

# Puccini: La boheme, analiza djela

---

**Marevci, Veton**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2020**

*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:116:709724>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-09-22**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

III ODSJEK

VETON MAREVCI

**GIACOMO PUCCINI:**

***LA BOHÈME;***

**ANALIZA DJELA**

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III ODSJEK

**GIACOMO PUCCINI: *LA BOHÈME*,  
ANALIZA DJELA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Mladen Tarbuk

Student: Veton Marevci

Ak. god. 2019/2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. Mladen Tarbuk

---

Potpis

U Zagrebu, 4. 3. 2020.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_ ocjenom \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. doc. art. Ivan Josip Skender \_\_\_\_\_
2. izv. prof. Tomislav Fačini \_\_\_\_\_
3. izv. prof. Ivana Bilić \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## **Sažetak:**

Ovaj diplomski rad proučava operu *La bohème* Giacoma Puccinija. Cilj rada je obuhvatiti povijesno-kulturološki aspekt vremena u kojem je djelo nastalo, dočarati postepeni tijek nastanka opere i libreta, prikazati jedinstvenost i originalnost ove partiture i objasniti kojim kompozitorskim mehanizmima i tradicijama se kompozitor služio pri skladanju opere.

Rad je osmišljen u sedam poglavlja: kratak presjek talijanske opere, život i stvaralaštvo skladatelja do opere *La bohème*, o pokretu boemštine, nastanak opere, libreto, karakteristike skladatelja te glazbeno-dramaturška analiza opere. Korištena partitura je kuće *Ricordi*.

Ključne riječi: opera, Puccini, boem, analiza

## **Summary:**

This work presents *La bohème* by Giacomo Puccini. Intention of the work is to capture historical-cultural aspect of time in which the piece was composed, to demonstrate a development to score and libretto as we know today, to show how original and unique the score is, to explain which composers techniques were used in composing.

Work is concepted in seven parts: brief history of italian opera, biography of Puccini until *La bohème*, about bohemism, genesis of the opera, libretto, characteristics of composer and musical-dramaturgical analysis of the work. Score which was used is *Ricordi*.

Key words: Opera, Puccini, boheme, analysis

# Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. KRATAK PRESJEK POVIJESTI TALIJANSKE OPERE S NAGLASKOM NA PERIOD NAKON UJEDINJENJA ITALIJE .....	2
2.1. Što je opera i kako je nastala?.....	2
2.2. <i>Opera seria</i> .....	3
2.3. Razvoj komične opere .....	4
2.3.1. <i>Commedia dell' arte</i> .....	4
2.3.2. <i>Intermezzo</i> .....	6
2.3.3. <i>Opera buffa</i> .....	7
2.4. Talijanski romantizam .....	9
2.4.1. Općenito i o libretu.....	9
2.4.2. Glazbene značajke .....	10
2.5. Verdijevo rano i srednje stvaralaštvo, utjecaj francuske <i>grand opere</i> .....	11
2. 6. <i>Scapigliati</i> , utjecaj Wagnera i francuske lirske opere.....	15
2. 7. Verdi i Boito, posljednje Verdijeve opere .....	18
2. 8. Verizam i <i>giovane scuola</i> .....	21
3. GIACOMO PUCCINI- ŽIVOT I STVARALAŠTVO DO OPERE <i>LA BOHÈME</i> .....	30
3. 1. Djetinjstvo i studij.....	30
3. 2. <i>Le villi</i> .....	36
3. 3. <i>Edgar</i> .....	39
3. 4. <i>Manon Lescaut</i> .....	41
4. BOEMŠTINA .....	45
5. NASTANAK OPERE <i>LA BOHÈME</i> I PRVE IZVEDBE.....	49
6. LIBRETO .....	60

6.1. Likovi.....	60
6.2. Adaptacija romana .....	64
6.3. Izbačeni dijelovi libreta.....	68
7. PUCCINIJEV GLAZBENI IDIOM .....	70
7.1 Općenito .....	70
7.2. Odnos Puccinija i verizma .....	70
7.3. Psihološki aspekti Puccinijevog stvaralaštva.....	71
7. 4. Dramaturgija .....	74
7.5. Glazbeni stil.....	76
8. ANALIZA OPERE <i>LA BOHÈME</i> KROZ SINOPSIS .....	78
1. čin .....	78
2. čin .....	110
3. čin .....	127
4. čin .....	139
9. ZAKLJUČAK.....	153
10. LITERATURA I INTERNET STRANICE .....	154





# 1. UVOD

Giacomo Puccini neupitno spada u kategoriju najvećih opernih skladatelja svih vremena. Ovaj rad pokušava približiti i objasniti čitatelju koji su razlozi koji čine Puccinijev rad i danas neodoljivim kroz detaljnu analizu remek-djela *La bohème*.

Rad započinjem povijesnim presjekom aspekata i kompozitora talijanske operne tradicije koji su imali utjecaj na Puccinijevo stvaralaštvo. Naglasak je stavljen na period nakon ujedinjenja Italije.

Okolnosti Puccinijevog odrastanja i elemente glazbenog idioma koje je razvio u mladoj fazi života te ih koristio u *La bohème* opisujem u poglavlju broj 3.

Što znači termin *boem*, kad i gdje je nastao i zašto je bitan za razumijevanje ovog djela tematika je četvrtog poglavlja.

Peto poglavlje detaljno razrađuje mukotrpnu genezu opere *La bohème* i opisuje prve izvedbe.

Sljedeće poglavlje opisuje sličnosti i razlike između predloška libreta, Murgerovog romana *Iz života boema* i završnog libreta opere.

Sedmo poglavlje objedinjuje čitavo Puccinijevo stvaralaštvo prikazivanjem zajedničkih glazbenih i dramaturških elemenata te istaknutih psiholoških crta kompozitora.

Posljednje i najvažnije poglavlje ovog rada analizira glazbene i dramaturške aspekte opere *La bohème* kroz sinopsis. Analiza djela potkrijepljena je primjerima iz partiture.

Rad završava zaključkom i popisom literature.

## 2. KRATAK PRESJEK POVIJESTI TALIJANSKE OPERE S NAGLASKOM NA PERIOD NAKON UJEDINJENJA ITALIJE

### 2.1. Što je opera i kako je nastala?

U najužem smislu riječi, opera označava dramu u kojoj glumci i glumice pjevaju. Riječ dolazi iz talijanskog jezika, a znači rad. Naziv nije odmah nastao, prvi puta ga nalazimo sredinom 17. stoljeća. Prvotno su se takva djela nazivala raznim terminima kao „*favola in musica*“, „*dramma pastorale recitato... con le musiche di...*“ „*tragedia rapresentata in musica*“ i drugim.

Opera nije nastala iz isključivo jedne vrste glazbe i u točnom određenom trenutku. Potrebno bi bilo sagledati povijest glazbe kazališne vrste *commedia erudita* (učena komedija), posebice prirodu i ulogu *intermedija* koji su zatvarali činove, glazbu zborskih brojeva koji dijele scenu u tragedijama 16. stoljeća, prirodu pastorale koja služi kao predložak za najranije opere te prirodu drugih vrsta glazbe pisanih za režirane ili polu-režirane prezentacije.

Najvjernija poveznica s operom jesu glazbeni *intermediji* koji su bili umetnuti između činova predstava na kraljevskim vjenčanjima ili drugim svečanim događajima. Najvažnije vjenčanje je bilo Ferdinanda de' Medicija i Kristine Lorenske u Firenci 1589. Između činova komedije *Hodočasnica* umetnuto je šest *intermedija*. Ideja je to grofa Giovannija de' Bardija, tematika je snaga glazbe u antičkom svijetu, režirao ih je Emilio de' Cavalieri, a glazbu su pisali Marenzi, Caccini i drugi. Isti pojedinci okupljali su se oko grofa Bardija i nazivali se Camerata fiorentina (Camerata iz Firence). Kroz diskusije su pokušavali pronaći novu formu, novi glazbeni stil. Bio je to smion intelektualni eksperiment, pokušaj da se poboljša učinak dramskog pjesništva emocionalnom snagom glazbe te stvori suvremena istoznačnica za velika djela starodrevne klasične drame. Pozivali su se na Aristotelovu *Poetiku* čiji prvi princip jest da je umjetnost mimikrija, imitacija života te na iskaz kako zbor mora biti jedan od glumaca i aktivno sudjelovati u radnji.

Glavno nastojanje Camerate bilo je oživljavanje izvornog načina izvođenja antičke drame na temelju humanističkih povijesnih otkrića i teorija. Kako bi oživjeli dramu, zalagali su se za monodiju, jednostavnu liniju praćenu jednim instrumentom, a ne

za višeglasje. Smatrali su da takav način formiranja glazbe omogućava vrlo jasno razumijevanje teksta za razliku od polifonog stila. Drugi važan princip je bio da melodijska linija ne smije proizlaziti isključivo iz lirskog osjećaja kompozitora, već iz prirode teksta. Vincenzo Galilei, otac astronoma i kompozitor Camerate objavio je *Dijalog o staroj i modernoj glazbi*, a njegova su načela dobila primjere u skladbama Giulija Caccinija.

Kompozitori Camerate Jacopo Peri i Jacopo Corsi na tekst pjesnika Ottavija Rinnucinija stvaraju prvu operu *Dafne* 1598. Glazba je danas izgubljena, ali libreto je sačuvan. Prva kompletno sačuvana opera je *Euridice* Jacopa Perija i Giulija Caccinija na libreto Ottavija Rinnucinija iz 1600. godine. U predgovoru opere autori objašnjavaju prirodu *recitativa*, temelja za novi stil, *stile recitativo*.

## **2.2. Opera seria**

Krajem 17. stoljeća talijanskim društvenim i političkim životom i dalje dominiraju Papinska država i Španjolska i osjećaju se ideali protureformacije. Autoritarne strukture drže poslušno većinu ljudi. Nastavni plan škola i sveučilišta (glazbeni konzervatoriji u Veneciji i Napulju također) bio je pod crkvenom kontrolom, a svaki pokušaj prodiranja intelektualnih ideja sa sjevera se smatrao heretičkim. Postepenom promjenom političke kontrole Italije prema liberalnijem režimu Beča talijanske državnice se počinju mijenjati. Počinju se osjećati progresivni utjecaji, poglavito francuske ideje prosvjetiteljstva. Upravo će u Beču talijanski dvorski pjesnici Apostolo Zeno i Pietro Metastasio promijeniti stil pisanja opernih libreta.

*Arkadijska akademija*, skupina intelektualaca, pjesnika i drugih umjetnika osnovana je 1655., a njena primarna zadaća bila je reformacija talijanske književnosti koju su kritizirali talijanski i francuski kritičari. Željeli su zamijeniti „nemoralna“, ekscentrična libreta s moralnim. Libreta su morala imati cilj obrazovati publiku, a ne samo zabaviti. Arkadijci su imali dva osnovna izvora inspiracije: neoklasični francuski dramatičari poput Racinea, Corneillea ili Molliera i rani talijanski liričari, posebice Petrarka.

Naziv za reformirani operni libreto nije bio tragedija nego *dramma per musica*. Likovi u Metastasijevoj *dramma per musica* su vođeni prosvjetiteljskim idealima, oni znaju prepoznati sebičnu ljudsku požudu, ali ostaju pri svojim visokim moralnim principima. Karakterizacija likova je često vrlo komplicirana kako bi pojedina osobina lika bila prikazana u ariji. Prema Metastasiju pjesnik je glavni dramatičar opere, a ne kompozitor ili pjevač. Vjerovao je da će drama biti uništena ukoliko glazba preuzme vodeću ulogu u njenom stvaranju. Glazba je za njega bila najdramatičnija kad bi se glas čuo čisto, pisan u slobodnom stihu i ostvaren kroz *recitativo secco* koji je presudan element *opere serije*. Svako toliko bi se slobodan stih pretvorio u rimovani što daje kompozitoru mogućnost za pisanje ekspanzivne

glazbe u obliku arija ili rjeđe dueta gdje se mogla pokazati kreativna moć pjevača kroz ornamentiranje i varijacije. Taj element kojeg su pjevači ljubomorno čuvali će se ujedno pokazati i kao najveća slabost *opere serije*.

Radnja *opere serije* limitirana je na jedan problem, involvirano je šest, najviše osam likova. Idealno je da se radnja odvije u jednom danu na jednom mjestu. Princip *liaisons de scenes* je bio obavezan. Tragični završeci nisu bili poželjni, već sretni, *lieto fine*. S pravom se možemo pitati kako je sretan završetak dopušten u djelima koja se pozivaju na grčku tragediju znajući da su sažaljenje i tuga prikladne emocije za tragediju. Vjerojatno iz tog razloga *lieto fine* nije bio univerzalan pa čak i Metastasio piše nekoliko djela s tragičnim završetkom. Sretan završetak tragedije opravdan je kroz misao o napretku čovječanstva, želji za milosrđem i blagonaklonosti. Teme *opere serije* su iz antičke povijesti, a odluke, rješenja i spasenja su morala nastupiti prirodnim putem, što je suprotno od francuske tradicije u *tragedie lyrique* gdje je tematika mitološkog karaktera, a rješenja nadljudske prirode. U *operi seriji* zbor ima manju ulogu i nalazi se obavezno na kraju opere, na kraju trećeg čina (francuska opera ima pet činova), a balet nije povezan s dramatikom djela za razliku od *tragedie lyrique*. Arija je sada u prepoznatljivoj i striktnoj *da capo* strukturi, ali im se broj smanjio na ne više od trideset. Goldoni navodi mnogo tipova arija poput *aria patetico*, *aria di mezzo carattere*, *aria brillante* iako ih možemo svesti na dva osnovna tipa: *aria parlante* i *aria di bravura*. Arija se najčešće iznosila na kraju izlaganja lika, prije njegovog izlaza sa scene. Kompozitori koji su u prvoj trećini, zlatnom dobu *opere serije* bili izvođeni su Leo, Hasse, Pergolesi i Vinci.

Metastasio i Zeno su, poput Puccinija, vjerovali da je dramatska tema i njena obrada presudan element za uspjeh opere. U svojim najboljim djelima rani libretisti su konstantno promišljali o postojećim konvencijama i pronalazili nove i provokativne nizove događaja kako bi obvezali publiku da brine o često pretjerano emotivnim likovima koji su obavijeni melodramatičnim efektima. Jasna i publici neodoljiva karakterizacija likova kod Puccinija te razumljivo artikulirani narativ kreće od ideala *opere serije*.

## 2.3. Razvoj komične opere

### 2.3.1. *Commedia dell' arte*

Forma karakteristična za talijansko kazalište je farsa, a stil farse koji ga najbolje opisuje bila je *commedia dell' arte*. Prijevod riječi bi bio „komedija koju izvode znalci“ budući da se vrsta razvila u 16. stoljeću kad je drama bila u rukama amatera, u školama, akademijama ili na dvorovima. Ono što ju je odvojilo od amaterizma nije samo umijeće vještog imitiranja i karakterističnog smisla za

humor, već činjenica da je bila improvizirana. *Commedia dell' arte* blista u punom sjaju u doba intelektualne i literarne dekadencije, u vrijeme kad se osjeća protureformacijski dogmatizam i širi se apsolutizam. *Commedia dell' arte* nije bila sociološko-politička satira i rijetko je uzrokovala ozbiljniju uvredu, iako se zbog izbora tematike može činiti upravo suprotno. Moguće uvrede neutralizirane su stilom, a zahvaljujući stereotipnim karakterima koje su glumci glumili pod maskama, *commedia dell' arte* se činila udaljena od stvarnog života. Likovi su nastupali u parovima: dva starija muškarca, dvoje slugu, dvoje ljubavnika, a unutar scene bi jedan argument izazvao kontra-argument, jedna šala izazvala drugu. Dva starija muškarca su dobrodušni venecijski trgovac Pantalone ili Don Grazio, i njegov prijatelj, pedantni Doktor iz Bologne. Drugi par likova su komični sluge (*zanni*) koje su često glumili akrobati. Pojavljivali su se pod raznim imenima poput Pierrot, Panzanino, Trappolino, Tartaglia i dva najpoznatija, Pulcinella iz Napulja i Arlechinno iz Bergama. Dvoje mladih ljubavnika glumili su bez maski. Od ostalih likova koji su se ponekad pojavljivali izdvaja se vlasnik taverne Brighella i španjolski vojnik, brbljavi Capitano Spaventa ili Scaramuccia (Scaramuche). Jedini neophodan sporedan lik bila je služavka (*servetta*) imena Francheschina ili Colombina. Ona je prototip Serpine, Despina, Rosine, Barbarine i drugih sobrenih likova *opere buffa*.

Nažalost, zapisi o *commediji dell' arte* su nepotpuni, nalazimo samo kosture radnji, imena likova, ovlaš naznačenu sekvencu scena i nekoliko uputa za režiju. Detalji dijaloga, dosjetke i brzi odgovori, nagli preokreti, praktične šale bili su improvizirani. Dva individualna svojstva svakog lika koja imaju blisku analogiju s operom su *tirata* i *lazzo*. *Tirata* je tirada ili dugi govor, a *lazzo* kratka šala koja se umeće kako bi naglo preokrenula smjer radnje.

Od početka glazba je igrala veliku ulogu u izvedbama *commedie dell' arte*. Vrlo interesantan podatak jest da je na jednom kraljevskom vjenčanju 1568. kompozitor Orlando di Lasso glumio ulogu Pantalonea i u tri epizode ubacio glazbeni broj. *Commedia dell' arte* utjecala je na razvoj opere na više načina. Prvo, neke opere su koristile likove *commedie dell' arte* ili ih modelirale prema njima: *Chi soffre, spera* (Rospigliosi), *La serva padrona* (Pergolesi), *Figarov pir*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* (Mozart), *Ljubavni napitak* (Donizetti), *Pagliacci* (Leoncavallo), *Ariadne auf Naxos* (Strauss) samo su neke od takvih opera. Komični likovi, pogotovo *servette* su našle svoju istoznačnicu u opernim likovima. Drugo, operne trupe su imitirale način funkcioniranja putujućih kazališnih trupa *commedie dell' arte*. Treća i najdublja poveznica jest da je izmjena prirodnog dijaloga i stilizirane solo *tirate* najavila opernu inačicu izmjene konverzacijskog recitativa i virtuozne arije.

*Commedia dell' arte* bila je sveprisutna u Italiji u drugoj polovici 16. i kroz 17. stoljeće. S djelovanjem Arkadijevaca krajem 17. stoljeća i ona postaje objektom kritičkog ispitivanja zbog svog vulgarnog vokabulara i ponekad neukusnog i opscenog humora. Polako se razvija literarna komedija koja bolje odgovara zakonima toga vremena i ima za cilj omogućiti sazrijevanje talijanskog društva.

*Commedia dell' arte* je svojoj publici prikazivala imaginaran svijet čiste iluzije dok literarna komedija u dobu prosvjetiteljstva podrugljivo odražava realan život. Najveći komični dramatičar reformist bio je Venecijanac Carlo Goldoni.

Kao i Goldoni, Carlo Gozzi je interpolirao aspekte *commedie dell' arte* u pisanu komediju, no za razliku od Goldonija koji je napravio odlučan iskorak prema realizmu, Gozzi je smatrao da bi forma *commedie dell' arte* bolje služila u svrhu fantazije, bajke, pantomime ili opere. Upravo je njegov libreto poslužio Pucciniju za predložak opere *Turandot* koja obiluje likovima i situacijama neobičnim za scenu. Po uzoru na *commediju dell' arte* na sceni se pojavljuju „maske“, mješavine dobra i zla. To su tri ministra, Ping, Pong i Pang. Druga Puccinijeva opera u kojoj su likovi uvelike inspirirani onima iz *commedije dell' arte* je *Gianni Schicchi*. Schicchi je Arlechinno, njegova kći Lauretta je Colombina, Simone je Pantalone, a siromašni Betto je Zanni, dok je doktor Spinellochio je očigledno doktor iz *commedie dell' arte*.

### 2.3.2. *Intermezzo*

Na prvi pogled nije jednostavno povezati *intermedij* 16. stoljeća, punog alegorije, vizualnog spektakla, deklamacije, madrigala i plesa s komičnim *intermezzom* 18. stoljeća, punog humora, „naturalističkih“ recitativa i živahnih arija i dueta. Osim toga, *intermedij* je ozbiljan umetak u komediju, a *intermezzo* totalno suprotno, neozbiljan umetak u *operu seriju*.

Renesansni tip *intermedija* preživio je do 18. stoljeća, ali mu je uloga limitirana na funkcije gdje je njegov zastarjeli, ali uzvišen ton bio prikladan. U drugim formama drame priroda *intermedija* je naišla na promjenu, došlo je do povećanog interesa za apsurdnim, grotesknim, anarhičnim. Već u prvoj javno izvedenoj operi *Andromeda* 1637. u Veneciji nalazimo takav pomalo ekstravagantan *intermedij*. U isto vrijeme opera započinje pronalaziti uloge za likove nižih socijalnih klasa. Kada su se počele koristiti povijesne teme umjesto pastoralnih i mitoloških, pronašlo se mjesto i za likove svakodnevice poput paževa ili služavki. Njihova uloga je bila dati dodatan sloj u osobnosti protagonista, razmatrati njihov karakter iz drugih kutova i pružiti komičnu diverziju koja inače ne bi mogla biti ostvarena. Takve scene nazivaju se *contrascene*. Kako su *intermediji* doživljavali promjenu, odmak od uzvišenog renesansnog stila, tako su se komični likovi polako umiješali u njih. *Contrascene* su se stoga neizbježno počele komponirati na kraju činova, posebno od početka 18. stoljeća, kako bi likovi bili spremni na ludorije koje im zadaju plesači *intermedija*. Komični *intermezzo* 18. stoljeća spaja radnju, osobnosti, poetske i muzičke idiome *contrascene* s principom *intermedija*. Njihovo spajanje postaje moguće u trenutku kad *contrascena* gubi poveznicu s radnjom opere, a

*intermedij* odbacuje nasljeđe baleta i vizualnog spektakla koncentrirajući se na minijaturene komedije u dijalozima između najčešće dva lika.

Evolucija je najočitija u radu Alessandra Scarlattija u čijim su prvim operama komični likovi integralan dio radnje, u operama srednjeg perioda se komične epizode pojavljuju na raznim mjestima u činu, a u operama kasnog perioda ih nalazimo na kraju činova. Karakteristika bitna za razvoj *opere buffe* koju je Scarlatti usavršio jest silabička arija i vesele kadence ostvarene ponavljanjem riječi.

Za razliku od *opere buffa*, u *intermezzu* ponekad nalazimo lažno patetične brojeve. Primjer u *La bohème* je lažan duel između Schaunnarda i Collinea iz četvrtog čina koji odvaja i priprema, kao i *intermezzo*, tragični nastavak djela.

### 2.3.3. Opera buffa

*Opera buffa* i komični *intermezzo* dijele mnoge osobine glazbenog jezika iako su se vrste razvile poprilično neovisno. Struktura im se sastoji od alternacija *recitativo semplice* i solo arija s ansamblima na kraju činova. *Intermezzo* se sastojao od dvije ili tri kratke scene za dva ili tri lika, dok je *opera buffa* cjelovita opera od dva ili tri čina sa šest ili sedam likova. Za razliku od drastično parodijskih likova *intermezza*, *opera buffa* je, barem na početku, prikazivala svakodnevne ljude-buržoaziju i njihove slugu. *Intermezzo* koji se izvodio u najvećim opernim kućama (jer je bio povezan s *operom serijom*) koristio je toskanski dijalekt (gotovo jednak talijanskom književnom jeziku), dok je *opera buffa* koristila lokalni dijalekt (posebno u Napulju).

Napulj je bio najvažnija metropola na Apeninskom poluotoku i uz Veneciju najvitalniji centar kulturnog života. Kompozitori koji su pridonijeli razvitku *opere buffe* u Napulju su Scarlatti, Vinci, Leo i Pergolesi. *Opera buffa* nazivala se u napuljskom dijalektu *commedeja pe mmuseca*. *Opera buffa* postepeno mijenja stil kada Metastasio (u to vrijeme stanovnik Napulja) postavlja novi standard pisanja libreta u svojim *dramma per musica* i *serenadama* što ima direktan utjecaj na libretiste *opere buffa* gdje neki njihovi likovi postaju sve elokventniji i sofisticiraniji te se služe toskanskim dijalektom. Rezultat tog razvoja jest da ostatak likova koji se i dalje služi napuljskim dijalektom postaje inferiorniji i izražajno grub.

Glazbeni jezik *intermezza* gotovo je jednak jeziku *opere buffa*. Suština komičnog stila proizlazi iz kompozitorove ambicije za što jasnijom isporukom teksta. Zbog primarne zadaće ostvarivanja zvučnosti teksta, a i zbog pjevača nešto manje kvalitete od onih u *operi seriji*, *opera buffa* teže podliježe iskušenjima virtuoznosti. Princip pripajanja jednog sloga jednoj noti je norma. Kompozitori teže prirodnom i bržem izgovoru koji će diktirati dužinu i ritam fraze. Recitativi su mnogo življi nego

u *operi seriji*. Melodija, harmonija, tekstura i boja koji su prvi prioriteti *opere serije* zamijenjeni su traženjem duhovitog karaktera, ističe se promjena ritma i pulsa. Orkestar je manji, rijetko pronalazimo druge instrumente osim gudačkog korpusa koji je također smanjen. Kao i u *operi seriji*, *opera buffa* koristi *da capo* arije s *ritornellima*, osim u iznimnim slučajevima.

Sredinom 18. stoljeća Venecija polako preuzima vodeću ulogu u proizvodnji *opere buffa* na krilima Carla Goldonija. Goldoni, nakon što se iskristalizirala njegova reforma govorne komedije u kojoj je improviziranu farsu *commedije dell' arte* zamijenio urbanom komedijom, počinje pisati libreta za *operu buffa*. Najplodniju suradnju imao je s kompozitorom Galuppijem. Najvažnija Goldonijeva inovacija je strukturalna, pojava *dramatskog finala*, opernog ansambla guste radnje koji je predstava unutar komedije. Princip *dramatskog finala* se počinje širiti kroz cijeli poluotok u djelima Galuppija i Piccinija.

Jednom kad su Goldoni i Galuppi pokazali kako dramatska radnja može biti koordinirana s muzičkim tokom, libretisti i kompozitori su brzo prihvatili iste principe. U najplodnijem periodu *opere buffa* je ušla s kompozitorima poput Piccinija, Paisiella i Cimarose te se vrsta proširila i van granica Italije. Venecijski kompozitori nisu samo popularizirali *operu buffa* već su omogućili da ona postane socijalno i intelektualno prihvaćena što polako odmiče *operu buffa* od ideje prikaza života na ulici u najranijoj napolitanskoj komediji. Toskanski se koristi sve više, a napolitanski dijalekt služi isključivo kako bi se nasmejala publika, njime se služe jedan ili dva lika u operi. U ovom zlatnom dobu *opere buffa* najveća razlika jest da muzički brojevi postaju daleko smješniji, posebice u ansamblima, a orkestri postepeno postaju veći. Nalazimo i *cavatine*, arije bez srednjeg i ponavljajućeg dijela. Paisiello, a pogotovo Cimarosa koriste *parlante* tehniku čije početke možemo naći u djelima Glucka i posebice Mozarta, novo rješenje problema muzičkog protoka. Princip je to koji omogućava zadržavanje napetosti u dužim odjeljcima kroz sistematsku razradu motiva u orkestru. *Parlante*, kako sama riječ kaže, koristi jednostavne deklamatorske linije u glasu, dok dramatsku napetost određuje orkestar koji izvodi motive ili teme. Tehnika će ostati prisutna i kod Puccinija (u analizi *La bohème* navodim primjer).

Puccini se u svojim operama služi komičnim elementima. Ponekad minimalno kao u *Tosci* ili *La fanciulla del West*, ili većeg obujma kao u *La bohème*, *Madame Butterfly* i *La rondine*. Uloga komičnih elemenata je ponuditi kratki predah od sveprisutne tragedije u partituri, a u isti mah i pojačati dojam tragedije koja će nastupiti nakon komičnih epizoda. U tome mehanizmu se *La bohème* posebno izdvaja, a od svih gore navedenih naslova, ova opera ima najveći udio komičnih elemenata. Drugi čin se ističe, posebno od trenutka kad se pojavi Musetta s bogatim starcem Alcindorom koji ju prati kao psić. Puccinijeva jedina kompletna *opera buffa* je *Gianni Schicchi* (iako ne bez jezivih elemenata), treća opera *Triptiha*, koja ritamskim poletom i staccato frazama konstantno prati komičnu radnju.



## 2.4. Talijanski romantizam

### 2.4.1. Općenito i o libretu

Alessandro Manzoni, milanski pjesnik i novelist definirao je talijanski romantizam. Prema njemu romantična djela moraju biti korisna, istinita i zanimljiva. Tijekom perioda revolucije i Napoleonovih ratova umjetnost je postala politizirana, stoga je umjetnicima bilo moguće djelovati kao potentna snaga talijanskog života u vrijeme političke, socijalne i idealističke fermentacije, kroz pokret kojeg nazivamo *risorgimento*. Nacija koja je iz njega iznikla uvelike može zahvaliti umjetnicima. S padom Napoleona, Italija je vraćena u prijašnje stanje. Bila je sastavljena od mnogo kraljevstva, vojvodstva i provincija austrijskog carstva, a o ujedinjenju se moglo samo sanjariti. Kako bi stvorili državu, umjetnici i razni intelektualci morali su oblikovati i obrazovati talijanskog čovjeka. Riječima Massima d'Azeglio: „Kada stvorimo prave Talijane, Italija će se stvoriti sama od sebe.“<sup>1</sup> U svakom aspektu talijanske kulture *risorgimento* nalazimo interakciju bezvremenskih umjetničkih vrijednosti i prioriteta sadašnjosti. Dovoljno je spomenuti dva popularna romana toga vremena. Manzoni je u svojem najcjelovitijem romanu, ujedno i prvom povijesnom talijanskom romanu *I promessi sposi (Zaručnici)* kao temu navodi: „Tuga zlatnog doba potlačene domovine“. U romanu *Le confessioni d'un italiano (Ispovijed Talijana ili Stvaranje Talijana)* Ippolita Nieva, autor gleda natrag na svoj život. Takva djela intelektualnog patriotizma imala su dubok efekt na društvo, pisci su težili jednostavnijoj elokvenciji kako bi srušili barijere između intelektualnog svijeta i većine koje su toliko dugo postojale u talijanskoj književnosti. Ipak, niti jedan medij nije ostvario toliko snažan učinak kao opera. Opera je mogla artikulirati najdublje emocionalne potrebe, težnje i ideale. Glazba najpopularnijih opera prebacivala se na ulicu, u crkvu kroz orguljaške transkripcije, a bila je omiljena razonoda čak i industrijskim radnicima.

