

Recitativ u operi 18. stoljeća - Glazbeni tretman teksta i način prikazivanja emocionalnog stanja lika

Rica, Maro

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:116:385463>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-13**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

Recitativ u operi 18. stoljeća.

Glazbeni tretman teksta i način prikazivanja emocionalnog stanja lika

DIPLOMSKI RAD

Student: Maro Rica

Mentor: prof. Ivan Skender

Komentor: prof. dr. Ivan Ćurković

Ak. god. 2020/21.

Zagreb, listopad 2020.

DISPOZICIJA PO POGLAVLJIMA

1. Uvod
2. Kratki pregled nastanka i razvoja opere
3. O recitativu općenito
4. Recitativ *secco* u operi 18. stoljeća. Glazbeni tretman teksta i način izvedbe
5. Usporedni primjeri: analiza i usporedba recitativa iz *La clemenza di Tito* W. A. Mozarta i C. W. Glucka
6. Pristup interpretaciji recitativa
7. Zaključak

1. Uvod

Od davnina su ljudski govor i glazba duboko povezani. Melodija tradicijskih pjesama nastajala je pod utjecajem intonacije i brzine izgovora određenih riječi, tekst nam daje glavne smjernice u pjevanju gregorijanskog korala, atmosfera i glazba arije ovisi o poruci koju nose riječi, a za recitativ neki kažu da je „pjevani govor“ – a neki da je „govoreni pjev“.

Ovaj diplomski rad bavit će se povezanošću teksta i glazbe, odnosno utjecajem interpunkcije, naglasnog sustava, značenja i emocionalnog naboja riječi na glazbu u *secco* recitativu opere 18. stoljeća. Istražit ću postoje li neke konvencije kojih su se držali skladatelji prilikom skladanja recitativa, a usporednom analizom dva ista recitativa, s istim likovima i istim libretom, ali uglazbljenim od strane dva različita skladatelja, uočiti ću sličnosti i razlike u prikazivanju dramske radnje i likova. Pritom ću primijetiti na koji način emocionalno stanje lika utječe na glazbu i obrnuto – kako se glazbom mogu izraziti osjećaji. Moj pristup neće biti samo analitički, već ću rezultate svog istraživanja na kraju praktično primijeniti i dati smjernice za interpretaciju jednog recitativa.

2. Kratki pregled nastanka i razvoja opere

Tema mog rada istraživanje je recitativa, a kako bismo sam recitativ, koji je sastavni dio opere, bolje razumjeli i interpretirali, nužno je najprije shvatiti kako je opera nastaja i razvijala se tijekom povijesti.

Pojam „opera“ danas najčešće shvaćamo kao opsežno glazbeno-scensko djelo koje izvodi veliki ansambl, orkestar, zbor i solisti, pa zatim i plesači, skladano na predložak libreta, teksta opere. Taj termin povezujemo čak i s kazalištem, opernom kućom, a mogli bismo reći i – često u kontekstu nekog dijela šire zajednice koja nije posebno glazbeno obrazovana – s vrstom klasične glazbe koju izvodi pjevač ili pjevačica uz instrumentalnu pratnju. Međutim, prije malo više od 400 godina pojam „opera“ nije imao nikakve veze ni s kazalištem, a ni s glazbenom umjetnošću. „Opera“ dolazi iz talijanskog jezika i prvenstveno znači „djelo“. U vrijeme početka razvoja opere kakvu poznajemo danas njezini tvorci nazivali su je *favola in musica*, pastorala ili glazbena drama.

Opera se nije razvila odjednom, a posebno ne odmah u potpunosti – kao što je najčešće slučaj i kod drugih glazbenih vrsta koje poznajemo. Razvijala se dugo i djelomično „prirodno“, razvojem stila, instrumentacije i skladateljskih tehnika, a djelomično prema dogovorenim normama i reformama pojedinaca i skupina umjetnika na raznim akademskim raspravama. Iako se smatra da je opera nastala početkom 17. stoljeća, moglo bi se reći da njezini korijeni datiraju mnogo ranije, iz doba starih Grka. Antička tragedija uvijek je bila inspiracija u raznim kasnijim vremenima i umjetničkim područjima, a upravo je njezina struktura bila temelj za konstruiranje opere, tada tek „nove“ umjetnosti. S glumom, plesom i pjevanim zborovima imala je gotovo sve da bismo je mogli okarakterizirati kao „antičku operu“. U rimsko se doba antička tragedija nastavila razvijati i još više se proširila, no s padom Rimskog carstva i propasti rimskih kazališta antičkoj se ostavštini gubi skoro svaki trag. Ipak, tradiciju su pokušale očuvati i dalje ju prenosile glumačke družine.¹ Za vrijeme srednjeg vijeka vrlo su popularne bile liturgijske ili svjetovne drame koje su se izvodile u crkvi ili negdje drugdje. Najčešće su zamjenjivale određene dijelove liturgije ili su opisivale određene događaje kao što je npr. Isusovo uskrsnuće ili rođenje. Takve predstave pjevale su se od početka do kraja na koralne predloške. Izvodile su se i komedije te razne svjetovne predstave, obično za posebne prigode u gradovima ili na dvoru, međutim glazba još uvijek nije bila sastavni dio takvih komada i sviralo se i pjevalo usput te poluimprovizacijski. *Commedia dell'arte* uvijek je imala glumce koji su bili – profesionalci ili amateri – talentirani ne samo za glumu, već primjerice i za glazbu i ples. S druge strane, tzv. učena komedija u 15. i 16. stoljeću imala je mnogo veći utjecaj na operu, i to u pogledu da glazba, ne improvizirana nego unaprijed skladana, s vremenom postane sastavni dio predstave. Radnju među činovima

¹Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje II. Origins). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

ili scenama prekidali su glazbeno-plesni komadi, tzv. *intermedi*.² Intermediji nisu bili improvizirani nego unaprijed skladani, nisu morali biti tematski povezani s radnjom te su označavali protok vremena odnosno početak novog dijela predstave. „Najpoznatiji i vjerojatno najrazrađeniji intermediji 16. stoljeća bili su oni organizirani povodom vjenčanja u obitelji Medici 1589. (...) Ta izvedba 1589. bila je presudni događaj za povijest glazbenog kazališta, premda se glazba nije pretjerano razlikovala od običnih madrigala ili laganih talijanskih svjetovnih vrsta. Šest intermedija (...) bili su izravni prethodnik prve opere, „Dafne“, nastale desetljeće kasnije.“³

Rana opera 17. stoljeća započela je Firentinskom kameratom, grupom glazbenika i intelektualaca koji su se okupljali kod grofa Giovannija Bardija u Firenci krajem 16. stoljeća – dirigent i koreograf Emilio de Cavalieri, libretist Ottavio Rinuccini, skladatelji te pjevači Jacopo Peri i Giulio Caccini te sam grof Bardi kao neka vrsta ekvivalenta današnjemu redatelju. „Počevši 1560-ih u *Accademia degli Alterati* i nastavivši nekoliko desetljeća kasnije, najprije u Bardijevoj tzv. Kamerati a zatim u palači Jacopa Corsija, dotični su proučavali prirodu antičke tragedije i glazbeni doprinos njezinu legendarnom učinku. Cilj im je bio stvoriti modernu, u potpunosti pjevanu dramu koja se u intenzitetu može mjeriti s antičkom.“⁴ S obzirom na njihovo udruženo iskustvo u različitim granama umjetnosti vezanima za operu, prema svojim kriterijima načinili su prve opere koje su pjevane od početka do kraja. Kako svaka nova glazba koja tek nastaje iziskuje nužne promjene i reforme u odnosu na ono prethodno, jasno je da je rana opera također donijela novosti. „Najveća stilska inovacija Perijeve i Caccinijeve *Euridice*“ - koja se odnosi upravo na temu ovog rada – „bila je recitativ: (...) dovoljno fleksibilan da prati kako formu teksta tako i njegovu ekspresiju, *stile recitativo* omogućavao je likovima da izgledaju kao da pričaju prirodno.“⁵ Antičke mitološke teme i likovi bili su bogat izvor inspiracije piscima ranih libreta. Nešto kasnije u odnosu na vrijeme kada u Firenci djeluju Peri i Caccini, Claudio Monteverdi u Mantovi sklada svoje prve opere, između ostalog i operu *Orfej*.

²Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje II. Origins). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

³Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje II. Origins). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

⁴Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje III. Early opera). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

⁵Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje III. Early opera). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

Kako se polako opera popularizirala, prvenstveno na aristokratskim dvorovima, u Veneciji, gdje se naziv *dramma per musica* najviše i uvriježio, počela su se otvarati privatna i javna kazališta. Do kraja stoljeća iskusnim trgovcima Mlečanima uspjelo je stvoriti vrlo unosni posao oko opere, tada već isprepleten u mreži kazališta, glumaca, pjevača, skladatelja, libretista i producenata. Kako je *dramma per musica* u Veneciji cvjetala, a Venecija je bila veliki trgovački centar i neovisni grad, talijanska umjetnost počela se ubrzo širiti i izvan Italije, s jedne strane u Francusku, s druge u zemlje njemačkog govornog područja. Austrijanci su talijansku operu prihvatili brzo i kod njih je uskoro postala nezaobilazna, jer je Beču trebalo sve što je bilo u modi, a i bečki velikaši nikako nisu htjeli zaostajati za Venecijom. Od ostalih većih gradova talijansku operu dobro su prihvatili i u Hamburgu.⁶ Međutim, Francuzi su imali svoju tradiciju, svoju glazbu, balete i francusku dramu. *Dramma per musica* utjecala je na razvoj opere u Francuskoj, ali manje u smislu da se talijanska opera tamo zadržala i postala dio tradicije. Baš obrnuto, Francuzi su počeli razvijati svoju kazališnu umjetnost – *comédies-ballets* i *tragédies-ballets*.⁷ Osim toga, recitativ na francuskom jeziku morao je svakako biti drugačiji, prvenstveno zbog njihovog naglasnog sustava i strukture stiha u francuskoj poeziji.

Osamnaesto stoljeće doba je sazrijevanja i ekspanzije opere koju se sve manje doživljava kao novi i egzotični glazbeno-scenski spektakl namijenjen zabavi aristokracije i kraljevskim vjenčanjima, već kao sastavni dio kulturnog života, pogotovo u velikim gradovima, te potencijalnog nositelja prosvjetiteljskih ideja i novih estetičkih smjerova tog vremena. Umjetnički veoma plodno razdoblje imalo je i svoje razloge za to jer se čini kao da se „nalazi na prekretnici iz kojeg god da kuta promatramo: povezuje stari režim i revoluciju, barok i klasiku, apsolutizam i prosvjetiteljstvo“.⁸

Osim širenja opere po cijeloj Europi, polako se počinje koristiti i termin *opera* koji je zapravo od tada i uvriježen. Već se jasno povlače i granice između vrsta opera prema njihovoj tematici, pa tako razlikujemo *seriu* i *buffu*. Također dolazi i do popularizacije glazbeno-scenske vrste u kojoj se djelomično govori, a djelomično pjeva – *Singspiel* u njemačkom, *ballad opera* u engleskom i *opéra comique* u francuskom govornom području.

⁶Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje III. Early opera). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

⁷Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje III. Early opera). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

⁸Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje IV. The 18th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

Sama glazba, uz Alessandra Scarlattija, Händela, Pergolesija, Scarlattija, Piccinnija, Rameaua i Mozarta, naravno doživljava velike promjene i svoj procvat, a kao što to obično biva, nakon velikog napretka i svojevrsnog vrhunca obično dolazi zasićenje, želja za promjenom i novim sustavom vrijednosti. S druge strane, taj uvijek dobrodošao napredak vodio je glazbu jednim drugim putem, da bi se približavanjem sredini 18. stoljeća, tzv. Gluckovom dobu, glazba našla u službi besmislenog spektakla koji nije morao niti biti povezan s radnjom. Dekadenciji opere pridonijelo je i častohlepno ponašanje glazbenika, iskorištavanje glazbe u vlastitu korist te tzv. *pasticcio* tehnika.⁹ Sve to rezultiralo je reformom opere 1760-ih godina čiji je jedan od glavnih predstavnika bio Ch. W. Gluck. Kako je u predgovoru svojeg *Orfeja i Euridike* pojasnio, glazba bi trebala biti u službi poezije, a ne spektakla, morala bi dramsku radnju činiti još dramatičnijom te pojačati kontraste među likovima i događajima. Gluck se također zalagao da glazba bude jednostavna i bez pretjeranog ukrašavanja, zapravo bez svega onoga što odvraća našu pažnju od onoga što je najbitnije – radnje.

„Koliko god se neki neće htjeti složiti s tom činjenicom, i unatoč tome što danas ipak vidimo neke znakove značajnijih promjena, velika većina opera koje čine današnji internacionalni repertoar datira iz pomalo 'produženog' 19. stoljeća, otprilike od 1780. do 1920. godine.“¹⁰ Kao razdoblje velikih promjena, od tehnologije i industrije pa do velikih građanskih revolucija koje su polako uvodile demokraciju u Europu, 19. je stoljeće donijelo mnogo i operi. Valja istaknuti da je opera, naravno, već sada bila prisutna u svim dijelovima Europe, međutim ne samo to – „žanr je postao u potpunosti globalni fenomen“.¹¹ Američka, indijska, južnoafrička i australska publika ubrzano je upoznavala opernu umjetnost, ponajprije tadašnje moderne „hitove“ kao što su na početku bile Rossinijeve opere. Počeo je nastajati stalni operni repertoar. Iako je nešto slično postojalo i prije, primjerice u 18. st., tada su stalni repertoar predstavljala popularna libreta (npr. Metastasijeva) prema kojima su onda razni skladatelji pisali svoju glazbu. Rossini, Bellini, Donizetti, zatim Verdi i Wagner, a na koncu i Puccini, to su bili skladatelji bez kojih gotovo niti jedno kazalište nije planiralo svoju sezonu.¹²

⁹Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje IV. The 18th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹⁰Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje IV. The 19th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹¹Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje IV. The 19th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹²Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje IV. The 19th century) Pristup 30.7.2020,

Nove ideje romantizma, *Sturm und Drang-a*, odnosa čovjeka prema svijetu i svojim unutarnjim osjećajima te realizam i fokus na život malog, običnog čovjeka pokrenule su osjetne promjene u libretistici, tematici radnje, glazbenoj estetici i općenito strukturi opere. Opera se odmakla od mitoloških i pastoralnih tema, pokušala je prikazati stvarni život, ljudske odnose, različitost u karakterima, svakidašnje i političke probleme. Tek će se Wagner krajem stoljeća opet okrenuti drevnoj mitologiji i staronjemačkim legendama. Što se karaktera radnje tiče, sve se češće „spajaju“ *buffa* i *seria* (tzv. *semiseria*), posebice kod Verdija. Pokraj veoma popularnih Rossinijevih komedija te Bellinijevog i Donizettijevog belkanta, razvija se, vukući svoje korijene još od *Singspiela* i sličnih vrsta, i jedna nova vrsta, možda najpoznatijih predstavnika J. Offenbacha i J. Straussa st. – opereta.

Glazba postaje sve izražajnije i posebnija, djelomično zato da bi mogla opisati sada već veoma subjektivne i višeslojne osjećaje, a djelomično jer su skladatelji morali biti što originalniji da bi postali i ostali prepoznatljivi. U doba razvoja simfonijske glazbe raste i operni orkestar, uvodeći i mnoge nove instrumente. Kao reakcija na prethodno razdoblje i kao odgovor na nove estetske zahtjeve i standarde, značajno se mijenja struktura opere. Veliki je naglasak stavljen na dijalog likova i brzu, živu protočnost radnje, kao u stvarnom životu. Najblaže rečeno, skladatelji počinju izbjegavati i postupno napuštaju staru formu recitativarija te pišu duže i kompliciranije brojeve koji se sastoje od više cjelina, s promjenama tempa, tonaliteta i slabo vidljivim granicama. Duet izbacuje ariju iz centra pozornosti, a recitativ u obliku u kojem ga poznajemo do tada polako se napušta. Ovo razdoblje također je bitno po ubrzanom razvoju i težnji ka korištenju lajtmotiva, skladateljske tehnike koju je u operi do vrhunca krajem stoljeća doveo Wagner.¹³

U 19. stoljeću dolazi i do razvoja nacionalnih škola – unatoč procesu popularizacije i internacionalizacije opere, ona nije ostala samo „talijanska“ ili „francuska“. Nacionalni stilovi mogli su se najlakše razviti u zemljama koje jezik nije povezivao s tadašnjim manje ili više standardnim opernim repertoarom. Rusija, Češka i Poljska možda su i najpoznatiji primjeri nacionalnih škola kod Slavena, a tu su još i primjerice dvije države tadašnje Austrougarske, Mađarska i Hrvatska – sa Zajčevim *Nikolom Šubićem Zrinjskim* i *Ljubavi i zlobom* Vatroslava Lisinskog. Međutim, s obzirom na to da su neophodno dodirivale i pitanje nacionalnog identiteta, u ono vrijeme zbog političkih razloga nacionalne škole nisu bile toliko dobrodošle koliko se danas svaki narod svojom bez ustezanja ponosi. Modus operandi birao se pažljivo: „umjesto da se prilagodi i umetne već postojeći fundus narodnog glazbenog materijala, u

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹³Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje IV. The 19th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

ovim operama radije se skladala nova glazba koja bi s vremenom, uz rastuću recepciju, postajala nacionalnom glazbom.“¹⁴

Nacionalne se škole nastavljaju razvijati i dalje, a na prijelazu i na početku 20. stoljeća posebno se ističu opere skladatelja kao što su Čajkovski, Musorgski, Rimski-Korsakov i Janaček. No pojava koja je najviše obilježila ovo vrijeme je pluralizam stilova. Dok se tendencije opernog realizma G. Puccinija već jasno suprotstavljaju kasnoj verdijanskoj i vagnerijanskoj romantici, Schönberg koristeći tehniku *Sprechgesanga* sklada monodramu *Erwartung*. Opera je već krajem 19. stoljeća zaokrenula u smjeru realizma, tako da će u 20. stoljeću, nasuprot vagnerijanskim bogovima i herojima, naglasak biti na životu običnih ljudi, njihovoj ranjivosti, društvenoj ulozi i psihičkom stanju. Unatoč novim strujanjima u glazbenoj umjetnosti i ubrzanim promjenama u glazbenom jeziku i stilu, na samom početku stoljeća većina skladatelja još uvijek nije pokazivala interes za neke veće zahvate u traženju novog načina izražavanja, već su se trudili i dalje održavati na tradiciji Verdija i Wagnera.¹⁵ Međutim, to ne znači da se samo slijepo držalo utabanog puta bez pokušaja unaprjeđenja ili inovacija: Richard Strauss uspio je „operama *Salome* i *Elektra* dovesti postvagnerijansku tradiciju opsežnih jednočinki do vrhunca“¹⁶, a Claude Debussy uspio je kroz postojeću tradiciju provući individualni stil i jezik. Dok god su uspješne opere pokušavale progurati napredne skladateljske tehnike, čini se da su neke na početku stoljeća bile prenapredne, tako da su se „Schönbergove *Erwartung* i *Die glückliche Hand* za svoju premijeru ipak morale strpiti do 1924.“¹⁷ Uz prve atonalitetne opere, kasnije se pojavljuje i Schönbergova dvanaesttonska tehnika kojoj će se suprotstaviti neoklasicizam Igora Stravinskog.

Da se opera u 20. stoljeću i dalje razvijala te ostala uspješna grana glazbene umjetnosti možemo ponajviše zahvaliti jednoj društvenoj pojavi. Zapadna društva su u 20. stoljeću jednostavno prihvatila operu kao neizbježni dio kulture civiliziranih sredina, a time donekle i

¹⁴Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje IV. The 19th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹⁵

Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje V. The 20th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹⁶

Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje V. The 20th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹⁷

Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje V. The 20th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

svakodnevnog života. Kao rezultat se, posebice u zemljama njemačkog govornog područja, pojavila neutaživa želja publike za novim repertoarom, temama i autorima.¹⁸ Međutim, takvo bezbrižno stanje nije trajalo vječno, a do kraja 20. stoljeća narušeno je u najvećoj mjeri vjerojatno napretkom i promjenama u društvu s jedne, a ograničenošću opere kao vrste – koja je možda malo i zastarjela – s druge strane. No interesantno je da se već 1920-ih javlja kontrast u smjeru razmišljanja: „je li opera forma visoke umjetnosti na najvišem nivou, ili je potrebno da se spusti sa svog Olimpa i bavi se realnošću puno izravnije i više didaktički?“¹⁹

¹⁸Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (2001). Opera (i). *Grove Music Online* (poglavlje V. The 20th century). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

¹⁹Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje VI. 4.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

3. O recitativu općenito

Svoje istraživanje bazirat ću na detaljnoj analizi tzv. talijanskog *secco* recitativa, različitim pristupima i uvriježenim „pravilima“ skladanja, načinom na koji takav recitativ tretira tekst te izvođačkom praksom. Prije nego što objasnim što je točno talijanski *secco* recitativ, pojasnit ću i sam pojam *secco*, a prije svega što je točno recitativ i kako je nastao odnosno razvio se.

Recitativ je imao prilično krivudav razvojni put, slično kao i opera kao glazbena vrsta općenito. Na početku 17. st. ne postoji jedinstveni zajednički naziv za ovu pojavu²⁰ te se nekad uopće nije razlikovao od same arije (koja također u ranim operama nije postojala kao glazbeni broj kakav poznajemo, primjerice, u nekoj Verdijevoj operi). Kasnije je recitativ postao temom brojnih akademskih polemika i rasprava, ali i glavnim nositeljem dramske radnje, dok se do kraja 19. stoljeća upotreba klasičnog recitativa smatrala nepotrebnom i zastarjelom. Sve ovo ukazuje na to da je recitativ bio vrlo važan za operu kao cjelinu, te da se ona sama bez njega nije mogla mijenjati, isto kao što je recitativ slijedio razvojni put opere.

Recitativ ili slične varijante riječi spominjale su se i prije Firentinske kamerate, ali u to vrijeme nisu još imale veze sa značenjem pojma kojeg podrazumijevamo danas; prvi put u kontekstu opere spominje ga J. Peri kao *stile recitativo* ili pak M. Gagliano kao *recitar cantando*. Kod *stile recitativo* recitativ je prvo u službi pridjeva, tek kasnije će evoluirati u imenicu koja stoji sama i označava pojam. Prema latinskom, *recitare* bi se prevelo kao čitanje na glas, iznošenje teksta ili zapravo recitiranje. Slično je i u talijanskom, a ako su ga oni koji su ga prvi upotrebljavali u operi - Peri, Caccini i Monteverdi - nazivali recitativom, već je jasno da će ga skladati u prisnoj vezi i u velikoj ovisnosti o tekstualnom predlošku opere. Tako je i bilo, te je recitativ ubrzo postao najvažnijim nositeljem radnje, a upravo su predstavnici Firentinske kamerate zagovarali da se tekst u recitativu može jasno razumjeti, i to ne samo razumjeti već i slobodnije deklamirati, kao da se kroz glazbu imitira pravi ljudski govor, ili još bolje dramska deklamacija – koja im je naravno bila vrlo bitna, jer su gradili operu na temelju antičke drame. Kako je očito da područje recitativa obuhvaća onu prazninu između običnog govora i pjevanja, već od najranijih vremena recitativ je bio na udaru kritika i pokušaja stvaranja „idealnog stila“, a kroz cijeli njegov vijek, u nizu traktata i rasprava, glazbeni teoretičari nisu se mogli usuglasiti oko toga je li recitativ pjevani govor ili govoreno pjevanje – čega ću se također dotaknuti i kasnije. Međutim, ipak je sigurno i očito da su za recitativ jednako važni i glazba i tekst. U početku je najčešće uglazbljivao kombinaciju stihova jedanaesteraca i sedmeraca, tzv. *versi sciolti*, a glazbena podloga i harmonijske kombinacije bile su najviše pod utjecajem talijanskog madrigala renesanse ili ranog baroka.²¹

²⁰Različiti nazivi: *stile recitativo*, *stile rappresentativo*, *sprezzatura di canto*.

Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

²¹Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020,

Sve do kasnije pojave *accompagnata* krajem 17. stoljeća, tzv. *recitativo semplice*, tek kasnije nazvan *recitativo secco*, pratio je *basso continuo* – obično trzalački instrumenti ili čembalo – koji je svirao akorde uz violončelo koje je pak pokrivalo basovu liniju. Na primjeru Perijeve *Euridice* primijetiti ćemo kako na samom početku recitativ ne odaje dojam slobodne glazbene forme u kojoj smjer i naglasci u tekstu određuju ritamsku strukturu i način izvedbe.

J. Peri, *Euridice* (Prolog i početak I. čina)²²

U doba Firentinske kamerate recitativ je skladan, unatoč tadašnjim nastojanjima da imitira slobodnu deklamaciju teksta, vrlo određenim ritamskim vrijednostima strogo razgraničenima taktinom crtom. Time se nije nastojalo otežati put slobodnijoj deklamaciji teksta, već obrnuto: za razliku od kraja 17. stoljeća kada se recitative više nije skladalo u strogim ritamskim vrijednostima, već mnogo slobodnije, tj. očekivalo se od izvođača da sami na temelju strukture stiha oblikuju brzinu i način izgovaranja slogova. Na početku stoljeća recitativ je pak bio novost i skladatelj je skladao recitativ želeći detaljnije odrediti različite njegove aspekte, kombinirajući ritam onako kako mu je pravilna deklamacija teksta to nalagala.²³

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

²²J. Peri, *Euridice*. Urednik, Giorgio Maescotti (Firenca, 1600). IMSLP. Pristup: 30.7.2020.

https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP84138-PMLP62879-Peri_Euridice.pdf

²³Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

Osim toga, „precizne granice između monodije recitativa i lirskih, pjevnijih dijelova opere počele su se pojavljivati tek postepeno tijekom stoljeća, s time da je melodija često imala karakteristike i arije i recitativa, i dalje koristeći forme strofne varijacije, drugih ariji sličnih formi (...)ili ponavljanje glazbe ili teksta kako bi se održala koherentnost.“²⁴S vremenom se to naravno promijenilo: kako se arija razvijala, distinkcija arije i recitativa postajala je jasnijom, a i recitativ sve slobodniji u zapisu. Karakteristike koje su prema kraju stoljeća sve više određivale bit i „muzičku funkciju recitativa mogle bi se opisati kao koherentnost, artikuliranost i ekspresivnost.“²⁵ Skladateljski stil postaje sve slobodniji i ekspresivniji u smislu harmonijskog jezika, pa tako pronalazimo recitative pune brojnih modulacija, no ipak nikad donesenih stihijski i bez plana, već uvijek slijedeći dvije smjernice: kako bi se pronašao put do tonaliteta sljedeće arije i, još važnije, kako bi se podcrtao smisao teksta. Tako se *recitativo semplice* razvijao u Italiji i utjecao na druge zemlje. Dok je njemačko govorno područje, primjerice, bez nekih većih promjena u samoj strukturi recitativa prihvatilo talijanski način, Nijemci su pak pisali i na njemačkom jeziku, no prema načinu skladanja njemački se recitativ nije razlikovao od talijanskog. Francuzi su pak bili vrlo ponosni na svoju tradiciju *tragične deklamacije*, svoju glazbenu tradiciju i povrh svega na svoj jezik.²⁶ „Francuzi su svoj recitativ razvili na modelu visoko stilizirane deklamacije neglazbenog kazališta i francuske tradicije metričke slobode(...), naglašavajući akcente u tekstu tako da i rima i cezura dođu do izražaja“, dok su se u talijanskom recitativu obično naglašavali samo interpunkcijski momenti kroz promjenu harmonije i pauze za pjevača.“²⁷ Francuzi su isto tako razlikovali nekoliko vrsta recitativa: *récitatif simple*, *récitatif mesuré* i *récitatif accompagné*.

²⁴ Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

²⁵ Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

²⁶ Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

²⁷ Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

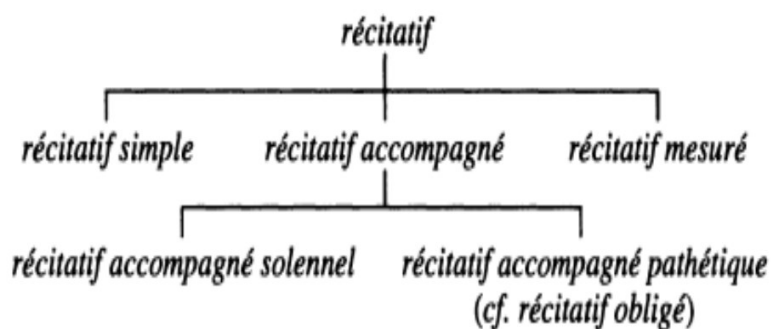


Figure 1. The structure of Masson's recitative types.

Charles Dill objašnjava kategorizaciju francuskog recitativa Paul-Marie Massona: „*récitatif simple* izvodio se uz pratnju *basso continua* i bio je izgrađen na tečnim promjenama metra, pri čemu se u tim čestim metričkim promjenama zrcalila akcentuacija stiha. Druga kategorija, *récitatif accompagné* odnosno recitativ u pratnji orkestra, dijelila se na dvije potkategorije: *récitatif accompagné solennel* i *récitatif accompagné pathétique*. Kod *solennel* orkestralna pratnja sadržavala je samo harmonijske progresije, dok je *pathétique* izvođen uz visoko punktiranu ritamsku pratnju, analogno onoj vrsti recitativa koju Talijani nazivaju *recitativo obbligato*. (...) *Récitatif mesuré* odnosi se na recitativ koji je metrički pravilan, lirskog karaktera i koji sadrži ponavljanje teksta ili glazbe.“²⁸ Valjalo bi istaknuti i da su Francuzi koristili drukčije vrste stiha, u smislu rasporeda naglasaka, te su postojala određena pravila u izgovoru određenih riječi (npr. određenim riječima u francuskom se prilikom izgovora krati zadnji slog, što u izvođenju recitativa nije bio slučaj). Kroz 17. stoljeće francuska je opera poprilično uspjela u očuvanju svoje tradicije, međutim već stoljeće kasnije dolazi do brojnih polemika između pristaša francuskog i talijanskog recitativa – tzv. *querelle des bouffons*. Rousseau je bio možda jedan od najpoznatijih boraca za talijanski recitativ, a njegov stav temeljio se ponajviše na tome da je talijanski recitativ mnogo prirodniji i pogodniji za imitaciju ljudskog govora; za francuski je, s druge strane, smatrao da je previše nakićen i artificijelan, te je kao takav zastario i nikako ne odgovara idejama novog vremena. Kod francuskog je recitativa također bilo problematično razlikovati ga od arije i njoj sličnih brojeva. Tako Masson kaže: „naš je (francuski) recitativ relativno melodičan, a prijelaz iz recitativa *mesuré* u ariju je, pravo rečeno, skoro neprimjetan. S druge strane, francuske arije koncipirane su u duhu recitativa, tako da vjerno prate deklamaciju riječi umjesto da se predaju pokretu i ritmu neovisne melodije.“²⁹ No neki su Francuzi smatrali i da Talijani recitative zapravo uopće ne znaju slušati te da odlaze u kazalište samo kako bi čuli poznate arije. U Francuskoj su stvari malo drugačije funkcionirale, recitativ je vjernim pristašama francuske

²⁸Dill, C. (1995). Eighteenth-Century Models of French Recitative. *Journal of the Royal Musical Association*, 120(2), 234. Pristup 2.8.2020.

²⁹Dill, C. (1995). Eighteenth-Century Models of French Recitative. *Journal of the Royal Musical Association*, 120(2), 234-235. Pristup 2.8.2020, www.jstor.org/stable/766511.

opere bio itekako zanimljiv i raznolik – možda baš zbog toliko sličnosti s arijom i toliko različitosti u samoj svojoj strukturi.³⁰ Kako god bilo, 18. stoljeće svakako je označilo, ako ne baš kraj specifično francuskog, onda barem prevlast talijanskog recitativa.

U 18. stoljeću počinje zapravo nova era recitativa – dolazi do sve učestalijeg korištenja i standardizacije *recitativa accompagnata*. Najveća promjena očitovala se u pratnji pjevača; naime, *accompagnato* nije pjevan uz *basso continuo*, već uz pratnju cijelog orkestra. Kako je ovo razdoblje općenito bilo razdoblje promjena u mnogim područjima ljudske djelatnosti, pa tako i razmišljanja, skupa s prosvjetiteljstvom i novim idejama, u operi se nije u tolikoj količini promijenila tematika radnje, koliko se promijenio pristup opisivanja radnje glazbom. Dramatični efekti i različite boje bili su nova zanimacija skladatelja. Orkestar, kao ansambl sastavljen od cijelog niza različitih instrumenata, ima mnogo više izražajnih mogućnosti nego *basso continuo* pa tako sve više dobiva na važnosti, sve dok u jednom trenutku ne zamijeni *basso continuo* u potpunosti. Naravno, promijenila se i sama glazba recitativa, jer orkestar ne svira cijelo vrijeme akorde i basovu liniju kao prije, već se kombiniraju najčešće dva različita sloga: dugi izdržani akordi u piano dinamici nasuprot motivima kratkih, odrješitih ponavljajućih tonova, obično u punktiranom ritmu te brzih, virtuoznih pasaža, u forte dinamici.³¹ Ovo nisu bili jedini „efekti“ koji su se primjenjivali, ali svi ostali spadali su pod jedno od ova dva međusobno suprotna pola. *Recitativo secco* naravno nije izumro, i dalje se upotrebljavao, samo s vremenom kao da je postalo pravilo da se *secco* ponajviše piše za operu *buffu* i *semiseriu*, dok je opera *seria* je bila „rezervirana“ za *accompagnato*. Metastasio, jedan od najvećih libretista 18.st, u svojim skicama čak zapisuje koji tekst bi se trebalo skladati *accompagnato* a za koji *secco*. 1767. Gluck provodi svoju reformu opere, predstavljenu u reformnoj operi *Alceste*. Odlučivši potpuno izbaciti recitativ *secco*, svaki recitativ u *Alceste* sklada kao *accompagnato*.

Recitativ se nastavio koristiti, *accopmagnato* češće nego *secco*, sve do pred kraj 19. stoljeća. Francuska se komična opera sve više okreće govorenom dijalogu ili melodrami umjesto recitativa. Slično je bilo i s Engleskom, dok njemački *Singspiel* nastavlja još neko vrijeme koristiti samo *acompanato*. „U Puccinijevim i operama kasnijih skladatelja recitativ se više ne koristi, već je zamijenjen oznakama 'a piacere' u pjevačkoj dionici i 'col canto' u orkestru.“³² Opera dakle postaje sve više prokomponirana vrsta s neprekinutom glazbenom niti i sve su manje razlike između „deklamativnoga“ i „lirskog“. Recitativ je moguće pronaći još i u Wagnerovom ranom opusu, ali i kod njega se u kasnijim operama više ne pojavljuje. U

³⁰Dill, C. (1995). Eighteenth-Century Models of French Recitative. *Journal of the Royal Musical Association*, 120(2), 241. Pristup 2.8.2020, www.jstor.org/stable/766511.

³¹Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje I. Up to 1800.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

³²Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje II. After 1800.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

20. stoljeću nasljeđe recitativa možemo pronaći kod Schönberga i Berga u obliku *Sprechgesang-a*, a kao pokušaje obnove *secco* recitativa mogu se navesti Brittenova *Otmica Lukrecije* i *The Rake's Progress* Igor Stravinskog.³³

³³ Monson, D., Westrup, J., & Budden, J. (2001). Recitative. *Grove Music Online* (poglavlje II. After 1800.). Pristup 30.7.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.

4. Recitativ *secco* u operi 18. stoljeća. Glazbeni tretman teksta i način izvedbe

Recitativ je, dakle, prošao kroz različite faze u svojoj povijesti, različito je tretiran, različito je izgledao i na različite je načine skladan u pojedinim državama, govornim područjima i razdobljima. S obzirom na široku temu, svoje proučavanje bazirat ću na *secco* recitativu 18. stoljeća. Prije nego li pristupimo detaljnijoj analizi strukture recitativa i odnosa teksta i glazbe, predstaviti ćemo glavna pitanja estetike recitativa 17. i 18. stoljeća oko kojih se glazbeni teoretičari, muzikolozi, filozofi i ostali nikada ili skoro nikada nisu složili. Nemoguće je pronaći kompromis između raznih mišljenja o tome kako bi trebao izgledati savršeni recitativ i što bi sve trebao sadržavati, kako bi se trebao u praksi izvoditi. Međutim, problematiku je ipak moguće konkretizirati, a rješenja kategorizirati i usporediti.

Friedrich Heinrich Neumann u svojoj monografiji *Estetika recitativa – prema teoriji recitativa 17. i 18. Stoljeća* daje pregled raznih pristupa teoriji recitativa 17. i 18. stoljeća. Na početku se postavlja temeljno pitanje, što je uopće recitativ i pripada li u potpunosti glazbenoj umjetnosti: je li recitativ „govoreno pjevanje“, „pjevani govor“ ili pak nešto između. Tako se kao zagovornika stajališta da recitativ ima daleko više veze s govorom nego s pjevanjem, osim one očite veze – da je uglazbljen, navodi teoretičara J. A. Scheibea. Za Scheibea je jedan od najvažnijih argumenata bila melodija, jer recitativ s melodijom nema skoro niti jednu dodirnu točku: „pod melodijom podrazumijevam sve što čovjek pjeva, a za recitativ se ne bi moglo reći da je to pjevanje“³⁴. Osim, kaže, ako pjevanje općenito smatramo pjevanim govorom. U suprotnom, govor i pjevanje su ipak dvije vrlo različite stvari. Scheibe bi recitativ prije opisao kao slijed različitih tonova koji u konačnici oponašaju ljudski govor. On smatra da recitativ sam po sebi i nije neki „izum“ jer se sastoji samo od harmonijskih modulacija – „inače bi se trebalo svaku konstrukciju koja se sastoji samo od harmonijskog slijeda, a bez ikakve pjevnosti povezanosti među tonovima, također nazvati melodijom.“³⁵ S druge strane, bilo je i onih koji su se odlučili za potpuno drugu varijantu, za tzv. govoreno pjevanje, a među njima Neumann posebno ističe Chabanona i Laugiera. Ovaj pristup prepoznao je recitativ kao glazbeni komad koji se, u cijelom glazbenom spektru, najviše uspio približiti ljudskom govoru. Tako je, prema Chabanonu, glazba ovdje ostala bez svih svojih ukrasa i dekoracija te se svela na ništa drugo do izmjene različitih intervala. Međutim, i na ovom nivou se razlikuje od samog govora, jer „se glazba realizira pomoću generalbasa u podlozi, što običnom govoru nije potrebno“³⁶. Kako bilo, jedna i druga strana imaju svoje uporište koje je vrlo logično, a to upravo dovodi do treće koja zastupa stajalište da zapravo pjevanje i govor kada se susretnu u recitativu međusobno utječu jedni na druge i, mogli bismo reći, gotovo podjednako sudjeluju u njegovu stvaranju. Prema trećem mišljenju on je nešto između pjevanja i govora. Tako će se od čiste deklamacije razlikovati po tome što sadrži glazbu, ima svoj harmonijski tijek i, za razliku od teksta, može se zapisati u notama. Od čistog pjevanja najviše će se razlikovati po pitanju melodijskog pokreta – očito se razlikuje od pjevnosti jer ne sadrži ni prave, čisto muzičke misli, a sami ritam uvijek će biti određen naglascima i strukturom teksta, prema

³⁴ F. H. Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs* (Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962), 9.

³⁵ F. H. Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs* (Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962), 9.

³⁶ F. H. Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs* (Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962), 10.

čemu ni svi taktovi na kraju ne moraju biti isti i jednako trajati. Koje god stajalište čitatelj odabere kao idealno i istinito, mislim da je ovo zadnje najkorisnije za moje daljnje proučavanje baš zbog toga što ističe te razlike i međusobni suživot glazbe i teksta.

Sljedeća stepenica u Neumannovoj analizi tiče se recitativa u kontekstu oponašanja ljudskog govora, odnosno kako i koliko, te kroz koje glazbene elemente ga točno oponaša. Tu se polazi od tri temeljna glazbena sastojka recitativa – ritam, harmonija i melodija. Za ritam je bilo poprilično jasno, slobodan je od svog zapisa, odnosno u konačnici ga određuje tekst. Za harmoniju Neumann napominje da je mogla imitirati govor samo onoliko koliko je to melodija dopuštala, tako da dolazimo do onoga što je zahtijevalo dublju analizu. Iznose se dva temeljna pitanja: u kojoj mjeri odnosno pod kojim uvjetima melodija recitativa oponaša tekst i koji su zahtjevi i krajnji cilj imitacije?

Što se tiče prvoga, dakle pitanja mjere, dijeli se na četiri stupnja, ovisno o tome „imitira li se govor (a) određenim glazbenim intervalima, (b) određenim „neglazbenim“ (koje naš glazbeni sustav ne obuhvaća) intervalima, (c) samo na temelju relativno neodređenih uzlaznih i silaznih slogova ili (d) imitacija nema uopće nikakve veze s visinom tona.“³⁷ Neumann ne smatra ni (a) ni (d) opciju mogućom. Kad bi se u obzir uzela prva varijanta (a), to bi značilo da se u recitativ doslovno prenose i notiraju intervali govora. Navodi da je bilo takvih pokušaja, ali svi su bili toliko različiti da je teško povjerovati da se ovakva tehnika u operi ikada koristila. Druga krajnost (d) također je malo vjerojatna jer „naime, bilo bi nemoguće melodijski imitirati govor u recitativu, a da njegova melodija u isto vrijeme od imitacije govora ne poprimi baš ništa.“³⁸ Oko preostale dvije varijante teoretičari su zapravo i bili podijeljeni. Ne treba ih previše ni objašnjavati jer je jasno čemu je bliži jedan, a čemu drugi pristup, ali bilo bi dobro ovdje istaknuti njihove prednosti u razumijevanju gradnje melodije recitativa. Neumann navodi da, ako skladatelj teži varijanti (b), koju on naziva i prijevodom govora u pjevanje, nije potrebna nikakva dodatna gradnja melodije jer će se ona imitacijom sama izgraditi. Tako se zaključuje da, ukoliko je govor melodiozan, takva će biti i linija i obrnuto. Međutim kod varijante (c), budući da se ona temelji samo na slabim tragovima govorne melodije, moguće su promjene i „uljepšavanje“ melodije pri samom skladanju recitativa.

Sada kad smo ukratko predstavili različite pristupe imitaciji i njihove rezultate u krajnjem izgledu recitativa, postavlja se pitanje koji je krajnji cilj, odnosno koliko se daleko s tom tehnikom treba ići? To je zapravo, kada se svede na zajednički nazivnik, permanentna dilema umjetnosti – treba li ona oponašati prirodu takvu kakva jest ili ju treba uljepšavati? Konkretno u ovom slučaju, s jedne strane postavlja se teza da recitativ treba biti samo čisto imitiranje govora, a s druge pak da ga treba uljepšati. Kako je u ono vrijeme bilo mnoštvo teoretičara koji su zagovarali jednu, a isto toliko njih i drugu stranu, vjerujem da situacija u takvoj raspravi danas ne bi bila drugačija. No s obzirom da se namjeravam baviti više konkretnim proučavanjem načina prevođenja govora u glazbu recitativa, a manje esencijalnim, estetičkim

³⁷ F. H. Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs* (Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962), 11.

³⁸ F. H. Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs* (Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962), 11.

pitanjima, spomenut ću još dva aspekta koja je Neumann smatrao bitnima i u svojoj *Estetici* ih opisao.

Ako polazimo od predložka za recitativ, ljudskog govora, ovisno o stilu možemo ga podijeliti u dvije kategorije: svakodnevni govor i visoki stil. F. W. Marburg je, primjerice, zagovarao visoki stil, koji „kao da izlazi iz usta jednog naratora uredna razmišljanja i ispravnih osjećaja“³⁹. Gottfried Heinrich Stölzel je, s druge strane, mislio da se „od svih ljudi na svijetu koji imaju dar govora može nešto naučiti“, pa mu tako, na primjer, ne bi smetalo kad bi se kojim slučajem uglazbio i razgovor „između dva smiješna seljaka“⁴⁰. Razlike nisu bile prisutne samo među stavovima teoretičara; uvelike su se razlikovali pristupi recitativu među pojedinim nacionalnim stilovima. Tako su Talijani u svom recitativu priklonili govoru iz svakodnevnoga života, dok su se Francuzi ipak držali visokog stila svoje tragične deklamacije. Osim toga, Neumann je primijetio još jedan bitan aspekt. Uvidjet ćemo da se recitativ može, prema predloženom tekstu, razlikovati ovisno na kojem je jeziku napisan. Svaki jezik se od drugoga razlikuje po svojem naglasnom sustavu, svojoj tečnosti, redu riječi i intonaciji, pa ćemo tako uvidjeti da bi već između francuskog i talijanskog recitativa moglo biti očitih razlika, a kamoli ako ih usporedimo s njemačkim ili pak slavenskim jezikom kao što je ruski.

