

Odnos harmonijskog ritma i dramskog teksta na primjeru Rossinijevog Seviljskog brijača i Guillaumea Tella

Narančić, Mateo

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:116:449800>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-17**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

MATEO NARANČIĆ

**ODNOS HARMONIJSKOG RITMA I
DRAMSKOG TEKSTA NA PRIMJERU
ROSSINIJEVOG *SEVILJSKOG BRIJAČA* I
*GUILLAUMEA TELLA***

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

**ODNOS HARMONIJSKOG RITMA I
DRAMSKOG TEKSTA NA PRIMJERU
ROSSINIJEVOG *SEVILJSKOG BRIJAČA* I
*GUILLAUMEA TELLA***

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Mladen Tarbuk

Student: Mateo Narančić

Ak. god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen ocjenom

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se harmonijskim ritmom u Rossinijevom opernom opusu, promatranom u odnosu na ostale glazbene sastavnice kao što su melodija, ritam, dinamika i glazbeni slog, ali i libreto na temelju kojeg je opera nastala. Na primjerima iz dviju najpoznatijih, a ujedno i potpuno različitih opera Gioachina Rossinija - *Seviljskog brijača*, *opere buffe* i *Guillaumea Tella*, jedinog primjera njegove forme *grand opere* - analiziran je harmonijski ritam u različitim dramskih situacijama. Primjeri su analizirani na temelju klavirskih izvadaka, a na taj način dobivena je šira slika odnosa dramske radnje i harmonijskog ritma, kao i uvid u promjene u na tom području koje su se dogodile tijekom trinaest godina, koliko je proteklo između stvaranja navedenih opera. Nakon analize harmonijskog ritma i njegove uloge u odnosu s drugim glazbenim sastavnicama jasno se mogla uočiti evolucija Rossinijevog skladateljskog stila, kao i prilagodba stilskim normama opernih formi na koje je naišao preseljenjem u centar tadašnjeg europskog glazbenog života – Pariz.

Ključne riječi: glazbeni slog, harmonijski ritam, opera, dramska radnja, libreto

SUMMARY

In this work, we are analysing the musical element of the harmonic rhythm in Rossini's operas and comparing it with other musical elements such as the melody, the rhythm, the dynamics and the musical syllable, as well the libretto on which the opera is based. The harmonic rhythm in different theatrical situations is analysed on the examples from the two most famous, and in the same time completely different operas of Gioachino Rossini, *The Barber of Seville*, an *opera buffa*, and *Guillaume Tell*, his only *grand opera*. The examples were analysed based on the piano reduction that gave a broader picture of the relation in which stand the dramatic plot and the harmonic rhythm as well as an insight into how it evolved in 13 years that stood between the creation of the above-mentioned operas. After analysing the harmonic rhythm and its role in comparison to other musical elements, we could clearly recognise an evolution in the composer's style as well as Rossini's adjustments towards the stylistic norms of the opera forms he encountered after relocating to Paris – the centre of Europe's musical life of the time.

Key words: musical syllable, harmonic rhythm, opera, dramatic plot, libretto

PREDGOVOR

Zahvaljujem prof. Goranu Narančiću na prijevodu libreta *Guillaumea Tella* s francuskog jezika i pomoći pri prijevodu sažetka na engleski jezik, kao i studentu kroatistike Marinu Lukšiću na lekturi te studentu povijesti Vinku Udiljku na korekturi rada. Također zahvaljujem mentoru, red. prof. Mladenu Tarbuku na smjernicama i pomoći u izradi, kao i svima ostalima koji su na bilo koji način pridonijeli ovom radu.

Sadržaj

1. Uvod	7
2. Ekspresivna funkcija harmonijskog ritma u talijanskog operi prve polovice 19. stoljeća	9
2.1. Važnost opere u talijanskom društvu	9
2.2. Glazbena obilježja talijanske opere prve polovice 19. stoljeća	9
2.2.1. Harmonijska obilježja	10
2.3. Definicija harmonijskog ritma	10
2.4. Odnos harmonijskog ritma i dramske radnje u operi	11
3. Gioachino Rossini	12
4. Harmonijski ritam u <i>Seviljskom briaču</i>	13
4.1. Nastanak opere	13
4.2. Kratki prikaz operne radnje	14
4.3. <i>Rossinijev crescendo</i> kao primjer odnosa harmonijskog ritma i dramske situacije	14
4.3.1. Definicija Rossinijevog crescenda	14
4.3.2. Primjer <i>Rossinijevog crescenda</i> u ariji don Basilija, 1. čin, scena XII.	15
4.3.3. Primjer <i>Rossinijevog crescenda</i> u 1. činu, scena I.	18
4.4. Istovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje	19
4.4.1. Dinamika harmonijskog ritma i dramske radnje – mogući međusobni odnosi	19
4.4.2. Primjer istovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u 1. činu – <i>Seguito e stretta dell' introduzione</i>	19
4.4.3. Primjer istovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u <i>Kvintetu</i> , 2. čin, scena V.	21
4.5. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa	22
4.5.1. Veza glazbenih i dramskih struktura u smislu postizanja jasne karakterizacije	22
4.5.2. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova u ariji <i>Una voce poco fa</i> , 1. čin, scena IX.	23
4.5.3. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova u <i>Finalu</i> 1. čina, scena XVII. ..	25

4.5.2. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova u <i>Duettinu</i> , 2. čin, scena II.....	27
4.6. Zaključak	27
5. Harmonijski ritam u <i>Guillaumeu Tellu</i>	29
5.1. Nastanak opere	29
5.2. Kratki prikaz operne radnje	29
5.3. Izostanak Rossinijevog crescenda u <i>Guillaumeu Tellu</i>	30
5.4. Istovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje	31
5.4.1. Primjer istovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u ariji <i>Sombre foret</i> iz 2. čina, br. 7.	31
5.5. Raznovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje	34
5.5.1. Komplementarni odnos harmonijskog ritma i razvoja dramske napetosti.....	34
5.5.2 Primjer raznovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u duetu Tella i Arnolda, 1. čin, br. 2.	34
5.5.3. Primjer raznovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u <i>Finalu</i> 1. čina, br. 7.....	36
5.6. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa	40
5.6.1. Primjer harmonijskog ritma u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa u duetu Arnolda i Mathilde, 2. čin, br. 10.....	40
5.6.2. Primjer harmonijskog ritma u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa u <i>Triu</i> , 2. čin, br. 11.	42
5.7. Zaključak	45
6. Komparativna analiza.....	46
6.1. Rossinijev crescendo	46
6.2. Istovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje	46
6.3. Raznovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje	46
6.4. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa	47
6.5. Razlike na makroplanu	47
6.6. Glazbena struktura u službi artikulacije teksta	48

7. Zaključak.....	50
8. Bibliografija	52

1. Uvod

Predmet istraživanja u ovom radu je harmonijski ritam u Rossinijevom opernom opusu te njegova uloga u korelaciji s dramskom radnjom. Zainteresiranost za ovu temu, te razlozi bavljenja njom proizlaze iz samog predmeta istraživanja – harmonijskog ritma. Ta glazbena sastavnica često je izostavljena u analizi, vjerojatno zbog toga što je uvjetovana harmonijskim zbivanjima, pa se kao takva podrazumijeva. Međutim, u talijanskoj opernoj glazbi prve polovice devetnaestog stoljeća, kakva je Rossinijeva, harmonijski ritam katkada ima značajniju ulogu u glazbenom opisivanju dramske radnje u odnosu na sami izbor harmonija upravo zbog karakteristične jednostavnosti takve glazbe. Još jedan razlog pisanja ovog rada leži u stilskim značajkama Rossinijeve glazbe. Iako često kritiziran zbog dosljednosti samom sebi, Rossini se ipak u kasnoj fazi svog opernog opusa, za vrijeme boravka u Parizu, okušao u pisanju forme *grand opera*, što samo po sebi ukazuje na posve novi žanr u operi, za razliku od *opere buffe*, po kojoj je bio nadaleko poznat.

Upravo zbog tih razloga ovaj diplomski rad bavi se analizom harmonijskog ritma u različitim fazama Rossinijevog opernog stvaralaštva. Analitički dio rada podijeljen je na analizu harmonijskog ritma u *Seviljskom brijaču* te na njegovu analizu u *Guillaumeu Tellu*. S obzirom na to da je naglasak na harmonijskom ritmu i njegovoj ekspresivnoj funkciji u korelaciji s dramskim tekstom, zbog lakšeg snalaženja u notnom tekstu primjeri za analizu uzeti su iz klavirskih izvadaka tih dviju opera, a ne iz partitura. Uvertire i recitativi nisu analizirani, već su primjeri uzeti iz arija, ansambla i zborova. Izabrani su prema kriteriju rasta ili pada napetosti dramske radnje, a uzete su u obzir i situacije u kojima glazba ima ulogu prenesena značenja, a ne samo izravna opisivanja. U svakom su primjeru situacije smještene u kontekst radnje, citirani tekst iz libreta preveden je na hrvatski jezik te su detaljno opisane glazbene sastavnice usporedno sa sastavnicom harmonijskog ritma i njihove promjene u odnosu na dramsku radnju. Ispod svakog primjera na temelju ulomka iz klavirskog izvatka grafički je prikazan harmonijski ritam u sklopu harmonijske analize primjera o kojem je riječ. U ponekim primjerima opisana je orkestracija iščitana iz partiture, dok se slikovni prikazi u tekstu opisuju isključivo na temelju klavirskog izvatka, zbog bolje preglednosti harmonijske slike. Neakordički tonovi nisu analizirani budući da nisu relevantni za harmonijski ritam.

Ovaj rad završava se usporedbom dobivenih analiza te iznošenjem temeljnih zaključaka u kontekstu tretmana harmonijskog ritma u različitim fazama Rossinijevog opusa, što može ukazivati i na pomake u stilskim obilježjima tog skladatelja.

2. Ekspresivna funkcija harmonijskog ritma u talijanskog operi prve polovice 19. stoljeća

2.1. Važnost opere u talijanskom društvu

U talijanskoj glazbenoj umjetnosti s početka 19. stoljeća opera zasigurno zauzima najvažnije mjesto. Svi važniji talijanski gradovi imali su svoje operne sezone, od kojih je najvažnija bila sezona karnevala, nakon Božića. Opera je imala veliki značaj u to doba najviše zbog toga što je bila jedini izvor zabave, a kazalište je bilo sastajalište svih društvenih slojeva. Skladatelji su uglavnom skladali opere u vrlo kratkom vremenu - svega nekoliko tjedana, što je rezultiralo čestim improvizacijama u samim izvedbama. Budući da se partitura nije tiskala, skladatelji su često, seleći se u drugi grad, ugrađivali pojedine dijelove iz starih opera u nove, pogotovo kada bi prva doživjela neuspjeh. Dva suprotna tipa tadašnje opere koju nalazimo u Italiji su *opera seria* i *opera buffa*.

2.2. Glazbena obilježja talijanske opere prve polovice 19. stoljeća

Glazbena faktura u operama nije bila osobito bogata, već je često bila podređena pjevanju. Libreto je također bio u drugom planu, dok je naglasak bio na zahtjevnim i relativno dugačkim melodijskim linijama kojima bi se što bolje pokazalo pjevačko umijeće, što je često uključivalo i velike slobode dane samim pjevačima. Prema Heineu „individualne radosti i patnje čovjekove: ljubav i mržnja, nježnost i čežnja, ljubomora i jogunastost glazbeno se izražavaju u melodiji.“ (DAHLHAUS, 1980, str. 63). Ponekad bi i sami pjevači improvizirali, dodavajući vlastite ukrase, a često su imali i raznorazne zahtjeve. Oni su bili u središtu pozornosti, superiorni u odnosu prema skladatelju, kazalištu i publici, zbog čega su bili u poziciji da mogu nametati uvjete. „Neki pjevači su čak brojali taktove svoje uloge, pa ponekad ni za živu glavu nisu htjeli izići na scenu ako je arija nekoga drugog pjevača ili pjevačice bila malo duža od njihove ili pak sadržavala neku dodatnu bravuru, veći broj ukrasa i slično, što bi njih moglo zasjeniti.“ (TOYE, 1934, str. 37)

2.2.1. Harmonijska obilježja

Iako u drugom planu, ipak postoji poveznica između zvuka - glazbene fakture i dramske radnje - libreta, što se najčešće može čuti u promjenama glazbenih sastavnica paralelno s promjenama dramske radnje u operi. Takve promjene glazbeno se izražavaju promjenama melodijske linije, ritma, dinamike, artikulacije, gustoće glazbenog sloga, orkestracije te promjenama na području harmonije. Harmonijska slika u talijanskoj operi prve polovice 19. stoljeća nije bila izrazito razvijena. Modulacije su bile rijetke, a najudaljeniji primjeri zakoračuju u područje medijante. Najčešće su korištene kodificirane formule obilježene trima glavnim funkcijama: tonikom, subdominantom i dominantom, te u slučaju proširenog tonaliteta, dominantom za dominantu. Budući da se harmonijska slika često svodila na takve kadencirajuće obrasce, postaje zanimljivo pratiti na koji način ih se tretira u odnosu na dramsku radnju. Promjene na području harmonije dakle nisu toliko određene samim izborom harmonije, jer se taj izbor često ograničava na već spomenute formule, već su određene upravo ritmom u kojem se izmjenjuju, tzv. harmonijskim ritmom.