U romantizmu misao ili ideja koja je zarobljena u riječi, tonu ili slici stječe novu važnost dok maniri kojima je ostvarena gube na važnosti, npr. rima, šarmantno oblikovane strofe i elegancija Arkadijske tradicije sada je zamijenjena oštrijom, ali istinitom i iskrenom elokvencijom. Odbacuje se (iako postoji nostalgijom neoklasičnih kontra strujanja) privilegirana pozicija talijanskog naroda spram antičke povijesti i ideala. Čak su i Metastasiove drame nakon više od stotinu godina sada izbačene iz repertoara, a kompozitori koji su očekivali debije nisu bili zainteresirani u stari, klasični žanr.

---

<sup>1</sup> David Kimbell: *Italian Opera*; Cambridge University Press, Cambridge, 1994., str. 392

Romantizam sa sjevera je s vremenom sve više utjecao na Talijane stavljajući u centar umjetničke percepcije senzibilnost i subjektivnost. Verdi se u tom smislu uvijek nadao atmosferi u operi gdje je publika „odnesena jednom emocijom, participira u radnji koja se razmotava pred njihovim očima, a popraćena je treperenjem, drhtajima i jecajima.“<sup>2</sup>

## 2.4.2. Glazbene značajke

Esencijalno Metastasijeva operna struktura se zadržala do 40-ih godina 19. stoljeća kroz izmjenu arija i recitativa. Ipak, postepeno taj kontrast postaje izražen kroz kompleksnije strukture nego u 18. stoljeću. Drama se više ne obrađuje toliko u dubinu već je razrađena kroz više odvojenih događaja. Opera najčešće započinje kratkim instrumentalnim preludijem koji uspostavlja ugođaj, zatim se uvodi dramatski materijal i razrađuje kroz recitative (*recitativo semplice* je izbačen). Prvi dio scene, uglavnom statičan, završava *cantabile*, refleksnom arijom ili ansamblom, a potom nastupa nagla promjena ugođaja - iz refleksije protagonista radnja bi prešla u odluku koja je ponekad donesena zbog novih likova na sceni. Nakon prijelaznog elementa radnja ubrzava i doživljava kulminaciju u vidu *cabalette* ili *strette* koja se pjevala dva puta.

Kritičar Ritorni je opisao podjednaku strukturu opera: „dosadna jednoličnost svake opere... svaka od njih komponirana je od dijelova unaprijed određene strukture i od jednakih situacija i riječi... tako da su sve opere kao jednaki blizanci. Kad si vidio jednu, vidio si ih sve.“<sup>3</sup> U vremenu kada ekonomija uvjetuje masovnu produkciju opera, provjerena shema je olakšavala posao kompozitorima. Podatak govori da je u periodu od 1838.- 1845. praižvedeno čak 352 opere, od čega je 130 kompozitora je doživjelo svoj debi. U takvoj pomahnitaloj, gotovo bezgraničnoj želji i potrebi za novim operama, publika je bila odlučujući faktor njihove sudbine. Upravo iz tog razloga su kompozitori pokušavali u svakoj sceni pokušati uzbuditi, zadovoljiti ili dirnuti publiku.

Pjesma, ekspresivna i retorična snaga ljudskog glasa, ostaje i dalje glavna okosnica talijanskog opernog stila, unatoč polaganom interpoliranju sofisticiranog kontrapunkta, proširenog harmonijskog vokabulara i novih paleta instrumentalnih boja sa „Sjevera“. Rossini je uz obilje virtuoznih, briljantnih melodija prvi počeo koristiti i nešto jednostavnije melodije, nalik na narodnu melodiku (*La Cenerentola*, *Otello*), a kompozitori poput Donizetija su nastavili pratili *popularesco* stil (Gennaro u *Lucrezia Borgia*). Kao rezultat, jednostavnije i jasne melodije postaju žig talijanske opere u drugom i trećem desetljeću 19. stoljeća. Lirika krcata *fioraturama* kao u većini Rossinijevih opera zamijenjena je stilom koji je pretežno

---

<sup>2</sup> David Kimbell: *Italian Opera*; Cambridge University Press, Cambridge, 1994., str. 399

<sup>3</sup> Ibid., str. 431

silabičkog karaktera. Ritamska dimenzija je neupitno jako važna za talijanske kompozitore s time da za razliku od 18. stoljeća kad su postojali mnogi varirani obrasci s puno ponavljajućih riječi, u romantizmu kompozitori ritam donose direktno, a razlog za to je najvjerojatnije težnja da publika lakše zapamti djelo.

## **2.5. Verdijevo rano i srednje stvaralaštvo, utjecaj francuske *grand opere***

Opera koja efektivno funkcionira u vidu *risorgimento* ideologije ne mora nužno imati talijansku temu, već joj je potrebna dramatska tema koja sadrži konflikt na nacionalnoj ili međunarodnoj razini. Glavna briga takvih opera je nacionalni identitet i povijesni i religiozni temelji na kojima je osnovan. Iz tog razloga Verdi piše o sukobu između Križara i Saracena (*I Lombardi alla prima crociata*), o engleskoj invaziji na Francusku u vrijeme Ivane Orleanske (*Giovanna d'Arco*) i, u najvažnijem djelu ovog dijela njegovog repertoara, o razaranju Židovske države i protjerivanju Židova iz Babilona (*Nabucco*). *Nabucco* je primjer *par excellence risorgimento* opere, komponiran u veličanstvenom idealističkom zanosu kakvim se druge *risorgimento* opere ne mogu dičiti.

Nakon što se ustoličio kao vodeća osoba *risorgimento* pokreta, Verdi se prvo okrenuo Hugou u operi *Ernani*. U *Ernani* se kompozitor suočava s tri muška lika koja se bore za srce i um Elvire, stoga je vrlo dugo i duboko promišlja o vokalnoj postavi za operu iz čega će izniknuti arhetip koji će mu služiti do kraja karijere: monokromatski bas (Silva), ponosno ukorijenjen u tradiciju svoje obitelji, herojski tenor (Ernani), lirski, vatren i očajan, te Verdijev bariton promjenjive prirode (Carlo) koji će postati najvažnije sredstvo moći talijanske opere. Od *Ernani* nadalje glazbena karakterizacija postaje središnji interes u gotovo svim njegovim partiturama.

Verdijeva najveća inspiracija je bio Shakespeare. Bio je impresioniran njegovim istinitim karakterizacijama, slobodom forme (Shakespeare je prezirao dramaturške dogme), efektima spontanosti i prirodnosti te mješavinom tragičnih i komičnih elemenata. U *Macbethu* Verdi pokušava otvoriti talijansku operu maštovitom, nadnaravnom svijetu sjevernog romantizma. Pred pjevače postavlja radikalne zahtjeve dramatski važnog pjevanja. Opis proba originalne Lady Macbeth, Marianne Barbieri-Nini: „tri mjeseca, svako jutro i večer, pokušavala sam utjeloviti nekoga tko govori u snu, tko (kako je maestro rekao) može izustiti riječi... bez pomicanja usana, nepokretnim ostatkom glave i zatvorenim očima. ... duet iz

prvog čina je bio isproban, koliko god to nevjerojatno bilo, 150 puta, tako da bi zvučao (kako je Verdi rekao) više govoreno nego pjevano.“<sup>4</sup>

Verdijeve najveće i najvažnije opere nastale su tijekom burnih sociološko-političkih situacija koje je potrebno približiti.

*Risorgimento* je bio pokret za nacionalno ujedinjenje Talijana koji je rezultirao nastankom talijanske države. Oko 1815. Italija je bila podijeljena u niz malih feudalnih država. Na sjeveru (Lombardija i Venecija) vlast je držala Austrija, na sjeverozapadu (Pijemont) savojska dinastija, u središnjem dijelu papa, a na jugu (Kraljevstvo Obiju Sicilija) su vladali španjolski Bourbonci. Ideolozi *risorgimenta* razlikovali su se u načinu provođenja ideje ujedinjenja, ali svi su željeli jedinstvenu, veliku i slobodnu Italiju. Prvi ustanci 1820.-1821. i 1830. ugušeni su, a „Proljeće naroda“, pokret koji je zahvatio velik dio Europe 1848./1849. nije naišao na uspjeh u Italiji te je politički život ostao fragmentiran i nepovezan, stoga je stanje vraćeno na ono određeno Bečkim kongresom 1815. Jedina državica koja se isticala je Pijemont, jezgra kraljevine Sardinije, prema kojoj su se uputili svi revolucionari. Jedino je Pijemont zadržao ustav donesen tijekom „Proljeća naroda“, koji državu određuje kao ustavnu monarhiju. Pijemont je tijekom 1850-ih, pod vodstvom kralja Viktora Emanuela II i premijera, liberalnog nacionalista, grofa Camilla Cavoura u Torinu postao prva moderna talijanska država, ukinuvši feudalizam u potpunosti. Pijemont je vodio ostale regije Italije u znanstvenom unapređenju agrikulture, gradnji željeznica i ekonomskom sustavu. Nakon što je Giuseppe Mazzini, talijanski revolucionar republikanac i radikalni političar, organizirao neuspješne ustanke u Mantovi (1852.), Milanu (1853.) i Genovi (1857.), Pijemont, srce Savojske monarhije, ostao je jedini fokus svih nacionalističkih aspiracija ujedinjenja, posebice nakon drugog rata *risorgimenta*, poraza Austrije kod Magente i pripajanja Lombardije 1859., što je utrla put ujedinjenju Italije. Važnu ulogu imao je Giuseppe Garibaldi, revolucionar koji dolazi na čelo ustanka u tadašnjem Kraljevstvu Obiju Sicilija te ih otima od Bourbonaca. U isto se vrijeme u Parmi, Modeni i Toskani događaju ustanci pa se i te državice priključuju Pijemontu. Iako je točan datum teško odrediti, smatra se da je Italija postala nacija ujutro 26. listopada 1860. na cesti malo izvan grada Teana, 30-ak kilometara od Napulja, kad su se susreli Garibaldi i Viktor Emanuel II. Garibaldi je tada pozdravio Viktora Emanuela II kao kralja Italije. Njihov susret i rukovanje uvijek je čineći su u brojnim umjetničkim djelima. Stvorenoj državi je pripojen i najveći dio Papinske Države, ali bez Rima. Viktor Emanuel II je i službeno postao kralj Italije u ožujku 1861. Nakon trećeg rata *risorgimenta* protiv Austrije 1866. državi dodana Venecija, a 1870., nakon odlaska francuske vojske iz Rima, vojska Pijemonta zauzima Rim koji sljedeće godine postaje glavnim gradom ujedinjene Kraljevine Italije.

Novostvorena nacija bila je većinom agrikulturna i očajnički siromašna, a gotovo 10% stanovništva godišnje bi bilo zaraženo malarijom ili drugim teškim bolestima i

---

<sup>4</sup> David Kimbell: *Italian Opera*; Cambridge University Press, Cambridge, 1994., str. 507

epidemijama. Država je bila gotovo bankrotirana, ratni dugovi upareni s prekomjernim zahtjevima za novom vojskom i birokracijom bili su veći teret nego što je siromašna država mogla podnijeti. Prvi vođe nacije bili su okupirani u građenju stabilnog temelja nove države obraćajući malo pozornosti na mišljenje ili potrebe građana te su podigli poreze svim ljudima, od čega je najzloglasniji porez bio porez na brašno zbog kojeg su se pobunili seljaci u dolini rijeke Po, no pobuna je ugušena krvlju. Zbog siromaštva i gladi do kraja 1860-ih je više od 100 000 Talijana godišnje napuštalo državu u potrazi za boljitkom, a brojka se povećavala u narednim godinama.

U takvoj želji za financijskom stabilnosti kazalište doživljava duboki defekt: nikad više kao do 1848/1849 kazalište neće biti središnje mjesto nacionalnog i građanskog života. Mladi ljudi su počeli pokazivati sve veće zanimanje za politička pitanja što ih je odmaklo od kazališta. Interes za stvaranjem novih opera je jenjavao, osim ako novu operu nije napisao Verdi. Postepeno je produktivnost operne industrije počela opadati, a tijekom 1850.-1880. većina kazališta je sve više ovisila o etabliranom, klasičnom opernom repertoaru.

Tijekom 1840.-ih pojavio se novi čimbenik u opernoj industriji- glazbeni izdavač. Do tada su nova djela obično bila naručena od strane impresarija ili produkcije određenog kazališta za određenu sezonu. Francesco Lucca (1802-1872) je razvio naviku naručivanja novih djela za vlastitu izdavačku kuću (npr. Verdijeva opera *Attila*). Nakon narudžbe bi odabrao kazalište, pregovarao s impresarijem i nadgledao produkciju. Prvi razlog tome je pokušaj razbijanja trenda izvođenja repertoarnih opera, a drugi je mjera zaštite autorskog prava kojom bi se spriječilo piratstvo i dalo ekskluzivno pravo na djelo koje je toga vrijedno. Novi trend je pratila kuća *Ricordi*, a treći u obiteljskoj liniji, i najuspješniji, bio je Giulio Ricordi (djed Giovanni, otac Tito) koji je imao najvažniju ulogu u pripremi svih Verdijevih kasnijih opera i svih Puccinijevih opera do svoje smrti 1912. Giulio Ricordi (1840-1912), lingvist, pjesnik, kritičar, čak i kompozitor (pod pseudonimom Burgmein) osjećao je duboko poštovanje prema stilu *italianità* kojeg je osjetio u Verdijevoj glazbi, stoga je briga za Verdijev genij postala najvažniji zadatak njegovih srednjih godina. Uпитno je bi li ikad nastale opere *Otello* ili *Falstaff* bez Ricordijeve odane i uporne potpore. Kasnije je odigrao jednako važnu ulogu u Puccinijevoj karijeri. Osim Ricordija, izdavač koji se istaknuo radom bio je Edoardo Sonzogno (1836-1920), član *scapigliatija*. Pojavio se na opernoj sceni otkupljivanjem djela francuskog repertoara, Offenbacha, Thomasa i Bizetove *Carmen*. Njegov doprinos talijanskoj operi je etabliranje natjecanja za opere jednočinke čime je želio osvježiti scenu. Prvo natjecanje odvijalo se 1883. s nagradom od 2000 lira i izvedbom u milanskom kazalištu. Iako jednočinke nisu bile uobičajene u talijanskoj operi, bile su dobar ispit za mlade kompozitore i mogle su se uvijek kombinirati s baletom koji bi upotpunio večer u kazalištu. Prvo natjecanje je danas najpoznatije po činjenici da je komisija previdjela Puccinijevu prvu operu *Le villi*. 1888. objavio je natječaj za drugo natjecanje, do polovice 1889. se prijavilo 73 kompozitora sa svojim

djelima, a pobijedio je Pietro Mascagni i *Cavalleria rusticana*. Bez entuzijastične podrške izdavača život kompozitora je postao mnogo teži (kao npr. Catalaniju) jer je izdavač sada postao direktna poveznica između kompozitora i kazališta.

Francuska *grand opera*, romantična opera grandioznog koncepta, impresivne režije, imala je velik utjecaj na Verdija. Najava stila *grand opere* nalazimo u djelima Glucka, Piccinija i Spontinija (*Fernand Cortez*). Stil dostiže vrhunac u djelima Rossinija (*Guillaume Tell*), Auberu (*La muette de Portici*) i vodećeg predstavnika Meyerbeera sa svoje četiri *grand opere* (*Robert, le diable, Les Huguenots, Le prophete* i *L'Africaine*). Francuske *grand opere* komponirane su u četiri ili najčešće pet činova i kompletno su pjevane (za razliku od *opere comique*). Radnja je smještena u srednji vijek ili u „današnje“ vrijeme za razliku od dotadašnjeg izbora tema iz antičke povijesti i mitologije. Radnje sadrže snažne melodramatične i nasilne situacije s naglim promjenama, a gotovo uvijek završavaju tragično. Glavni likovi su često nižih društvenih klasa, no oslikani su herojskim nijansama (što je do tada bilo rezervirano za bogove, kraljeve i aristokrate), a radnja se često bavi kontroverznim temama i pitanjima poput vjerske netolerancije ili bunta protiv ugnjetavanja. Izvođački aparat za *grand operu* je ogroman: mnogo je glavnih i sporednih likova, zbor ima veliku ulogu, često je prezentiran u više grupa koje su u konfliktu, balet je opsežan, orkestar je povećan, istražuju se nove orkestralne teksture i efekti. Integracija različitih elemenata u cjelovite glazbene jedinice sastojak je koji će biti od velike važnosti za budućnost opere. Interes romantizma za prikazivanje lokalnih boja i raskoši doveo je do promjena u režiji: stilu scene i kostima, postavljanju i pokretu solista i zbora te tehnikama svjetlosnih efekata. Time scenograf, kostimograf i *metteur-en-scene* (današnji režiser) dobivaju na većoj važnosti. Za Verdija je takva promjena bila atraktivna jer se nije volio stilski ponavljati. Osim toga, vidio je rivala u Meyerbeeru, najvažnijem predstavniku *grand opera* čija su djela postala standardan dio repertoara opernih kuća Italije. Neke od Verdijevih opera na koje je *grand opera* izvršila utjecaj su: *I Lombardi, Les vespres siciliennes, Don Carlos, La forza del destino, Simon Boccanegra, Aida*.

Kao glazbeni dramatičar Verdi je oduvijek žudio za originalnim, odvažnim, želio je ostvariti Shakespeareov spoj svjetla i tame, komedije i tragedije, no takvu kompleksnost nije bilo uvijek lako postići. Kratkoća, izostavljane akcidentalnih dijelova teksta i često korištenje elipse katkada je dovela do teško razumljivih fabula opere. Nesigurnost u pronalasku prave forme dramske ideje rezultirat će dvjema poprilično drugačijim verzijama *Simona Boccanegre*, dvjema ili trima verzijama *La forza del destino* i mnoštvom alternativa u *Don Carlosu* za svaki od pet činova. S druge strane, u *Aidi* se vratio više tradicionalnoj, jednostavno strukturiranoj temi. Iako je *Aida*, neki će reći, festivalska opera, zamišljena kako bi zadovoljila želju za obiljem pjesme, plesa i spektakla, ona ima klasičnu i jednostavnu radnju. Čak i u tom kontekstu Verdi traži od svog libretista Antonija Ghislanzonia odvažnost, potiče ga na odbacivanje starih navika i oslobađanje od

formalnih konvencija tradicionalnog libreta. Upravo je tijekom rada na *Aidi*, Verdi definirao svoj poznati koncept, *parola scenica*. *Parola scenica* (teatralna riječ) su riječi u libretu za koje Verdi kaže da: „rezbare situaciju ili karakter“, izrazi koji ne mogu djelovati jednako snažno u poetskoj formi, stoga ih pjevač mora izreći direktno i prirodno i integralan su dio karakterizacije lika. *Aida* je posebno zanimljiva jer je u pripremi gotovo Puccinijevskom strastvenošću zahtijevao od raznih savjetnika gomilu informacija o religijskim ritualima, starim instrumentima i geografiji Egipta.

Amilcare Ponchielli (1834-1886) u većini svojih opera prati uzorak *Don Carlosa* i *Aide*, koristeći format *grand opere* u kojem je tragična ljudska drama postavljena nasuprot značajnih ili barem živopisnih povijesnih događaja. Bio je prvi talijanski kompozitor koji je pokazao zavidno znanje moderne instrumentacije od početka stvaralaštva. Razvio je osjećaj za dramatsku atmosferu, posebno u orijentalnim zvukovima opere *Il figliuol prodigo*, što neki kritičari smatraju dostojnim rivalstvom „ambijentizma“ njegovog najvećeg učenika, Puccinija. Posebno važno za talijansku operu je Ponchiellijev način komponiranja *cabalette* u duetu. U svojoj jedinoj operi koja ostaje unutar današnjeg repertoara, *La Gioconda*, koju je Puccini poznao i cijenio, Ponchielli donosi promjenu: kad drugi pjevač dueta započinje pjevati, melodiju prvog donosi orkestar kao kontra-melodiju stvarajući efekt sukoba čak i u solo sekciji. Na Puccinijeva i Catalanijeva rana djela Ponchielli vrši velik utjecaj još jednim svojim kompozitorskim mehanizmom: prilikom zatvaranja činova orkestar ponavlja *con tutta forza* posljednju pamtljivu, melodioznu vokalnu liniju.

## 2. 6. *Scapigliati*, utjecaj Wagnera i francuske lirske opere

U desetljećima nakon 1860. grupa pisaca sjeverne Italije, ponajviše iz Milana, bili su dio pokreta pod nazivom *scapigliatura* („razbarušeni, neuredni, neposlušni“). Naziv je izveden iz romana Carla Righettija, *La scapigliatura a il 6 febbraio* (1862.) Tijekom prvih godina nakon ujedinjenja Italije mnogi mladi umjetnici su postali razočarani novom Italijom, dosadila im je herojska retorika javnog života i umjetnost *risorgimenta*. Posebno su prezirali buržoazijsko sitničarenje koje su prepoznavali na svakom koraku. Neslužbeni vođa bio je Giuseppe Rovani, povijesni novelist i kritičar. U suštini je teško mogao biti pravi vođa jer je u mnogočemu bio duboko konzervativan, mrzio je novu školu talijanskih kompozitora za koju je smatrao da eksperimentiraju u neimaštini pravih ideja. S druge strane, imao je radikalnije stavove, mlađi kolege bili su posebno stimulirani njegovom grandioznom općenitom idejom umjetnosti, baudelaireovskim osjećajem za srodstvo između raznih umjetnosti te težnjom prema micanju barijera između različitih vrsta umjetnosti. Rovani je umro od alkoholizma, a aura zloglasnosti i

izopačenosti nastavila je svijetliti nad mnogim članovima njegove grupe, posebno nad dva najznačajnija pjesnika Emiliom Pragom i Iginio Ugom Tarchettijem. Ostali književnici pokreta bili su Camillo Boito, libretisti Giacosa i Fontana. *Scapigliatura* predstavlja sponu između talijanskog romantizma i dekadencije. Književnike povezuje anarhični svjetonazor, odbacivanje buržoazijskog ukusa i morala, provincijalizma, preporodne retorike, djelomično i klasičnih tradicija, a sve kroz eksperimentiranje pomoću netradicionalnih oblika ekspresije. Glavna odlika je veličanje umjetničkog postojanja i identifikacija umjetnosti s životom. Prirodno su bili skloni stranim utjecajima, umjetnosti Heinea, Poea, Gautiera, Verlainea i Rimbauda. Najveći utjecaj ipak je izvršio Baudelaire svojim revoltom prema konvencionalnom viđenju ljepote umjetnosti, stoga književnici *scapigliature* koriste moralno šokantne i netipične radnje u svojim djelima.

Talijanski romantizam u sredini 19. stoljeća predstavljao je blijedu analogiju onog prekoalpskog. Budući da je primarni zadatak bio kreiranje nacionalne i popularne umjetnosti koja bi bila pogodna stvaranju nove nacije bilo je vrlo malo prostora za kult individualnosti, istraživanje podsvjesnih i iracionalnih sila koje pokreću um. Tu prazninu talijanskog romantizma *scapigliati* pokušavaju ispuniti. U vremenu novih strujanja poput darvinizma, pozitivizma, sociologije ili psihologije nije čudno da su njihove intuicije i subjektivne vizije često bile vrlo mračne. Vođen antitezom svjetla i tame, ljepote i ružnoće i opsjednut problemom zla razvio se i najuspješniji umjetnik među scapigliatijima, *Arrigo Boito*.

Osim što je bio književnik i libretist Boito (1842-1918) je, uz dirigenta Franca Faccia (1840-1891) bio jedan od najznačajnijih glazbenika među *scapigliatima*. Tijekom studentskih dana u Milanu krajem 1850.-ih i početkom 1860.-ih dvojica prijatelja su, kao strastveni pristaše talijanskog nacionalnog pokreta, privukli mnogo pažnje dvjema patriotskim kantatama, „*Il quattro giugno*“ (Četvrti lipanj) i „*Sorelle d'Italia*“ (Sestre Italije), čije tekstove je napisao Boito, a glazbu potpisuju obojica. Koliko god su politički i filozofski dijelili duh *italianità*, u glazbenom su smislu bili odani njemačkoj glazbi. Ova tendencija je zasigurno poticana na konzervatoriju od strane Boitovog profesora kompozicije, Alberta Mazzucata (profesor orkestracije Ivana pl. Zajca), jednog od najnaprednijih nastavnika glazbe u Italiji sredinom 19. stoljeća. Mazzucato se strogo protivio provincijalizmu ljudi koji su tvrdili da talijanska glazba može crpiti snagu isključivo iz nacionalnih elemenata: „praksa i teorija nam jasno pokazuju da sve umjetnosti mogu steći novi život i korist... od razmjene ideja, od asimilacije novih estetskih elemenata... čak i ako su stranog podrijetla... jer umjetnost danas teži kozmopolitskom ništa manje nego nacionalnom.“<sup>5</sup>

Boito je komponirao dvije opere na svoj tekst, *Mefistofele* (1868., revidiran 1875.) i *Nerone* (izveden posthumno 1924.). Praizvedba *Mefistofela* je bila neviđeni fijasko iz više razloga: Boitovo neiskustvo, neizvediva duljina libreta (profesor Mazzucato

---

<sup>5</sup> David Kimbell: *Italian Opera*; Cambridge University Press, Cambridge, 1994., str. 572



savjetuje da skрати libreto, ali Boito odbija) i neadekvatna pjevačka postava. Nadalje, pristaše Boitova djela i nekoliko kritičara koji su se zalagali za promjenu u konvencionalnoj talijanskoj operi naljutili su velik dio konzervativne publike i novinara. Jedino je prolog dobio dobre kritike, no cijela opera je izmučila publiku budući je trajala dugo iza ponoći. Boito je ekstremno revidirao operu za drugu izvedbu u Bologni 1875., izbacujući zahtjevne sekcije i ubacujući arije koje bi zadovoljile publiku.

Verdi je imao poteškoća s pretvorbom talijanske opere u operu ideja, stoga nije iznenađujuće da se i Boito spotaknuo pokušavajući naći adekvatnu opernu formu za ogromnu ljudsku i metafizičku kolekciju Goetheovog Fausta. Ipak, za neuspjeh operne ideje nije kriv manjak intelekta, već snaga glazbene invencije. Izuzev prologa koji enharmonijskim modulacijama, presedanom u talijanskoj operi, ostavlja duboku impresiju, ostatak glazbe je više zanimljiv i rijedak nego lijep, ekspresivan ili moćan.

Richard Wagner (1813-1883) je prvi put predstavljen talijanskoj javnosti početkom 1856. kad je Abramo Basevi, firentinski doktor, napisao niz članaka za časopis *L'armonia*. Dugo nakon prvih eseja čak i najinformiranijim i najnaprednijim Talijanima Wagner je ostao misteriozan kompozitor. Spoznaja o njegovom stvaralaštvu bila je fragmentirana, vrlo je teško bilo uvidjeti njegove umjetničke namjere. Čak ni Boito, možda i najoprezniji i vrlo inteligentan mladi kompozitor nije uvidio veličinu Wagnerovih ideja prozavši ga lažnim apostolom i luđakom 1861. Jedan od razloga ovog razočarenja je morala biti nepodudarnost između najavljene Wagnerove operne reforme i njegove glazbe koju je Boito poznavao. U Italiji nijedno kazalište nije postavilo Wagnerovu operu do *Lohengrina* 1871. u Bologni. Wagnerizam je esencijalno bilo filozofsko i teoretsko pitanje, ponekad predstavljeno objavljenim vokalnim partiturama. U godinama koje slijede trend se mijenja, nakon *Lohengrina* izveden je *Tannhauser*, 1872., *Rienzi*, 1874., *Ukleti Holandez*, 1877., *Prsten Nibelunga* 1883., *Tristan i Izolda*, 1888. i *Parsifal* 1914. Wagnerova glazbena utvrda u Italiji bila je Bologna. Ekskluzivna prava na njegove partiture je imala Giovannina Lucca (žena Francesca Lucce), a kazalište u kojima su se izvodila djela te izdavačke kuće bilo je Bologna Teatro Comunale, jednako kao što je La Scala bila Ricordijeva operna kuća. Iako je *Lohengrin* dočekan entuzijastično u Bologni, njegovo primanje u Milanu dvije godine kasnije je bilo potpuno drugačije. Prije same izvedbe u La Scali, opera je postala predmet vrućih kontroverzi, iako manje glazbenih koliko političkih ili kulturoloških. Prva izvedba, iako konstantno prekidana mješavinom zvižduka i pljeska, pozdravljena je s uvažavanjem na kraju. Peta izvedba uzrokovala je tučnjavu u gledalištu, a tijekom sedme je nastao takav kaos da se zastor srušio. Milano nije vidio Wagnerovu operu sljedećih 15 godina.

Tijekom posljednja tri desetljeća 19. stoljeća Wagnerov utjecaj bio je mnogostruk u Italiji kao i drugdje. Ako nije bio tako jaka snaga među kompozitorima kao u nekim dijelovima Europe razlog za to moralo je biti veličanstveno Verdijevo dostignuće i

njegov beskompromisan identitet i individualnost. Wagner i wagnerizam postaju predmet najvećih prepirki u Italiji. Za mnoge je intelektualce njihova potpora ili otpor prema Wagnerovoj glazbi reflektirala osobnu identifikaciju s talijanskim tradicionalnim glazbenim institucijama i osobama ili odbacivanje istih. *Scapigliati* su vidjeli Wagnera kao oružje kojime mogu napasti stare konvencije opere, dok su drugi, uključujući Ricordija, vidjeli Wagnera kao opasnost integritetu talijanske kulturne tradicije. Verdi je pak, uz ograđivanje, bio poštovatelj Wagnerovog rada. S godinama je Verdi mnogo jasnije dokučio veličinu Wagnerovog dostignuća.

Važnija uloga drame, orkestar kao pokretač radnje, korištenje lajtmotiva i ostvarivanje dramatskog kontinuiteta pomoću njih i Gesamtkunstwerk neki su od aspekata koji su budući naraštaji talijanskih opernih kompozitora asimilirali u svoj rad, nitko uspješnije od Puccinija.

Talijanski kompozitori nastavili su tražiti izvor osvježanja svojih opernih tradicija u suvremenim francuskim operama. Nisu to više *grand opere*, iako je Meyerbeer ostao duboko ukorijenjen u repertoar opernih kuća. Aktualni naslovi postaju *Carmen* ili *Lakmé*. Obje opere poticale su korištenje lokalnih ili egzotičnih boja kao glazbeno-dramatski izvor, a *Carmen* je imala odlučujuću ulogu prema opernom realizmu. S kompletno glazbenog aspekta najutjecajniji bio je Massenet, predstavljen u Milanu 1879. djelom *Le roi de Lahore*. Ricordi je mislio da je našao odgovor za Luccinog Wagnera pa je naručio talijansku operu *Herodiade*, no ispostavilo se da Massenet može komponirati samo na francuskom jeziku. Napravljena je francuska verzija, kasnije prevedena na talijanski. Posebna odlika koju je Massenet prezentirao je komorniji pristup opernom mediju. On vokalna i instrumentalna sredstva upotrebljava delikatnije, operna manira je općenito više neformalna i neusiljeno konverzacijska. Massenetovu neformalnu ariju imitiraju mnogi mladi talijanski skladatelji, najuspješnije Puccini i Catalani.

## **2. 7. Verdi i Boito, posljednje Verdijeve opere**

S godinama se Verdi doimao sve više izoliran od novih trendova talijanske glazbe posebice jer su kompozitori (i publika) tražili nove ideje i estetske uzore van granica Italije. Verdi je, nakon što je bio primjer talijanskog glazbenog ukusa više od dva desetljeća, počeo biti smatran staromodnim. Mnoštvo suradnika nagovaralo ga je da se vrati pisanju poslije velike kreativne stanke nakon *Aide*, među njima i Giulio Ricordi koji velikom kompozitoru predlaže suradnju s Arrigom Boitom.

Na prvi pogled teško je vjerovati da bi ova dva umjetnika mogla surađivati. Verdi je starija figura u talijanskoj glazbi, predan talijanskim tradicijama, čovjek velike

jednostavnosti i vrlo direktan. Njegov karakter i ideali su formirani u herojskim desetljećima *risorgimento*. Boito, skoro trideset godina mlađi, bio je intelektualac i kozmopolit, jedan od najradikalnijih predstavnika negodovanja *scapigliature* prema tradicionalnim vrijednostima. Njihov prvi susret dogodio se u Parizu 1862. Faccio i Boito su upoznali Verdija koji je ohrabrio njihove umjetničke težnje. Nakon što je pregledao nekoliko Boitovih stihova, Verdi mu je dao zadatak da napiše tekst *Inno delle nazioni*, na koju će stariji kompozitor napisati glazbu i kompozicija će biti izložena na međunarodnoj izložbi u Londonu. Odnos koji je puno obećavao naglo je pukao sljedeće godine. Nakon izvedbe Facciove prve opere, *I profughi fiamminghi* u Milanu 1863., Boito je iskoristio priliku da pročita okupljenim uzvanicima svoju zloglasnu odu talijanskoj umjetnosti koja između ostalog sadrži dio teksta koji je Verdija jako uvrijedio: „Možda je čovjek već rođen, skroman i častit, koji će uzvisiti umjetnost na oltar, oltar koji je sada oskrnavljen kao zid bordela.“<sup>6</sup>

Pomirbenu ulogu u odnosu dvojice umjetnika imao je Giulio Ricordi. Verdijev radni odnos s Boitom razlikovao se od onih s prethodnim libretistima, Solerom, Cammaranom i Piaveom. Boito je bio pravi pjesnik virtuoznog rječnika, prepun ideja. Bio je vrlo iskusan libretist u trenutku kad započinje raditi s Verdijem. Budući da je i sam bio kompozitor, znao je koje kvalitete teksta su potrebne glazbeniku i držao je stav da glazba mora imati primarnu ulogu u operi. U isti mah, uz svo poštovanje i divljenje koje je osjećao prema starijem kompozitoru, nije bio preplašen, već je Verdijeve ideje koje je smatrao neprimjerenima pažljivo, ali uvjerljivo kontrirao.

Prva suradnja dogodila se na reviziji *Simona Boccanegre* i ispostavila se odlučujućom za buduću suradnju na operama *Otello* i *Falstaff*. Verdi je napokon bio uvjeren da je Boito libretist za kakvim je dugo žudio. Što su dublje ulazili u reviziju djela, to je ono postajalo sve više promijenjeno, mijenjali su i odlomke za koje je Verdi na početku smatrao da trebaju ostati nepromijenjeni. Osim izbačenih mehaničkih konvencija koje su postale nepodnošljive, napredak je vidljiv i u pristupu prema orkestru. Treći čin započinje orkestralnim interludijem programskih namjera, a orkestar je više angažiran generalno kroz operu.

U Verdijevim pismima i zabilježenim razgovorima posljednjih desetljeća 19. stoljeća ništa nije tako vidljivo kao njegovo uvjerenje da se talijanske glazbene tradicije raspadaju i da su pod velikim prijetnjama stranih utjecaja. Stoga su njegove posljednje opere osmišljene, između ostalog, kako bi osnažile tradicionalne vrijednosti talijanske opere. U simfonijskom, intelektualno skeptičnom dobu, Verdi je vjerovao da može utvrditi vodeću ulogu glasa, dominaciju dijatonske melodije, direktan izljev osnovnih, komunikacijski jasnih emocija, uz privlačenje velike publike. 1882., u ranoj fazi rasprava za *Otello*, piše Boitu u pismu:

---

<sup>6</sup> Google: „Forse già nacque chi sovra l'altare/ Rizzera l'arte, verecondo e puro,/ Su quell'altar bruttato come un muro/ Di lupanare.“

„...melodija je uvijek talijanska, suštinski talijanska i ne može biti ništa drugo nego talijanska, gdje god potekla.“<sup>7</sup> Vrlo slikovit je i tekst Ginu Monaldiju iz 1887. u kojem Verdi govori da je prva dužnost talijanskog kompozitora „zaštititi suverenost ljudskog glasa i pjesme... Mladi kompozitori moraju zapamtiti da ljudski glas, osim što je najfiniji instrument, nije samo zvuk; poezija je 'vjenčana' za taj zvuk, a poezija zahtijeva idealnu formu izražajnosti koja je u isti mah uzvišena i razumljiva.“<sup>8</sup>

U *Otello*, uz pomoć Boitove metričke i strukturalne protočnosti, Verdi ostvaruje dramatsku temu koja nije više dizajnirana, izrezana i uvijena da stane u predodređene formule arije, ronda i druge oblike. Umjesto toga, glazbena forma proizlazi iz dramske koncepcije i povezana je s njom. *Otello* je opera koja pokušava prekinuti odnos s povijesti producirajući novu, moderniju koncepciju glazbene drame. U njoj još uvijek ponegdje nailazimo na tradicionalne strukture vremena, ali općenito ova opera stremlji drugačijem, protočnom tipu glazbene drame.

Verdi je nekoliko puta tijekom zadnjeg dijela karijere spominjao kako bi volio napisati komičnu operu, ali nije pronašao odgovarajući libreto. Dvije godine nakon velikog uspjeha *Otella*, Boito za predložak predlaže Shakespeareove *Vesele žene windsorske*. Verdi entuzijastično prihvaća ideju i skupa s Boitom završava libreto u proljeće 1890. Uskoro *Corriere della sera* objavljuje da Verdi piše *operu buffa* na što Verdi odgovara: „Ne pišem *operu buffa*, već oslikavam karakter.“ Komponiranje je trajalo duže od predviđenog, praizvedba je bila šest godina nakon *Otella*, 1893. u milanskoj Scali, s neizbježnim ogromnim uspjehom.

*Falstaff* je kulminacija svih Verdijevih osobina koje su se transformirale u karijeri dugoj gotovo pola stoljeća. Najveća razlika između *Falstaffa* i svih Verdijevih prethodnih opera je tendencija glazbe da odgovara verbalnom elementu drame. Slušatelj je, naročito u duetima i monolozima, konstantno bombardiran širokom paletom ritmova, orkestralnih tekstura, melodijskih motiva i harmonijskih mehanizama. Pasaže koje bi u prošlim vremenima krasile materijal cijelog broja, u *Falstaffu* su vrlo gusto raspoređene. Velik broj svježih ideja rađa se direktno iz riječi. Novi aspekti, ostvarivi kroz medij komedije, služe za stimulaciju Verdijeve kreativne imaginacije koja dolazi do novih razina plodnosti. *Falstaff* možemo smatrati i osobnim testamentom, djelom kojim svjesno završava dugačku opernu karijeru. Iako je sugestija da je Verdi sebe doslovno opisao kao Sir John Falstaff pomalo pretenciozna, pokazatelj svojevrstne identifikacije s likom je poruka koju je napisao u zadnjoj sekciji autografa: „Gotovo je. /Idi, idi, stari John, / nastavi se kretati svojim putem koliko god dugo možeš. Zabavni nevaljalče, /zauvijek iskren

---

<sup>7</sup> David Kimbell: *Italian Opera*; Cambridge University Press, Cambridge, 1994., str. 603

<sup>8</sup> Ibid., str. 604

pod svim maskama/u svakom vremenu, na svakome mjestu./ Idi, idi, nastavi se kretati./ Zbogom.“<sup>9</sup>

Puccini je često nazivan Verdijevim nasljednikom, iako s obzirom na njegovo skromno mišljenje o sebi i svijest da je manja glazbena figura od Verdija on bi takvu laskavu titulu zasigurno odbacio. Ipak nasljednik ili barem baštinik Verdijevih glazbenih tekovina je dovoljno intrigantan simbol.

Ono što ujedinjuje ova dva operna giganta jest zajednički pogled na operu kao centralnu talijansku glazbenu tradiciju koja traje više od tri stoljeća, čije je slavno razdoblje započelo s Monteverdijem, a završit će s Puccinijem. Talijanska opera inzistira na emotivnoj napetosti koja je ostvarena elementarnim razlikama: zadovoljstvo-patnja, ljubav-mržnja, sreća-tuga, zanos-očaj i slično. Ona je puno više direktno i instinktivno ostvarena nego racionalna i sofisticirana francuska opera dizajnirana prvenstveno za rafiniranje osjetila ili njemačka opera ideala, moralnih vrijednosti i psiholoških efekata. Posljedice takvog pristupa komponiranju opere su jaka emocionalna tenzija, snažni kontrasti raspoloženja, koncentracija na melodiju koja je oduvijek imala najveću važnost za talijanskog kompozitora, a i talijansku publiku. U očima Talijana operna kuća ne predstavlja moralnu instituciju ili hram, već veliku arenu koja služi za opuštajuću ili dirljivu vrstu zabave (ili oboje odjednom). Poznata Verdijeva rečenica da je komponirao imajući „jedno oko na umjetnosti, drugo na publiku“ zasigurno je u suglasju s Puccinijevom težnjom da ostvari što snažnije senzacije na gledatelja. Verdi svojim posljednjim operama *Otello* i *Falstaff* daje primjer Pucciniju kako napisati talijansku operu većeg kontinuiteta, bez zatvorenih glazbenih brojeva, ali uvijek s vodećom ulogom glasa, pjesme.

## 2. 8. Verizam i *giovine scuola*

Riječ „verizam“ dolazi iz talijanskog „vero“ što znači istinit. Najproduktivniji period verizma u Italiji bila je zadnja četvrtina 19. stoljeća, iako je nekih najava bilo i ranije. Verizam nije talijanska inovacija ili fenomen, iako su *scapigliati* zasigurno utabali put svojim prezirom prema uzvišenoj i idealističkoj retorici romantičke umjetnosti i buržoazijske etike. Verizam je, u najvećoj mjeri, imitacija i modifikacija naturalizma, pokreta nastalog u Francuskoj, koji je pak prirodna posljedica šireg smjera, realizma.

Realizam se počeo razvijati u Francuskoj oko 1850. Od središnje važnosti za stil je odnos umjetnosti i zbilje, stoga se realizam često pojednostavljeno definira kao prikaz zbilje kakva jest. Elegancija manira i dotjerana forma počinju se smatrati vrstom poze i neprirodnosti koja priječi put direktnom i iskrenom izražaju. Mašta je

---

<sup>9</sup> Ibid., str. 121

zamijenjena realnošću, snovi činjenicama, uzvišena retorika neposrednom deklamacijom. Likovi realizma nisu plošno oblikovani, već se sastoje od niza različitih osobina, razvijaju se i mijenjaju kroz djelo, čvrsto su socijalno, psihološki i intelektualno motivirani. Tako oblikovani likovi psihološki su jedinstveni karakteri, ali ih istodobno socijalna motiviranost čini reprezentativnim tipovima neke društvene klase. Za realizam važna značajka je i sklonost opisima. U opisivanju do izražaja dolazi pripovjedačeva objektivnost, značajka poznata u književnosti kao impersonalnost pripovjedača. Pripovjedač je sveznajući, u trećem licu, ali se ograđuje od bilo kakvog komentiranja radnje ili likova. Realizam je reflektirao (ili barem bio u skladu) dominantnu poziciju ideja Augustea Comtea, osnivača filozofije pozitivizma. Jedan od osnovnih postulata pozitivizma jest jedinstvo znanosti. Razlike između prirodne i društvene stvarnosti se brišu, jer i jednom i drugom upravljaju zakonitosti, a svrha znanosti je njihovo otkrivanje. Prema Comteu, čovječanstvo je predodređeno za prolazak kroz tri faze, od teološke, preko metafizičke, do pozitivističke u kojoj sigurne činjenice znanosti pobjeđuju nad imaginacijama teologije i spekulacijama metafizike. Čovjek se sada mora suočiti s primjetljivim činjenicama i uzimati iskustvo kao izvor spoznaje. Ne postoji misterij kojeg rigorozno znanstveno istraživanje ne može riješiti prije ili kasnije. Svemir i sve u njemu, uključujući čovjeka sa svojim strastima, idealima i duhovnostima su dijelovi ogromnog prirodnog stroja koji je objašnjiv u smislu uzroka i posljedica. Ova doktrina je jasno odzvanjala među liderima novostvorene talijanske nacije koji su razumjeli da je njihova država pomalo zapela u teološkoj fazi pod čvrstom rukom katoličke crkve i pape. Pozitivisti su očekivali da će pronaći znanstvena pravila koja će vladati ljudskim društvom, jednako kao što otkrića u fizici i kemiji vladaju fizičkim svijetom. Ta pravila će izroniti iz nove discipline koju je Comte izumio, sociologije.

Teorija pozitivizma, uz Darwinovu teoriju evolucije, uvelike je pomogla u stvaranju novog, radikalnijeg, ekstremnijeg, kvazi-znanstvenog oblika realizma, nazvanog naturalizam. Prema naturalističkom shvaćanju, čovjeka određuje rasa, sredina i trenutak. Emile Zola (1840-1902) je prvi koristio pojam naturalizam kao naziv za književni smjer. Svoju koncepciju naturalizma i eksperimentalne metode u umjetnosti predstavio je u predgovoru druge verzije romana *Therese Raquin*: „Čekam kad će doći vrijeme kada će nam reći da nema više nevjerojatnih priča, kad nam neće kvariti efekte zapažanja romantičnim incidentima...čekam da napuste pravila, formule, suze i jeftini smijeh... čekam da se napokon vrate izvoru znanosti i moderne umjetnosti, učenju prirode, anatomiji čovjeka, bojama života u identičnoj reprodukciji koja je više originalna i moćna nego sve prije.“ Cilj naturalističkog umjetničkog djela bio je doprinijeti shvaćanju društva, otkriti kako društvo funkcionira i koje posljedice će određeni tip osobnosti doživjeti ako je postavljen u različite uvjete kroz mehanizam koji podsjeća na laboratorij društva. To se pokušalo ostvariti svesrdnom adaptacijom znanstvenih metoda proučavanja, dokumentiranja i dedukcije. Naturalizam je, prema Zolinim riječima, bio formula moderne znanosti primijenjena na književnost. Kao i realizam, naturalizam je

koncentriran oko zanemarivanih polja društva ranijih književnih pokreta, no za razliku od realizma u kojem je najviše obrađivana srednja klasa, naturalizam se bavi nižom klasom, kriminalcima, protjeranim ili demoraliziranim likovima. Realizam je tražio prostor za jednostavnost, za napuštanje umjetnih formi, dok naturalisti biraju takvu tematiku i likove iz razloga što je odnos između društva i žrtava društva mnogo kompleksniji i zanimljiviji za analizu od odnosa između društva i uspješnih muškaraca i žena.

U suštini, većina ovih premisa je preuzeta u Italiju, gdje je također u posljednjih trideset godina 19. stoljeća dominirala pozitivistička teorija. Talijanski pisci *veristi* koji su težili kreiranju realne umjetnosti, prvenstveno Giovanni Verga (1840-1922) i Luigi Capuana (1839-1915), aplicirali su Zolin način pa se njihove knjige bave najviše suvremenim životom u grubim, prljavim ili opasnim okolnostima, ukorijenjenim u kriminalu, s psihološkom analizom morbidnog ili patološkog. Važnije od izbora teme je odnos pisca prema likovima i temi koji je jednak kao i u naturalizmu, stoga je fokus bio isključivo na realnom, opipljivom, nepromijenjenom od strane autora. Verga je napisao: „Trijumf fikcije će nastupiti kad iskrenost realnosti bude tako jasna i njeni maniri i *raison d'etre* (razlog postojanja) toliko neophodni da će ruka autora ostati sasvim nevidljiva i... umjetničko djelo će se činiti kao da je nastalo *samo od sebe*.“<sup>10</sup> Iako suštinski isti, pokreti se razlikuju, što je primijetio i sam Zola. Za razliku od njegovih romana koji jasno optužuju francusko društvo, djela Verge i Capuane ne imitiraju tužilački aspekt i ne teže potkopavanju društvenog reda. Talijanski pisci su manje politički aktivni od Zole zbog drugačijeg stava prema nacionalnim institucijama. Francuzi su živjeli u moćnoj jedinstvenoj državi stoljećima, dok je Italija bila politički nova kreacija. Iako puna problema, Italija je u prvim desetljećima nove države bila više ponosna nego obrnuto, a pisci poput Verge, Capuane i drugih su imali osjećaj da pišu za mladu, ponovno rođenu naciju. U novostvorenoj Italiji objektivno znanstveno istraživanje u književnosti izjednačava se s istraživanjem manje poznatih teritorija Italije. Talijanski verizam se bavi seljaštvom i zabačenim ruralnim područjima, dok su metode francuskih naturalista bile vezane uglavnom za urbana područja.

U jednom važnom aspektu su se francuski i talijanski pisci odmaknuli od teorijske ovisnosti o pozitivizmu. Praktički svi su se bavili kriminalom počinjenim zbog strasti, što se pokazalo vrlo primjenjivo na operu. Primitivno okruženje omogućilo je sirovim strastima da se zapale do razine bijesa i ludila bez uplitanja racionalnog razmišljanja, obrazovanja ili ideala. Ako su u romantičnoj umjetnosti ideali, čežnje ili emocije mogle na bilo koji način izdvojiti neki lik od drugoga i učiniti ga herojem romana, drame ili opere, u verizmu to isto čini divljačka strast koja ga prema činu katarze vodi bez mogućnosti rezoniranja, poštivanja zakona ili morala.

Generacija kompozitora koja je glazbeno rođena u periodu velikih promjena i novih strujanja, u trenutku kad Verdi ulazi u suton stvaralaštva, a nacija očajnički traži

---

<sup>10</sup> Allan Mallach: *The Autumn of Italian Opera*; Northeastern University Press, Boston, 2007., str. 13

njegovog nasljednika naziva se *giovane scuola* (mlada škola). Skupina je to kompozitora koji imaju veze s konzervatorijem u Milanu: Catalani, Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano, Smareglia, Franchetti, i u puno širem kontekstu, Puccini.

Puccinijev sugrađanin, stariji kolega koji je na njega izvršio utjecaj u pisanju melankoličnih tema elemenata je Alfredo Catalani (1854.-1893.). Nakon završetka studija odlazi u Pariz na konzervatorij, no za godinu dana se seli na milanski konzervatorij i vrlo brzo se priključuje krugovima *scapigliatija*. Veza sa *scapigliatijima* ovjekovječena je i na poznatoj slici *L'Edera*, *scapigliatija* Tranquilla Cremonese, na kojoj se Catalani očajnički pokušava priljepiti mladoj djevojci koja je ravnodušno okrenula glavu od njega. Catalanijeva prva cjelovečernja opera *Elda* je puna misterije i melankolike, prva u seriji talijanskih opera nordijske tematike koje će biti popularne u sljedećih desetak godina. Unatoč solidnom uspjehu, nije doživjela puno izvedbi. Sljedeće opere, *Dejanice* i *Edmea* nailaze na mlaku reakciju kritičara. Najveći problem Catalanijevih dotadašnjih opera, posebno vidljiv na *Edmeji*, je različita kvaliteta glazbe u odjeljcima koji izražavaju emotivna stanja i refleksije i onih koji prate akciju. Kod izražajnih, statičnih momenata, kompozitor uspijeva ostvariti kontinuiranu teksturu i dramatski tok. Problem mu stvaraju scene akcije i sukoba koje u njegovom vokabularu ovise isključivo o instrumentalnim klišejima poput tremola u gudačima, smanjenim septakordima uz sforzato i signala u trubama, dok je vokalna linija vrlo skućene forme. Catalani odlučuje revidirati *Eldu*, libreto prerađuje Zanardini (Catalani je platio reviziju), opera je nazvana *Loreley*, no debi nove opere je odgođen zbog Ricordijeva otkupljivanja izdavačke kuće *Lucca*. Tek dvije godine od završetka, opera je napokon praižvedena u Teatro Regio, u Torinu, iz razloga što je Ricordi bio gotovo ekskluzivno zainteresiran za Puccinijeva djela. Duboki utjecaj Wagnera na Catalanijev stil maksimalno je uočljiv u *Loreleyu*. Konvencionalne harmonije zamijenjene su kompleksnijim, kromatskim, uz vrlo slobodne modulacije, dok su melodije puno širih kontura. Catalanijevo zdravstveno stanje koje je narušeno u ranijim godinama sada se pogoršavalo, a dodatno ga je mentalno opterećivala činjenica da opere njegovih suvremenika doživljavaju veći uspjeh, poput Puccinijevog *Edgara*, Franchettijevog *Asraela* i pogotovo Mascagnijeve *Cavallerije rusticane*. U ovoj turobnoj atmosferi, Catalani odlučuje napisati operu koja će biti njegovo remekdjelo. Svaka stranica partiture *La Wally* pokazuje pažljivu brigu oko najsitnijih detalja. U svojoj posljednjoj operi Catalani se napokon oslobodio utega utjecaja, od Verdija do Wagnera, kreirajući glazbeni jezik u kojem svaki čin prati jedinstven glazbeni i dramatski luk, spajajući orkestar, zbor i protagoniste u fleksibilnu, konstantno promjenjivu glazbenu teksturu. I zaista, *La Wally* je remekdjelo za Catalanijeve mogućnosti, ali ne i u usporedbi s djelima drugih kompozitora. 1892. opera je praižvedena i ostvarila je priličan uspjeh. Uskoro Catalani gubi bitku protiv tuberkuloze i umire 1893. Iako važna prijelazna figura, Catalani ostaje od sekundarne važnosti u talijanskoj opernoj povijesti. Vrline su mu stvaranje atmosfere i isporučivanje melankoličnih tema, no njegov raspon je uzak,



a sposobnost za detaljno razrađivanje likova gotovo nepostojeća. Publika je Catalaniju zamjerala harmonijski stil kojeg su smatrali „futurističkim“ (epitet koji je bio omiljen skepticima). Istina je nešto drugačija, Catalanijeva harmonija je raznovrsna: od naivne diatonike, modalnosti, preko opsjednutosti povećanim kvintakordom i paralelnim nizovima akorada, do pomalo čudnih i nepovezanih modulacija.

Većina talijanskih opernih kompozitora ovog perioda dolaze iz srednje klase, poput Leoncavalla ili Giordana. Puccini i Catalani su iz glazbenih obitelji, dok je Mascagni jedini iz obitelji radničke klase. Alberto Franchetti (1860-1942) potječe iz totalno suprotnog dijela socijalnog spektra. Odgojen je u svijetu bogatstva i privilegija koji je van dosega razmišljanja većine Talijana. U nekim dijelovima centralne Italije postojala je izreka „ricco come Franchetti“ (bogat kao Franchetti). Franchetti je studij započeo u Veniciji, a nakon služenja vojnog roka odlazi u München gdje diplomira simfonijom u e-molu. Mladi kompozitor ipak shvaća da će u domovini biti prepoznat kao ozbiljan kompozitor samo ako napiše operu. Libreto za prvu *grand operu* *Asrael* piše Ferdinand Fontana, praizvedba je bila 1888. u gradu Reggio Emilia. Opera je doživjela veliki uspjeh pa je partituru otkupio Ricordi. *Asrael* smjesta postavlja Franchettija na vodeću poziciju mladih talijanskih kompozitora. Osjeća se snažan utjecaj *Mefistofela* te *Lohengrina* i *Tannhäusera* pa opera traje predugo, a Franchetti ne uspijeva komponirati dovoljno zanimljivu glazbu da bi premostio taj problem. Melodijske linije nisu dovoljno različite, ritam je kvadratičan, a neobičan izbor harmonija se čini forsiran. U opernoj arhitekturi, građenju velikih ansambala i zbornih brojeva Franchetti se pokazuje kao vrlo uspješan, no taj prioritet pripada iščezavajućoj tradiciji. 1889. Genova je tražila kompozitora koji će napisati operu o životu Kristofora Kolumba povodom nadolazeće 400. obljetnice otkrića Amerike. Verdi je, nakon što je čuo operu *Asrael*, predložio Franchettija. Libreto za *Cristoforo Colombo* napisao je Luigi Illica, a opera je ponovno ostvarena u stilu *grand opere*. Opera je doživjela solidan uspjeh u Genovi i Milanu, ali je bila predugačka, stoga Franchetti izbacuje gotovo sat vremena glazbe. Prednosti i mane ostaju iste kao u *Asraelu*, a *Cristoforo Colombo* nestaje s repertoara ponajviše jer takva tematika nije zanimala buržuazijsku publiku 1890.-ih. Period *grand opera*, ili *opera-ballo* kako je nazivana u Italiji je završen. Nikad više se niti jedan drugi talijanski kompozitor neće okušati u toj formi.

Pietro Mascagni (1863-1945) bio je najviše živopisna figura među kompozitorima *giovane scuole*. Vrlo mlad pokazuje izniman talent te sa šesnaest godina piše četverostavačnu simfoniju, sa sedamnaest kantatu *In filanda*, s osamnaest kantatu na Schillerovu *Odu radosti*. Na Ponchiellijev poziv odlazi na studij u Milan i upoznaje Puccinija, s kojim dijeli sobu tijekom Puccinijeve zadnje godine konzervatorija. Zbog manjka discipline nije uspješan na studiju, prekida ga i prihvaća prijateljevu ponudu da dirigira operetnom putujućom kompanijom. Opereta je bila marginalizirana u Italiji, kompanije su nastajale i nestajale,

promotori su bili korumpirani i nekompetentni, a primanja nestabilna pa čak i nepostojeća. Sljedeće dvije godine Mascagni preživljava dirigirajući raznim kompanijama dok se napokon nije smjestio u malom gradu Cerignoli. 1888. prijavljuje se na drugo Sonzognovo natjecanje jednočinki. Nagovara prijatelja iz djetinjstva Giovannija Targioni-Tozzettija koji uz Guida Menascija piše libreto na Verginu priču *Cavalleria rusticana*. Mascagni piše operu u samo četiri mjeseca i pobjeđuje na natjecanju.

Priča Giovannija Verge, *Cavalleria rusticana*, jedna je od ikona talijanskog verizma. Verga je sam preradio priču u dramu čija je praizvedba s Eleonorom Duse kao Santuzzom bila ogroman uspjeh. Pri adaptaciji priče, Verga je dodao četiri sekundarna lika i sveprisutan zbor, koji je, iako nema direktnu vezu s radnjom, aktivni svjedok radnje. Libretisti su se uglavnom oslonili na kazališno djelo u svom radu i dali zboru još veću ulogu što će rezultirati operom s najvećom količinom zvorske glazbe. Mascagni je inzistirao na privrženosti Verginom djelu, iako je zapravo Bizetova *Carmen* presudan model u stvaranju njegove opere.

Svi tragični elementi radnje su kalkulirano koncentrirani u glazbeni okvir kako bi dočarali maksimalnu neposrednost. *Cavalleria* ostvaruje dojam neprekidnog dramatskog luka kao nijedna opera do tada. Iako se vratio na zatvorene glazbene brojeve koje je i Verdi napustio, glazbeni jezik je utemeljen na mreži lajtmotiva i tematskih poveznica po uzoru na Wagnera, što doprinosi dojmu sveukupnog jedinstva. Jednostavne melodije popularnih pjesama i plesova služe za dočaravanje seoske atmosfere, ali ne Sicilije kako bi se dalo naslutiti. *Cavalleria* ne predstavlja grub i potlačeni život Sicilije. To vjerojatno Mascagniju nije bio ni cilj. Želio je stvoriti operu koja će svoju snagu crpiti iz emotivnih sukoba protagonista, zadovoljiti publiku koja je tražila promjenu, te najvažnije, osvojiti Sonzognovo natjecanje. Kratka i potentna opera bila je na meti intelektualnih kritičara poput Gabrielea D'Annunzija, ali je privlačila masovnu publiku u kazališta.

U sljedećih nekoliko godina neočekivani uspjeh *Cavallerie* iznjedrio je gomilu imitacija. Kompozitori su pokušavali u kratko vrijeme ostvariti veliki uspjeh pišući žanr opere koji se počeo nazivati veristička opera: kompaktna, nasilna drama plebejskog života. Jedna studija pokazuje da je u periodu od 1892. do 1899. praizvedeno 49 verističkih opera, ponajviše u Napulju, urbanoj enklavi generalno ruralnog društva opisanog u *Cavalleriji*. Protagonisti takvih opera su članovi nižih društvenih klasa: siromašni seljaci, farmeri, ribari ili ulični prodavači i radnici uz razne mafijaše, krijumčare i druge kriminalce. Radnje, ili češće situacije, su u suštini sukobi bazirani na nekoj vrsti seksualnosti koji dovode do nasilničkog završetka. U operama ovog žanra netko uvijek biva ubijen, no za razliku od *Cavallerie* gdje je ubojstvo neizbježno, u drugim operama ovog žanra rijetko nalazimo logiku iza počinjenog zločina. Važan element je i prikazivanje lokalnih boja kroz korištenje folklornih elemenata, od interpolacije popularnih pjesama i plesova (najčešće *tarantelle* koja se smatrala karakterizacijom juga), do opisivanja specifičnih regionalnih običaja. Većina tih opera je trivijalna, nekoliko ih se kratko

zadržalo na sceni poput Giordanove *Mala vita* i Smareglinih *Nozze istriane*. Samo jedna od opera nasljednica će zadržati vječno mjesto na opernom repertoaru i biti praktički neraskidiva u zajedničkoj izvedbi s *Cavallerijom*, a to su Leoncavallovi *Pagliacci*.

Za razliku od Mascagnija, čija je živopisna individualnost opisana u raznim izvorima, osobnost Ruggera Leoncavalla ostaje nejasna i teška za opisati. Mnoge osnovne informacije o ovom kompozitoru nisu provjereno točne, u velikoj mjeri zbog obilja lažnih informacija plasiranih od samog Leoncavalla. Ruggero Leoncavallo (1857-1919) rođen je u Napulju gdje je i pohađao konzervatorij. Pod utjecajem Wagnera i *grand opere* piše libreto i glazbu za svoju prvu operu, *Chatterton* oko 1877. koja je izvedena puno kasnije. 1882. seli se u Pariz i živi boemskim životom.

Presudni trenutak u Leoncavallovoj karijeri je uspjeh Mascagnijeve *Cavallerie rusticane* 1890. Kao akutni analitičar potreba tržišta, prepoznao je značaj i potencijal realizma u operi kao najbrži način dostizanja popularnosti. Napisao je libreto i glazbu za *Pagliacci* u pet mjeseci i predao ju Sonzogno koji smjesta prihvaća operu. Praizvedba je bila u svibnju 1892., pod dirigentskom palicom Artura Toscaninija. Opera je bila ogroman uspjeh i brzo se širila Italijom i centralnom Europom, a njen status ne blijedi ni u današnje vrijeme.

Leoncavallova pažljiva studija rezultira manje neposrednom radnjom od Mascagnijeve, ali posjeduje veću sofisticiranost i ugrađenost detalja, značajniju i lukaviju upotrebu orkestracije i više originalnu i izražajnu harmonizaciju. Motivi su profilirani, a melodijski vrhunci snažni. *Pagliacci* je vrlo energična opera u kojoj Leoncavallo dovodi tehniku verizma do njenih granica. Za prikaz najbolje će poslužiti najpoznatija arija, „Vesti la giubba“. Canio, vođa trupe putujućih glazbenika Calabrije otkrio je da mu je žena nevjerna. Izluđen bijesom i ljubomorom i napunjen željom za osvetom ipak mora obući kostim klauna i nastaviti show. Takve bolne emotivne krize su suština verističke opere koja vodi do glazbenog jezika koji, što je moguće više, odaje dojam ogoljene, sirove strasti, na granici između pjevanja i glume. Neki kompozitori htjeli su gotovo svaku frazu napuniti uzvicima, vriskovima, jecajima i pretjeranom teatralnosti. U „Vesti la giubba“ tako pronalazimo elemente koji nisu glazbeni: histerični smijeh, jecaji nekontroliranog očaja, a u želji za dočaravanjem Caniove muke, Leoncavallo upućuje pjevača da mora pjevati držeći glavu između svojih ruku. Leoncavallo je shvaćao poveznicu između društvenih vrijednosti i tržišta. Iako je efekt možda očigledan i mjestimično pretjeran, on je vrlo originalan element opere čiju vitalnost publika prepoznaje diljem svijeta.

Leoncavallo je napisao svoju verziju Murgerovih *Scena iz života Boema* koja je praizvedena 1897. Kontroverzu s Puccinijem opisat ću u nastavku rada. Sljedeća opera, *Zaza*, imala je međunarodan uspjeh, no kompozitorov status u Italiji gubio je na važnosti. S druge strane, Njemačka mu je pružila novu priliku, opera *Der*

Roland von Berlin, prvo prevedena na talijanski pa ponovno na njemački bila je veliki uspjeh s gotovo četrdeset izvedbi. U zadnjoj fazi karijere Leoncavallo uglavnom piše operete.

Još jedan skladatelj zaslužuje mjesto u ovom odjeljku. Umberto Giordano (1867-1948) rođen je u gradiću Foggia u neglazbenoj obitelji. Protiv volje roditelja odlučuje se baviti glazbom i upisuje konzervatorij u Napulju. S nepunih 20 godina prijavljuje se na drugo Sonzognovo natjecanje (na kojem pobjeđuje Mascagni) i „osvaja“ šesto mjesto. Sonzogno ipak smatra da je mladi kompozitor talentiran i naručuje verističku operu *Mala vita* baziranu na priči Salvatorea di Giacomina o nižim klasama društva u Napulju. Opera je prouzročena u Rimu početkom 1892. s velikim uspjehom. U Napulju pak, opera doživljava veliki debakl, publika ju smatra uvredljivom. *Mala vita* je modelirana prema *Cavalleriji rusticani*, kroz grubu orkestraciju i u dizajnu brojeva. Lokalni ambijent evociran je *tarantellom* i nekoliko popularnih *canzona*. Vitova *canzona* s početka trećeg čina neodoljivo podsjeća na popularnu pjesmu „O, sole mio“, napisanu šest godina kasnije. *Mala vita* beskompromisna u prikazu života nižih društvenih slojeva. Za razliku od *Cavallerije* koja odaje grub, ali jasan utisak moralnosti i pravde, ili *Pagliacca* koji zločin ipak odvaja od publike tehnikom „kazalište u kazalištu“, *Mala vita* ne posjeduje nikakvu sličnu mimikriju.

Druga uspješna opera, koja je i danas na repertoaru opernih kuća, je *Andrea Chenier*, prouzročena 1896. u Milanu. Libreto je prema povijesnim događajima napisao Luigi Illica. Kao i većina verističkih opera, *Andrea Chenier* građen je čin po čin, labavo organiziranim kontinuitetom, ostvarenim kratkim, ponavljajućim motivima. Vokalne linije su mješavina konverzijskih, lirskih i deklamatorskih elemenata.

Među ostalim operama koje nisu ostvarile značajan uspjeh, izdvajaju se *Fedora*, *Siberia* i *La cene delle beffe*.

Naziv „verizam“ je naveliko korišten, u puno širem smislu riječi nego samo kao referentna točka za mali broj opera koje su, iako povijesno značajne, relativno malen žanr u povijesti talijanske opere. Kad ga koristimo za usko definiranje malog broja opera jasno uočavamo da su takve opere umjetnički potomci literarnog smjera verizma, Verge, Capuane i drugih. Ako termin apliciramo šire, postavlja se pitanje postoji li dovoljno zajedničkih karakteristika između takvih opera da opravdamo i zajednički naziv? Ako postoji, je li „verizam“ prikladan termin?

Mjesto radnje ovih opera nije jednolično, često nalazimo egzotična mjesta za izbor tematike, što nikako nije izum s kraja 19. stoljeća. Ipak, u težnji za zadovoljavanjem sve zahtjevnije publike kompozitori su tragali za neobičnim i novim mjestima i atmosferama. U potrazi za jačim senzacijama koje se što više direktno mogu prenijeti publici, u želji za pojačanjem neposrednog dramatskog efekta glazbe, kompozitori koriste glazbene mehanizme poput oktavnih dupljanja melodije, ostinatnih ritmova, pojačanog korištenja kratkih vokalnih fraza izvođenih

*quasi parlato*, čak i uzvika. Orkestar funkcionira kao narator, radije koristi geste direktnog govora nego apstraktne ili logične geste. Korištenje orkestra kao pripovjedača, kao kompozitorovog glasa uparenog s fragmentiranim i intenzivnijim vokabularom likova služe kako bi probile barijeru koja odvaja publiku od direktnog iskustva doživljenog gledajući scenu, kreirajući paralelu s književnim verizmom. Ipak, bilo bi pogrešno povući čvrstu paralelu s književnim pravcem. U kontrastu s opisivanjem društvenog realizma kojemu streme književnici, kompozitori češće streme melodramatskom realizmu. Ako se prisjetimo ideala verističke književnosti da umjetničko djelo mora biti apsolutno impersonalno, gdje se piščeva ruka ne vidi, onda je poprilično ironično da formu pjesme koja toliko teži samostalnom oglašavanju, ponekad zvana i *aria d'urlo* („arija koja urla“), povežemo s opernim verizmom. U njoj nema ni traga obuzdanom načinu obrade materijala, tišini glasa koja krasi Vergine tekstove. Takav način estetski je puno bliži popularnoj književnoj fikciji tog vremena, u djelima Salgarija, Fogazzare ili Rovette. U tom smislu važno je zapamtiti da je talijanska opera, posebice na kraju 19. stoljeća bila komercijalan događaj jednako (ako ne i više) kao i umjetnička forma. Publika je bila sve više buržoazijska. Takva publika je sve više čitala, ali u većoj mjeri Salgarijeve priče o imaginarnom piratu Sandokanu, „Tigru iz Malezije“, nego ruske klasike ili Vergine priče. Bili su sve više svjesni šireg svijeta oko sebe, ali je ta svijest bila površna, modelirana prema ilustriranim nadopunama koje su se počele pojavljivati u talijanskim novinama 1890-ih. Osim toga, publika je sve manje bila povezana s tradicionalnim vrijednostima crkve, zemlje i hijerarhijskog poretka društva. Njihove vrijednosti pripadaju svijetu promjena i napretka, više nego stabilnosti i nepromjenjivosti.

Uz sve varijacije u stilu i kvaliteti, između opera ovog perioda ipak postoji dovoljno zajedničkih elemenata da ih možemo smatrati jedinstvenim pokretom, školom. Termin „verizam“ nije najbolji iz razloga što je već apliciran za književni pokret s kojim opere nemaju toliko zajedničkih crta kao što se čini. I drugo, ideologija stvaranja bilo kakve vrste doslovne istine, kroz konstrukciju emotivno neodoljivih kopija, čini se vrlo daleko od pravih namjera kompozitora ovog perioda. Iako bi možda pravilniji naziv bio *opere kompozitora giovane scuola*, termin veristička opera će nesumnjivo preživjeti, ne samo jer je korišten preko sto godina, već zato jer je koncizan i direktan.

### 3. GIACOMO PUCCINI- ŽIVOT I STVARALAŠTVO DO OPERE *LA BOHÈME*

#### 3. 1. Djetinjstvo i studij

Giacomo Puccini rođen je 22.12.1858. u drevnom gradu Lucci. Lucca je nastala kao rimska utvrda na obali rijeke Serchio. Tijekom srednjeg vijeka borila se za prevlast nad Toskanom protiv Pise i Firenze. S vremenom gubi borbu, ali se i dalje razvija kao industrijski grad, poznat po proizvodnji papira, namještaja i tekstila (svila).

Iako nije mogla pratiti kulturne trendove velikih gradova poput Rima, Firenze ili Napulja, Lucca je imala vrlo istaknutu glazbenu tradiciju. Grad je bio poznat po višestoljetnoj tradiciji sakralne glazbe u romaničkim crkvama San Martino, San Michele in Foro i San Frediano. Razvili su i unikatnu formu, *Festa delle tasche* (*Zabava za džepove*) koja se izvodila svake tri godine prilikom izbora nove vlasti. *Festa* je trajala tri dana, prvotno nepovezanih dijelova, ali krajem 17. stoljeća *festa* postaje cjelovito djelo koje funkcionira kroz mehanizam *pastiša* u kojem su pisac i kompozitor obavezno morali biti građani Lucce. Običaj je ukinut 1799. godine.

Tijekom 18. stoljeća u Lucci su rođena dva značajna kompozitora, Francesco Geminiani i Luigi Boccherini, no od 1739. nadalje započinje nadmoćan utjecaj obitelji Puccini. Te godine je Giacomo (1712-1781), prvi u nizu, došao u Luccu kao orguljaš crkve San Martino. Kao mladić studirao je u Bologni kod čuvenog Padre Martinija. U Bologni su maturirali njegov sin Antonio (1747-1832), unuk Domenico (1772-1815) i praunuk Michele (1813-1864). Domenico i Michele su nastavili studij u Napulju, a Domenico je ostvario i više od samo lokalne slave, no njegova je potencijalna karijera kao mogući nasljednik Cimarose prekinuta preuranjenom smrću. Godine 1842. nekoliko glazbenih škola je spojeno u institut pod vodstvom Giovannija Pacinija. Rossinijev prijatelj Pacini, kompozitor 90-ak opera, imao je snažan utjecaj u glazbenom obrazovanju cijele regije. S vremenom je sve više poslova prepuštao Micheleu Pucciniju koji 1862. postaje ravnatelj instituta. Pacini umire 1867., a institut preuzima njegovo ime.

Giacomo je rođen kao peto dijete od sedmero djece. Otac Michele umire 1864. kada dječak ima samo pet godina. Tradicija nasljeđivanja poslova u Puccinijevoj obitelji je odavno bila poštovana pa je već na očevom sprovodu Giacomo proglašen nasljednikom pozicije orguljaša u crkvi San Martino. Pacinijevim riječima, Giacomo je „jedini preživjeli, nasljednik slave koju su njegovi preci

ostvarili u Umjetnosti, slave koju će možda jednog dana on oživjeti.“<sup>11</sup> Giacomova majka Albina, osamnaest godina mlađa od Michelea, ostaje sama s djecom, no uspijeva premostiti i teške financijske krize. Giacomov prvi profesor bio je njegov ujak, Fortunato Magi koji ga je učio zbornom pjevanju i osnovama klavira. Magi nije imao pretjerano dobar učinak na dječaka. Kad god bi netočno pjevao, mali Giacomo bi od ujaka zadobio udarac u cjevanicu. Srećom po dječaka, Magi je 1872. ponovno dobio posao na institutu na kojem se nije dugo zadržao pa ubrzo odlazi iz Luce. Giacomo je s osam godina upisan u katedralnu školu kako bi ganjao karijeru orguljaša. Nadbiskup koji je vodio školovanje imao je vrlo staromodan pristup pa dječak nije imao volje za učenjem, stoga kurikulum završava u pet godina umjesto predviđene četiri. Nakon završenog osnovnog obrazovanja, 1874. upisuje Istituto Pacini gdje mu je prvi profesor kompozicije Carlo Angeloni. Već se na prvoj godini Giacomovo ime pojavljuje među dobitnicima nagrade instituta.

Poznata anegdota iz mladih dana je da je sa svojim mlađim bratom, Micheleom, i njegovim prijateljima krao cijevi oronulih orgulja, a kasnije pazio da se „pljačka“ ne otkrije izbjegavajući svirati te tonove tijekom mise. Za nagradu je dobio omiljene cigarilose koje je počeo pušiti u vrlo ranoj dobi.

Počeo je komponirati s otprilike sedamnaest godina, prvenstveno glazbu za obred u koju bi ponekad ubacio djeliće toskanskih napjeva ili popularnih opera. Angeloni ga upoznaje s partiturama *Rigoletta*, *Travijate* i *Trubadura*, no tek odlazak u Pisu (pješačio s prijateljem 30-ak kilometara) na izvedbu *Aide* ima presudnu ulogu za kompozitorsku karijeru: „Kad sam čuo *Aidu* u Pisi, osjetio sam da se glazbeni prozor za mene otvorio.“ Prva Puccinijeva kompozicija nije bila opera, već *Preludio a orchestra*, ili *Preludio Sinfonico* (1876.), kratko djelo bazirano na kontrastu ideja u e-molu i E-duru. Ujesen 1877. Lucca je planirala prestižan *Esposizione provinciale* s eksponatima iz svih grana umjetnosti, a doprinos na polju glazbe trebalo je biti djelo za zbor i orkestar uz jednog solista. Puccini je napisao glazbu na patriotsku pjesmu „*I figli d'Italia bella*“, no djelo mu je vraćeno zbog nečitkog rukopisa. Slijedi motet *Plaudite populi* koji doživljava dvije izvedbe te biva primijećen u mjesnim novinama *La provincia di Lucca*. Motet je modeliran prema obiteljskoj glazbenoj tradiciji i pokazuje tek minimalne znakove individualnosti. Motet je, kao i novokomponirani *Credo* bio djelić mise učenika instituta u crkvi San Paolino. Za razliku od drugih mladih kompozitora, Giacomov udio u misi je prepoznat kao rad iskusnog kompozitora, a ne početnika. Godine 1880., ponovno za izvedbu u crkvi San Paolino, Puccini piše svoj maturalni rad, *Messa a quattro voci*. Originalnost, melodijski šarm te veličanstvenost koncepta i strukture prepoznati su u *Provincia di Lucca*. Misa je bila poznata samo uskom krugu učenjaka do 1951. kad ju otkriva svećenik Dante Del Fiorentino i izdaje pod nazivom koji nam je danas poznat, *Messa di gloria*. Pisana za orkestar, zbor, solo tenor i bariton stilistički reflektira dilemu koja je nastala u talijanskoj crkvenoj glazbi

---

<sup>11</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 19

krajem 19. stoljeća. U vrijeme kad se svjetovni i crkveni stilovi odmiču sve više jedan od drugog, kompozitori crkvene glazbe su odlučili implementirati teatralne elemente u postojeće kontrapuntske postupke. 1860-ih, pod utjecajem stranih modela, osjetili su potrebu za uzvišenijim, više sakralnim manirama, ali bez odricanja nacionalnog nasljeđa spontane melodije. Problem je bio što Italija nije imala festivale kao Njemačka ili Engleska koji su potaknuli nastajanje brojnih kantata i oratorija Spohra, Mendelsohna, Gounoda, Saint-Saënsa i Dvořáka, istovremeno njegujući Bachove i Händelove korijene i apsorbirajući moderne tehnike simfonije i simfonijske pjesme. U Italiji su se mise komponirale u prigodno vrijeme tijekom godine, ali su se rijetko širile van grada za kojeg su napisane, a rezultat je bio da je svaki kompozitor stilski krenuo drugačijim smjerom. Slikovit primjer problema može se detektirati pri nastanku djela *Messa per Rossini* 1869. kad je, na Verdijevu sugestiju, 13 vodećih kompozitora Italije napisalo stavak kao *homage* Rossiniju. Dijelovi su se međusobno vrlo razlikovali stilom: od izuzetno naivnog do sofisticiranog, od skolastički rigoroznog do gotovo improvizirano slobodnog, od intimnog, nalik na komornu glazbu, do velikog, ceremonijalnog. Pored takve mješavine, Puccinijevo postignuće dobiva na važnosti jer je njegova glazbena invencija svježija, vještija i karakterističnija. Dijelovi iz *Kyrie* naći će svoje mjesto u drugoj operi, *Edgar*. *Gloria* sadrži paralelne neriješene akorde koji su suptilno varirani svakom repeticijom što će postati Puccinijev osobni pečat. *Gratias agimus*, lirski tenorski solo je mjestimično udvostručen u vanjskim dionicama, što će uskoro biti smatrano Puccinijevim mehanizmom, iako on nije prvi koji ga koristi. Baritonska melodija iz *Benedictusa* će krasiti frazu menueta u drugom činu *Manon Lescaut*. Puno veći autoplagijat je čitav *Agnus Dei* koji će se naći u istoj operi. *Messa di gloria* dokazuje da je Puccini glazbeno dostojan svojih predaka.

Ipak, kompozitor koji teži međunarodnom kompozitorskom uspjehu mora naučiti još bolje vladati simfonijskom dimenzijom. Kompozitorima prijašnje generacije to vjerojatno ne bi bilo bitno. Slabljenje instrumentalne glazbe u Italiji početkom 19. stoljeća je bilo evidentno. Vještine koje su se nastavile učiti na konzervatorijima služile su samo kao akademska disciplina. Do sredine stoljeća dio stručnjaka ipak shvaća da će bez asimilacije instrumentalnih tehnika sa sjevera talijanska opera postati sterilna. U Firenzi, Milanu i Rimu otvorena su prva udruženja, *Societa del Quartetto*, koja su, osim glazbe pisane za kvartete izvodila njemačke simfonijske klasike. Polako je i standardni simfonijski koncert počeo poprimati oblik. Na prvim simfonijskim koncertima izvodili su se izolirani simfonijski stavci pomiješani s uvertirama i malim popularnim komadima. Torino je prvi napredovao izvevši kompletnu Beethovenovu simfoniju 1873.. Konzervatoriji su nešto ranije mijenjali svoj pristup učenju glazbe. Tendencija je stavljena na učenje instrumentalne glazbe, a u Milanu, pod vodstvom Laura Rossija koji je objavio priručnik o orkestraciji i harmoniji, stavljen je i naglasak na obnavljanju učenja talijanske renesansne tradicije. S dolaskom Antonija Bazzinija, međunarodno priznatog violinista, koji se u dobi od 46 godina odrekao karijere solista i posvetio kompoziciji



i promociji komorne glazbe, milanski konzervatorij je dodatno ojačan. Kulturni centar Italije bio je očigledan izbor za mladog kompozitora Puccinijeve kvalitete.

Albina smjesta u ime svog sina aplicira molbu lukežanskom gradskom vijeću. Dvije godine kasnije će i Giacomo, kao student u Milanu, slati molbu gradu Lucci, no obje molbe su odbijene. Srećom, majka odlučuje direktno zamoliti kraljicu Margaritu te Puccini biva stipendiran u trajanju od jedne godine u iznosu od 1200 lira. Za preostale dvije godine se trebao pobrinuti doktor Niccolo Ceru, Micheleov bratić.

Puccini je došao u Milano u pravo vrijeme. Grad je izašao iz ekonomske recesije, u zraku su nove političke i umjetničke ideje. Vodeća operna kuća, Teatro alla Scala, svake je godine privlačila niz sjajnih pjevača i drugih umjetnika. U razdoblju od 1879. do 1882. izvedeni su brojni naslovi: *Aida*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *La Gioconda* (Ponchielli), *Faust* (Gounod), *Il figliuolo prodigo* (Ponchielli), *Simon Boccanegra*, *Der Freischütz* (talijanska verzija), *Guglielmo Tell*, *Gli Ugonotti* (Meyerbeer), *Erodiade* (Massenet), *L'ebrea* (Halevy), *Dejanice* (Ponchielli), *Don Giovanni* i *Mefistofele* (Boito). Osim La Scale, vrlo aktivno kazalište je i Dal Verme, u milanskom „prstenu“ koje brže mijenja repertoar, ali ima slabiji standard izvedbe.

Giacomo nakon prijemnog ispita na kojem je završio prvi na listi opisuje majci: „...smiješno lagano. Bio mi je zadan nešifrirani bas, a onda sam morao razviti melodiju u D duru, što je bilo vrlo uspješno.“<sup>12</sup> Ovo je dio prvog pisma u nizu pisama koje će Giacomo slati iz Milana majci, sestri i bratu. U pismima se može primijetiti Puccinijevo „oko za detalje“ dok opisuje modne stilove uz karakterističan smisao za humor. Pisma majci su ozbiljnijeg tona, ali ponovno s mnoštvom detalja. Ovako Giacomo opisuje svoj dan majci: „Probudim se u 8:30. Kad imam nastavu, odlazim. Ako nemam, vježbam klavir. Malo vježbam, ali moram vježbati. Sad ću kupiti izvrsnu Angelerijevu metodu, jednu od onih pomoću koje svatko sam sebe može odlično naučiti. Da nastavim: u 10:30 doručkujem, zatim izlazim iz stana. U 13 se vraćam i radim za Bazzinija nekoliko sati. Od 15-17 sam ponovno za klavirom, sviram raznu literaturu. Volio bih uzeti pretplatu na partiture, ali je dosta skupa. Trenutno prolazim kroz Boitova *Mefistofela*, kojeg mi je Favara, prijatelj iz Palerma, posudio. U 17 izlazim i jedem neki skroman obrok poput minestrone alla milanese, koji je vrlo dobar. Pojedem još nešto da me napuni, komadić sira... i pola litre vina. Onda zapalim cigaru i odlazim do Gallerie (Viktor Emanuel) i hodam gore-dolje, kao i obično. Ostajem tamo do 21 sat i dolazim doma mrtav umoran. Radim još malo kontrapunkt, ali ne sviram, jer noći nije dopušteno svirati. Nakon toga odlazim u krevet pročitam 7-8 stranica romana. Takav je moj život.“<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid., str. 23

<sup>13</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 24

Puccinijevi glavni profesori na konzervatoriju su bili Antonio Bazzini (1818-1897) i Amilcare Ponchielli (1834-1886). Bazzini, strog profesor koji je Puccinija brusio u tradicionalnim glazbenim zanatima, pripada grupi kompozitora poput Arigga Boita koji su stvarali pod velikim utjecajem klasične i romantične njemačke glazbe. Glazbenik europskih horizonta i bliski prijatelj Hansa von Bülowa, prvi je ponudio Wagnerovu glazbu na koncertima *Societa del Quartetto*. Bazzini u nekoliko gudačkih kvarteta pokazuje zavidnu kompozitorsku vještinu. Jedina opera, *Turanda*, bila je veliki fijasko (smatra se da je Puccini inspiraciju za *Turandot* pronašao u operi svog profesora). Bazzini odgovara na zabrinuto pismo Albine Puccini: „Vaš sin Giacomo dobro napreduje u osnovnom studiju kompozicije. Pomalo je nemaran u sporednom (klavir, estetika, teorija drame itd.) unatoč mojim konstantnim upozorenjima. Znam da ti kolegiji nisu tako ozbiljnog sadržaja, ali on se zaista mora uvjeriti da akademsko vijeće ne radi ustupke i da se svi kolegiji moraju pohađati... Mislim da će, ukoliko se ozbiljno primi posla, moći napustiti konzervatorij s odlikovanjem sljedeće godine. A što se tiče pronalaska posla i zarađivanja neposredno nakon studija, ne mogu Vam dati obećanja, lagao bih Vas... Nije u mojoj moći dodijeliti unosnu poziciju studentu, koliko god nadaren i dostojan toga bio. Konkurencija u Milanu je ogromna, ali on može biti siguran da ću ga preporučiti gdje god je moguće. U međuvremenu mora ostvariti svrsishodne kontakte; mislim da to neće biti teško ostvariti, budući da je Giacomo ugodno društvo i simpatična ličnost. Ali iznad svega, mora marljivo raditi i držati se disciplinskih pravila.“<sup>14</sup> Vjerojatno sadržaj pisma nikad nije pročitao Pucciniju jer iz nastavnih bilješki možemo uočiti odbojnost prema određenim kolegijima. Sljedeće godine Bazzini preuzima mjesto direktora konzervatorija pa se Puccini prebacuje u drugu klasu, profesoru Amilcareu Ponchielliju, opernom kompozitoru opisanom u drugom poglavlju. Ponchielli je, iako tradicionalnog pristupa, bio voljen profesor, uvijek spreman pomoći svojim studentima.

Puccini živi vrlo skromno tijekom studija, na drugoj godini dijeli sobu s mlađim bratom Micheleom, a neko vrijeme i s Pietrom Mascagnijem. Postoji nekoliko anegdota iz studentskih dana, a neke od njih su vjerojatno prenapuhane. Primjeri: Puccinijev stanodavac je otvarao poštanski sandučić s mjesečnom stipendijom iz Rima i tako sam sebe naplatio. Kad nije imao novaca, Giacomo bi se sakrio u ormar, a Mascagni lagao vlasniku da ga nema u stanu; i obrnuto. Unatoč strogoj zabrani studenti su često kuhali, a kako bi utišali buku Giacomo je improvizirao na klaviru *con tutta forza*. Kako su junaci Murgerova romana *Život boema* odlazili sa svojim pratiljama u Caffè Momus, tako su i milanski cimeri odlazili u poznatu galeriju Viktor Emanuel.

Tijekom prve godine studija Puccini je napisao vrlo malo kompozicija. Najvažnija kompozicija druge godine je *Preludio sinfonico* u A-duru, izveden na studentskom koncertu. Kritičari su mu zamjerali jasnu poveznicu s preludijem *Lohengrina*.

---

<sup>14</sup> Ibid., str. 25

*Preludio sinfonico* je služio osvještavanju nekih elemenata Puccinijevog glazbenog jezika, a dijelovi kompozicije će pronaći svoje mjesto u *Edgaru*.

Trogodišnji kurs na konzervatoriju završit će u ljeto 1883. Dva mjeseca prije završetka nervozna majka piše pismo Ponchielliju. Ponchielli odgovara: „... Vaš sin je jedan od najboljih studenata u mojoj klasi... bio bih iznimno sretan kada bi se primio posla s malo više ustrajnosti...“<sup>15</sup> Nekoliko preživjelih kompozicija sa završne godine naći će svoje mjesto u operama. *Adagietto* za orkestar Puccini će koristiti u ariji iz trećeg čina *Edgara*. Romanca *Melancolia* za glas i orkestar najavljuje karakterističnu pentatonsku frazu iz *Madame Butterfly*, a cijela fraza bit će pretvorena u ljubavni duet prve opere, *Le villi*. *Le Villi* će također preuzeti romancu iz djela *Salve regina* za glas i orgulje. Djelo koje se izdvaja zbog jasnih karakteristika budućeg Puccinijevog glazbenog idioma je pjesma *Storiella d'amore*, prvo djelo objavljeno od strane izdavača. U njoj Puccini komponira brze, gotovo konverzijske dijelove u maniri „Sola mi fo il pranzo da me stessa“. Značajna je i raspodjela melodije u klavirskoj pratnji. Melodija mijenja poziciju između visoke, srednje i duboke linije. Melodije u „lijevoj ruci“, bez pravog basovog tona, nisu Puccinijevo otkriće, ali za razliku od drugih kompozitora on će ovaj mehanizam konstantno koristiti. *Storiella d'amore* najavljuje integraciju riječi, tona i geste, presudnu za Puccinijevu koncepciju opere.

Puccini diplomira s odlikama, osvaja bakrenu medalju ostvarivši 163 boda od mogućih 200 bodova. Diploma se sastojala od dva djela- scene i arije za tenor i klavir na tekst Felicea Romanija *Mentia l'avviso* i djela za orkestar, *Capriccio sinfonico*. *Capriccio sinfonico* je izveden na studentskom koncertu i napokon osvaja dobre kritike. Filippo Filippi, vodeći milanski kritičar, piše u novinama *La perseveranza*: „Uočava se uvjerljiv i rijedak glazbeni temperament, posebno za simfonijsku glazbu. Puccini pokazuje unificiranost stila, osobnosti, karaktera. U njegovom djelu *Capriccio sinfonico* dobar je dio onoga što iskusniji kompozitori... nisu uspjeli napraviti... Nema nesigurnosti ili nerazumljivosti u mladom autoru... Ideje su jasne, snažne, efektne i održane kroz cijelo djelo.“ Uvod ove kompozicije će dakako Puccini ovjekovječiti na početku *La bohème*, no i *andante* dijelovi naći će se u operi *Edgar*. Vrline koje krase Puccinijev glazbeni stil, osjećaj za proporciju i logično razvijanje ideja, nastajale su u *Capriccio sinfonico*. *Capriccio sinfonico* je izveden sljedeće godine na međunarodnoj izložbi u Torinu, (između Beethovenove 1. simfonije i marša iz *Tannhäusera*) pod palicom vodećeg talijanskog dirigenta Franca Faccia.

---

<sup>15</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 25

### 3. 2. *Le villi*

Puccini se našao u velikoj dilemi po završetku studija. Ujakov novac se istopio, a od majke nije mogao više očekivati financijsku pomoć. Mogao je birati između ostanka u Milanu i snalaženja na razne načine za vlastitu egzistenciju ili povratka u Luccu. Dobio je profesorsku ponudu na institutu u rodnom gradu, ali ju je odbio te na taj način vrlo rano u životu pokazao da nije spreman žrtvovati umjetničku slobodu kako bi imao sigurnu, ali za njega monotonu karijeru profesora.

Za mladog kompozitora koji se probija bilo je mnogo važnije zaokupiti pažnju izdavača nego impresarija. Prateći primjer sugrađanina Catalanija, Puccini se obraća za pomoć Giovannini Lucci, udovici osnivača izdavačke kuće Ferdinanda Lucce. Činio se to logičan izbor budući da je *La Lucca* otkupila njegov *Capriccio sinfonico*. Giovannina se nije odazivala na pozive i molbe mladog kompozitora. Uskoro *Il Teatro Illustrato* (konkurent Ricordijevim *Gazzetta musicale di Milano*) objavljuje natjecanje za najbolju operu jednočinku. Natjecanje je sponzorirao Eduardo Sonzogno, potomak bogate obitelji milanskih industrijalaca, pisac i vlasnik novina *Il Secolo* i časopisa *Il teatro Illustrato*, vlasnik kazališta *Teatro Lirico* i izdavačke tvrtke. „Natjecanje je otvoreno mladim glazbenicima talijanske nacionalnosti za operu u jednom činu na idiličnu, ozbiljnu ili komičnu temu, s nagradom od 2000 lira uz izvedbu u milanskom kazalištu na trošak časopisa.“<sup>16</sup> Panel sudaca je bio: tri profesora s konzervatorija - Ponchielli, Dominicetti i Galli, orguljaš milanske katedrale Platania i dirigent Franca Faccia. Komisija će odabrati dvije najbolje opere za izvedbu, a publika bira ukupnog pobjednika. Partitura je morala biti predana najkasnije do zadnjeg dana 1883. Završni odjeljak objave natjecanja jasno zahtijeva i kvalitetan libreto, a u pronalasku mladog libretista Ferdinanda Fontane Pucciniju pomaže Ponchielli.

Ferdinando Fontana (1850-1919) talijanski pjesnik, dramaturg i libretist jedan je od posljednjih sljedbenika ikonoklastičnog pokreta *scapigliatura*. Fontana je ostao s Feliceom Cameronijem i Cletom Arrighijem radikalno nastrojen. Njegovi ideali izloženi su u polemičkom traktatu *In teatro*, objavljenom 1884. Teza traktata je da je trenutna forma kazališta mrtva; povijesna drama, bilo glazbena ili govorena, lažira događaje na koje se odnosi, djela koja su potaknula *risorgimento* Fontana uspoređuje s muškarcima koji se skrivaju u podrumima kad započne bitka, a kad je sve gotovo uzvikuju „Sloboda!“. Smatrao je da će rastuća želja za simfonijskom glazbom transformirati konvencionalnu operu u *poema sinfonico scenico* gdje će svaki čin tvoriti stavak, a svaka scena, kostim, libreto i pjevač će funkcionirati kao individualni instrument unutar orkestra. Iz tog razloga, prema Fontani, libreto više ne treba dijeliti publici kao što se ne dijele niti npr. dionice oboe ili violine. Umjesto toga, mora im se dati „spjev“ koji će popuniti osnove radnje jezikom dostojnim radnje. Bila je to vrlo nerealna teorija, srećom, nikad provedena u djelo.

---

<sup>16</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 39

Upoznavanje i dogovor Puccinija i Fontane upriličen je u Ponchiellijevoj vikendici na obali jezera Como. Fontana je pristao na manji honorar budući da je temu već imao spremnu. Kao što je i običaj sa *scapigliatijima*, bila je to tema francuskog podrijetla, kratka priča Alphonsa Karra, *Les Willis*. Priča je srednjoeuropska legenda o duhovima napuštenih djevojaka koje noću plešu po šumama. Kad im priđe nevjerni mladić one ga začaraju, tako da mora plesati toliko dugo dok ne padne mrtav na tlo. Nakon preuzimanja dovršenog libreta i povratka u Luccu Puccini komponira u velikoj žurbi te predaje partituru zadnji dan. Komisija objavljuje rezultate početkom travnja. Od 28 prijava, dvije izabrane opere danas zaboravljenih kompozitora bile su: Luigi Mapelli - *Anna e Gualberto* i Gulielmo Zuelli - *La fata del Nord*. Obje će doživjeti praizvedbu u svibnju, a novčana nagrada je podijeljena između dva nagrađena kompozitora. Kao i na prethodnom natjecanju, zbog posve nečitkog rukopisa, Puccinijeva partitura nije ni pregledana.

Prva prepreka će se brzo preskočiti zahvaljujući pozivu u salon Fontaninog prijatelja, ekscentričnog i bogatog mecena, Marca Sale. Na večeri su prisustvovali Boito, Giovannina Lucca i Catalani. Nakon što je Puccini izveo prateći se na klaviru dijelove opere, zajednički su dogovorili skupiti novac za produkciju. Praizvedba opere *Le villi* dogodila se 31. 5. 1884. (s 26 godina svoju prvu premijeru imao je i Verdi) u Teatro dal Verme u Milanu. Praizvedba je bila uspješna pa je broj dogovorenih izvedbi porastao s tri na četiri. Kritičari su sjajno pisali o mladom kompozitoru, predviđajući mu uspješnu karijeru. Antonio Gramola piše u *Il corriere della sera*: „Vrline koje smo susreli u *Le villi* otkrivaju Puccinijevu imaginaciju sklonu melodiji. U njegovoj glazbi nalazimo svježiju fantaziju, fraze koje diraju srce jer dolaze iz srca, i zanat, tako elegantan i rafiniran da se činilo da se ispred nas ne nalazi mladi student nego Bizet ili Massenet... Ukratko, vjerujemo da je Puccini kompozitor kojeg je Italija čekala dugo vremena.“<sup>17</sup> Verdi je nakon uspjeha *Le villi* karakteristično prokomentirao: „... opera je opera, simfonija je simfonija; ja ne vjerujem u uvođenje simfonijskih dijelova kako bi orkestar mogao poletjeti...“<sup>18</sup>

Ubrzo nakon uspjeha, izdavačka kuća *Ricordi* je osigurala prava na izvedbu opere u svim zemljama. Na taj način započinje cjeloživotni odnos Puccinija i kuće *Ricordi* izuzev male stanke u vrijeme opere *La rondine*. Giulio Ricordi će postati otac kojeg je Puccini izgubio u djetinjstvu, uvijek spreman pronaći odgovarajuće libretiste i spreman izgladiti sve poteškoće koje će im priječiti put prema uspjehu.

Uskoro Albina umire što Puccinija vrlo snažno pogađa, a njegov odnos s majkom s razlogom možemo psihološki analizirati. Odnos će biti obrađen kasnije u radu.

Na Ricordijev prijedlog Puccini i Fontana prerađuju operu. Verzija u dva čina je izvedena krajem godine u Teatro Regio u Torinu i u siječnju 1885. u La Scali uz uglavnom pozitivne reakcije. Ipak, konzervativni talijanski krugovi smatrali su

---

<sup>17</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 44

<sup>18</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 41

Puccinija Wagnerovom kopijom. Pismo Clare Novello, engleske sopranistice nakon izvedbe *Le villi* istog je tona: „... mladi početnik, Puccini, koji imitira Wagnera: sekvenca zapetljanih harmonija, bez traga melodije ili inspiracije, koje nikako da završe...“<sup>19</sup>

Kao i mnoga djela početnika, *Le villi* odražava brojne kompozitorske utjecaje. Prepoznaju se Ponchielli i Catalani u nekim lirskim dijelovima, Gounod i Bizet u plesnim stavcima, Massenet u solima, čak i Weberov *Freischütz* u završnoj sceni. U isto vrijeme Puccinijev individualni stil se može čuti u atmosferskom preludiju čija je početna tema, kasnije motiv koji označuje Robertov zavjet vjernosti, preuzeta iz romance *Melanciolia*. Anina *cavatina* i duet s Robertom koji slijedi karakteristični su po raznolikosti strukture u frazama i fleksibilnoj artikulaciji teksta. U prvom *intermezzu* Puccini je sklon skretanju prema subdominanti, piše zaostajalice koje se dugo ne rješavaju i često koristi dominantni nonakord. Obilje tematskih reminiscencija nalazi se pri kraju djela. Svi ovi elementi formirat će jedinstveni Puccinijev stil u operama koje dolaze. Aspekt u kojem je *Le villi* apsolutno neuspješna opera je drama. Ne postoji međuodnos između karaktera, stoga ova opera nije zanimljiva za izvođenje.

Godine 1895., dok je Mascagni još uvijek bio opijen uspjehom *Cavallerije rusticane*, Puccini ogorčeno piše Clausettiju iz kuće *Ricordi*: „*Le villi* je inicirao stil kojeg danas zovu '*mascagnano*', a nitko mi za to ne pripisuje zaslugu“.<sup>20</sup> U Catalanijevom pismu prijatelju, kritičaru Giuseppeu Depanisu, piše: „Na večeri koju je organizirao Franchetti u Milanu vodio se razgovor o toskanskim kompozitorima; čini se da su neki smatrali Puccinija, a drugi Mascagnija kao osnivača škole. Onda se Franchetti priključio razgovoru i rekao da budući se čini da je toskanska škola zaista formirana, zasluga ne pripada niti Pucciniju niti Mascagniju, već Catalaniju... To je ono što je Franchetti rekao... i zadovoljilo me jako jer... ja ne bih imao snage sam to reći.“<sup>21</sup>

Tko je u pravu? S jedne strane zasigurno Catalani. Bio je četiri godine stariji od Puccinija, imao iste glazbene uzore u Lucci i Milanu. Volio je Wagnerovu glazbu kao i Puccini; a lekcije iz francuske kulture je usvojio i bolje od svog sugrađanina jer je pola godine boravio u Parizu. Sve njegove opere počevši s *Eldom* 1880. najavljuju Puccinijev stil: elastična vokalna linija koja kombinira duže notne vrijednosti s naletom šesnaestinki, bogata harmonizacija, i, više od svega, prodiruća melankolija, često zvana „*menstizia toscana*“. Do kraja opusa Catalanijevi glazbeni elementi ne uspijevaju formirati snažnu osobnu sintezu. Njegova glazba, unatoč mnogim ljepotama i rafiniranosti misli (čemu suvremenici nisu težili) ne ostvaruje toliki utjecaj kao glazba drugih kompozitora. S druge strane, *Le villi* doista afirmira „*stile mascagnano*“ mnogo snažnije nego Catalanijeva opera, ali samo u određenim brojevima. Drugdje i ova opera ima velik

---

<sup>19</sup> Ibid., str. 43

<sup>20</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 56

<sup>21</sup> Ibid., str. 56

dio nedovoljno asimiliranih utjecaja. Dodatan, vrlo uvjerljiv razlog zašto *Le villi* mora prepustiti vodeće mjesto *Cavalleriji* je drama, ili manjak iste. *Le villi* je više priča nego drama, ona ne posjeduje emotivni naboj koji drži publiku napetom. Međuodnos i tenzija između likova u *Le villi* ne postoje za razliku od Mascagnijeve opere koja ih ostvaruje već u preludiju. Pobjednik nije onaj koji učini nešto prvi, nego najbolje, a u ovom slučaju to nije Puccini.

### 3. 3. *Edgar*

Ricordi nije želio dugo čekati na novu operu pa savjetuje Fontanu i Puccinija da odmah krenu s radom. Fontana se mučio s adaptacijom drame Alfreda de Musseta *La Coupe et les Lèvres* (tema slična onoj iz *Carmen*). Do kompletiranja libreta proći će čak tri godine te još jedna dok *Edgar* ne bude praižveden. U periodu od *Le villi* do *Edgara* Puccini doživljava period velikih iskušenja na osobnom i poslovnom planu.

Nakon majčine smrti Giacomo postaje glava obitelji. Sestre su se udale osim Iginije koje se zaredila. Morao je brinuti o mlađem bratu Micheleu koji nije imao ni približno toliko talenta, ali je prema obiteljskoj tradiciji ganjao karijeru glazbenika. Već na ljeto 1884. Giacomo mu pronalazi zaposlenje kod milanskog izdavača Pigne dok čeka prijemni ispit za ulazak na konzervatorij. Na ispit na kraju nije izašao zbog bolesti. Bazzini intervenira i Michele naknadno pristupa prijemnom ispitu i započinje sa studijem. Kroz sljedeće tri godine Michele sporo napreduje pod profesorskim vodstvom Michelea Saladina (Mascagnijev profesor). Godine 1888. se ispisuje sa konzervatorija bez diplome i emigrira u Argentinu. Nakon nekoliko mjeseci davanja privatnih lekcija, ponuđen mu je posao profesora klavira i talijanskog jezika u gradu Jujuy, u udaljenim krajevima Anda. Ubrzo je Michele uhvaćen u preljubničkom odnosu sa ženom utjecajnog prijatelja. Organiziran je duel u kojem je prijatelj ranjen u rame, a Michele proganjan iz grada. Vratio se nakratko u Buenos Aires da bi ubrzo pokušao pronaći sreću u Rio de Janeiru. Tamo obolijeva od žutice i umire u izolaciji 12. 3. 1891. Slomljena srca, Puccini piše Rameldeu: „Mislim da nisam osjetio takvu tugu čak ni kada je naša jadna majka umrla, a i to je bilo dovoljno strašno... I ja čeznem za smrću; što sam učinio ovom svijetu?... Ne mogu imati mir; noć je užasna za mene... U potpunosti sam gotov, ovo je bila zadnja slamka za mene i ne mislim da će ovog puta vrijeme biti uobičajeni iscjelitelj.“<sup>22</sup>

U međuvremenu Puccini i sam ulazi u preljubnički odnos. Upoznaje Elviru, tada udanu za lukežanskog trgovca Narcisa Gemignanija s kojim ima dvoje djece. Puccini Elviri daje instrukcije iz pjevanja i klavira. Mladi ljudi, tada 26-ogodišnji mladić i 24-ogodišnja djevojka se ubrzo zaljubljuju i započinju zajednički život u

---

<sup>22</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 61

Milanu. Dvije godine kasnije, 1886., rodit će im se sin, Antonio Ferdinando Maria. Elvira će uskoro zatražiti i službenu rastavu od supruga nakon koje je odlučeno da kćerka Fosca bude s njom, a sin Renato ostane pod očevim skrbništvom. Gemignani umire 1904. nakon čega su se Giacomo i Elvira i službeno mogli vjenčati.

Nije to bio naročito skladan brak. Na početku je Puccini bio jako zaljubljen u lijepu Elviru. Ona je bila obrazovana žena, ali nije imala razumijevanja za Puccinijeve strasti poput lova ili kartaških igri, a ni za želju za ulazak u njegov kreativni svijet. Bila je konstantno sumnjičava, a s vremenom je njena ljubomora poprimala sve ekstravagantnije oblike. Znala bi mu poprskati tekućinu koja sadrži brom po džepovima traperica kako bi smanjila njegovu seksualnu želju i često ga je pratila prerušena. Puccinijevo bjekstvo s Elvirom izazvalo je veliki skandal u rodnom gradu. Iz tog razloga tetak, dr. Ceru, traži povrat novca kojeg je uložio u studij mladog kompozitora.

Emotivne krize često su kompozitora sputavale u radu, a iznimka nije bila ni rad na *Edgaru* koji se protegnuo od 1884. do 1888. U ovom periodu Puccini nastavlja prisustvovati obnovama *Le villi* u Bologni, Trstu i Napulju. S Fontanom (koji je platio put) 1888. odlazi na festival u Bayreuth gdje uživa u *Parsifalu*. Iz ove godine datira i romanca *Sole e amore* za sopran i klavir, napisana za časopis *Paganini* u čast velikom majstoru. U tipično Puccinijevskoj duhovitoj maniri, zadnji stih glasi „Il primo di marzo dell' ottant' otto“ (prvi ožujak osamdeset i osme), a odnosi se na datum završetka kompozicije. U objavljenoj verziji stih je promijenjen u „Al Paganini G. Puccini“ (Paganiniju G. Puccini). Romanca je posebno važna jer je cijela, dakako na drugi tekst, kopirana u kvartet sa završetka trećeg čina *La bohème*.

Bez stalnih prihoda, uzdržavajući dvoje male djece i ženu teško je bilo stvoriti optimalne uvjete za rad, ali u tome je pomagao Ricordi stipendirajući mladog kompozitora s tristo lira mjesečno. Puccini nikad nije bio naročito brz kompozitor, no iako mu je u zrelim operama velik dio vremena prolazio na upute i korekcije libretistima, u primjeru *Edgara* ga je mučila i glazba. Pogled na autograf podsjeća na Beethovenove skečeve: mnoštvo prekrivenih odjeljaka glazbe, čak i čitave stranice, teško čitljivi ispravci preko kojih je često razlivena crna tinta. Elvirino konstantno podbadaње kompozitora činjenicom da je Verdi skladao tri velike opere u tri godine također nije pomoglo.

Premijera *Edgara* bila je 21. 4. 1889., a kompozitor ju je iščekivao u nesigurnosti zbog straha od mogućih spletki neprijatelja koje je stekao nakon uspjeha *Le villi*. U pismu bratu Micheleu dva mjeseca pred premijeru piše: „Imam užasne strahove oko opere jer sam žestoko napadnut sa svih strana. Ako mi možeš pronaći posao nakon *Edgara*, doći ću. Ali ne u Buenos Aires nego u unutrašnjost, među



crvenokošce.<sup>23</sup> Ispostavilo se da su slutnje bile opravdane jer je opera, unatoč odličnoj postavi, nakon premijere bila izvedena još samo dva puta u La Scali. Ricordi je zahtijevao od Puccinija brze izmjene kako bi opera mogla biti ubrzo opet postavljena. Fontana je odbijao svaku sugestiju te mu je ova neuspješna suradnja s kompozitorom bila i posljednja. Neuspjeh *Edgara* mogao je Puccini vrlo lako platiti gubljenjem sponzorstva kuće Ricordi da njen vlasnik, Giulio, nije još jednom stao u obranu mladog kompozitora i nastavio s mjesečnom financijskom pomoći, vjerujući da je on „Verdijev nasljednik“.

Iako je Puccini revidirao operu, izbacio zadnji čin (osim zadnje scene) i promijenio glazbu u nekoliko situacija, *Edgar* nije dočekaio najavljene izvedbe u La Scali sljedećeg proljeća zbog bolesti vodećeg tenora. Između ostalih gradova opera je izvedena i u Lucci gdje je vrlo dobro prihvaćena, ponajviše zbog lokalnog patriotizma. Nakon neuspjeha u Madridu i Buenos Airesu kompozitor je bio vrlo samokritičan te je uz naslov vokalne partiture koju je slao engleskoj prijateljici Sybili Seligman dopisao: „E Dio ti Gu A Rdi da quest' opera!“ („Neka te Bog sačuva od ove opere!“).

*Edgar* je isprva osmišljen kao *grand opera* u stilu Meyerbeera (bez baleta). Ta tradicija je bila polako zastarjela, publika nije više s oduševljenjem prihvaćala tematiku i grandioznost *grand opere*. Virtuozna dramska rola dodijeljena je *prima donni*, liku Tigrane koja djelomično modelirana prema Carmen. U revidiranju opere, Puccini eliminira pretjerane i nekarakteristične elemente, no na taj način remeti dramsku strukturu koja je sada reducirana na slijed neobjašnjivih bizarnih situacija. Uočljiva je visoka razina zanata i sve više prepoznatljiv osobni stil. Među mnogim ponavljajućim temama Tigranin motiv karakterizira brutalnost poput Scarpije. Od karakterističnih elemenata Puccinijevog glazbenog idioma nalazimo sljedove paralelnih akorada, dodane sekste i dijatonsku melodijsku liniju. *Edgar* je najmanje izvođena opera i jedina koje nije nikad prevedena. Iako ostaje upamćena kao neuspjeh, služila je glazbenom i dramskom razvoju kompozitora.

### 3. 4. *Manon Lescaut*

Nakon velikog neuspjeha druge opere, Puccini upada u još veće financijske probleme i aktivno razmišlja o odlasku u Argentinu. Giacomo šalje nekoliko pisama bratu u nadi da će čuti pozitivan odgovor, no Michele odgovara: „... Upozoravam te - ne dolazi ovdje! Ne možeš ni zamisliti što sam sve prošao. Kakav život! Otišao sam iz Buenos Airesa gdje sam radio kao rob, nisam imao ništa za pokazati, a uz to život je vrlo skup...“<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 50

<sup>24</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 56

Dioničari izdavačke kuće *Ricordi* željeli su izbaciti Puccinija sa spiska kompozitora koje promoviraju zbog fijaska *Edgara*. Giulio Ricordi se oštro protivio tome, čak je i obnovio stipendiju svojem štićeniku. U dogovorima za novu operu Fontana prvo predlaže Sardouovu *Toscu*. Kompozitor i libretist su pogledali predstavu u Torinu i Milanu sa Sarom Bernhardt u glavnoj ulozi. Slijedno tome, Puccini traži od Ricordija da zadobije autorovu dozvolu za pisanje opere jer „u *Tosci* vidim dramu koju trebam; proporcije nisu pretjerane, nema spektakularne parade, niti djelo traži izobilje glazbe.“<sup>25</sup> Ovo razmišljanje jasno prikazuje Puccinijevu želju da izbjegne stil *grand opere*. Sardou ne pristaje odmah ponuditi svoje djelo kompozitoru koji nije etabliran. Pregovori su se počeli razvlačiti pa je Ricordi dao novi prijedlog, libreto talijanskog pjesnika i dramatičara Giuseppea Giacose s radnjom smještenom u Rusiji. Puccini je isprva entuzijastičan, no ubrzo zaključuje da nema inspiraciju za tematiku toga podneblja.

Uskoro ponovno odlazi u Bayreuth, ovog puta s dirigentom Facciom. Na repertoaru su bili *Majstori pjevači*, *Tristan i Izolda* i ponovno *Parsifal*. Već i prije odlaska u Njemačku Puccini je odlučio prema kojem će predlošku pisati novo djelo. Bit će to roman Abbéa Prévosta, *Priča o vitezu Des Grieuxu i o Manon Lescaut (L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut)*. Massenet je napisao operu prema istoimenom romanu 1884. te ostvario fenomenalan uspjeh osvojivši operne kuće cijelog svijeta. Iako Massenetova opera nije došla do Italije do 1893., sigurni smo da ju je Puccini znao zbog vokalne partiture koju je posjedovao otprije. Po prvi puta u karijeri Puccini je slušao svoj instinkt i uzeo isti naslov bez obzira na mnoga upozorenja (između ostalih i Ricordijeva) kako će sigurno doći do usporedbe s francuskim remekdjelom. Na upozorenja je odgovorio: „ Massenet osjeća kao Francuz, s puderom i menuetima. Ja ću osjećati kao Talijan, patetičnom strasti.“<sup>26</sup>

Prévostova *Manon* je prva u nizu likova *femme fatale* koja, bez naročito pakosnih sklonosti, donosi moralnu i psihičku propast muškarcima koji ju vole i pretvara ih iz pristojnih članova društva u kriminalce i prognanike. Mériméeova *Carmen* i Wedekindova *Lulu* spadaju u njene potomke. U prvoj adaptaciji romana u operu, u Auberovoj operi *Manon Lescaut* iz 1856. *Manon* je pomalo idealizirana. U *Carmen* po prvi puta na opernoj sceni pronalazimo žensku nemoralnost na djelu. Massenetova opera *Manon* ostvarena je s mnogo manje nasilja nego *Carmen*.

Prva osoba kojoj je Ricordi povjerio adaptaciju Prévostova romana bio je Marco Praga (sin *scapigliatija* Emilia). Budući da je to Pragi bio prvi libreto, pozvao je još jednog pjesnika u suradnju, Domenica Olivu. Pragino svjedočenje zajedničkog sastanka glasi: „Odobrenje mojeg scenarija, oduševljenje Olivinim stihovima, slaganje Giulija Ricordija, komentari divljenja Paola Tostija su se topili jedan po jedan zbog Puccinijevih sumnji. Što je više razmišljao o mom planu i podjelama u

---

<sup>25</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 87

<sup>26</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 57

činove, to mu se manje sviđalo... Želio je treći čin posve drugačije boje koju je maglovito vidio u glavi. Bio je tvrdoglav. Gospodin Giulio, u želji za pomirbom stavova, stao je ipak na Puccinijevu stranu. Umoran od sastanaka i rasprava, objavio sam da ću se povući i ostaviti Olivu kao sudca situacije, slobodnog da piše prema željama i hirovima kompozitora.<sup>27</sup> Budući da se pisanje libreta odužilo, pozvana su još dva umjetnika upomoć. Kratko je na drugom činu libreta radio Ruggero Leocavallo, a puno značajnije Luigi Illica od 1892.

Libreto je kompletiran početkom ljeta iste godine. Puccini odlazi u selo Vacallo na talijansko-švicarskoj granici prema preporuci Leoncavalla gdje iznajmljuje kolibu. Kad je došao u selo, na vratima Leoncavallove kolibe stajalo je platno s nacrtanim klaunom (pagliacco). Puccini je na isti način na svojoj kolibi nacrtao veliku bijelu ruku (manone).

Opera je završena u listopadu 1892. nakon tri godine rada umjesto predviđene jedne. Puccini je htio promijeniti naslov, ali nakon Ricordijeva savjeta odustaje i imenu Manon dodaje samo prezime, Lescaut. Bio je neodlučan prilikom odluke treba li popisati libretiste jer nitko od njih nije napravio toliko veliki posao da bude naveden kao samostalan libretist. Puccini se odlučuje na diskretnu anonimnost te uz naslov djela ne zapisuje niti jednog od njih. Autograf je po običaju neuredan. Puccini po prvi puta upisuje metronomske oznake i po uzoru na Verdija dinamičku oznaku ppppp.

Zbog neuspjeha *Edgara* i pripreme za Verdijevog *Falstaffa* u La Scali, *Manon Lescaut* je praizvedena 1.2.1893. u Teatro Regio u Torinu. Izvedba je fenomenalno primljena, Puccini je pozvan na poklon čak trideset puta. Nijedna zrela Puccinijeva opera nije ovako dobro primljena od praizvedbe. Alfredo Colombani za *Corriere della sera* je komentirao: „*Manon Lescaut* se može zvati opera klasičnog karaktera. Glazba ima razvojni stil velikih simfonija, bez odbacivanja potrebe za dramatskom izražajnosti - ili doista onime što se općenito naziva 'italianita'. Puccini je zaista talijanski genijalac.“<sup>28</sup> Drugi kritičar, Giuseppe Depanis za *Gazzetta Piemontese* je napisao da je Puccini „jedan od najvećih ako ne i najveći talent među mladim talijanskim opernim kompozitorima.“<sup>29</sup> Kroz sljedećih godinu dana *Manon Lescaut* je trijumfalno izvedena diljem Apeninskog poluotoka, u Hamburgu i Buenos Airesu. Usporedbu s Verdijem kojega je također treća opera, *Nabucco*, učinila poznatim, iznio je Bernard Shaw nakon prve izvedbe *Manon Lescaut* u Covent Gardenu: „Puccini mi se čini kao Verdijev nasljednik mnogo više od svojih rivala.“<sup>30</sup>

*Manon Lescaut* prikazuje Puccinijevu težnju za totalnom integracijom tona, riječi i pokreta. Jedini tračak konvencionalnih tradicija možemo pronaći u solima koja su

---

<sup>27</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 91

<sup>28</sup> Ibid., str. 105

<sup>29</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 63

<sup>30</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 64

pripremljena s nekoliko taktova orkestra. U koncepciji opere koja teži realističnom kontinuitetu činova teško je izbjeći oslabljivanje kvalitete glazbenog materijala koje nastaje zbog održavanja konstantne akcije na sceni. Kontinuitet je znatno lakše ostvariti u jednočinkama poput *Pagliacci* ili *Cavalleria rusticana*, no Puccini ga ostvaruje i u cjelovečernjoj operi. Kompozitorima Puccinijeve generacije, *giovane scuola*, Wagnerov se sistem lajtmotiva činio kao idealan način ostvarivanja kontinuiteta, no svi su bili svjesni da ga je teško integrirati u stil koji oduvijek daje vodeću ulogu ljudskom glasu. Franchettijev *Cristoforo Colombo* koristi ponavljajuće motive, ali ne uspijeva izaći iz strukture *grand opere*. Catalanijeva opera *La Wally*, nakon guste tematske organizacije prvog čina, u nastavku slabi i vraća se konvencionalnim metodama. Jedino Puccini uspijeva zaista profitirati od Wagnerovog utjecaja, a *Manon Lescaut* je opera gdje je utjecaj njemačkog majstora najviše vidljiv. Orkestralna tekstura je vrlo pažljivo komponirana, agonija ljubavnika opisana je tristanovskim kromatikama, a pjevačke i orkestralne melodije se prepliću u stilu *Majstora pjevača*. U karakterizaciji likova Puccini je ipak nešto manje uspješan nego Massenet. U francuskoj inačici je pohlepna crta Manon vidljiva od početka opere. Puccini i libretisti zamišljaju Manon drugačije: jednostavna, nevina djevojka koja popušta ovisnosti o bogatstvu samo zbog zajedničkog pritiska Lescauta i Gerontea. Između lika Manon iz prvog i drugog čina nema logične psihološke poveznice. Nadalje, koncentracija svih sretnih emocija između Manon i Des Grieux u prvoj polovici opere, i onih sumornih u drugoj neuvjerljivost je koju je Massenet izbjegao. Godinama izvan Italije Puccinijevo remek-djelo se moralo natjecati s Massenetovim, uglavnom bez uspjeha. Nakon Drugog svjetskog rata situacija se preokrenula.

## 4. BOEMŠTINA

Kad sam upitao svoje vršnjake što im prvo pada napamet kada čuju riječ „boem“ iznenadio sam se širokom paletom odgovora. Osoba nekonvencionalnog načina života, buntovnik, revolucionar, umjetnik, glazbenik i književnik najčešći su odgovori. Slijede odgovori negativne konotacije kao alkoholičar, alkoholičar s diplomom, alkoholičar s opravdanjem, narkoman, lijen čovjek, neradnik, propalica. Neobični odgovori su bili vječiti sanjar, osoba koja se lako zaljubljuje, nemirna osoba, ptica selica, vagabund.

Naziv boem dolazi iz francuskog jezika, *bohème*, a označavala je emigrante pristigle iz Bohemije, današnje Češke. Naziv se posebno odnosio na nomadske Rome koji su na putu iz istočne Europe prema zapadnoj i sjevernoj prolazili kroz Bohemiju. Ti nomadi su često bili povezivani s drugim vagabundima, ali i džeparima i raznim prevarantima, stoga od početaka (najranije već u 17. stoljeću), riječ boem ima kriminalnu konotaciju. Oko 1835. se prvi puta riječ boem aplicira na mlade ljude Pariza koji žive alternativnim načinom života, ali su se asocijacije s podzemljem zadržale. Kako bi jasno odvojio kriminalni svijet od umjetničkog kojemu je i sam pripadao, Henri Murger je napisao djelo „Iz života boema“.

Louis-Henri Murger rođen je u Parizu 27. 3. 1822. u siromašnoj obitelji. Njegov otac je bio kućepazitelj, a majka švelja. U zgradi u kojoj su živjeli nekoliko je susjeda imalo doticaj s umjetnosti, što je malog Henrija brzo privuklo unatoč negodovanju oca, bivšeg vojnika. U dobi od otprilike petnaest godina Murger napušta školu i mijenja nekoliko poslova dok se nije pronašao kao glasnik jednog odvjetnika. U to vrijeme počinje pisati poeziju. Sljedeći posao, tajnik ruskog grofa Tolstoja, bio je malo unosniji te si je mogao priuštiti sobu u potkrovlju zgrade koju je dijelio s jednim prijateljem.

Česti posjetitelji njihove sobe bili su razni mladi, siromašni umjetnici nižeg ranga, kojih je u ondašnjem Parizu bilo sve više. Tek poneka prodana slika, objavljen pamflet ili pjesma mogla im je osigurati topao i obilan obrok te zaštitu od hladnoće. Iz tog razloga su osnovali savez za međusobnu pomoć zvan „Pijači vode“ („Les buveurs d'eau“) čiji naziv ironično prikazuje neimaštinu. Tipičan dan mladih umjetnika započeo bi oko 7 sati jer su vjerovali kako je „inspiracija božica koja čuva rane sate“. Više ljudi u istoj prostoriji radilo je na svojim djelima. Radni periodi nisu nužno morali biti odveć produktivni, (često su koristili razne opijate kako bi potaknuli inspiraciju) već su bili oblik kvalitetno provedenog zajedničkog vremena. Poslijepodne bi druženje nastavili u nekoj od taverni gdje su razmjenjivali iskustva i ideje s drugim umjetnicima. Večerima nisu radili na svojim djelima nego istraživali Pariz, odlazili pogledati neku predstavu ili, još češće, zalazili u salone gdje bi pričali, plesali, tražili žensko društvo i socijalizirali se s *grisettama*, a ultimativni cilj (čak i vrsta natjecanja) bio je završiti večer u ljubavnom klinču s nekom od djevojaka. Život u nekvalitetnim higijenskim uvjetima učinio je od Murgera vrlo

boležljivog i proćelavog muškarca u dvadesetima. Bolovao je od bolesti danas poznate pod nazivom Henoch-Schönleinova purpura, koja pogađa male krvne žile u koži i uzrokuje pigmentaciju lica.

Latinska četvrt i Montparnasse na lijevoj obali Seine bila su područja najvećeg okupljanja mladih umjetnika (kasnija generacija umjetnika se seli u Montmartre), no mapa „Bohemije“ se zapravo ne može precizno prikazati jer nikada nije bila u potpunosti objektivno stanje. Njene „granice“ su mladost, nada, sreća, ljubav, hrabrost, ali i očaj, siromaštvo, hladnoća, bolest i bolnica. Odjeća, zanimanje, stil i ritam života bili su vanjski znakovi članstva, no pravi način bio je svijest pripadanja tom svijetu.

Murger i njegovo društvo s vremenom pronalaze *caffe Momus* na desnoj obali Sene i povezuju se s društvom umjetnika od kojih su neki ostvarili zavidnu karijeru: pjesnici Baudelaire, Banville i Nerval, književnici i kritičari Gautier i Champfleury, slikar Courbet, fotograf i karikaturist Nadar. Nakon što je bio kritičar jednog modnog časopisa, Murger počinje pisati o životu svog boemskog društva na nagovor Champfleurya i prijatelja Fleurya. Kratke priče izlazile su u razdoblju od 1845. do 1849. (s dužom pauzom za vrijeme revolucije 1848.) u satiričnom časopisu *Le Corsaire-Satan*. Neki skečevi su bili autobiografski, ali tek u četvrtom izdanju Murger koristi naziv *Scènes de la bohème* (Scene boema, naziv je postojao i prije, Murger ga je popularizirao). Kratke priče jednostavnih radnji koje opisuju suštinu boemskog života su za mnoge čitatelje, članove visoke buržoazije, bile jedini način za upoznavanje „zabranjene“ četvrti Pariza. Iako popularne među malim brojem pratitelja časopisa, priče nisu donijele slavu Murgeru. Pisac je pokušao ostvariti popularnost i različitim potpisima. Na sugestiju je promijenio ime iz Henri u Henry kako bi zvučalo elegantnije i bilo prepoznatljivo. (Englesku referencu nalazimo i u knjizi u liku ekscentričnog gospodina Birna koji je „*lord, o milord*“, o kojem se Schaudard očituje u prvom činu *La bohème*) Na Murgerovom grobu također piše Henry, a ne francuska inačica Henri. Prezime je također promijenio u Mürger nadajući se da će tako u stranim zemljama točno izgovarati njegovo prezime. Uostalom, kombinacija engleskog i njemačkog jezika u Parizu je zasigurno zvučala egzotično.

Preokret se događa kada Murgeru prilazi mladi dramaturg u usponu Théodore Barrière, koji mu nudi pomoć u sastavljanju komedije u pet činova od objavljenih priča. Premijera komedije *La vie de bohème* (*Život boema*) u Théâtre des Variétés 1849. godine doživjela je veliki uspjeh, a nazočan je bio i prvi francuski predsjednik (tadašnja Druga republika) Luis- Napoleon Bonaparte i mnogi članovi umjetničkih krugova koji su došli iz znatiželje, budući da je bilo poznato da su likovi u predstavi stvarni ljudi, Parižani. Predstava je doživjela uspjeh, Murger je dobio pismo s riječima hvale njegovog književnog idola, Victora Hugoa, kao i željenu počasnu crvenu traku Legije Časti (Legion d'Honneur). Nakon minimalno šest obnova predstave boemi su bili goruća tema ulica Pariza i novinskih kritika. Popularnost predstave osigurala je Murgeru ponudu izdavačke tvrtke da sastavi

roman 1851. Kako bi bolje povezao priče, revidirao je djelo te dodao uvod i zaključak u kojima iznosi svoju filozofiju boemštine i moralne pouke koje bi se trebale izvući iz knjige. Murger nije prvi pisao o umjetnicima koji se muče kako bi ostvarili karijeru, ali je vrlo imaginativno i živopisno prikazao atmosferu Latinske Četvrti. *Scènes de la vie de bohème (Prizori iz života boema)* su zapravo više sjajan novinarski uradak nego književno remek-djelo. Murgerov stil pisanja nije komplicirano sofisticiran, to je jednostavna satira u kojoj se realistični prikaz života boema povremeno miješa s romantičnim, cinizam sa sentimentalnosti, ružno sa šarmantnim.

Filozofija boema je uvijek bila podložna ambivalentnosti između predanosti umjetničkom, siromašnom načinu života i opsjednutosti buržoazijskim bogatstvom. Murger u uvodu romana jasno razlikuje boeme profesionalce i boeme amatere. Boem profesionalac je, poput njega, osoba koja se samovoljno odrekla poslovne karijere u želji za ostvarivanjem vlastitih umjetničkih vizija i ideala. Boem amater je mladi buržuj koji traži uzbuđenje i vrstu rasonode u pokušajima stvaranja umjetničkog djela ili izražava određeni bunt u mračnoj anonimnosti Pariza. Razlika je zapravo puno manja nego što je to Murger htio priznati, a on je i sam dokaz za to jer nije znao uspješno pisati ni o čemu osim o boemskom načinu života. Na taj način Murger predstavlja većinu ljudi kojima je bavljenje umjetnosti značilo način života i sam život, a rijetko kad odskočna daska ka smirenom životu buržuja.

Druga bitna misao iz Murgerovog viđenja boemštine je da je ona samo prolazna faza života. Smatrao je kako je boemski život privremeno stanje, a ako postane trajno, može uništiti čovjeka. U zadnjem poglavlju prikazuje Rodolpha i Marcela kao ostvarene buržuje. „Bohemiju“ opisuje kao „predgovor bolnice, mrtvačnica Akademije“. Iako je vječito tražio izlaz iz „Bohemije“, ironično je da su mu upravo tekstovi o njoj to i omogućili. Nakon uspjeha predstave i knjige, Murger seli na desnu obalu rijeke Sene izvan Pariza, što su mu zamjerali mnogi kolege umjetnici. Godine 1851. piše roman *Prizori iz života mladeži (Scènes de la vie de jeunesse)*, a 1854. *Roman o svim ženama (Le roman de toutes les femmes)*, ali ni jedan ne ostvaruje ni približno veliki uspjeh kao prvi. Iako je Murger tražio samo običan i opušten buržujski život, nije se nikada nije u potpunosti ostvario i odmaknuo od boemskog načina života. Do kraja karijere kasni s rokovima i zaboravlja ispuniti dogovore što mu ne omogućava konstantne ponude. Kad mu se zdravstveno stanje pogoršalo vlada je poslala novac za bolju medicinsku skrb, no bilo je prekasno i Henri Murger umire u bolnici 28. 1. 1861. u dobi od samo 38 godina. Posljednje riječi bile su „Nema glazbe, nema buke-nema Boema“ („Pas de musique, pas de bruit-pas de Bohème!“). Nakon njegove smrti priče o boemima nisu prestale, baš nasuprot, mnogim umjetnicima oni postaju omiljena inspiracija.

Murgerov prikaz boema, iako najpoznatiji, nije jedini. Danas zaboravljeni novinar, prijatelj Murgera, Courbeta i Baudelairea, Alexandre Privat d'Angelmont (1815-1859) primjer je čovjeka koji je obmanjivao sve oko sebe. Iz tog razloga nemamo puno točnih podataka o njemu jer bi priče o sebi svakome ispričao malo drugačije,

nikada jednako. On je također pisao o niskim socijalnim klasama Pariza, regiju je također zvao Bohemija, ali regiju koju je Murger odlučno isključio u svojim opisima. To je područje sirotinjskog kvarta naseljeno krparima, torbarima, akrobatima, uličnim sviračima orgulja. Privatove reportaže u djelu *Pariška anegdota* iz 1854. posebno su zanimljive zbog opisivanja inventivnih načina preživljavanja, aktivnosti i poslova, zvanih *métiers inconnus* (nepoznata profesija). Primjer takvog zanimanja je *boulangier en vieux*, skupljač starog kruha od kojeg proizvodi hranu za ljubimce i krutone za juhu. Drugi primjer je opis čovjeka koji je skupljao pasji i mačji izmet kako bi napravio rasplodno tlo za crve koje bi prodavao kao riblji mamac. Ili čovjek koji je hvatao mačke lutalice i prodavao ih u jeftinim bistroima gdje su ih kuhali i prodavali kao zečji ragu. Ne samo da su ovakve, danas teško pojmive aktivnosti bile istinite, nego se smatralo da su inspirirane vrlinama i respektabilnom vizijom. Svako takvo neobično zanimanje je potaknuto inspiracijom ili idejom pomoću koje su radnici mogli pomoći sebi i svojim voljenima.

Novinar Jules Valles (1832-1885) opisao je boeme kao buntovnike, revolucionare. Njegova istaknuta uloga u Pariškoj komuni 1871. je snažan razlog zbog čega su neki ljudi tu socijalnu revoluciju vidjeli kao gnjev boemštine. Autobiografska trilogija *Jacques Vintras* opisuje njegov put od boema do revolucionarnog radikala, a kolekcija iz 1865. *Les refractaires* opisuje Bohemiju kao vrlo prijeteću.

Murger, Privat i Valles opisuju boeme na drugačiji način te nam pomažu sagledati pojam iz drugog kuta osim onog umjetničkog. Figura umjetnika je centralna za boemštinu ne iz razloga što je Bohemija bila sastavljena isključivo od umjetnika, već iz razloga što je umjetnička intenzivna zaokupljenost samoispitivanjem i napretkom simbol širih problema društvenog života.



## 5. NASTANAK OPERE *LA BOHÈME* I PRVE IZVEDBE

Vraćamo se Pucciniju. Od ovog trenutka nadalje, Puccinijeve financijske brige su došle kraju. Novac osiguran uspjehom *Manon Lescaut* omogućio je Pucciniju da vrati veći dio devetogodišnjeg duga Ricordiju. Otkupljuje natrag očevu kuću u Lucci koja je prodana nakon što je majka umrla. Ponudu za posao na milanskom konzervatoriju nakon prerane Catalanijeve smrti predvidivo odbija.

Početkom 1890. Puccini je obavijestio brata da planira pisati operu u kojoj će centralni lik biti Buda. Očito mu se ta misao nije predugo zadržala u mislima jer ju ne pronalazimo više u pismima. Mnogo ozbiljniji plan od pisanja opere o Budi je želja da piše operu prema priči *Vučica* Giovannija Verga, iz kolekcije kratkih priča *Vita dei campi* iz koje je Mascagni izveo svoj libreto za *Cavalleriju rusticanu*. Zbog velikog uspjeha *Cavallerije* Ricordi je zaključio da bi još jedna Vergina priča mogla biti dobar materijal za uspjeh. Izdavač već 1890. kontaktira Vergu i De Roberta oko libreta *Vučice*. Verga odlučuje pretvoriti priču u dramu koju će onda moći transformirati u libreto. Do travnja 1894. Verga radi skicu drame, a De Roberto do kraja mjeseca završava versifikaciju. Pucciniju se svidjela ideja pa je neko vrijeme radio paralelno na obje opere, čak je i više preferirao *Vučicu*.

U lipnju 1894. kompozitor je posjetio Vergu u Cataniji kako bi diskutirali o detaljima libreta, ali i kako bi se upoznao s lokalnom atmosferom i narodnom glazbom Sicilije. Fotografirao je karakteristična mjesta i pisao zabilješke o narodnim nošnjama koje bi se trebale koristiti u operi. Nakon kratkog i nesretnog turističkog odlaska na Maltu gdje su ga engleske vlasti uhitile misleći da je špijun, vratio se razrađivanju detalja sicilijanske opere u Cataniji. Grofica Blandina Gravina (kćerka Cosime Wagner iz braka s Hansom von Bülowom) mu ubacuje zrno sumnje u *Vučicu* odgovarajući ga od opere s radnjom gdje je glavna junakinja ubijena za vrijeme Velikog petka. Nakon povratka u Torre dell Lago, Puccini piše Ricordiju 13. 7. 1894. da odustaje od projekta:

„Budući da su moje konzultacije s Vergom, umjesto da budu uzburkane do entuzijazma oko *Vučice*, uzrokovale tisuću sumnji, došao sam do odluke da bi djelo trebalo glazbeno postaviti nakon produkcije drame. Moji razlozi su: previše dijaloga u libretu koji su pretjerano razvučeni i neatraktivni likovi bez ijedne svijetle i privlačne figure među njima. Nadao sam se da će Verga napraviti više od lika Mare, ali bilo je nemoguće s obzirom na nacrt radnje... Jedino žalim za izgubljenim vremenom, ali nadoknadit ću ga bacajući srce i dušu u *La bohème*.“<sup>31</sup> Pismo je vrlo zanimljivo jer otkriva ponešto o Pucciniju kao dramaturgu. On odbija Vergin libreto zbog neatraktivnih likova što očito ukazuje na averziju prema čistom verizmu gdje prevladava težnja za nedopadljivim, čak i ružnim i prljavim likovima. Puno važnije, Puccini odlučuje pričekati reakcije *Vučice* kao kazališnog djela da bi

---

<sup>31</sup> Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002., str. 145

donio odluku treba li pisati operu na tu temu. Sad je jasno zašto su tri kasnije opere, *Tosca*, *Madame Butterfly* i *La fanciulla del West* bazirane na djelima koja su se pokazala uspješnim.

Puccini je i sam priznao da je dosta vremena izgubio radeći na *Vučici*, no čak i da se ta diverzija nije dogodila, nije sigurno bi li okolnosti oko nastajanja *La bohème* bile drugačije. Vidljivo je prilikom stvaranja *Manon Lescaut* koliko je bio zahtjevan prema libretistima, a taj trend se nastavio i intenzivirao prilikom rada na *La bohème*.

Za početak, nismo u potpunosti sigurni tko je zaslužan za prijedlog romana Henrija Murgera *Scènes de la Vie de Bohème* kao predložka libreta, iako se dvije osobe ističu: Giuseppe Illica i Ruggero Leoncavallo. Možda je Illica, vrsni poznavatelj francuske književnosti i jedan od libretista opere *Manon Lescaut* dao prijedlog da se libreto nove opere temelji na još jednoj uspješnici francuske književnosti. Iz Ricordijeva pisma Pucciniju u studenom 1892. daje se to i naslutiti: „Pričao sam ponovno s Illicom. Prvo mora završiti komediju, a onda će se baviti tematikom koja je komercijalna, a ima težinu.“<sup>32</sup>

Mogućnost Leoncavallova iniciranja tematike je ipak puno vjerojatnija i jasnije je dokumentirana.

U ožujku 1893., tijekom opuštenog razgovora dvojice skladatelja u milanskom kafiću u galeriji De Cristoferis, Puccini je otkrio Leoncavallu da radi na *La bohème*. To priznanje je razjarilo konkurentnog skladatelja, do tada i prijatelja, jer je (prema Leoncavallovim riječima) on pokazao Pucciniju svoj libreto za *La bohème* godinu ranije, a Puccini ga je odbio. Tako je Leoncavallo trebao imati prednost pri korištenju Murgerova romana kao predložka za libreto. (Iako je prema nepisanom moralnom kodeksu Leoncavallo bio u pravu, legalno nije, jer Murger nije imao nasljednike, stoga njegov roman nije više bio pod zaštitom autorskog prava te je bio slobodan za korištenje bilo kojem dramaturgu ili kompozitoru.) Rasprava se ubrzo nastavila u milanskim novinama. Leoncavallova izjava u novinama *Secolo* iz 20. 3. 1893. ustanovljuje:

„Maestro Leoncavallo želi učiniti jasnim da je ugovorio novu operu prošlog prosinca i od tada radi na glazbi. Nije prethodno najavio novu operu kako bi očuvao element iznenađenja. Kao dokaz može posvjedočiti priznati umjetnik Maurel kojemu je Maestro Leoncavallo rekao da za njega piše ulogu Schaunarda...Maestro Puccini, kome je Maestro Leoncavallo objavio da piše *La bohème*, priznao je da je tek nedavno dobio ideju za rad na istoj temi te o tome razgovarao s Illicom i Giacocom koji, prema njegovim riječima, nisu još završili libreto, stoga prioritet na ovu operu nepobitno ima Maestro Leoncavallo.“<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 74

<sup>33</sup> Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 32

Puccinijev odgovor dan kasnije u novinama *Corriere della sera* diplomatski ublažava problem:

„Deklaracija Maestra Leoncavalla u jučerašnjem Secolu zasigurno je učinila da publika razumije moju dobru namjeru; jasno je da, ukoliko mi je Maestro Leoncavallo s kojim sam dugo bio povezan snažnim osjećajima prijateljstva, povjerio ranije ovo što mi je neočekivano rekao neku večer, ne bih razmišljao o Murgerovim Boemima. Sada-zbog jednostavnih razloga-nisam više sklon uljudnosti kao prijatelj i glazbenik kako bih volio. Na kraju krajeva, zašto je to bitno Maestru Leoncavallu? Neka on komponira i ja ću komponirati, a publika će sama ocijeniti. Prednost u umjetnosti ne znači da osoba mora interpretirati isti predmet jednakim umjetničkim idejama. Želim samo da bude jasno da sam dva mjeseca, nakon prve izvedbe *Manon Lescaut* u Torinu, pažljivo radio na svojoj ideji i nisam je držao u tajni.“<sup>34</sup>

Ono što nijedan od kompozitora nije znao je da su imali potencijalnog rivala u Massenetu koji je dugo žudio napisati operu na istu temu. Njegov izdavač Hartmann ga je odgovorio.

Javna najava i rasprava oko prava na pisanje *La bohème* trebala je uroditi brzim napretkom opere. Ipak, on se nije dogodio iz nekoliko razloga. Prvi, već spomenut razlog, jest Puccinijeva okupacija projektom *Vučica* kojeg je naposljetku odbacio. Daleko najveći razlog sporog razvoja opere je međunarodni uspjeh *Manon Lescaut*. U ovo vrijeme već poprilično razgranata mreža vlakova omogućila je kompozitoru (za razliku od mladog Verdija pedesetak godina ranije) da prisustvuje na većini premijera. Puccini bi se duže zadržao u gradovima nadgledajući završni period proba, nudeći pomoć i savjete pjevačima, dirigentima i producentima, ponekad i revidirajući glazbu. Od premijere *Manon Lescaut* 1. 2. 1893. u malo više od godinu dana kompozitor je obišao sljedeće gradove: Trent, Brescia, Lucca, Hamburg, Bologna, Rim, ponovno Hamburg, Napulj, Budimpešta, Milano, Firenca, London.

Za ogroman uspjeh Puccinijevih opera nije zaslužan isključivo sam kompozitor i izdavač, Giulio Ricordi. Libreta za nekoliko najvažnijih opera napisali su Giuseppe Giacosa i Luigi Illica.

Giuseppe Giacosa (1847-1906), sin sudca, završio je pravo u Torinu, ali nije nastavio tim putem. Bio je talentiran pjesnik i esejist, autor kratkih priča, no iznad svega vrlo priznati dramski pisac suptilnog psihološkog uvida, zaslužan za širenje pokreta *scapigliatura* u Torino i Pijemont. Napisao je 32 dramska djela. Inicijalno prepoznavanje javnosti stekao je 1871. dramom *Una Partita a Scacchi* (Partija šaha), a dramom po uzoru na Zolu, *Tristi Amori* (*Tužne ljubavi*), napisanom 1887. za Eleonoru Duse i *Dame de Challant* (*Dama iz Šalanta*) napisanom 1891. za Saru Bernhardt stekao je i međunarodno priznanje. Od ostalih djela izdvajaju se //

---

<sup>34</sup> Ibid. str. 32

*Trionfo d' Amore (Trijumf ljubavi)* iz 1875. i *Come le foglie (Kao lišće)* iz 1900., no široj javnosti će Giacosa ostati zauvijek upamćen kao koautor libreta Puccinijevih opera *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca* i *Madame Butterfly*. S Puccinijem, koji ga je često uspoređivao s Budom ponajviše zbog smirenog, meditativnog držanja, započinje suradnju na *Manon Lescaut*, ali tijekom rada na *La bohème* suradnja postaje bliska i konstantna. Giacosa zadaci bili su versifikacija proznog teksta, elaboracija lirskih situacija, stvaranje ravnoteže u slijedu scena i pružanje književne uglađenosti libretima. Nije se dao požurivati, a za razliku od Illice bio je spor i mukotrpno savjestan u radu, pokušavajući uskladiti manje suptilne zahtjeve libreta s potrebnom književnom kvalitetom. „...jedna stvar je napraviti skicu scene manje ili više potpuno, a druga je kondenzirati predmet na nekoliko stihova, a u isto vrijeme pokušati ostvariti reljef esencijalnim elementima i paziti na oblik scene i stihova. Takav detaljan i zapetljan posao zahtijeva vrijeme, strpljenje i mnogo teškog rada.“<sup>35</sup> U njegovom radu uočljiv je trajni sukob između vlastitog umjetničkog integriteta i samokritičnosti s jedne strane te želje kompozitora i izdavača s druge. Iako je u nekoliko navrata htio odustati od pisanja libreta za *La bohème* i od pisanja libreta općenito: „Kunem se da neću više nikada biti uhvaćen u pisanju libreta.“, njegova dobroćudnost i velikodušnost tjerala ga je da se uvijek vrati započetom poslu.

Illica sjajno opisuje Giacosu za vrijeme dugih sastanaka s Puccinijem i Ricordijem: „...Giacosa je bio naša ravnoteža, u tamnim trenucima sunce, u kišnim danima duga... U tom metežu glasova koji izražavaju različite poglede i koncepcije, Giacosa glas je bio kao divna, uvjerljiva slavujeva pjesma... a Puccini? Nakon svakog sastanka je morao trčati na manikuru ugraditi nokte jer ih je izgrizao do kosti!“<sup>36</sup>

Luigi Illica (1857-1919) pisac je manjeg kalibra od Giacose, specijaliziran za lake komedije u francuskom stilu. Priznat je mnogo više kao libretist, a osim libreta za Puccinijeve opere izdvajaju se: Catalani - *La Wally*, Franchetti - *Christoforo Colombo*, Mascagni - *Iris*, Giordano - *Andrea Chenier*. Pisao je brzo, snalažljivo i prilagodljivo što su izvrsne karakteristike za libretista, a njegove jače strane bile su kreiranje živopisnih likova i epizoda. Iako u suštini susretljiv i dobroćudan, zbog čestog odavanja alkoholu bio je neuravnotežen i agresivan, a u jednoj prilici je u dvoboju zbog djevojke izgubio desno uho. Ekstravagantan način života uzrokovao je česte financijske probleme unatoč visokim honorarima koje je dobivao za posao. Usprkos drugačijim karakterima i umjetničkim idejama, Illica i Giacosa činili su najbolji tandem libretista kojeg je Puccini upoznao tijekom svoje karijere, a za pretpostaviti je da bi suradnja nastavila da Giacosa nije umro 1906.

Illica je započeo rad na libretu samostalno u jesen 1892. Murgerovo djelo je napučeno likovima i epizodama koji se mijenjaju kaleidoskopski, stoga nije bilo

---

<sup>35</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 77

<sup>36</sup> Ibid., str. 78



toplinom naglim pokretom jednog od njih koji uzima stolicu i baca je u vatru-ali gdje je papir? Rodolfo žrtvuje svoje djelo...Badnja je večer, drugi se vesele, a oni su bez novaca. Marcello ulazi, nitko niti ne okrene glavu..."<sup>38</sup> Kasnije će se promijeniti prvotna verzija scene u predstavljanje samo dva člana družine-Rodolfa i Marcella.

Velika promjena u strukturi dogodila se na burnom sastanku kojeg je inicirao Puccini kako bi izbrisao čin u Mussetinomu dvorištu. Razloge za brisanje cijelog čina navest ću u sljedećem poglavlju.

Grubi obris današnje verzije nastaje u ljeto 1894. godine. Vidljiva je cirkularna progresija scena i simetrija između prvog i zadnjeg čina.

1. čin, 1. scena, Tavan: Boemi; 2. scena, susret Rodolfa i Mimi, 3. scena, Latinska četvrt-caffe Momus
2. čin. Barriere d'Enfer
3. čin, 1. scena, Tavan: Boemi; 2. scena, Smrt Mimi

Jedina važna razlika od današnje verzije je da scena iz Latinske Četvrti još uvijek nije zaseban čin, a točan trenutak kad ona to postaje teško je odrediti. Ova scena, kasnije čin, stvarala je najviše muke autorskom timu, Giacosa je, kao što smo vidjeli, htio već odustati zbog nje. Glavni problem scene jest da se ona glazbeno razvija u *concertato finale*, tradicionalan oblik kojim se često završavaju srednji činovi opera, a u kojem se dostiže vrhunac napetosti, često praćen zapletom u radnji koji se razrješava u činovima koji slijede. Konvencionalan *concertato finale* ovisi o kompleksnom skupu struktura i zahtijeva formalan odnos riječi i glazbe što je postalo pomalo nepoznato libretistima s kraja 19. stoljeća. U Illicinom pismu Ricordiju s početka 1894. možemo primijetiti njegovu nesigurnost: „Misliš li da će verzija Latinske Četvrti koju smo sastavili odgovarati Pucciniju?... imajmo na umu da je Puccini htio male epizode..."<sup>39</sup>

Nakon odbacivanja čina iz Mussetinog dvorišta, Pucciniju se nije svidio ni čin Barriere d'Enfer kojeg je također poželio kompletno izbrisati što je nagnalo Illicu da komentira kako je: „iskorišten, odgurnut, vraćen i ponovno odbačen kao pas."<sup>40</sup> Illica bijesno reagira i predlaže brisanje čina Latinske Četvrti, što je razjarilo Puccinija: „Moram li slijepo prihvatiti Evanđelje po Illici? ... Imam svoju viziju Boema, ali s Latinskom Četvrti kako sam zamislio i zadnji put savjetovao Illicu, s Mussetinomu scenom koju sam ja dizajnirao: i želim smrt kako sam ju zamislio, tada sam siguran da ću napraviti originalno i vitalno djelo."<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 40

<sup>39</sup> Ibid., str. 43

<sup>40</sup> Ibid. str. 43

<sup>41</sup> Ibid., str. 45.

Prva polovica 1894. prolazi u konstantnom radu i prepravljanju, posebice činova Latinske Četvrti i Barriere, a Ricordi pobjedonosno objavljuje Pucciniju krajem kolovoza: „Illica mi je pročitao cijele Boeme i čini mi se da smo sada uspjeli. Zadnji čin, pogotovo smrt Mimi izaziva bujice suza. Osobno sam bio jako, jako ganut. Iako je pisan u tri čina, libreto mi se čini dug, no Illica i ja smo se dogovorili gdje će se lako moći kratiti. Ti možeš to učiniti kako budu diktirale glazbene potrebitosti koje će se pojavljivati u toku komponiranja.“<sup>42</sup> Puccini je napokon zadovoljan. U rujnu 1894. piše Ricordiju: „Nema sumnje da je ovo originalno djelo. I to kako originalno! Zadnji čin je najljepši. I Latinska Četvrt je lijep čin, ali ekstremno težak... Barriere ostaje slabiji čin.“<sup>43</sup>

Koliko god se činilo nestvarnim, dodatan razlog sporog napretka opere jest kompozitorova sklonost prema lovu koja je posebno bila izražena svake jeseni. Puccinijevo uhićenje u rujnu zbog lova bez dozvole kulminira lakrdijaškim suđenjem, a Ricordi mu piše: „Neka ti pošalju klavir pa umjesto da dosađuješ divljim zvijerima možeš pucati rafale melodije“<sup>44</sup> Poznato da je Musettin valcer *Quando me'n vo'* nastao upravo na čamcu tijekom jednog lova.

Definitivnu verziju prvog čina Puccini je započeo 21.1.1895., a završio ga 8.6.1895. Relativno dugačak period komponiranja, pogotovo kad uzmemo u obzir da je dio glazbe bio otprije spreman, uzrokovan je novim *produkcijama Manon Lescaut* u gradovima Bari, Leghorn, Rijeka (Fiume).

Drugi čin je napredovao brže, grafit u kompozitorovoj radnoj sobi ukazuje na 23. 7. 1895. kao datum završetka.

Ricordi je dao savjet za treći čin koji nije zadovoljavao Puccinija: „Ukini puno detalja. Previše ih je... opera će završiti kao mala komedija epizoda.“<sup>45</sup> Puccini završava treći čin krajem rujna 1895., sa zadnje napisanim preludijem u treći čin koji će postati jedan od najljepših preludija cijelog opusa. Upozorava Ricordija na neobičnu, veliku orkestraciju: “Upozoravam te da ćemo trebati četiri zvona. Ansambl: ksilofon, zvona, carillon, trube, bubnjevi, zvona na kolicima, bičevi, magarci, zveckanje čaša- stvaran arsenal... A što se tiče dinamika pp i ff, ja sam ih pretjerano koristio jer, kako Verdi kaže, kad želiš dobiti piano, napiši pppp.“<sup>46</sup> (U autografu 4. čina je ipak ostala jedna ekstremna oznaka, ppppppp, na kvintakordu h-mola, u preciznom trenutku smrti Mimi.)

Četvrti čin je bio jednako zahtjevan. Puccini je vrlo rano počeo poticati Giacosu da ga revidira jer je znao da književnik gubi strpljenje. Giacosa se ponovno požalio

---

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 84.

<sup>44</sup> Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 34.

<sup>45</sup> Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 47.

<sup>46</sup> Ibid., str. 48.

Ricordiju krajem lipnja 1895.: „Ispovijedam ti da sam umoran do smrti od konstantnog prepravljanja, retuširanja, dodavanja, ispravljanja, rezanja, slaganja, širenja na jednoj strani i reduciranja na drugoj... Pisao sam ovaj prokleti libreto od početka do kraja tri puta i neke sekcije četiri ili pet puta. Kako da završim ovim tempom?... Kunem ti se, neću više nikad biti zarobljen u radu na libretu!... Sutra ću se otići u hotel, sam, bez obitelji, (koja je uvijek uzrok distrakcije) završit ću za nekoliko dana. Ali hoće li i onda biti gotovo? Ili ćemo morati početi sve iz početka?“<sup>47</sup> Nakon ovog izljeva emocija Giacosa je većinu završnog poliranja libreta prepustio Illici. Problematici elementi u komponiranju četvrtog čina bili su Schaunardov *credo* usmjeren protiv žena i *brindisi* (napitnica) u čast vode, po uzoru na Murgerove „*Pijače Vode*“. Inicijalni *credo* koji je proizveo Illica činio se izvan karaktera, a Giacosa napitnica je bila teško uglazbljiva jer su stihovi za kvartet bili različitih duljina. Puccini je ipak inzistirao na obje epizode: „Uvjeren sam da Schaunard mora imati svoj *credo* jer ću inače biti prisiljen koristiti vodeće likove u tako važnom dijelu... Što se *brindisi* tiče, govorim ti opet da je gotovo nemoguće uglazbiti je (kažem „gotovo“, jer s dovoljno dobre volje može se uglazbiti i krojačev račun). Ostavi Giacosa ideje, ali daj im drugu formu, više nalik kvartetu...“ Postepeno kompozitor odustaje od obje epizode zbog iscrpljenosti i manjka ideja. Zaključio je i da bi kvartet bio bespotrebna distrakcija od smrti Mimi, stoga se odlučuje za kratku scenu boema koja služi kao kontrast s nadolazećom radnjom, a ujedno cirkularno povezuje prvi i četvrti čin. Dodatna poveznica je i ona glazbena, čega je dakako bio svjestan: „Čin je gotovo u cijelosti komponiran kroz logičke repetitive, osim dueta „*Sono andati*“, Collineovog „*Vecchia Zimarra*“ i još nekoliko detalja.“<sup>48</sup> Mnogi oštri kritičari kao razlog kritike navode upravo siromašniji glazbeni završetak opere, manjak glazbene inovativnosti, no često zaboravljaju da se retrospekcije koje Mimi doživljava prije smrti zbog glazbenih repetitiva doimaju više realistične. Navedena preokupacija za što realnijim i lirskim prikazom smrti Mimi vidljiva je iz posljednjih pisama Ricordiju i Illici: „...dvije riječi više, koja nježna fraza upućena Rodolfu bit će dovoljna. Možda sam previše suptilan, ali u trenutku kad ova djevojka, zbog koje sam toliko jako radio, umire, volio bih da napusti svijet manje za sebe, a više za onoga tko ju je volio.“; „...smatram da je vrlo efektno da Mimi ponovi ideju 'hladne ručice'... želim da bude što je moguće više pjevanja, melodiziranja...“<sup>49</sup>

Datum završetka opere jest 10.12.1895., nakon gotovo četiri godine rada na njoj. Kompozitor je kasnije priznao da je nakon završetka scene u kojoj Mimi umire morao: „ustati, stati u sredinu radne sobe, sam u tišini noći i plakati kao dijete. Osjećao sam se kao da mi je dijete umrlo.“<sup>50</sup> Nacrtao je mrtvačku glavu ispod koje piše Mimi, njen red u partituri je ostavio prazan, a kako bi pojačao dojam praznine, ispisao je nekoliko velikih korona uz veliki natpis *lunga*.

<sup>47</sup> Ibid., str. 49

<sup>48</sup> Ibid., str. 52

<sup>49</sup> Ibid., str. 52

<sup>50</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 87



Ricordijeva želja za postavljanje praizvedbe bila je Torino, u *Teatro Regio*, istom kazalištu gdje je sjajno primljena *Manon Lescaut*. Puccini se protivio tom odabiru. Smatrao je kako nije dobro postaviti dvije praizvedbe u istom kazalištu, nije mu se sviđala akustika u Torinu, a odbijala ga je i činjenica da je Torino vrlo blizu Milanu. Njegov izbor bio bi Napulj ili Rim. Dodatno je neslaganje nastalo zbog Puccinijeve opsesije za najcjenjenijom, a istovremeno i najskupljom pjevačkom postavom. U pismu s kraja studenog 1895., Ricordi se suprotstavlja kompozitorovoj ideji: „...u pogledu pjevačke postave i zapažanja oko nje, dopusti da ti kažem s mojom uobičajenom iskrenošću, bez uvrede dragi Puccini, da su ona neopravdana i nepravedna. Da, postojalo je vrijeme gdje je sve ovisilo o virtuoznosti grla. Za *Mjesečarku* i *Normu* morao si imati specijaliste. Danas opera treba homogenu postavu, što inteligentniju, to bolju! Nije umjetnik onaj o kojemu ovisi uspjeh opere, već opera sama... Ukoliko okupimo postavu koja je homogena, željna rada i animirana entuzijazmom, dobit ćemo što je potrebno.“<sup>51</sup>

Datum premijere je dogovoren, 1. 2. 1896., točno tri godine nakon *Manon Lescaut*. Dirigent je bio mladi, 28-godišnji Arturo Toscanini, a ne Leopoldo Mugnone koji je bio Puccinijev izbor. Toscanini je postao novi direktor opere gdje je 22. 12. 1895. učinio povijesni pothvat predstavivši *Sumrak Bogova* talijanskoj publici. Zbog kratkog vremena između dvije opere, publika se teže mogla poistovjetiti sa svakodnevicom boema. *La bohème* nije prva Puccinijeva opera koju je Toscanini dirigirao kako se često prikazuje. Dirigirao je više puta *Le villi*, a *Manon Lescaut* je postavio u Parizu. U pismu Elviri, 11. 1. 1896., Puccini piše: „Radimo kao psi. Uvjeravam te da je orkestracija čudesna. Predviđam velik i senzacionalan uspjeh-ukoliko umjetnici izvrše svoj dio... Rodolfo nema loš glas, ali sumnjam da će izdržati... Bariton je pun dobre volje, ali katastrofalan glumac. Svi pravi efekti su žrtvovani, a, kao što znaš, ova opera treba živahnu glumu. Povrh toga, njegov glas je grub, a Marcello je nježan čovjek. Ukratko, nije dobar... Vidjet ćemo što će Ricordi odlučiti. ... A orkestar! Toscanini! Fenomenalno! Danas je bila proba od 11-16:30, a navečer je 20:30-00:00“<sup>52</sup> Iako je u pismima Elviri Puccini pun optimizma, vjerojatno da ne pokaže pravo stanje uma, kompozitor zapravo strahuje oko recepcije novog djela.

I zaista, prve reakcije su različite. Publika, iako općenito zadovoljna, nije pokazala jednak entuzijizam kao za *Manon Lescaut*, izuzev zadnje scene koja je izvrsno primljena i nakon koje je Puccini izlazio više puta na poklon. Kritičari nisu bili blagonakloni nazivajući novu operu „žalosnim padom“, „porazom“. Jednu od najstrožih kritika napisao je Carlo Bersezio u novinama *Gazzetta piemontese*: „*La bohème*, budući da ne ostavlja dubok utisak na dušu publike, neće ostaviti velik otisak u povijesti scene. Bit će dobro ako kompozitor shvati ovo kao grešku i vrati se na pravi put. ... zaboravlja da se originalnost može vrlo lako ostvariti tradicionalnim manirama, bez ponosnog prikaza paralelnih kvinti (neugodan efekt)

---

<sup>51</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 88

<sup>52</sup> Ibid., str. 90

i bez prezira prema dobrim starim zakonima harmonije.<sup>53</sup> Toscanini je oštro osudio kritičare: „Niti jedan od tih kritičara nije razumio da je *La bohème* u potpunosti nova opera, kako u orkestru, tako i na sceni. Nisu svjesni da slušaju remek-djelo i bez razmišljanja su ga rastrgali. ...bili su previše vezani za postojeće tradicije. Puccini je to primio vrlo loše; ostavljen je kao krpa. Srećom, publika, koju nije najjednostavnije kupiti, razumjela je brzo i dobro... Na kraju je uvijek sud publike onaj koji se broji.“<sup>54</sup>

Puccini, tužan i šokiran obznanio je Fraccaroliju: „Rekli su da će Boemi biti skinuti prije kraja sezone. Ja, koji sam dao cijelu dušu u Boeme, volio ih bezgranično i volio njihova stvorenja više no što mogu reći, vratio sam se u hotel potpuno slomljenog srca. U meni je bila tuga, melankolija, želja za plačem... proživio sam najjadniju noć. A ujutro sam bio dočekan zburanim pozdravima od strane kritičara.“<sup>55</sup> Poput *Travijate* ili *Carmen*, *La bohème* je opera koju zbog realistične teme nisu prihvatili tvrdokorni kritičari, no mišljenje publike se u sva tri slučaja pokazalo dugoročno ispravnim. Do kraja veljače opera je izvedena 24 puta u rasprodanom kazalištu u Torinu. Drugo postavljanje opere, 23. 2. 1896. bilo je u *Teatro Argentina* u Rimu, dirigirao je Edoardo Mascheroni, opera je solidno primljena izuzev drugog čina koji je naišao na otpor. U novinama *Il popolo romano* piše: „Samo drugi čin ne manifestira umjetničku fuziju (glazbenih misli i scene) nego je razbijen ovdje i ondje epizodičnom prirodom radnje-iako sve su raznobojne i opisne. Pogreška nije toliko Puccinijeva koliko njegovih libretista koji su na sceni pokušali, bez dobre procjene težine, reproducirati zanimljivosti takozvane Latinske Četvrti... Glazba ovog čina, sveukupno gledano, nije ravnopravna vizualnim aspektima scene.“<sup>56</sup>

Nakon napuljske izvedbe, ona u Palermu 14. 4. 1896. bila je vrlo uspješna. Dirigirao je Puccinijev do tada omiljeni dirigent, Leopoldo Mugnone. Opera je primljena s neviđenim entuzijazmom, a zbog poziva umjetnika na pljesak nebrojeno mnogo puta cijeli događaj je trajao do jedan sat iza ponoći. Iako je dio orkestra već napustio svoja mjesta, a pjevači se presvukli i skinuli perike, publika je iznudila ponavljanje cijele zadnje scene, od ulaska Mimi, što je čak i za Italiju rijetko viđena pojava.

U lipnju 1896. opera je doživjela prvu međunarodnu premijeru, u Buenos Airesu. Slijede Aleksandrija, Moskva, Lisabon. U Engleskoj, opera je zaživjela 1897., prvo u Manchesteru (zbog hladnog primanja *Manon Lescaut* u Londonu), zatim u londonskom Covent Gardenu. Puccini London doživljava kao grad „pun crnog dima, tame, hladnoće, kiše i magle. Pravi pakao! Grozno mjesto za život!“<sup>57</sup> U

---

<sup>53</sup> Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 120

<sup>54</sup> Ibid., str. 119

<sup>55</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 92

<sup>56</sup> Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 120

<sup>57</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959., str. 94

lipnju iste godine održava se berlinska premijera, zatim bečka. Kompozitorov prvi posjet Parizu kako bi nadgledao probe za lipanjsku premijeru 1898. nije protekao sjajno što jasno artikulira u pismu Ricordiju: „Nisam sretan ovdje. Moji živci pate od previše uzbuđenja i nemam mir koji trebam. ... nisam rođen za život u salonima i zabavama!“<sup>58</sup> Generalnu averziju prema velikim gradovima najlakše možemo iščitati iz pisma koje je adresirano prijatelju Alfredu Casseliju iz svibnja 1898. tijekom boravka u Parizu: „... Muka mi je od Pariza. Žudim za šumom i slatkim mirisima, žudim za slobodnim kretanjem svojega trbuha u širokim trapericama i bez prsluka; žudim za vjetrom koji puše s mora, slobodan i mirisan... Mrzim pločnike! Mrzim palače! Mrzim stupove! Volim prekrasne stupove topola i jela, svodove sjenovitih proplanaka. Volim kosa, djetlića! Mrzim konja, mačku, pse lutalice! Mrzim parobrod, svileni šešir i frak!“<sup>59</sup> Očit je paradoks između čovjeka Puccinija i kompozitora Puccinija. Mrzi rafiniranost, sofisticiranost, uzbuđenja urbane civilizacije, a njegov cijeli opus je nezamisliv bez prikaza života u velikim gradovima, dok rustikalnih elemenata, opisa prirode nalazimo vrlo malo.

*La bohème* doživljava različitu sudbinu diljem Apeninskog poluotoka. Na sjeveru, u Torinu, Milanu, Bologni i Parmi, u prvih 30 godina od nastanka se ne izvodi često. S druge strane, na jugu poluotoka, u Napulju ili Bariju, opera je standardan dio repertoara gotovo svake sezone. Razlike nestaju nakon Puccinijeve smrti kad njegova umjetnost postaje kulturno nasljeđe čitave Italije. Pretpostavka je da je do raskoraka došlo jer je sjever Italije uživao više kozmopolitski repertoar, dok se manje imućna publika juga lakše mogla poistovjetiti sa surovom realnošću života junaka.

---

<sup>58</sup> Ibid. str. 95

<sup>59</sup> Ibid.

## 6. LIBRETO

### 6.1. Likovi

Prilikom gledanja Puccinijeve opere ne možemo naočigled zaključiti da su likovi zapravo Murgerovi prijatelji i suvremenici, ili da su mješavina više njih. Illica i Giacosa su svjesno izbacili većinu Murgerovih direktnih indicija koncentrirajući se na emocionalnu bit priče kako bi se publika lakše poistovjetila s likovima i prepoznala ih u sebi ili svojim poznanicima.

Rodolphe (Rodolfo u operi) je lik koji je očigledno modeliran prema samome Murgeru, no današnji bi se poznavatelji Rodolfa kao romantičnog sanjara i velikog ljubavnika iznenadili opisom glavnog junaka kao mladog, preuranjeno ćelavog čovjeka s višebojnom bradom u neurednoj obući i staroj obući. Rodolphe je glavni urednik modnih časopisa, *L'Echarpe d'Iris* i *Le Castor* (za ovaj pokušava napisati članak neposredno prije prvog pojavljivanja Mimi). Jedan od rukopisa drame *Le Vengeur* bez zadržke baca u kamin iz razloga što je napisao mnogo verzija iste, a samo posljednja će doživjeti izvedbu. Rodolphe živi u sobi na vrhu najviše kuće Pariza s jednim prozorom/otvorom (kroz kojeg će mjesečina obasjati Mimi na kraju prvog čina). Kao i kod Puccinija, Rodolphe idealizira i vjeruje u iskrenu ljubav koju misli da je pronašao u Mimi.

Marcel (Marcello kod Puccinija) je kompozit trojice figura: kritičara Champfleurya (čiju djevojku su nazivali Musetta), slikara Marcela Lazara (ime posuđeno za lik) i Tabara. Tabar je duže vrijeme radio na slici „*Prijelaz preko Crvenog mora*“ koju nije nikad završio što je dalo Murgeru ideju za Marcelovu scenu. Nakon što ju je junak u romanu više puta prepravljao, davao razna imena i nakon što je svaki puta odbijena za izložbu u Louvreu, završila je kao znak u trgovini mješovite robe. To je glasovita slika na kojoj Marcello radi na početku opere i koja se pojavljuje kao znak na gostionici u trećem činu.

Schaunard je modeliran po Alexandru Schanneu, kojemu ponajviše i dugujemo ova saznanja zbog autobiografije *Schaunardovi suverniri*, objavljene 1887. Schaunard se površno bavio umjetnošću da bi kasnije pronašao svoje zanimanje kao izrađivač dječjih igračaka. U romanu je prvotno zvan Schannard, no zbog pogreške u prijepisu je preimenovan. Schaunardov glas je poput lovačkog roga, u romanu on je slikar i glazbenik, u operi samo glazbenik. Komponira uz pomoć glasovira kojem je ton D raštiman, od tuda proizlazi Puccinijev detalj gdje Schaunard u Latinskoj Četvrti pronalazi lovački rog kojem je ton D nesigurne intonacije, što je prikazano u orkestru sukobom tona Des u rogu i Es u trubi.

Colline je mješavina dvojice Murgerovih prijatelja, studenta teologije Jeana Wallona koji je uvijek imao džepove pune knjiga i misterioznog Trapadoux, a

nadimka „Zeleni div“ zbog stasa i zelenog kaputa kojeg je stalno nosio. U romanu Colline nosi kaput u kojem ima mnogo knjiga. U drugom činu opere Colline preuzima kaput koji je bio na popravku, a na kraju ga prodaje kako bi priskrbio lijekove za umiruću Mimi.

Stari Mussetin sponzor, Alcindoro, nema direktan model u romanu. Njega su libretisti samostalno derivirali iz lika Barbemucea, mladog pjesnika i dandija koji je, kako bi postao bio boemskog društva, kolektivno pozivao boeme na skupe večere i zabave. Smatra se da je Barbemuce mješavina Murgerovih osobnih „neprijatelja“ Barbare i Boudelaira.

Benoit, vlasnik stana, doslovna je replika bezimenog gazde Rodolpheovog stana iz romana.

Musetta je inspirirana djevojkom kritičara Champfleurya, Marie Roux, nadimka Musetta i gospođom Dupont, poznatoj po ljubavnim aferama koje je dobro naplaćivala. Musetta je primjer *lorette*, tip prostitutke koja osigurava egzistenciju isključivo kroz seksualne usluge koje naplaćuje imućnijim muškarcima. Iako prikazana kao *lorette*, Musetta čezne za slobodnom voljom u izboru načina života i muškaraca. Egocentrične izjave iz drugog i trećeg čina pojačane su korištenjem zamjenice „ja“: „Ja želim raditi što me zadovoljava“, „Ja želim raditi što mi se sviđa!“, „Ja želim kompletnu slobodu!“ „Ja ću voditi ljubav s kime hoću!“. U kratkoj raspravi o braku s Marcellom, muškarcem do kojeg joj je jedino stalo, vidljiva je njena goruća želja da uvijek bude slobodna.

Lik Mimi inspiriran je minimalno četirima Murgerovim djevojkama od kojih se dvije ističu. Prva je Marie - Virginie Vimal, nježna, slabašna, malih, bijelih ruku. Čud joj nije bila tako nevina, prevarila je Murgera s njegovim prijateljem (zbog čega je pisac promišljao o samoubojstvu), sudjelovala u raznim kriminalnim radnjama zbog čega je bila i uhićena, a na kraju je završila na ulici. Druga djevojka bila je Lucille Louvet, oboljela od tuberkuloze od koje na kraju i umire vrlo mlada. Lucille su zvali Mimi od kuda i poznata fraza iz opere u kojoj se Mimi predstavlja Rodolfu kao Lucia. Iako Mimi u operi ima mnogo poveznica s ženom radničke klase, *grisette*, još bliža usporedba je ona s *femme fragile*. Ovaj tip lika, nastao kao refleks epidemije tuberkuloze, pronalazi svoje mjesto u djelima E. T. A. Hoffmanna, E. A. Poea i u Dumasovom romanu *Dama s kamelijama*, u liku Marguerite Gautier koju će Verdi preimenovati u Violetta Valery i ovjekovječiti u *Travijati*. Osobine takvog tipa junakinja su aristokratsko lice, „prekrasna“ boležljivost i nevina seksualnost. Bijele sobe i haljine, snježni, hladni ugođaji vežu se uz ovaj tip žene. One su često uspoređene s cvijetom kao simbolom ljepote i prolaznosti ili srednjovjekovnim bogorodicama.

Mimi je jedina iznimka među opernim karakterima izvedenim iz romana, njena osobnost je poprilično promijenjena, u operi ona je romantizirana do neprepoznavanja. U romanu, nakon što je živjela osam mjeseci s Rodolpheom na tavanu, započinje potragu za bogatijim muškarcem. Nakon što Rodolphe sazna da

ga je prevarila skoro ju udavi i potjera ju iz stana. Kod Puccinija, Mimi je nevina i slatka. Kad ju prvi puta upoznajemo živi „sola,soleta“, ide stalno u crkvu, a ako ne stigne obavezno moli za sebe; u trećem činu, kad se par treba rastati, Mimi traži od Rodolfa da joj vrati molitvenik. U predgovoru drame, Murger navodi kako je Mimi često samodopadna i da joj nedostaje senzibilitet i empatija za druge. Još jedan malen, ali psihološki vrlo bitan detalj je promijenjen u operi. Prva scena, u kojoj se Mimi i Rodolfo upoznaju u potpunosti je derivat priče Francine-in muf gdje se upoznaju kipar Jaques i Francine (priča nije povezana s glavnom radnjom romana). U njoj Francine (obojana istom emotivnom bojom kao i Mimi), a ne Jaques, pronalazi izgubljeni ključ i brzo ga sakrije kako bi imala razlog zadržati se dulje u sobi s novim „prijateljem“. Murgerovi citati koje su Illica i Giacosa koristili za opis Mimi reproduciraju samo četvrtinu originalnog paragrafa radikalno ukroćujući njen karakter. Za razliku od Murgera koji ju opisuje kao ženu (femme), libretisti ju oslovljavaju kao djevojku (ragazza) minimizirajući njen seksualni potencijal.

Odnos Mimi i Rodolfa glavni je (ako ne i jedini) pokretač radnje opere. Dvostruka arija i duet kojim završava prvi čin pravo je zanatsko majstorstvo libretista Illice i Giacose i zaslužuje dodatnu pažnju.

Dvojih mladih ljudi (a i publika) na početku otkrivaju očite razlike između sebe, zatim nesvjesno pokazuju privrženost jedan prema drugome, da bi na kraju prvog čina buknuła prava ljubav. Rodolfo u tri poznate fraze svoje arije „Tko sam? - Pjesnik./Što radim?-Pišem. /A kako živim?-Živim.“<sup>60</sup> zapravo ne opisuje novoj susjedi samo sebe (uostalom, u cijeloj ariji niti ne spomene svoje ime), već predstavlja poziv pjesnika kroz jednostavne odgovore na vlastita retorička pitanja. Odgovori ne traže dodatna objašnjenja, već čine samodostatna opravdanja za profesiju i aktivnosti kojima se pjesnik bavi. Iz ovog primjera možemo vrlo jasno iščitati težnju za identifikacijom umjetnosti sa životom, jedne od odrednica doktrine *l'art pour l'art*. Arija nastavlja u glatkoj, elokventnoj i vrlo kalkuliranoj poetskoj gesti. Rodolfov iskaz započinje antitezom „U mom sretnom siromaštvu“ i kreće se cirkularno: od prikaza realnog života: „rasipam rime i ljubavne himne kao lord“, do sanjarenja „dušom milionara“ te reverzibilno, iz „poznatih, slatkih snova“, koje su mu „dva crna oka“ raspršila, do realnog života u kojemu je slatka „nada“ koje će nadomjestiti gubitak snova sada ispred njega, u obliku Mimi.<sup>61</sup>

Autobiografski odgovor Mimi je manje elokventan, liči više na prozu nego na poeziju, ali njena „kratka“ priča traje duže od Rodolfove. Započinje prestrašeno i pasivno navodeći nadimak prije imena, a zbog vlastite nesigurnosti, u sredini prekida naraciju pitajući Rodolfa sluša li ju. Dva dijela njene arije započinju

---

<sup>60</sup> Giuseppe Giacosa i Luigi Illica: La bohème, libretto: „Chi son? Sono un poeta./ Che cosa faccio? Scrivo./ E come vivo? Vivo.“

<sup>61</sup> Ibid. „In poverta mia lieta/ scialo da gran signore/ rime ed inni d'amore. / Per sogni e per chimere/ e per castelli in aria/ l' anima ho milionaria./ Talor dal mio forziere/ ruban tutti i gioielli/ due ladri: gli occhi belli./ V' entrar con voi pur ora,/ ed i miei sogni usati/ e i bei sogni miei/ tosto si dileguar!/ Ma il furto non m'acora,/ poiche, poiche v'ha preso stanza/ la speranza!“

jednako, u njima Mimi navodi detalje svojeg čednog postojanja i čežnju za bijegom iz izolacije u kojoj je sama i pravi umjetne cvjetove. Mimi nema tako kalkuliranu strategiju predstavljanja, a naraciju završava zbog manjka daljnjih informacija o sebi: „Ne znam što bih ti još rekla o sebi“.<sup>62</sup> Dva trenutka poetskog klimaksa su njena želja za stvarima koje „pričaju o ljubavi“, stvari koje se nazivaju „poezija“ te završni izljev emocija priznajući da gleda kroz prozor u želji za „prvim poljupcem travnja“. U obje situacije se ostvaruje čvrsta poveznica s Rodolfom, jer on u svojoj ariji pjeva o poeziji, a na samom početku opere gleda kroz prozor u dimnjake Pariza očekujući da se sumorno nebo razbistri.

Nakon što društvo boema zove Rodolfa da im se pridruži u Latinskoj Četvrti, on otvara prozor kako bi im odgovorio. U tom trenutku scenska uputa glasi: „mjesečeve zrake ulaze kroz otvoren prozor i osvjetljavaju sobu“. Rodolfo otkriva društvu da nije sam, već da ih je dvoje u sobi, na što još jača zraka osvjetli Mimi: „Mimi je i dalje blizu prozora na taj način da je mjesečeve zrake osvjetljavaju. Okrenuvši se, Rodolfo vidi Mimi s aureolom i razmišlja o njoj kao u ekstazi.“ Mimi s prividnom aureolom je vrlo jasan motiv *femme fragile*.

U duetu „O soave fanciulla“ njihovi se glasovi po prvi puta ujedine i postaju komplementar par. Prvi stihovi Rodolfove arije, u trenu kad je odnos započeo „slučajnim“ dodirrom ruku: „Kako hladna ručica. Daj da ju ugrijem.“ i zajednički izlazak iz tavana uz držanje za ruke: „Daj mi ručicu, malena... slušam, gospodine!“ imaju gotovo identičan glazbeni motiv i uzorak sricanja. Dodatan simbol povezanosti dvoje ljubavnika nalazimo u drugom činu kad se predstavlja Rodolfo kao pjesnik, a Mimi kao njegovu poeziju.

Smrt Mimi je bila od najveće važnosti Pucciniju i libretistima. Relacija s Verdijevom *Travijatom* je očigledna, i Mimi i Violetta boluju od tuberkuloze. Puccini je prvotno čak inzistirao da četvrti čin počne s umirućom Mimi na krevetu evocirajući direktnu usporedbu s uspješnicom velikog majstora. Illica i Giacosa ga odgovaraju od te ideje trudeći se distancirati od tragičnog završetka *Travijate*. U 3. činu *Travijate* Violetta je na samrti u skromnoj sobici. Čita Germontovo pismo i saznaje da će ju Alfredo doći posjetiti, ali osjeća da je prekasno te se lirski oprašta od svijeta. Ulazi Alfredo govoreći kako će se skupa iseliti iz Pariza, Violetta mu obećaje oporavak, ali zna da je prekasno za to. Nakon što otpjeva duet s Alfredom i Germont se pokaje zbog učinjenog, Violetta se ozari i više ne osjeća bol ili strah od smrti i pjeva „O, srećo!“ nakon čega odmah umire u Alfredovim rukama. Illica i Giacosa su krenuli u suprotnom smjeru. Scena smrti započinje slomom Mimi, a ne završava, kao u *Travijati*. Mimi na početku scene, za razliku od Violette, doživljava euforiju i osjećaj povratka zdravlja: „Preporođena sam, preporođena sam!“<sup>63</sup>, tipično za oboljele od tuberkuloze (medicinski termin je *spes phthistica*). Kad boemi požure kupiti lijek i muf za ugrijati njene ruke, Mimi i Rodolfo ostaju sami na tavanu. U

---

<sup>62</sup> Ibid. „Altro di me non le saprei narrare: sono la sua vicina che la vien fuori d'ora a importunare

<sup>63</sup> Ibid. „Si, rinasce, si, rinasce!“

reminiscenciji Mimi je sada neobično elokventna i izražava se metaforično što je suprotno neartikuliranoj retorici koju koristi kroz cijelu operu. Intenzitet ipak vrlo brzo jenjava i ona započinje skupljati fragmentirana sjećanja. Komentirajući topao i mekan muf kojim grije ruke, govor se usporava i ona utone u vječni san: „Moje ruke... u toplini... i spavanje“<sup>64</sup>. Illica i Giacosa su toliko inzistirali na postepenoj smrti da točan trenutak prođe neopaženo. Schaunnard prvi primjećuje i obznanjuje vijest medicinski ispravnim terminom „izdahnula je“.<sup>65</sup>

Iako je smrt Mimi centralni događaj zadnjeg čina, čin nije isključivo ograničen tragedijom. *Travijata*, s druge strane, vrlo ekstenzivno analizira ženu koja je pogrešno osuđena moralnim standardima i fokusira se na uzvišenost njenog lika čak i u smrti. U *La bohème*, smrt Mimi predstavlja veću sliku, gubitak Boemije, izgubljene ljubavi, mladosti, ali i utopijske prošlosti. Stihovi koji su dodani nakon praizvedbe (kad su libretisti znali kako izgleda cijelo djelo pa stihovi služe kao svojevrsni životni credo) izvrsno opisuju upravo tu utopiju: „Marcello: O, blažena dob obmana i zabluda kad se vjeruje, nada se i sve je naizgled krasno./ Rodolfo: Najviše božanstvena je poezija, prijatelju, ona koja uči voljeti.“<sup>66</sup>

## 6.2. Adaptacija romana

Adaptacija Murgerovog romana za libreto nije bila jednostavna zbog njegove kaleidoskopske prirode, ogromnog broja likova i epizoda, ali i zbog bojazni reakcija suvremenika na eventualne umjetničke i političke implikacije postupaka libretista. Problem izbora materijala za libreto uvećan je činjenicom da je postojao roman i drama.

Drama je još uvijek bila pod zaštitom autorskih prava, a roman nije, stoga je roman (barem formalno) jedini smio služiti kao obrazac za stvaranje libreta. Glavna radnja drame se isprepliće sa situacijom u kojoj Rodolpheov bogati ujak, Durandin (ekvivalent Germontu iz *Dame s kamelijama*) uz slugu Baptistea, pokušava urazumiti književnika i uvjeriti ga da je dogovoreni brak s bogatom udovicom jedini pravi izbor. Samo se zadnji čin pokazao idealnim za dio libreta, u kojem, za razliku od romana, svi glavni likovi okružuju Mimi u njenim posljednjim trenucima života (Murger je prvotno htio da Mimi ozdravi te drama završi sretno, no njegov ga suradnik, Barrirère, odgovara od toga). Ideja za Musettin valcer izvedena je iz četvrtog čina u kojem bogata udovica poziva društvo boema na raskošnu zabavu gdje svi plešu valcere.

---

<sup>64</sup> Ibid. „Le mani al caldo e dormire“

<sup>65</sup> Ibid. „è spirata“

<sup>66</sup> Ibid. „Marcello: O bella età d'inganni e d'utopie“ Si crede, spera, e tutto bello appare! Rodolfo: La più divina delle poesie è quella, amico, che c'insegna amare!“



Ranije opisana kontroverza između dva kompozitora, Leoncavalla i Puccinija, uzburkala je javnost koja je nestrpljivo očekivala operu, a istinitost u svojatanju prava na libreto ovisila je i o jasnoj asocijaciji na Murgerov roman koji je imao ogroman utjecaj na talijansku boemštinu s kraja 19. stoljeća.

Murgerov roman prirodno je primljen vrlo dobro u Italiji, no drugi prijevod na talijanski, *scapigliatija* Felicea Cameronea, predstavio je članove boemskog društva, potaknut revolucionarnim događajima Pariške Komune 1871., kao više socijalno angažirane ljude, stoga u uvodu svog prijevoda djela piše: „*Scapigliatura* je poricanje predrasuda, partizan Ljepote i Istine, afirmacija individualne inicijative nasuprot šutnje... Sudbina *La bohème* je prelazak iz umjetničkog polja u socijalni konflikt. Nakon misli dolazi akcija... Politički *scapigliatura* priprema mine revolucije u novinama, puni ih prahom iščekivanja, a aktivira ih na barikadama...“<sup>67</sup>

Takva vizija pokreta odgovarala je Leoncavallu, ali ne i Pucciniju, koji je već na početku zamolio libretiste da ukrote buntovničke dijelove originalnog romana. Illica i Giacosa nastavljaju tradiciju *scapigliatija* ismijavajući buržoazijska načela, ali rade jasnu granicu ne ulazeći u političku domenu. Jedina politička scena u kojoj Schaunard ismijava radikalnu misao 19. stoljeća naknadno je izbačena. Nadalje, izbjegli su 1871., kao i revolucijsku 1848. smjestivši radnju okvirno oko 1830. 1830. je također nemirna godina u Francuskoj, kada nakon Srpanjske revolucije u Parizu kralj Karlo X. abdicira. Libretisti su se distancirali i od tog burnog perioda smještavajući radnju za vrijeme vladavine posljednjeg francuskog kralja, Kralja Građanina, liberalnog Luja Filipa, koji stupa na vlast nedugo nakon Karla X.

Kako bi se obranili od pitanja vjernosti originalu, libretisti su napisali uvod u kojem iznose pet principa kojih su se držali prilikom adaptacije Murgerova djela: 1. Reprodukcijska esencijalnost duha romana; 2. Vjernost Murgerovim likovima; 3. Studiozna reprodukcija atmosferskih detalja djela; 4. Zadržavanje općenitog nacrtu Murgerove priče i praćenje njegove metode u prezentaciji radnje pomoću jasno odvojenih scena (a ne činova!); 5. Tretiranje komičnih i tragičnih epizoda s potrebnom slobodom za dramatizaciju djela. Kao dodatak, prije svakog čina navode nekoliko Murgerovih citata kako bi pojačali dojam identifikacije sa svojim djelom.

Kao što je već rečeno, Murgerov roman je napučen likovima koji ulaze u radnju u različitim kontekstima i pod različitim imenima. U procesu reduciranja Schaunard i Colline „gube“ svoje djevojke, a Marcello i Musetta (čiji je odnos u romanu balansirao s onim Rodolfa i Mimi), ostaju bez velikog dijela karakterizacije, postaju pomalo površni i komični nasuprot više elaboriranom sentimentalnom odnosu Rodolfa i Mimi. Cijeli roman nema čvrsto razrađenu, jedinstvenu radnju već se sastoji od aranžiranih serija događaja i impresija, stoga je i sekvenca činova u operi neupitno labavija nego u ostatku Puccinijeva opusa. Ne postoji snažan

---

<sup>67</sup> Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 57

dramatski motiv koji pokreće radnju, niti se likovi dramaturški razvijaju već ostaju pasivne figure kojima se epizode jednostavno dogode (primjer je i sama tragedija Mimi koja ne proizlazi iz drame već se slučajno dogodi). Manjak dramatičnog pokreta kompenziran je zadivljujućim prikazom različitih atmosfera esencijalno statičnih scena. Takav pomalo impresionistički, vrlo smion eksperiment, kritizirali su prvi talijanski kritičari, a Puccini ga nikad više u ovoj mjeri nije ponovio.

Svaki od četiri čina je elegantno skrojen, koncizan, živopisan u promjeni scena i, što je najvažnije, svaki završava scenski efektnom situacijom. Velik broj detalja koji su distribuirani kroz cijeli roman u operi su pažljivo skupljeni i često koncentrirani unutar jedne scene.

Prilikom usporedbe libreta s romanom vidljivo je da su Illica i Giacosa pratili Murgera u prvom i četvrtom činu. Prvi čin počinje detaljem u kojem Marcello slika (7. poglavlje), Rodolfo pali svoju dramu (u romanu je sam, 9. poglavlje), Schaunard pripovijeda o smrti papige (17. poglavlje), društvo boema vara svog kućevlasnika (19. poglavlje), a upoznavanje Mimi i Rodolfa vrlo detaljno imitira ono kipara Jaquesa i švelje Francine (18. poglavlje). Sentimentalne reminiscencije Marcella i Rodolfa s početka četvrtog čina izvedene su iz 22. poglavlja. Nakon naglog ulaska Mimi, opera uglavnom prati peti čin drame.

Uz ovakvu bogatu listu korespondencija značajno je da drugi i treći čin opere nemaju gotovo nikakav temelj kod Murgera. 11. poglavlje se odvija u *caffe Momus*, a ne ispred njega kao u drugom činu opere. Treći čin je u cijelosti invencija Illice. Odabir rampe kao mjesta radnje se čini logičnim jer su oko 1830. one još uvijek označavale prijelaz iz grada u selo, a takav melankoličan ambijent s pravom evocira tužan i maglovit zimski dan i sukobe karaktera koji slijede. Budući da su drugi i treći čin nastali gotovo potpuno neovisno o Murgerovom djelu, oni podsjećaju na tradicionalne glazbene forme. Drugi čin je *concertato finale*, a treći progresija brojeva od solo recitativa do razvijenog lirskog kvarteta.

S druge strane, prvi i četvrti čin, koji su u velikom dijelu izvedeni iz romana, imaju gusto razvijenu mrežu verbalnih motiva koji ih povezuju. Za početak, u oba čina radnja se odvija na hladnom tavanu, a strukturirana je u dva dijela od kojih se prvi koncentrira na prezentaciju društva boema, a drugi na odnos Mimi i Rodolfa. Strukturalne sličnosti između prvog i četvrtog čina ne staju na očitim alternacijama „komičnih“ i „dramatičnih“ epizoda kako ih Illica i Giacosa nazivaju u svojem uvodu u libreto. U oba čina radnja započinje *in medias res*, razgovorom Rodolfa i Marcella, koji su u oba slučaja prekinuti ulaskom druge dvojice članova družine. Schaunard u oba čina ne uspijeva pridobiti pažnju ostatka društva, u prvom činu prilikom pripovijedanja o smrti papige, a u zadnjem činu pri zdravici nakon večere. Schaunardov komentar socijalnih prilika koji je naknadno izbačen trebao je služiti kao simetrični element sceni sa Benoitom gdje društvo boema ismijava njegov buržoazijski moral. Umjesto toga, scena antičkog plesa, u kojem Schaunard i Colline glume duel zauzima tu ulogu ravnoteže. „Duel“ je sastavljen od uzvišenih

replika i strastvenih ekstrema kako bi parodirao „visoki stil“ ranijih opera 19. stoljeća. „Schaunard: Žudim napiti se tvoje krvi! Colline: Jedan od nas završit će rasporenog trbuha.“<sup>68</sup> Obje scene, scena s Benoitom i scena lažnog duela ima i višu svrhu, služe kao komična epizoda nakon koje će ozbiljan dio radnje djelovati intenzivnije na gledatelja.

Prozodija i dikcija kojima je pisan libreto zaslužuju dodatnu pažnju. U 18. stoljeću libreta su bila nositelj dramske radnje, a glazba se morala pisati tako da odgovara svim zakonima koji određeni tekst posjeduje, a ne obrnuto. (Metastasijeva libreta su se izdavala posebno i izvodila kao drame, bez glazbe.) Postepeno je dominaciju preuzela glazba, ali čak i kod Verdija rijetko možemo naići na riječi koje ne mogu biti uklopljene u stih fiksirane silabičke duljine, ili u rimovane strofe. Boito u lagovom *Credu* eksperimentira sa stihovima koji nemaju konstantan obrazac broja slogova ili naglaska, a takvi stihovi se nazivaju „versi rotti“. Illica je jedan od prvih nakon Boita koji je prekinuo s pisanjem tradicionalnog talijanskog opernog stiha pretvarajući ga u nepravilne linije slobodnog stiha koje Giacosa naziva „illicasillabi“. U libretu *La bohème* ovakvi stihovi postaju norma, a ne iznimka. Slikovit primjer nalazimo pri samom početku opere u Marcellovoj replici: „Rodolfo, htio bih s tobom podijeliti/svoju duboku misao:/hladno mi je k'o psu!“<sup>69</sup> Osim nejednakog broja slogova u stihovima, neobična je i gruba kolokvijalna snaga stiha „hladno mi je k'o psu“ koja bi bila nezamisliva u govoru opernih likova s početka 19. stoljeća. Uz kolokvijalnu dikciju u libretu često nalazimo na realističan, jednostavan jezik, rijetko viđen u ranijim operama, koji služi za opis svakodnevnih radnji ili za dočaravanje atmosfere. Primjer s početka drugog čina to vrlo slikovito prikazuje: „Brzo ovdje! Konobar! Jedna čaša! Požuri! Piva! Nešto za piti!“<sup>70</sup>

Kako bi prikazali boemsku slobodoumnost libretisti često koriste „visoki stil“ pisanja u trivijalnom kontekstu. Duhoviti primjer je trenutak kad Rodolfo pali svijeće prije večere uz rečenicu: „Neka ova divna dvorana sjaji“<sup>71</sup>, gdje je njihov tavan sve samo ne „sjajna dvorana“. Očigledna ravnodušnost prema moći i bogatstvu prikazana je na početku opere kad Marcelo, slikar, „utapa faraona“. Posebno zanimljiva i duhovita scena je ona s kućepaziteljem, Benoitom. Buržuj Benoit se pod utjecajem alkohola počinje služiti *slangom*, a kad slučajno spomene kako je prevario ženu, boemi se pretvaraju da su uvrijeđeni njegovim moralnim postupkom: „Ovaj muškarac ima ženu, a srce mu žudi gnusobe! I smradi i gadi naš poštenu stan“.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Giuseppe Giacosa i Luigi Illica: *La bohème*, libreto: „Schaunard: Il tuo sangue io voglio ber!/ Colline: Un di noi qui si sbudella!“

<sup>69</sup> Ibid. „Rodolfo, io voglio dirti/ un mio pensier profondo:/ ho un freddo canne!“

<sup>70</sup> Ibid. „Presto qua! Camerier! Un bicchier! Corri! Birra! Da ber!“

<sup>71</sup> Ibid. „Fulgida folgori la sala splendida“

<sup>72</sup> Ibid. „Marcello: Quest'uomo ha moglie e sconcie voglie ha nel cor!/ Rodolfo: E ammorba e appesta la nostra onesta magion!“

Parodijski preokret uloga otkriva dvostruke standarde u kojima Benoit, skriven pod fasadom buržoazijskog morala, potajno čezne za načinom života boema.

### 6.3. Izbačeni dijelovi libreta

#### A) Schaunardov politički program

Korespondencije Lugija Illice o Giuseppeu Giacosi, objavljene nedugo nakon Giacოსine smrti 1906., završavaju duhovitom scenom u kojoj Schaunard glumi političkog kandidata koji iznosi svoj politički plan biračima, ostatku boemskog društva. Scena je važna zbog tumačenja načela boemštine u Italiji i Murgerovog romana, naročito zbog provokativnog uvoda u prijevod Felicea Cameronea koji smatra da su boemi aktivni reformisti, spremni na podizanje revolucije. Scena otkriva da je umjetnički tim Puccini – Illica - Giacosa prepoznao odnos privatnih života boema i većih socijalnih problema, ali su se distancirali prikazujući anarhističku neovisnost likova prema politici. Epizoda je izbrisana u proljeće 1895., a tračak veze boem-politika u završnoj verziji libreta je kratka izjava Collinea kako ga je kralj postavio za jednog od ministra, no to njegovo izlaganje je brzo prekinuto Schaunardovim pokušajem da priredi zdravicu.

U ovoj iznimno smiješnoj epizodi svaka stavka Schaunardove političke strategije koju nazivaju „Vera rivolutione!“ (Istinita revolucija!) je trivijalizirana i reducirana na varijantu prihvatljivu boemskim načelima. Prva je „riforma sessuale“ (seksualna reforma) u kojoj Schaunard zahtijeva promjenu roda svih imenica talijanskog jezika u muški, na što ostatak društva zadovoljno komentira : „Son di sesso maschile!“ (One(imenice) su muškog roda!). Sljedeća reforma je unutrašnjih i vanjskih poslova ostvarena brisanjem svih dugova. Treća, ekonomska reforma (posebno važna tema debata tog perioda) bila bi ostvarena: „lo scambio libero/di tutti i patrimoni“ (besplatna razmjena sve imovine). Marcello i Rodolfo s entuzijazmom prihvaćaju i treću reformu, ali filozof Colline posumnja da bi Schaunard mogao biti *agent provokator* (još jedna važna tema tadašnjih političkih rasprava) zaposlen od strane konzervativne vlade čiji je posao uvjeriti skupinu na nezakonite radnje ili ideje. Prestrašeno društvo ga tjera iz sobe, a Schaunard se obračunava s njima: „Amabili Elettori,/volete un piatto in faccia?“ (Dragi birači/želite li tanjur u glavu?). Ovakvim ironičnim ismijavanjem gorućih političkih problema libretisti se vrlo jasno odmiču od radikalnih političkih implikacija koje je Camerone nadjenao Murgerovim likovima i radnji.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> 73 Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986., str. 142 - 146

## B) Čin u Musettinom dvorištu

Izbrisani čin iz dvorišta Musettine kuće je najveća promjena u procesu nastanka libreta. Prvu ideju o ubacivanju scene zabave i plesa u operu nalazimo u ranom Puccinijevom pismu Illici, međutim, kompozitor je s vremenom promijenio mišljenje rekavši da „Mabille“ scena nije inovacija. Puccini misli na „Bal Mabille“ u Parizu koji se održavao u dvorištu istog imena prema organizatoru, instruktoru plesa, gospodinu Mabilieu. Bal je otvoren 1831. samo za Mabilieove učenike, a u periodu 1843-1875 i za druge, uglavnom imućne ljude. Dvorište je bilo ukrašeno pješčanim putovima, travnjacima, drvećem. Prostor je bio osvijetljen stotinama plinskih lampi (vrlo moderno za to vrijeme), što je omogućilo ostajanje do kasno u noć. U veseloj atmosferi, uz pjesmu i ples, imućniji muškarci mogli su se i opustiti uz prostitutke. Puccini je u pravu kad kaže da bal u operi nije inovacija (*La traviata*, *Un ballo in maschera*), no tračak originalnog plana zadržao se i u završnoj verziji libreta kad ukućani optužuju Benoita za „ljubavni grijeh u Mabilieu“. Izvor za čin u dvorištu je šarmantna, ali mala epizoda iz šestog odlomka Murgerova romana, nebitna za radnju, kakvih ima mnogo u romanu. Budući da i Leoncavallo u svojoj verziji *La bohème* ima istu epizodu, teško je za povjerovati da ju je Puccini slučajno izabrao, stoga se Leoncavallove optužbe o plagiranju čine još vjerodostojnije. Razlika je u pristupu scenama. Leoncavallo, više socijalno angažiran, koncentrira se na razlike u društvenim slojevima (Marcello se ne može usporediti s bogatim bankarom) i probleme (Mimi je „kupljena“ od strane Vikonta). Puccini se više drži originala. Schaunard poziva Musettine stanare na zabavu gdje su prisutni ljudi svih klasa društva, različitih stilova življenja i bez dobne granice. Schaunard (jer je glazbenik) priprema glazbenike za program koji slijedi i odabire plesače za kadrilu (fragment je ostao u četvrtom činu). Colline tješi ostavljenog Rodolfa i isprobava vina iz podruma. Musettu je napustio njen imućni vijećnik, stoga se miri s Marcellom. Mimi ostavlja Rodolfa zbog izljeva ljubomore prilikom njenog upoznavanja s vikontom. Pojašnjavanje razloga njihovog razilaženja je važna prednost ovog čina kojeg u završnoj verziji gubimo, tj. u finalnoj verziji se navodi da je Mimi neko vrijeme živjela s vikontom, ali ne znamo razlog prekida ljubavnog odnosa s Rodolfom. Ipak, razlozi za brisanje čina bili su važniji. Za početak, gubi se jasna distinkcija između Musette i Mimi, *lorette* i *grisette*, *femme fatale* i *femme fragile*. Mimi bi bila okarakterizirana drugim bojama što nije odgovaralo Pucciniju koji je pod svaku cijenu želio zadržati dojam njene čednosti. Zatim, čin se ekstenzivno bavi odnosom Musette i Marcella, što bi uzdiglo njihovu važnost iz sfere sporednih u sferu glavnih likova, postali bi jednako bitni kao Mimi i Rodolfo. Napučena scena s puno ljudi rezultirala bi približno jednakom glazbenom realizacijom kao čin Latinske Četvrti, a libretisti su inzistirali na Musettinoj ariji koja bi dodatno pojačala dojam sličnosti s drugim činom.

## 7. PUCCINIJEV GLAZBENI IDIOM

### 7.1 Općenito

Puccini zauzima posebno mjesto u povijesti opere, posebice u glazbeno-dramaturškom razmišljanju. Njegova zamisao operne dramaturgije počiva na svojevrsnom naturalizmu, iz pažljivog promatranja ljudskog ponašanja. Premda je rekao za sebe da ima „više srca nego uma“, vrlo je promišljeno koncipirao svoje likove te manipulirao emocijama i etičkim stavovima gledatelja.

Upravo je ta manipulacija osjećaja mehanizam kojim i danas privlači publiku u kazalište. Kao gledatelji Puccinijevih opera lako se povezujemo i suosjećamo s likovima (ne samo za njih nego s njima) što je odlika vrhunskog dramatičara. Svojom glazbom tjera nas čak da simpatiziramo i loše likove poput Scarpije ili Turandot koje karakterizira poročnost u vidu sadizma i mržnje. S druge strane, Mimi, Manon ili Butterfly su likovi prema kojima osjećamo pravu samilost.

Puccini je bio svjestan granica svoje genijalnosti te spada u malu grupu umjetnika koji imaju mjerilo svojih kreativnih moći i stvaraju unutar dominantnog područja. Kritičari će jedva dočekati uhvatiti se za njegov citat kako je on kompozitor „le cose piccole“ (malih stvari), no Puccini zasigurno nije puki minijaturist, kompozitor blage i sladunjave glazbe kako ga neki vole karakterizirati. Uostalom, kompozitori koji su svjesni svog djelokruga najčešće mogu ostvariti savršene prilagodbe i učiniti svoje glazbene vrline dominantnim, a zamaskirati eventualne mane. Među Puccinijevim vrlinama definitivno je dar za nježnu lirsku melodiju, strastvenu dramatičnu frazu, gipku i rafiniranu harmoniju te orkestralnu boju. Kombinacija tih kvaliteta uzdiže Puccinija iz sfere većine opernih kompozitora.

### 7.2. Odnos Puccinija i verizma

Prikazivanje ljudi nižih društvenih klasa u svojim svakodnevnim radnjama je veristički element, a primjeri su *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Madame Butterfly* i u prvoj polovici *Suor Angelice*.

Nasilni elementi, posebno ubojstva, presudan faktor jednodimenzionalne verističke opere, našli su svoj put i do Puccinijevih djela, no iza tih radnji stoje uvijek dublji

psihološki i dramaturški razlozi. Klasični primjeri su *Tosca* i *Il tabarro*. *Il tabarro* je zadnji primjer verističke opere, napisan 1918. Osim zbog svakodnevnih likova Pariza, mračne atmosfere i ubojstva ona je veristička i zbog toga što je poput originalnih verističkih opera pisana u jednom činu. Zasižno najviše nasilna od svih Puccinijevih opera je *Tosca* sa scenama mučenja, pokušaja silovanja, ubojstva, smaknuća i samoubojstva. Kritičari su posebno zamjerali ubojstvo Scarpije jer je u originalu, u Sardouovoj drami, Scarpija ubijen van scene, dok Puccini, baš u verističkom stilu, kako bi ostvario intenzivan učinak na gledatelja, scenu ubojstva postavlja na scenu, pred oči publike. Orkestralna rafiniranost Puccinijevih partitura ne uspijeva zamagliti verističke elemente glazbenog tkiva *Tosce* i drugih opera: ekstremne promjene u dinamici, mahnita *tremola*, zlovoljna *ostinata* ili nagle eksplozije limenih puhača i udaraljki; sve u ulozi prikazivanja efekta nasilja.

Ako je važan veristički sastojak bio prikazivanje lokalnih boja, onda i u tom elementu Puccini naveliko premašuje verističke skladatelje. Tijekom komponiranja *Tosce* Puccini je oputovao u Rim da bi slušao crkvena zvona Rima. Tijekom komponiranja *Suor Angelice* proveo je puno vremena u manastiru Vicopelago, kako bi apsorbirao redovnički način življenja. Najslikovitiji primjer opsesivnog skupljanja informacija o tematici za koju je zainteresiran je *Madame Butterfly*. Tijekom pripreme Puccini je proučavao knjige o japanskim običajima, religiji i arhitekturi; slušao japansku glazbu te pozvao ženu japanskog veleposlanika u Italiji da mu pjeva tradicionalne japanske pjesme. U instrumentarij je dodao japanske gongove, a muzikolozi navode da je desetak melodija iz *Madame Butterfly* tradicionalno japanskih ili su komponirane po uzoru na njih.

Puccini je jednom prilikom izjavio kako se smatra stvoriteljem stila „mascagnano“, no nakon što je doživio mnoge napade kritičara u potpunosti je odbacio ideju da je veristički kompozitor. On dakako u svojim operama koristi neke verističke elemente, ali ne ostaje samo na njima, već razvija svoje opere više stilski slojevito i bogato.

### **7.3. Psihološki aspekti Puccinijevog stvaralaštva**

Od osobite važnosti je sagledati Puccinija kao karakterističan proizvod fascinantnog vremena, romantične dekadencije ili *fin de siècle*. *Fin de siècle*, kao i svako novo uvjerenje koje svrgava stare doktrine, obilježava nesigurnost, samoispitivanje i unutarnje kontradikcije o važnosti života i umjetnosti. Nietzsche je opisao period kao „ponovna procjena svih vrijednosti“. Stari poredak koji se do sada činio nepromjenjivim odjednom postaje nestabilan, što u umjetnicima izaziva razočaranje, frustracije i očaj vidjevši da tradicije koje su slijedili gube na važnosti.

U Puccinijevim djelima očit je glazbeni pesimizam i bespomoćnost, a riječi kojima se Puccini oprostio od svijeta zrače duševnom samoćom i izolacijom najbolje će nam opisati često čemerno stanje kompozitorova uma: „Ja sam bez prijatelja i sam, čak me i glazba rastužuje. Kad me smrt pozove, pronaći ću sretan počinak. O, kako težak je moj život!... Mladić uživa u životu, ali tko se obazire na to? Mladost brzo prođe, a oči skeniraju vječnost.<sup>74</sup>

*Fin de siècle* je period otkrivanja ružnog, fizičke i mentalne bolesti i abnormalnog kao vodećih tema za umjetničku obradu. Salome uživa u nekrofiliji, Elektra u materoubojstvu, Scarpia je erotski sadist (u Sardouovoj drami još ružnije opisan), Turandot je neurotična heroina podijeljena između sadističke zloće i krotke pokornosti itd. Istaknuta odlika *fin de siècle* umjetnosti je naglasak na zamaglivanju granica koje odvajaju realizam, impresionizam i simbolizam. