

Analiza dijelova iz libreta Verdijevih melodrama zvanih Trilogia popolare

Maletić, Lana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:396445>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-01**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
IV. ODSJEK

LANA MALETIĆ

ANALIZA DIJELOVA IZ LIBRETA
VERDIJEVIH MELODRAMA ZVANIH
TRILOGIA POPOLARE

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
IV. ODSJEK

DIPLOMSKI RAD

**ANALIZA DIJELOVA IZ LIBRETA
VERDIJEVIH MELODRAMA ZVANIH
*TRILOGIA POPOLARE***

Mentorica: prof. Maura Filippi

Studentica: Lana Maletić

Ak. god. 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTORICA
prof. Maura Filippi

Potpis

U Zagrebu 5. rujna 2019.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA: PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU
KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE.

Sažetak

Između 1851. i 1853. godine Verdi je skladao tri melodrame: *Rigoletto*, *Trubadur* i *Traviata*. Sve tri doživjele su nevjerojatan uspjeh i publika ih je dobro prihvatila. Ubrzo su postale u narodu poznate kao *trilogia popolare*, kod nas prevedena i kao latinska trilogija. S obzirom na to da gajim ljubav prema Verdiju, a posebno prema ovoj trilogiji, odlučila sam se njome ozbiljnije pozabaviti, prije svega jezikom libreta u originalu, dakle na talijanskom jeziku, te prijevodom odabranih dueta na hrvatski jezik. Htjela sam vidjeti koja se skrivena značenja kriju iza složenoga talijanskog libreta u onim scenama koje su meni najdraže, sve to zaokruživši pričom i povijesnim činjenicama o skladatelju, njegovim libretistima i, naravno, samim djelima.

Ključne riječi: Giuseppe Verdi, *trilogia popolare*, analiza, libreto

Abstract

Between 1851. and 1853. Verdi had composed three melodramas: *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*. Both three writing received major success and were accepted by the public. Soon they were known under the name *Trilogia popolare*. Regarding my love for Verdi as composer, and specially for this trilogy, I decided to deal more serious with this matter. Before all in the language sense of Italian libretto and It's translation to Croatian. I wanted to see what hidden meanings are behind the complexity of Italian libretto in those scenes that I liked the most. And with all that I circled the story with History background about composer, librettist and of course the masterpieces themselves.

Keywords: Giuseppe Verdi, *Trilogia popolare*, analysis, libretto

SADRŽAJ:

Uvod.....	5
Giuseppe Verdi – životopis.....	5
Verdi – dramaturg.....	7
Značenje latinske trilogije i <i>trilogije popolare</i> (<i>Rigoletto</i> , <i>La Traviata</i> , <i>Trubadur</i>).....	8
Verdijev glazbeni jezik u <i>trilogiji popolare</i>	8
Nastanak <i>Rigoletta</i>	9
Glazbeni jezik u operi <i>Rigoletto</i>	10
Odnos likova u libretu.....	11
Nastanak <i>Trubadura</i>	13
Glazbeni jezik u operi <i>Trubadur</i>	14
Odnos likova u libretu.....	15
Nastanak <i>Traviate</i>	16
Glazbeni jezik u operi <i>La Traviata</i>	17
Odnos likova u libretu.....	18
Libretisti.....	19
Francesco Maria Piave.....	19
Salvatore Cammarano.....	20
Analiza.....	22
<i>Rigoletto</i> : I. čin, 2. scena, br. 3 – duet Rigoletta i Sparafucilea.....	22
<i>Trubadur</i> : IV. čin, 2. scena – duet Grofa i Leonore.....	29
<i>La Traviata</i> : II. čin, 5. scena – duet Germonta i Violette.....	35
Osvrt na temu osvete u razgovoru s g. Slobodanom Elezovićem.....	46
Zaključak.....	48
Bibliografija.....	49
Tonski zapisi.....	51

Uvod

Verdi je bio prvi veliki skladatelj s kojim sam se susrela i ostao mi je jedan od najdražih. Razlog zbog kojeg ga volim možemo pripisati njegovu načinu skladanja koji je uvijek bio kao glas naroda u ono vrijeme. Dugo sam razmišljala i vodila brigu o tome što bih pisala. Naposljetku sam se sjetila *Rigoletta*, prve opere koja je na mene ostavila snažan dojam, i pomislila da možda ne bi bilo loše da malo bolje razmotrim tu ideju. Nije trebalo dugo da shvatim da je ovo tema o kojoj želim pisati. Bacila sam se na posao i istraživanje, razgovarala s ljudima, kako bih ovo djelo što bolje razumjela, a kasnije u svojem pisanju svoj rad približila budućim čitateljima. Rad sam podijelila na dvije velike cjeline: prva koja se bavi Verdijem, operama (*Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*) i libretistima, dok sam drugi dio posvetila analizi. Što se tiče analize, smatrala sam da je jedino ispravno analizirati tekstove onih scena iz opera koje najviše prijaju mojem senzibilitetu. Na kraju je sasvim slučajno ispalo da sam izabrala duete. Mislim da će analiza ovih triju dueta probuditi interes za ove likove i, još važnije, pomoći da se ova remek-djela bolje razumiju. Također sam na samom kraju uvrstila intervju s divnim g. Slobodanom Elezovićem, želeći što bolje shvatiti bit ove trilogije i svoje stečeno znanje o njima podijeliti s vama!

Giuseppe Verdi – životopis

Giuseppe Verdi rođen je 1813. godine u mjestu Roncole di Bussetto, njegov otac Carlo Verdi bio je mali trgovac vinima i likerima. Obitelj je živjela s malo sredstava koja nisu bila dovoljna za vrsno školovanje mladog Verdija, no vidjevši posebne sposobnosti te volju za učenjem i žar koji je mladi Giuseppe imao, školovao ga je mjesni župnik u pisanju, čitanju i zbrajanju, po tadašnjem običaju. Talent za glazbu pokazao je veoma rano, svirajući stare orgulje seoskog orguljaša, koji je vjerojatno nagovorio Verdijeva oca da mu kupi rasklimani spinet.¹ Antonio Barezzi, bogati mjesni trgovac i zaljubljenik u glazbu, prepoznao je Verdijeve skladateljske sposobnosti te mu postaje mecenom i omogućava odlazak na audiciju na milanski konzervatorij, na kojoj mladi Verdi ne prolazi zbog lošeg držanja ruku u sviranju klavira. Nakon neuspjeha vraća se u Busseto, nastavlja studij i postaje dirigent te 1838. godine komponira svoju prvu operu *Oberto conte di San Bonifacio* u suradnji s libretistom Temistocleom Solerom, koja postiže priličan, ali prolazan uspjeh. Već

¹ Gatti, Carlo. *Verdi*, Arnoldo Mondadori editore, 1951.

sljedeće 1840. godine u milanskoj Scali prikazuje se *Un giorno di regno ossia Il finto Stanislao* (tada se upotrebljavao naziv *Un giorno di regno*) po tekstu već poznatog libretista Felicea Romanija, *melodramma giocoso* koja doživljava veliki neuspjeh u trenutku velike tragedije u kojoj dvadesetsedmogodišnji Verdi gubi svoju obitelj, dvoje djece te suprugu Margheritu Barezzi. Verdi se oporavlja od osobne tragedije te ponovno u suradnji s libretistom Temistocleom Solerom radi na svojoj trećoj operi *Nabucco* (1842.), koja mu donosi zasluženi uspjeh, čija tematika borbe Judeje protiv Asirije prikazuje borbu talijanskog naroda protiv austrijskog carstva i austrijske vladavine, a njegove sljedeće opere bivaju gledane kao opere talijanskog *Risorgimenta*. Verdi postaje nacionalni heroj, no jasno je da njegova djela ne bi postala toliko popularna samo iz nacionalnih pobuda da nisu sama sadržajna i inventivna, bogata ljepotama, dramski izražajna, da sama po sebi nemaju snagu jasne ljudske karakterizacije i moć izražavanja onog pokreta čijem je uspjehu iz dna duše služio i sam skladatelj.² Verdijevo stvaralaštvo možemo podijeliti na tri razdoblja, od kojih prvo polazi iz kruga Rossini – Bellini – Mercadante. No on se veoma rano oslobađa svih tih primjera, nije sljedbenik, već odmah od samog početka traži vlastiti put, traži mogućnosti za jasnije izražavanje, a crpi ih neposredno iz talijanskih narodnih melodija, koje se slijevaju u široku rijeku njegovih melodija kao da su pritoke i daju nove melodije, jasno i nepobitno narodne. Ako je u prvom razdoblju bio sjajan stilist, u drugom razdoblju, paralelno s Richardom Wagnerom, njegova glazba već predstavlja jedinstven glazbeni pravac, koji se ne može usporediti ni s čim drugim. Nakon razdoblja šutnje (10 godina pauze) dolazi treće razdoblje sa svega dvije opere, ali su ta dva djela sama po sebi čuda glazbenog stvaralaštva. I *Otello* i *Falstaff* predstavljaju neposredan most od neoromantizma ka modernoj glazbi³. Verdijev utjecaj neizmjereno je velik i bogat ne samo u talijanskom opernom stvaralaštvu nego i u svjetskom. Neosporno je da je Verdi najbliži, najrodniji i najpristupačniji onoj širokoj publici koja samo voli glazbu i ne traži u njoj ništa drugo osim same razumljive ljepote. Ali Verdijeva renesansa, koja je poslije drugog desetljeća 20. stoljeća nastupila čak i u Njemačkoj i Francuskoj, pokazuje da je Verdijeva glazba ona kulminacija, ono savršenstvo u opernom stvaralaštvu koje je jednako blisko svim slojevima operne publike.⁴

² Šulhof, Jozef. *Knjiga o operama*, str. 413–416.

³ Šulhof, Jozef. *Knjiga o operama*, str. 413–416.

⁴ Šulhof, Jozef. *Knjiga o operama*, str. 413–416.

Verdi – dramaturg

Važno je imati na umu da Verdi pri skladanju uvijek polazi od libreta. Glazba je napisana za glazbu riječi, osjećaji koji proizlaze iz nje napisani su za značenje tih riječi i zatim ih nadmašuje, ponekad se na njih i zaboravlja, do mjere da poneki pjevači izgovaraju tek slogove a da ne razmišljaju što govore; no iz Verdijeva rada poznato nam je koliko je kontrolirao libretiste (ponekad im je i prijetio kako bi ih potaknuo), no znamo i koliko ih je vodio, ispravljajući ih i na neki ih način zamjenjujući. Po mišljenu maestra Riccarda Mutija, Verdijevi libreti uvijek su vrlo efikasni, jer su koncizni, sažeti. S malo riječi mogu stvoriti duboki trenutak. Naprimjer, kada Duca di Mantova u *Rigolettu* govori: „*Due che s'amano son tutto un mondo*” („Dvoje koji se vole čitav su svijet”), čini nam se malo priglupa kao rečenica, no u libretu prijeko je potrebna sposobnost sažimanja, a ovo je savršena rečenica koju izgovara libertinac sposoban da odvuče ženu u vrtlog strasti, jer su njegove riječi pune obećanja i poleta.⁵ Rad Giuseppea Verdija sastoji se u uspjehu spoja glazbenih dionica i dramaturške estetike talijanske opere njegova vremena. Aktivno je sudjelovao u pripremi svojih melodrama, jer su za njega i njegova djela riječi bile iznimno važne, od samog početka promišljanja o melodrami kao neodvojivom spoju teatra, naracije, poezije i glazbe, gdje libreto nije tek tekst prethodno napisan koji čeka svoje uglazbljenje, već su libretisti pod budnim Verdijevim vodstvom njegovi stvaratelji. Po riječima Emanuelea Senicija, evolucija Verdija kao dramaturga može se objasniti kao postupni pomak između dvije različite kazališne estetike. Prva je estetika gesta i pokreta, fiksiranih likova, stilova i formi, čiji su korijeni u dramaturgiji europskoga modernog kazališta s početka 19. stoljeća, pogotovo melodrame s pariških bulevara. Druga je okupirana brigom o pokretljivosti, nijansama, pa čak i kontradiktornosti i otvara mogućnost za dvosmislenost, nepristranost i ironiju.⁶ Ova dva kontrasta prizivaju podjelu između s jedne strane direktnog i iskrenog, bludnosti i vulgarnosti u operama koje pripadaju tzv. *trilogiji popolare* (*Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*), a s druge strane Shakespeareom inspirirane lukavosti, kontrasta ili zaslijepljenosti, nepovjerenja i intelektualizma kao kod *Otella* i *Falstaffa*. Opasnost ne leži u kontrastu ovih djela, nego u činjenici da se može lako ovladati govornim

⁵ Muti, Riccardo. *Verdi l'italiano*, 2012.

⁶ Senici, Emanuele. str. 223–224. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3735796.

napretkom, od jednostavnosti do kompleksnosti ili raspadanju od direktnog i iskrenog do prikriivenog i neiskrenog.⁷

Značenje latinske trilogije⁸ i trilogije popolare⁹ (*Rigoletto*, *La Traviata*, *Trubadur*)

Premda ih sam Verdi nije nazvao *trilogia popolare* (tal. *popolare* – pučki, narodni)¹⁰, nazivom koji danas upotrebljavamo za označavanje ovih triju djela, riječ je o naslovu koji im je dan kasnije s obzirom na uspjeh i odaziv publike. Ovo nije trilogija u pravom smislu te riječi, Verdi je nije skladao namjenski kao što je Puccini skladao svoj *Il Trittico* ili Wagner *Prsten Nibelunga*, već označava tri opere koje su skladane jedna za drugom (*Rigoletto* 1851.; *Trubadur* i *La Traviata* 1853.), a također označava razdoblje Verdijeva skladanja u kojemu doseže vrhunac svojeg glazbenog stvaralaštva u osebujnoj dramaturškoj konceptualizaciji i savršeno ovladava vlastitim ekspresivnim sredstvima. Duboka razlika ovih triju melodrama daje nam široki spektar osjećajnosti i raznolikih mogućnosti ekspresivnosti ovog velikog umjetnika. Termin *popolare* u talijanskom jeziku znači narodni, a narod je bio taj koji se prepoznao u Verdijevim djelima i koji je pridonio stvaranju naziva *trilogia popolare*.¹¹ Uloga naroda ima vrlo važan udio u njegovim djelima,¹² tako se pridjevu *popolare* daje još veće značenje jer se Verdijevo predstavljanje realnog svijeta i onog što ga svakodnevno okružuje poklapa s idejom naroda.¹³

Verdijev glazbeni jezik u trilogiji popolare

Smatram izrazito važnim da se nakratko osvrnemo i na glazbeni jezik ovih triju melodrama (*Rigoletto*, *Trubadur*, *La Traviata*). Poznato je da su u operama glazba i tekst sestrinske umjetnosti koja utječu jedna na drugu složenim pravilima glazbenog i jezičnog sustava i ne mogu jedna bez druge! To je i slučaj s *trilogijom popolare*.

