svakako je opera *Die Entführung aus dem Serail*, čija je praizvedba na ljeto 1782. godine imala vrlo velik uspjeh i vrlo brzo se izvodila u europskim gradovima njemačkog govornog područja. U kolovozu iste godine oženio je Constanze Weber, koja je prema nekim autorima i uzor za lik Konstanze iz *Otmice*. Nakon velikog uspjeha *Otmice* počinje najplodnije i najuspješnije razdoblje Mozartova

života. U ovom periodu započeo je skladati opere *L'oca del Cairo* i *Lo sposo deluso*, ali ih nije dovršio. Godine 1786. izvedena je njegova komična jednočinka *Der Schauspieldirektor* u dvorcu Schönbrunn u Beču. Suradnja s Lorenzom Da Ponteom i rad na *Le Nozze di Figaro* prema Beaumarchaisovom predlošku započeli su krajem 1785. godine i premijera je uslijedila 1. svibnja 1786. godine, s velikim uspjehom na sceni bečkog Burgtheatera. Opera je svojom tematikom i preokrenutim odnosima između društvenih slojeva podigla puno prašine u bečkim kulturnim krugovima. U ovo vrijeme Mozart se pridružuje masonske loži *Zur Wohlthätigkeit* pod vodstvom Ignaza Borna i od tada puno sklada za masonske sastanke. Nakon uspješne izvedbe Figarovog pira u Pragu dobio je narudžbu od praškog impresarija Pasquale Bondinija da napiše operu za iduću sezonu te se Mozart ponovno javio za suradnju Da Ponteu. Novonastala opera *Don Giovanni* premijerno je izvedena u Pragu u listopadu 1787. godine te je s uspjehom ubrzo izvedena nekoliko puta i u Beču. Nakon smrti oca u svibnju 1787. godine Mozart je sve manje skladao, a i manje koncertno nastupao te je tada upao i u financijski kritično razdoblje. Većinu svoje energije tijekom 1789. i 1790. godine potrošio je na skladanje treće po redu opere na libreto Da Pontea, *Così fan tutte*, koja je prema mnogim stručnjacima najpažljivije i najsimetričnije skladana opera na Da Ponteov libreto. Premijera je bila 26. siječnja 1791. godine te je niz uspješnih izvedbi prekinula smrt cara Josipa II. u veljači iste godine, ali je bilo još pet izvedbi na ljeto. Operu *La clemenza di Tito* skladao je Mozart za proslavu krunidbe cara Leopolda II. u Pragu na jesen 1791. Svoju posljednju operu, *Die Zauberflöte* skladao je Mozart za svog prijatelja Emanuela Schikanedera i njegovo kazalište *Theater auf der Wieden*. Wolfgang Amadeus Mozart umro je u Beču 5. prosinca 1791. godine.¹

¹Eisen, C. i Sadie, S., Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus, Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233?rskey=HgS8IO&result=1>, posjećeno 10. lipnja 2018. godine

LORENZO DA PONTE

Lorenzo da Ponte, Mozartov najvažniji libretist, rođen je 10. ožujka 1749. godine u gradiću Ceneda sjeverno od Venecije kao Emanuele Conegliano. Otac mu je bio židov, čija je druga žena bila katolkinja, koja mu je rodila tri sina, Lorenza, Girolama i Luigija. Lorenzo i njegov brat Girolamo javili su se lokalnom biskupu Da Ponteu u sjemenište te su vrlo brzo naučili latinski jezik i trebali su postati svećenici. Sam Lorenzo govori kako je to bilo u kontrastu s njegovim pozivom i njegovim karakterom, ali ipak se zaređio 1773. godine. Uskoro je razvio veliku strast prema poeziji te je prevodio s talijanskog na latinski i obrnuto i na taj način upoznao sve klasike dotadašnje povijesti književnosti. Ostao je u sjemeništu do 1773. godine, kada seli u Veneciju, nakon čega slijede putovanja u Goriziju te preko Beča u Dresden 1780. godine. U periodu nakon smrti pjesnika Pietra Metastasija 1782. godine piše nekoliko libreta za Antonija Salierija, jednog od glavnih Mozartovih konkurenata, ali mu se brzo zamjerio.² Ipak, Salieri mu je pomogao da dobije poziciju libretista u talijanskom kazalištu u Beču. Tamo je upoznao Mozarta i počeo surađivati s njime.³ Sama ideja da se Beaumarchaisov *Le Mariage de Figaro* pretvori u operu bila je Mozartova. O nastanku ove prve suradnje Da Pontea i Mozarta ne znamo mnogo, ali činjenica je da je otvorila put za stvaranje najvećih Da Ponteovih libretističkih uspjeha u vidu opera *Don Giovanni* i *Così fan tutte*.⁴ Nakon smrti cara Josipa II. 1790. godine Da Ponte seli u London, gdje postaje libretist u Kraljevom kazalištu (*King's Theatre*). U Londonu ostaje do 1805. godine, kada zbog osobnih dugova i bankrota bježi u Sjedinjene Američke Države te tamo živi i djeluje do smrti 1838. godine. Sveukupno je napisao 28 libreta za opere 11 skladatelja.⁵

² E. J. Dent, *Mozart's Operas*, Oxford University Press, 1973., str. 91-94.

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Da_Ponte

⁴ E. J. Dent, *Mozart's Operas*, Oxford University Press, 1973., str. 94-96.

⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Da_Ponte

ULOGI SLUŠKINJA U OPERAMA W. A. MOZARTA

Za ovaj rad odlučila sam se detaljnije pozabaviti trima Mozartovim opernim sluškinjama, onima koje sam imala prilike utjeloviti na sceni te sam ih na taj način mogla detaljno i vrlo osobno doživjeti. Ovdje samo kratko donosim pregled svih sluškinja koje se pojavljuju u Mozartovim operama, s vrstom glasa i arijama koje su im pripale. Naravno, zanimljivo je primijetiti da su sve sluškinje soprani, u današnjem opernom žargonu rekli bi neki da pripadaju fahu lirske subrete odnosno u talijanskoj varijanti, *lirico leggero* fahu. One su:

La finta semplice, K. 51, 1768. – Ninetta, sopran, sluškinja – 3 arije:

Chi mi vuol bene, presto mel dica; Un marito, donne care; Sono in amore

La finta giardiniera, K. 196, 1775. – Serpetta, sopran, sluškinja – 2 arije:

Appena mi vedon; Chi vuol godere il mondo

Die Entführung aus dem Serail, K. 384, 1782. – Blonde, sopran, sluškinja – 2 arije:

Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln; Welche Wonne, welche Lust

Le Nozze di Figaro, K. 492, 1786. – Susanna, sopran, sluškinja – 2 arije:

Venite, inginocchiatevi; Deh vieni, non tardar

Barbarina, sopran, sluškinja, 1 arija (cavatina):