No pored našeg shvaćanja u koju kategoriju spada recitativ i koliko se razlikuje ovisno na kojem je jeziku napisan, da bismo razumjeli zašto je glazba recitativa takva kakva jest, morali bismo objasniti još dva aspekta libreta: književni rod i vrste afekata. S. D. Vial bavila se u svojoj knjizi *The Art of Musical Phrasing in the 18th Century* povezanošću jezika i instrumentalne glazbe. Unatoč tome što je glavna tema bila instrumentalna glazba, autorica se morala dotaknuti i književnosti. Tako među vokalnim vrstama razlikujemo uglazbljeni stih i uglazbljenu prozu. Moglo bi se reći da se kroz povijest veličalo stih kao nasljedstvo antičke književnosti i književni rod u kojem je visoki stil i ljepota izražaja mogla doseći svoj najviši nivo. Ali što je bilo najbolje za recitativ, koji je često u manjoj mjeri predstavljao emocionalno središte, a više nositelja radnje i komunikacije u operi? Neki bi sada, polazeći od logike, zaključili da je za recitativ ipak bolja proza. U većini slučajeva, proza je na kraju i pripala recitativu, a stih ariji. Međutim, koliko bismo to trebali shvatiti kao pravilo i koliko je tanka granica između stiha i proze? Ovdje opet treba naglasiti da univerzalno pravilo ne postoji. Vječni rivali talijanske i francuske opere uvijek su nastojali zagovarati svoj pristup kao onaj pravi. Francuski violist Le Blanc povukao je paralelu između stiha i proze kao melodije i harmonije i, očekivano, prosudio je da bi uhu ugodna bila francuska glazba koja nastoji koristiti melodiju i stih, za razliku od Talijana, koji su sve podredili harmoniji i prozi.⁴¹ Prema Vial ipak „pronalazimo da pokušaj stroge kategorizacije – čvrste i ozbiljne, ritamski nepravilne (muške) proze s jedne, a lijepog i nježnog, čak mirnog (ženskog) stiha s druge strane – ne uzima u obzir veliku fleksibilnost jezika. Ova dva oprečna stila ni u kojem slučaju ne isključuju jedan drugoga. U varirajućim stupnjevima i ovisno o predmetu, prozi je ponekad

³⁹ F. H. Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs* (Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962), 13.

⁴⁰ F. H. Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs* (Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962), 13.

⁴¹ S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 157.,158.

potrebna blaga ritamska pravilnost stiha, (...) stihu razuzdanost i sloboda proze.“⁴² Kako Löhlein zaključuje da je recitativ zapravo glazbena proza s puno manje strogih pravila nego kod arije⁴³, možda bi takvu slobodniju prozu najbolje objasnio John Brown pišući o talijanskoj operi krajem 18. stoljeća: „odgovarajući stih za recitativ miješane je vrste, sastojeći se od herojskog stiha od jedanaest slogova, stiha od sedam slogova, tu i tamo rime... Izgleda da ovaj miješani tip, s obzirom na različitosti koje će priuštiti, može učiniti recitativ poprilično sličnim govornom jeziku (...); dok umjereno i razumno korištenje rime pridonosi uzvišenijem kraju lijepa fraze ili jačem isticanju neke tvrdnje ili misli.“⁴⁴ Vial još jednom podsjeća da je za razumijevanje ovakve kombinacije stihovnih i proznih obilježja najvažnije naše razumijevanje jezika jer, naizgled oprečni, proza i stih rijetko isključuju jedno drugo. Za miješani tip zalaže se i Marpurg, koji ističe da proza koristi uvijek zanimljive nepravilne kombinacije slogova, dok stih, bio on rimovan ili ne, našem umu donosi „tajna zadovoljstva sklada“ tako da puno lakše prihvaćamo i razumijemo izvedbu.⁴⁵

Što se tiče uglazbljivanja teksta, osim same strukture i stila kojim je tekst napisan, autora glazbe zanimat će ideja i osjećaji koji stoje iza riječi na papiru. „Postaje očito da efektna primjena glazbene punktuacije vodi ka afektivnoj punktuaciji, te prepoznamo da karakter ekspresije u kompoziciji mora biti vodeća sila u određivanju prirode njezinih strukturalnih pauza“⁴⁶ – što bi značilo da određeni afekt djeluje i na glazbu i na njezinu „interpunkciju“, ali i interpretaciju. Kod glazbene punktuacije ili interpunkcije misli se na način izražavanja interpunkcije u tekstu glazbom, o čemu će biti riječi kasnije u ovom poglavlju. Vial se proučavanjem pauza u instrumentalnoj glazbi, ali mislim da je njezina ideja primjenjiva i na analizu punktuacije samog recitativa. Pretpostavimo da će skladatelj, kada bude razmišljao o tekstu recitativa, pokušati određenom afektu dati smisao skladajući određenu melodiju ili harmoniju, dakle podcrtati ga glazbom. S obzirom da bismo mogli imenovati beskonačno mnogo afekata, njihovih vrsta i podvrsta i istraživati na koji im način skladatelji pristupaju, predstaviti ću Forkelovu podjelu na glavne kategorije koja će nam pomoći u razumijevanju sveukupnosti odnosa između teksta i glazbe u recitativu. J. N. Forkel dakle dijeli afekte na tri skupine:

1. stanje veseloga, dobrog raspoloženja, smijanja i općenito vedroga duha

⁴² S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 155.

⁴³ S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 158.

⁴⁴ S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 159.

⁴⁵ S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 160.

⁴⁶ S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 166.

2. stanje ozbiljnog i mirnog zadovoljstva, melankolije ili ozbiljnih osjećaja
3. stanje intenzivne radosti, ljutnje, očaja ili općenito velike strasti.⁴⁷

Slika 1

Ex. 1. Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, recitative, scene 1.

Veliki poznavatelj operne literature mogao bi možda već pretpostaviti koja kategorija će biti opisana u kojoj formi, da li u ariji, recitativu, *ariosu*, duetu ili nekom drugom ansamblu. Međutim, unatoč određenim tradicijama i konvencijama izvjesno je da recitativ ponekad sadrži svaku od ove kategorije, odnosno da svaka od njih može biti „odigrana“ u recitativu. B. Jerold daje primjer J. J. Rousseaua koji u jednom recitativu iz *Le Devin du village* (Slika 1⁴⁸) ispisuje naputke na koji način se određena misao treba interpretirati, odnosno kakav afekt

⁴⁷ S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 166.

⁴⁸ S. D. Vial, *The Art of musical Phrasing in the 18th Century* (Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008), 167.

sadrži (*ferme*– čvrsto, *ironie et dépit* – ironija i gnjev, *animé* – živahno, *douleur* – bol, *menace* – prijeteći, *douleur tendre* – nježna bol).⁴⁹

Kako bismo mogli u potpunosti razumjeti i interpretirati *secco* recitativ, osim afekata potrebno je analizirati i retoriku libreta te zaključiti prema kojim je pravilima, ili barem grubim smjernicama, skladatelj uglazbio određeni slog, riječ ili rečenicu. Upravo se takvom analizom bavio W. F. Marpurg, te u svojim *Kritičkim pismima*⁵⁰ dao općeniti prikaz glazbenog oslikavanja osjećaja u recitativu te detaljan pregled raznih načina na koji glazba prati određenu interpunkciju i retoričke akcente u tekstu. Autor svoja pisma piše u obliku udžbenika, što je i razumljivo jer su namijenjena u prvom redu opernim skladateljima na njemačkom govornom području. Njegov doživljaj često je dosta subjektivan i prožet mnogim „pravilima“ za skladanje, tako da čitanju svakako treba pristupiti *cum grano salis*; međutim njegova je analiza zaista detaljna i pruža mnogo dobrih primjera, pa mislim da je za zadiranje u bit i detalje recitativa vrlo vrijedna i od pomoći.

Pogledajmo najprije Marpurgovu podjelu afekata.

„Svi su učitelji glazbe, među kojima se posebno može iščitati u brunšvičkom *Der musikalische Patriot*, proučavajući umjetnosti glazbenog izražavanja došli do sljedećih zaključaka:

- 1) da se **tuga**, visoki stupanj svjesnog nezadovoljstva ili neraspoloženja, izražava u sporom pokretu, blijedom i uspavanom melodijom, koja je prekinuta uzdasima, i često ugušena usred riječi, pri čemu je poželjno korištenje malog razmaka među tonovima i disonantne harmonije,
- 2) da se **radost**, visoki stupanj svjesne sreće ili zadovoljstva, izražava brzim pokretom, živom i trijumfirajućom melodijom, u kojoj se koriste veći razmaci među tonovima te prevladava konsonantna harmonija,
- 3) **zadovoljstvo** je, nad nekim dobrom koje vjerujemo da smo učinili, posudilo svoj izraz od radosti te zahtijeva lijepo položenu i mirnu melodiju. Iz ovog izvora teče i izraz za **spokojnost, strpljenje i utjehu**.
- 4) **žaljenje**, nasuprot zadovoljstvu, nezadovoljstvo je nečim lošim, što vjerujemo da smo učinili, a posuđuje izraz od tuge i zahtijeva jednu nemiru i žalosnu melodiju,
- 5) **nada**, zadovoljstvo jednim prema našem mišljenju predstojećim dobrom, izražena je jednom muškom, pomalo ponosnom i kliučom melodijom. Vrlo visoki stupanj nade jest **samouvjerenost**,
- 6) **užas, strah i tjeskoba**, suprotno od nade, nezadovoljstvo navodnim predstojećim zlom, predstavljeni su drhtavom i isprekidanom melodijom, više u dubokoj lagi nego u visokoj. Vrlo visoki stupanj straha jest **očaj**. (...)
- 7) **žudnja**, neraspoloženje zbog dugotrajnog nedostatka dobra, koristi razvučenu i blijedu melodiju,
- 8) **sumnja ili kolebanje**, miješanje radosti i tuge zbog nekog dobra, za što nismo sigurni, izraženo je kroz kombinaciju nade i straha

⁴⁹ B. Jerold, *Music Performance Issues: 1600-1800* (Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2016), 301.

⁵⁰ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763).

- 9) **malodušnost**, nezadovoljstvo poteškoćama pri postizanju nečega dobrog, posuđuje izraz od straha, pri čemu se intonacija ponekad zbog nestrpljenja može podići,
- 10) mirna i tiha **ljubav** izražava se prevladavajućom konsonantnom harmonijom, svetom, ugodnom i nježnom melodijom, umjerenim pokretom. Ako je ljubav, prema različitosti stanja, pomiješana sa strahom, tjeskobom, sumnjom itd.: tada njezin izraz mora biti u odgovarajućom vezom s navedenima,
- 11) **mržnja**, suprotno od ljubavi, izražava se odbojnom i grubom harmonijom i njoj odgovarajućom melodijom,
- 12) **zavist ili zloba**, nezadovoljstvo tuđom srećom, usko je povezana s mržnjom i zahtijeva gundajuću, mrzovoljnu melodiju,
- 13) **suosjećanje i samilost**, pomiješani afekt koji proizlazi iz ljubavi prema nekome i nezadovoljstva zbog njegove nesreće, izražava se blagom i nježnom lamentacijom ili jadikovkom, u polaganom pokretu, često uz ležeći bas,
- 14) **ljubomora**, osjećaj koji objedinjuje ljubav, mržnju i zavist, izražava se kolebljivom melodijom, čas glasnijom, smionijom, čas pokretnijom, uzdišućom melodijom, čas usporenom, čas bržom
- 15) **bijes**, vrlo žestoka ljutnja zbog nama nanesene nepravde koja je povezana s mržnjom prema prijestupniku, izražena je brzim tiradama gomilajućih nota, s iznenadnim i čestim promjenama basa, u vrlo snažnom pokretu i oštrim disonancama koje vrište
- 16) **ponos**, zadovoljstvo nekim dobrom koje smo učinili i tako pozitivno utjecali na druge ljude, koristi čvrste, muške, hrabre, na trenutak prkosne, radosne tonove
- 17) **stid**, suprotno od ponosa, naime nezadovoljstvo koje čovjek osjeća jer drugi ljudi negoduju zbog njegovih postupaka, izražava se kolebljivim, malo povezanim malo nepovezanim suzdržanim tonovima
- 18) **hrabrost, srdačnost, odlučnost, neustrašivost i postojanost**, dobivaju izraz od nade i ponosa; **plahost, kukavičluk i slabost** pak od straha i sumnje
- 19) **bahatost, drskost, taština i nadutost** izraženi su drskom i patetičnom melodijom
- 20) **skromnost i poniznost**, vrline suprotstavljene ponosu, izražene su nježnošću pomiješanom s laganim disonancama
- 21) **ljubaznost, dobrota, blagost, naklonost, dobronamjernost, prijaznost, velikodušnost, opraštanje, nježnost, prijateljstvo, sloga, zahvalnost (...)** svoj izražaj posuđuju od mirne i tihe ljubavi
- 22) **osvetoljubivost, proklinjanje, srdžba, mahnitost, neopraštanje, nesloga (...)** posuđuju izraz od mržnje i bijesa
- 23) **neosjetljivost, ravnodušnost, nezahvalnost** itd. spadaju u područje mržnje i zavisti
- 24) **nevinost** koristi pastoralni stil
- 25) **smijeh i šala** izražavaju se radosnom, a **plač** tužnom melodijom
- 26) **nestrpljenje i bolni nemir** izražava se često kroz nestalne i mrzovoljne modulacije

27) **zlonamjernost i ruganje**, nastali pod utjecajem mržnje, koriste i izraz takve prirode.⁵¹

Teorija afekata ipak nije glavna tema Marpurgova istraživanja. Marpurgov najveći doprinos našem razumijevanju recitativa bit će pristup glazbenoj artikulaciji govora i opširna analiza glazbene interpunkcije, ili drugim riječima: na koji se način može uglazbiti interpunkcija teksta. „U jednoj skladbi ovog tipa (u recitativu) druga bi izvjesna stvar, osim područja afekata, bila glazbena imitacija. Stupanj afekta ne treba izuzeti iz ovoga. Kod različitih karaktera ljudi, jedan bi čovjek neku stvar izrazio šestim stupnjem jačine ili slabosti, dok bi za nekoga drugoga bio jedva prvi stupanj; osim toga jačina osjeta kod iste osobe razlikuje se iz dana u dan. Tako skladatelj osjeća na jedan način, a publika na drugi. Gdje je onda na kraju prava mjera prema kojoj bi se stupanj afekta trebao pronaći? Bez sumnje je dovoljno kada uzlazni i silazni slogovi riječi odgovaraju smjeru melodije, a da pritom ne govorimo o kojem je točno stupnju afekta riječ.“⁵² Kao rezultat slaganja melodije i govorne intonacije, kaže Marpurg, nastaje *retorički akcent* kojim se određene riječi mogu istaknuti više od ostalih:⁵³



54

U poglavlju „o gramatičkoj i retoričkoj interpunkciji odnosno o razlikovnim znakovima govora“ autor nas je najprije uputio u jezični sustav, pa tek onda glazbeni. Već na početku možemo primijetiti da će Marpurgu interpunkcijski znakovi biti od izuzetne važnosti u analizi recitativa i povezivanja glazbe i teksta. On navodi „1) da su interpunkcijski znakovi izumljeni kako bi se postavila granica između dvije misli u nekom govoru, 2) što je jači sklad između dvije misli, to su slabiji interpunkcijski znakovi potrebni i obrnuto (...)“⁵⁵. Interpunkcijski znakovi dijele se u dvije kategorije - gramatički (osnovni) i retorički (dodatni) znakovi. Gramatički se mogu poredati po jačini, i to na sljedeći način od „najjačeg“ do „najslabijeg“: točka, dvotočka, točka-zarez i zarez. Retoričkim znakovima pripadaju upitnik, uskliknik, zagrada i crtica⁵⁶; njih Marpurg nije pokušao klasificirati po jačini, vjerojatno iz razloga što se oni koriste svaki za drugu retoričku svrhu, dok svi gramatički znakovi rade isto - odvajaju misli - samo u većoj ili manjoj mjeri. Što se tiče glazbene interpunkcije, ili

⁵¹ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 273-276.

⁵² W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 278.

⁵³ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 279.

⁵⁴ Notni primjeri u daljnjem tekstu transkribirani su iz: W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763).

⁵⁵ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 309.

⁵⁶ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763). 309-310.

interpunkcijskih znakova, oni su izraženi tipičnim melodijsko-harmonijskim formulama, pa tako razlikujemo: potpunu kadencu, izbjegnutu ili nepotpunu kadencu, čvrsti završni odsjek i nezvjesni završni odsjek.⁵⁷

Marpurgovu **potpunu kadencu** u harmonijskom smislu karakterizira pokret basa s 4. ili 6. stupnja preko dominante na toniku, a u melodijskom smislu tipični završeci prikazani u sljedećim notnim primjerima. Ova vrsta kadence obično se koristi na samom početku i kraju recitativa, a razlikujemo „mušku“ potpunu kadencu od „ženske“, što zapravo ovisi o tome je li zadnja riječ naglašena na predzadnjem (ženska) ili zadnjem slogu (muška).⁵⁸

Ženska kadenca

The musical notation for 'Ženska kadenca' consists of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The first system shows the lyrics 'mit dir ver-bun-den' repeated. The second system shows a vocal line with a sharp sign and a bass line with three sharp signs.

Muška kadenca

The musical notation for 'Muška kadenca' consists of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The first system shows the lyrics 'mit dir ver knüpft' repeated. The second system shows a vocal line with a sharp sign and a bass line with a sharp sign.

⁵⁷ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 349. Nazivi na izvorniku glase: *ganze Cadenze* (potpuna kadenca), *elliptische Cadenze* (nepotpuna kadenca), *ordentlicher Absatz* (lažni završetak) i *schwebender Absatz* (djelomični prekid).

⁵⁸ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 351-352.

„Što se tiče načina zapisa ženske kadenca s padajućom kvartom, treba napomenuti da neki skladatelji zapisuju zadnje dvije note drukčije nego što se pjevaju“(V. primjer). „Ovaj način zapisa nesumnjivo je loš jer bi skladatelj trebao pisati na prirodan način i nikako drukčije, nego kako se pjeva; i zato što se mnogo pjevača koji posjeduju slabiju moć spoznaje može zbuniti, posebno u sredini recitativa.“⁵⁹



Izbjegnuta (nepotpuna) kadenca razlikuje se od potpune po tome što se nakon dominante izostavlja tonika i nastavlja direktno u drugi tonalitet, a koriste se obično u sredini recitativa.⁶⁰



Za **čvrsti završni odsjek** (*ordentlicher Absatz*) Marpurg kaže da može imati i ženski i muški završetak, asastoji se od dva akorda od kojih prvi može biti disonantan ili konsonantan, dok drugi akord mora biti konsonantan. Za naredne primjere napominje se „da se trebaju razmotriti prije svega u vidu basovog tona i harmonije, s obzirom na to da se melodija može formirati na razne načine sukladno prirodi deklamacije, broju riječi i ostalim okolnostima. Ipak, završetak uvijek mora biti silaznom notom, osim u određenim slučajevima koje ću objasniti kasnije, u kojima je naime potrebno upravo suprotno – uzlazna nota.“⁶¹ Čvrsti završni odsjek može nastati na temelju zadnja dva akorda iz potpune kadenca, smanjenog septakorda, akorada iz nepotpune kadenca (...).⁶² Primijetit ćemo da je uvijek izbjegnuto

⁵⁹ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 352.

⁶⁰ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 357-360.

⁶¹ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 357.

⁶² W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 360.-363.

rješenje u toniku – ili melodija završava na terci, ili je završetak na sekstakordu. Pogledajmo primjere.

6/5 6/5 6 2 7

7 #4/3 #4/3 7 6

#6 # 6 # 6 # 6

Neizvjesni završni odsjek (*schwebender Absatz*), koji može biti muški ili ženski, sastoji se samo od jednostavnog reza u melodiji nad ležećim basovim tonom ili nastupa skupa s promjenom basovog tona. Marpurg razlikuje dvije vrste neizvjesnog završnog odsjeka.⁶³ Pogledajmo primjere prve vrste:

6 6 # 6 6/5 6 b7

⁶³ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 363.

„Uočili smo a) da s obzirom na prateću harmoniju neizvjesni završni odsjek može biti konsonantan ili disonantan, b) da se može pojaviti kao samo jedna nota i kao više ponovljenih nota, a isto tako u skoku od terce, kvarte ili kvinte, c) da ti skokovi mogu biti uzlazni i silazni.“⁶⁴ Primjeri druge vrste:

„Na osnovu prethodnih primjera zaključit ćemo a) da neizvjesni završni odsjek s promjenom harmonije može biti konsonantan i disonantan ovisno o završnom akordu i b) da melodija može biti uzlazna i silazna.“⁶⁵

Marpurg također napominje da se kod glazbene interpunkcije treba jednako voditi računa o harmoniji i o melodiji jer obje predstavljaju ključne faktore u razlikovanju određenih interpunkcijskih znakova. U sljedećim primjerima vidjet ćemo kako ista melodijska formula u kombinaciji s različitim harmonijskim sklopom može tvoriti potpunu kadencu, čvrsti završni odsjek ili samo neizvjesni završni odsjek.⁶⁶

U sljedećim primjerima „smjer basa i harmonija su isti. Ali onaj koji primjećuje da melodija u četvrtom primjeru silazi a u petom uzlazi, lako će shvatiti da obje formule jednostavno ne

⁶⁴ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 363.

⁶⁵ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 363.

⁶⁶ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 363.

moгу izraziti istu misao, kako ni uzlazak i silazak intonacije u prirodnom ljudskom govoru ne mogu voditi ka jednakom svršetku.“⁶⁷



No kada, kako i zašto koristimo određene formule? Prema Marpurgovu viđenju, interpunkcija u tekstu može se svrstati u tri kategorije: potpuni svršetak (točka), nepotpuni svršetak (dvotočka, točka-zarez, ponekad i zarez) i zarez. Sukladno tome, pripadaju im tri kategorije glazbenih formula: kadenca (potpuna ili nepotpuna), čvrsti završni odsjek (jači ili slabiji) i neizvjesni završni odsjek (konsonantan ili disonantan, s ležećim ili promijenjenim basovim tonom, s uzlaznom melodijom ili silaznom).⁶⁸ Ako bismo ovu kategorizaciju primijenili na neki konkretan tekst, to bi se dalo opisati ovako:

- 1) „Ukoliko je neki govor ili misao izrečena do kraja, pripada joj potpuni ili nepotpuni svršetak.
- 2) Kada se govor nastavi dalje:
 - a) ukoliko se dalje više ne govori o istoj temi, prethodna misao imat će potpuni svršetak, a u recitativu će se koristiti kadenca,
 - b) ukoliko je tema razgovora i dalje ista, prethodna misao imat će nepotpuni svršetak, u glazbenom smislu čvrsti završni odsjek – ako je rečenica bila duga – ili neizvjesni završni odsjek – ako se radilo o samo nekoliko ili samo jednoj riječi.
- 3) Unutar jedne misli:
 - a) ukoliko se pojavi dvotočka, točka-zarez ili pak točka, pri kompoziciji recitativa koristit će se čvrsti završni odsjek
 - b) u slučaju da je napisan samo zarez, upotrebljava se neizvjesni završni odsjek.“⁶⁹

Upitnik, jedan od retoričkih interpunkcijskih znakova, koristit će harmonijski sklop lažnog završetka, a često i djelomičnog prekida. Marpurg ističe kako „ništa ne može tako

⁶⁷ W. E. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst II. Band* (Berlin, Njemačka: Friedrich Wilhelm Birnstiel



dobro razlikovati pitanje od ostalih sintaktičkih jedinica kao što to može melodija⁷⁰, pritom misleći na njezin završetak uzlaznim notama, kao što možemo vidjeti u sljedećim primjerima.