⁷ Senici, Emanuele. str. 223–224. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3735796.

⁸ Kod nas je najčešći prijevod latinska ili romantična trilogija: Vauk, Valentin. *Giuseppe Verdi, život i stvaranje*, Zrinski, Čakovec, 1988., str. 23 – naziv latinska ili romantična trilogija

⁹ Treccani: *popolare* agg. 1a [del popolo, inteso come collettività dei cittadini, senza distinzione di classi sociali: *sovranità, volontà p.*] collettivo, comune, pubblico. [od naroda, što se tiče naroda, gledan kao kolektivnost, zajedništvo građana bez razlika socijalnih klasa] kolektivni, opći, javni.

¹⁰ Deanović, Mirko, Jernej, Josip. *Talijansko-hrvatski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb, 1998.

¹¹ *Oxford dictionary*

¹² *Risorgimento* (tal.: preporod) – pokret u Italiji koji je u 19. stoljeću (riječ se rabi najčešće za razdoblje od 1815. do 1870.) doveo do njezina nacionalnog oslobođenja i ujedinjenja.

<https://www.hrleksikon.info/definicija/risorgimento.html>

¹³ Scaldaferri 2011: 29-31.

Glazba u ove tri melodrame poprima ogromne promjene u odnosu na prethodna Verdijeva djela. Maestro glazbi pristupa na način da je učini živom tako što manipulira oblicima iznutra, čuvajući njihove granice, ali šireći ili kondenzirajući pojedine pokrete kako je dramatika djela nalagala. Sjajni primjeri iz ove trilogije bili bi duet Violette i Germonta iz II. čina u *Traviati*, koji se može pohvaliti široko proširenim i lirsko obogaćenim *tempo d'attacco*; ili Leonorina arija u iz IV. čina *Trubadura*, u kojoj se obično brzi *tempo di mezzo* širi i prerasta u poznatu scenu *Miserere*. Također, Verdi često zbor postavlja na samo vokalno čelo, tako nudeći moćno zvučno obogaćivanje ansamblu, pa čak ponekad zbor zasjenjuje solističke brojeve. U usporedbi s francuskim i njemačkim suvremenikima, Verdijev harmonijski jezik ostao je većim dijelom unutar jednostavnoga dijatonskog okvira. Međutim, glazbena površina njegovih opera postala je sve složenija. Sredstva koja se vrlo rijetko vide u ranim operama – pasaži s kromatizmima, nagle modulacije, sklonost dodavanju iznenađujuće harmonične boje već često korištenim zvucima – sada su postali norma. U mnogim arijama i ansamblima kromatske promjene proširuju se kako bi se kontrolirale čitave fraze ili čak čitavo djelo.¹⁴ S ovim kratkim osvrtom na nov pristup glazbi možemo krenuti dalje na sama djela.

Nastanak *Rigoletta*

U pismu pjesniku Antoniju Sommi 23. travnja 1853. Giuseppe Verdi opisao je kako je najbolje realizirao dramski konflikt i raznolikost ekspresija u *Rigolettu*: „... Čini mi se da je najbolja glazba koju sam do sada stvorio, s gledišta efekta (uopće ne mislim da aludiram na njegove književne ili poetske zasluge) *Rigoletto*. Ima vrlo moćnu situaciju, različitost, elan, patos.”¹⁵

Le Roi s'amuse treća je drama Victora Hugoa, predstavljena 1832. godine nakon *Hernanija* i *Marion Delorme*, međutim odmah je zabranjena zbog strašnog napada kritike koja je govorila kako drama sadrži pokretače protiv vlasti apsolutističkih monarhija. Triboulet je deformirana dvorska luda, kojemu kralj Franjo I. otima i siluje kćer, koja je jedini razlog njegova života i ljudske plemenitosti. Verdi je bio svjestan činjenice da se gorki sarkazam originalnog naslova (*Kralj se zabavlja*) neće moći zadržati. Već 3. lipnja piše u Cremonu Piaveu:

¹⁴ Parker, R. „Verdi, Giuseppe”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online Ed.

¹⁵ Barry, Barbara. „Where's My Fool?": „Lear” Motifs in „Rigoletto”.

„Što se naslova tiče, neće se moći zadržati *Le roi s'amouse*, što bi bilo lijepo... Naslov mora obvezno biti *La Maledizione di Vallier* (*Vallierovo prokletstvo*) ili da bude kraće, *La Maledizione* (*Prokletstvo*). Cijeli smisao nalazi se u tom prokletstvu koje postaje i moralno. Nesretan otac koji oplakuje oduzetu čast svoje kćeri, ismijan od dvorske lude koju otac proklinje i to prokletstvo pogađa snažno ludu, čini mi se moralnim i velikim, preuzvišenim.” Libreto prolazi kroz strašnu cenzuru koja u prvom navratu brani gotovo sve, Verdiju se činilo da je takav libreto manjkav karakterno i po važnosti, glavna tematika i realistična dramaturška intuicija maestra jako se sukobila s cenzurom koja je čak imala što za reći i o umjetničkoj uspješnosti, osim o javnom moralu.¹⁶ Na svu sreću, Verdi je pronašao direktora policije Carla Martella (velikog štovatelja njegove glazbe) i uz čvrsto utemeljene argumente s njim se dogovorio da cenzura bude poništena uz određene izmjene: promijenio je vrijeme i mjesto radnje s francuskog dvora na vojvodstvo u Mantovi. Naposljetku libertinac više nije francuski kralj, već renesansni talijanski princ; stoga mijenjaju se imena likova, mračni Triboulet postaje slavni Rigoletto (franc. *Rigolo* – luda), po kome će i opera nositi ime *Rigoletto, buffone di corte*¹⁷. Bianca postaje Gilda, Le Vallier postaje Monterone, Saltabadil Sparafucile¹⁸. Nakon svih peripetija, opera je doživjela svoju praizvedbu 11. svibnja 1851. u teatru La Fenice u Veneciji, i to uz veliki aplauz publike!¹⁹

Glazbeni jezik u operi *Rigoletto*

S razvojem Verdijevih opera sreće se uvijek jasan stilski princip: glazbena scena koja je sažeta od recitativa, arioznih dijelova i zatvorenih formi (arija, ansambla) do većeg jedinstva koji kod *Rigoletta* već postiže visok stupanj umjetničke zrelosti, tako da se individualni glazbeni brojevi neosjetno stapaju jedan u drugi i tako stvaraju dojam prokomponirane glazbene forme, što najbolje možemo vidjeti kod recitativa – arija, Verdi mijenja strukturu i više nemamo jasan prijelaz između scena. Nositelj je dramskog izraza glazbena linija, čiji je karakter proizišao iz pojedinih situacija u radnji.²⁰ Verdi je potvrdio svoj realistični pristup tematici opere: plemići su oličeni u vojvodinoj ariji „*Questa o quella...*” i još poznatijoj „*La donna è mobile*”. Melodija ove arije lako je pamtljiva, u modernoj glazbi bi predstavljala svojevrsan

¹⁶ Mila, Massimo. *Verdi*, 2013.

¹⁷ Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*, str. 814.

¹⁸ Mila, Massimo. *Verdi*, 2013.

¹⁹ Mila, Massimo. *Verdi*, 2013.

²⁰ Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*, str. 813–814.

evergreen, i možda upravo ta lako pamtljiva melodija ukazuje na površnost samog Duce. Majstorsku karakterizaciju likova možemo sagledati i u bezbroj dueta, poput dueta Rigoletta i Sparafucilea, koji uopće nije u uobičajenoj glazbenoj formi, praćen solo basom i violončelom. Preko te orkestralne melodije glasovi se prepliću s prirodnošću govora, stvarajući nam miran, zloban i zavodljiv efekt,²¹ zatim Rigoletta i Gilde te Gilde i Vojvode od Mantove gdje imamo više promjena u tempu (*andante*, *andantino*, *tempo di mezzo*, *cabaletta*)²². Zadnji duet oca i kćeri, „*V'ho ingannato!*“, izrazito je kratak, ostavljajući vremena toliko da Gilda pogleda svoj put prije odlaska na nebo praćena *arpeggiom* u flautama, a Rigoletto skrhan od boli pjeva tako da još više naglasi njezine isprekidane glazbene linije²³. Način na koji je svakom liku dan individualni glazbeni karakter, gdje svakog prati njemu svojstvena glazba, ukazuje na to da je era *belcanta* gotova.²⁴ Jedan složen klimaks u pogledu glazbene karakterizacije jest poznati kvartet iz III. čina gdje Rigoletto, Duca, Maddalena i Gilda imaju vlastiti deklamatorski i melodijski izražajni svijet, pritom ne gubeći karakteristike svoje ličnosti koje su i melodijski prepoznatljive²⁵. Zbor je u *Rigolettu* muški i predstavlja komentatora događaja koji se odvija na sceni, još jedan novitet koji maestro uvodi. Orkestar također prati ulogu komentatora, a valja spomenuti da limeni puhači, vođeni solo trubom i trombonom, intoniraju suzdržani motiv koji će kasnije kroz operu biti povezan s prokletstvom Rigoletta, kao svojevrsni lajtmotiv.²⁶ Rigoletto je u kratkom roku opravdao posljedična svjedočenja *Trubadura* i *Traviate*, Verdijevih remek-djela. Jedan odvažni predložak inspirirao je skladateljevu fantaziju i pružio mu bogatu priliku da glazbeno skicira uloge i raspoloženja koja su postigla neobičan uspjeh. Veliki broj lako pamtljivih melodija omogućio je da opera stekne popularnost za sva vremena.²⁷

Odnos likova u libretu

U svojem pismu Piaveu 8. svibnja 1850. o drami *Kralj se zabavlja*, Verdi piše: „*Kralj se zabavlja* najbolja je tema i vjerojatno najveća drama modernog doba.

²¹ Parker, R. „Rigoletto”, Oxford Music Online.

²² Powers, Harold S. „La Solita Forma” and The Uses of Convention. str. 69–70.

²³ Parker, R. „Rigoletto”, Oxford Music Online.

²⁴ Dragović, Gordan. *Leksikon opera*, str. 264.

²⁵ Dragović, Gordan. *Leksikon opera*, str. 263.

²⁶ Parker, R. *Rigoletto*, Oxford Music Online.

²⁷ Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*, str. 813–814.

Triboulet [sic] je kreacija vrjednija od Shakespearea!”²⁸ Jezik libreta kriptičan je i oslanja se na talijansku poetsku tradiciju, prepun danteizama i latinizama. Likovi su u psihološkom smislu bliži svakom od nas, svaki je lik osobit i različitog karaktera. Glavni je lik Rigoletto, luda, osoba s deformitetom, apsolutno netipičan izbor za glavnog junaka u ono vrijeme! Rigoletto nikako nije vesela luda, on je ogorčen, što se da vidjeti u njegovim zlonamjernim šalama prema dvorjanima, i nesretan zbog svojeg deformiteta zbog kojeg mu je i dodijeljen posao zabavljača. Antipatičan lik, ali jednako inovativan u prikazu raznolikih, složenih raspoloženja, koja se brzo smjenjuju, što ima intenzivan dramaturški utjecaj. On nasmijava i podsmjehuje se drugima, tako se na početku opere smije na račun Monteronea, čiju je kćer zaveo Vojvoda i koji u bijesu proklinje i njega i Vojvodu. I ta kletva prati lik Rigoletta kroz čitavo djelo i svojevrstan je lajtmotiv kako u glazbenom tako i u dramaturškom pogledu. Na Vojvodu ta kletva nema utjecaj zato što je površna osoba koja ne preuzima odgovornosti za svoja (ne)djela jer mu njegovo bogatstvo i moć to dopuštaju. Vojvoda je čovjek bez morala, sebičan, želi udovoljiti sebi kako bi se zadovoljio, tako kroz čitavu operu možemo primijetiti njegove tehnike zavođenja kroz njegove arije „*Questa o quella*”, gdje puca od samopouzdanja, ili je pak milozvučan i uvjerljiv dok pjeva Gildi „*È il sol dell’anima*” i na kraju laskavi zavodnik u „*La donna è mobile*”. Piave vodi računa o tome kad točno nastupa trenutak klimaksa, što možemo direktno vidjeti u sceni kad shvaća da je njegova kći s Vojvodom. Kaže dvorjanima: „*Io vo’ mia figlia*” („Želim svoju kćer”). Ova rečenica predstavlja jedan od centara dramske strukture jer prisustvujemo razdvajanju između Rigolettova privatnog i javnog života. Između Rigoletta i Vojvode (koji su dominantni likovi) nalazi se Gilda, Rigolettova kći. Njih troje zajedno čine trokutni odnos, a Gilda, koja je dramaturški postavljena u sredinu, rastrzana je između oca i čovjeka u kojeg se zaljubila. Gilda predstavlja lik mlade djevojke, ranjive, zanesene. Na početku je privržena ocu, da bi ga na kraju izdala tako što žrtvuje svoj život radi čovjeka u kojeg se zaljubila. Kada shvaća da je obmanuta, da je Vojvoda s Maddalenom, gaji dubok osjećaj srama i ne vidi svrhu daljnjeg života te se pristaje žrtvovati i biva ubijena. Ona je žrtva vlastite

²⁸ Barry, Barbara. „Where’s My Fool?”: „Lear” Motifs in „Rigoletto”. *Comparative Drama*, vol. 46, no.1, 2012, str. 61.

mladosti, neiskustva i zaštićenog odrastanja. Sanjar i sklona impresioniranju, podsjeća na mladu Emmu iz *Gospođe Bovary*.²⁹

Nastanak *Trubadura*

Dok je skladao ovo djelo Verdi je u pismu libretistu Salvatoreu Cammaranu napisao: „Što se tiče raspodjele djela, dozvolite mi da vam kažem, da kad sam upoznat s poezijom koju želim uglazbiti, dobri su bilo koji oblik ili forma, bilo koja distribucija, i ja sam još sretniji ako je nova i bizarna. Ako u operama ne bi bilo *cavatina*, dueta, trija, zborova, finala itd. i ako bi čitava opera bila, recimo, jedno djelo, smatram to mnogo razumnijim i pravednijim.”³⁰

Ne zna se kako je Verdi došao u doticaj sa španjolskom dramom *El Trovador* Garcije Gutiérreza, koji je postigao nevjerojatan uspjeh, sedamnaestogodišnji autor postao je jedan od najplodonosnijih autora Španjolske. Libreto za *Trubadura* dugo se smatrao primjerom za konfuzan, katkad groteskno zastario tekst jedne melodrame iz sredine 19. stoljeća koji je stvorio Salvadore Cammarano, koji je već tri puta prije toga radio s Verdijem (*Alzira*, *La battaglia di Ligano* i *Luisa Miller*). Problem za vrijeme nastajanja opere nalazio se u tradicionalnom te konzervativnom shvaćanju melodrame indolentnog Cammarana te u entuzijazmu za inovacijom dinamičnog Verdija. Verdi se oduvijek odnosio prema starijem i iskusnijem libretistu Cammaranu s velikim poštovanjem, što ga nije spriječilo da nameće svoje ideje. Čak je zamislio operu koja se sastoji od jednog jedinog broja. Radnja, koja se temeljila na u to vrijeme vrlo uspješnoj drami *El Trovador* (1836.) Antonija Garcije Gutiérreza (Verdi je također uglazbio njegova *Simona Boccanegra*)³¹ komplicirana je, ali ne i nelogična. Na poseban je način uvjerljiva ako je čovjek spreman prihvatiti važnu premisu. Radnja ima snažni epski karakter, ali je ipak zbog prinude za kratkoćom u libretu ovo djelo bilo pod pritiskom toliko da se neki bitni dijelovi u tekstu odvijaju između pojedinih činova i slika. Cammarano je ispred svakog čina stavljao naslov kako bi naglasio radnju u svakoj epizodi. Radnja sadrži tipične osobine romantizma i gotike i odlikuje je nemarno rukovodstvo aristokracije tog vremena, djelovanja i prostora kako ga je okarakterizirao Viktor Hugo. Povijesna vjerodostojnost tvrdi nam da je scensko djelo podleglo promjenama: na početku 15. stoljeća nije više bilo trubadura, a Cigani su se

²⁹ Barry, Barbara. „Where's My Fool?": „Lear” Motifs in „Rigoletto”. *Comparative Drama*, vol. 46, no. 1, 2012, str. 61

³⁰ Parker, Roger: „Il Trovatore”.