L'ho perduta, me meschina

Così fan tutte, K. 588, 1790. – Despina, sopran, sluškinja, 2 arije:

In uomini, in soldati; Una donna a quindici anni

LIK SLUGE / SLUŠKINJE U KNJIŽEVNOSTI

Lik sluge kao takav u književnosti ima dugu povijest te izvire iz samih korijena ljudske misli i kulture. Pratimo ga na njegovom putovanju već od antičkih rituala dionizijskih čuda stare Grčke, kroz teatar grčke komedije, na sceni rimske farse, uz puteljke i na trgovima srednjovjekovne Europe, kroz Crkvu, dvorove plemstva, u trošnoj taverni, preko amaterske drame građanstva i obrtnika pa sve do finijih izvedbi talijanskih *commedia dell'arte* 16. stoljeća i engleskih putujućih kazališnih družina.⁶

Komična figura sluge-dvorske lude u renesansnoj i baroknoj drami više nije zadovoljna samo s izvođenjem akrobacija i glupiranjem. Lukavost koja se izruguje i cinizam, koji su uvijek središnja značajka komične uloge, sad dobivaju na važnosti te tako značaj ovakvih uloga unutar dramskog zapleta raste. Već u idućem stoljeću, preciznije 1775. godine Beaumarchaisov vješti sluga-brijač Figaro sam je majstor dramskog zapleta. Komični lik, ukratko, više nije podređena figura u kazalištu 18. stoljeća. Unatoč važnosti komičnog lika u zapletu, socijalni status te uloge uvijek je inferioran i najčešće je komični lik zapravo sluga odnosno sluškinja i vrlo je važan jer premošćuje jaz između komičnog i ozbiljnog.⁷ U ulozi sluge komični lik ima raskošne mogućnosti proučavanja i reagiranja na radnje svojih gospodara te ima ulogu prenositelja poruka i općeg posrednika u aktivnostima zapleta. Ta mu pozicija daje mogućnost kontrole zbivanja u radnji. Zbog svoje važnosti u podjeli likova komični sluga izvrstan je primjer za proučavanje problema opere kao takve. Kombinacija glazbe i drame predstavljala je ozbiljne probleme koji prate operu od njezinih početaka. Skladatelj i libretist moraju uvijek tražiti kompromis; rad jednoga mora nadopunjavati i obogatiti rad drugoga. Drama se bavi odnosima među ljudskim bićima. Ovi odnosi odvijaju se primarno na razini vidljive radnje i izgovorene riječi na sceni. Glazba pak, s druge strane, ima mogućnost dati život apstraktnim idejama koje se ne mogu ukalupiti u medij govora. Režući kroz površinu stvarnosti, glazba brzo može otkriti skrivene dubine osobnosti i objasniti reakcije pojedinih likova. Na taj način glazba djeluje na svom teritoriju bez da ulazi u teritorij specifičan za govorenu dramu. Sve ovo navedeno upućuje nas da bi bilo dobro proučiti jednu specifičnu dramsku ulogu – slugu / sluškinju – i razmotriti kako ju tretira Mozart u svojim operama.⁸

⁶ Abram Loft: The Comic Servant in Mozart's Operas, *The Musical Quarterly*, Vol. 32., No. 3, 1946., str. 377.

⁷ *Ibid.*, str. 377.

⁸ *Ibid.*, str. 378.

LE NOZZE DI FIGARO – SUSANNA I BARBARINA

U trenutku skladanja Figarovog pira Mozart je već bio potpuno razvijeni skladatelj u punoj snazi. Pokazao je da je majstor glazbe u svim njezinim oblicima. Naučio je trikove stare talijanske glazbene komedije još u adolescenciji i u međuvremenu se nekoliko puta okušao kao skladatelj talijanske komične opere, iako niti jednu nije dovršio: *L'Oca del Cairo* započeo je 1783., a *Lo Sposo Deluso* 1784. godine. Sličan pokušaj bio je i *Der Schauspieldirektor* iz 1786. godine, koji je zapravo služio samo kao predstava za pokazivanje umijeća za nekoliko ponajboljih dvorskih pjevača odnosno pjevačica. U periodu između nastanka „Otmice“ i „Figara“ u Beču djeluju tri nova talijanska skladatelja – Giuseppe Sarti, Vicente Martín i Giovanni Paisiello. Čitava shema talijanskih komičnih opera tog vremena bila je složena tako da zabavi nezainteresiranu i neškolovanu publiku: nekoliko zgodnih melodija koje svatko može fućkati na putu kući i finale napisano tako da se svi uzbude od buke i ritma dok se spušta zadnji zastor pa se tako izmami veliki aplauz. Mozart se u Figarovom piru u nekoliko navrata glazbom referira na Sartijevu operu *I due Litiganti*, a uzor za neke motive mu je i Paisiello (Cherubinova arija *Voi che sapete* kao poboljšana varijanta arije Grofa iz Paisiellovog *Il Barbiere di Siviglia*). Prva velika razlika Mozartovog Figarovog pira od ostalih opera ovog vremena jest odnos broja arija i ansambala u korist ansambala. Susanna, na primjer, u prvom činu ove opere uopće nema ariju, ali sudjeluje u tri dueta i jednom tercetu te vodi glazbene razgovore s pet različitih likova. Njezina arija u drugom činu je pak gotovo duet s Cherubinom, u kojem on ne odgovara riječima već radnjom. Kako opera napreduje, čujemo Susannu u glazbenom razgovoru s gotovo svakim likom u drami. Dok kod drugih skladatelja likovi vode razgovore samo u recitativima, kod Mozarta oni razgovaraju cijelo vrijeme, u svim brojevima u kojima sudjeluju barem dva lika.⁹

Odnos prema životu tijekom druge polovice 18. stoljeća ima, barem što se gornjih slojeva tiče, nesumnjivo „ženski“ premaz. Ovo otkrivaju razni društveni iskazi poput mode, frizura, antipatije prema puštanju brade, namještaja, tona razgovora i stila prepiski. U menuetu, možda najsofisticiranijem plesu zapadnjačke kulture, žena je centralni lik. Nadalje, u kontrastu sa 17. stoljećem, u kojemu se oslanjalo na sistematično razmišljanje, 18. stoljeće i njegov više empirički način razmišljanja nudi ženskom rodu mogućnost sudjelovanja u intelektualnom životu. Ukoliko posjeduje osnovno znanje o raznim temama i dovoljno zdravog razuma, žena može daleko dogurati. U takvom duhovnom podneblju jednoj inteligentnoj sluškinji neće biti

⁹ E. J. Dent, *Mozart's Operas*, Oxford University Press, 1973., str. 101-111.