2.3. Definicija harmonijskog ritma

Harmonijski ritam jedna je od glazbenih sastavnica koja je često bila zanemarivana u analizi. Pojam harmonijskog ritma prvi je definirao Walter Piston 1944. godine u svojoj knjizi *Harmonija*. Odredio ga je ritamskim životom unutarnjih promjena harmonija, odnosno ritmom koji se ostvaruje izmjenama harmonija u nekom glazbenom djelu. Tom problematikom nastavlja se baviti i američki kompozitor Roger Sessions, no ona kasnije biva sve više zanemarivana zbog nailaska na probleme višestruka tumačenja. Ipak, pola stoljeća nakon Pistonove *Harmonije* izlazi knjiga *Harmonijski ritam* Josepha P. Swaina u kojoj autor dublje ulazi u problematiku te glazbene sastavnice. Swain (2002) se poziva na Pistonovu definiciju te je nadograđuje, objašnjavajući razlog pada zainteresiranosti za bavljenje tom temom. Donosi šest novih pojmova vezanih za harmonijski ritam, koji prema njemu uvelike utječu na dojam harmonijskog ritma u cjelini, a to su: ritam sloga (*the rhythm of the texture*), harmonijski ritam na razini doživljaja (*phenomenal harmonic rhythm*), harmonijski ritam basovske dionice (*bass pitch harmonic rhythm*), ritam promjene temeljnih tonova/ kvalitativni harmonijski ritam (*root/ quality harmonic rhythm*), gustoća harmonijskog ritma (*densities of harmonic rhythm*) i ritam harmonijskih funkcija (*rhythm of harmonic functions*). Grafički prikazuje svaku od sastavnica na primjerima iz glazbene literature. Hrvatski skladatelj Natko

Devčić također spominje harmonijski ritam u svojoj knjizi *Harmonija* (1975), ali samo u kontekstu sinkopirane harmonije.

2.4. Odnos harmonijskog ritma i dramske radnje u operi

Zbog već spomenutih kodificiranih formula u talijanskoj opernoj glazbi prve polovice devetnaestog stoljeća harmonijski ritam mogao bi imati važnu ulogu u razvoju određene dramske situacije. U sljedećim će se poglavljima na primjeru ulomaka iz opera *Seviljski brijač* i *Guillaume Tell* nastojati odrediti uloga harmonijskog ritma u objema operama te će ih se naposljetku i usporediti.

3. Gioachino Rossini

Talijanski skladatelj Gioachino Antonio Rossini rođen je 29. veljače 1792. u Pesaru, a umro je u Parizu¹ 13. studenog 1868. godine. Potekao je iz obitelji glazbenika u kojoj je otac Giuseppe, zvan Vivazza, svirao rog u kazališnom orkestru, dok je majka Anna pjevala manje operne uloge budući da nije bila školovana, već je imala prirodno lijep glas. Kao dječak Rossini je imao više učitelja glazbe, redom osrednjih. Bio je poznat kao dječaćki sopran do mutiranja glasa. Dolaskom na *Liceo Musicale* u travnju 1806. počinje studirati violončelo, a poslije i kontrapunkt kojem se naposljetku potpuno posvetio, dok je skladati počeo još kao dječak i prije studija kontrapunkta. Rossinijev učitelj kontrapunkta bio je *padre* Mattei, učenik poznatog *padrea* Martinija. Njegova strogost često je odbijala mladog Rossinija, pa ga je Rossini napustio 1810. nakon tri godine studija kontrapunkta rekavši mu da jednostavno nema vremena za još dvije godine učenja.

Nakon studija otišao je u Bolognu, gdje se posvetio radu u kazalištu, najprije kao pomoćni dirigent, a zatim se okušao u skladanju svoje prve opere *Didonina smrt*, koja je doživjela neuspjeh. Nakon Bologne odlazi u Veneciju, a zatim će čitav život provesti putujući i skladajući za operne kuće u Italiji i izvan nje. Veliku ulogu u Rossinijevom glazbenom životu imao je Domenico Barbaja koji mu je osiguravao više nego pristojnu zaradu, što je Rossini vješto iskoristavao. Iako je većina njegovih opera isprva doživjela neuspjeh, Rossini je bio iznimno popularan skladatelj za života. Veći dio života proveo je u Parizu, gdje je i umro u naručju svoje druge supruge Olympe Pélissier.

Zanimljiva je činjenica da u posljednjih gotovo četrdeset godina života Rossini nije skladao niti jednu operu, a do tada ih je bio skladao čak trideset osam.² Pred kraj života posvetio se pisanju manjih, uglavnom sakralnih djela, od kojih je najpoznatije *Petite messe solennelle*.

¹ Passy pokraj Pariza, gdje je Rossini živio sa svojom drugom suprugom Olympe Pélissier.

² Lancelotti (1942) broji trideset devet Rossinijevih opera uključujući i operu *Roberto Bruce*, u kojoj je Louis Niedermeyer koristio glazbu iz Rossinijevih ranijih opera uz njegovo dopuštenje, pa se obojica smatraju kompozitorima te opere. Nastala je 1846., sedamnaest godina nakon Rossinijeve posljednje opere *Guillaume Tell*.

4. Harmonijski ritam u *Seviljskom brijaču*

4.1. Nastanak opere

Rossinijeva najpoznatija i najuspješnija *opera buffa* praižvedena je u Rimu u veljači 1816. Toye (1934) zaključuje da je napisana u svega dva tjedna, što svjedoči o *mozartovskoj* lakoći i brzini pisanja koju je Rossini posjedovao. Opera je pisana u dva čina, a libreto je uz Rossinijevo sudjelovanje napisao Cesare Sterbini. Toye također navodi da je Verdi izuzetnoj brzini nastanka Rossinijeve glazbe pripisivao mišljenje da je Rossini prije nego što je počeo pisati već imao gotovu operu u glavi. Dakako da sva glazba iz te opere nije bila izvorna, što je čest slučaj u Rossinijevom stvaralaštvu. Uvertira je u cijelosti uzeta iz *Kraljice Elizabete*, dok su pojedini brojevi, kao i neke ideje, uzeti iz opera *Sigismondo*, *Aurelian u Palmiri*, *Gospodin Bruschino* te iz *Bračne mjenice*. Također se smatra da je Rossini ipak bio izvorno napisao uvertiru za *Seviljskog brijača* koja je kasnije zagubljena.

Često se navodi da je praižvedba te opere doživjela veliki neuspjeh iako prema nekim novijim izvorima nije bilo tako. Treba istaknuti da je Paisiello³, koji je u to vrijeme još bio živ, već tridesetak godina prije Rossinija bio napisao operu *Seviljski Brijač*, pa su njegovi sljedbenici s namjerom došli izvižditi praižvedbu.⁴ Osim toga dogodili su se i poneki incidenti na pozornici tijekom izvedbe, vjerojatno zbog loše uvježbanosti, koja je bila rezultat kratkog vremena za pripremu s obzirom na to da je Rossini skladao operu gotovo u zadnji čas. Iako nije sigurno da je prva izvedba doživjela fijasko, sabotaza Paisielovih sljedbenika na praižvedbi se zasigurno dogodila. Već druga izvedba doživljava znatan uspjeh, a opera dobiva na popularnosti koju nosi i dan danas.

Seviljski brijač često se uspoređuje s Mozartovim *Figarovim pirom*, jer su obje opere uglazbljene komedije Pierrea Beaumarchaisa. „Ni u jednoj od te dvije Beaumarchaisove drame nema prave strasti, a još manje ljubavi; sve se temelji na udvaranju, ironiji, duhovitostima – osobinama koje je Rossini bolje od bilo kojeg skladatelja znao pretočiti u dramu“ (TOYE, 1934, str. 68).

³ Giovanni Paisiello (1740. – 1816) – talijanski skladatelj, najpoznatiji po opernom opusu; živio je svega još tri mjeseca nakon praižvedbe Rossinijevoga *Seviljskog brijača*.

⁴ Rossini i Sterbini isprva su operu nazvali *Almaviva* ili *Uzaludan oprez*, a u predgovoru libretu izvijestili publiku da je promjena naslova nastala kao izraz štovanja Paisiellove opere.

4.2. Kratki prikaz operne radnje

U središtu je radnje briač Figaro koji koristi svoju lukavost kako bi pomogao grofu Almovivi u osvajanju ljubljene mu Rosine, zatočene kod njezina skrbnika, doktora Bartola. Služeći se različitim spletkama, grof Almoviva i Figaro naposljetku uspijevaju Rosinu izvući iz Bartolove kuće te je udati za grofa. Na tom putu Almoviva se morao dvaput prurušiti - prvo u vojnika pijanicu, a zatim u učitelja pjevanja, da bi naposljetku otkrio Rosini svoj pravi identitet. Opera je prožeta humorom koji je vješto ocrtan Rossinijevom glazbom.

Na tipičnim primjerima duhovitih scena, kao i na drugim primjerima rasta i pada dramske napetosti pokušat ćemo odrediti ulogu učestalosti promjene harmonija, odn. ulogu harmonijskog ritma.

4.3. *Rossinijev crescendo* kao primjer odnosa harmonijskog ritma i dramske situacije

4.3.1. Definicija *Rossinijevog crescenda*

Rossinijev crescendo, *crescendo rossiniano* ili *Rossinijeva raketa* naziv je za glazbeni princip kulminacije nalik *stretti*,⁵ po kojem je Rossini bio vrlo popularan kao njegov tvorac i koji je učestalo koristio u svojim operama, vrlo često već i u uvertirama. Rossini je zbog tog svog izuma dobio nadimak *signor crescendo* (*gospodin crescendo*).

Taj glazbeni postupak može se smatrati vrstom *ostinata*, jer je temeljen na *ostinantnom* obrascu koji se ponovi najmanje tri puta, popraćen velikim rastom dinamike - često u krajnjim granicama (od *pianissima* do *fortissima*). Rast dinamike ne ostvaruje se samim upisivanjem *crescenda*, već i orkestracijom – najčešće se razvija od samih gudača u *pianissimu*, postupnim dodavanjem drvenih i limenih puhača, kao i transponiranjem linije u gudačima za oktavu više, sve do masivnog *tutti* zvuka nakon čega slijedi daljni razvoj *strette* ili kadenca, često solistička. Ponekad je popraćen *accelerandom* ili tempom *piu mosso*. Smatra se da ga je Rossini prvi put koristio u svojoj sedmoj operi *Kamen kušnje* nastaloj 1812. godine.

⁵ Često prethodi *stretti* u operi, a može se smatrati njezinim sastavnim dijelom.

4.3.2 Primjer *Rossinijevog crescenda* u ariji don Basilija, 1. čin, scena XII.

U Basilijevoj ariji o kleveti iz prvog čina nalazi se najbolji i najduži primjer *Rossinijevog crescenda* u čitavoj operi. Arija je pisana u D–duru, tempu *allegro*, u četveročetvrtinskoj mjeri.