Marpurg ipak napominje kako se u nekim slučajevima, kod nježnih i bolnih pitanja ili u slučaju niza pitanja, može koristiti i silazna melodija.⁷¹

Drugi retorički znak, **uskličnik**, sastoji se ili samo od kratkog usklika ili od cijele fraze. U prvom slučaju izražava se „kratko, melodijskim skokom ili ponovljenom notom. Kada izražava sretne osjećaje obično se koristi skok za veliku tercu, kvartu ili kvintu prema gore. Kada su u pitanju tužni osjećaji, koristi se silazni skok za malu tercu, kvartu, kvintu, a često i uzlazni skok za povećanu kvartu ili silazni za smanjenu kvintu.“ U drugom slučaju „melodiju, koja u sretnim okolnostima uzlazi, a u nesretnim silazi, prati harmonijski sklop lažnog završetka.“⁷² Pogledajmo primjere.

The image displays two musical examples. Each example consists of a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The first example has the lyrics: "Ach Gott, wie we-he thuts! Mein Herr, mein Kö-nig Gna-de! Ver". The second example has the lyrics: "ge-bung! Er-bar-men! Ach, ew-ge Göt-ter! O De-il! O Di-o!". Below the bass lines, figured bass notation is provided: "2 # 6" for the first example and "b7 b # 6" for the second example.

⁷⁰ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 366.

⁷¹ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 368.

⁷² W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 369.-370.

Rečenicu u **zagradi**, odnosno umetnutu rečenicu, najprikladnije bi bilo izraziti melodijom nižih tonskih visina, vraćajući se kasnije u prekinutu frazu.⁷³

Mein Heiland spricht: (und o! wie an-ge-nehm!) Nun ge-he ich hin zu dem.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a long note at the beginning, followed by a series of notes. A slur covers the first two notes of the bass line, with the number '6' written below it. Another slur covers the next two notes, also with the number '6' below it.

Elipsu ili aposiopezu, pjesnički postupak koji se u tekstu označava **criticom**, „nesumnjivo možemo označiti nikako drukčije no disonancom čije se rješenje ili odgađa ili prepušta basu. Ili ju u dijalogu može preuzeti sugovornik.“⁷⁴

Oh Dio! Son quella Ma sen-ti -- Ah! ge-ni-tor, per me fa - vella.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a long note at the beginning, followed by a series of notes. A slur covers the first two notes of the bass line, with the number '6' written below it.

Posljednji retorički znak kojeg Marpurg navodi je **dvotočka** prije navoda i može se izraziti „jednostavnim rezom u melodiji“ nad zadržanim basovim tonom ili formulom čvrstog završnog odsjeka. „Bolje je koristiti uzlaznu nego silaznu melodiju jer čovjeku prirodno intonacija ne silazi pred navodom, već obrnuto.“ Također bi bilo dobro modulirati čim započne navod.⁷⁵

⁷³ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 373.

⁷⁴ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 374.

⁷⁵ W. F. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II. Band (Berlin, Njemačka, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763), 379.

Denn Je-sus spricht: Da wo ich sel-ber bin...

6 #6 6

Nakon Marpurgovih *Kritičkih pisama* osvrnut ću se na Raymonda Monellea i njegov pristup izražajnosti recitativa u članku *Recitative and dramaturgy in the Dramma per musica*. Unatoč tome što je Marpurg uspješno povukao paralelu između teksta i glazbe te detaljno objasnio glazbenu interpunkciju, kaže Monelle, vrlo se malo bavi općenitom ekspresijom recitativa. Ono čime su talijanski skladatelji vrlo dobro baratali – dramski ritam, karakterizacija, raznolikost dikcije i ekspresija u recitativu na širokom planu – Marpurg gotovo ni ne spominje. Prva stvar koja će Monellea zanimati je podjela recitativa, referirajući se na Marpurga, na dva tipa: „historijski“ i „patetični“. „Vrlo pažljivo iščitavanje recitativa ukazuje na to da postoje dva osnovna tipa recitativa koji su obično, ali nikako i uvijek, povezani s određenom vrstom radnje ili osjećaja. Prvi tip [historijski] je većinom u duru i dijatonski, ne izlažući se disonanci više od dominantnog septakorda i često sadrži akordne strukture [u melodiji]. Koristi se u običnom dijalogu ili pripovijedanju i za izražavanje uzvišenih i radosnih osjećaja. Drugi tip [patetični] prepoznatljiv je po smanjenom septakordu, kako u melodijskom tako i u harmonijskom smislu, na implicitan ili eksplicitan način. Najčešće je u molu, koristi disonantne intervale uključujući smanjenu i povećanu kvartu u melodiji ili basu, te je često kromatski – no ovdje moramo biti pažljivi jer postoje određeni kromatski efekti koji su sasvim uobičajeni kod prvog tipa kao što je kromatski uspon basa zbog povećanog uzbuđenja. Drugi tip povezuje se s ljubavnim osjećajima i roditeljskom nježnošću.“⁷⁶ Monelle naglašava da se ponekad naravno jedan ili drugi tip uglazbljenja odabiru bez posebnog pokrića u tekstu, ali je isto tako prijelaz iz jednog stila u drugi toliko očito povezan s atmosferom teksta da slobodno možemo koristiti Marpurgovom terminologijom *historijski* i *patetični*. Sljedeći primjer iz opere *Il re pastore* J. A. Hassea predstavlja tipični patetični recitativ, oba tonaliteta su molska, bas se penje za povećanu sekundu, a susrećemo i smanjeni septakord.⁷⁷

Ex. 1
ELISA

Ris - chio non te-me, non o de a-mor con - si - glio. Il non ve - der - ti e il mio ma-ggior pe - ri - glio.

6 6 # 6

⁷⁶ Monelle, R. (1978). Recitative and Dramaturgy in the Dramma per musica. *Music&Letters*, 59 (3),248. JSTOR. Pristup 25.7.2020., <https://www.jstor.org/stable/733757>

⁷⁷ Svi preostali primjeri iz ovoga poglavlja preuzeti su iz Monelleova članka.

Radi se o dvoje ljubavnika, Aminti i Elisi –Elisa kaže da je njezin najveći strah da ga više nikad ne vidi. U nastavku će Aminta predložiti da pronađu sigurnije mjesto za razgovor, međutim Elisa ga prekida drukčijim i odrješitijim tonom, a spomenuvši herojskog Alessandra, tip recitativa se mijenja i postaje historijski; modulira se iz a-mola u D-dur, a Elisina melodija sadrži durski trozvuk:

Ex. 2

AMINTA ELISA

Al - tro - ve più si - cu - ra po - trai Ma d' A - les - san - dro fai tor - to - al - la vir - tù.

„Možemo dati još dva primjera iz iste scene. Metastasijska karakterizacija likova često se približava komičnoj operi, Elisa je u ovoj sceni jednostavno ocrtan lik, mlada, impulzivna, osjećajna, tipično metastazijski lik. Kada u sredini recitativa spomene svoju majku, ne može se oteti kratkom djetinjastom zanosu, pa Hasse momentalno prelazi na patetični efekt“⁷⁸:

Ex. 3

ELISA

O - di. La mia pie - to - sa ma - dre (Oh, ca - ra ma - dre!)

Drugi primjer iz iste opere pokazuje nam kako historijski tip recitativa ne mora uvijek biti neutralan i prikladan samo za prepričavanje i običan dijalog, već može izraziti i jače osjećaje. „Elisa je sretna u njihovoj ljubavi i predviđa vjenčanje. 'Uskoro', kaže ona, 'te više nikada neću morati napustiti: sunce će nas vidjeti uvijek zajedno.' *Oh dolce vita* izraženo je najjačim akcentom kojeg smo dosad vidjeli i sinkopiran je kao i mnogo Elisinih replika“⁷⁹:

⁷⁸Monelle, R. (1978). Recitative and Dramaturgy in the Damma per musica. *Music&Letters*, 59 (3),250. JSTOR. Pristup 25.7.2020., <https://www.jstor.org/stable/733757>

⁷⁹Monelle, R. (1978). Recitative and Dramaturgy in the Damma per musica. *Music&Letters*, 59 (3), 250. JSTOR. Pristup 25.7.2020., <https://www.jstor.org/stable/733757>

Ex. 4

In - sie - me sem-pre il sol noi ve - drà, par - ta o ri - tor - ni. Oh dol - ce

vi - ta! Oh for - tu - na - ti gior - ni!

Ostali primjeri u ovom poglavlju preuzeti su iz inačice Hasseove opere *Artaserse* iz 1730. U prvom primjeru vidljivo je kako se može koristiti oponašanje iste melodije u razgovoru. „Mandane i Arbace razgovaraju o njezinu ocu, Serseu. Arbace mrzi Sersea jer im je on zabranio da se sastaju. Kako bi proturječio Mandani, on uzima njezinu originalnu frazu na istom tonu, ali pritom mijenja tonalitet“⁸⁰:

Ex. 5

MANDANE

No, non spe-ro che'l tuo co - re, o-dian - do il ge - ni - to - re, a - mi la fi - glia.

ARBACE

Ma quest'o - dio, o Man - dane, è ar - go-men-to d'a-mor.

Sljedeći primjer prikazuje scenu u kojoj se Artabano mora riješiti mača okaljanog krvlju najbrže što može. „Jednake notne vrijednosti, izmjena govornika, jednostavne harmonije, odsutnost pauza, punktirani *Eccolo*, sve to upućuje na veliku žurbu...“⁸¹

⁸⁰ Monelle, R. (1978). Recitative and Dramaturgy in the *Dramma per musica*. *Music&Letters*, 59 (3), 254. JSTOR. Pristup 25.7.2020., <https://www.jstor.org/stable/733757>

⁸¹ Monelle, R. (1978). Recitative and Dramaturgy in the *Dramma per musica*. *Music&Letters*, 59 (3), 259. JSTOR. Pristup 25.7.2020., <https://www.jstor.org/stable/733757>

Ex. 11

ARTABANO ARBACE ARTABANO ARBACE ARTABANO

Fi - glio, Ar - bace. Si - gnor. Dam-mi quel fer - ro. Ec - co - lo. Pren - di il mi - o:

ARBACE

Fu - ggi, nas - con - di quel san gue ad o - gni sguar - do. Oh dei!

The musical score consists of two systems. The first system has five vocal parts: Artabano, Arbace, Artabano, Arbace, and Artabano. The lyrics are: 'Fi - glio, Ar - bace. Si - gnor. Dam-mi quel fer - ro. Ec - co - lo. Pren - di il mi - o:'. The second system has one vocal part: Arbace. The lyrics are: 'Fu - ggi, nas - con - di quel san gue ad o - gni sguar - do. Oh dei!'. Both systems feature a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#).

Pogledajmo kontrast između Megabisa i Artasersa u idućem primjeru. U ovoj sceni već je pripremljeno Darijevo ubojstvo. „Megabisova melodija i bas cijelo vrijeme imaju uzlaznu tendenciju; jedini smanjeni septakord – Artaserseove privatne uvrede – brzo je prošao, i fraza završava durskom kadencom. Artaserse je klonuo; nadolazeće ubojstvo utjeralo mu je strah u kosti i njegove dvije harmonijske progresije su tipične, svaka sadrži obrat smanjenog septakorda te melodiju i bas silazne tendencije...“⁸²:

⁸²Monelle, R. (1978). Recitative and Dramaturgy in the Damma per musica. *Music&Letters*, 59 (3), 260. JSTOR. Pristup 25.7.2020., <https://www.jstor.org/stable/733757>

Ex. 12

MEGABISE

Si - gnor, che fai? È tem - po, è tem-po or-mai di ram-men-tar le tue pri-vate of -

ARTASERSE

fe-se. Il bar-ba-ro ger-ma-no ad es-se-re in-u-ma-no più vol-te t'in-se-gnò. Ma non degg'

i o i - mi - tar - lo ne' fal - li. Il suo de - lit - to non gius - ti - fi - ca il mi - o.

6

Monelle u nastavku donosi još jednu izvrsnu analizu, a radi se o Semirinom monologu u kojem se boji da ne izgubi svoga zaručnika, ali se na kraju odluči žrtvovati kako bi on mogao nastaviti živjeti i vladati kraljevstvom. „Zaziv bogova Perzije, monumentalan i i pun akordnih struktura, djelomično je ponovljen na kraju (*per non esser ne priva / se lo bramassi estinto*) i s obzirom da završna kadenca podsjeća na uglazbljenje *conservate Artaserse*, cijela završna fraza može se smatrati produžetkom uvodne fraze, s tim da je završni tonalitet promijenjen zbog arije koja slijedi. Između dolaze dvije fraze, od kojih svaka počinje kao figura silazne kvinte u *deita protettrici*. Obje fraze referiraju se na gubitak Artasersea, prvo u strahu (*ah! Ch'io loperdo, se trionfa di Dario*) a zatim herojskom odlučnošću (*si perda / purchè regni il mio bene*), u prvoj frazi krećući se prema G-duru a u drugoj prema g-molu, zbog kontrasta u osjećaju. Između njih su dvije vidljivo slične fraze u d-molu (*bramo vassallo*) i u D-duru (*forse non vale il mio dolor*), a promjena tonaliteta podudara se s promjenom Semirinih osjećaja koja se dogodi točno u trenutku promjene iz mola u istoimeni dur (*ma che? Si degna vita...*). Cijela je scena, pored svoje čvrste strukture koja se može predstaviti kao ABC(x)CBA, zapanjujuće dostojanstvena i čak vrlo izražajna, posebno kod teksta *empia sarrei*, skladanog kao motiv koji odskače od plana. Dvije nepotpune kadence također bismo mogli promatrati kao psihološke promjene u liku.“⁸³

⁸³Monelle, R. (1978). Recitative and Dramaturgy in the Damma per musica. *Music&Letters*, 59 (3), 262-263. JSTOR. Pristup 25.7.2020., <https://www.jstor.org/stable/733757>

Voi del-la Per - sia voi de - i - tà pro - tet - tri - ci; a questo im - pe - ro

con-ser - va-te Ar-ta-ser - se. Ah! ch'io lo per-do se tri-on-fa di Da - rio.

Ei que-sta ma-no bra-mò vas sal-lo e sde-gne - rà sov - ra - no. Ma che?

si de-gna vi - ta for - se non va - le il mio do - lor? si per - da

pur-chè re-gni il mio be - ne e pu-rchè vi - va. Per non es-ser-ne pri - va se

6

lo bra-mas - si es - tin-to em - pia sa-rei. No, del mio vo-to io non mi pen-to o dèi.

R. Monelle u svojem traktatu nije proučavao isključivo recitative, već cjelovitu dramatsku radnju, povezanost između recitativa i arije, razvoj likova tijekom opere itd. No izdvojio sam njegove analize i primjere isječaka iz recitativa, budući da je to usko vezano uz moju temu, a s namjerom da malo proširim vidike i pristup koje nam je pružio W. Marpurg. I jedan i drugi autor pokazali su različite metode u pristupu recitativu i bit će nam od velike pomoći pri analizi recitativa dvojice skladatelja na isti ili sličan predložak u idućem poglavlju.

5. Usporedni primjeri: analiza i usporedba recitativa iz *La clemenza di Tito* W. A. Mozarta i C. W. Glucka

Za svoju analizu odabrao sam dvije istoimene opere: *La clemenza di Tito* W. A. Mozarta i C. W. Glucka. Oba skladatelja koriste libreto Pietra Metastasia, pri čemu se tekst odabranog recitativa minimalno razlikuje, kao što će kasnije biti napomenuto. Cilj mi je bio analizirati recitative referirajući se na Marpurgove i Monelleove metode, ali i uočavati vlastitim okom te objasniti sve ono što smatram bitnim za dobro razumijevanje povezanosti teksta i glazbe. U usporedbi ću se bazirati ponajviše na razlikama u karakterizaciji likova i njihovim različitim pristupima u istim dijalozima. U svakom primjeru prilažem prijevod talijanskog teksta, notne primjere* i svoj komentar.

Kao primjer uzeo sam prvi recitativ u operi, *Ma che? Sempre l'istesso*. Radi se o dijalogu između Vitellije, kćeri bivšeg vladara i Sesta, njezina udvarača i careva bliskog prijatelja. Vitellia predstavlja tipičnog negativnog lika, sebičnu i oholu princezu koja se na bilo koji način i bilo kojim sredstvima želi domoći prijestolja s kojeg je otac sadašnjeg cara Tita ranije svrgnuo njezina oca. Očekivala je da će ju Tito uzeti za ženu, međutim otkako se car Tito odlučio za svoju raniju ljubavnicu, židovsku princezu Berenice, planovi su joj propali. Vitellia sada razmišlja samo o osveti – dogovorila je carevo ubojstvo, a za to iskorištava Sesta. Sesto, unatoč tome što je carev vrlo dobar prijatelj, odluči pomoći Vitelliji i organizirati ubojstvo. On je naime slijepo zaljubljen u nju i napraviti će sve što kaže. No ipak je sačuvao malo zdravog razuma te ga zbog skorog zločina muči vlastita savjest. Vitellia postaje sve nestrpljivija, a Sesto je još uvijek pokušava odvratiti od opakih namjera.

* Notni primjeri za *La clemenzadi Tito* W. A. Mozarta preuzeti su iz: W. A. Mozart, C. Mazzolà, P. Metastasio, *La clemenza di Tito: opera seria in due atti/ Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe / von Eugen Epplée, 5. Aufl.* (Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2013)

Notne primjere za *La clemenza di Tito* C. W. Glucka transkribirao sam iz skladateljevog rukopisa (cca. 1752.-99.): C. W. Gluck, P. Metastasio, *La clemenza di Tito* (Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): D-4688). IMLSP. Pristup 30.9.2020., https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP377779-PMLP221237-Clemenza_di_Tito_Gluck_F-Pn_BW.pdf

Početak ću s Mozartovim recitativom. Podijelio sam dijalog prema sadržaju na četiri odlomka: 1) nestrpljiva Vitellia ljuti se na Sesto jer još ništa nije učinio, 2) Sesto ju pokušava odgovoriti od ubojstva hvaleći cara, 3) Sesto ju pokušava odgovoriti napominjući da Berenice odlazi i 4) Sesto joj pokušava pristupiti direktnije, objašnjavajući joj da je ljubomorna, no na kraju Sesto popušta.

Prvi odlomak.

Vitellia: *Što? Sesto, uvijek mi dolaziš reći isto. Znam da si nagovorio Lentula, da su njegovi ljudi spremni; i znam da će podmetanje požara na Kapitolu izazvati veliku uzbunu. Sve sam to već tisuću puta čula; ali još uvijek ne vidim svoju osvetu. Čekaš li možda da Tito meni ispred nosa, lud od ljubavi, ponudi Berenice otetu prijestolje i svoju ruku? Govori, što čekaš?*

Recitativo

VITELLIA

Ma chè? sem-pre l'i-stes-so, Se-sto, a dir mi ver-
Du sagst im-mer das glei-che, Sex-tus, ich weiß es ja

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3

V.

-ra-i? So, che se-dot-to fu Len-tu-lo da te; che i suoi se-gua-ci son pronti
längst schon. Len-tu-lus ist al-so auch mit ein-ge-weint; und die Verschwörer ste-hen be-

6

V.

già; che il Cam-pi-do-glio ac-ce-so da-rà mo-to a un tu-mul-to. Io tut-to
-reit; das Ka-pi-tol soll bren-nen als das Zei-chen zum Auf-stand. Das al-so

9

V.

que-sto già mil-le vol-te u-di-i; la mia ven-det-ta mai non veg-go pe-rò.
weiß ich, schon tau-send Ma-le hört ich's; doch meiner Ra-che bin ich fer-ner denn je.

12

V. *S'a-spet-ta for-se che Ti-to a Be-re-ni-ce in fac-cia mi-a*
 Wollt ihr denn war-ten, bis Ti-tus Be-re-ni-ce vor mei-nen Au-gen

14

V. *of-fra d'a-mor in-sa-no l'u-sur-pa-to mio so-glio, e la sua*
 hei-ra-tet, blind vor Lie-be, und zu sich auf den Thron hebt, der mir nur

16

V. S. *ma-no? par-la, di, che s'at-ten-de? Oh Di-o! So-*
 zu-steht! Sag mir, ist dies dein Wil-le? O Göt-ter! Nur

SESTO SEXTUS VITELLIA

Vitellia odmah počinje nervozno i nestrpljivo, a dodatnu napetost stvara prijelaz s uvertire koja je završila u C-duru na recitativ koji počinje dominantom za G-dur, što već otvara prostor za Vitellijin napada usmjeren na Sesta. Napetost se smiruje dovršavanjem prvog pitanja u G-duru – uzlaznim kretanjem melodije. U sljedećoj rečenici, takt 3.-8., zanimljivo je kako Mozart karakterizira njeno nabranje. Prvo se naglasci melodije spuštaju d-h-g, da bi završila čvrsto i sigurno, skokom kvinte; zatim se opet uspinje istim putem, g-h-d (gledamo akcente u tekstu a ne svaki ton) i modulira u C-dur; u zadnjem dijelu najvišim tonom e naglasit će **Campidoglio**, kao da se ruga ili prenaplašava jer ju Sesto iritira s obzirom na to koliko joj je to puta spomenuo, i završava odrješito nepotpunom kadencom. Kako bi dodatno naglasio nabranje, Mozart koristi djelomične prekide. Kako bi u nastavku (takt 8.-11.) vratila pozornost na početnu misao, Vitellia skreće u a-mol. Riječ *vendetta* (osveta) veoma je naglašena neočekivanim sekundakordom g-a-cis-e, a nakon toga još više riječ *mai* (nikada) tonom e. Slijedi nepotpuna kadenca u neočekivani D-dur, čime se sugerira povratak fokusa natrag na napadanje Sesta. U taktu 12.-16., kod ovog ciničnog pitanja primijetit ćemo umetnuti opis, kada Vitellia kaže da je Tito lud od ljubavi (*d'amor insano*). Ovo nije umetnuta

rečenica, ali dobro je primijetiti kako je opis smješten intonacijski malo niže, nakon čega se opet vraća na ton c i ne prekida se misao. Nakon te rečenice Vitellia konačno postavlja pitanje koje nije retoričko, odrješito koristeći razloženi akord (takt 16./17.). Zanimljiva je i tonalitetna struktura cijelog ovog odlomka. Možemo reći da je trodijelna, G-dur-a-mol-G-dur: dok prvi dio počinje fisom u basu, drugi dio počinje gisom, što dodatno povećava napetost; kasnije se prividno smiruje rješenjem u toniku a-mola, što može sugerirati da Vitellia govori više za sebe nego za druge. Nakon toga dolazi do povratka u G-dur, te ona dodatno objašnjava svoj stav i poziva Sesta na odgovornost.

Drugi odlomak.