pretežak pothvat premostiti udaljenost do svoje gospodarice. Sluškinja svakodnevno proučava manire višeg sloja i vrlo brzo ih uspijeva oponašati. To je nešto u čemu muški sluga nije toliko uspješan. Za njega taj vrlo feminizirani ton visokog društva predstavlja nepremostivu prepreku. U glazbenom smislu ne postoji gotovo nikakva razlika u staležu. U sceni s pismom u trećem činu te u duetu s Grofom mi iz glazbene podloge ne možemo naslutiti da se radi o sluškinji, nećakinji jednog običnog vrtlara. Scena poput tog dueta nezamisliva je za Figara i Groficu. Slugino udvaranje pretvorilo bi se u parodiju poput one u molskom dijelu posljednjeg finala. Ukratko, društvena mobilnost žena te inertnost i frustracije muškog roda utječu na dramsku radnju na jedan vrlo poseban način. To je primarno Mozartova zasluga jer su ove društvene napetosti izražene isključivo glazbenim sredstvima. Da Ponteova je zasluga da je skladatelju omogućio ovu igru.¹⁰

Za Grofa, kao i za druge ljude njegovog ranga, čovjek poput Figara ne postoji kao ljudska individua, već samo kao sluga. Isto vrijedi i za njegov odnos sa Susannom. Nije toliko erotska strast ta koja ga vuče toj sluškinji, koliko je to potreba da sam sebe učvrsti u svojoj neograničenoj feudalnoj nadmoći. Ipak, duet u trećem činu prkosi ovom objašnjenju. Ovdje Grof nadilazi granice svoje društvene domene i ponaša se prema Susanni kao prema ljudskom biću. Njegove riječi, iako izvučene iz uobičajenog zavodničko-ljubavničkog vokabulara, zasigurno izviru iz njegovog srca. Ipak, ovaj ljudski ton tijekom tog susreta sa Susannom je iznimka. Kada on u četvrtom činu povjeruje da su nestale sve prepreke, vraća se svom uobičajenom stavu te Susanna ponovno postaje samo objekt jedne nebitne afere. Sličnost njegove teme zavodjenja s prpošnom melodijom kroz koju Guglielmo zavodi dame u operi *Così fan tutte* u ariji *Non siate ritrosi* je zapanjujuća. Koristi se čak i isti tonalitet, značajka koja kod Mozarta nikada nije puka slučajnost. Ovdje vidimo Grofa u njegovoj pravoj naravi feudalnog plemića koji se razmeće svojim prosvjećenim idejama, a koje pak samo prekrivaju njegovu lakomislenost i površnost.¹¹

Zbog Susannine vrlo vodeće uloge u čitavom zbivanju lako zaboravljamo da ona pripada najnižem sloju u društvu. Njezina društvena mobilnost je zavidno snažna. U svakoj situaciji i sa svakim protivnikom ona pogodi pravu riječ te se dokazuje primarno u duetima i ansamblima. U trenutku kad konačno pjeva svoju ariju *Deh vieni, non tardar*, mi ju već poznajemo kao mnogostranu osobnost te je jednostavnost ove arije zapravo varljiva. Naime, Susanna ovdje igra ulogu u ulozi. Od samoga početka njezini se interesi kreću paralelno s

¹⁰ Frits Noske: Social Tensions in „Le Nozze di Figaro“, Music and Letters, Vol.50, No.1, 1969., str.47-48.

¹¹ Ibid., str. 49-50.

Grofičinima. Ona prelazi granice svog društvenog sloja uspinjući se prema višim sferama. Dok Grofičini potezi traže moralnu hrabrost, Susannini potezi traže inteligenciju i šarm, kvalitete koje ona posjeduje u izobilju. Iako bi bez problema Grofa mogla 'okrenuti oko malog prsta', ona ne koristi svoje vještine da bi se domogla višeg društvenog statusa, već isključivo da bi osigurala svoj brak s Figarom.¹² Zanimljivo je kao možemo primijetiti Susanninu dominantnost čak i iz vrlo kratkog dueta s Cherubinom (*Aprite, presto aprite*), u kojem u svakoj frazi Susanna preuzima vodstvo, najprije ohrabrujući (modulacija na dominantu), a zatim obeshrabrujući (modulacija na subdominantu). Tek na samom kraju Cherubino preuzima inicijativu u zabavnom izljevju strastvenog dječaćkog kavalirstva (molski preokret), ali praktična Susanna je ta koja završava duet onako kako je započeo.¹³

Okrenimo sad pažnju prema još jednoj sluškinji. Malena Barbarina zapravo je vrtlareva kći i ne pripada možda strogo sluškinjama kakve su Susanna i Despina u smislu da nema gazdaricu ili gazdarice kojima izravno služi, no ipak, ona je na dvoru u ulozi nekoga podređenog višem staležu i svakako ispunjava svakojake zadatke koje ne bi morala ispunjavati da je djevojčica višeg staleža, dakle u kućanstvu grofa i grofice Almoviva pripada služinčadi. Dvanaestogodišnja Anna Gottlieb, koja je utjelovila lik Barbarine na praizvedbi Figarovog pira, imala je pred sobom težak zadatak. Vrtlareva kći svakako više nije dijete, igra ulogu djeteta samo kad joj to odgovara. Barbarina svoje radnje i male trikove posuđuje od svoje rođakinje Susanne koju je svakako pomno proučila. *Cavatina „L'ho perduta“* puna je napola nježnih, napola koketnih *appoggiatura* koje često čujemo i kod Susanne. Cijelom skladbom vladaju polustepeni iznad i ispod kvinte. Naravno, Barbarini nedostaju Susannine varijacije u izrazu. To je najjasnije vidljivo iz raspona njezine uloge od točno jedne oktave, dok raspon Susannine uloge pokriva dvije oktave i malu tercu. Međutim, glazbene sličnosti u trenutcima u kojima njih dvije rješavaju teške situacije vrlo su specifične (Slika 1.). Prvi primjer preuzet je iz terceta

No. 7 (Susanna)
[Allegro assai]
Che ru - i - na, me me - schi - na,

No. 23 (Barbarina)
[Andante]
L'ho per - du - ta, me me - schi - na,

Slika 1. usporedba Susannine (tercet, 1.čin) i Barbarinine (*cavatina*, 4.čin) melodijske linije

Susanne, Grofa i Basilija u prvom činu, a drugi iz Barbarinine *cavatine*. Melodija, ritam i riječi gotovo su isti i oba fragmenta su u f molu, vrlo specifičnom tonalitetu. Razlika u tempu lako je razumljiva ako promotrimo različitost situacija

¹² Noske, nav.dj., str. 51.