Nakon što je Basilio, Bartolov prijatelj i Rosinin učitelj pjevanja, predložio Bartolu klevetati Almavivu kako bi ga izbacili iz grada i riješili se njegova udvaranja Rosini, započinje Basilijeva arija o kleveti. Na početku arije Basilio klevetu uspoređuje s povjetarcem koji počinje lagano šušcati. Zatim se spretno uvlači u ljudske uši, a onda postupno biva sve jači i jači, te se naposljetku pretvara u oluju i ledi krv u žilama.

Ta situacija glazbeno je ocrтана *Rossinijevim crescendom* (Primjer 1.1). Na samom početku *crescenda* sviraju samo gudači, dinamika je *pianissimo*, što se u praksi često izvodi *sul ponticello* kako bi efekt bio što veći. Iznosi se tematski jednostavan materijal u obliku male, četverotaktne rečenice, obilježen repetitivnom ritamskom figurom od četiriju šesnaestinki i dviju osminki, uz najprije dva takta uzlazne melodijske linije na tonici, a zatim dva takta silazne linije na harmoniji dominante. Nakon što se rečenica doslovno ponovi, slijedi njezina transpozicija za tercu niže, na područje VI. stupnja, odn. paralelnog h-mola, uz promjenu dinamke iz *pianissima* u *piano*. Također je prisutna oktavna transpozicija modela u gudačima koja pridonosi *crescendu*. Nakon dvaput ponovljenog obrasca Rossini naizgled odustaje od *crescenda* uklonom u fis-mol, koji se može protumačiti kao III. stupanj D-dura, a ako se tumači kao fis-mol, onda se nastavak *crescenda* koji slijedi ponovno identičnim motivom u D–duru može smatrati tonalitetnim skokom.

U taktovima koji slijede dolazi do kulminacije. Upravo u momentu najvećeg *crescenda* harmonijska slika svodi se na samo dvije funkcije – toniku i dominantu. Inzistirajući na tim dvjema harmonijama, kao i konstantnom harmonijskom ritmu, Basilijeva dionica ritamski se zgušnjava, dinamika raste i povećava se orkestracija. Pritom kleveta koja je počela kao povjetarac postupno raste, a upravo sitne ritamske vrijednosti u *piano* dinamici oponašaju tiho tračanje kakvim kleveta biva u početku, dok su naglo širenje tračeva i potpuna kulminacija na kraju prikazani neprestanim ponavljanjem istih obrazaca (Primjer 1.2).

Pia - - no pieno,
 ter - - ra terra, sot - - to
 voce si - - bil-lando,
 D: I V 5 I V 5 VI

Primjer 1.1. Basilio: „Tih, tih, tu i tamo, ispod glasa šapat kreće ...“

Dalla bocca fuori uscendo

lo schiamazzo va cre-scendo, prende forza a poco a poco,

vola già di loco in loco, sembra il tuono la tem- - pesta che nel sen della fo - resta va fischiando bronto- lando e ti fa d'orror ge- lai

Primjer 1.2. Basilio: „I dok tako iz ustiju suklja, sve jače i jače raste graja, postupno snagu skuplja, širi se od mjesta do mjesta poput oluje i groma što šumom odjekuju, fjuk i tutanj njegov lede krv u žilama.“

Na temelju primjera iz Basilijeve arije o kleveti, koja je možda i najbolji primjer *Rossinijevog crescendo* uopće, da se zaključiti funkcija harmonijskog ritma u njemu. Upravo inzistiranje na konstantnom harmonijskom ritmu, inzistiranje na identičnim motivima u pratnji uz promjene zgušnjavanja ritma u Basilijevoj dionici i rast dinamike zajedno tvore rast napetosti u kojem harmonijski ritam ostaje konstantan.

4.3.3 Primjer *Rossinijevog crescendo* u 1. činu, scena I.

Fiorellovi plaćenici postaju naporni grofu Almavivi neprestanim zahvaljivanjem na plaći, odavanjem časti i lijepim željama te se on počinje ljutiti na njih i tjerati ih, čime zajednički stvore veliku galamu. Taj rast napetosti ostvaren je još jednim tipčnim primjerom *Rossinijevog crescendo* - inzistiranjem na istom tematskom materijalu uz postepeni rast dinamike, što je dodatno ostvareno i orkestracijskim postupcima, dok je harmonijski ritam konstantan - harmonija dominante i tonike mijenja se svaka dva takta (Primjer 2).

Almaviva

Fiorello tut - to quanto il vi - ci - na - to tut - to quanto il vi - ci - na - to que - sto chias - so que - sto, chias - so que - sto chias - so sveglie -

Zbor vè - che chias - so india - vo - la - to vè - che chias - so india - vo - la - to ah - che rab - bia ah - che rab - bia ah - che rab - bia che mi

oh che incontro for - tu - nato è un si - gnore di qua - li -

oh che incontro for - tu - nato è un si - gnore di qua - li -

G: I V I V

Primjer 2. Conte Almaviva: „Ova vaša buka cijelo susjedstvo će probuditi“; Fiorello: „Kakva bijesna buka, kako sam ljut!“; Zbor: Sreća je susresti takvog gospodara ...“

4.4. Istovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje

4.4.1. Dinamika harmonijskog ritma i dramske radnje – mogući međusobni odnosi

Promjenom dinamike dramske radnje u operi mijenja se i dinamika glazbenih parametara kako bi se ta promjena glazbeno ocrkala. U kontekstu parametra harmonijskog ritma moguća je istovrsna i raznovrsna promjena u odnosu na promjenu dramske radnje.

U slučaju istovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje rast dramske napetosti bit će obilježen zgušnjavanjem harmonijskog ritma i obrnuto - pad dramske napetosti rezultirat će sporijim harmonijskim ritmom u odnosu na prethodnu glazbenu misao. Opera *Seviljski brijač* sadrži nekoliko takvih primjera, od kojih su izdvojeni po jedan iz svakog čina.

4.4.2. Primjer istovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u 1. činu – *Seguito e stretta dell' introduzione*

U prvom činu nakon *cavatine* grofa Almavive, u kojoj izražava svoju ljubav prema Rosini, slijedi zanimljiv primjer promjene harmonijskog ritma. Nakon što mu Fiorello daje do znanja da se bliži zora i da bi trebali odustati od svog pothvata te noći, Almaviva to prihvaća i odluči platiti Fiorelllove pomoćnike. U sljedećem odlomku, kada Fiorello dijeli novce svojim prijateljima i želi im laku noć, dinamika je *piano*, a Fiorellova melodijska linija udvostučena je u dionici fagota i u gudačima koji sviraju *pizzicato*, dok ostali puhači pulsiraju harmonije u punktiranu ritmu. Odlomak je pisan u D-duru, obilježen je kadencirajućom formulom: I-VI-IV-V, a harmonije se mijenjaju u okviru jednog takta (Primjer 3.1). Sljedeći odlomak, u kojem glazbenici zahvaljuju grofu Almavivi pisan je u G-duru, šesteroosminskoj mjeri u tempu *allegro vivace*. U njemu se dinamika ne mijenja, glazbena faktura se zgušnjava, dok se harmonijski ritam prorjeđuje (Primjer 3.2). Naime, na početku tog odlomka harmonije se mijenjaju nakon četiri takta, i to naizmjenično harmonija tonike i dominante. U tom trenutku napetost je popustila, jer su Fiorellovi ljudi dobili što su tražili. Taj pad napetosti očituje se jedino harmonijskim ritmom koji se doima sporijim, dok se ostale glazbene sastavnice zgušnjavaju te se vanjski ritam ubrzava.

FIORINO

ho. Buona notte a tutti quanti più di voi che far non ho

D: I VI IV V I

Primjer 3.1. Fiorello: „Laku noć svima, više ništa ne želim od vas.“

CONTE

(Il Coro circonda il Conte ringraziandolo) Basta

CORO Mille grazie mio si - gnore del fa - vore dell'o -
Mille grazie mio si - gnore del fa - vore dell'o -

basta non parlate ma non serve non gridate
-nore mille grazie mio si - gnore del fa - vore dell'o -
-nore mille grazie mio si - gnore del fa - vore dell'o -

G: I

4 6
V 3 5

Primjer 3.2. Zbor: „Najljepša hvala... gospodine... na milostinji“; Conte Almaviva: „Dosta, ne govorite, nema koristi, ne vičite...“

4.4.3. Primjer istovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u *Kvintetu*, 2. čin, scena V.

Scena V. u drugom činu donosi kvintet u kojem sudjeluju Rosina, grof Almaviva prerušen u učitelja pjevanja, Figaro, Bartolo i don Basilio. Pisan je u Es-duru, u četveročetvrtiskoj mjeri u tempu *andantino*. Budući da je Almaviva slagao Bartolu da je došao kao zamjena Basiliju koji ima temperaturu, iznenadni dolazak don Basilia izazvao mu je problem. Almaviva i dalje ustraje u svojoj laži i glumi iznenađenje Basilijevim dolaskom te ga pokušava uvjeriti da je zaista bolestan. Dok mu postavlja pitanje zašto izlazi van s temperaturom, njegova je melodijska linija popraćena pedalom na dominantu u basu, iznad čega se harmonijska napetost smanjuje od dominantnog nonakorda, preko septakorda, do kvintakorda uključujući kadencirajući kvartsekstakord između njih. Harmonije dominante i tonike izmjenjuju se kroz tri i pol takta, najprije u cijelim notama, zatim u polovinkama, a glazbena je faktura homofona. U basu je pedalni ton na dominantu, ali se drugi takt ipak ne čuje kao prohodni takt zbog motivičkog materijala. Kada Basilio izražava čuđenje zbog Almavivine tvrdnje da ima temperaturu, mijenja se orkestralna pratnja uz promjene na tonalitetnom planu. U pratnji su sada kraće notne vrijenosti – osminke, na harmonijskom planu možemo uočiti uklon u F–dur, područje dominantine dominante, dok se harmonije mijenjaju svake dvije dobe u taktu (Primjer 4).

U trenutku nakon što je Almaviva pokušao ustrajati u svojoj laži dolazi do rasta dramske napetosti koja se očituje u bržem harmonijskom ritmu, zgušnjavanju glazbene fature, kao i uklonom u F-dur na tonalitetnom planu. Zanimljivo je i primijetiti napuljski sekstakord koji se na zadnjoj osminki mijenja u obrat povećanog kvintsekstakorda. Rast napetosti stvara se ponavljanjem tog harmonijskog spoja. Osim spomentim glazbenim promjenama u orkestralnoj pratnji rast napetosti ostvaruje se i ritmičkim promjenama u Basilijevoj i Almavivinoj dionici.

col - la febbre col la febbre Don Ba - silio chi vi - segna colla febbre a passeg -

Es: V $\begin{matrix} 9 \\ 7 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ () V $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$

BAS. (*stupito*) CON
giare Colla febbre E che vi pare siete gial - lo come un mor - to

F: V $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$ I () N I () N I

Primjer 4. Almaviva: „Zar s groznicom? Zar s groznicom dolazite, don Basilio? Tko vas uči da s groznicom idete uokolo?“; Basilio: „S groznicom?“; Almaviva: „Pogledajte samo. Blijedi ste poput mrtvaca.“

4.5. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa

4.5.1. Veza glazbenih i dramskih struktura u smislu postizanja jasne karakterizacije

Osim u slučajevima rasta ili pada dramske napetosti glazbena struktura može biti povezana s dramskom u smislu karakteriziranja lika, prikaza njegovih unutarnjih stanja i odnosa među likovima. Iznošenje mišljenja likova i njihove promjene raspoloženja, unutarnji razdori, ali i donošenje čvrstih odluka utječu na sliku o njihovom karakteru, a također mogu biti glazbeno izraženi pomoću harmonijskog ritma, koji u tom slučaju ima važnu ulogu u karakterizaciji likova.

4.5.2. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova u ariji *Una voce poco fa*, 1. čin, scena IX.

U IX. sceni u prvom činu Rosina pjeva jednu od najpoznatijih arija *Una voce poco fa* u kojoj iskazuje svoju ljubav prema Lindoru - prurušenom grofu Almavivi.

U drugom dijelu arije pisanom u četveročetvrtinskoj mjeri u tempu *moderato* Rosina govori kako je dobra i poslušna te je njome lako upravljati. U tonalitetu E-dura⁶ izmjenjuju se tonička i dominantna harmonija u trajanju 3-4 takta, a zatim nastupa subdominantno proširenje s toničkom pedalom. Dinamika je *piano* čitavo vrijeme. Takva situacija ostavlja dojam vrlo mirnog harmonijskog ritma, dok je melodija koju Rosina pjeva obilježena šesnaestinskim pasažama i triolskim akordičkim figurama, akordička pratnja pulsira u osminkama, a bas nastupa na prvu i treću dobu u taktu (Primjer 4.1).

Io so - no do - cile *m.s.* son ri - spet - to - - sa,
so - - no ob - be - - dien - te *m.s.* dol - ce, a - mo - -
- ro - - sa mi lascio reg - gere mi lascio reg - gere mi fo gui -
- dar mi fo gui - - dar.

Primjer 4.1. Rosina: „Ja sam pitoma, puna poštovanja, poslušna sam, draga i puna ljubavi. Da se mnome upravljati, puštam da me vode.“

⁶ Ta je arija ponekad transponirana u F-dur, jer je često pjevaju soprani iako je izvorno pisana za mezzosopran.

Nakon plagalnog proširenja i zastoja koji je ostvaren koronom, karakter glazbe se mijenja. Rosina rečenicu počinje veznikom *ali*, što upućuje na obrat. U ovom odlomku ona pjeva o tome kako se može pretvoriti u guju otrovnicu ako je se dirne gdje ne treba i tako pokazuje svoj pravi karakter. Usporedimo li harmonijski ritam ovog odlomka s onim nekoliko taktova unatrag, također ćemo primijetiti razliku. Harmonijski ritam doima se bržim unatoč tome što ostaju *piano* dinamika, šesnaestinske pasaže uz poneki ispisani triler te osminski puls u pratnji. Još uvijek korištena formula ponavljajućeg izmjenjivanja toničke i dominantne harmonije sada se izmjenjuje u harmonijskim obrascima u trajanju od jednog takta, a dionica je basa razvijenija - bas ima akordičku figuraciju i nastupa u *staccato* osminkama na svakoj dobi u taktu. Iako tempo ostaje isti (*moderato*), takva situacija doima se bržom upravo zbog bržeg harmonijskog ritma i „angažiranije“ basovske dionice⁷ (Primjer 4.2).

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the right hand. Roman numerals (I, V, V⁶) are placed below the piano part to indicate the harmonic structure.

Primjer 4.2. Rosina: „Ali ako me dirnu gdje sam najtanja, u guju otrovnicu se pretvaram! I sto lukavih igrica ja ću odigrati prije nego što popustim.“

⁷ Prema Swainovoj (2002) višedimenzionalnoj analizi harmonijskog ritma ritam basove dionice (*bass pitch harmonic rhythm*) jedna je od šest dimenzija harmonijskog ritma.

4.5.3. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova u *Finalu* 1. čina, scena XVII.

U finalu prvog čina, scena XVII., odvija se dijalog između Bartola i pijang grofa Almavive, koji se prurušio u vojnika konjičke postrojbe kako bi ušao u Bartolovu kuću i došao do voljene Rosine. Prurušeni Almaviva u alkoholiziranom stanju ulazi u Bartolovu kuću, traži domaćina i pozdravlja. Ugledavši ga, Bartolo se zgrožava njegovim izgledom i ponašanjem, nakon čega započinju razgovor. Odlomak je pisan u četveročetvrtinskoj mjeri, u C-duru. Melodijska linija Almavivine i Bartolove dionice nije naročito zanimljiva, već je dionica obilježena punktiranim ritmom na repetiranom tonu, dok je izražena melodijska linija u pratnji orkestra.

Kada Almaviva ulazi i traži domaćina, orkestralna podloga prepuna je šarma. Ista se glazba ponavlja kada grof počinje pjevati. Melodija je obilježena trilerima i francuskom punktacijom, a dinamika raste od *piana* do *forte*. Rossini gradi četverotaktni model na tonici, koji se u drugoj rečenici varirano ponavlja na dominantu. U posljednjem taktu tog četverotaktnog modela čuju se fanfare, što aludira na vojsku, a u kontekstu glazbe zvuči ironično i ostavlja dojam humora. Čitava prva mala rečenica građena je na harmoniji I. stupnja, uz nekoliko izmjeničnih harmonija na posljednjoj dobi u taktu, dok se u drugoj, građenoj na dominantu, u posljednjem taktu kadencira na toniku. Takav miran harmonijski ritam suprotstavljen „nemirnim“ elementima melodijske linije, ritma i glazbenog sloga također doprinosi stvaranju humorističnog dojma (Primjer 5.1). Takva glazba izvrsno opisuje pijanog grofa dok tetura po Bartolovoj kući tražeći ga.

Bartolova melodijska linija građena je od istih ritamskih elemenata, vrlo je slična kao i Almavivina, dok su orkestralna podloga i harmonijski ritam u njoj potpuno drugačiji. Naime, glazbena faktura se razrjeđuje, melodijska linija pisana je *legato*, u dužem luku (od dvaju taktova), dok je kod Almavive u *staccatu*, isprekidana kraćim lukovima. Na harmonijskom planu nalazimo sekundarne dominante - Rossini gradi četverotaktnu sekvencu dvotaktna modela: D/VI-VI-D/V-V, gdje dominantna traje šest doba, a njezino rješenje jednu dobu.⁸ Na području tempa ništa se nije promijenilo, pa možemo zaključiti da je harmonijski ritam znatno brži nego u Almavivinoj rečenici, dok je situacija s ostalim glazbenim sastavnicama potpuno suprotna (Primjer 5.2).

⁸ Na posljednjoj dobi drugog takta Bartolova dionica nije harmonizirana, ali da se iščitati anticipirana latentna harmonija V. stupnja koja nastupa u idućem taktu. Prva dvotaktna fraza građena je po istom principu anticipacije harmonije dominante za VI. na četvrtoj dobi prethodnog takta.

U ovom primjeru dionice dvaju karakterno različitih likova popraćene su potpuno različitim harmonijskim ritmom, ali i gustoćom glazbenog sloga, dok se same dionice toliko ne razlikuju. Zaljubljenog grofa Almavivu koji pijan tetura po kući prati sporiji harmonijski ritam nego prisebnog i strogog doktora Bartola, Rosininog skrbnika. Iz toga bi se moglo uočiti da harmonijski ritam kao glazbeni element sudjeluje u karakterizaciji likova, ali i glazbenom prikazu njihova trenutna raspoloženja.

Almaviva

BARTOLO

Primjer 5.1. Almaviva: „Hej, ukućani... dobri ljudi. Hej, ukućani... nitko se ne javlja!“⁹

Bartolo

Primjer 5.2. Bartolo: „Tko li je ovaj? Kako je gadan! Pijan je! Tko bi mogao biti?“

⁹ U notnom prikazu harmonija označena zvjezdicom (*) prikazuje smanjeni septakord u funkciji dominante za subdominantu, koji se međutim ne rješava kao takav. Zbog toga za ovaj akord postoji termin smanjeni septakord nedominantne funkcije, koji se u ovom primjeru tretira kao izmjenična harmonija na dominantni, pa zbog toga nije zasebno šifriran.

4.5.2. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova u *Duettinu*, 2. čin, scena II.

Još jedan sličan primjer nalazimo na početku drugog čina, scene II. – *Duettina*. Pisan je u B-duru, četveročetvrtinskoj mjeri u tempu *andante moderato*.

Nakon prvog neuspjelog pokušaja, Almaviva ponovno dolazi Bartolu na vrata, ovog puta prerušen u učitelja pjevanja koji mijenja don Basilija. Razgovor Bartola i Almavive glazbeno je ostvaren naizmjeničnim kratkim jednotaktnim frazama, koje se najviše razlikuju harmonijskim ritmom. Dok je Almavivina fraza čitava harmonizirana toničkom harmonijom, u Bartolovoj se tonička i dominantna harmonija izmjenjuju na svakoj dobi u taktu (Primjer 6).

CONTE BART. CONTE BART.

Pace gioja sia con vo.i. Mille grazie, nons'incomodi. Gioja e pace per mill'anni. Obbligato in veri ta.

B: I V7 I V7 I V7 I V7 I

Primjer 6. Almaviva: „Mir i veselje nek' s vama budu.“; Bartolo: „Puno hvala, izvolite ući.“; Almaviva: „Veselja i mira tisuću godina!“; Bartolo: „Zaista sam vam zahvalan.“

I ovoga su puta melodije obojice likova slične, dok je Bartolova dionica nešto ritmički razvijenija nego Almavivina. Iako Bartolo uzvraća pozdrav naizgled smireno, ubrzani harmonijski ritam, a djelomično i sama melodijska linija pokazuju suprotno, jer je Bartolo nervozan i sumnjičav prema svom gostu. Nakon dvaput ponovljene fraze ista situacija premješta se tercu niže, na područje VI. stupnja, odnosno paralelnog g–mola s identičnim harmonijskim ritmom. Almaviva je neprestanim ponavljanjem dobrih želja naposljetku razljutio Bartola, a sve kulminira tipičnom *strettom* na kraju *duettina*.

4.6. Zaključak

Analizom više primjera obrata dramske radnje i primjera karakterizacije likova u operi *Seviljski brijač* te njihovom usporedbom sa zbivanjima na području glazbene podloge koja ih

prati moguće je iznijeti zaključak o njihovoj povezanosti, s naglaskom na glazbenu sastavnicu harmonijskog ritma. U više različitih primjera uvidjeli smo tretman harmonijskog ritma u popularnom *Rossinijevom crescendo*, naišli smo na istovrsnu promjenu harmonijskog ritma i dramske radnje te promjene harmonijskog ritma u službi karakterizacije likova direktno kroz njihovo vlastito predstavljanje te nešto neizravnije, prikazivanjem njihovih međusobnih odnosa u vidu odnosa harmonijskog ritma dionice pojedinog lika.

Budući da je harmonijski plan poprilično jednostavan, povremena upotreba udaljenijih modulacija, kao i upotreba pravih alteriranih akorda vidljiva je samo u rijetkim situacijama velike dramske napetosti. „Trivijalnost melodijsko-harmonijskog supstrata, pregnantnost ritma koja omogućuje da se banalno pojavi kao poanta, bezbrižna pojednostavljenost formalnog aranžmana te nezadrživost i stringentnost crescenda što zahvaća rudimentarnu tematiku, uvlačeći je u kovitlac, međusobno se odnose komplementarno te tako tvore estetičku i kompozicijsko tehničku konfiguraciju, u kojoj su profinjenost i primitivnost međusobno povezane tako da se jedan moment hrani drugim, umjesto da neutralizira djelovanje drugog momenta.“ (DAHLHAUS, 1980, str. 63). Osim toga u određenim primjerima rast ili pad dramske napetosti nije bio glazbeno ostvaren upotrebom modulacija i određenih akorda, već upravo inzistiranjem na istim akordima. U *Rossinijevom crescendo* to uključuje i inzistiranje na konstantnom harmonijskom ritmu, dok se u određenim situacijama, kao što je arija *Una voce poco fa* te početak 1. čina nakon Cavatine grofa Almavive, harmonijski ritam mijenja, a izbor harmonija ostaje isti kao i prije promjene dramske radnje. U takvim je primjerima harmonijski ritam jedan od ključnih elemenata kojima se ostvaruju glazbene promjene.

5. Harmonijski ritam u *Guillaumeu Tellu*

5.1. Nastanak opere

Nakon iznimnog uspjeha opere *Grof Ory* Rossini je uživao veliki ugled u Parizu. Libretist Etienne de Jouy poklonio mu je vlastitu inačicu Schillerove drame *Wilhelm Tell*. Rossini je prihvatio libreto, a zatim je zamolio mladog pjesnika Hippolytea Bisa da stihove prilagodi glazbenim zahtjevima, u čemu mu je i sam pomagao. Ova francuska *grand opera* napisana je u četiri čina, u izvornu trajanju od gotovo šest sati, dok ju je kasnije i sam Rossini skraćivao.