Sesto: *O nebesa!*

Vitellia: *Uzdišeš?!*

Sesto: *Razmisli bolje, draga, razmisli malo bolje. Ah, ta nećemo im valjda oduzeti Tita: svijetu njegov užitak, Rimljanima njihovog oca, a nama prijatelja.*

Vitellia: *Došao si mi dakle pohvaliti mog neprijatelja? A ne sjećaš se kako je ovaj milostivi heroj preuzeo prijestolje, koje je njegov otac mojem oteo? Kako me je prevario, kako me je zaveo (a to mu je bila najveća pogreška) toliko da ga zavolim. A onda, pokvarenjak! Onda ponovno na obale Tibera pozove Berenice! Mogao je među svim ljepoticama Rima odabrati barem neku protivnicu dostojnu mene. Nego onu divljakušu, prognanicu, pored mene, jedne kraljice!*

16

V. S.

ma - no? par - la, di, che s'at - ten - de? Oh Di - o! So -
 zu - steht! Sag mir, ist dies dein Wil - le? O Göt - ter! Nur

SESTO SEXTUS VITELLIA

18

V. S.

- spi - ri! Pen - sa - ci meglio, oh ca - ra, pen - sa - ci me - glio. Ah, non to - gliam - o in
 Seuf - zer! Ach, so be - denk doch, Teu - re, was du da for - derst. Ach, ist nicht Kai - ser

SESTO SEXTUS

21

S.

Ti - to la sua de - li - zia al mon - do, il Pa - dre a Ro - ma, l'a - mi - co a
 Ti - tus ge - liebt in al - len Län - dern, der Va - ter Ro - mas, der Freund von

23

S.

no - i,
 al - len.

47

V.

VITELLIA

Dun - que a van - tar - mi in fac - cia ve - ni - sti! Il mio ne - mi - co? e più non pen - si che
 Hast du mir nichts zu sa - gen, als mei - nen Feind zu rüh - men? Hast du ver - ges - sen, daß

43

V.

que - sto E - roe cle - men - te un so - glo u - sur - pa dal suo tol - to al mio
 die - ser Held voll Mil - de von mei - nem Va - ter den Thron frech u - sur -

45

V.

pa - dre? che m'in - gan - nò, che mi se - dus - se, (e que - sto è il suo
 - pier - te? Daß er mich täuscht, daß er mir schmei - chelt, so tü - ckisch, daß ich

47

V. *fal - lo mag-gior) qua - si ad a - mar - lo. E poi, per - fi - do! e*
fast so weit kam, Ti - tus zu lie - ben. Al - les Falsch - heit nur! Nach

49

V. *poi di nuo - vo al Te - bro ri - chia - mar Be - re - ni - ce!*
Rom ließ er von neu - em Be - re - ni - ce nun kom - men!

51

V. *u - na ri - va - le a - ves - se scel - ta al - me - no de - gna di me fra*
Hätt er zu - min - dest hier, un - ter Ro - mas Ed - len, die mei - ner wert, die

53

V. *le bel - tà di Ro - ma. Ma u - na bar - ba - ra, Se - sto, un' e - su - le an - te -*
Gal - tin sich er - ko - ren! Doch er halt die Bar - ba - rin! Und er zieht die Ver -

56

V. *- por - mi, u - na re - gi - na! Sai pur che Be - re -*
- bann - te mir vor, der Für - stin! Du weißt, daß Be - re -

SESTO
SEXTUS

Ako kažemo da je prethodni odlomak napisan u stilu historijskog recitativa, ovdje nesumnjivo počinje patetični. Sesto je rastrgan između ljubavi prema prijatelju i ljubavi prema Vitelliji; on je pored nje potpuno nemoćan, međutim ipak odluči progovoriti. Dolazi do modulacije u mol s tužnim *appoggiaturama* u melodiji. Vitellia je u taktu 18. izrazito neugodno iznenađena – njezin Sesto se usudio progovoriti. Nakon toga Sesto nastavlja u tužnom tonu, no već u taktu 21. kada priča o dobrom i milostivom Titu vraća se u dur i nastavlja na historijski način. U nabranjanju (takt 21./22.) opet se koriste djelomični prekidi, a primijetit ćemo i skok od sekste kod riječi *mondo* (svijet), vjerojatno da bi se pokazala sva veličina svijeta i Titovog značaja. Zatim Sesto opisuje Tita kao ništa manje značajnog oca Rima i na završetku kao osobnog prijatelja. Mozart prilikom ove gradacije od općenitijeg prema intimnijem koristi sve manje intervale i sve nižu intonaciju, što izaziva izuzetno uspješni efekt.

Vitellia se maloprije šokirala; sada kad je čula što Sesto ima za reći, potpuno je poludjela. Nakon oštrog napada u taktu 41., kreće u smjeru patetičnog recitativa jer oplakuje očevo oteto prijestolje te koristi melodiju u molu sa septimom es u taktu 44. kako bi proizvela još tužniji efekt. Prisjetivši se kako ju je Tito prevario (*che m'inganno*) odjednom postaje odrješitija, a bas skače za smanjenu kvintu niže i podcrtava oštar harmonijski prijelaz. Nakon umetnute rečenice u zagradi u taktu 46./47. nastavlja na istom tonu gdje je i stala, tako da je misao opet sačuvana. Još jedna neočekivana harmonija naglašava njezin uzvik *E poi, perfido!* (pokvarenjak!), a nakon toga dolazi i do modulacije u dur, što ostavlja dojam da se Vitellia ponovno pribrala i uzoholila. Njezin prijezir prema Berenice očito kulminira u taktovima 54.-56. kada se melodija postepeno penje, akordi češće mijenjaju i na kraju još dolazi i kadenca. Međutim nepotpuna kadenca koja umjesto u F-dur odlazi u G-dur, ili dominantu za C-dur, dokazuje nam da još nije gotovo i da Sesto ima još nešto za reći, ima neku novu ideju.

Treći odlomak.

Sesto: *Samo, znaj da je Berenice odlučila dragovoljno otići.*

Vitellia: *Te bajke možeš pričati djeci. Znam ja tu staru ljubavnu priču, znam koliko je plakao prošli put kad je otišla, znam i kako ju je sada natrag primio i častima obasuo; tko to još ne vidi? Pokvarenjak je obožava.*

56

V. S.

Sesto

SESTO
SEXTUS

- por - mi, u - na re - gi - na!
- bann - te mir vor, der Für - stin!

Sai pur che Be - re -
Du weißt, daß Be - re -

58 VITELLIA

S. V.

- ni - ce vo - lon - ta - ria tor - nò. Nar - ra a fan - ciul - li co - de - ste
 - ni - ce oh - ne sein Zu - tun kam. Ich soll so tö - rich - te Mär - chen

60

V.

fo - le. Io so glian - ti - chi a - mo - ri; so le la - cri - me
 glau - ben! Ich weiß von ol - ter Lie - be; weiß von zärt - li - chen

62

V.

spar - se al - lor, che quin - di l'al - tra vol - ta par - ti; so co - me a - des - so l'ac -
 Trä - nen, als Be - re - ni - ce kürz - lich von Ti - tus ging; weiß, wie er froh war, als

65

V.

- col - se, e l'o - no - rò; chi non lo ve - de? il per - fi - do l'a -
 sie jetzt wie - der - kam; ein je - der sieht es! Der Treu - lo - se ver -

67

V. S. S.

SESTO
SEXTUS

- do - ra. Ah, prin - ci - pes - sa, tu sei ge - lo - sa.
- ehrt sie. O, mei - ne Für - stin, Ei - fer - sucht führt dich.

Sesto pokušava razuvjeriti Vitelliju već po drugi put. Ona ga smirenim, običnim tonom upozorava da nije naivna, ali ne završava u F-duru nego na sekstakordu cis-e-a koji najavljuje porast napetosti. Bas ostaje ležati gotovo 4 takta, a za to vrijeme Vitellia, gradirajući melodiju, priča o tome koliko je Tito prošli put plakao kad je Berenice otišla i modulira u D-dur; nakon toga govori o tome kako ju je sad primio i to je još više ražesti pa je fraza kraća i modulira dalje u G-dur. Slijedi retoričko pitanje *chi non lo vede?* (tko to još ne vidi?) vrlo naglašeno dominantnim sekundakordom i skokom za povećanu kvartu u melodiji, nakon čega dolazi do kulminacije s kadencom u taktu 66./67.

Četvrti odlomak.

Sesto: *Ah, princezo, ti si ljubomorna.*

Vitellia: *Ja!*

Sesto: *Da.*

Vitellia: *Ljubomorna sam, ako ne trpim ponižavanje.*

Sesto: *A ipak...*

Vitellia: *Ipak u tvome srcu nema mjesta za mene.*

Sesto: *Ja sam...*

Vitellia: *Ti si sada oslobođen od svih svojih obećanja. Imam dovoljno drugih, dostojnih izvršitelja od tebe, koji će moju mržnju pretvoriti u djelo.*

Sesto: *Čuj me!*

Vitellia: *Dovoljno sam čula.*

Sesto: *Stani!*

Vitellia: *Zbogom.*

Sesto: *Ah, Vitellia, moja božice, ne odlazi! Kamo ideš? Oprosti mi, vjerujem ti, prevario sam se.*

67 Sesto Sextus

V. S. *- do - ra. Ah, prin - ci - pes - sa, tu sei ge - lo - sa.*
- ehrt sie. O, mei - ne Für - stin, Ei - fer - sucht führt dich.

69 Vitellia Sesto Sextus

V. S. *I - o! Sì. Ge - lo - sa io so - no, se non sof - fra un di -*
Wie denn! Ja. So wär's nur des - halb, weil ich Schmach nicht er -

71 Sesto Sextus Vitellia Sesto Sextus

V. S. *- sprezzo. Ep - pur... Ep - pu - re non hai cor d'a - qui - star - mi. Io son...*
- tra - ge. Und doch... Und doch hast du kein Herz, das für mich schlägt. O hör...

74 Vitellia

V. *Tu sei sciol - to d'o - gni pra - mes - sa. A me non*
Ich ent - bin - de dich dei - nes Schwu - res. Ein and - rer

76

V.

man - ca più de - gnoe - se - cu - tor dell' o - dio mi - o.
 Rö - mer wird mir zur Sei - te stehn und mei - ner Ra - che.

78

S.

SESTO SEXTUS VITELLIA

Sen - ti - mi! In - te - si as - sa - i. Fer - ma - ti! Ad -
 Hö - re mich! Zu viel schon hört ich. Blei - be doch! Leb

80

V.

SFSTO SEXTUS

- di - o. Ah, Vi - tel - lia, ah mio Nu - me, non por - tir! do - ve
 wohl nun. O, Vi - tel - lia, mei - ne Göt - tin! bleib bei mir! Wo - hin

82

S.

va - i? per - do - na - mi, ti cre - do, io m'in - gan - na - i.
 willst du? ver - zei - he mir, ich glaub dir, ich war im Irr - tum.

U zadnjem, najvatrenijem odlomku, Sesto pokušava po zadnji put u svojim nastojanjima, i to na način da ukazuje na Vitellijinu slabu točku, ljubomoru. Sesto pomoću silazne melodije koja ne završava na terci ili kvinti, već na tonici, najzad izriče nešto što je očigledno i neupitno (takt 68.). Potom Vitellia upada na tercu – tom je nepripremljenom, instinktivnom reakcijom odala da je to istina – a Sesto odmah odlučno potvrđuje na kvinti; vidimo gradaciju g-h-d, sugovornici jedno drugome upadaju u riječ. Nakon djelomičnog prekida, Vitellia nastavlja preuzimajući Sestovu intonaciju i lukavo pronalazi odgovor modulirajući u C-dur. U ova dva i pol takta (68.-70.) korištena je samo jedna harmonija kako bi se sva pozornost svela na melodijski odnos i reakcije sugovornika. Nakon što se Vitellia uspješno izvukla, Sesto ne odustaje, nastavlja s *Eppur* (pa ipak), obrnuvši pritom njezin prethodni silazni interval c-g u uzlaznu kvartu g-c te tako opet zaokreće razgovor u svom smjeru. Međutim ne uspijeva mu jer ga Vitellia odmah prekida, koristeći i njegove riječi i njegovu intonaciju, i zaključuje razgovor emocionalnom ucjenom (takt 72./73.). Mozart ovdje prvi put koristi potpunu kadencu, što bi nas moglo uputiti ili na to da Vitellia jako želi uvjeriti Sesta u ono što govori ili da želi ovdje završiti ovaj razgovor. Sesto ipak pokušava nastaviti, međutim Vitellia mu opet krade riječ i intonaciju, vodi melodiju uzlazno te kadencira na još višem tonu i u višem tonalitetu – ovo je očito bila njezina zadnja (takt 74.-77.). Nakon toga ona odlazi, Sesto ju pokušava zaustaviti ali na kraju shvati da se mora pokoriti te kroz ubrzani harmonijski tijek, jer mu se žuri da ga Vitellia čuje dok nije otišla, traži oprost, kaže da joj vjeruje i priznaje da je pogriješio.

Pogledajmo sada Gluckov pristup istom recitativu. Prvo bih želio naglasiti da tekst recitativa u drugom odlomku (prema ranijoj podjeli na odlomke) nije isti, odnosno, kao što ćemo vidjeti, Sesto ima drukčiju repliku; u prvom odlomku Vitellia ima jednu rečenicu više. Osim toga Gluck je izbacio treći odlomak u kojem, kod Mozarta, Sesto obavještava o odlasku Berenice i odmah prelazi na razgovor o ljubomori. I posljednja stvar koja je drukčija: Mozart uglazbljuje tekst *Come ti piace imponi...*, u kojem Vitellia naređuje Sestu da ubije Tita prije svitanja, tek u ariji iza recitativa, dok Gluck taj tekst obrađuje u nastavku recitativa. U prijevodu libreta novi tekst označit ću zvjezdicom (*).

Prvi odlomak.

Vitellia: *Što? Sesto, uvijek mi dolaziš reći isto. Znam da si nagovorio Lentula, da su njegovi ljudi spremni; i znam da će podmetanje požara na Kapitolu izazvati veliku uzbunu *i da ćete dobiti signal da zajedno napadnete Tita.* Sve sam to već tisuću puta čula; ali još uvijek ne vidim svoju osvetu. Čekaš li možda da Tito meni ispred nosa, lud od ljubavi, ponudi Berenice otetu prijestolje i svoju ruku? Govori, što čekaš?*

Vitellia

Ma che sem-pre l'i-stes-so Sesto_a dir-mi ver-rai? So che se-dot-to fù

4

Len-to-lo da te, che i soui se-gua-ci son pro-nti già, che il Cam-pi-do-glio ac-ce-so da-rà

7

moto a un tumulto e sarà il segno, onde possiate_ u - niti_che Tito agradir_

13

Io tutto_ questo gia mille volte u- dii, la mia ven detta mai non veggo_ però. S'as pet ta

16

forse sche Tito a Be - re - nice in faccia mia_ offra di amore in-sa-no l'usur

19

- pa - to mio soglio, e la sua mano? Parla di che s'at-ten-de?

Iako se na prvi pogled čini da je ovdje prikaz Vitellije isti kao i kod Mozarta – fraza *Ma che? Sempre l'istesso, Sesto, a dir mi verrai?* nalazi se također u D-duru, melodija je gotovo ista i modulira u G-dur – čini se da je Gluck ipak malo drukčije okarakterizirao njezin početni nastup. Gluckova uvertira završava u D-duru, pa je i sam početak recitativa u D-duru manje napet nego kod Mozarta. Nadalje, Mozart za *l'istesso* koristi odrješitu silaznu kvartu za malu dramatsku pauzu, dok Gluck odaje dojam da spuštanjem za sekundu već na akord dominante G-dura više želi naglasiti nastavak rečenice i protok misli. Taktovi 3.-5. gotovo su isti kao kod Mozarta, ali nastavak je drukčiji: dok Mozartova Vitellia kao da želi što prije završiti svoju rečenicu *i znam da će podmetanje požara na Kapitolu izazvati veliku uzbunu* i nastaviti koristiti Sesta, ovdje (takt 6.-10.) slijedi modulacija i nastavak u a-molu, a dodaje se i nastavak *i da ćete dobiti signal da zajedno napadnete Tita*. S obzirom da je riječ *tumulto* (metež) toliko naglašena visokim tonom i dominantom za a-mol, čini se da Vitellia želi na ovom mjestu biti pretjerano patetična i pomalo se narugati Sestu. Ako je rečenica nastavljena i dovršena u a-molu s nekom namjerom, s lažnim završetkom i silaznom melodijom, onda to sigurno nije zato što je Vitellia tužna, već ili da bi se još malo narugala ili kako bi pokazala da je nije briga za način izvršenja ubojstva nego joj je bitno samo da se dogodi. U taktovima 13.-15. prvo se melodijom vidno naglašava riječ *mille* (tisuću) a zatim harmonijskom promjenom riječ *vendetta* (osveta), s tim da je ovdje postignut još bolji efekt nego kod Mozarta jer je harmonija par taktova mirovala, a onda se osveta naglasila potpuno drugim akordom, a ne samo kromatskom promjenom. Nakon toga Vitellia naglašava riječ *mai* (nikada) istim tonom kao prethodno *mille*, a tim se postupkom želi još više naglasiti njezina nestrpljivost. Taman kada je Vitellia u taktu 15. konačno kadencirala u h-molu, dolazi do još jedne neočekivane harmonijske promjene nastupom dominante za fis-mol, čemu bas također pridonosi jer se uspinje za povećanu sekundu d-eis. Za usporedbu s Mozartom koji će cijeli ovaj Vitelijin monolog od *S'aspetto* do Sestove replike uglazbiti u G-duru, te tako naglasiti njezin prijeteći, oholi ton, Gluck koristi patetični tip recitativa. Kod Mozarta bismo mogli reći za Vitelliju da je čak pomalo površna i da glumi kako bi pridobila Sesta na svoju stranu, ali ovdje je onda, osim što je i dalje zadržala prijeteće držanje, zaista duboko potresena. O tome svjedoče riječi *che Tito e Berenice* otpjevane na dosad najnižem tonu eis, što može signalizirati da ih izgovara malo tiše, ispod glasa i s velikim razočaranjem i nevjerom. Zatim, *in faccia mia* sadrži izmjenični ton his, što sugerira njezinu bolnu nemoć u situaciji kad Tito njoj ispred nosa nudi svoju ruku Berenice. Još jedan pokazatelj da Vitellia ovdje sve proživljava vrlo osobno je i kontrast u taktu 19./20.: kada spominje otetu prijestolje (*l'usurpato mio soglio*) koristi odlučnu uzlaznu melodiju i završava na dominantu; ali kad priča o tome da će Tito dati svoju ruku Berenice (*e la sua mano*) koristi tužnu silaznu kvartu koja završava na molskoj terci. Nakon toga kao da dolazi k sebi i odrješito izriče *Parla!* (govori) skokom kvinte i postavlja pitanje uzlaznim tonom.

Drugi odlomak.

Sesto: *O nebesa!*

Vitellia: *Uzdišeš?!*

Sesto: **Vitellia, čuj me, otvorit ću ti svoju dušu. Kada pred tobom stojim, osjećam da mi se od tvoje ljutnje otima zdrav razum, drhtim od tvojih riječi, Tito mi se čini kriv za tisuću smrti; ali kada pred njim stojim, on te ne mrzi, i čini mi se nedužan.**

Vitellia: *Došao si mi dakle pohvaliti mog neprijatelja? A ne sjećaš se kako je ovaj milostivi heroj preuzeo prijestolje, koje je njegov otac mojem oteo? Kako me je prevario, kako me je zaveo (a to mu je bila najveća pogreška) toliko da ga zavolim. A onda, pokvarenjak! Onda ponovo na obale Tibera pozove Berenice!*

29 SESTO



Vitellia as-col-ta ec-co t'apro il mio cor, quando mi trovo presente à

32



te ra-pir-mi sento al-lora_ tu-to nel tuo fu-ror, tremo à tuoi detti_

35



Tito mi sembra reo di mille morti; quando à lui son pre-sen-te, Tito non ti sde

38 VITELLIA



gnar parmi in-no-cen-te. Dunque a vantarmi in faccia venisti il mio ne-

41

mi co è più non pensi ch'questo eroe. clemente un soglio u - sur pa dal suo tolto al mio

44

padre che m'ingan nò che mi ri - dus-se (e questo e il suo fallo_ maggior) quasi ad a-

47

mar-lo, e poi, perfido_ e poi di nuovo al Tebro ric-hia-mar Be - re - ni ce.

U Gluckovoj verziji Sesto je stvarno otvorio svoju dušu. Kod Mozarta on igra malo mudrije i ne otvara se Vitelliji previše, sve do pred kraj. Sesto stavlja veliki naglasak na *ecco t'apro il mio cor* (otvorit ću ti svoju dušu) visokim tonom i istovremeno promjenom harmonije. Uz to prelazi u patetični tip u a-molu, s obzirom na to da otvara svoju dušu i pokušava Vitelliju uvjeriti u Titovu nedužnost. U izražavanju Sestovog straha (takt 32.-33.) koristi se novi akord, dominantna za e-mol, a ovdje je značajan skok za smanjenu kvintu u basu koja ostavlja dojam Sestovog psihičkog propadanja – gubitka razuma i straha u kostima. Dodatno naglašava *tutto* na noti fis2 te zatim skače za sekstu niže, što je izvrstan primjer uglazbljenog vapaja. Začudit će nas nastavak u kojem, dok govori da je Tito kriv (*Tito mi sembra reo di mille morti*), modulira u G-dur; uslijed takve izjave bilo bi za očekivati da ostane u molu jer je Tito njegov dobar prijatelj kojeg nikad ne bi optužio za bilo kakvo zlodjelo. Ovakav pristup signalizira nam da Sesto ili propitkuje svoja vlastita razmišljanja ili želi ispasti doista uvjerljiv i povlađivati Vitelliji, ne želeći ju još dodatno razljutiti. Upravo obrnuto događa se u nastavku kada brani Tita (Takt 36.-38.): prvo, da bi postigao kontrast kod *quando a lui son presente* (ali kada stojim pred njim), melodija skače na ton f da bi se istovremeno naglasilo *a lui* (pred njim) i općenito dominantnim septakordom g-h-d-f promijenila atmosfera – jer Sesto sada pak brani Tita; zatim se prelazi na dominantu a-mola postepenim pomakom basa g-gis kako bi se završetkom u a-molu harmonizirala misao *Tito non ti degnar* (Tito te ne mrzi) i tako izrazila pomalo tužna (s obzirom na sve optužbe protiv njega), ali istinita tvrdnja te stvorila gradacija za cijeli jedan stupanj s obzirom na prethodnu misao u G-duru. Nakon toga Sesto odlučno završava *par mi innocente* (čini mi se nedužan) nepotpunom kadencom. Međutim, ne

modulira se u e-mol, nego slijedi sekstakord ais-cis-fis, čime se upućuje na daljnji razvoj i odgovor nepopustljive Vitellije. U nastavku (takt 39.-50.), za razliku od Mozarta koji upotrebljava mol i patetični recitativ, Gluck nastavlja u duru. Time stječemo dojam da Vitellia ovdje više prepričava ono što se dogodilo u prošlosti i više misli na svoju korist nego što zapravo suosjeća. Ipak, gradacija se događa između taktova 42.-44. i 45.-48. U prvoj cjelini priča o nečemu s čim ona nije direktno imala veze (oteto prijestolje), a u drugoj cjelini o tome kako ju je Tito prevario te tu riječ i posebno naglašava (*m'inganno*). Gluck gradaciju postiže promjenom akorda s dis-fis-h za cijeli stupanj više, na dominantu Fis-dura – tako je cijela druga fraza podignuta za jedan stupanj. Mogli bismo istaknuti rečenicu u zagradi (takt 46./47.) kao ogledni primjer Marpurgove umetnute rečenice – nalazi se na nižoj intonaciji pa ne narušava protok glavne rečenice, a melodija ipak ima svoj početak i kraj pa je možemo prepoznati kao zasebnu misao. Gluck, primjerice, naglašava *e poi preſido* (a onda, pokvarenjak) puno više od Mozarta. Melodija najprije skače za kvartu više, i to na dugi ton koji sugerira napeto iščekivanje, a zatim se sruši za smanjenu kvintu niže, koja leži na smanjenom akordu kako bi se dodatno naglasila Titova pokvarenost.