¹³ Dent, nav.dj., str. 111.

u kojima se njih dvije nalaze: Barbarina je u melankoličnim brigama, a Susanna u kriznoj situaciji kojoj treba hitna intervencija. Barbarinina društvena ambicija sakrivena je pod krinkom njezine zaigranosti. Ipak, uspijeva joj pobijediti Grofa kad ga u prisustvu Grofice, Cherubina, Susanne, Antonija i zbora djevojaka (scena 12. u trećem činu) podsjeća na obećanje koje joj je dao u zamjenu za poljubac. Nakon toga traži od Grofa ni više ni manje nego to da joj da Cherubina za muža, njezina društvena ambicija zapravo nadilazi ambicije drugih likova. Naravno, nitko od prisutnih na sceni u tom trenutku ne shvaća ju ozbiljno, jednostavno ju ignoriraju, no to ne mijenja činjenicu da su mnoge žene mogle ponešto naučiti od te lukave mlade osobe.¹⁴ Barbarinina poludovršena *cavatina* ima svoju vrlo jasnu funkciju: njezina naivnost pridodaje kontrastom atmosferi mračne intrige koja dominira zadnjim činom opere, možda još jače zbog toga što kod nje nismo nikad posve sigurni koliko je ta njezina naivnost zapravo iskrena, a koliko odglumljena. Zanimljivo je koliko je neočekivana ta njezina arija u još manje očekivanom, čudnovatom tonalitetu (f mol), ali zapravo, baš zato jer je toliko neočekivana, na savršen način daje ton čitavom mračnom četvrtom činu.¹⁵

Zanimljiv je Mozartov izbor menueta kao forme u podcrtavanju staleških bitaka. Tri menueta koja se pojavljuju u Figarovom piru pripadaju tzv. aristokratskom tipu. Očekivalo bi se da će ih Mozart namijeniti Grofu ili Grofici, kao glazbeni izraz njihovog visokog staleža, no tome nije slučaj. Dva pjeva Figaro, a jedan Susanna. Na taj način aristokratski menuet preuzima funkciju društvenog oružja. Figaro započinje i završava svoju *cavatinu* menuetnom temom koja također ilustrira i metaforu u tekstu (*Se vuol ballare, signor contino*). Dosta brz tempo (*Allegretto*) proizlazi iz njegovog emotivnog stanja: Figaro je puno nemirniji no što si sam želi

No. 15 (Susanna)
Molto Andante

Si - gno - re,
cos' è quel stu - po - re?

priznati. Susanna koristi menuet na još britkiji način (Slika 2.). Kada se pojavljuje na vratima garderobe umjesto Cherubina, ruga se Grofu koristeći njegov „vlastiti“ ples.

Slika 2. menuet Susanninog iznenađenja (2. čin)

¹⁴ Noske, nav.dj., str. 55-56.

¹⁵ Dent, nav.dj., str. 112.

Zadnji menuet u partituri je Figarov kratki monolog u finalu četvrtog čina (taktovi 109-121) – *Tutto è tranquillo e placido*, gdje ples nije korišten kao oružje već kao izraz gorčine, jer Figaro misli da je poražen. Zanimljiv je i vrlo aristokratski tekst kojeg Figaro izgovara jer se referira na temu iz antičke mitologije – Veneru i Marsa koji su uhvaćeni u Vulkanovu mrežu. Građanske menuete pak pjevaju Bartolo i Marcellina i oba imaju vrlo građanski, buržujski karakter.¹⁶

Susanna u sebi spaja i objedinjuje sve svoje prethodnice (sluškinje iz prethodnih Mozartovih opera) i to svojom britkošću i razigranošću u lukavosti i intrigi. Teatralni efekt svog iznenadnog pojavljivanja u finalu drugog čina – *Signore! cos'è quel stupore?* ostvaruje jednako kao kasnije Despina svoje nastupe u likovima Doktora i Notara. Ipak, između površne Despinine lukavosti kao u, npr. *Senza arrossire, saper mentire* i Susannine *Scusatemi se mento voi che intendete amor* leži duboki jaz. Ove upravo citirane Susannine riječi, koje su zapravo *a parte* dio usmjeren prema slušatelju, ona izgovori u duetu s Grofom na početku trećega čina. Radi se o jednoj čisto obrambenoj intrigi koja istovremeno treba i pomoći Grofici i osigurati Susannine vlastite vrlo opravdane interese. Vrlo je neobično za jednu sluškinju da u takvoj situaciji još i dopusti sama sebi da nešto osjeća te pokazuje da osjeća i nemir duboko u sebi. Srednji dio ovog dueta sadrži komičnu igru pitanja i odgovora, čiji izum treba pripisati baš Mozartu. Dva puta Susanna, koja je do tad izvrsno parirala pitanjima i sumnjama Grofa, dovodi u pitanje cijeli pothvat izgovorivši krivu riječ, tj. davši krivi odgovor na pitanje. Razlog tim odgovorima nije nepažnja, nego Susannina prirodna istinoljubivost jer su to zapravo pravi, „istinski“ odgovori.¹⁷ Susanna, kao osoba nižeg staleža, sebi postavlja više moralne izazove od društveno puno više pozicioniranog Grofa. Ta vrsta odnosa je novost te je zapravo i za Mozarta jedinstvena i zaslužuje biti nazvana revolucionarnom. Na ovaj način taj duet pokazuje koliko se sluškinja Susanna oslobodila tradicionalnih okova svog ranga i svoje uloge. Čak su i snažne pljuske, kojima dva puta tijekom opere kazni svog Figara jer misli da je nevjera, zapravo izraz jednog bića kojemu su nevjera i prevara u svakom obliku gnjusne, a ne tek puki komični motiv.¹⁸

¹⁶ Noske, nav.dj., str. 59-60.

¹⁷ radi se o tekstu iz dueta: „*Dunque verrai? – No*“ i „*Non mancherai? – Sì*“

¹⁸ Freimut Friebe: *Idealisierung und skeptischer Realismus bei Mozarts Frauengestalten*, *Die Musikforschung*, 26., 1973., str. 184-185.