³¹ Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*, str. 817.

prvi put pojavili u Španjolskoj 1425., gdje su jedno vrijeme uživali posebne privilegije da bi sigurno krajem stoljeća bili na zlu glasu. Cammarano je preminuo tijekom pisanja libreta te ga je naslijedio mladi pisac Leone Emmanuele Bardare, koji je imao hrabrosti da naizgled stvori jedan nokturno.³² U teatru Apollo 19. siječnja 1853. Trubadur je upoznao slavu bez granica, koja ga još danas prati kao najpopularniju Verdijevu operu.

Glazbeni jezik u operi *Trubadur*

Kada je skladao ovo djelo Verdi je, za razliku od *Rigoletta* i kasnije *Traviate*, bio manje inovativan u pogledu glazbe. Umjesto novih promjena koje je uveo u *Rigolettu* (kao što su neprimjetni prijelazi iz recitativa u ariju, iz arije u duet itd.), kod *Trubadura* se vraća tradicionalnom načinu skladanja. Ponovno imamo *cabalette*, arije su *da capo al fine*, važne su emocije naglašene i ponavljaju se više puta u riječima poput *amore, dolore, patria...* Glazba se ponavlja u naglašavanju Verdijeve *parola scenica*. U centru je pozornosti prije svega glas. Verdi je jedanput čak izjavio da je zbog kompleksnosti same drame nužno da i glazba bude tradicionalna i složena, jer se jedino na taj način može stvoriti protuteža između libreta i glazbe. Valjalo bi spomenuti da je Verdi liku Azucene namijenio rolu glavnog junaka, jer je obilježena emotivnom ambivalencijom oko koje se vrti čitava drama. U tonalnom smislu predstavljena je „sonornim” B-durom. U njezinoj najpoznatijoj ariji „*Stride la vampa*” započinje i završava svoju *canzonu* u B-duru točno prije prelaska u kadencu. Naglasak na B-duru direktna je posljedica Verdijeve asocijacije s karakterom samog lika Azucene. C-dur u operi vezan je za neustrašiv i težak duh Cigana gdje je najjači moment te velike rječitosti i simbolike oličen u ariji Manrica „*Di quella pira*” kojom završava III. čin.³³ Međutim, glas kojem je Verdi dao najviše pažnje jest sopran, stoga je u centru pozornosti, iako sopran nije glavni lik.³⁴ Lik Leonore je glazbeno prezentan, a njezina glazbena linija pažljivo je vođena i skladana. Tako na se naprimjer „*Tacea la notte*” kreće od suzdržane naracije do strastvenog intenziteta, dok je *cabaletta* „*Di tale amor*” uniformiranija u svojem brzom tempu i nevjerojatnim koloraturama.³⁵ Primjetno je isto da se scena tradicionalno pretvara u obrasce *cavatine* praćene *cabalettom*, što bi zapravo bila lagana lirski melodija koja prelazi u

³² Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*, str. 817.

³³ Drabkin, William. str. 144–149.

³⁴ Friedheim, Philip. *Formal Patterns in Verdi's „Il Trovatore”*. str. 411.

³⁵ Parker, Roger. *The Dramatic Structure of „Il Trovatore”*. str. 164–165.

briljantan dio praćen zahtjevnim koloraturama.³⁶ Arija Azucene je strofična, samo se tekst mijenja, a zanimljivo je napomenuti da se ista ta melodija (lajtmotiv) vraća više puta u orkestru i time se naglašava Azucenina opsesija majkom i time ta melodija postaje efektivnija nego sama arija.³⁷ Za razliku od *Rigoletta* i *Traviate*, u *Trubaduru* ne možemo vidjeti socijalnu pozadinu likova, jedina mjesta u operi koja čak i sugeriraju neke normalne društvene osjećaje kojima se mogu suprotstaviti protagonisti jesu ona u zboru koja otvaraju drugi čin („*Chi del gitano i giorni abbella?*”) i prvu scenu III. čina („*Squilli, echeggi la tromba guerriera*“). Činjenica da ova dva zbora, i nitko drugi u čitavoj operi, predstavljaju jedine iznuđene skupne osjećaje koji se mogu suprotstaviti nestabilnim životima glavnih junaka smanjuje prisutnost društvene norme radikalnije nego u druge dvije opere.³⁸

Odnos likova u libretu

O vrijednosti opere *Trubadur*, nastale poslije trijumfalno primljenog *Rigoletta*, mišljenja su bila podijeljena – jedni su smatrali da je ona korak unazad u odnosu na operu *Rigoletto*, odnosno da je simbioza dobrih i loših strana Verdijevih ranijih opera, dok su je drugi nazvali majstorskim djelom, talijanskom *Pasijom po Mateju*. Njezin je libreto mračan, potpuno kriptičan i težak za razumijevanje. Ova je opera postala svojevrsni test verdijanskog fanatizma, zastavica kojom mašu čisti verdijanci koji sumnjaju u kvalitete zrelog savršenstva *Otella* i *Falstaffa* te uzdižu u *Trubaduru* neokaljanog Verdija, neoštećenog intelektualističkim utjecajem Arriga Boita.³⁹ Ipak, Verdi je smatrao da će ova izrazito romantična drama bolje zvučati ako se prikaže tradicionalnim izražajnim sredstvima te da joj moderna tehnika kompozicije ne bi odgovarala. U *Trubaduru* psihologija likova postaje intimna, važan je cjelokupan mračan, turoban, šutljiv ambijent, izolirani osjećaji pojedinca koje cijelo vrijeme pratimo u krupnome planu.⁴⁰ Ličnosti nisu važne, s diferenciranom psihologijom, već su arhetipovi koji izražavaju osnovna raspoloženja – ljubav, mržnju, ljubomoru ili osvetu. Samo je Azucena snažnije ocrтана i ona je prototip kasnijih srodnih likova – Ulrike (*Krabuljni ples*), Amneris (*Aida*) i Eboli (*Don Carlos*). Kao glavna protagonistkinja, Azucena se izražava demonskim elementima („*Stride la vampa*”),

³⁶ Friedheim, Philip. *Formal Patterns in Verdi's „Il Trovatore”*. str. 411–412.

³⁷ Friedheim, Philip. *Formal Patterns in Verdi's „Il Trovatore”*. str.416.

³⁸ Friedheim, Philip. *Formal Patterns in Verdi's „Il Trovatore”*. str. 425

³⁹ Mila, Massimo, *Verdi*, Rizzoli, 2013.

⁴⁰ Mila, Massimo. *Verdi*, Rizzoli, 2013.

dok je osnovni karakter Leonorine arije lirski. Oko manje individualiziranog lika Leonore prikazani su zaljubljeni grof Luna (osobito u ariji iz II. čina „*Il balen del suo sorriso*,) i temperamentni Manrico („*Di quella pira*”), potvrđujući da je opera pisana isključivo za pjevače i isticanje ljepote njihova glasa.⁴¹

Nastanak *Traviate*

Nakon što je sredinom listopada 1852. odlučio postaviti na scenu dramu Alexandra Dumasa (sina), Verdi je u istodobno radio na dva libreta: na *Trubaduru* i *Traviati*. Nakon premijere *Trubadura* preostalo je samo šest tjedana da partitura za *Traviatu* bude gotova. Premijera *Traviate* odigrala se 6. ožujka 1853. u Veneciji u kazalištu La Fenice. Verdi je bio rezerviran po pitanju sopranistice Funny Salvini Donatelli koja je tumačila Violetu na premijeri. Zamišljao je glavnu protagonisticu kao krhku, osjetljivu djevojku oboljelu od tuberkuloze, dok je Funny za vrijeme premijere bila žena u srednjoj dobi poprilično krupne građe, što se kosilo s karakterom Violette! Kako god, sopranistica je dobila veliki aplauz nakon završetka prvog čina, iako je Verdi izvedbu smatrao potpunim promašajem! Po svoj prilici, izgleda da je vremena za probe bilo premalo, zbog čega su Felice Varesi i Ludovico Graziani u ulogama Germonta – oca i sina ostali ispod svojih potencijala.⁴² Venecijanskoj publici opera se nije dopala. Verdi je ovako obavijestio prijatelja Muzia: „*Traviata* jučer fijasko. Greška je moja ili pjevača?... Vrijeme će pokazati.” Kada je opera ponovno prikazana u Parizu, Verdi ju je „postarao”, smjestio je radnju za vrijeme Luja XVIII., kako bi izbrisao loš dojam koji su davali suvremeni kostimi na sceni. Suvremeni kostimi na sceni nisu se dopali ni na premijeri *Stiffelija* u Trstu.⁴³ Pravi proboj *Traviate* postignut je u drugoj produkciji koja se odigrala ponovno u Veneciji, ali ovaj put u kazalištu San Benedetto. Verdi je preradio partituru, a Maria Spezia krhkog izgleda u naslovnoj ulozi u potpunosti je odgovarala skladateljevoj zamisli. Iz toga se jasno vidi da je Verdi od Violette napravio briljantnu rolu za žene, ne samo dobre pjevačice nego i izvrsne glumice. Od tada pa do danas ovo djelo je sastavni dio repertoara kako velikih tako i malih opernih kuća. Dalje u knjizi *Handbuch der Oper* autori navode da su zapravo operne dive bile te koje su glavnom liku dale pečat svojom bezuvjetnom scenskom pojavom. Pogotovo, kako kažu, Maria Callas u drugoj polovini 20. stoljeća

⁴¹ Dragović 2008: 266–267.

⁴² Mila, Massimo. *Verdi*, 2013.

⁴³ Mila, Massimo. *Verdi*, 2013.

i Anna Netrebko s početka 21. stoljeća.⁴⁴ Premda bih se usudila dodati Natalie Dessay, koja me je oduševila u naslovnoj ulozi i mišljenja sam da je osjetila pravu emociju teksta i zajedno kroz glazbu na jedinstven način prikazala tragičnu heroinu.

Glazbeni jezik u operi *La Traviata*

Ako govorimo o djelu čija tragičnost s pomoću jednostavnih narodnih melodija djeluje na razum i osjećaj, onda definitivno govorimo o *Traviati*, operi koja je pristupačna i shvatljiva svakome. Na početku same opere imamo preludij, kao kakvu uvertiru, narativni eksperiment koji oslikava portret glavne junakinje kroz tri njezine životne faze, ali retrogradno. Preludij započinje glazbom koju ćemo kasnije čuti u III. činu s kromatikom u gudačima koja se rješava u jecajuće *appoggiature*; zatim se javlja melodija izjave ljubavi iz II. čina „*Amami, Alfredo*” i na kraju se ista ta melodija ponavlja u niskim gudačima, okružena diskretnim ornamentima povezanima s Violettom iz I. čina. Violetta je glavna junakinja, njezina se glazba mijenja ovisno o duševnom i emotivnom stanju u kojem se nalazi, a to se najjasnije primjećuje kroz njene arije „*È strano!... Ah, fors' è lui*”, („*Čudno!... Ah, možda je to on!*”), recitativ koji neprimjetno prelazi u sanjarenje u *andantino* koji isprva počinje oprezno i polako cvjeta, a stilski podsjeća više na francuski *couplet* nego talijanski *cantabile*. Prvi se čin zatvara *cabalettom* „*Sempre libera degg'io*” prepunom zahtjevnih koloratura. Druga arija u II. činu „*Amami, Alfredo, amami quant'io t'amo*” melodija je koju smo prethodno čuli u preludiju s početka opere i jednostavna, strastvena izjava ljubavi.⁴⁵ I na kraju njezina treća arija iz III. čina „*Addio, del passato bei sogni ridenti*”. Glas je podržan veoma svijetlom pratnjom u gudačima. Kontrabasi sviraju teške, a violine, viole i violončela lake dobe, dok solo oboa dodaje žestinu njezinih vokalnih linija.⁴⁶ Još je jedna poznata arija Alfredova „*De' miei bollenti spiriti / Il giovanile ardore*” iz II. čina. Recitativ je praćen dramatičnom glazbom u gudačima, a u ariji melodija postaje lirskog karaktera, dok je orkestar tu da daje toplu boju tenoru.⁴⁷ Možda je poznatiji od arija duet praćen zborom. Prvenstveno mislim na zdravicu iz prvog čina „*Il Brindisi*” koja je napisana u 3/8 mjeri, gdje se dvoje pjevača u *vis-à-vis* pozicijama koriste metaforama cvijeća za udvaranje.⁴⁸ Zbor je u *Traviati* od velike važnosti, jer

⁴⁴ Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*. str. 820.

⁴⁵ Parker, Roger. „Traviata, La”, Grove Music Online.

⁴⁶ Toscani, Claudio. *Journal of the American Musicological Society*, str. 224.

⁴⁷ Parker, Roger. „Traviata, La”, Grove Music Online.

⁴⁸ Groos, Arthur. „TB Sheets': Love and Disease in ‚La Traviata’”, str. 243–244.

predstavlja žive zabave pariškog društva. Odličan je primjer za to *Coro di Zingarelle e Mattadori* („*Noi siamo zingarelle venute da lontano / Di Madride noi siamo mattadori*”); u zboru imamo Cigane, element koji je prisutan i u *Trubaduru*, s tim da u *Traviati* imamo i matadore. Glazba *Traviate* je intimna, razvija se i mijenja kroz čitavu operu i svakog slušatelja ostavlja bez daha zahvaljujući maestrovu umijeću i spretnosti da dramu i glazbu spoji u jedinstvenu nerazdvojivu cjelinu.