Četvrti odlomak

Sesto: *Ah, princezo, ti si ljubomorna.*

Vitellia: *Ja!*

Sesto: *Da.*

Vitellia: *Ljubomorna sam, ako ne trpim ponižavanje.*

Sesto: *A ipak...*

Vitellia: *Ipak u tvome srcu nema mjesta za mene.*

Sesto: *Ja sam...*

Vitellia: *Ti si sada oslobođen od svih svojih obećanja. Imam dovoljno drugih, dostojnijih izvršitelja od tebe, koji će moju mržnju pretvoriti u djelo.*

Sesto: *Čuj me!*

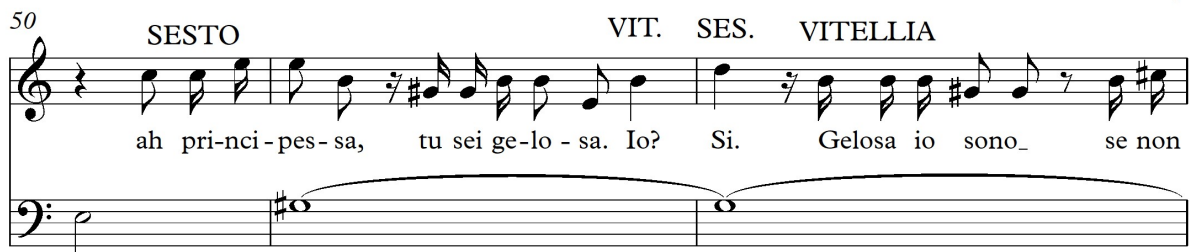
Vitellia: *Dovoljno sam čula.*

Sesto: *Stani!*

Vitellia: *Zbogom.*

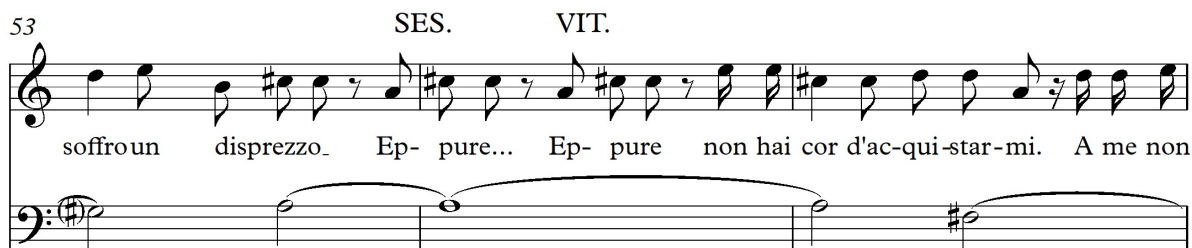
Sesto: *Ah, Vitellia, moja božice, ne odlazi! Gdje ideš? *Reci, naredi, upravljaj mojim pokretima.**

50 SESTO VIT. SES. VITELLIA



ah pri-nci-pes-sa, tu sei ge-lo-sa. Io? Si. Gelosa io sono se non

53 SES. VIT.




soffroun disprezzo. Ep-pure... Ep-pure non hai cor d'ac-qui-star-mi. A me non

56 SES. VIT.



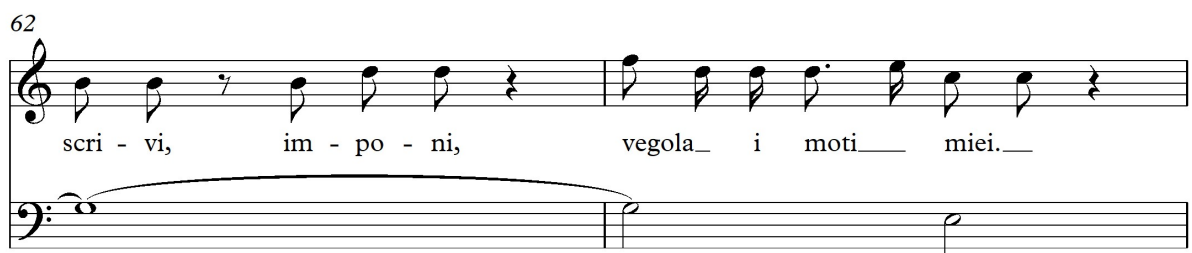
manca più degno ese-cu-tor dell' odio_mio. Sen-ti-mi... intesi as-sai.

59 SES. VIT. SESTO



Fer-ma-ti... Addio Ah Vit-tellia ah mio nume non par-tir, dove vai? pro

62



scri-vi, im-po-ni, vegola i moti miei.

Gluckov Sesto očito želi postići veći kontrast nego Mozartov: kada konačno izjavljuje *Ah principessa, tu sei gelosa* (princezo, ti si ljubomorna), rečenicu koja govori istinu i pogađa Vitellijinu slabu točku, on iz cis-mola – tonaliteta u kojem je Vitellia oplakala svoju nepovoljnu situaciju s Berenice – odlazi bez ikakvog prijelaza u svijetli E-dur i time donosi veliku promjenu. Sama melodija vrlo je uvjerljivog karaktera, prvo skok za kvartu niže, potom za kvintu da bi se naglasile riječi *principessa* i *gelosa*. Prisjetit ćemo se da je Mozart u nastavku (*Io? – Si!*) imao gradaciju g-h-d; ovdje se čini da su Vitelliju Sestove riječi dočekale još nespremniju i još je više uzdrmale, ona odgovara *Io?* na intonaciji od *gelosa*; a zatim Sesto potvrđuje *Si!* septimom d, što je napetije od kvinte kod Mozarta. Izgleda da kod Glucka i

Sesto i Vitellia imaju otvoreniji i intuitivniji pristup te se više zalažu za svoj stav. Također, sljedeća je Vitellijina fraza (takt 52.-53.) izražajnije nego kod Mozarta, ali Mozart na primjer koristi kod *acquistarmi* i *dell'odio mio* kadencu koja odaje dojam Vitellijine odlučnosti i nestrpljivosti, dok Gluck koristi samo lažni završetak koji ne prekida toliko tijekom misli. Možda je ovdje Vitellia sigurnija u sebe pa joj nije potrebno tako jako deklamacijsko sredstvo. Sesto je pak kod *Sentimi* nježniji, nema ni usklik ni skok od kvinte kao kod Mozarta, a kod Vitellijinog odgovora je upravo suprotno; isto tako je i kod sljedeće dvije replike (takt 59.). Kod posljednjih Sestovih pokušaja i Vitellijinih kratkih odgovora (takt 58./59.) Gluck je postigao napetost modulacijom koja uzlazi za kvintu (G-dur, D-dur), dok je Mozart pokušao postići drukčiji efekt, naglašavajući Vitellijinu nepopustljivost modulacijom koja silazi za kvintu (C-dur, F-dur). U Sestovoj zadnjoj replici postignut je, na manje-više isti način, identičan efekt kod oba skladatelja: Sesto na najbrži mogući način objašnjava da je pogriješio, priklanja se Vitellijinom mišljenju te je moli da ne ode...

6. Pristup interpretaciji recitativa

U posljednjem poglavlju objasniti ću pristup izradi recitativa, od prvog čitanja sve do same izvedbe. Za razliku od prošlog poglavlja u kojem je analiza bila sama sebi svrha, ovdje će ona koristiti kao podloga za interpretaciju, a interpretacija će proizaći kao sukus svih prethodno stečenih spoznaja te mojeg subjektivnog doživljaja i načina na koji bih u najvećoj mogućoj mjeri priloženi tekst i emocionalno stanje lika predstavio glazbom koja ga prati.

Kada pristupamo recitativu trebali bismo se prije svega prisjetiti da je njegov glavni čimbenik tekst, jer je glazba napisana na tekst, a ne tekst na postojeću glazbu. Zbog toga bismo trebali najprije proučiti sam tekst recitativa, odvojen od glazbene pratnje. Kod takvog proučavanja treba voditi računa o više stvari: o značenju teksta (za dobro iščitavanje potrebno je znati značenje svake riječi i u kojoj je službi te riječ u rečenici, a ne samo otrpilike ili iz konteksta), zatim o prozodiji i dikciji jezika na kojem je recitativ napisan, o ulozi i karakteru lika koji izgovara tekst, o međusobnom odnosu likova u razgovoru te o kontekstu u kojem je smješten recitativ (radnja koja se događa prije i nakon recitativa). Kada kažem da treba znati značenje svake riječi, mislim npr. na prijevod s talijanskog na hrvatski jezik – neka rečenica može biti prevedena simbolički a ne doslovno, jer tako više odgovara duhu jezika; u tom slučaju treba prevesti svaku riječ jer će nam prijevod biti dovoljan da shvatimo što je lik htio reći, ali ne i za kvalitetnu interpretaciju, jer i najmanja promjena u tekstu može značiti mnogo u krajnjem rezultatu. O prozodiji i dikciji ponajviše će ovisiti smjer i brzina melodije, a uloga lika, međusobni odnosi i kontekst naposljetku će biti najvažniji, na temelju njih moći ćemo bez poteškoća raspoznati raspoloženje i osjećaje koje lik nosi u sebi dok razgovara. Moram posebno naglasiti da ja za konačnu interpretaciju izuzetno važno obratiti pažnju na emocije jer će upravo one objasniti ono što u tekstu ili glazbi možda bude nejasno i uspješno ih sjediniti. Kada se dobro prouči tekst recitativa, mislim da je pametno podijeliti ga u cjeline prema temi razgovora, sugovornicima, odnosu među likovima i svim drugim kriterijima koji predstavljaju dovoljno logičan razlog za novu cjelinu u tekstu. Smatram da je ovo raščlanjivanje dobro ne samo za bolje snalaženje u tekstu i razumijevanje, nego i za kasniju gradaciju pri glazbenoj interpretaciji. Tekst recitativa treba prije spajanja s glazbom svakako naučiti dobro izgovarati i glumiti kao da nije dio opere, već kazališne predstave. Bez odličnog izgovora i glume, teško da će „dodavanje glazbe“ rezultirati dobro, a prikaz emocionalnog stanja lika ostat će samo u tragovima, možda čak i zbunivši onoga koji sluša.

O glazbi, njezinoj strukturi, melodiji i harmoniji bilo je dosta govora u prethodnim poglavljima. Samo bih napomenuo da je bitno uključiti logično razmišljanje i prepoznati promjene u glazbi recitativa koje su gotovo uvijek povezane s tekstem. Glazba će sigurno dočarati ono što tekst ne bude mogao, ali oni uvijek moraju biti u suglasnosti. Nikad svaki C-dur nije isti, njega uvijek karakterizira i melodijski i harmonijski pomak, i ono što je bilo prije njega i što će doći nakon, a pogotovo – tekst kojeg prati.

Kao primjer uzeo sam recitativ *Eppur mi fa pieta* iz 10. scene Mozartove *La clemenza di Tito*.^{*} Nedugo nakon njegova pokušaja atentata na cara Tita, na koji ga je nagovorila ljubomorna Vitellia, Sesto je razotrkriven. Rimski senat osudio ga je na smrtnu kaznu i čeka se još samo carev potpis kako bi presuda mogla biti izvršena, a puna arena već čeka. Recitativ kojeg sam odabrao jedan je od, uz Vitelijin i Titov *accompagnato*, emocionalnih vrhunaca i najnapetijih scena opere. Tito, koji je u svom carstvu daleko poznat po svojoj bezgraničnoj milosti, ni nakon očitih dokaza i presude senata ne može prihvatiti da je njegov prijatelj Sesto odgovoran za pokušaj njegova ubojstva. Nakon što mu glavni stražar Publio donosi presudu senata, on izjavljuje da ne može potpisati prije no što porazgovara sa Sestom jer je sigurno riječ o nekoj zabuni. Recitativu prethodi tercet u kojem Tito poziva Sesta k sebi, a Sesto, pjevajući za sebe, već prikazuje svoje teško psihičko stanje – on je razapet između grižnje savjesti jer je izdao svog prijatelja Tita i ljubavi prema Vitelliji za koju će sve učiniti. Sesto dakle mora izdržati mučni razgovor s Titom, a da pritom ne otkrije pravog krivca i onoga tko je skovao cijeli plan – Vitelliju. On se već pripremio na svoju smrtnu kaznu i, unatoč Titovoj prijateljskoj namjeri da ga pomiluje ako mu kaže zašto je to učinio, želi svoju tajnu ponijeti u grob. Kao uvod u recitativ spomenut ćemo jednu Publijevu rečenicu iz terceta: „Tisuću suprotstavljenih osjećaja sada ratuje u Titu; ako se on tako osjeća, sigurno ga (Sesta) još voli.“

Tito: *(A ipak mi ga je žao.) Publio, straža, ostavite nas nasamo.*

Sesto: *(Ne, nemam snage suočiti se s njim.)*

Tito: *Ah, Sesto, je li dakle istina? Da me mrtvoga želiš? Kako te uvrijedio tvoj Gospodar, tvoj Otac, tvoj Dobročinitelj? Ako si mogao zaboraviti cara Tita, kako se nisi sjetio Tita tvog prijatelja? Je li to nagrada za moju stalnu, pažljivu brigu o tebi? Kome ću moći ubuduće vjerovati, ako je došlo do toga, o nebesa, da me je čak i Sesto izdao? Kako si mogao? Kako ti je srce izdržalo?*

Sesto: *Ah, Tito, ah, moj najmilosrdniji Gospodaru, nemoj više, nemoj; kad bi samo mogao vidjeti ovo jadno srce; kunem se, nezahvalno, koje žali za tobom. Sve mi je pred očima, svi moji grijesi, svih se tvojih dobročinstava sjećam; izdržati ne mogu, ni samo sebe, ni pojavu tvoju. Ovo sveto lice, tvoj glas, ta ista tvoja milost postali su moje prokletstvo. Ubrzaj barem, ubrzaj moju smrt. Oduzmi brzo ovaj nevjerni život; dopusti, da prolijem, ako želiš biti milosrdan, ovu podmuklu krv pred tvojim nogama.*

Tito: *Ustani, nesretniče. (Obuzdati je prava muka ovaj nesretni plač.) Sad vidiš u kakvo žalosno stanje dovodi zločin, jedna neobuzdana pohlepa za carstvom! I što si očekivao da ćeš pronaći na tronu? Sumu svih mogućih zadovoljstava? O nesretniče! Pogledaj kakve plodove ja ubirem, i čezni za njima i dalje, ako možeš.*

^{*} Notni primjeri preuzeti su iz: W. A. Mozart, C. Mazzola, P. Metastasio, *La clemenza di Tito: opera seria in due atti / Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe / von Eugen Epplée, 5. Aufl.* (Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2013)

Sesto: *Ne, nije to bila ta čežnja, koja me je zavela.*

Tito: *Što je bilo onda?*

Sesto: *Moja nemoć, moja sudbina!*

Tito: *Objasni mi malo preciznije.*

Sesto: *O nebesa! Ne mogu.*

Tito: *Poslušaj me, o Sesto, sad smo sami; tvoj car više nije prisutan. Otvori svoje srce Titu, povjeri se svome prijatelju. Obećavam ti, car ništa neće saznati. Reci koji je razlog tvog zločina. Daj da zajedno potražimo način kako da ti oprostimo. Ja bih vjerojatno bio još sretniji od tebe.*

Sesto: *Ah, moj se grijeh ne može opravdati.*

Tito: *Odgovori mi barem zbog našeg prijateljstva. Ja nisam nikada od tebe skrivao svoje najmračnije tajne; valjda zaslužujem da mi Sesto povjeri jednu svoju.*

Sesto: *(Evo jedne nove muke! Ili razočarati Tita ili okriviti Vitelliu.)*

Tito: *Još uvijek dvojiš? O, Sesto, pogađaš me ravno u živo srce. Vidiš li, koliko vrijeđaš prijateljstvo svojim nepovjerenjem. Razmisli, ispuni moju pravednu želju.*

Sesto: *(O kakva li je to zvijezda zasjala na dan mojeg rođenja!)*

Tito: *Šutiš? Ne odgovaraš? Ah, koliko samo možeš zlostavljati moju milost.*

Sesto: *Gospodine... znaj da... (što radim?)*

Tito: *Nastavi.*

Sesto: *(O, kad će završiti ova patnja?)*

Tito: *Govori već jednom: što si mi htio reći?*

Sesto: *Da sam žrtva božjeg gnjeva; da svoju sudbinu izdržati više ne mogu; da sam izdajnik priznajem, i bezbožnikom se nazivam; da smrt zaslužujem i umrijeti želim.*

Tito: *Nezahvalniče! Smrt ćeš i dobiti. Straža, maknite mi ga s očiju.*

Sesto: *Dopusti mi da posljednji put poljubim tu nepobjedivu ruku.*

Tito: *Odlazi; gotovo je, sada sam ja tvoj sudac.*

Sesto: *Ah, neka ovo bude, Gospodaru, tvoje zadnje dobro djelo.*

Podijelit ćemo recitativ na pet dijelova s obzirom na Titov pristup Sestu. U prvom dijelu (takt 1.-45.) Tito pokušava izvući odgovor od Sesta koristeći Sestov osjećaj krivnje i podsjećajući ga na sva dobra djela koja je za njega učinio. Kad to ne uspije, u drugom dijelu (46.-66.) ga optužuje za lakomost i sebičnost, međutim Sesto ne posustaje. Nakon toga (67.-100.) Tito odabire drugačiji pristup i poziva Sesta da mu se povjeri kao prijatelju a ne caru. U četvrtom dijelu (101.-112.) Sesto je skoro izustio ono što car želi čuti, pa ga ovaj nagovara da nastavi, ali bezuspješno. U zadnjem dijelu (113.-121.) Tito odustaje i obećava Sestu smrt, nakon čega ga Sesto moli za posljednju želju. Posljednja želja opjevana je u ariji iza recitativa, a radi se o tome da Sesto moli Tita da se, unatoč njegovom skorom smaknuću, po zadnji put prisjeti njihovog starog prijateljstva i kaže kako se ne boji smrti, nego ga boli to što je izdao Tita.

Recitativo

TITO
TITUS

(Ep-pur mi fa pie-tà.) Pu-blio, cu-sto-di la-scia-te-mi con
(Und doch tut er mir leid.) Pu-blius, ihr Wa-chen, laßt mich al-lein mit

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

(PUBLIO e le guardie partono)
(PUBLIUS und die Wachen ab)

4

SESTO
SEXTUS

T.
S.

lu-i. (No, di quel vol-to non ho co-stan-za a so-ste-ner l'im-
Sex-tus. (Nein, ich er-trag nicht in sei-nen Bli-cken den furcht-bar schwe-ren

TITO (depone l'aria maestosa)
TITUS (legt die strenge Miene ab)

6

S.
T.

-pe-ro.) Ah, Se-sto, dun-que è ve-ro? Dun-que vuoi la mia
Vor-wurf.) Nun, Sex-tus, ist es Wahr-heit? Und du woll-test mich

8

T.

mar-te? In che t'of-fe-se il tuo Pren-ce, il tuo Pa-dre, il
tö-ten? Hab ich dich je-mals be-lei-digt, ich, dein Va-ter, der

10

T.

tuo Be-ne-fat-tor? Se Ti-to Au-gu-sto hai po-tu-to o-bi-ar, di Ti-to a-
dir nur Gu-tes tat? Hast du ver-ges-sen, daß ich Kai-ser bin, so muß-test

13

T. *8* - mi - co co - me non ti sov - ven - ne? Il pre - mio è que - sto del - la
 du dich doch dei - nes Freunds er - in - nern? Ist dies der Lohn nun für die

15

T. *8* te - ne - ra cu - ra, ch'eb - bi sem - pre di te? Di chi fi -
 Lie - be und Sor - ge, die ich stets dir be - wies? Wem kann ich

17

T. *8* - dar - mi in av - ve - nir po - trà, se giun - se, oh De - i!
 künf - tig denn wirk - lich noch ver - traun, da mich, o Göt - ter!

19

T. *8* an - che Se - sto a tra - dir - mi? E lo po - te - sti? E' l cor te lo sof -
 selbst mein Sex - tus ver - ra - ten? Wie war es mög - lich, daß dies dein Herz er -

22

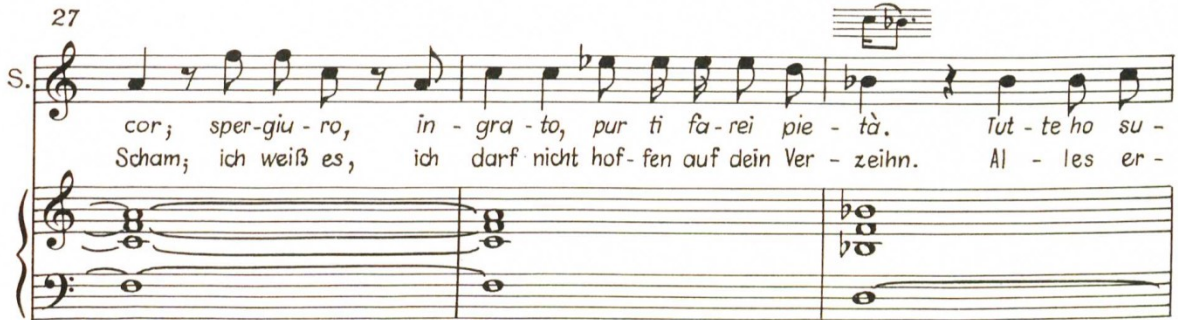
SESTO (*s'inginocchia*)
 SEXTUS (knielt nieder)

T. *8* - fer - se? Ah, Ti - to, ah, mio cle - men - tis - si - mo Pren - ce, non più, non
 - son - nen? O Ti - tus, o gü - tig - ster, e - del - ster Kai - ser, o schweig, o

25

S. 
 più; se tu ve - der po - tes - si que - sto mi - se - ro
 schweig; daß du ins Herz mir sä - hest, wie es e - lend vor

27

S. 
 cor; sper-giu - ro, in - gra - to, pur ti fa - rei pie - tà. Tut - te ho su -
 Scham; ich weiß es, ich darf nicht hof - fen auf dein Ver - zeihn. Al - les er -

30

S. 
 - gli oc - chi, tut - te le col - pe mi - e; tut - ti ram - men - to i be - ne - fi - ci
 - kenn ich, al - les, was ich ver - bro - chen; vor mei - nen Au - gen steht dei - ne gro - ße

33

S. 
 tuo - i; sof - frir non pos - so, nè l'i - dea di me
 Gü - te; kann nicht er - tra - gen mein be - la - de - nes

35

S. 
 stes - so, nè la pre - sen - za tu - a. Quel sa - cro vol - to, la vo - ce
 Da - sein, noch dei - ne rei - ne Nä - he. In dei - ner Stim - me, in dei - nem

37

S. tua, la tua cle - men - za i - stes - sa di - ven - tò mio sup -
 Blick, in dei - ner heil' - gen Mil - de les ich nur mein Ver -

39

S. - pli - cio. Af - fret - ta al - me - no, af - fret - ta il mio mo - rir. To - gli - mi
 - bre - chen. Um eins nur bitt ich, um ei - nen ra - schen Tod. Nimm die - ses

41

S. pre - sto que - sta vi - ta in - fe - del; la - scia, ch'io
 Le - ben, das ich schmä - lich ver - wirkt; willst du, o

43

S. ver - si, se pie - to - so es - ser vuo - i, que - sto per - fi - do
 Kai - ser, dei - ne Gü - te be - wei - sen, laß mein Blut end - lich

45

S. san - gue ai pie - di tuo - i. Sor - gi, in - fe - li - ce. (SESTO si leva)
 T. süh - nen, was ich be - gan - gen. Sex - tus, er - heb dich. (SEXTUS erhebt sich)

(Il con - te - ner - si è
 (Wie schmerzenvoll be -

Tito izjavljuje vrlo važnu rečenicu za njegovu karakterizaciju, prema kojoj se već da naslutiti u kojem će smjeru teći njihov razgovor, odmah na samom početku: *a ipak mi ga je žao*. Ovdje je najvažnija riječ *eppur* (ipak) jer naglašava Titovo sažaljenje i u najgorim trenucima; fraza je a parte, tako da bi se svakako trebala otpjevati tiše, ali nije to onaj a parte za publiku, to je zaista njegov unutarnji nemir i razgovor sa samim sobom. Iza *eppur* bilo bi dobro napraviti kratku stanku, ne predugo nego samo onoliko da se naglasi ta riječ, a nastavak rečenice bi trebalo otpjevati malo sporije i nježnije jer se tu događa promjena u Titu – unatoč svemu mu je žao svog prijatelja. Nakon kratke stanke, Tito kreće u akciju i naređuje Publiju i straži da ga ostave nasamo sa Sestom, što je dobro potkrijepljeno uzlaznom melodijom, modulacijom i nepotpunom kadencom. U Sestovoj a parte replici odmah dolazi do modulacije u a-mol i napetog pomaka u basu g-gis čime je izraženo njegovo teško psihičko stanje. Ovdje nailazimo na ono što je spomenuto na početku, hrvatski je prijevod *nemam snage suočiti se s njim* simboličan, a ne doslovan. Doslovan prijevod s talijanskog bio bi otprilike: *nemam snage izdržati vladavinu ovog lica*. Original na talijanskom moćniji je upravo zbog riječi *vladavina* – ona simbolizira i Tita kao cara i njegovu vladavinu nad Sestovom okaljanom savjesti. Prema tome Sesto bi trebao, dok još ništa nije ni počelo, otpjevati ovu frazu na jako bolan način: početi tiho i sporo, u mukama, i prema kraju ubrzavati da bi se najveći akcent postigao na *l'impero*. Ali *l'impero* ne završiti odviše odrješito, jer nije u karakteru harmonije ni melodije (završetak na terci), nego očajno.

U taktu 6.-8. slijedi dosta zanimljiva konstrukcija: kad Tito pita Sesta je li to istina, da ga je htio mrtvog, modulira se iz a-mola u G-dur. Ljudsko bi uho na ovom mjestu vjerojatno očekivalo molski ili smanjeni akord, ali mislim da je postignut pravi efekt. Tito nije više ljut na Sesta, želi mu oprostiti i pristupa pažljivo i nježno, pokazujući pritom, naravno, jednu dozu razočaranja. Uostalom on ionako ne vjeruje u Sestovu krivnju nego misli da je došlo do zabune, pa i očekuje da mu Sesto otkrije tajnu koja će ga učiniti nedužnim. Titov prvi *ah* nije samo usputni uzvik, već veliko razočaranje i čuđenje, trebao bi biti otpjevan glasnije i duže. Appoggiatura d-c na *Sesto* dobar je izbor, a cijelo prvo pitanje trebalo bi biti u umjerenom tempu i umjerene dinamike. Skok od kvarte na *vero* izuzetno je važan jer takva melodija povezuje prvo pitanjem s drugim koje slijedi, važno je samo ne zastati previše iza *vero*. I zapravo je ovo prvo pitanje pravo pitanje, a drugo *da me mrtvoga želiš* je samo dodatak, što se najbolje vidi kroz melodiju i harmoniju. Zato bi u prvom pitanju napetost trebala rasti sve do *vero*, a u drugom pitanju opadati sve do *morte*, s tim da ni *morte* (smrt) ne treba otpjevati kao da je neka potpuno nebitna riječ. Nakon toga Tito kreće malo žustrije, kada pita *kako te uvrijedio tvoj...*, ovdje akcent ide na *t'offese*, ali ne drsko i napadački, već smireno. Tito zaista propitkuje sebe, da nije negdje pogriješio. Zatim kod *Padre* i *Benefattor* vidimo jasnu gradaciju i zbog teksta i zbog glazbe, tako da pjevanje treba biti sve glasnije i možda brže.

U nastavku (11.-14.) bismo prvi dio *Se Tito Augusto...* trebali otpjevati malo brže i s malom dozom ljutnje kako bi drugi dio *di Tito amico...* došao do izražaja, jer ovdje je ono na što Tito cilja, njihovo izdano prijateljstvo. Mozart se poigrao s frazom i stvorio dva bitna kontrasta u melodiji: d-c na *Augusto* je mnogo čvršći pomak jer se odnosi na cara, dok je c-b na *amico* nježniji i odnosi se na prijatelja; s druge strane, *obliar* ostaje na neriješenoj septimi, a *sovvenne* kasnije rješava tu septimu. Nakon toga Tito podsjeća Sesta kako se stalno brinuo

za njega i tako ukazuje na njegovu nezahvalnost (14.-16.). Početak *Il premio e questo* bi Tito trebao svakako otpjevati odrješitije, malo „kroz zube“, i napraviti kratku pauzu iza toga, kako bi se uspio postići kontrast na *tenera* (nježna) u nastavku. Pri tome će nam pomoći i melodijske linije koje će to ovdje lijepo podcrtati. Između *tenera cura* i *ch'ebbi sempre di te* nije potrebna nikakva pauza, a pogotovo ako želimo najveći naglasak u rečenici staviti na *sempre* (uvijek), kojeg bi trebalo otpjevati malo duže, kao i zadnje dvije note malo sporije. Taj zadnji dio karakterističan je i po razloženom akordu i skoku za kvartu f-b, čime Tito želi dodatno naglasiti Sestovu nezahvalnost. U sljedećoj rečenici (16.-20.) Tito se više ne obraća Sestu nego se općenito pita kome više može vjerovati. Ovo se može dvojako protumačiti – ili ga je strah ili ima provalu bijesa. S obzirom na glazbenu podlogu trebalo bi se ipak odlučiti za laganu provalu bijesa, i otpjevao u forte dinamici, dobro izgovarajući konsonante (malo više nego što je potrebno), a naglasak svakako ide na *oh Dei*. Valja primijetiti da je sve do sada Tito pjevao u duru, u stilu historijskog recitativa, a sad odjednom modulira u g-mol. To zasigurno sugerira da se do sada dobro kontrolirao i držao se carskog dostojanstva, ali stigavši do ovog trenutka ne može više i nastavlja optuživački *Kako si mogao, kako ti je srce izdržalo?* Dva su različita osjećaja, kod *potesti* je potpuna optužba i treba se otpjevati vrlo afektirano i drhteći, a *soferse* simbolizira klonulost i razočaranje, pa se na taj način treba i izvesti.

U Sestovu odgovoru odmah je vidljiva promjena na harmonijskom planu, ide se na dominantni sekundakord koji pojačava napetost, i mogli bismo reći da se Sestu žuri da odgovori. Početak *Ah, Tito* interpretirao bih na isti način kao i Titove riječi *Ah, Sesto* jer koriste potpuno istu melodiju, a i emocionalna podloga je slična. Nastavak *ah, mio clementissimo Prence* trebao bi sadržavati crescendo prema *Prence* i nakon toga dramsku pauzu. Sesto tim riječima opisuje Tita onakvim kakav stvarno je, želi naglasiti da ga i dalje takvim doživljava, ali zbog svoje krivnje i unutarnje borbe jedva izgovara te riječi. Slijedi dvaput *non piu*, od koji je prvi tih i sporiji, sadrži uzlaznu kvartu koja odaje dojam da se fraza nastavlja i traži svoj odgovor; drugi *non piu* čvršće je otpjevan i sigurniji, zbog melodije ostavlja dojam završene misli, a trenutni prijelaz iz c-mola u F-dur simbolizira promjenu na unutarnjem psihičkom stanju; Sesto će u nastavku skupiti snage i istaknuti da, kad bi car znao što je posrijedi, bilo bi mu jasno da mu je žao.

U idućoj frazi (25.-29.) pauza između *se tu veder potessi* i *questo misero cor* nije potrebna, tako će se najbolje očuvati jedinstvo jedne misli, a naglasak dolazi tek na *misero*. *Spergiuro* (kunem se) vrlo je naglašen visokim f i treba se otpjevati u forte dinamici, dramatično, ne samo zato što nam to nalaže melodija, nego i radi toga što Sesto tim potvrđuje da stoji iza svojih riječi. *Ingrato* je pridjev koji opisuje srce iz prethodne fraze, pa ga treba otpjevati na neki način neprimjetno u usporedbi s onim prije i poslije njega. *Pur ti farei pieta* (koje žali za tobom) zaključak cijele rečenice zapisan na septimi koja vodi ka rješenju, najbolje bi bilo otpjevati dovoljno pokretno i uvjerljivo, ali s nježnom appoggiaturom c-b na *pieta*. Sesto sada kreće smirenije, s novim zaletom. Frazu *Tutte ho sugli occhi...* mirno završava u Es-duru. Nakon toga bi trebao ubrzano, glasnije i s više uzbuđenja otpjevati *tutti rammento...* patetično završavajući *tuoi* tonovima des-c i novim akordom. Primijetiti ćemo da kada spominje svoje grijeha (*colpe mie*) koristi dur i historijski tip, ali čim počne o Titu i njegovim plemenitim djelima prelazi u patetičnost – to nam dovoljno govori o njegovom

osjećaju krivnje. U nastavku je vidljivo Sestovo postupno gašenje i gubitak snage opadajućim motivima koji su međusobno povezani: *tuoi* (des-c), *posso* (c-b) i *tua* (b-as). Nesumnjivo će najveći odjek imati to da ne može izdržati Titovu prisutnost, pa bi bilo poželjno da se *ne la presenza tua* otpjeva najtužnijim tonom. Nakon toga bilo bi dobro napraviti dramsku pauzu zbog onoga što slijedi. Početak fraze *Quel sacro volto...*, u kojoj govori da je Titova milost postala njegovo (Sestovo) prokletstvo, obilježen je značajnim skokom za smanjenu kvintu (koja gotovo uvijek označava veliku promjenu) i melodijom koja još uvijek nije prestala silaziti (as-g).

Sve ovo izvrsna je podloga za jedan tihi, introvertirani, mračni Sestov ton, koji zatim počinje uzlaziti i od *la tua clemenza istessa* već postaje potpuna suprotnost, vrlo glasan i napet odjek njegova jada. Od tog trenutka s pjevanjem treba požuriti, pripremajući se za riječ *affreta* (požuri) koja slijedi i oštro naglašavajući *supplicio* (prokletstvo). Taman što smo završili u c-molu, skok basa na fis otkriva dominantu za g-mol, Sesto je već izvan sebe i moli za brzu smrt. Fraza *Toglimi presto...* trebala bi uslijediti odmah, praktički bez daha. Mozart ovdje (takt 41./42.) koristi vrlo jako sredstvo, opisivanje najtežih situacija umjesto u molu – u duru; to se ovdje događa kad Sesto moli Tita da mu oduzme ovaj nevjerni život. Međutim pjevač ne bi zbog toga nikako trebao početi pjevati sretno, već samo dalje produbiti emocije, dostižući akord Es-dura gotovo plačući, naglašavajući riječ *infedel* gotovo groteskno. Sesto se sada malo sabrao i nakon kraće pauze slijedi njegova ozbiljna i samouvjerena završna molba. Osim žustro otpjevane fraze s crescendom (42.-45.), bilo bi dobro uzeti zrak i napraviti kratku pauzu prije *questo perfido*, naglašavajući tako rimu *vuoi – tuoi*.

45

S. *san-gue ai pie-di tuo-i.* *Sor-gi, in-fe-li-ce.* (SESTO si leva)
T. *süh-nen, was ich be-gan-gen.* *Sex-tus, er-heb dich.* (SEXTUS erhebt sich)

(Il con-te-ner-si è
Wie schmerzenvoll be-

48

T. *pe - na a quel te - ne - ro pian - to.) Or ve - di a*
- wegt mich so ver - zwei - fel - te Kla - ge.) Nun seh ich

50

T. *qua - le la - cri - me - vo - le sta - to un de - lit - to ri -*
deut - lich, wie das We - sen des Men - schen ein Ver - bre - chen ver -

52

T. *- du - ce, u - na sfre - na - ta a - vi - di - tà d'im - pe - ro! E che spe -*
- wan - delt, wie ihn ver - rich - tet die Lei - den - schaft und Herr - schaft! Und was er -

54

T. *- ra - sti di tro - var mai nel tro - no? Il som - mo for - se d'o - gni con -*
- hoffst du vom Be - sitz ei - nes Thro - nes? Glaub - test du gar, das Glück so zu

56

T. *- ten - to? Ah, scon - si - glia - to! os - ser - va, quai*
fin - den? O, wel - che Tor - heit! so sieh doch die

58

I. *frut - ti o ne rac - col - go, e bra - ma - lo, se puo - i.*
Früch - te, die ich ern - te, die sind's, die du be - gehr - test.

60 **SESTO SEXTUS**

S. *No, que - sta bra - ma non fu, che mi se - dus - se.*
Nein, die - se Herr - schaft war's nicht, was mich ver - führ - te.

62 **TITO TITUS** **SESTO SEXTUS**

I. *Dun - que che fu? La de - bo - lez - za mi - a, la*
Was war es denn? Nur mei - ne eig - ne Schwä - che, Ver -

64 **TITO TITUS**

S. *mia fa - ta - li - tà! Più chia - ro al - me - no spie - ga - ti.*
- häng - nis führ - te mich. So drü - cke dich doch kla - rer aus.

66 **SESTO SEXTUS** **TITO TITUS**

I. *oh Di - o! non pos - so. O - di - mi, oh Se - sto; siam*
O Göt - ter! ich kann nicht. Hö - re mich, Sex - tus; ich

Kadencirajući akordi moraju nastupiti brzo i odrješito kako bi Titov nastup *Sorgi, infelice* (ustani nesretniče) mogao nadjačati Sestove zadnje riječi. Sudeći po tome što počinje za ton i tonalitet više od Sesta, Tito se razljutio i više ne moli, već jasno i glasno zapovijeda Sestu da ustane (ovaj je prethodno pao ničice). Slijedi njegova rečenica a parte (47.-49.) u kojoj se žali da mu je teško izdržati Sestove suze. U svakom slučaju, pošto je a parte, bit će izvedena tiše, a *pianto* s appoggiaturom c-b može se dobro iskoristiti za tužni akcent zbog iznenadne modulacije u b-mol. No odmah kada završi Titov a parte, skokom se prelazi u Des-dur, tako da Tito u „bukvici“ koja slijedi opet poprima karakteristike carskog dostojanstva. Ovaj akord Des-dura isto bi trebao doći brzo nakon b-mola, bez čekanja, jer Tito (s obzirom na ono što slijedi) ne želi da Sesto primijeti njegovu slabost i želi zadržati svoje polu-strogo, polu-zaštitničko držanje. Zato bi s pjevanjem sljedeće fraze *Or vedi a quale...* trebalo početi srednje glasno i polagano, dostojanstveno i samouvjerenom. Tek kasnije na *una sfrenata* kada se napetost pojačava, moglo bi se krenuti nešto brže i žustrije. Treba pripaziti da između *una sfrenata* i *avidita d'impero* nema prevelike pauze, ili da je uopće nema, jer *avidita* na talijanskom ima akcent na zadnjem slogu pa se prema njemu treba požuriti. I naravno najveći akcent dolazi na *d'impero*, kada Tito već lagano gubi kontrolu nad sobom.

Da Tito postaje sve bjesniji dok ovo govori, najbolje nam pokazuje glazba. U taktu 49.-53. jedva da su se izmijenila dva akorda, s basom koji se skoro nije ni pomakao, što upućuje na relativnu smirenost. Ali idući takt već počinje kromatskim pomakom u basu, a u iduća tri takta modulira se u As-dur, Es-dur i završava na dominantni B-dura. *E che sperasti* počinje vrlo napadačkim tonom, u forte dinamici i promjenom akorda, a appoggiatura b-c na *trono* upućuje pjevača na dramsku pauzu iza ili nastavljanje dalje bez daha; jedna i druga opcija su dobre budući da Tito na pitanje odgovara sam sebi drugim, vrlo ciničnim pitanjem *Il sommo forse...* O njegovom cinizmu dodatno nam govori naglašeni *forse* (možda) na tonu d, koji može biti izveden na više načina, bilo da se Tito ovdje naruga ili još više razjari. Isto tako i pomak c-b na *contento* (užitak) koji može biti protumačen i kao odraz radosti užitka. U svakom slučaju, snagu treba sačuvati za *Ah, sconigliato!* (O, nesretniče!) koji nastupa i promjenom akorda, a appoggiatura d-c je u ovom trenutku toliko bolja od npr. ponovljenog tona c, da možemo zamisliti kako se Tito u ovom trenutku uhvati za glavu objema rukama. Nakon toga dolazi brza i oštra fraza, kulminacija ovog dijela, *osserva, quai frutti...*, koja ima najveći naglasak na *bramalo* (čezni za tim) i na kraju ipak malo manje oštar završetak tonovima c-b na sekstakordu B-dura, što nam govori i da slijedi Sestov odgovor i da ga Tito još uvijek sažalijeva.

Prije nego što krenemo dalje, svratit ćemo pažnju na možda naoko nevidljiv način na koji Mozart stvara napetost u Titovu nastupu. Radi se o postepenom uzlaznom pomaku na tonalitetnom i melodijskom planu (takt 49.-59.): početak prve rečenice *Or vedi a quale* nalazi se u Des-duru i opjevan skokom des-as, zatim je druga rečenica u Es-duru, pritom *E che sperasti* na b-es (obrnuto od prethodne silazne kvarte) i na kraju dolazi *osserva* na tonovima f-c u F-duru. Svjedočimo vrlo suptilnom načinu gradacije koji je, ako na sitnom planu možda ne toliko, na krupnom planu itekako važan i iskoristiv.

Sesto (60./61.) odgovara jednostavno, vrlo iskreno i u isti čas s primjesom tuge (jer ne smije otkriti pravi motiv zločina), koristi isti tonalitet i isti ton s kojim je Tito završio da bi se mogao referirati na njegovu misao, čak koristi i isti završetak na *sedusse* kao Tito na *puoi*. Mislim da bi ovdje interpretacija ubrzanim tempom pjevanja i pretjeranim uzbuđenjem (eventualno da bi se brzo opravdao) bila pogrešna. Sesto se ionako ne želi opravdati, nego samo umrijeti i ne odati tajnu, tako da bi njegov odgovor trebao biti više usporen i sumoran. Na kraju krajeva, ni akord se ne mijenja, pa ni glazba ne upućuje na neko dodatno uzbuđenje. Ali Tito zato u nastavku jest uzbuđen, jer mu se čini da bi napokon mogao izvući iz Sesta neko objašnjenje. Ako nije uzbuđen u najmanju je ruku zbunjen, jer mu nije jasno što bi moglo biti – u harmonijskoj podlozi iznenadni smanjeni koji vodi u F-dur. Uopće njegova melodija zvuči tako da ne može biti više upitna nego što je, a savjetovao bih da se *fu* svakako otpjeva kratko, tako da ostavi prostor za tisuću upitnika iza sebe. Iza *Dunque che fu* potrebna je pauza jer Sesto odgađa svaki svoj odgovor i suočavanje s Titom. *La debolezza mia* bi se moglo početi pjevati vrlo polagano, kao da se slovka i izbjegava odgovor, a pritom sve brže, završivši patetično i promjenom akorda na *mia*; nakon toga dolazi još teži završetak, gotovo djetinje bespomoćan, na *fatalita*. Tito je (takt 65.) sve više nestrpljiv, na to ukazuje uzlazna melodija i ritam na *spiegati*, pa bi ovu frazu trebalo otpjevati isto tako nestrpljivo i ubrzano, uz *crescendo* prema noti d. Što se tiče interpretacije sljedeće Sestove replike, ona se sastoji od dva dijela, *Oh Dio! i non posso*, od kojih je prvi naglašen (što je vidljivo iz dominantne harmonije i uskličnika) a drugi nenaglašen i rezigniran. Dramska pauza u sredini pomoći će da sve ovo dođe oš više do izražaja.

66 SESTO
SEXTUS

TITO
TITUS

S.
T.

Oh Di - o! non pos - so. O - di - mi, oh Se - sto; siam
O Göt - ter! ich kann nicht. Hö - re mich, Sex - tus; ich

68

T. *8* so - li; il tuo so - vra - no non è pre - sen - te. A - pri il tuo co - rea
 spre - che nicht als dein Herr - scher, wir sind al - lein hier. Öff - ne dein Herz dem

70

T. *8* Ti - to; con - fi - da - ti all' a - mi - co. Io ti pro - met - to,
 Ti - tus; ver - trau - e dei - nem Freun - de. Re - de ganz of - fen,

72

T. *8* che Au - gu - sto nol sa - rà. Del tuo de - lit - to di la pri - ma ca -
 der Kai - ser hört es nicht. Sag mir nun end - lich, was zur Tat dich be -

74

T. *8* - gion. Cer - chia - mo in - sie - me u - na via di scu - sar - ti. Io ne sa -
 - wag. Dann fin - den wir wohl ei - nen Weg, zu ver - ge - ben. Ich wä - re

76

T. *8* - re - i for - se di te più lie - to. Ah, la mia
 glück - lich, wenn es sich so er - gö - be. O, mein Ver -

SESTO
SEXTUS

78

S. T. TITO TITUS

col - pa non ha di - fe - sa. In con - trac - cam - bio al - me - no d'a - mi -
 - bre - chen ist un - ver - zein - lich. Ich ford - re dei - ne Aus - kunft als den

80

I. I

- ci - zia lo chie - do. Io non ce - la - i al - la tua fe - de i
 Lohn mei - ner Freundschaft. Hab ich nicht sel - ber man - ches Ge - heim - nis dir

82

I. I

più ge - lo - si ar - ca - ni; me - ri - to ben che Se - sto mi
 an - ver - traut, dem Freun - de; so kann ich auch ver - lan - gen, daß

84

T. S. SESTO SEXTUS

fi - di un suo se - gre - to. (Ec - co u - na nuo - va spe - cie di
 du mir nichts ver - heim - lichst. (O, wel - che neu - e Art, mich zu

86

S.

pe - na! o di - spia - ce - re a Ti - to, o Vi - tel - lia ac - cu -
 quä - len! will - fahr - te ich nun Ti - tus, gäb Vi - tel - lia ich

TITO (incomincia a turbarsi)
 TITUS (sicherregend)

88

S.
 T.

- sar.) & Du - bi - ti an - co - ra? Ma, Se - sto, mi fe - ri - sci nel più
 preis.) Kannst du noch zwei - feln? O, Sex - tus, wie ver - letzt du mein ver -

90

T.

vi - vo del cor. Ve - di, che trop - po tu l'a - mi - ci - zia ol - trag - gi con
 - trau - en - des Herz. Das heißt die Freundschaft hoch - mü - tig zu be - schimp - fen, wenn

93

T.

que - sto dif - fi - dar. Pen - sa - ci; ap - pa - ga il mio giu - sto de -
 du mir so miß - traust. Denk dar - an; er - fül - le mein ge - rech - tes Be -

(con impazienza)
 (ungeduldig)

96

SESTO (con disperazione)
 SEXTUS (verzweifelt)

T.
 S.

- si - o. (Ma qual a - stro splen - de - va al na - scer mi - o!) & E
 - geh - ren. (Un - ter un - sel' - gem Stern bin ich ge - bo - ren!) Du

TITO
 TITUS

98

T. ta - ci? E non ri - spon - di? Ah, giac - chè puo - i tan - to a - bu -
 schweigst noch? Gibst kei - ne Ant - wort? O, wel - che Pro - be ver - langst du

100

T. S. - sar di mia pie - tà. Si - gno - re... sap - pi dun - que... (che
 noch von mei - ner Gunst. Mein Herr - scher... nun, so wis - se... (weh

SESTO SEXTUS

Sada kad se uvjerio da postoji dublji razlog pokušaja atentata i vidio da mora drukčije prodrijeti do Sesta, Tito odabire pristup bliskog prijatelja, sasvim ravnopravna Sestu. Prijelazom s c-mola na dominantu B-dura (takt 67.) Mozart je pripremio podlogu za Titov nježni pristup svom prijatelju, tihim pjevanjem punim suosjećanja. Tito intervalom kvinte dodatno naglašava *siam soli* (sami smo) kako bi pridobio Sesta, a nastavlja gotovo tepajući mu: odabir riječi *il tuo sovrano* (tvoj vladar) puno je osobniji i mekši nego primjerice *il sovrano* (vladar). U nastavku slijedi jedna od najpatetičnijih Titovih izjava, sudeći prema melodiji. Kod *Appri il tuo core...* prvo počinje promjenom akorda koji vodi ka patetičnom recitativu, zatim skače za sekstu niže kod *confidati* (povjeri se) i završava u d-molu. Na temelju dosadašnjih primjera dalo bi se zaključiti da svaka silazna seksta u molu izražava neku duboku patnju ili, kao što je u ovom primjeru slučaj, preklinjanje. Bilo bi najbolje otpjevati *Apri il tuo core a Tito* tiho i smireno, a zatim postaviti nježni akcent (ali glasniji) na *confidati* i završiti misao opet polagano.

S idućom frazom *Io ti prometto...* treba nastaviti glasnije i kao da nekoga uvjeravamo u nešto, pri čemu će pomoći promjena harmonije. Nakon ovoga je neophodna dramska pauza jer je Tito došao do najosjetljivijeg dijela razgovora u kojem moli Sesta da mu kaže pravi razlog. *Del tuo delitto* trebalo bi se otpjevati vrlo pažljivo, skoro kao da Tito govori Sestu na uho, a riječ *delitto* (zločin) naglasiti malo oštrije tako da se stekne ozbiljnost situacije, kako nam sugerira i Mozart promjenom harmonije; kod *cagion* trebalo bi nastojati da ne padne napetost sa završetkom tona jer nakon toga dolazi emocionalna promjena i modulacija u C-dur. Tito sada opet pokazuje svoju neograničenu milost, a prijelaz u C-dur, a appoggiatura na *scusarti* (da ti oprostimo) pogotovo dokazuje da je ona zaista iskrena i da on u njoj uživa. Stoga je u pjevanju poželjno osjetiti već vedriji karakter. Optimistična, široka melodija, umjereni crescendo te dah između *sarei* i *forse* najbolje će opisati radost u Titovoj zadnjoj

rečenici, završenoj tipičnom silaznom kvartom i kadencom, nadajući se da je došao kraj njihovim mukama.

Sesto odgovara bez čekanja (77./78.), bolno naglasivši *Ah*, koristeći u očaju silaznu melodiju, podcrtavajući *colpa* (griješ) tonovima d-c i zatim *difesa* (opravdanje) istim motivom za ton niže. Primijetimo kako je Sesto završio u G-duru, a Tito se idućom rečenicom *In contraccambio...*, kada opet nagovara Sesta, vraća u D-dur iz kojeg je ovaj i krenuo – kao da ga želi vratiti na pravi put i ohrabriti ga da progovori. Tito značajno naglašava *almeno* (barem) skokom za povećanu kvartu i promjenom harmonije; s druge strane *lo ciedo* (pitam te, molim te) nije opisano odrješitim skokom za kvartu niže, kao što je na ovom mjestu moglo biti, pa nas to upućuje na daljnji razvoj situacije. Cijela ova fraza (79./80.) ne bi se trebala otpjevati previše zapovjednički jer ovo nije zapovijed već preklinjanje. Prema tome, bit će prikladan užurbani tempo, afektirano pjevanje i bez pauze između *almeno* i *d'amicizia*. Tito nastavlja potpuno drukčije, tiše i nježnije, s pomakom harmonije za malu sekundu niže i melodijom c-h kod *celai* (nisam skrivao) što nas uvodi u patetični recitativ. Sve je ovo potkrijepljeno tekstom jer Tito sada zadire još dublje u njihovo prijateljstvo, podsjećajući Sesta da mu nije prešutio ni svoje najmračnije tajne. Mozart kod *najmračnijih tajni* (*i piu gelosi arcani*) neočekivano prelazi u A-dur, umjesto a-mola, i taj postupak Titu vraća njegovu vedrinu uvjeravanja ali i potrebnu atmosferu za *merito ben che Sesto*, kad izjavljuje da je svojim postupcima zaslužio da mu Sesto oda svoju tajnu. Takt 83 može se otpjevati glasnije i strože (nikako ljutito), međutim *mi fidi un suo segreto* vrlo je ublaženo, unatoč kadenci koja dolazi, appoggiaturama e-d na *fidi* i h-a na *segreto*.

Sestova sljedeća rečenica (85.-88.) vrlo je važna, to je njegova glavna dvojba koja ga proždire, razlog svih njegovih muka i grižnje savjesti u operi od trenutka pokušaja ubojstva pa sve do kraja: ili razočarati Tita ili optužiti Vitelliu. Ovdje ću se nakratko zaustaviti i ukazati na jednu Mozartovu sklonost pri uglazbljivanju recitativa (barem konkretno ovog recitativa). U trenutku kada dolazi do nepotpune kadence, a imamo četiri takva primjera u ovom recitativu, nikad ne nastavlja isti lik, već slijedi replika. U slučaju da replika sadrži otvorenu reakciju, dakle nije aparte, Mozart uvijek nakon dominante stavlja akord dominantine dominante, što pomaže sugovorniku da se suprotstavi onom prethodnom i ostavlja dojam samouvjerenosti. Primjeri za to su Titova reakcija u taktu 46. i Sestova u taktu 77. S druge strane, kada nakon kadence slijedi aparte, dakle reakcija prema unutra, kada sugovornik zapravo izražava svoje misli a ne riječi, nakon dominante se koristi dominantanta za šesti stupanj, obično mol, pri čemu bas uzlazi za malu sekundu. Takvim harmonijskim razvojem već smo jednom nogom zakoračili u patetični recitativ koji je idealan za izražavanje unutarnje boli. Primjeri za to su Sestove reakcije u taktu 4. i upravo sad, kad smo došli do njegove temeljne dvojbe, u taktu 85. Čisto sumnjam da je Mozart ovo četiri puta slučajno napisao i više sam mišljenja da su upravo ovi taktovi iz nekog razloga užasno važni. Možda se nekome naizgled ne čini da ova kratka analiza ima previše veze s interpretacijom, ali on je tada u krivu, jer Mozartov glazbeni jezik itekako dobro podcrtava sve što se događa, a pogotovo kad koristi ovakve efekte koje ljudsko uho ne može ne primijetiti.

Kako bilo, Sestovu patetičnu rečenicu u zagradi *Ecco una nuova...* dobro bi bilo započeti tiho i neprimjetno, kao i svaku rečenicu u zagradi, no već od riječi *Tito* koja dolazi skokom za povećanu kvartu vidimo da neće moći suzdržati svoje emocije, tako da bi završavanje misli melodijskom formulom kadence trebalo proći u žustrom i glasnom tonu. Tito zabrinuto nastavlja pitanjem *Dubiti ancora?* (još se dvoumiš), ali odmah prelazi u durski akord kako bi prilikom *Ma, Sesto, mi ferisci...* prizvao Sestovo suosjećanje. Još jednom se susrećemo s uvijek značajnim intervalom silazne sekste, ovaj put kod *vivo* kako bi Tito preuveličao svoju tešku situaciju. Prije iduće fraze trebalo bi napraviti pauzu jer nakon vrlo izražajne izjave da ga Sesto probada ravno u srce, dolazi nešto potpuno drukčije. Kroz rečenicu *Vedi, che troppo...* Tito tiho i smireno (ali tužno) objašnjava Sestu da svojim nepovjerenjem uništava njihovo prijateljstvo, pri čemu opet odabire nježni pristup bliskom prijatelju. Savjetovao bih da se već skokom naglašen *che troppo* (koliko mnogo) otpjeva sporo i sjetno, u glazbenom smislu u smjeru prema *tu* (ti) kojeg bi trebalo nježno naglasiti; iza toga kratka pauza i *con questo diffidar* (ovim nepovjerenjem) otpjevano još tiše i izražajnije. Nakon toga Tito kao da se probudio, pjevajući odlučnim i glasnijim tonom svoj prijedlog-molbu *Pensaci* (razmisli) i kod *il mio giusto desio* naglašavajući silaznom kvartom koliko je njegova želja plemenita. Sestovo kukanje (takt 96./97.) nastavlja se plačljivim tonom i modulacijom u mol. Ud ovog trenutka Tito gubi strpljenje, Sestova šutnja dovela ga je na rub živaca i ne želi se više natezati. Odrješito pjevajući *E taci?* (šutiš?) s iznenadnom promjenom akorda u Es-dur i zatim *E non rispondi?* (ne odgovaraš?) s još jednom harmonijskom promjenom, ovog puta i pomakom basa, uvodi nas u ljutito i glasno otpjevanu frazu *Ah, giacche puoi...* pri čemu bi *pieta* trebala biti još oštrije naglašena od *giacche* koji dolazi skokom.

100

T. S. Sesto Sextus

- sar di mia pie - tà. Si - gno - re... sap - pi dun - que... (che
 noch von mei - ner Gunst. Mein Herr - scher... nun, so wis - se... (weh

102

S. T. TITO TITUS Sesto Sextus

fo?) Sie - gui. (Ma quan - do fi - ni - rò di pe -
 mir!) Sprich nun! (O fänd ich doch ein En - de der

104

S. T. TITO TITUS Sesto Sextus

- nar?) Par - la u - na vol - ta: che mi vo - le - vi dir? Ch'io son l'og -
 Qual!) Sprich end - lich wei - ter: was hat - test du im Sinn? Ich woll - te

106

S.

- get - to dell' i - ra de - gli De - i; che la mia sor - te non ho più
 sa - gen, daß mich die Göt - ter has - sen; daß ich mein Schicksal nicht län - ger

108

S.

for - zaa tol - le - rar; ch'io stes - so tra - di - tor mi con - fes - so, em - pio mi
 tra - gen kann und will; Ver - rä - ter, ja, ich bin's und be - kenn es, nichts - wür - dig

111



S.
 chia - mo; ch'io me - ri - to la mor - te, e ch'io la bra - mo.
 bin ich; den Tod sollst du mir ge - ben, den ich ver - die - ne.

Sesto se napokon malo preplašio i uopće ne razmislivši krenuo pričati o onome što mu je na duši (*Signore... sappi dunque...*), no ipak je, prije negoli sve izbrblja, povratio razum, zaustavivši se i pjevajući aparte *che fo?* (što to radim?). Prije samog *Signore* i prije *sappi* potrebno je napraviti dramsku pauzu kako bi se zaista stekao dojam pod pritiskom jedva izgovorenih riječi. Pritom bi se *Signore* trebalo otpjevati silaznim akcentom a *dunque* tako da se napetost pojača, kao da će se nastaviti dalje. Vrlo spretno i karakterno drukčije treba otpjevati *che fo?*, kako bismo osjetili a parte rečenicu. Tito slijedi oštro i ozbiljno: *Segui!* (nastavi!). Nakon još jednog Sestovog a parte kukanja (takt 103.), Tito će odlučno reći *Parla una volta: che mi volevi dir?* (govori već jednom: što si mi htio reći?), naglašavajući *dir* promjenom akorda koja vodi u mol i priprema podlogu za Sestov patetični odgovor. Ni Sesto više ne može izdržati, sve ono što se u njemu nakupilo u idućim rečenicama izaći će na površinu. Ovo je njegova najizražajnije i najiskrenija izjava, u kojoj priznaje da je izdajnik i neopozivo prihvaća svoju smrt. Ovo je i trenutak kada recitativ doživljava svoje emocionalni vrhunac. Na tonalitetnom planu (takt 105.-112.) izražena je gradacija u tri stupnja, f-mol – c-mol – g-mol, usporedno prateći rastuću napetost Sestovih riječi. Nesumnjivo najveći naglasak postignut je akordom D-dura kada Sesto priznaje da je izdajnik (*traditor mi confesso*) i kadencirajućom melodijom kada zahtijeva svoju smrt (*e ch'io la bramo*). Sudeći prema užasu, tjeskobi i očaju koje Sesto osjeća, sve ovo bi se trebalo otpjevati kao iz jednog daha, izričući najteže riječi s posebnom patnjom i koristeći pauzu prije *ch'io stesso* i prije *e ch'io bramo*. Riječi *e ch'io bramo* zaključak su svih Sestovih unutarnjih borbi, pa *e* trebalo biti otpjevano duže, iščekujući što će uslijediti, a *ch'io la bramo* najtamnijim mogućim tonom te vrlo oštro i glasno.

113 TITO
TITUS

Sco - no - scen - te! e l' a - vra - i. Cu - sto - di, il re - o to -
Ja, dein Un - dank ver - dient ihn. Schafft mir, ihr Wa - chen, den

115 SESTO
SEXTUS

- gie - te - mi d' in - nan - zi. Il ba - cio e - stre - mo su quel - la in - vit - ta
Mann aus mei - nen Au - gen! Laß mich zum Ab - schied noch küs - sen dei - ne

117 TITO (*senza guardarlo*)
TITUS (*ohne ihn anzusehen*)

man. Par - ti; non è più tem - po, or tuo giu - di - ce
Hand. Ge - he; zu spät für al - les, denn nun bin ich dein

119 SESTO
SEXTUS

so - no. Ah, sia que - sto, Si - gnor, l' ul - ti - mo do - no.
Rich - ter. Ich er - bitt' es von dir als letz - te Gna - de.

Tito je sada definitivno izgubio sve svoje strpljenje i odustao od spašavanja Sesta. Vrlo ogorčeno i bijesno nastavlja u taktovima 113.-115. prijeteći Sestu da će smrt i dobiti, a potom straži oštro naređujući da mu ga „maknu s očiju“. Sesto zatim, gotovo na koljenima, moli za posljednju Titovu milost – da po zadnji puta poljubi carevu ruku – no Tito odbija nastavljajući jednakom silinom, pritom modulirajući u tonalitet za stupanj viši kako bi pokazao da je to bila njegova zadnja. Sestova posljednja fraza uod je u ariju u kojoj, kako sam već napisao, moli Tita da se prisjeti njihovih prijateljskih dana. Sesto završava tiho i potpuno poražen, gotovo svečanom tugom, potpunom kadencom koja završava s pikardijskom tercom.

7. Zaključak

Odabrao sam recitativ za temu svog diplomskog rada jer me kao studenta dirigiranja od svih vrsta glazbe oduvijek najviše zanimala opera. Kroz studij sam, dakako, radio na recitativima, ali nisam nikada imao dovoljno vremena, pored ostalih obaveza, da se posvetim detaljnijoj analizi za koju sam mislio da će biti itekako potrebna za bolje razumijevanje recitativa, te samim time bolju interpretaciju. Nekad dok sjedim u kazalištu i gledam neku operu, recitativi mi se čine poprilično dosadni, loše izrađeni i artikulirani. Zbog toga sam htio napraviti iskorak i iskoristiti ovaj diplomski rad za tu temu, kako bih na temelju detaljnog proučavanja jednog dana bio kompetentniji u izrađivanju recitativa.

Moram priznati da sam tijekom pisanja ovog rada saznao i otkrio zapravo više nego što sam očekivao. Kako je recitativ nastao, kako se razvijao, filozofsko shvaćanje recitativa, rivalstvo francuskog i talijanskog recitativa, glazbenu interpunkciju... To su samo neka od pitanja, kojima nisam očekivao da ću se baviti, a na kraju se ispostavilo da su ključna za temeljito razumijevanje i profesionalan pristup recitativu. Međutim, kao najkorisniji dio i sukus mojeg rada odredio bih zadnja dva poglavlja. Izradom priloženih analiza zaista sam postigao svoj cilj, naučio bolje razlikovati elemente recitativa i ono što je najbitnije – pronašao odgovarajuću interpretaciju koja nije „pala s neba“, nego se može potkrijepiti logičnim argumentima struke. Stoga smatram da bi onaj tko je pročitao ovaj rad morao zaključiti da recitativ sigurno nije samo uhu logičan slijed akorada koji se događa prema harmonijskim pravilima i prati melodiju u kojoj se tonovi često ponavljaju da bi tekst bio razumljiv i koja uvijek završava uvriježenim melodijskim formulama. U svom sam istraživanju pokazao, a nadam se i dokazao da melodija ne prati tekst samo da bi ga pratila, da glazba ima svoje interpunkcijske znakove koji se itekako razlikuju i ni u kojem slučaju nisu zanemarivi, da smjer melodije itekako određuje poantu izrečene misli te da nijedna pauza nije napisana samo zato da bi pjevač udahnuo. Nadalje, rekao bih da se melodija recitativa u najvećoj mjeri (ali ne isključivo) bavi izražavanjem govora, a harmonijska podloga podcrtavanjem osjećaja i atmosfere – vidjeli smo što sve radi Mozart kada dolazi do velikih promjena u unutarnjem svijetu nekog lika. Ponavljam još jednom ono što sam već napisao: takve promjene u glazbi sigurno nisu slučajne i treba ih uvažiti prilikom interpretacije.

Na kraju bih ipak naglasio nešto kao najvažnije. Uvijek se može pronaći mnogo pravila, konvencija, pravilnosti i tradicionalnih načina interpretacije, ali ipak su svi recitativi i svi skladatelji različiti. Moj cilj nije bio pronaći jedinstveno pravilo kojeg se treba slijepo držati i pomoću kojeg se može interpretirati svaki recitativ. Upravo suprotno, moj cilj bio je primijetiti neke osnovne značajke i detalje koji će u svojem zbroju dati smjernice za razmišljanje o recitativu. Moje je mišljenje da je jedino pravilo kojeg se treba držati ono da glazba (smatram i općenito, ali sada mislim na recitativ) treba biti živa, razumljiva i beskompromisni prijenosnik emocija, misli i radnje. Ako u tome uspijemo, možemo prekršiti sva „pravila“. Ali ako se budemo svih pravila držali, a ono glavno izostane, onda nam je sav trud uzalud.

Nadam se da će ovaj rad jednom biti od koristi mojim kolegama, profesorima i svima ostalima koje ova tema zanima. Zahvaljujem se svojim mentorima, prof. Ivanu Skenderu i

prof. dr. Ivanu Ćurkoviću što su mi cijelo vrijeme bili podrška i velika pomoć, te što su imali razumijevanja za sve moje greške i propuste.

Bibliografija:

1. Brown, H., Rosand, E., Strohm, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. Opera (i). *GroveMusicOnline. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726> (pristup 30. srpnja 2020.).
2. Dill, Charles. Eighteenth-Century Models of French Recitative. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 120, br. 2, 1995., str. 232–250., www.jstor.org/stable/766511 (pristup 2. kolovoza 2020.).
3. Epplé, Eugen (ur.). *La clemenza di Tito: opera seria in due atti, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013.
4. Gluck, C., W.; Metastasio, P. *La clemenza di Tito* (Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): D-4688). Rukopis (cca. 1752.-99.): IMLSP. https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP377779-PMLP221237-Clemenza_di_Tito_Gluck_F-Pn_BW.pdf (pristup 30. rujna 2020.)
5. Jerold, Beverly. *Music Performance Issues: 1600-1800*. New York; Hillside: Pendragon Press, 2016.
6. Wilhelm Marpurg, Friedrich. *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763. [https://imslp.org/wiki/Kritische_Briefe_%C3%BCber_die_Tonkunst_\(Marpurg,_Friedrich_Wilhelm\)](https://imslp.org/wiki/Kritische_Briefe_%C3%BCber_die_Tonkunst_(Marpurg,_Friedrich_Wilhelm)) (pristup 30. srpnja 2020.)
7. Monelle, Raymond. Recitative and dramaturgy in the Drama per musica. *Music & Letters*, vol. 59, br. 3, 1978. <https://www.jstor.org/stable/733757> (pristup 25. srpnja 2020.).
8. Monson, D.; Westrup, J.; Budden, J. Recitative. *GroveMusicOnline. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019> (pristup 30. srpnja 2020.)
9. Neumann, Friedrich Heinrich. *Die Ästhetik des Rezitativs, zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert*. Strasbourg: Baden-Baden, Verlag Heitz GMBH, 1962.
10. Torchi, Luigi (ur.) *L'Arte Musicale in Italia; vol. 6.; Jacopo Peri: Euridice*. Milano: G. Ricordi & C., 1897-1908.

11. Vial, Stephanie D. *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical "Period"*. New York: University Rochester Press, 2008.