COSI' FAN TUTTE – DESPINA

Nakon velikog uspjeha nekoliko ponovljenih izvedbi Figarovog pira na jesen 1789. godine, car daje Mozartu i Da Ponteu narudžbu za novu operu. Bit će to *Così fan tutte, ossia La Scuola degli Amanti*, čiji je originalni libreto po nekima nastao bez predloška prema istinitim događajima s bečkog dvora. Opera je nastala u vrlo kratkom roku i premijerno je izvedena već 26. siječnja 1791. godine. Iako je tijekom čitavog 19. stoljeća libreto bio na meti kritičara kao priglup i neki su ga ismijavali i s gnušanjem odbijali, radi se zapravo o najuspjelijem Da Ponteovom libretu. Na vrlo jednostavnoj osnovi s tri para, šest ljudskih individua, on je sastavio vrlo razrađenu umjetnu komediju. Da Ponte je, baš poput Mozarta, uvijek bio spreman učiti od svojih suvremenika i suparnika. Čar ove opere je u tome što je vrlo realistična. Likovi su vrlo ljudski, vrlo su stvarne osobe. Don Alfonso je puno stvarniji od doktora Bartola ili Commendatorea, Despina je prilično živa, žena od krvi i mesa. Ljubavnici su pak potpuno nestvarni, više su poput marioneta i samo služe kao primjeri u ovoj apoteози neiskrenosti i prevare.¹⁹

U operi *Così fan tutte* uloga sluškinje Despinae vrlo je važna. Istini za volju, stari lisac Don Alfonso je taj koji pokrene ideju testiranja vjernosti Fiordiligi i Dorabelle te je on taj koji na kraju priče izgovori klimaks i poantu cijele drame: „...*giovani, vecchie, e belle, e brutte, ripetete con me: così fan tutte!*“ Ipak, Despina je neizostavna pomagačica i suradnica u Don Alfonsovom planu. Bez njezina posredništva između urotnika i žrtava, komplicirani zaplet radnje ne bi mogao uspjeti. Despina zapravo dijeli rang s najvećim komičnim slugom u povijesti opere, Mozartovim Figarom. Treba primijetiti da Despina pjeva ariju „*In uomini, in soldati*“, koja temom korespondira (tema da je sve dozvoljeno u ljubavi i ratu) Figarovoj poznatoj pjesmi o razvratnosti ženskog roda „*Aprite un po' quegl'occhi*“. Despinino jasno razumijevanje životnih istina prikazuje bitnu karakteristiku komičnih sluga pa tako i sluškinja u Mozartovim operama.²⁰

Despina se kao doktor predstavlja nazočnima s riječima na iskrivljenom latinskom jeziku: „*Salvete amabiles, bones puellas*“ što je zapravo Mozartova intervencija u Da Ponteov libreto jer je kod njega napisana gramatički ispravna verzija: „*bonae puellae*“. Radi se o namjernoj Mozartovoj intervenciji pomoću koje naglašava Despinin karakter – ona je sluškinja,

¹⁹ Dent, nav.dj., str. 189-190.

²⁰ Loft, nav.dj., str. 380.

nema status i obrazovanje da bi znala latinski te ju Mozart tako prikazuje. Ona razumije samo pola od onoga što govori u tom trenutku, imitira što je čula tijekom doktorskih posjeta njezinim gospodaricama.²¹ Međutim je Despina, iako možda nije učena, daleko od glupe ili neinteligentne osobe. Od svih Mozartovih opera na Da Ponteov tekst u Cosiju je najteže realistično čitanje likova i smještanje ih u kalupe socijalnih i staleških odjeljaka. Despina ima autoritet koji nadilazi njezin položaj u društvu. Zanimljiv primjer tog autoriteta vidljiv je u njezinoj ariji iz prvoga čina *In uomini, in soldati*, u kojoj se manipulira opernim konvencijama kako bi se prikazao lik koji je autoritativan i čije je razmišljanje sofisticirano. U prvih pet redaka Da Ponteovog teksta izmjenjuju se sedmerci i jedanaesterci bez pravilne sheme rime:

Via, via passaro i tempi

Da spacciar queste favole ai bambini.

In Uomini in Soldati,

Sperare fedeltà?

Non vi fate sentir per carità!

Di pasta simile

Son tutti quanti,

Le fronde mobili

L'aure incostanti

Han piu degli uomini

Stabilità.

Ovakva versifikacija pojavljuje se u recitativima i njezina prisutnost ovdje ukazuje na to da je Da Ponte zamislio da arija zapravo započne riječima *Di pasta simile*, što je Mozart zanemario započevši ariju svojim uglazbljenjem riječi *In uomini*. Rezultirajući uvod tako zadržava elemente i karakter recitativa jer nema simetrije niti periodičnosti. Istovremeno se ne radi o uobičajenom *accompagnato* recitativu jer nema kromatike niti nabijenih ritmičkih i vokalnih značajki na koje inače nailazimo u recitativima. Ovakva je preobrazba *secco* recitativa u glazbeni uvod pokušaj da Mozart gurne Despinu u jedno glazbeno nedefinirano područje i na taj način pojačava jedinstvenost njezinog lika – njezin je uvod jedinstven, *acompanato* recitativ *a la Despina*.²² Manipulacijom operne konvencije na taj se način lik Despina uzdiže, dobiva autoritativnu prisutnost u tijeku opere, a sama arija dobiva na značaju i težini jednako

²¹ Edmund J. Goehring, Despina, Cupid and the Pastoral Mode of „Così fan tutte“, Cambridge Opera Journal, Vol. 7, No. 2., 1995., str. 107.

²² Ibid., str. 107. i 113.

onoj u *accompagnato* recitativima. Despina ne želi dirnuti, ona želi educirati. Ova prva arija nije samo prezentacija Despininog svjetonazora već i službeno opovrgavanje Dorabelline arije *Smanie implacabili*, koja ovoj neposredno prethodi. Despina izvlači versifikaciju prisutnu u Dorabellinoj ariji i reinterpreтира ju. *Smanie* sadrže peterce i skraćene peterce i često spominju Furije, Eumenide i druge patetične primjere za jad fatalne ljubavi u kojem se našla. Despina koristi iste obrasce stihova:

Dorabella	Despina
<i>Smanie implacabili</i>	<i>Di pasta simile</i>
<i>Che m'agitare</i>	<i>Son tutti quanti,</i>
<i>Dentro quest'anima</i>	<i>Le fronde mobili</i>
<i>Piu non cessate.</i>	<i>L'aure incostanti.</i>

Despina koristi skraćeni peterac ironično i poučno te pokazuje Dorabelli (i publici) da se taj metar može koristiti u drugom kontekstu i s drugim značenjem.²³ Činjenicu da lik nižeg društvenog statusa ili glazbenog stila nije nužno objekt izrugivanja jasno pokazuje i druga Despinina arija *Una donna a quindici anni*. Ona pripada potkategoriji kataloške arije koja nabroja sve stvari koje petnaestogodišnja žena navodno treba znati ne bi li se snašla u svijetu. Taj katalog nije ni suptilan niti uvjerljiv način nagovaranja: labavi aranžman ideja ukazuje na tvrdoglavost i kaos u mislima te je spremna podloga za *buffo* obrazac. Ova je arija katalog i u riječima i u glazbi. Uvodna melodija slijedi simetrični obrazac osmeraca kroz podjelu na dva jednaka dijela, prvi završava polovičnom kadencom, drugi ornamentiranom savršenom kadencom. U idućim stihovima bilo je moguće nastaviti taj simetrični obrazac, ali Mozart razbija linije pauzom: *Dove il diavolo – ha la coda/ Cosa è bene – e mal cos'è*. Ova fragmentacija ubrzava frazu i daje deklamatorniji obrazac naglasaka, koji kulminira najvećim naglascima na oprekama *Cosa è bene – e mal cos'è* u hemioli. Još jedna neobična značajka ove arije je njezin *a parte* dio: *Par ch'abbian gusto/Di tal dottrina,/Viva Despina/Che sa servir'*. Uvođenje govorenog *a partea* unutar arije uništava cjelinu arije. *A parte* u ovoj ariji pjevan je, a ne govoren, no svejedno ostaje problem pozicije i cjepkanja arije. Mozartovo rješenje je da smjesti *a parte* u tranziciji prema tonici. Međutim, ovaj se *a parte* ne pojavljuje samo jednom u ariji. Formalni završetak arije događa se u taktu 74. te slijedi *coda* s riječima *E qual Regina/Dall'alto soglio/Col posso, e voglio/Farsi ubbidir'*. Ovo je najneobičnija rečenica u ariji

²³ Goehring, nav.dj., str. 115.

dosad: *E qual Regina* ne rimuje se ni s prethodnim niti sa slijedećim linijama (ali se rimuje s „Despina“ iz *a parte*) i umjesto toga prekida simetriju prethodnih stihova *Saper nascondersi/Senza confondersi,/Senza arrossire/Saper mentire*. Ovaj je niz zanimljiv pak i zbog izbora vokala, zastupljenost vokala „o“ (*alto, soglio, posso, voglio*) daje stihovima deklamatornu fleksibilnost kroz sugestiju unutarnje rime. Jasno, ove su rečenice vrhunac Despininog dokazivanja. Iako se samoveličajući tekst javlja već i u ekspoziciji arije tamo se javlja kao beznačajna završna figura. Nasuprot tome u *codi* se iskazuje vladarski deklamatorni karakter u herojskom glazbenom stilu, sa oktavnim skokovima, izmjeničnim šesnaestinkama i dramatskom pauzom koju se može ukrasiti kadencom. Odlomak koji slijedi jednako je raskošan s kadencom u stilu Mannheimske škole i vokalnom linijom velikog raspona koja dosegne h₂. Takav tip kadencnog materijala adekvatan je za završetak arije koju pjeva herojski lik, jedino što možda eventualno nedostaje jest *ritornello* da isprati Despinu sa scene. Ono što pak slijedi u taktu 87. je instrumentalni fragment uvodne melodije koja se ne vraća na prvotni tekst već na tekst *a parte*. Prvotno uglazbljen kao skromna prolazna figura sada se mijenja i dobiva glavnu melodiju arije. Nakon što je upravo izjavila da netko može biti poput kraljice, Despina hvali samu sebe da zna kako treba služiti („*Viva Despina/Che sa servir*“) i odlazi sa scene plešući usput ostavljajući sestre na sceni da razmisle o njezinim riječima.²⁴ Despina je sposobna govoriti jezik kojim se služe njezini „nadređeni“ i transformacija *a parte* od prolazne figure do glavne melodije pojačava Despininu fleksibilnost koja dokazuje da je ona svjesna inverzije društvenog poretka u kojem ona djeluje. Od svih likova u operi samo Don Alfonso ima jači osjećaj za samouvjerenost i autoritet.²⁵

²⁴ Goehring, nav.dj., str. 116-120.

²⁵ Ibid., str. 120.



Slika 3. pastoralni motiv u Despininoj prvj ariji „*In uomini, in soldati*“

Postoji nekoliko značajki u glazbi koja prati lik Despinae koje pokazuju da se radi o liku koji djeluje unutar pastoralne glazbene tradicije. Pastoralna je neupitno dominantna tema u njezinoj prvoj ariji. Tempo arije je umjeren (*Allegretto*), metar složen (već i 6/8 mjera sama po sebi upućuje na pastoralni ugođaj), a melodija povezana i ljupka, naglašena laganim udarcima u drvenim puhačima i „zujanjima“ u liniji basa – što je sve u službi imitiranja zvuka rustikalnih gajdi (Slika 3.). Bukolički ugođaj nazire se i na samome kraju arije u samouvjerenj pjesmici, koja je nastala pjevanjem slogova *la ra la, la ra la* te gestama koje se kreću prema plesu u orkestralnim interludijima i na taj način se spajaju najjači emblemi pastorage: lirsko i koreografsko. Despinino okretanje tim sredstvima tipizira ravnotežu naivnosti i sofisticiranosti koju ona pokazuje tijekom čitave opere: naivna je jer te teme oslikavaju jedan zaigrani lik koji nema auru melankolije koju toliko često primjećujemo kod ljubavnika u ovoj operi; sofisticirana jer je svjesna uloge koju igra i zbog sredstava koja koristi da bi se izrazila. Za Despinu pastoralno nije površno, za razliku od maski Doktora i Notara, koje stavlja i skida prema potrebi, njezina je pastoralna maska povezana s njezinom osobnošću.²⁶

²⁶ Goehring, nav.dj., str. 121.

OSOBNIA ISKUSTVA S ULOGAMA SLUŠKINJA U OPERAMA

W. A. MOZARTA

Spletom sretnih okolnosti imala sam već za vrijeme studija priliku na sceni, u kostimu utjeloviti tri lika Mozartovih sluškinja – Susannu, Barbarinu i Despinu. Susanna je bila prva s kojom sam se susrela izvedeći isječke Figarovog pira s klasom profesora Giorgia Suriana uz klavirsku pratnju Lane Bradić na nekoliko mjesta diljem Hrvatske (Zagreb, Brijuni, Pag, Karlovac, Funtana, Vukovar). Jedna stvar je otpjevati ariju ili duet ili čak nekoliko brojeva koncertno na nekom nastupu, a sasvim nešto drugo je stati na scenu, koliko god ona improvizirana bila, u kostimu, sa šminkom, rekvizitom i kolegama odraditi jedan poštenu komad jedne takve velike i kompleksne opere kao što Figarov pir. Na taj način upoznala sam već na



Slika 4. izvedba ulomaka iz Figarovog pira u Zorinom domu u Karlovcu, 2014. godine, na slici Leon Košavić u ulozi Grofa i Anabela Barić u ulozi Susanne, foto: Zorin Dom

prvoj godini studija pjevanja Susannu, njezine pokrete, njezine odnose prema drugim likovima, njezine stavove, probleme, njezinu narav i prirodu. Upoznala sam kroz njezine duete, recitative i arije njezinu vrcakavost, prpošnost, lukavost i inteligenciju, kojima s lakoćom rješava sve prepreke koju život pred nju stavlja. U odnosu s Figarom ona je zaljubljena, iskrena, zabrinuta djevojka, koja je svjesna svih nedaća koje ju čekaju sa životom na dvoru Grofa Almavive. To je sve potpuno jasno odmah na samome početku opere i vidljivo iz prva dva broja (dueti s Figarom: „*Cinque...Dieci...*“ i „*Se a caso Madama...*“). Prema Grofici je nježna, uvijek za nju ima riječ podrške i utjehe, nije britka i ne šali se olako kao s Figarom. Podržava ju u njezinim pothvatima, planira s njom i želi joj svim

srcem pomoći da ponovno osvoji Grofa jer zna da su njih dvoje još uvijek zaljubljeni (duet: *Sull'aria...*). Prema Marcellini je drska, djetinjasta, cinična pa čak i vulgarna, ali uvijek s mjerom i intelektualno nadmoćno (duet: *Via resti servita*). U odnosu s Grofom pak mora izvući svo oružje i najjače adute, snalažljivost, mjeru, lukavost i umiljatost. Ona točno zna kako Grof razmišlja, što očekuje od nje i kako se izvući iz tih njegovih očekivanja. Vrlo je proračunata i u sve razgovore s Grofom ulazi hladne glave, bez emocije i oprezno poput mačke šuljajući se od replike do replike (duet: *Crudel, perchè finora*). Najsretnija je kad prema Grofu uspije pokazati nadmoć kao npr. u situaciji kad Grof očekuje Cherubina u Grofičnim odajama, a ona mu se nađe pred očima. Susanna je svjesna da je upravo ona Grofu slaba točka i koristi to kao svoje najjače oružje. Prema Cherubinu i Barbarini odnosi se vrlo majčinski, zaštitnički i nježno. Zanimljivo je pratiti kako se kroz operu Susanna, koja zapravo ima najviše minutaže na sceni, odnosi prema i drugima i koliko je ona postojan karakter. Za razliku od ostalih likova, ona nema neki emocionalni razvoj, ne možemo pratiti neki njezin rast ili pad, ona je od samoga početka potpuno formirana kao osoba i takva nam se predstavlja od scene do scene. Užitek je ući u njezinu kožu jer Susanna oplemenjuje čak i u trenucima slabosti, kad pred kraj počne i sama sumnjati u Figara i nađe se u najvećim dvojbama ona ostaje sebi vjerna, svojoj intuiciji i intelektualnoj snazi. Mozart je Susanni dao brojne mogućnosti da kroz glazbu izrazi svoj karakter, npr. prpošnost kroz skokovite linije u ariji *Venite, inginocchiatevi*, nježnost i privrženost kroz ponovljene tonove u duetu *Cinque...dieci...* i velike legato fraze u ariji *Deh vieni, non tardar*, a zaigranost i samouvjerenost kroz brojne momente u recitativima koji se pjevaju kroz smijeh ili sa skokovitim frazama koje same po sebi aludiraju na smijeh. Uloga Susanne vrlo je zahtjevna, gotovo da i nema lika u opernoj literaturi s tolikom minutažom na sceni. Zbog naoko jednostavnih, kratkih arija interpretkinje Susanne četo su zakinite za zasluženi aplauz jer publika ne može percipirati koliko je ta uloga kondicijski naporna za izdržati. Nisam je bila u prilici izvoditi u cijelosti na sceni, ali već i nakon izvođenja ulomaka bilo mi je jasno kakav je to zalogaj, pogotovo za mladu pjevačicu bez velikog prethodnog scenskog iskustva.

Barbarina je jedan mali glazbeni bombončić i bilo mi je neizmjerljivo zadovoljstvo debitirati u toj ulozi na sceni HNK u Zagrebu u produkciji Figarovog pira iz 2016. godine. Barbarina se na sceni pojavljuje tek u trećem činu opere, ali ju se spominje već tijekom prvog i drugog čina tako da ju publika na neki način već i očekuje i mislim da je Mozart savršeno tempirao njezin ulazak na scenu. Ona je poput daška svježeg vjetra u trenutku kad su se stvari u radnji već opako počele komplicirati. Predstavlja nam se vrcavim recitativom s Cherubinom,



Slika 5. produkcija Figarovog pira u HNK u Zagrebu u veljači 2016. godine, na slici Anabela Barić u ulozi Barbarine i Jelena Kordić u ulozi Cherubina, foto: HNK Zagreb

u kojem odmah prepoznamo njezinu narav – zaigranu, veselu, ne baš više malu kćer dvorskog vrtlara Antonija, koja igru s lutkama polako mijenja igrom s dječacima. Cherubino ju naravno zanima, on je ipak zgodan mladi dečko višeg staleža od njezinog, koji je zapeo za oko

svakoj dami na dvoru. Barbarina se ugleda na svoju rođakinju Susannu i izvodi male spletke i zakulisne igre, u kojima do izražaja dolazi još jedna njezina karakterna osobina – snalažljivost. Naime, i Barbarina je na meti Grofa, ali se i ona, poput Susanne, pokušava izvući iz njegove mreže malim lažima i umilnošću. Biti Barbarina na sceni zanimljivo je iskustvo i jer traži od pjevača jednu određenu pripremu dok traju prva dva čina. Barbarina u trenutku kad se pojavljuje ne smije izgledati kao da je „pala s Marsa“, nego mora odati dojam da je u priči od samoga početka radnje te da zna točno što se događalo, kako svojom prisutnošću na sceni tako i u odnosu prema drugim likovima to mora biti potpuno jasno. Naravno, postoje režije koje mogu Barbarini olakšati ovaj ulazak na način da ju se postavi na scenu već tijekom prvog i drugog čina u nekim grupnim scenama ili pozadinskim radnjama, ali Mozart ju ni u jednoj sceni prije trećeg čina nije naveo pa njezina prisutnost nije zadana.

Despina kao diplomatska uloga – šećer na kraju. Doduše kraj studija obilježava jedan novi početak, ozbiljniji ulazak u svijet opere i ozbiljnije korake po opernim scenama. Pjevati lik Despina na prvu i iz daleka možda djeluje vrlo zabavno i jednostavno. Obje arije većini su pjevača poznate i pjevaju se već tijekom srednjoškolskog pjevačkog obrazovanja. Opsezi su za gotovo svakog malo višeg soprana prihvatljivi, nema tehnički pretjerano zahtjevnih mjesta i moglo bi se toj ulozi pristupiti vrlo olako. Međutim, čim se zagrebe malo ispod površine i sagleda uloga dalje od samih arija stvari se počnu komplicirati. Despina od trenutka kad se pojavi na sceni sredinom prvog čina opere pa do kraja čina ima jako puno posla. Sprema doručak svojim gazdaricama koje imaju svoje uobičajene probleme i dramatizirane emocionalne ispade. Pri tome ona zabavi primarno sebe, a malo i njih svojom prvom arijom. Potom dolazi Don Alfonso, koji ju ovlaš upozna s problematikom novonastale situacije, te se

odjednom pred njom pojave muškarci preodjeveni u Albance pa ubrzo i gazdarice te u sveopćem kaosu finala prvoga čina Despina ima još i epizodnu ulogu Doktora za obaviti, dakle presvlaka, promjena glasa, scena u sceni i tako brzinom svjetlosti i u bujici nota prvi čin završi, a Despina može nakratko odahnuti. Drugi čin, gle čuda, započinje upravo ženskog scenom i Despininom drugom arijom, u kojoj malo očitije nagovara gazdarice na preljub te se nakon što ih ostavi zatečene prijedlogom uputi na kratki predah. Slijedi simpatični kratki broj, gotovo duet s Don Alfonsom, u kojem ih još malo nagovaraju te zatim slijedi jedini pravi predah za Despinu, koja može sa strane promatrati kako se njezina i Alfonsova mreža lijepo plete oko ljubavnika. Njezine su usluge opet potrebne u finalu drugog čina kada kreću pripreme za vjenčanje i prigodne svadbene svečanosti, zatim još jedna epizodna uloga u ulozi, ovoga puta Notar, koji također ima svoju masku i rekvizitu, neki „neprepoznatljivi“ nazalni glas i komični moment nakon predivnog kvarteta ljubavnika (*E nel tuo, nel mio bicchiero...*). Stvari se opet brzinom svjetlosti zapletu pa brzo i raspletu povratkom „pravih“ momaka i zaključne poante u zadnjem sekstetu. Despina je, ako se dobro napravi, vrlo zahvalna uloga za mladu pjevačicu. Nije kondicijski neizdrživa kao Susanna, a može biti vrlo efektan i izmamiti brojne osmjehe



Slika 6. studentska produkcija *Cosi fan tutte* u HNK u Zagrebu u svibnju 2018. godine, na slici: Ivan Šimatović u ulozi Guglielma, Josipa Gvozđanić u ulozi Fiordiligi, Anabela Barić u ulozi Despine, Silvija Pleše u ulozi Dorabelle i Stevan Karanac u ulozi Ferranda, foto: HNK Zagreb

odobravanja kod publike. Despina i Don Alfonso kao tandem mogu, ako im režija to dozvoli, napraviti cijelu jednu svoju, zasebnu priču odvojenu od ovog glavnog ljubavnog zapleta dvaju parova. Obje epizodne uloge – Doktor i Notar, kratke su, ali zahtjevne utoliko što moraju u svega nekoliko redaka notnog materijala donijeti nešto sasvim svježije, efektne na scenu i što je moguće različite od dotadašnjeg Despininog karaktera i glasa. Svo ostalo vrijeme na sceni Despina mora jedino biti svoja, jer to je zapravo njezina glavna karakterna crta, vrlo je samouvjerenja i svjesna svoje intelektualne superiornosti. Ona vlada radnjom, pokreće i okreće stvari kako njoj odgovara (u suradnji s Don Alfonsom), vrlo je lukava i pronicljiva, najbolje poznaje svoje gazdarice, dobro zna što će ih „okrenuti“ i kako najbrže i najučinkovitije pokrenuti promjene kod njih dvije. Momke zapravo ne poznaje, zabavni su joj i simpatični, ali sve radnje s njima prepušta Don Alfonsu, dok ona ostaje vladarica ženskog dijela ekipe.

ZAKLJUČAK

Uloge sluškinja u operama W. A. Mozarta neki su od najsajnijih bisera operne literature. Za razliku od tzv. uloga junakinja (*prima donna*), koje često trebaju samo otpjevati svoje vrlo zahtjevne arije i imati dovoljno scenskog *pathosa* da uvjere publiku u težinu svoje situacije, jačinu svoje patnje, sav *gravitas* ovoga svijeta koji leži na njihovim plećima, Mozartove sluškinje puno su više dramske uloge, a težina njihovog pjevačkog zadatka u razini je težine njihova glumačkog zadatka. Moraju pronaći mnoštvo boja u svom glasu, dok svaki odnos prema pojedinom liku mora biti obojan posebnim premazom u glasu, koji onda obogaćuje karakter uloge. Na taj način oplemenjuju se i rastu na društvenoj ljestvici te ih često doživljavamo kao superiorne njihovim gospodarima, što je u ostalom bio i Mozartov cilj. Kao što je pokazao zanimljiv slučaj pridavanja tzv. aristokratskog menueta likovima „običnih“ slugu, glazba igra najvažniju ulogu u oplemenjivanju pojedinog lika i pomaže mu dodatno u rastu na društvenoj ljestvici. Sluškinje su inteligentne, svjesne okoline u kojoj djeluju i najbolje znaju iskoristiti situaciju u vlastitu korist. One zabavljaju, intrigiraju, pletu mreže, zapliću, raspliću radnju, trepću, zavode, ljute se, smiju se, a sve mora biti uvjerljivo, iskreno i vokalno na razini. Sve navedeno doista pokazuje da su uloge Mozartovih sluškinja zapravo mala remek djela koja, ako se dobro savladaju, mogu podići kvalitetu predstave na jednu sasvim novu razinu i izmamiti osmeh i velike simpatije publike, čak i kad se ne radi o glavnim ulogama u operi.

LITERATURA

Dent, Edvard, J., Mozart's Operas, A Critical Study, Second Edition, Oxford University Press, London Oxford New York, 1973.

Friebe, Freimut, Idealisierung und skeptischer Realismus bei Mozarts Frauengestalten, Die Musikforschung, 26., 1973.

Goehring, Edmund, J., Despina, Cupid and the Pastoral Mode of „Così fan tutte“, Cambridge Opera Journal, Vol. 7, No. 2., 1995.

Loft, Abram, The Comic Servant in Mozart's Operas, The Musical Quarterly, Vol. 32., No. 3, 1946.

Noske, Frits, Social Tensions in „Le Nozze di Figaro“, Music and Letters, Vol.50, No.1, 1969.

Eisen, C. i Sadie, S., Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus, Grove Music Online,

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-6002278233?rskey=HgS8IO&result=1>

posjećeno 10. lipnja 2018. godine

https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Da_Ponte

POPIS SLIKA

Slika 1. Noske, Frits, Social Tensions in „Le Nozze di Figaro“, Music and Letters, Vol.50, No.1, 1969., str. 55.

Slika 2. Noske, Frits, Social Tensions in „Le Nozze di Figaro“, Music and Letters, Vol.50, No.1, 1969., str. 59.

Slika 3. Goehring, Edmund, J., Despina, Cupid and the Pastoral Mode of „Così fan tutte“, Cambridge Opera Journal, Vol. 7, No. 2., 1995., str. 121.

Slika 4. foto: Zorin Dom, Karlovac, 2014.

Slika 5. foto: HNK Zagreb, 2016.

Slika 6. foto: HNK Zagreb, 2018.