Odnos likova u libretu

Sadašnja priča kako je mi poznajemo nastala je kao literarna referencija na dramu *Dama s kamelijama* (*La Dame aux camélias*) Alexandra Dumasa (sina), koji je napisao istoimeni roman 1848. To je bilo doba kada se u novonastalom pariškom društvu sve jasnije vidi da mlade kurtizane nisu od početka bile nužno loše, već da ih je društvo u kojem su se kretale napravilo takvima. Tragičnost ove istine najbolje je zabilježio Dumas, koji je i sam bio dio pariškog građanstva.⁴⁹ Dumas u knjizi i piše o svojoj ljubavnoj aferi s pariškom kurtizanom Marie Duplessis, koja se u stvarnosti zvala Alphonsine Plessis i koja je preminula u 23 godini od tuberkuloze. U Dumasovu romanu junakinja nosi ime Marguerite Gautier, dok je Verdi Duplessis preimenovao u Violettu Valéry, a sam Dumasov alter ego iz drame Armand Duval postao je Alfredo Germont.⁵⁰ Verdijev libretist Francesco Maria Piave strogo se pridržavao Dumasove drame, s time da ju je skratio, tako da protagonisti ove opere, osim Violette, Alfreda i Giorgia Germonta, nemaju neki razrađeni karakter. Verdi nije htio ponuditi moralnu sliku o sjaju i bijedi kurtizane, to je evidentno u činjenici da je dugo razmišljao o tome da *Amore e morte* (*Ljubav i smrt*) bude naslov opere. A u stvarnom naslovu *La Traviata*⁵¹ (tal. *traviare* – zavesti, zavoditi, skrenuti s (pravog) puta), kojim počinje stih u trećem činu, gdje Violetta opisuje sebe kao da je došla na pravi put, leži tragedija njezine socijalne isključenosti.⁵² Što se tiče uloga, u Violetti možemo vidjeti novu vrstu uloge, u kojoj su donesene radikalne promjene u samom karakteru lika koji donosi razvoj događaja i koji artikulira radikalno mijenjajući vokalne osobnosti likova tijekom opere. Tako imamo zavodljivu Violettu u prvom činu, koja je drukčija od

⁴⁹ Šulhof, Jozef. *Knjiga o operama*, str. 426-427

⁵⁰ Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*. str. 819

⁵¹ Treccani: *traviare* [der. di via², col pref. tra-] (io travio, ecc.). - ■ v. tr. [allontanare dal retto cammino dell'onestà, trascinare al male: si è lasciato t. da cattive compagnie] ≈ corrompere, (lett.) disviare, fuorviare, guastare – udaljiti od pravoga puta čestitosti ili poštenja, voditi u zlo, korumpirati, pokvariti.

⁵² Kloiber, Konold, Maschka. *Handbuch der Oper*. Str 819

strastveno napete Violette u drugom činu ili pak teško umiruće u trećem činu.⁵³ Alfredov se lik, kao i Violettin, mijenja i razvija kroz čitavu operu. Na početku je on poletni mladić, zaljubljen u ljubav prema Violetti, svojoj izabranici, onda ga vidimo ljutitog i ljubomorom opijenog nakon što ga Violetta ostavlja, gdje joj baca novac u lice aludirajući na njezinu prošlost, i na kraju ga gledamo kao čovjeka koji je oprostio sebi i njoj uvidjevši pravu istinu i vrativši se osjećaju čiste ljubavi s početka opere, time završivši krug, a dvoje ljubavnika bivaju ponovno spojeni u svojoj ljubavi toliko da Violetta izdahne u njegovu naručju. S obzirom na to da Verdi nije dao liku Annine, Flore i Difala neki dublji psihološki karakter, već je ostao dosta površan, na kraju nam kao treća ličnost za analizu preostaje otac, Girogio Germont. Kao i u Rigolettu, i ovdje postoji trokutni odnos, s tim da je umjesto ženskog lika (Gilde u Rigolettu) sada u sredini Germont. On predstavlja očinsku figuru, odlučan je zaštititi svoju obitelj u svakom smislu. U II. činu odlazi kod Violette i moli je da ostavi Alfreda, isprva je grub, a nakon što pročita dokument koji mu je Violetta dala shvaća da ona iskreno voli njegova sina i mijenja svoj stav prema njoj kao osobi, ali svejedno ne odustaje od svoje molbe zbog budućnosti svoje kćeri, čime utvrđuje figuru oca koji je spreman zaštititi svoje. Na kraju opere dolazi s Alfredom i vidjevši je u smrtnoj postelji kaže: „*Oh, malcauto vegliardo! Ah, tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!*” („O, brzopleta stara budalo! Tek sad vidim kakvu sam štetu učinio.”) Alfredo, odbijajući priznati istinu koja mu je pred očima govori: „*Qui non mi trasse Iddio Sì presto, ah no, dividerti Morte non può da me.*” („Bog me nije tebi vratio da bih se s takvom tragedijom suočio.”). Violetti nalijeće neobjašnjiva energija i kao za sebe u bunilu govori da joj se snaga vratila, da će živjeti, kad je u trenutku ekstaze smrt i bol nadvladaju i ona pada, a njezin mladi život biva zauvijek ugašen⁵⁴.

Libretisti

Francesco Maria Piave

Francesco Maria Piave rodio se u mjestu Murano (18. svibnja 1810.) u prilično imućnoj obitelji koja se u više generacija bavila zanatom vitraja. Otac ga je nagovorio da započne svećeničku karijeru, koju napušta 1827. godine nakon što se preselio u Rim zbog obiteljskih financijskih problema. U Rimu se izdržavao skromnim

⁵³ Parker, R. Giuseppe Verdi, 4. Operas: „Oberto” (1839) to „La Traviata” (1853) (vi) Singers and musical characterization.

⁵⁴ D'Costa, Gavin, Peckond, Sara M. „Giuseppe Verdi and the Atoning Cost of Forgiveness”. *New Blackfriars*, str. 616–617.

redakcijskim poslovima (prevođenje psalama, pisanje novina i novinskih članaka) i svojom sposobnošću improvizacije. Godine 1838. umire mu otac te se on vraća u Veneciju i zapošljava kao lektor skica u tipografiji Antonelli; u međuvremenu prevodi *Il Compendio della Storia del Cristianesimo*“ opata Antonine-Henrija Bérault-Bercastela, nakon čega biva primijećen kao spretan improvizator stihova venecijanskog dijalekta⁵⁵.

Godine 1842. dobiva posao pjesnika u kazalištu La Fenice i počinje pisati svoj prvi libreto *Il duca d'Alba* u suradnji s Giovannijem Peruzzinijem za Giovannija Pacinija. Poslije, od 1844., kada se upoznaje s Verdijem, njegov život libretista postaje znatno intenzivniji. Pisao je za Severija Mercadantea (*La schiava saracena*, 1848.), još za Pacinija (*Lorenzino de' Medici*, 1845.; *Allan Cameron*, 1848.; *Don Diego di Mendoza*, 1857.; *Berta di Varnol*, 1867.), za Federica Riccija (*Estella*, 1846.; *Griselda*, 1847.) i dobro poznati *Crispino e la comare* (1850.) Federica i Luigija Riccija. Ostali libreti, kojih ukupno ima oko 40, pisani su za Michaela Williama Balfea, Tomasa Benvenutija, Carla Bonifortija, Carla Ercolea Bosonija, Gaetana Bargu, Antonija Buzzollu, Antonija Cagnonija, Andreu Casalinija, Samuelea Levija, Achillea Perija, Francesca Petrocinija, Bartolomea Pisanija, Carla Romanija i Paola Serraoa. I, naravno, Verdija, za koga je napisao 10 librete te jedanaesti koji je napisao drugi autor, ali ga je Piave pregledao. To su: *Ernani* (1844.), *I due Foscari* (1844.), *Macbeth* (1847.), *Il corsaro* (1848.), *Stiffelio* (1850.), *Rigoletto* (1851.), *La Traviata* (1853.), *Simon Boccanegra* (1857.), *Aroldo* (1857.) i *Moć sudbine* (1862.)⁵⁶.

Teatro La Fenice 1852. godine nominira ga za direktora kazališta, gdje se brine o inscenaciji, kretnji protagonista i zboru, izboru kostima i scene, kao i o rekviziti za scenu. Godine 1859. seli se u Milano, gdje obavlja isti posao direktora i libretista za Teatro alla Scala. Tu je dužnost obavljao do 1867. godine, kada ga je teška bolest paralizirala te je bio primoran napustiti svaku aktivnost. Zadnje godine života provodi u financijskim poteškoćama. Verdi mu je često pomagao te je i preuzeo troškove sahrane nakon što je Piave umro 5. ožujka 1876. u Milanu.⁵⁷

Salvatore Cammarano

Salvatore Cammarano (Napulj, 19. ožujka 1801. – 17. srpnja 1852.) bio je talijanski libretist i dramski pisac. Njegova obitelj, sicilijanskog podrijetla, smjestila se

⁵⁵ Rescigno, Eduardo. *La Traviata*, str. 19–20.

⁵⁶ Rescigno, Eduardo. *La Traviata*, str. 19–20.

⁵⁷ Rescigno, Eduardo. *La Traviata*, str. 19–20.

u Napulj 60-ih godina 18. stoljeća i odmah se utvrdila u kazališnom i umjetničkom životu grada. Prije nego što se okrenuo kazalištu Cammarano se školovao za slikara i kipara, i to ne bez uspjeha. Dvadesetih godina 19. stoljeća napisao je nekoliko drama za napuljska kazališta, mnoge su bile komedije, ali su sve bile s crtom melankolije. Njegov prvi libretistički pothvat 1832. propao je kada je Domenico Barbaia odbio njegov libreto za operu *Belisario* (koju je uglazbio i preradio Donizzeti). U sljedeće dvije godine ostvario se kao pjesnik i redatelj u veličanstvenim kazalištima, a pozicija je predstavljala kombinaciju pisanja i prerađivanja libreta s odgovornošću gledanja opera na sceni.⁵⁸

Cammaranov prvi veliki zadatak, za koji je Giovanni Emanuele Bidera napisao „prvu ruku” radnje, bio je *Ines de Castro* za Persianijs (1835., jer se godinu dana borio s cenzurom), ali nakon *Lucije di Lammermoor* (Donizetti, 1835.) nikad se više nije osvrtao unazad. Sve dok je Donizetti bio u Napulju, prije odlaska u Pariz 1838. godine, koristio je samo Cammarana za svoje *opere serije*. Salvadore je nastavio raditi za kazališta sve do svoje smrti i pisao je za sve važne (i one manje važne) skladatelje tog vremena, kao što su Mercadante (osam libreta, uključujući *La vestale*, jedan od njegovih najboljih libreta), Pacini (šest libreta, *Saffo*) i, naravno, Verdi (četiri libreta, a zadnji je bio *Trubadur*, kojeg je pisao u smrtnoj postelji).⁵⁹

Cammarano je bio jedan od najvažnijih libretista svoje generacije zajedno s Feliceom Romanijem. Skladatelji poput Donizettija, Pacinija i Verdija konstantno su radili izmjene u tekstu svojih opera, ali Cammarano je ostao većinski nepromijenjen. Uz iznimku jedne požurene dužnosti (Pacinijeva *Stella di Napoli*), nije morao pisati objašnjenja, jer su njegovi libreti bili samodostatni. Kada je pozvan da eksperimentira (kao u *Trubaduru*), bio je voljan surađivati, iako je bitni oblik njegovog libreta ostao nepromijenjen tijekom cijelog kanona.⁶⁰

Skladatelji s kojima je radio bez iznimke su ga tretirali s poštovanjem. Ostao je u prijateljskim odnosima s Donizettijem, koji je inzistirao da rade i na operama skladanima za venecijansko kazalište. Verdi je na početku bio oprezan, prihvaćajući uz blagi komentar inferiorni libreto (*Alzira*) koji je prethodno odbio Pacini. Nikad ga nije zlostavljao, iako se, kao i drugi skladatelji, stalno žalio na kašnjenja. Njegova bol zbog Cammaranove smrti bila je iskrena, čak i ako je njegova prva misao bila da će

⁵⁸ Black, John. *Cammarano, Salvadore*. Grove Music Online, 2001.

⁵⁹ Black, John. *Cammarano, Salvadore*. Grove Music Online, 2001.

⁶⁰ Black, John. *Cammarano, Salvadore*. Grove Music Online, 2001.

dobiti nacrt libreta za *Kralja Leara*.⁶¹ Fizički i financijski uvjeti života Cammarana bili su jadni, ali je ostao posvećen kazalištu. Velik dio njegova rada brzo je nestao, postao vezan za lošu glazbu, u prolaznom ambijentu u kojem je radio. No za kraj možemo reći da uopće nije malo postignuće ući u povijest opere kao pjesnik *Lucije di Lammermoor* i *Trubadura* ni, kako bi njegovi suvremenici dodali, *La vestale* ili *Saffo*.⁶²

Analiza

U ovom ću se dijelu, kao što sam spomenula u uvodu, baviti analizom određenih dijelova iz triju melodrama koje su na mene ostavile snažan dojam i koje smatram interesantnima za analizu te se nadam da će i čitateljima biti interesantno, ali i od pomoći. Kao što sam navela u uvodu, bavit ću se analizom onih dijelova libreta iz opere koje smatram dragima i meni važnima te ću priložiti i određene izvedbe za koje mislim da su vijerno dočarale emociju teksta.

Rigoletto: I. čin, 2. scena, br. 3 – duet Rigoletta i Sparafucilea⁶³

RIGOLETTO

(Quel vecchio maledivami!)

RIGOLETTO

(Ovaj me je starac prokleo!)

SPARAFUCILE

Signor?...

SPARAFUCILE

Gospodine?...

RIGOLETTO

Va', non ho niente.

RIGOLETTO

Odlazi, nemam ništa.

SPARAFUCILE

Né il chiesi...a voi presenta

Un uom di spada sta.

SPARAFUCILE

Nisam ni pitao... Pred vama je

Čovjek s mačem.

⁶¹ Black, John. *Cammarano, Salvatore*. Grove Music Online, 2001.

⁶² Black, John. *Cammarano, Salvatore*. Grove Music Online, 2001.

⁶³ <https://youtu.be/sFtu9VV9f1o>

RIGOLETTO

Un ladro?

RIGOLETTO

Lopov?

SPARAFUCILE

Un uom che libera
Per poco da un rivale,
E voi ne avete.

SPARAFUCILE

Čovjek koji oslobađa
Za malo od neprijatelja,
I vi ga imate.

RIGOLETTO

Quale?

RIGOLETTO

Koga?

SPARAFUCILE

La vostra donna è là.

SPARAFUCILE

Vaša je žena tamo.

RIGOLETTO

(Che sento!) E quanto spendere
Per un signor dovrei?

RIGOLETTO

(Što čujem!) I koliko bih trebao
Potrošiti na gospodina?

SPARAFUCILE

Prezzo magior vorrei.

SPARAFUCILE

Veću bih cijenu želio.

RIGOLETTO

Com'usasu pagar?

RIGOLETTO

Kako je običaj plaćati?

SPARAFUCILE

Una metà s'anticipa,
Il resto si dà poi.

SPARAFUCILE

Jedan se dio plaća unaprijed,
Ostatak se daje poslije.

RIGOLETTO

(Demonio!) E come si puoi
tanto sicuro oprar?

RIGOLETTO

(Vraže!) A kako možeš
toliko sigurno djelovati?

SPARAFUCILE

Soglio in cittade uccidere,
Oppure nel mio tetto.
L'uomo di sera aspetto;
Una stoccata e muor.

RIGOLETTO

(Demonio!) E come in casa?

SPARAFUCILE

È facile...
M'aiuta mia sorella...
Per le vie danza... è bella...
Chi voglio attira... e allor...

RIGOLETTO

Comprendo.

SPARAFUCILE

Senza strepito...
È questo il mio strumento.
mostra la spada
Vi serve?

RIGOLETTO

No al momento.

SPARAFUCILE

Peggio per voi...

RIGOLETTO

Chi sa?

SPARAFUCILE

Običavam u gradu ubijati,
Ili pod svojim krovom.
Čovjeka uvečer čekam;
Jedan ubod i umire.

RIGOLETTO

(Vrag!) A kako u kući?

SPARAFUCILE

Jednostavno...
Pomaže mi sestra...
Po ulicama pleše... lijepa je...
Koga želim, zavede... i onda...

RIGOLETTO

Razumijem.

SPARAFUCILE

Bez buke...
A ovo je moj alat.
Pokazuje mač.
Treba li Vam?

RIGOLETTO

Trenutačno ne.

SPARAFUCILE

Gore za vas...

RIGOLETTO

Tko zna?

SPARAFUCILE

Sparafucil mi nomino.

SPARAFUCILE

Sparafucil je moje ime.

RIGOLETTO

Straniero?

RIGOLETTO

Stranac?

SPARAFUCILE

per andarsene

Borgognone.

SPARAFUCILE

Dok odlazi

Burgundānin.

RIGOLETTO

E dove all'occasione?

RIGOLETTO

A gdje, po prilici?

SPARAFUCILE

Qui sempre a sera.

SPARAFUCILE

Ovdje uvijek navečer.

RIGOLETTO

Va'.

RIGOLETTO

Idi.

SPARAFUCILE

Sparafucil.

SPARAFUCILE

Sparafucil.

Sparafucile parte

Sparafucile odlazi.

RIGOLETTO

guardano dietro a Sparafucile

Pari siamo!...

Io la lingua, egli ha il pugnale.

Uomo son io che ride, ci quel spegne!

Quel vecchio maledivami...

O uomini! o natura!

Vil scellerato mi faceste voi!...

O rabbia! esser difforme, esser buffone!

RIGOLETTO

Gledajući za Sparafucileom

Jednaki smo!...

Ja imam jezik, on ima nož.

Čovjek sam koji se smije, on koji gasi!

Taj me starac prokleo...

O, ljudi! O, prirodo!

Napravili ste me zlikovcem!...

O, gnjeva! Biti deformiran, biti luda!

Non dover, non poter altro che ridere!
Il retaggio d'ogni uom m'è tolto ... il
pianto
Questo padrone mio,
Giovin, giocondo, sì possente, bello,
Sonnecchiando mi dice:
Fa' ch'io rida, buffone!
Forzarmi deggio e farlo! Oh
dannazione!...
Odio a voi, cortigiani schernitori!
Quanta in mordervi ho gioia!
Se iniquo son, per cagion vostra è
solo...
Ma in altr'uomo qui mi cangio...
Quel vecchio maledivami!... Tal
pensiero
Perché conturba ognor la mente mia?
Mi coglierà sventura?... Ah no, è follia!

Nemoćan učiniti išta, osim smijati se!
Oduzeto mi je nasljeđe svakog
muškarca... plač
Ovaj moj gazda,
Mlad, veseo, moćan, lijep,
Pospano mi kaže:
Natjeraj me da se smijem, ludo!
Moram se tjerati da to uradim! O,
prokletstvo!
Mrzim vas, dvorjani podsmjehivaći!
U podrugivanju vama postajem jak!
Ako sam zlikovac, onda je to vaša
krivica...
Ali postajem drugi ćovjek...
Taj me starac prokleo!... Ta misao
Zašto me uznemiruje sve vrijeme?
Hoće li me stići nesreća?... Ah, ne, to
je ludost!

Nakon što ga je Monterone prokleo, Rigoletto odlazi s dvora, zastaje i shvaća težinu svoje situacije, kad mu odjednom prilazi stranac Sparafucile, koji ga sve vrijeme prati. Rigoletto odbija razgovarati s njim, ali lukavi Sparafucile zna kako treba nekog pridobiti i započinje svoju igru rijeći... U samom početku scene, kada se ova dva lika upoznaju, možemo vidjeti kako Sparafucile na domišljat način mami pozornost Rigoletta „Nisam ni pitao, pred vama je ćovjek s maćem.” (sada predstavlja dugaćki oštri bodež). Rigoletto, iznenađen drskošću svojeg sugovornika, prihvaća i upušta se u razgovor: „Lopov?“, a Sparafucile oprezno, gotovo nepovezano kaže „Ćovjek koji oslobađa za malo od neprijatelja, i vi ga imate...” U ove tri rećenice oslikava se sve lukavstvo izražavanja Sparafucilea. Na prepreden način kroz ove naoćgled nepovezane rećenice mami radoznalost svojeg sugovornika i jednostavno ga uvlaći u razgovor. Ćovjek koji oslobađa kao da ćita misli jadtog Rigoletta, kao da ta nepovezanost predstavlja traženje pravih rijeći kako bi pridobio prokletu ludu. Rigoletto je uvućen u prljavu igru, previše je uzbuđen što pred njim stoji ćovjek izvan zakona da bi sad prekinuo razgovor te glasno izražava svoju

radoznanost za strančev posao. Postavlja se pitanje je li Sparafucile znao za Rigolettov problem. Ili je, naravno, pretpostavljao da je uvijek u pitanju žena. No svakako da se na spomen žene Rigoletto uzbudio, kao i svaki otac koji se brine za svoje dijete, za kćer jedinicu. S formalnosti prelazi na stvar. Pronalazim interesantnim način na koji se obratio Sparafucileu za cijenu, „*com'usasi pagar?*” u impersonalnom obliku u kojem Rigoletto ne postavlja pitanje za sebe, nego čavrlja s ubojicom. Rigoletto mu se obraća s ti (*puoi*), što ukazuje na razgovor niskog društvenog sloja i prisnost ili poistovjećivanje. Ljepota je ovog cijelog dueta što slušatelj može sam izabrati pozadinu radnje i misli dvaju likova, dati joj neko svoje viđenje, osobni doživljaj. Rigoletto sve uzbuđeniji nastavlja ispitivati stranca i razgovor teče dalje. Čin ubijanja Sparafucile dočarava na pjesnički način, polako pravi gradaciju i završava je naglo, baš kao i smrt koju nasilno stvori. U priču ulazi i sljedeći lik, ubojčina sestra (Maddalena). Kroz opise koje Sparafucile daje Rigolettu vidimo da sestra ima veliku ulogu u ovoj smrtonosnoj igri. „Po ulicama pleše, lijepa je, koga želim, zavede i onda...” slatkorječiv je Sparafucile. Rigoletto odgovara kratko i jasno „Razumijem”, shvativši da je priča uzela maha i da se previše zanio... No kroz glavu mu prolazi vražji plan. Piave upotrebljava riječ *strumento*, što znači alat kojim Sparafucile obavlja svoj zanat, a zanat je umijeće da se nešto napravi. Ubojica se već otvoreno nudi za uslugu, ali Rigoletto još nije siguran, odnosno možda još nije definirao što je to što zapravo želi. „Tko zna?” Ipak on pita stranca gdje ga može naći „*all'occasione*”, gdje po prigodi, prilici. Opet je pred nama igra riječi. Rigoletto ga ne pita gdje ga može naći, već gdje povodom (povod ili prigoda u ovom slučaju predstavljaju neželjenu situaciju koja će kasnije biti osnova za naručivanje ubojstva). „Idi”, kaže. Ali ubojica, vješt u svojem poslu, ponavlja svoju (govornu) posjetnicu „Sparafucil”, znajući da ovo nije kraj. Svoje ime pjeva dubokom basovskom notom F kojom te tjera da ga zapamtiš, u tom se zvuku istodobno mogu čuti strah i mirnoća. Ono što je karakteristično za ovaj duet dvaju niskih muških glasova jest manjak prilika za slobodno (produženo) pjevanje. Ovaj je duet uniformiran u tempu i metru, predstavlja glazbeno koračanje, iako ne modulira dalje od svojeg osnovnog tonaliteta.⁶⁴ Za kraj bih kao odgovor na ovaj duet dodala monolog iz sljedeće scene u kojem se Rigoletto suočava sa svojom situacijom, koji, po mojem mišljenju, predstavlja s prethodnom scenom kompletnu cjelinu. Počeli smo s prokletstvom i tako završavamo... Sam početak gdje on kaže da su njih dvojica isti, samo je sredstvo kojim ubijaju drukčije, predstavlja odgovor, protutežu prethodnoj sceni. Piave je ovdje napravio sjajnu metaforu uspoređujući riječ s nožem, riječ = oružje. Da, riječ dovoljno ružna i gruba podjednako može raniti i ubiti čovjeka kao i nož. Onda ga ponovno prožima mučna misao da je proklet, koja ga neće

⁶⁴ Powers, Harold S. „*La Solita Forma*“ and „*The Uses of Convention*”, str. 69–70.

napustiti, koja mu ne da mira. Zbog čitave situacije koja ga je zadesila biva ogorčen na sebe, na svoj izgled, na dvorjane i što je zbog svojeg deformiteta osuđen da živi bez (muške) časti. „*Questo padrone mio giovin, giocondo...mi dice fa ch'io rida buffone!...Forzami deggio e farlo!*” Rigoletto sarkastično vrijeđa gazdine osobine, njegovu mladost, veselost, moć – u grubim, gotovo odsječnim frazama praćenima *staccatom* u klarinetu *in B* i *pizzicatom* u gudačima.⁶⁵ U jednom trenutku kaže „*Quanta in mordervi ho gioia!*” Glagol *mordere* ovdje je jak – gristi – u prokletstvu Monteronea pojavljuje se danteovski opis „... *leon morente...*, ... *e tu, serpente...*”, zapravo je čovjek životinja kroz metaforu. Zanimljivo je da dvorjane krivi za svoju zlu narav kad kaže „Ako sam zao, to je zbog vas, jer ste me vi natjerali da budem takav”. Na kraju monologa Rigoletta ponovno muči misao o Monteroneovom prokletstvu kao kakav ružan lajtmotiv. Ali iz tog mraka u kojem se našao nakratko izlazi kad njegove zle misli prekida dolazak jedine sreće koju ima u životu, kćeri Gilde koja mu se na kraju monologa baca u zagrljaj kad Rigoletto uđe u dvorište njihove kuće.

⁶⁵ Barry, Barbara. „Where's My Fool?": „Lear” Motifs in „Rigoletto”. *Comparative Drama*, vol. 46, no. 1, 2012.

*Trubadur: IV. čin, 2. scena – duet Grofa i Leonore*⁶⁶

CONTE

Udite? Come albeggi,
La scure al figlio ed alla madre il rogo.

I Seguaci entrano nella torre

Abuso io forse del poter che pieno
In metrasmise il prence! A tal mi traggi,
Donna per me funesta!... Ov'ella è mai?
Ripreso Castellor, di lei contezza
Non ebbi, e furo ondarne
Tante ricerche e tante!
Ah! Dove sei, crudele?

LEONORA

avanzandosi
A te davante.

CONTE

Qual voce!... come!... tu, donna?

LEONORA

Il vedi.

CONTE

A che venisti?

LEONORA

Egli è già presso
All'ora estrema; e tu lo chiedi?

CONTE

Osar potresti?...

GROF

Jeste li čuli? Kako se dani,
Sjekira sinu i majci lomača.

Sljedbenici ulaze u toranj

Zlorabim li moć koju mi
Potpuno dade princ! Kuda me vodiš,
Ženo za me kobna!.. Gdje bi mogla biti?
Nakon što sam zauzeo tvrđavu, o njoj
Novosti nisam imao, i uzaludna je bila
Potraga toliko puta!
Ah! Gdje si, okrutnice?

LEONORA

Izlazi na scenu
Ispred tebe.

GROF

Taj glas!... Kako!... Ti, ženo?

LEONORA

Kao što vidiš.

GROF

Zašto si došla?

LEONORA

Njegov se sudnji čas bliži
I ti još pitaš?

GROF

Usudila bi se?...

⁶⁶ https://youtu.be/uNlyqS_B37g

LEONORA

Ah, sì, per esso

Pietà dimando...

CONTE

Che! Tu deliri!

Io del rival sentir pietà?

LEONORA

Clemente Nume a te l'ispiri...

CONTE

È sol vendetta mio Nume... Va.

LEONORA

Si getta disperatamente a' suoi piedi

Mira, di acerbe lagrime

Spargo al tuo piede un rio:

Non basta il mio pianto? svenami,

Ti bevi il sangue mio...

Calpesta il mio cadavere,

Ma salva il Trovator!

CONTE

Ah! Dell'indegno rendere

Vorrei peggior la sorte:

Fra mille atroci spasimi

Centuplicar sua morte;

Più l'ami, e più terribile

Divampa il mio furor!

Vuol partire, Leonora si avviticchia ad esso

LEONORA

Conte...

LEONORA

Ah, da, zbog toga

Milost molim...

GROF

Što! Ti si u deliriju!

Da se sažalim na suparnika?

LEONORA

Neka ti milosrdan Bog progovori...

GROF

Osveta je moj jedini Bog... Idi.

LEONORA

Očajnički se baca na koljena

Pogledaj, pod noge ti proljevam suze

Sada me gledaj kako te molim

Nije li dovoljan plač? Ubij me,

Popij moju krv...

Zgazi moje mrtvo tijelo,

Ali spasi Trubadura!

GROF

Ah! Želio bih učiniti gorom

Sudbinu nedostojnog čovjeka:

Tisućama bolnih grčeva

Množenih sa sto;

Što ga više voliš, toliko je

Veći moj gnjev!

On želi otići, Leonora se uvija oko njega

LEONORA

Grofe...

CONTE
Né cessi?

GROF
Hoćeš li prestati?

LEONORA
Grazia!...

LEONORA
Milost!...

CONTE
Prezzo non havvi alcuno
Ad ottenerla... scostati...

GROF
Ni po koju cijenu
Nećeš je dobiti... Skloni se...

LEONORA
Uno ve n'ha... sol uno!...
Ed io te l'offro.

LEONORA
Postoji jedna... samo jedna!...
I ja ti je nudim.

CONTE
Spiegati, Qual prezzo, di'.

GROF
Objasni, koja cijena, reci.

LEONORA
stendendo la destra con dolore
Me stessa!

LEONORA
Izgovarajući s velikom boli
Dajem ti sebe!

CONTE
Ciel!... tu dicesti?...

GROF
Nebesa!... Što si to rekla?...

LEONORA
E compiere
Saprò la mia promessa.

LEONORA
I ostvarit ću znati
Svoje obećanje.

CONTE
È sogno il mio?

GROF
Sanjam li?

LEONORA
Dischiudimi
La via fra quelle mura...
Ch'ei m'oda... Che la vittima

LEONORA
Otključaj mi prolaz
Između ovih zidina...
Pusti ga da me čuje... Neka žrtva

Fugga, e son tua.

CONTE

Olà!

Correndo all'uscio della torre. Si presenta un custode; mentre il Conte gli parla all'orecchio, Leonora sugge il veleno chiuso nell'anello

LEONORA

(M'avrai, ma fredda esanime spoglia)

CONTE

A Leonora

Colui vivrà.

LEONORA

alzando gli occhi, cui fanno velo lagrime di gioia

(Vivrà!... contende il giublio

I detti a me, Signore...

Ma coi frequenti palpiti

Merce' ti rende il core!

Ora il mio fine impavida,

Piena di gioia attendo...

Potrò dirgli morendo:

Salvo tu sei per me!)

CONTE

Fra te che parli?... volgimi,

Volgimi il detto ancora,

O mi parrà delirio

Quanto ascoltai finora...

Tu mia!... tu mia!... ripetilo.

Pobjegne i tvoja sam.

GROF

Hej tamo!

Trči do vrata kule. Čuvar se pojavljuje; dok mu Grof šapće na uho, Leonora ispija otrov koji je bila sakrila u prstenu.

LEONORA

(Imat ćeš me, ali hladnu, bezdušnu i beživotnu.)

GROF

Leonori

Živjet će.

LEONORA

Podiže pogled s očima koje su ispunjene suzama radosti.

(Živjet će!... Moja radost

Ometa mi riječi, Gospode...

Ali ubrzanim lupanjem

Moje srce zahvaljuje!

Sad kad je moj kraj neustrašiv,

Mogu radosna čekati...

Umirući mogu mu reći:

Spašen si zbog mene!)

GROF

Što to šapućeš?... Okreni se,

Okreni se i reci mi ponovno

Ili će mi se učiniti kao san

Sve što sam do sada čuo...

Ti moja!... Ti moja!... Ponovi.

Il dubbio cor serena...
Ah!... ch'io lo credo appena
Udendolo da te!

Uvjeri moje sumnjičavo srce...
Ah!... Ne mogu vjerovati
Da čujem ove riječi od tebe!

LEONORA
Andiam...

LEONORA
Hajdemo...

CONTE
Giurasti!... pensaci!

GROF
Zaklela si se!... Razmisli!

LEONORA
È sacra la mia fe'!

LEONORA
Sveta je moja vjera!

Entranno nella torre

Ulaze u toranj.

Ovaj mi je duet posebno drag, pogotovo u izvedbi Dmitrija Hvorostovskog i Anne Netrebko. Nekako mi se čini da je libreto u ovoj izvedbi dobio drugu dimenziju. A Grof Luna nije bio negativac, nego muškarac koji voli, ali čija ljubav biva jednodimenzionalna, neuzvrćena. Kada sam razgovarala s g. Elezovićem, upravo smo govorili o ovoj sceni i on je dao jedan divan opis koji bih htjela uvrstiti ovdje, a ne u dijelu intervju, zato što mislim da ovdje više pristaje: Hvorostovski je zapravo pokazao mušku strast i izgradio odnos tog momenta na sjajan način kao nijedan Luna do tada. Tada je bio neponovljiv s Annom Netrebko i to mu je bila posljednja uloga u životu. On je bio negativac zato što nije mogao doći do ljubavi za kojom je gorio. I kad se dogodi da mu se ona pojavi sama, isprva je u šoku, a onda se opušta i prepušta onom valu emocija koje ga nose, ali koje ne utječu na njegovu grubost. Prvi dio dueta „*Udist'*... Grof sa svojim slugama stupa na scenu i obznanjuje im na koji način moraju postupiti prema zatvorenicima. Manricu sjekira, a Azuceni kao ciganki, potencijalno i „vještici“, sasvim logično lomača. Svatko prema svojem statusu dobiva i smrt koja mu dolikuje! Međutim, Grofa u njegovim planovima kako se riješiti neprijatelja prekida još veći problem, a to je žena njegova života, fatalna žena... Tako da imamo nagli prekid jedne misli o neprijateljima drugom o ljubavi. I kad on naglas izgovara „*O dove sei crudele?*“ („Gdje si, okrutnice?“), ona kao poslana od Boga ili neke više sile stupa pred njega. Je li ga pratila i čekala pravi trenutak da izađe, on to ne zna. Ali u trenutku kad je vidi biva iznenađen, možemo reći drzak, zbunjen, sretan? Promjenu

raspoloženja u duetu direktno vidimo i u agogici koja postaje brza, dvoje protagonista upadaju jedno drugom u replike, zapravo glazba vjerno prati emociju teksta. Leonora zapravo dva puta zaredom moli za milost za Manrica, vjerujući da će Grof popustiti, znajući što osjeća prema njoj. Odlučna je u tome, u svojoj namjeri, ali Grof uvrijeđen odgovara da je njegov Bog osveta i da nema što od njega više tražiti, on razmišlja kao ratnik, to je njegovo uvjerenje, vjerovanje, pasija, smisao života. Očajna i uplašena, Leonora se baca na koljena ispred Grofa i preklinje ga za milost, kad počinje dobro poznata melodija „*Mira di acerbe lagrime*” gdje ga u jednom trenutku ponizno moli i govori da je bilo dosta patnje, da se konačno sve razriješi u miru, a drugom trenutku mijenja taktiku i izaziva ga riječima „Ubi me i popi moju krv”, učini s mojim tijelom što god hoćeš, ali spasi Trubadura. Ove riječi razjaruju bijes Grofa i uzvraća samo riječima mržnje. Ovdje vidimo da je zapravo slijep u svojoj ljubavi za nju i ljubomorana do granica ludila, što se iščitava iz njegovih rečenica, a što Leonori na kraju i otvoreno prizna: „Što ga više voliš, to je moja mržnja veća!” Grof želi otići i završiti ovu mučnu scenu. Ali Leonora, igra svoju posljednju i jedinu kartu koja joj je preostala. Ona nudi sebe kao žrtveno janje u zamjenu za ljubav svojeg života („*Uno ve n'ha... sol uno!...Ed io te l'offro*”). Odjednom dolazi do nagle promjene raspoloženja kod Grofa kad čuje ovu zagonetnu rečenicu te se i glazba ovog dueta mijenja i poprima novi oblik ukazujući nam na razvoj situacije i na kulminaciju koja će uslijediti. U njegovoj replici „*Spiegati, Qual prezzo, di*” možemo vidjeti kako se u tri riječi ogleda njegovo unutarnje stanje. Muzički je u jednom melodijskom segmentu napisano recitativno, što se svakako poklapa s tvrdnjom da dolazi do promjene raspoloženja. Leonora na Grofov nu nevjericu odgovara „*E compiere saprò la mia promessa.*” Ova njezina replika dala mi je dosta muka dok sam je pokušavala prevesti. Jednostavno je višeznačna i ne može se protumačiti na jedan način. I ostvarivši to, što je točno mislila... Na poklanjanje sebe same Grofu, ona će znati da je obećana Manricu, da njega voli... Ili koje je zapravo to obećanje koje će ona znati, možda je to pak da će znati uvijek da se obećala njemu, Grofu Luni... Ostaje na slušatelju da odluči koji mu podtekst najviše odgovara u toj situaciji. Grof koji nikako ne može povjerovati u to što mu se događa kaže Leonori da se zakune i time će biti siguran u njezinu iskrenost. Ona se zaklinje u Boga, koji vidi njezinu dušu. Još jedna rečenica bila mi je zanimljiva: „... koji vidi moju dušu, moje biće”, onaj koji zna kako se ona zapravo osjeća i kolika je njezina žrtva. Onaj Bog koji shvaća težinu njezina tereta i koji će razumjeti da je njezin jedini spas i izlaz iz ove situacije smrt. Ja bih ovu rečenicu nazvala uvertirom, najavom za sljedeću Leonorinu repliku gdje kaže „Imat ćeš me, ali kao hladnu i beživotnu.” Način na koji je skladana melodijska linija govornog je karaktera, više nego pjevnog. Često pjevačice u ovoj ulozi na

ovom mjestu posežu za brustonom kako bi naglasile težinu tog trenutka, da bi publika što bolje osjetila emociju i jezu. Dolazimo do samog kraja dueta, klimaks (ispijanje otrova) je prošao i sad vidimo posljedice svega što se prethodno dogodilo. Leonora je u deliriju, opijena od otrova i sreće, jer je uspela u svojoj misiji da spasi svojeg voljenog i uskoro će umrijeti svojem Trubaduru u naručju, a izražava se koloraturama koje idu u prilog stanju delirija. Ali prije nego što mu umre u naručju mora pridobiti i dalje sumnjičavog Grofa. Nakon Leonorina sola slijedi Grofov, koji je u sličnom emotivnom stanju, deliriju „Što to šapućeš?... Okreni se... Ti moja!... Ti moja!... Ponovi...”, kao i Leonora, samo rastrzan između sreće i nevjerice. Nevjerice da je pobijedio neprijatelja i odjednom, bez ikakvog očekivanja, dobio ženu svojeg života. Još jedanput pita Leonoru da razmisli prije donošenja konačne odluke, ali ona mu jednostavno odgovara da je njezina vjera sveta! Dijalog na kraju dueta pisan je dosta jednostavnim, govornim jezikom. Duet završava s jednostavnim tekstom u odnosu na ostatak dueta i kompleksnom glazbom, a dva lažna ljubavnika ulaze u toranj. Možemo za kraj još spomenuti da Verdi savršeno balansira između teksta i glazbe. Iako je *Trubadur*, za razliku od *Rigoletta* i *Traviate*, dosta tradicionalno skladan i u prvi plan dolazi ljepota glasova, tekst je išao u prilog težini glazbe i odlikuje ga ozbiljna poezija. Ipak, kad se malo bolje pogleda i sagleda bit i sama opera u cijelosti, možemo ove situacije pojednostavljene apsolutno prebaciti u Verdijevo vrijeme i s pravom reći da je to glazba naroda, u kojoj se mogao prepoznati u svakodnevnom životu!

La Traviata: II. čin, 5. scena – duet Germonta i Violette⁶⁷

VIOLETTA

leggendo la lettera

Ah, ah, scopriva Flora il mio ritiro!

E m'invita a danzar per questa sera!

Invan m'aspetterà

Getta il foglio sul tavolino e siede

ANNINA

È qui un signore

VIOLETTA

Čita pismo.

Ah, ah, Flora je pronašla moje skrovište!

I pozvala me je na ples večeras!

Čekat će me uzalud!

Baca pismo na stolić i sjeda.

ANNINA

Ovdje je jedan gospodin.

⁶⁷ https://youtu.be/7IXOZO_oq8M

VIOLETTA

Ah! Sarà lui che attendo.

Accena a Giuseppe d'introdurlo

GERMONT

Madamigella Valéry?

VIOLETTA

Son io.

GERMONT

D'Alfredo il padre in me vedete!

VIOLETTA

Sorpresa, gli accena di sedere

Voi!

GERMONT

sedendo

Sì, dell'incauto, che ruina corre,
Ammaliato da voi.

VIOLETTA

alzandosi risentita

Donna son io, signore, ed in mia casa;
Ch'io vi lasci assentite,
Più per voi che per me.

per uscire

GERMONT

(Quai modi!) Pure

VIOLETTA

Ah! Bit će da je onaj koga očekujem.

Pokazuje Giuseppeu da ga uvede.

GERMONT

Gospođice Valéry?

VIOLETTA

To sam ja.

GERMONT

Alfredova oca u meni vidite!

VIOLETTA

Iznenadena, ponudi mu da sjedne.

Vi!

GERMONT

Sjeda.

Da, od nesmotrenog sina, koji trči
Ka propasti, zbog Vas opčinjenog.

VIOLETTA

Ustaje s neodobravanjem.

Ja sam žena, gospodine, u svoju kuću
Dozvolite da Vas pozovem,
Više za Vas nego za mene.

Okreće se da ode.

GERMONT

(Kakve manire!) Ali

VIOLETTA

Tratto in error foste.

Torna a sedere

GERMONT

De' suoi beni
Dono vuoi farvi

VIOLETTA

Non l'osò finora
Rifiuterei.

GERMONT

Guardandosi intorno
Pur tanto lusso

VIOLETTA

A tutti
È mistero quest'atto
A voi nol sia.

Gli dà le carte

GERMONT

dopo averle scorse coll'occhio
Ciel! Che discopro?
D'ogni vostro avere
Or volete spogliarvi?
Ah, il passato perché, perché
v'accusa?

VIOLETTA

con entusiasmo
Più non esisteor amo Alfredo. E Dio

VIOLETTA

Bili ste obmanuti.

Vraća se da sjedne.

GERMONT

Sva svoja dobra
Želi Vam darivati.

VIOLETTA

Ne bi se usudio,
Odbila bih svakako.

GERMONT

Gleda oko sebe.
Ipak, sav taj luksuz.

VIOLETTA

Svima
Je nepoznat ovaj čin,
Vama neće biti.

Daje mu papire.

GERMONT

Nakon što je bacio pogled na papire
Nebesa! Što sam otkrio?
Svskog svojeg dobra
Želite se odreći?
Ah, čemu prošlost, zbog čega Vas
prošlost krivi?

VIOLETTA

S entuzijazmom
Više ne postoji, sada volim Alfreda, a

Lo cancellò col pentimento mio.

Bog ju je izbrisao mojim pokajanjem.

GERMONT

Nobili sensi invero!

GERMONT

Plemeniti osjećaji, doista!

VIOLETTA

Oh, come dolce

Mi suona il vostro accento!

VIOLETTA

O, kako blago

Sada zvuči vaš glas!

GERMONT

alzandosi

Ed a tai sensi

Un sacrificio chieggo

GERMONT

Ustaje

I zbog tih osjećaja

Tražim žrtvu.

VIOLETTA

alzandosi

Ah no, tacete

Terribil cosa chiedereste certo

Il prevedi... v'attesi... era felice...

Troppo...

VIOLETTA

Ustaje

Ah, ne, ušutite!

Sigurno je užasno ono što biste me pitali.

Znala sam... čekala sam Vas... bila

sretna... Previše...

GERMONT

D'Alfredo il padre

La sorte, l'avvenir domanda or qui

De' suoi due figli.

GERMONT

Alfredov otac

Sudbinu, budućnost traži sada ovdje

Za svoje dvoje djece.

VIOLETTA

Di due figli!

VIOLETTA

Dvoje djece!

GERMONT

Sì.

Pura siccome un angelo

Iddio mi die' una figlia;

Se Alfredo nega riedere

In seno alla famiglia,

GERMONT

Da.

Čistu kao anđeo

Bog mi je dao kćer;

Ako Alfredo odbije

Vratiti se svojoj obitelji,

L'amato e amante giovane,
Cui sposa andar dovea,
Or si ricusa al vincolo
Che lieti ne rendea
Deh, nonmutate in triboli
Le rose dell'amor.
Ai preghi miei resistere
Non voglia il vostro cor.

VIOLETTA

Ah, comprendo dovrò per alcun tempo
Da Alfredo allontanarmi... doloroso
Fora per me... pur...

GERMONT

Non è ciò che chiedo.

VIOLETTA

Cielo, che più cercate?
Offersi assai!

GERMONT

Pur non basta

VIOLETTA

Volete che per sempre a lui rinunzi?

GERMONT

È d'uopo!

VIOLETTA

Ah, no giammai!
Non sapete quale affetto
Vivo, immenso m'arda in petto?
Che né amici, né parenti

Zaručnik i mlada zaručnica,
Onaj čija bi žena trebala postati,
On će razbiti lanac koji ih je trebao
Spojiti u sreći.
Molim da ne promijenite
ruže njihove ljubavi u cvjetove tuge.
Svakako Vaše srce neće odbiti
Molbu koju od Vas tražim.

VIOLETTA

Ah, razumijem, moram se na neko vrijeme
udaljiti od Alfreda... Bit će bolno
Za mene... ipak...

GERMONT

To nije ono što od Vas tražim.

VIOLETTA

Nebesa, što još hoćete?
Dovoljno sam ponudila!

GERMONT

To nije dovoljno.

VIOLETTA

Želite da ga zauvijek ostavim?

GERMONT

To je potrebno!

VIOLETTA

Ah, ne, nikad!
Ne znate koja strast
Živi, preplavljuje moju dušu?
Ni prijatelje ni obitelj

Io non contro tra i viventi?
E che Alfredo m'ha giurato
Che in lui tutto io troverò?
Non sapete che colpita
D'altro morbo è la mia vita?
Che già presso il fin ne vedo?
Ch'io mi separi da Alfredo?
Ah, il supplizio è sì spietato,
Che morir preferirò.

GERMONT
È grave il sacrificio,
Ma pur tranquilla udite
Bella voi siete e giovine...
Col tempo...

VIOLETTA
Ah, più non dite
V'intendo... m'è impossibile
Lui solo amar vogl'io.

GERMONT
Sia pure... ma volubile
Sovente è l'uom

VIOLETTA
colpita
Grand Dio!

GERMONT
Un dì, quando le veneri
Il tempo avrà fuggate,
Fia presto il tedio a sorgere
Che sarà allor? Pensate
Per voi non avran balsamo

Ja nemam među živima?
Alfredo mi se zakleo da u njemu
Mogu sve to pronaći?
Ne znate što pogađa
Od druge bolesti moj život?
Da već vidim da je kraj blizu?
Da se razdvojim od Alfreda?
Moje bi patnje bile tako nepodnošljive
Da bih radije umrla.

GERMONT
Žrtvovanje je teško,
Ali saslušajte me smireno.
Vi ste lijepi i mladi...
S vremenom...

VIOLETTA
Ah. Ne govorite više
Razumijem vas... ali to je nemoguće.
Njega jedino želim voljeti.

GERMONT
Iako... nestalan
Muškarac je često.

VIOLETTA
Drhti
Blagi Bože!

GERMONT
Jednoga dana kada ljepotu
Vrijeme rasprši,
Dosada će brzo izniknuti.
Što će tada biti? Razmislite,
Za vas melem neće biti

I più soavi affetti
Poiché dal ciel non furono
Tai nodi benedetti.

VIOLETTA

È vero!

GERMONT

Ah, dunque spreadasi
Tal sogno seduttore
Siate di mia famiglia
L'angiol consolatore
Violetta, deh, pensateci,
Ne siete in tempo ancor.
È Dio che ispira, o giovine
Tai detti a un genitor

VIOLETTA

con estremo dolore

(Così alla misera – ch'è un dì caduta,
Di più risorgere – speranza è muta!
Se pur beneficio – le indulga Iddio,
L'uomo implacabile – per lei sarà)
A Germont, piagendo
Dite alla giovine – sì bella e pura
Ch'avvi una vittima – della sventura,
Ciu resta un unico – raggio di bene
Che a lei sacrifica – e che morrà!

GERMONT

Sì, piangi, o misera–supremo, il veggio,
È il sacrificio – ch'ora io ti chieggo.
Sento nell'anima – già le tue pene;
Coraggio e il nobile – cor vincerà.

I najljepši osjećaji
Jer nisu od neba
Čvorovi ti blagoslovljeni.

VIOLETTA

Istina!

GERMONT

Ah, stoga je izgubljen
Taj strastveni san
Budite mojoj obitelji
Anđeo utješitelj.
Violetta, samo razmislite,
Vrijeme je tek pred vama.
Bog je taj koji potiče, o, djevojko,
To Vam kaže roditelj.

VIOLETTA

S nepodnošljivom boli

(Za ukletu ženu koja se zaljubila
Nada za boljim zauvijek je izgubljena!
Ako bi Bog pokazao milost,
Muškarac joj nikad neće oprostiti!)
Germontu, plačući
Recite svojoj lijepoj i čistoj kćeri
Da postoji žrtva zle sudbine
Čija je jedna zraka sreće, prije nego što
umre bila žrtva učinjena zbog nje!

GERMONT

Da, plači, o, nesretnice – uzvišena je
Žrtva koju sam od Vas tražio.
Osjećam u Vašoj duši tugu;
Pobijedit će hrabrost i plemenito srce

Silenzio

VIOLETTA
Or imponete.

GERMONT
Non amarlo ditegli.

VIOLETTA
No! crederà.

GERMONT
Partite.

VIOLETTA
Seguirammi.

GERMONT
Allor...

VIOLETTA
Qual figlia m'abbracciate forte
Così sarò.
S'abbracciano
Tra breve ei vi fia reso,
Ma afflitto oltre ogni dire.
A suo conforto
Di colà volerete.

Indicandogli il giardino, va per scrivere

GERMONT
Che pensate?

Tišina

VIOLETTA
Što zapovijedate.

GERMONT
Recite mu da ga više ne volite.

VIOLETTA
Neće mi povjerovati.

GERMONT
Napustite ga.

VIOLETTA
Pratit će me.

GERMONT
Onda...

VIOLETTA
Zagrlite me kao svoju kćer,
Tako će biti.
Grle se
Uskoro će Vam biti vraćen,
Ali neizrecivo ožalošćen.
Budite tu za njega
Da ga utješite.

Pokazuje na vrt, odlazi pisati.

GERMONT
Što mislite?

VIOLETTA

Sapendol, v'opporreste al pensier mio.

GERMONT

Generosa! E per voi che far poss'io?

VIOLETTA

tornado a lui

Morrò! La mia memoria

Non fia ch'ei maledica,

Se le mie pene orribili

Vi sia chi almen gli dica.

GERMONT

No, generosa, vivere,

E lieta voi dovrete,

Merce' di queste lagrime

Dal cielo un giorno avrete.

VIOLETTA

Conosca il sacrificio

Ch'io consunai d'amor

Che sarà suo fin l'ultimo

Sospiro del mio cor.

GERMONT

Premiato il sacrificio

Sarà del vostro amor;

D'un opra così nobile

Sarete fiera allor.

VIOLETTA

Qui giunge alcun: partite!

VIOLETTA

Ako Vam kažem, spriječit ćete me.

GERMONT

Plemenita djevojko! I što mogu učiniti za Vas?

VIOLETTA

Okreće se k njemu

Umrijet ću! Sjećanja na me

Neće biti ukleta

Ako mu moju strašnu patnju

Netko poslije ispriča.

GERMONT

Ne, plemenita, živjet ćete,

Vi morate biti sretni,

Jer će Vam se jednog dana

Nebesa odužiti.

VIOLETTA

Neka sazna za žrtvu

Koju sam učinila zbog ljubavi

Koja će zauvijek biti njegova

Do mojeg posljednjeg daha.

GERMONT

Vaša žrtva bit će nagrađena

I u danima koji tek dolaze

Bit ćete ponosni

Zbog takvog velikog djela.

VIOLETTA

Netko dolazi: idite!

GERMONT

Ah, grato v'è il cor mio!

GERMONT

Ah, hvala Vam od srca!

VIOLETTA

Non ci vedrem più forse.

VIOLETTA

Možda se više nikad ne sretnemo.

S'abbracciano

Zagrlje se.

A DUE

Siete felice Addio!

OBOJE

Budite sretni, zbogom!

Germont esce per la porta del giardino

Germont izlazi kroz vrata u vrt.

Možda će zvučati kao nekakva otrcana fraza, kliše, ali, iako se bavim pjevanjem i rado i što češće posjećujem operu, nikada u životu nijedna me nije rasplakala. Prvi sam put doživjela to iskustvo gledajući izvedbu opere *La Traviata* s festivala u Aix-en-Provenceu 2011. godine, gdje su glavne uloge tumačili Natalie Dessay, Charles Castranovo i Ludovic Tézier. Ova opera obiluje prekrasnim scenama, ali sam se ipak odlučila za duet Violette i Germonta, jer m duboko potresla ta scena, ta spoznaja i priznanje Violette tko je i što je i naposljetku njezino odbacivanje vlastite sreće. Scena počinje nakon što Alfredo odlazi u Pariz, a Violetta ostaje u stanu s Aninnom, kad joj Giuseppe dodaje pismo koje je upravo stiglo. Flora, njezina stara prijateljica, poziva je na proslavu. Dalje vidimo reakciju Violette dok čita pismo naglas koju možemo promatrati kao uplašenu ili s podsmijehom. Piave se na fin način kroz cijelu operu igra tekстом i servira nam poeziju s višestrukim mogućnostima za mizanscenu. Čim je pročitala pismo, pojavljuje se Alfredov otac Giorgio. Odmah na početku njihove konverzacije vidimo kako se otac postavio hladno i kako je Violetta sve vrijeme u obrambenom, odnosno potlačenom položaju. Njihov je dijalog recitativan, s vrlo kratkim melodijama, što u potpunosti dočarava svakodnevni govor, tj. konverzaciju. Kao što sam na početku spomenula, jasno se vidi da je Violetta u obrani, prije svega svoje časti, jer Alfredov otac od samog početka vrši pritisak i daje do znanja da je njezin utjecaj na njegovog sina nepovoljan. Ona se pokušava braniti i daje mu na uvid svoje pismo. U tim trenucima iz recitativnog glazba prelazi u melodiju, kako bi se dočarao dramski moment radnje i kako bi i sama emocija teksta došla na vidjelo. Kod dijaloga „... *Più non esiste...*” prvi se put

pojavljuje ispjevana melodijska linija, u kojoj Violetta brani svoju ljubav prema mladom Germontu i uvjerava oca u svoje plemenite i iskrene osjećaje. Germont prvi put mijenja svoj stav, što odmah možemo vidjeti kako u tekstu tako i u glazbi, koja je lirska. U priču uvodi novi lik, svoje drugo dijete, mladu djevojku koja čista i nježna kao anđeo, gdje počinje njihov duet („*Dite alla giovinne*”). U ovom kontekstu čistoća koju otac spominje odnosi se na čednost mlade djevojke, koja je u suprotnosti s Violettom koja je djevojka lakog morala, *cortigiana*. Violetta u parlandu odgovara da shvaća, da mora samo privremeno napustiti svojeg dragog. Međutim, to nisu planovi njegova oca. Nužno je da Violetta zauvijek napusti Alfreda, jer je njezin status u ono vrijeme bio skandal te da bi ostajući s Alfredom uništila sreću nevine osobe. Nakon kratkog recitativnog dijela slijedi kulminacija kako u tekstnom predlošku tako i u glazbi, gdje orkestar oštro i odsječno prati našu junakinju i pušta da njezina fraza bude u prvom planu, dok ona poriče da će ikada učiniti tako nešto. U ovom dijelu vidimo da nam se Violetta otvara kao osoba i saznajemo zapravo da je ona jedno usamljeno biće, da nema nikog svog i da je u Alfredu pronašla svoj spas, svojeg jedinog prijatelja, svojeg ljubavnika koji je obećao da će biti uz nju, te da ga ona nikad neće napustiti i da bi prije umrla nego živjela život bez njega. Polako se približavamo vrhuncu ovog našeg dueta. Germont ne odustaje u namjeri da zaštiti svoju obitelj, možemo ga promatrati kao negativca, ali zapravo i ne moramo, jer on samo brani svoju čast i čast svojih bližnjih, a zar je to loše? Violetta rečenicom da njihovu ljubav nisu blagoslovila nebesa prihvaća istinu koju je pokušavala sakriti sama od sebe. Piave ovdje upotrebljava riječ *nodì*, što znači čvorovi, jer to predstavlja zajedništvo dvoje ljudi. Iako skrhan, nesretna, Violetta pristaje pomoći Germontovoj kćeri. Violetta odgovara istom melodijom kao otac prethodno „*Dite alla giovine*”, čime u samoj glazbi, ali i u tekstu vidimo sporazum. Ona na kraju naglašava da će zbog žrtve koju je učinila umrijeti. Kulminacija opada, Germont ponavlja „*Piangi, piangi o misera*”. *Misera* može značiti i jadnica i nesretnica, čime potvrđujemo činjenicu da Germont može biti užasna osoba koja ubija nečiju sreću ili čovjek koji zna što je tražio, vjeruje njezinim osjećanjima i iskreno je žali i suosjeća s njom. Ako uzmemo jedan od ova dva prijevoda dobivamo potpuno novi ton u priči. S ovim dijelom završava duet, odnosno njegov melodijski dio, a nastavlja dijalog kroz recitative. Violetta zajedno s Germontom pokušava pronaći rješenje kako ostaviti Alfreda, konačno dolazi do rješenja, ali ga ne otkriva Germontu, jer strahuje da će je onda sputati. Violetta čuje da neko dolazi, u brzini se rastaje s njim kao da su stari poznanici, prije nego što dođe Alfredo i opera nastavi svojim tokom.

Osvrt na temu osvete u razgovoru s g. Slobodanom Elezovićem

Jedna od neizostavnih tema koja se proteže u ove tri melodrame jest tema osvete, *la vendetta* i činjenica da nove generacije pate zbog grijeha prethodnih generacija. Zanimljivo je spomenuti i činjenicu da su tri glavna ženska lika (Gilda, Leonora, Violetta) žrtve svoje ljubavi i tragično stradaju zbog nesretnih okolnosti u kojima su se našle. Na koji su način ova tri djela povezana, je li osveta zajednička za sva tri djela... Ako jest, gdje je možemo vidjeti? Lako je primijetiti osvetu u *Rigolettu*, osveta protiv vojvode za čast svoje kćeri, i u *Trubaduru* – Azucena koja na kraju osvećuje majku, a kako onda možemo tumačiti *Traviatu*? Možda možemo reći da se osveta u *Traviati* prikazuje u sceni kad se Alfredo sveti Violetti na zabavi nakon što ga je ostavila, gdje je ponižava pred svima i izaziva baruna na dvoboj – osveta za nesretnu ljubav. Da, postoji nešto zajedničko kod ova tri djela, svaki lik nosi teško breme, svatko pokušava pronaći svoj put. U želji da što bolje razumijem ovu trilogiju odlučila sam se na razgovor s jednim divnim gospodinom dramaturgom i ljubiteljem opere Slobodanom Elezovićem s kojim rado razgovaram i promišljam o operama i koga smatram kompetentnim da odgovori na pitanja povezana s ovim zanimljivim djelima i tako mi pomogne da ih što bolje razumijem i shvatim.

Razgovor s g. Slobodanom Elezovićem⁶⁸

Gdje leži prokletstvo u ove tri opere?

U tome što su im junaci početno loši pa se onda kroz zbivanja katarzom čiste od onog početnog lošeg i postaju dobri odnosno bolji tako da mnogo toga oko sebe urušavaju i to čini okosnicu drame i njihove sredine u kojoj su kao takvi.

Zašto smo na ovim prostorima dali prijevod „latinska trilogija”? Koja je logika ovog naslova? Što mislite o tome?

Naime, možda je najbliže okolnostima da je Verdi uzeo djela oslonjena na literaturu romantičara francuza i španjolskog autora. To je sve zapravo u kontekstu ugođaja,

⁶⁸ Dr. sc. Slobodan Elezović, prof. Komunikologija, Vizualne komunikacije, Antropološka komunikologija.

1. Elezović, Slobodan. *Libreto – potka opernog djela*. Zagreb: A. G. Matoš, 2008 (monografija).

2. Elezović, Slobodan. *Antropologija i komunikologija*. Zagreb: Hrvatsko antropološko društvo, 2006 (priručnik).

3. Elezović, Slobodan. *Filozof scene ili poetsko-scenski lirik Milko Šparemblek*. Zagreb; Gospić : vlastita naklada, 1997 (monografija).

4. Elezović, Slobodan. *Povijesni razvoj komuniciranja: vrste i oblici kroz stoljeća*. Samobor: A. G. Matoš, 1992 (monografija).

5. Elezović, Slobodan, Casman-Vuko, Margaret. *Biserka Cvejić: monografija*. Zagreb : Vjesnikova press agencija, 1984 (monografija).

Uredničke knjige

1. *Vlasta Knezović: život za scenu : 35. godišnjica umjetničkog rada*, Ur: Slobodan Elezović, Zagreb: Hrvatsko društvo dramskih umjetnika, 2005 (monografija).

latinštine, ne u jezičnom smislu klasike, nego mentalno-kulturološkog kruga. S obzirom na to, ta sva tri djela srodna su po sudbini junaka, po temperamentu i po dinamici njihovih osobnosti i katarze koju prolaze. Tipična južnjačka situacija.

Kako se, po Vašem mišljenju, osveta manifestira u *Traviati*?

Osveta je šira, socijalna u *Traviati*. Naime, Violetta kao jedna laka djevojka *de facto* nošena žarom i vatrom ljubavi odlučila se jednostavno popraviti da se izvuče iz tog kruga u kojem je bila i propadala, a sve u sjaju i tempu i ritmu valcera. I u tom njezinom pročišćenju, u njezinom osvještenju čistoće ljubavi i odanosti i dosljednosti probuđene ljubavi u toj duši zapravo je put njezine drame i njezina stradanja. Tako da je zapravo osveta za tu njezinu katarzu u samoj njezinoj sudbini koja je lišava Alfreda. I zapravo se u romanu ona više ne vidi s njim, ali u operi su, srećom, ipak zajedno u završnom akordu, tek toliko da mu ona izdahne na rukama ako je to utješno i lakše za sve. Ali osveta je u tome, u tom širem socijalnom efektu njezinog pročišćenja, njezine katarze i želje da bude odjednom dobra nakon što je bila raskalašena. (Smijeh)

Zanimljiv je Verdijev odnos s njegovim libretistima i način na koji se Verdijev jezik mijenjao iz opere u operu. Što se, po Vašem mišljenju, promijenilo u načinu komponiranja u ovoj trilogiji?

Verdi se počeo racionalnije postavljati prema izboru libreta i prema muzici. Kad slušaš *Don Carlosa* ili *Otella* ili *Falstaffa*, kao da nije ista osoba. Jer se on sam otrgao tim valovima duše koji su ga vodili kroz te procese. Očito je tražio višu kategoriju vrijednosti, i u muzici i u libretu. Tako da su sve to opere koje su nastale kasnije.

Smatram da osveta (*la vendetta*) predstavlja okosnicu *trilogije popolare*. Kako je Vi doživljavate, odnosno shvaćate u ovim melodramama?

Osveta je samo u činjenici da je Violetta u ljubavi s Alfredom, ali biva uskraćena za nju, ili Azucena koja se želi iskupiti za groznu situaciju koju je napravila kada je svoje dijete bacila u vatru i odgojila tuđe dijete u ime osvete odnosno katarze tragičnih posljedica. Njezin pokušaj da se iskupi za to što je odgajala tuđe dijete. Violetta i Azucena doživljavaju katarzu, njihova svijest o tome da budu bolje i da izađu iz svoje pozicije. U tome se nalazi njihova tragedija, zbog čega osveta kao takva dolazi do izražaja. Dok je Rigoletto odan Duci sve dok ne shvati da taj Duca nije naštetio njegovoj duši zbog toga što je oteo Gildu. Rigolettova je katarza u njegovu pokušaju osvete. Ta je katarza pokušaj, a posljedice su neuspješne za junake, sa smrtnim ishodom. To je bit cijele priče.

Poznato je da Verdi *Rigoletta*, *Trubadura* i *Traviatu* nije skladao kao jednu cjelinu odnosno trilogiju, poput Puccinija. Kako objašnjavate to što su ove tri opere neplanirano postale trilogijom?

Nije skladao namjenski, da. Ali u sve tri opere imamo junake čiji mentalni sklop pripada frankofonskom području odnosno romanskoj kulturi. Dva su djela francuskih pisaca i jedno španjolskog pisca. I ta je romanska kultura vidljiva i u scenariju i, naravno, u priči ovih melodrama. Dakle, taj romanski duh ima jedan poseban mentalni slog koji ističe emocionalnu dimenziju, a ta dimenzija omogućava da u svijesti junaka dođe do pokušaja katarze koji ni u jednom od ova tri slučaja ne uspijeva. Verdi samo uznemiruje junake koji pokušavaju biti bolji nego što su bili. Romanski duh ima posebne značajke i samim su time ove tri opere približene jedna drugoj i oblikovane u trilogiju.

Zaključak

Na kraju ovog rada nadam se da će čitatelji moći jasnije sagledati ova djela te da će im nešto od ovdje napisanog pomoći u budućim projektima. Smatrala sam nužnim da osim analize pažnju posvetimo Verdiju, tko je on bio u ove tri opere, da se pokušamo približiti prije svega njegovu načinu razmišljanja, koje je odmah posljedično utjecalo na njegovo stvaranje. Zatim kratki prijelaz kroz tri melodrame, kao uvertira za predstojeću analizu. Željela sam napisati ovaj rad govornim jezikom, jezikom naroda, bez uvijanja i isuviše stručnih riječi. Htjela sam se budućim čitateljima približiti, baš kao i maestro Verdi, koji je skladao jezikom i glazbom naroda, koji je koristio i uglazbljivao one stvari i događaje koje je osjećao, čuo, mirisao. *Rigoletto* je bila prva opera koja me se snažno dojmila, prva koju sam dublje istraživala u svojim opernim počecima. Čim sam uvidjela da je riječ o trilogiji, poslušala sam i druge dvije. Ostala sam otvorenih usta nad laptopom dok sam gledala *Traviatu* posljednju u nizu i definitivno odlučila da se ovim trima melodramama moram ozbiljnije pozabaviti. Pisati ovaj rad, kao i analizirati tekst, dati sebi to za pravo, za mene je predstavljalo pravi izazov u potpunom smislu te riječi! Ova trilogija, kao i Verdi njegovi libretisti uopće mi nisu dali da se opustim nijednog trenutka. Sve sam vrijeme bila u knjigama, člancima, tekstovima koji se tiču ovih djela i koji bi mi mogli poslužiti da napišem svoj rad. Pokušavala sam shvatiti zašto ova tri djela čine jednu cjelinu, iako su naizgled potpuno različita. Nije mi trebalo dugo da povežem da je jedna od ključnih tema koja se provlači osveta. Od prokletstva i osвете u *Rigolettu*, preko kompleksnosti i slojevitosti te iste *vendette* u *Trubaduru* (koju možemo nazvati i klimaksom po složenosti radnje i tragičnosti), a u *Traviati* nailazimo na oprostaj, na jedini pravilni izlaz. Time ova trilogija biva zaokružena i potpuna. Samo kada oprostimo sebi i drugima možemo prijeći preko prošlosti i nastaviti čvrstim i sigurnim koracima hrabro kroz život, a ne kao naši likovi iz trilogije koji za oprost nisu znali ili je došao prekasno...

Bibliografija

1. Barry, Barbara. „Where's My Fool?": „Lear” Motifs in „Rigoletto”. *Comparative Drama*, vol. 46, 2012, no. 1, str. 57–96. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/23237090 (pristupljeno 5. kolovoza 2019.).
2. Black, John. „Cammarano, Salvatore”. *Grove Music Online*. Oxford University Press 2001. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004662> (pristupljeno 10. srpnja 2019.).
3. D'Costa, Gavin, Pecknold, Sara M. „Giuseppe Verdi and the Atoning Cost of Forgiveness”. *New Blackfriars*, vol. 94, 2013, no. 1053, str. 603–618. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/43251766 (pristupljeno 5. kolovoza 2019.).
4. Dnevno, *Praizvedba Verdijeve opere Trubadur – 1853*. Dostupno na: <https://www.dnevno.hr/ekalendar/na-danasnji-dan/praizvedba-verdijeve-opere-trubadur-1853-882891/> (pristupljeno 10. ožujka 2019.).
5. Drabkin, William. „Characters, Key Relations and Tonal Structure in „Il Trovatore””. *Music Analysis*, vol. 1, 1982, no. 2, str. 143–153. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/854125 (pristupljeno 5. kolovoza 2019.).
6. Dragović, Gordan. *Leksikon opera*. Beograd: Univerzitet Umetnosti, 2008.
7. Eduardo, Rescigno. *La traviata*. Milano: BMG Ricordi Music Publishing S.p.A., 1993.
8. Friedheim, Philip. „Formal Patterns in Verdi's „Il Trovatore””. *Studies in Romanticism*, vol. 12, 1973, no. 1, str. 406–425. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/25599872 (pristupljeno 6. kolovoza 2019.).
9. Gatti, Carlo. *Verdi*. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1951.
10. Groos, Arthur. „„TB Sheets’: Love and Disease in „La Traviata””. *Cambridge Opera Journal*, vol. 7, 1995, no. 3, str. 233–260. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/823641 (pristupljeno 6. kolovoza 2019.).
11. Kloiber, Rudolf, Konold, Wulf i Maschka, Robert. *Handbuch der Oper*. Kassel: Bärenreiter, 2016.
12. Mila, Massimo. *Verdi*. New York: Rizzoli, 2013.
13. Muti, Riccardo. *Verdi l'italiano*. New York: Rizzoli, 2012.
14. Parker, Roger. „Verdi, Giuseppe”. (1. siječnja 2001.). *Grove Music Online*. Oxford Music Online Ed. Dostupno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

- view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029191 (pristupljeno 25. ožujka 2019.).
15. Parker, Roger. „Rigoletto”. (1. siječnja 2002.). *Grove Music Online*. Oxford Music Online Ed. Dostupno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002584> (pristupljeno 11. ožujka 2019.).
 16. Parker, Roger. „Traviata, La.” *Grove Music Online*. (2002) Oxford Music Online. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005794> (pristupljeno 6. kolovoza 2019.).
 17. Parker, Roger. „The Dramatic Structure of ‚Il Trovatore’”. *Music Analysis*, vol. 1, 1982, no. 2, str. 155–167. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/854126 (pristupljeno 7. kolovoza 2019.).
 18. Powers, Harold S. „La Solita Forma’ and ‚The Uses of Convention’”. *Acta Musicologica*, vol. 59, 1987, no. 1, str. 65–90. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/932865 (pristupljeno 9. travnja 2019.).
 19. Rescigno, Eduardo. *La Traviata*
 20. Scaldaferrri, Nicola. *Il fascino dell’opera popolare. Inclusioni nel mondo del Trovatore*. Venezia: La fondazione teatro la Fenice, 2011, str. 29–43.
 21. Senici, Emanuele. *The Modern Language Review*, vol. 96, 2001, no. 1, str. 223–224. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/3735796 (pristupljeno 7. travnja 2019.).
 22. Šulhof, Jožef. *Knjiga o operama*. Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1954.
 23. Toscani, Claudio. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 58, 2005, no.1, str. 214–226. *JSTOR*. Dostupno na: www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2005.58.1.214 (pristupljeno 7. kolovoza 2019.).

Knjiga upotrijebljena kao izvor za libreto za diplomski rad:

Verdi, Tutti i libretti d'opera, a cura di Piero Mioli, Grandi tascabili Economici Newton, 2009.

Tekst prevela Lana Maletić.

Tonski zapisi

Verdi, Giuseppe: *RIGOLETTO*

Solisti: Ingvar Wixell – Rigoletto
Luciano Pavarotti – Duca di Mantova
Edita Gruberova – Gilda
Ferruccio Furlanetto – Sparafucile

Dirigent: Riccardo Chailly

Orkestar: Vienna Philharmonic Orchestra

Podrijetlo: TV film, 1982.

Verdi, Giuseppe: *IL TROVATORE*

Solisti: Anna Netrebko – Leonora
Dmitri Hvorostovsky – Il Conte di Luna

Dirigent: Marco Armiliato

Orkestar: Metropolitan Symphony Orchestra

Mjesto izvedbe: Metropolitan Opera, 2011.

Verdi, Giuseppe: *LA TRAVIATA*

Solisti: Nathalie Dessay – Violetta Valery
Charles Castranovo – Alfredo Germont
Ludovic Tézier – Giorgio Germont

Dirigent: Louis Langrée

Orkestar: London Symphony Orchestra

Mjesto izvedbe: Festival d'Aix-en-Provence, 2011.