Praizvedba *Guillaumea Tella* održana je u Parizu početkom kolovoza 1829. godine, nakon duga iščekivanja. Naime, Rossini je duže vrijeme vodio pregovore oko svog položaja u Francuskoj, jer nije želio biti stalno vezan za Pariz, stoga je ucjenjivao ravnatelja Opere da će, ako se ne uvažavaju njegovi zahtjevi za godišnjom plaćom od 6000 franaka i godišnji boravak u Parizu od 9 mjeseci, obustaviti probe *Guillaumea Tella*. Prijetnju je nakratko uistinu ostvario, ali je ubrzo sklopljen ugovor koji je Rossini toliko priželjkivao, pa je opera konačno i izvedena. Premijera je dočekana s velikim nestrpljenjem, a mišljenja publike bila su podvojena. Dok su je glazbenici i kritičari ocijenili vrlo pozitivno, za mnoge je slušatelje bila predugačka i dosadna. Toye (1934) smatra da je tome najviše kriv libreto, proglašavajući tragičnim što „Rossinijev genij nije imao bolji predložak za svoju francusku operu“.

Važnost te opere potkrepljuje oduševljenje Rossinijevih suvremenika: Verdija, Wagnera, Berliozu, ali i drugih, manje poznatih. Međutim, *Guillaume Tell* nije osvojio simpatije publike prema mnogim kritičarima upravo zbog svoga uzvišena stila i netipična intelektualiziranja, za razliku od ostalih Rossinijevih opera. „Tako je Rossini u želji da nadiđe sebe, prestao biti posve svoj, a cijena toga napora bijaše gubitak životnosti, što publika, ma kako neuka, itekako brzo osjeti. Ukratko, možemo reći da je *Guillaume Tell* još jedna potvrda najbolnije od svih izreka: *Bolje je neprijatelj dobroga*. (TOYE, 1934, str. 147).

5.2. Kratki prikaz operne radnje

Prikladna tema za *grand operu*, puna patriotskog žara i borbe malog naroda za oslobođenjem radnju smješta u 14. stoljeće u Švicarsku koja je bila pod austrijskom okupacijom. U središtu je lik Guillaumea Tella, švicarskog strijelca koji je potaknuo pobunu protiv austrijske vlasti u svojoj zemlji. Umoran od tlačenja svog naroda koje provodi

austrijska vojska Tell potiče mladog austrijskog vojnika Arnolda da mu pomogne u pobuni. Arnold je zaljubljen u habsburšku princezu Mathilde, zbog čega ga razdire podvojenost između ljubavi prema domovini i voljenoj djevojci. Mathilde gaji jednake osjećaje prema Arnoldu, što se najbolje prikazuje na samom početku drugog čina, nakon čega saznaje da je austrijski guverner Gessler dao pogubiti njegova oca Melhtala, što u njemu budi žar za osvetom. Jedna od najpoznatijih scena svakako je scena iz trećeg čina u kojoj Tell biva osuđen zbog nepoštivanja stote obljetnice austrijske vladavine, pa je da bi spasio živu glavu prisiljen strijeljati jabuku iznad sinove glave. Ako je pogodi, oslobodit će sebe i sina.¹⁰ Nakon što Tell uspijeva pogoditi jabuku, priprema još jednu strelicu kako bi pogodio Gesslera, nakon čega biva osuđen na smrt. Gessler ga odluči prevesti čamcem te utopiti u jezeru. Zbog oluje nad jezerom koja biva sve jača i otežava posao Gessleru, Tell se uspješno oslobađa iz čamca, nakon čega se Gessler i njegovi vojnici opet vraćaju uhvatiti Tella. Ovoga puta Tell jednim pogotkom ubija Gesslera, nakon čega se vraćaju Arnold i njegova četa donoseći radosnu vijest o preuzimanju vlasti iz ruku austrijskih okupatora. Oluja se smiruje, a Tell i njegovi ljudi dive se prirodnim ljepotama u svojoj zemlji koje su im postale vidljive tek sada kada su postali slobodni.

5.3. Izostanak *Rossinijevog crescenda* u *Guillaumeu Tellu*

Ova je opera jedini primjer u kojem izostaje poznati Rossinijev postupak nakon 1812., kada je prvi put upotrijebljen. Prema Toyeu (1934) Rossini se zakleo da neće napisati niti jedan primjer *crescenda* niti ičeg sličnog što se može povezati s njegovim ranijim opernim opusom. Toye također smatra da „treći čin (...) ipak sadrži jedan primjer Rossinijeva *crescenda*.“ (TOYE, 1934, str. 141). Budući da je treći čin obilježen baletnom glazbom koja se često izostavlja u mnogim izvedbama, moguće je da takva glazba nešto jednostavnije fakture sadrži obilježja Rossinijevog ranijeg stila. Međutim, u plesu Gesslerovih vojnika iz trećeg čina, o kojem Toye govori, ne radi se o *Rossinijevom crescendu*, barem ne o onakvom kakvim ga je Rossini do tada pisao. Naime, u spomenutom se primjeru radi o velikom dinamičkom rastu uz ponavljanje istih glazbenih obrazaca, međutim oni se nikada ne ponavljaju više od dva puta, dok je dotadašnja praksa *Rossinijevog crescenda* bila da se isti materijal ponovi najmanje tri puta.

¹⁰ Iako je muški lik, Tellov sin Jemmy pjeva sopransku dionicu kako bi se bolje prikazao kao dječak, pa tu ulogu pjevaju žene.

5.4. Istovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje

5.4.1. Primjer istovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u ariji *Sombre forêt* iz 2. čina, br. 7.

Na početku drugog čina Mathildi se učinilo da je u planinskoj šumi vidjela voljenog Arnolda, pa odluči ostati u nadi da će ga sresti. U recitativu koji prethodi toj ariji Mathilde izražava svoje osjećaje prema Arnoldu, drhteći u želji da ga opet vidi. Arija *Sombre forêt* (*Tamna šumo*) jedan je od najljepših dijelova *Guillaumea Tella*, a zauzima važno mjesto u Rossinijevom opusu, zbog toga što predstavlja razvoj u tradicionalnom obliku strofne romantične arije. U njoj je, „proširivši dotada minimalnu instrumentalnu pratnju razvio tzv. Gallo - talijanski hibrid koji je služio kao model njegovim suvremenicima.“ (BARTLET, 2003, str. 276).

Arija je pisana u As–duru, u troosminskoj mjeri, dok je oznaka tempa *andantino*, što sugerira na osminku kao metričku jedinicu. Osim razvijenom melodijskom linijom arija je obilježena bogatstvom harmonija u kombinaciji s neakordičkim tonovima, koji često stvaraju zanimljive harmonijske spojeve koje se u *andantinu* još izraženije. Gledajući na generalnom planu, prva četiri takta arije građena su na harmoniji tonike, sljedeća četiri koja s njima čine veliku glazbenu rečenicu građena su na harmoniji dominante, nakon čega slijedi uklon u tonalitet III. stupnja, c-mol, a zatim se uvodi dominantanta za IV. koja je rješava u VI. za IV. Ona postaje subdominanta u As-duru, a nakon nje slijedi mješovita kadenca. U trećem i sedmom taktu te Mathildine dionice Rossini uvodi povećani kvintsekstakord na sniženom VI. i III. stupnju koji se, međutim, ne tretira tako, već se zbog zapisa i rješenja može smatrati varijantom smanjenog akorda. Na području harmonijskog ritma možemo vidjeti uobičajeni kadencirajući razvoj (Primjer 7.1).

Mathilde

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French. The piano part includes guitar chord diagrams and fingering instructions such as 'p.t.' (piano technique) and 'Pov' (piano over). The lyrics are: 'Som - bre fo - rêt, dé - sert triste et sau - ra - ge. Je vous pré - fère aux splen - deurs des pa - lais C'est sur les monts au sé - jour de l'o - ra - ge, Que mon cœur que mon cœur *dolce.* peut re - naître à la paix ;'.

Lyrics: Som - bre fo - rêt, dé - sert triste et sau - ra - ge. Je vous pré - fère aux splen - deurs des pa - lais C'est sur les monts au sé - jour de l'o - ra - ge, Que mon cœur que mon cœur *dolce.* peut re - naître à la paix ;

Guitar chord diagrams and fingering: As: I, V, V, I, Pov, I, V, V, (II), III, c:V, I, V, I, V, D/IV, VI/IV, As: IV, (II), V, 5, 3, I.

Primjer 7.1. Mathilde: „Tamna šuma, tužna i divlja pustinja, vas volim više od sjaja palača. Na vrhovima gdje borave oluje, moje se srce može ponovno roditi na miru...“

Do zanimljive promjene u harmonijskom ritmu dolazi u sljedećim taktovima arije. Nakon zastoja na dominanti, koji je ostvaren repetitivnim gudačkim motivom u četverotaktnoj Mathildinoj dionici, uz tonički pedal koji stvara dodatnu napetost¹¹ dolazi do naglog zgušnjavanja u harmonijskom ritmu, koje je ostvareno zanimljivim harmonijskim rješenjem. Naime, nakon četiriju taktova zastoja na dominanti Rossini kadencira u Des-dur, pa se ovakav spoj kvintakorda V s kvintakordom IV, koji kasnije postaje tonika u Des-duru može tumačiti i kao direktan tonalitetni skok u Des-dur (Primjer 7.2).¹²

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Mais le-cho seu-le-ment ap-pren-dra mes se-crets". The piano part features a repetitive rhythmic pattern of eighth notes. Below the piano part, there is figured bass notation: "As: V 7 (6/4) (6/4) 5/3 (6/4) Des: I IV V (4-3) I".

Primjer 7.2. Mathilde: „...ali jeka će jedino doznati moje tajne.“

Čitava je arija obilježena mirnim harmonijskim ritmom u ostinatnim ritamskim obrascima. Do kulminacije dolazi u trenutku kada Mathilde spominje svoje tajne koje skriva sasvim sama u mračnoj planinskoj šumi. Ta se pojava glazbeno ostvaruje prvenstveno na harmonijskom planu, a osim tonalitetnog skoka u subdominantni tonalitet Des-dura vidljiva je pojačana gustoća na području harmonijskog ritma, ali i glazbene fature, gdje je ostvarena razvojem triolskog motiva koji se dosada pojavljivao samo na prvoj dobi u taktu, dok se na posljednjem taktu zastoja na dominantu prenosi na svaku dobu u taktu. Možemo zaključiti da u tom primjeru povećanje gustoće glazbene fature najavljuje povećanje gustoće harmonijskog ritma.

¹¹ U momentu izmjenične harmonije prvog stupnja pedalni ton u basu stvara dojam rješenja.

¹² Prema Swainu (2002) pojava takvih spojeva analizira se dimenzijom gustoće harmonijskog ritma. Gustoća (*density*) izražena je brojem glasova koji se mijenjaju, što je veći broj glasova koji se kreću, to je gustoća harmonijskog ritma veća. Dok je kod srodnih akorda gustoća manja, ovisno o vrsti srodnosti, kod slobodnih je spojeva veća i izražava se brojem različitih tonskih visina koje se mijenjaju.

5.5. Raznovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje

5.5.1. Komplementarni odnos harmonijskog ritma i razvoja dramske napetosti

Katkada usporavanje harmonijskog ritma ne mora nužno pratiti pad dramske napetosti. Štoviše, izostanak harmonijskog ritma može značiti povećanu dramsku tenziju. U takvim se primjerima rast napetosti dodatno upotpunjuje najčešće zgušnjavanjem elemenata u nekom drugom glazbenom parametru, najčešće ritmu tekture¹³, ali može biti upotpunjen i upotrebom određenih neakordičkih tonova, najčešće kromatskih. Nekoliko takvih situacija nalazimo u operi *Guillaume Tell*, i to upravo na mjestima vrhunaca napetosti dramske radnje.

5.5.2 Primjer raznovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u duetu Tella i Arnolda, 1. čin, br. 2.

U duetu Tella i Arnolda iz drugog čina Tell potiče svog prijatelja, mladog vojnika Arnolda da se bori za slobodu svoga naroda, dok njega razdire podvojenost između ljubavi prema habsburškoj princezi Mathilde i domovini. Svoju bol Arnold iznosi u ulomku pisanom u Ges-duru u četveročetvrtinskoj mjeri u tempu *allegro moderato*. Dok Arnold pjeva o ljubavi prema Mathilde i prema svojoj zemlji, Tell zaključuje kako se Arnold srami svoje pogreške koju je učinio služeći tiraniji kao austrijski vojnik. Odlomak je obilježen razvijenom melodijskom linijom u Arnoldovoj dionici te kraćim melodijskim obrascima u Tellovoj, koji su obilježeni sitnijim notnim vrijednostima koje komplementarnim ritmom upotpunjuju široku melodijsku liniju koju pjeva Arnold. Orkestralna pratnja ostvarena je *pizzicatom* u gudačima u osminskoj pulsaciji harmonijske podloge i homofonom fakturom u drvenim puhačima koji također drže harmonijsku podlogu. Na harmonijskom planu nalazimo harmonije glavnih stupnjeva, kao i dominantu dominante. Harmonijski ritam ostvaren je najčešće promjenama harmonija svaki takt, osim na početku kada harmonija I. stupnja traje dva i pol takta, dok se na pojedinim mjestima ostvaruje izmjenama po dvije harmonije u taktu, u ritmu polovinki (Primjer 8.1). Dobro je spomenuti i harmonijsko figuriranje u dionici basa. Druga se glazbena rečenica iz ovog ulomka ponavlja, uključujući i stihove koji su njome glazbeno ostvareni, nakon čega slijedi dvotaktni instrumentalni „most“ u kojem se odvija modulacija iz Ges-dura u D-dur ostvarena harmonijskom zamjenom tona ges u fis. Cijeli je

¹³ Ritam tekture kao glavni parametar promatran usporedno s više dimenzijama harmonijskog ritma spominje Swain (2002) u svojoj knjizi o harmonijskom ritmu.

dvotakt u unisonu, a obilježava ga veliki *crescendo* iz *pianissima* u *fortissimo* kojim započinje sljedeći odlomak u D-duru.

Arnold

Ab! Ma - thil - de, i - do - le demon à - me! Il faut
 donc vaincre ma fi - an - ce. Guillaume Tell O ma pa - tri - e! mon
 Je sais lire dans son cœur. Il rougit de son er -
 cœur - te sa - cri - fi - e
 reur... En servant la ty - ran -

Ges: I IV I V
 I D/V 6 4 V 7 I
 V I

Primjer 8.1. Arnold: „Ah Mathilde, idolu moje duše! Treba, dakle pobijediti moj plan? O zemljo moja! Moje srce te žrtvuje...“; Guillaume Tell: „Mogu u njegovom srcu pročitati... on crveni od greške ...služeći tiraniji...“

Sljedeći odlomak prikazuje Tellovu vjeru u pobjedu nad austrijskom vlasti. Glazbeno je ostvaren istim materijalom kao i sami početak dueta koji je pisan u Es-duru, dok je ovaj ulomak pisan malu sekundu niže, što ukazuje na veliki tonalitetni kontrast u duetu: Es-Ges-(Fis)-D. U ulomku je harmonijska slika slična kao i u prethodnom, najprije se izmjenjuju harmonija tonike i dominante, a kasnije i subdominante, harmonijski ritam je na početku ostvaren dužim vrijednostima od po tri odn. četiri takta, dok se nakon dvije male rečenice harmonije mijenjaju u okviru jednog takta (Primjer 8.2).

GUILLAUME

Pour nous plus de crainte ser-vile; Soyons hom-mes et nous vain

ARNOLD

Et comment ven-ger nos af-fronts?

erons. Tout pou-voir in-juste est fra-gi-le.

V (V) 4 5 3 (3) I

Primjer 8.2. Tell: „Za nas više nema poniznog straha, budimo ljudi i pobijedit ćemo.“; Arnold: „Ali kako osvetiti uvrede koje su nam upućene?“; Tell: „Svaka nepravедna moć je slaba.“

Zanimljivo je primijetiti da je u novom ulomku, u kojem se Tell nada pobjedi i slobodi, harmonijski ritam ostvaren dužim vrijednostima, za razliku od prethodnog u kojem Arnold pjeva o razdoru između ljubavi prema domovini i voljenoj Mathilde. U glazbenoj su pak fakturi vidljive sitnije ritamske vrijednosti, a početna je dinamika *fortissimo* koji se u dinamičkim blokovima izmjenjuje s *pianom*, za razliku od konstantnog *piana* iz prethodnog ulomka.

5.5.3. Primjer raznovrsne promjene harmonijskog ritma i dramske radnje u *Finalu* 1. čina, br. 7.

U finalu prvog čina prikazuje se dolazak austrijske vojske predvođene Rodolpheom, zapovjednikom Gesslerove straže, među švicarske seljake. Vojska je došla među njih kako bi pronašla i pogubila ribara koji je ubio Gesslerovog vojnika kako bi zaštitio svoju kćer. Ribar je malo prije njihova dolaska, uz pomoć Guillaumea Tella, čamcem uspio otploviti na drugu stranu obale i tako se spasiti od neprijateljske čete. Vidjevši Gesslerovu vojsku, seljaci mole Boga da umanjí bijes vojnika i zaštiti Tella koji pomaže nevinom čovjeku.

Finale je pisano u e-molu, u četveročetvrtinskoj mjeri u tempu *allegro con spirito*. Dok zbor moli Boga za milost, dinamika je *fortissimo*, zbarski dio pisan je u homofonom

slogu, a u orkestralnoj pratnji primjećuju se šesnaestinske pasaže u violinama. Na harmonijskom planu osim glavnih funkcija nalazimo VI., septakord IV. te dominantu za IV. stupanj u obliku dominantnog septakorda. Harmonijski se ritam na početku ostvaruje u harmonijskim obrascima od dvaju taktova, zatim od jednog te naposljetku od pola takta. Vidljiva je i upotreba toničkog pedalnog tona od petog takta zbornskog odlomka, što dodatno pridonosi stvaranju dojma napetosti, pogotovo u trenutku nastupa smanjenog septakorda VII. stupnja (Primjer 9.1).

CHŒUR de SUISSES

SOPRANI
 TENORS
 BASSes

f Dieu de bon - té Dieu tout puis -
 Dieu de bon - té Dieu tout puis -
 Dieu de bon - té Dieu tout puis

ff

e: I D/IV

s - sant Du fier ty - ran con-fonds la
 - sant Du fier ty - ran con-fonds la
 - sant Du fier ty - ran con-fonds la

p:
 IV 9 7 V

s ra - ge! Dai - gne pro - té - ger pro - té -
 T ra - ge! Dai - gne pro - té - ger pro - té -
 B ra - ge! Dai - gne pro - té - ger pro - té -

p *ff*

I V IV⁷ V

S. - ger le cou-ra - ge Du dé-fen -
 T. - ger le cou-ra - ge Du dé-fen -
 B. - ger le cou-ra - ge Du dé-fen -
 - seur de l'in-no - cent Dai - gne pro - té.
 - seur de l'in-no - cent Dai - gne pro - té.
 - seur de l'in-no - cent Dai - gne pro - té.
 - ger le cou-ra - - ge
 - ger le cou-ra - - ge
 - ger le cou-ra - - ge

sf V IV⁷ V ff VI sf sf (G: IV)
 sf G: I sf IV sf sf sf I V⁶/₅ I
 V⁶/₅ I VII/V V

Primjer 9.1. Zbor seljaka: „Bože dobrote, Bože svemogući, umanji bijes tlačitelja! Udostoji se zaštititi hrabrost onoga koji brani nevinog...”

Prilikom Rodolpheovog obraćanja seljacima u kojem traži ubojicu svoga vojnika glazbena se podloga posve mijenja. Glazbena se faktura prorjeđuje, obilježena je punktiranim ritmom u dionici Rodolphea i zbora vojnika, ali i u orkestralnim dionicama. Punktirani je ritam sveden samo na gudače, uz nagli pad dinamike do *pianissima*. I Rodolpheova dionica i dionice zbora vojnika pisane su ostinatom na tonu dominante u e-molu, tonu h, nalik recitativu. Osim šesnaest taktova ponavljanja istog tona u pjevačkim dionicama nalazimo istu situaciju i u basovoj dionici u orkestru, pa tako ove vanjske dionice tvore harmonijski okvir

koji je obilježen dominantnom harmonijom u trajanju od šesnaest taktova, uz prohodne i izmjenične tonove u gudačkim dionicama, koji se takvim čine i zbog izrazito brzog tempa. Kromatika sadržana u neakordičkim tonovima kao jedan od glazbenih parametara dodatno oslikava dramsku situaciju, dok harmonijski ritam kao takav u potpunosti izostaje čitavih šesnaest taktova. (Primjer 9.2).

The musical score is for a scene with the following lyrics:

RODOLPHE
De la jus - ti - ce voi - ci

CHŒUR de SOLDATS
TÉNORS: l'heu - re! Mal -
De la jus - ti - ce voi - ci l'heu - re!
BASSES: De la jus - ti - ce voi - ci l'heu - re!

CHŒUR de SOLDATS
- heur aumeur - tri - er Qu'il
Mal - heur aumeur - tri - er
Mal - heur aumeur - tri - er

Primjer 9.2. Rodolphe: „Evo časa pravde!"; Zbor vojnika: „Evo časa pravde!"; Rodolphe: „Nesreća ubojici!"; Zbor vojnika: „Nesreća ubojici!"

Naglo prorjeđivanje glazbene fakture, pad dinamike, kao i zastoj na području harmonijskog ritma ocrtava jezovitu situaciju u kojoj se nalaze švicarski seljaci kada se pojavi Rodolphe.¹⁴ Za razliku od harmonijski dinamične glazbe zbora seljaka, glazba koja ocrtava Rodolpheove riječi ima ulogu stvaranja atmosfere prestanka protoka vremena, a ona se najbolje očituje naglim zastojem na području harmonijskog ritma popraćenim ostinatnim pulsiranjem ritamskih figura u *pianissimo* dinamicima.

5.6. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa

5.6.1. Primjer harmonijskog ritma u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa u duetu Arnolda i Mathilde, 2. čin, br. 10.

Prije svršetka Mathildine arije *Sombre foret* pojavljuje se Arnold, a po njenom svršetku oni započinju dijalog glazbeno ostvaren recitativom i duetom. Nakon recitativa u kojem Arnold izražava svoju bol, jer se nalazi na razmeđu između ljubavi prema svojoj zemlji i prema Mathildi, a koji završava Mathildinom molbom da Arnold ostane s njom započinje duet Mathilde i Arnolda. U njemu najprije Mathilde izražava svoju nepremostivu ljubav prema Arnoldu unatoč kompleksnoj političkoj situaciji u kojoj se nalaze. Nije spremna potisnuti svoju ljubav prema njemu ni pod cijenu smrti. Karakterizacija Mathildinog lika ostvaruje se prikazom unutarnjeg rasta napetosti dok izražava čvrstinu svoje ljubavi, što se ogleda u i harmonijskom ritmu tog ulomka.

Na početku ulomka harmonijska situacija obilježena je mirnim harmonijskim ritmom koji se postupno zgušnjava, paralelno s rastom Mathildine žudnje za Arnoldom. Harmonija prvog stupnja traje tri takta, zatim se subdominantna funkcija, u obliku sekundakorda II. stupnja koji nastaje upotrebom pedalnog basa na tonici, iznosi u trajanju od dva takta. I harmonija dominantnog septakorda iznosi se u trajanju od dva takta, također uz pojačanu napetost koju stvara tonički pedal, da bi se riješila na tonici u trajanju jednog takta. Postepeno zgušnjavanje harmonijskog ritma kulminira u sljedećoj velikoj glazbenoj rečenici, obilježenoj harmonijskom sekvencom u kojoj se promjene harmonija doživljavaju u okviru dviju harmonija po taktu,¹⁵ paralelno s unutarnjom kulminacijom Mathildinih misli dok izjavljuje

¹⁴ Identična glazba u orkestru javlja se na početku Finala, kada se Rodolphe pojavljuje sa svojom vojskom. Donesena je samo u instrumentalnu obliku, dok se kasnije koristi kao podloga Rodolpheovim riječima.

¹⁵ To se prema Swainu (2002) smatra dimenzijom harmonijskog ritma na razini doživljaja (*phenomenal harmonic rhythm*), jer bi se prema drugim dimenzijama taj ritam mogao tumačiti različito, pa bi jedna od dimenzija, u kojoj se harmonijski ritam ogleda u funkcijama akorda, bila izražena promjenama ritma po jednom taktu, što bi se onda šifriralo kao 6-5 u svakom taktu.

da ne može ugasiti svoj ljubavni plam, usprkos cijeni koju to sa sobom nosi. Osim harmonijskog ritma koji se očigledno zgušnjava, na tonalitetnom planu vidljiva je mutacija u istoimeni c – mol u kojem počinje novih osam taktova, dok se glazbeni slog izrazito ne mijenja- ritamska tekstura osminskih triola kao najsitnijih vrijednosti još uvijek se zadržava (Primjer 10).

MATHILDE.

Oui, vous l'ar-rachez à mon

â - me Ce se-cret qu'on trahi mes yeux; Oui, vous l'ar-rachez à mon

â - me Ce se-cret qu'on trahi mes yeux; Je ne puis é-touffer ma

flam - me, Dût-el - lenous per-dre tous deux! Oui, vous l'ar-ra-chez à mon

C:I p.t.

II

V I c:I VI

VII V VI IV V III IV II

M.
 â - me Ce se-cret qu'ont tra-hi mes yeux;
 III I V I V

Primjer 10. Mathilde: „Da, vi je čupate iz moje duše, tu tajnu koju su izdale oči moje... ne mogu ugušiti svoj plam, makar nas oboje odnio, da vi je čupate iz moje duše...”

5.6.2. Primjer harmonijskog ritma u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa u *Triu*, 2. čin, br. 11.

S obzirom na to da je drugi čin ove opere zasigurno najuspjeliji,¹⁶ prikazat ćemo još jedan primjer iz *Triu* u drugom činu u kojem se prikazuje Arnoldova unutarnja karakterizacija. Berlioz ga je ocijenio uzvišenom tvorevinom u čije je srce nemoguće zabiti analitički nož: „...o ne; neka to učine drugi, budu li imali hrabrosti za takvo što... Ja mogu samo viknuti zajedno sa svjetinom: Prelijepo! Velebno! Čudesno! Ganutljivo do srži!”

Saznavši da je Gessler dao pogubiti njegova oca Melchtala, Arnold se osjeća krivim što ga nije obranio i muči ga teška grižnja savjesti. Arnoldov monolog prikazan je ulomkom u E-duru, pisanom u dvanaesteroosminskoj mjeri, u tempu *andantino*. Melodijska linija Arnoldove dionice počinje sasvim mirno dok u devetom taktu ulomka ne kulminira do melodijskog vrhunca na tonu h1, praćena rastom dinamike, ali i postepenim zgušnjavanjem harmonijskog ritma. Izbor harmonija uključuje sekundarne dominante za V. stupanj, molsku subdominantu u obliku kvintakorda i smanjenog septakorda na VII. Stupnju te medijantni kvintakord na sniženom VI. stupnju (c-e-g). Velika deveterotaktna rečenica kadencira na tonici dominantnog H-dura (Primjer 11.1).

¹⁶ Prema Toyeu (1934) Rossini je te činjenice bio sam svjestan. Jednom je na pitanje koje će od njegovih djela preživjeti odgovorio „Zadnji čin *Otella*, drugi čin *Guillaumea Tella* i *Seviljski brijač*.”

Andantino. (♩ = 50)

ARNOLD.

sotto voce. Ses jours — qu'ils ont o-sé pros-

p.t. E: I V⁷

A - cri - re, Je ne les ai pas — dé - fen - dus! Ses

I VI II VII^{(MSD)4}₃

A jours — qu'ils ont o-sé pros - cri - re, Je ne les ai pas — dé - fen-

p.t. V I V⁷ 9₇

A - dus! Mon père, tu m'as dû maudire! De remords mon cœur se dé-

p.t. *f* I VI^{MD} I IV^{MSD}

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and features a melodic line with lyrics: "- chi - re. O ciel — ô ciel! je ne te ver - - rai". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Below the piano part, there is a harmonic analysis: I, D/D, V, 7, 6/4, 7, H: I, VII/V, V (1).

Primjer 11.1.¹⁷ Arnold: „Njega, kojeg su osudili na smrt nisam obranio... Oče moj, sigurno si me prokleo! Od grižnje savijesti srce mi se cijepa. O nebesa, o nebesa! Neću te više vidjeti.“

Iz primjera 11.1. vidljivo je da je harmonijski ritam gotovo čitavo vrijeme ostvaren izmjenama po dvije harmonije u jednom taktu, osim kod kadenciranja u H-duru, gdje se nova harmonija pojavljuje na svakoj dobi u taktu ako četvrtinku s točkom uzmemo u obzir kao jedinicu mjere.

Odmah nakon kadenciranja glazbeni se slog znatno mijenja. *Pizzicata* u gudačima unisono ocrtavaju melodijsku liniju Waltera i Guillaumea Tella, koji primjećuju da Arnold drhti i tetura. Iako je harmonijski ritam ostao nepromijenjen u odnosu na prethodnu rečenicu, naglo raspadanje glazbenog sloga na unisonu u *staccatu* označava i Arnoldovo nutarnje raspadanje. Arnoldov uzdah „Umirem“ harmoniziran je dominantnim kvintakordom u cis-molu, koji se izmjenjuje s obratom povećanog kvintsektakorda u funkciji dominante za dominantu. Iako bi ga se moglo tretirati kao izmjeničnu harmoniju, zbog oskudne fakture u visoku registru i polagana tempa, možemo se čuti samostalno, što bi ukazalo i na promjene u harmonijskom ritmu (Primjer 11.2).

¹⁷ MD – medijanta; MSD – molska subdominanta

A plus, j'expire!
 T Il frissonne, à peine il respire, il pâtit le remords ledé.
 W Il chancelle, à peine il respire, il pâtit le remords ledé.

H: I (V) (II) 6
 cis: I V 4 D/D V

Primjer 11.2. Tell: „On zadržti“; Walter: „On tetura, jedva diše“; Arnold: „Umirem!“

U primjeru iz *Tria* u drugom činu prikazan je Arnoldov duševni slom koji kulminira raspadanjem glazbene fature na unisono uz prisutnost tišine (pauze), dok je kasnije prisutno i zgušnjavanje harmonijskog ritma uz upotrebu povećanog kvintsekstakorda na vrhuncu Arnoldovog sloma.

5.7. Zaključak

Na primjerima različitih dramskih situacija u *Guillaumeu Tellu* možemo zaključiti da harmonijski ritam sudjeluje u rastu ili padu napetosti, ali je ta uloga često manja od one koju ima izbor harmonije s obzirom na to da je Rossini u *Guillaumeu Tellu* prionuo smjelijim harmonijskim postupcima. Osim istovrsne nalazimo i raznovrsnu promjenu harmonijskog ritma u odnosu na dramsku radnju. Harmonijski ritam ima ulogu ocrtavanja karaktera likova, i to indirektno glazbeno ostvarenim prikazom njihovih unutarnjih proživljavanja. Poznati postupak razvoja dramske napetosti ostvaren *Rossinijevim crescendom* u toj operi, međutim, izostaje.

6. Komparativna analiza

6.1. Rossinijev *crescendo*

Jedan od Rossinijevih glazbenih „izuma“, po kojem je dobio nadimak, ima veoma važnu ulogu u njegovom *Seviljskom brijacu*. Opera broji desetak primjera *Rossinijevog crescendo*, od kojih je više od polovice korišteno paralelno s razvojem dramske napetosti, dok je ostatak korišten u završetcima velikih odlomaka te u uvertiri, uz uobičajenu kadencirajuću formulu nakon njega, koji kao takav ne sudjeluje u razvoju dramske radnje. Najbolji primjer Rossinijevog *crescenda* kao prikaza odnosa harmonijskog ritma i dramske situacije u toj operi nalazi se u Basilijevoj ariji o kleveti iz prvog čina.

Za razliku od *Seviljskog brijaca* obilježenog brojnim primjerima *Rossinijevog crescendo*, u *Guillaumeu Tellu* Rossini se u potpunosti odrekao tog postupka te je posegnuo za drugim načinima glazbenog prikaza izvan glazbenih sadržaja.

6.2. Istovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje

Situacije u kojima se rast ili pad napetosti dramske radnje očituje rastom ili padom gustoće harmonijskog ritma smatramo primjerima njegove istovrsne promjene u odnosu na dramsku radnju. Više takvih primjera prisutno je u objema promatranim operama. Korišteni su najčešće u manje značajnim dramskim situacijama ili tijekom arija u kojima lik iznosi određene osobne doživljaje koji najčešće utječu na razvoj dramske napetosti, što onda rezultira istovrsnim razvojem gustoće na području harmonijskog ritma. Možemo primijetiti izravniji tretman tog postupka u *Seviljskom brijacu* negoli u *Guillaumeu Tellu*, u kojem se očituje u trenutcima razmišljanja likova, što je katkada povezano i s njihovom karakterizacijom.

6.3. Raznovrsna promjena harmonijskog ritma i dramske radnje

Dok se u *Tellu* istovrsna promjena harmonijskog ritma u odnosu na dramsku radnju koristi u rijetkim primjerima, Rossini često poseže za obrnutim postupkom – raznovrsnom promjenom harmonijskog ritma u odnosu na dramsku radnju, što je novost u usporedbi sa *Seviljskim brijacem* u kojem ne nalazimo takvog primjera. Takav postupak komplementarnog odnosa harmonijskog ritma i dramske napetosti može značiti stilski razvoj u obliku drugačijeg tretmana harmonijskog ritma

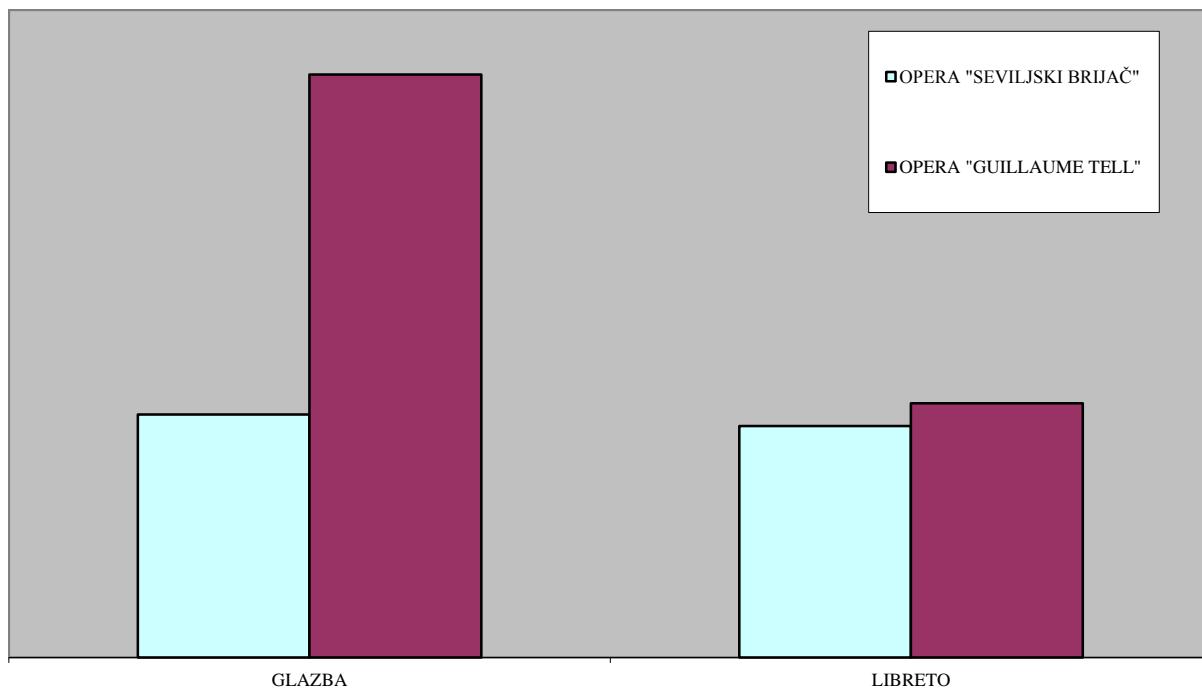
6.4. Harmonijski ritam u službi karakterizacije likova i njihovih odnosa

Karakteristi opernih likova glazbeno su ocrtni u objema promatranim operama. Ipak, postoje razlike s obzirom na izravnu odn. neizravnu glazbeno ostvarenu karakterizaciju. Dok u *Seviljskom brijacu* Rosina sama pjeva o sebi i svom vrcavom karakteru, u *Guillaumeu Tellu* karakterizacija likova očituje se neizravno, njihovim unutarnjim promišljanjima, strastima, slabostima i vrlinama. Ta je razlika ipak već u samoj koncepciji libreta, koja se onda reflektira i na glazbeni koncept.

Osim individualne karakterizacije lika različiti tretman harmonijskog ritma sudjeluje i u prikazu odnosa među likovima, pa tako često u dijalozima nailazimo na različitu gustoću tog parametra u odnosu na dionicu lika o kojem se radi.

6.5. Razlike na makroplanu

Osim razlika u tretmanu harmonijskog ritma zanimljivo je uočiti i poneke razlike na makroplanu među dvjema operama. Već samim slušanjem djela možemo zaključiti da se različito tretira ritam dramske radnje u odnosu na glazbu. Dok se u *Seviljskom brijacu* češće ponavlja ista glazbena misao pod različitim tekstualnim predloškom, u *Guillaumeu Tellu* osim takve situacije, korištene u formi strofne arije, nailazimo i na suprotan primjer. Naime, često se isti tekstualni predložak mnogo puta ponavlja uz različitu glazbenu podlogu, što znatno usporava tijek radnje u odnosu na glazbeni ritam. Primijećene razlike mogu se očitati i usporedbom omjera libreta i dramske radnje izraženom brojem stihova i vremenom trajanja *Sevljiskog brijaca* s omjerom istih elemenata u *Guillaumeu Tellu*. Iako se često izvodi uz mnoga skraćivanja, *Guillaume Tell* izvorno traje cca. pet sati, dok Seviljski brijac traje upola kraće – cca. dva i pol sata, a po broju stihova u libretu gotovo se i ne razlikuju (Graf 1).



Graf 1. Prikaz omjera glazbe i omjera libreta u operama

6.6. Glazbena struktura u službi artikulacije teksta

Uspoređujući tretman određenih tekstualnih predložaka u odnosu na glazbenu strukturu, možemo zaključiti da se određeni motivi jednako glazbeno tretiraju u objema operama. Najbolji primjer toga očituje se u harmonijskim obilježjima motiva smrti prikazanim u dosadašnjoj analizi harmonijskog ritma, ali i objedinjeno, u primjeru ispod teksta (Primjer 12).

Iz primjera se vidi da je motiv smrti harmonijski obilježen pravim alteriranim akordom u funkciji dominante za dominantu, koji se kao takav i rješava. Dok je u *Seviljskom brijaču* korišten povećani terckvartakord, u *Tellu* je korišten obrat povećanog kvintsekstakorda. Iako se taj motiv pojavljuje u različitom kontekstu u *Seviljskom brijaču*, u kojem se hini Basilijeva bolest, u odnosu na isti u *Guillaumeu Tellu*, u kojem Arnold „umire od žalosti“, isti harmonijski tretman više je nego očigledan. Štoviše, pjevačka dionica u kojoj se spominje motiv smrti melodijski i ritamski gotovo je identična.

Seviljski brijac:

Basilio: Blijed sam kao mrtvac!

sono giallo come un morto

Pov 4
3

B: D/D V D/D V

Guillaume Tell:

Arnold: Umirem!

j'expire!

A

obrat
Pov 6
5

cis: V D/D V

Primjer 12. Hamonijsko obilježje motiva smrti u *Seviljskom brijacu* i *Guillaumeu Tellu*

7. Zaključak

Kada je riječ o odnosu glazbe i teksta u Rossinijevom opusu mnogi će kritičari zanjekati da on uopće postoji. Toye (1934) to pripisuje Rossinijevom nemaru pri uglazbljivanju teksta koji većinom potječe iz skladateljeve „čiste“ muzikalnosti. „Glazba kao čisti zvuk, ritam kao čisti ritam, značili su mu apsolutno sve; riječi gotovo ništa. Kažu da je jednom rekao: *Dajte mi popis rublja za pranje i ja ću ga uglazbiti.*“ (TOYE, 1934, STR. 242). Promatrajući Rossinijev operni opus na primjerima različitih dramskih situacija i načinom njihovog glazbenog ostvarenja, zaključujemo da među njima ipak postoji odnos. Što se tiče stilskog razvoja u Rossinija, također se često smatra da je ostao dosljedan idealima bečke klasike do kraja života te da ga je spoj nemara i izvanredne lakoće stvaranja dovodio do žaljenja vrijednog nedostatka samokritičnosti. „Sadržaji mu uvelike nalikuju jedan na drugoga; odveć lako zadovoljavao se prvom zamišlju koja bi mu pala napamet, previše sebi dozvoljavao ponavljanja i stalnu uporabu stereotipnih postupaka, kao što je čuveni crescendo, a prekomjerno posuđivanje bijaše zapravo tek sastavni dio istog obrasca ponašanja.“ (TOYE, 1934, STR. 241).

Temeljne razlike u glazbenom tretmanu dramskog teksta *Seviljskog brijacha* i *Guillaumea Tella* iskazane su parametrom harmonijskog ritma u različitim dramskim prizorima. Dok u *Seviljskom Brijachu* rast napetosti često prati popularni *Rossinijev crescendo* obilježen konstantnim harmonijskim ritmom, u *Tellu* nema ni jednog takvog primjera. Dramski razvoj u objema operama može pratiti paralelno zgušnjavanje harmonijskog ritma, dok samo u *Tellu* nailazimo na primjere dramskih vrhunaca praćene glazbom harmonijskog ritma koji se razrjeđuje, usporava ili pak u potpunosti izostaje. Na makroplanu također uočavamo razlike koje ukazuju na to da je ritam radnje u *Tellu* gotovo dvostruko sporiji nego u *Seviljskom brijachu*. Na tonalitetnom planu u *Tellu* su prisutni smjeliji harmonijski postupci, tonalitetni skokovi, a i sam izbor tonaliteta mnogo je veći.

Analizom su također uočene i neke sličnosti očitovane u tretmanu harmonijskog ritma. U objema Rossinijevim operama može se naići na istovrsne promjene harmonijskog ritma - ostvarene paralelnim rastom napetosti - te na njegovo zgušnjavanje. U tim operama se također uočava i istovrsna primjena određenih harmonijskih struktura u funkciji artikulacije teksta.

Na temelju analize harmonijskog ritma u dvjema Rossinijevim operama, između kojih je proteklo 13 godina obilježenih užurbanim skladateljskim radom, može se uvidjeti razvoj

tog odnosa koji ukazuje na evoluciju stilskih obilježja ostvarenu u operi *Guillaume Tell*. Do promjene stila došlo je u smislu napuštanja uobičajenih skladateljskih obrazaca za volju stila koji nalazimo u formi *grand opere*, koju je Rossini susreo u Parizu. Rossini napušta obrasce kao što je *Rossinijev crescendo* te uvodi nove, suptilnije načine glazbenog tretiranja dramske radnje, koji se očituju u bogatstvu harmonijskog jezika, promjena na tonalitetnom planu, ali i novim tretmanima harmonijskog ritma uočenim u prethodnoj analizi. Na formalnom planu to se očituje u prikazu masovnih scena glazbeno postignutim velikim zborovima i ansamblima te razvijenijom orkestracijom. Analizu potkrepljuje činjenica da je opera *Guillaume Tell*, pisana u četirima činovima, po trajanju dvostruko duža od *opere buffe* kakva je *Seviljski brijuč*, koji je pisan u dvama činovima, a osim toga sadrži više masovnih scena ostvarenih većim brojem likova, ansambla i zborova. Osim toga recitativ *secco* u *Seviljskom brijuču* doprinosi bržem ritmu radnje, za razliku od recitativa *accompagnata* u Tellu koji je kompleksnije građen i generalno duže traje. Sve navedeno pokazuje da je Rossini, unatoč velikom uspjehu postignutom dotadašnjim stilskim obilježjima, ipak razmišljao o promjeni vlastite glazbene paradigme i prilagodbi novom francuskom okruženju.

8. Bibliografija

Popis izvora:

JOUY, Étienne, Hippolyte Louis BIS. (1829). *Guillaume Tell*. Paris, Académie Royale de Musique.

ROSSINI, Gioacchino. (1877). *Guillaume Tell – piano et chant*. Edition Louis Niedermeyer. Paris: Leon Grus.

ROSSINI, Gioacchino. (1829). *Guillaume Tell*. Paris: E. Troupenas.

ROSSINI, Gioacchino. (1966). *Il barbiere di Seviglia – canto e pianoforte*. Milano: G. Ricordi & C.

ROSSINI, Gioacchino. (1969). *Il barbiere di Seviglia - partitura*. Edizione Alberto Zedda. Milano: G. Ricordi & C.

STERBINI, Romano Cesare. (1816). *Almaviva o sia L'inutile precauzione ... Con Musica del Maestro Gioacchino Rossini*. Rome: Crispino Puccinelli.

Audio izvori:

ROSSINI, Gioacchino. (1997). *Guillaume Tell*; Ismael Pons Tena, baritone... [et al. vok. sol.]; Putbus festival orchestra [and] chorus; Wilhelm Keitel, musical director. [s.l.]: Arte Nova.

ROSSINI, Gioacchino. (1992). *Il barbiere di Seviglia*: Melodramma buffo in due atti; F. Lopardo, L. Gallo, K. Battle, P. Domingo, R. Raimondi, *The Chamber Orchestra of Europe*; Claudio Abbado. Hamburg: Deutsche Gramophon.

Popis literature:

ALBRIGHT, William. (1993). „Guillaume Tell (1829).“ *The Opera Quarterly*, 9/4, 259–264.

CHRIST, William. (1972). *Materials and Structure of Music*. New Jersey: Englewood Cliffs Prentice- Hall.

- DAHLHAUS, Carl. (2007). *Glazba 19. stoljeća* [preveo: Sead Muhamedagić]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- DESPIĆ, Dejan. (2014). *Harmonska analiza*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- DEVČIĆ, Natko. (1975). *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga.
- EWER, Gary. „The Faster the Tempo, the slower the Harmonic Rhythm.“ *The Essential Secrets of Songwriting*, <http://www.secretsofsongwriting.com/2009/09/21/the-faster-the-tempo-the-slower-the-harmonic-rhythm.html> (pristup 5. travnja, 2019.)
- GOGLIA, Antun. (1942). *Gioachino Antonio Rossini – povodom sto i pedeset godišnjice njegovog rođenja*. Zagreb: Tisak Narodne tiskare.
- LANCELLOTTI, Arturo. (1942). *Gioacchino Rossini*. Roma: Editori fratelli Palombi.
- LERDAHL, Fred, Ray JACKENDOFF. (1981). „ On the Theory of Grouping and Meter.“ *The Musical Quarterly* 67/4, 479 – 506.
- PEDROTTI, Roberta. (2017). „Del paragon la pietra sono i contrari eventi.“ *L'Ape musicale – rivista di musica, arti, cultura*, <https://www.apemusical.it/joomla/recensioni/34-opera/opera2017/4955-pesaro-la-pietra-del-paragone-11-08-2017?fbclid=IwAR1reIIN0VQYPuzr3QDRmTgLR9vVMfZXMYeoPIPYpwNnjVUgasGdRO70Qu8> (pristup 23. srpnja, 2019.)
- PISTON, Walter. (1987). *Harmony*. New York; London: Norton&Company.
- RADICIOTTI, Giuseppe. (1941). *Gioacchino Rossini*. Milano: Casa editrice Bietti.
- ROYCROFT, Madeline. *Decoding the music masterpieces: Rossini's William Tell, and its famous overture*, <http://theconversation.com/decoding-the-music-masterpieces-rossinis-william-tell-and-its-famous-overture-99854> (pristup 7. srpnja, 2019.)
- SWAIN, Joseph P. (2002). *Harmonic Rhythm: Analysis and Interpretation*. New York: Oxford University Press.
- TOYE, Francis. (1999). *Gioachino Rossini-studija tragikomedije*, [prevela Mia Pervan]. Zagreb: Matica hrvatska.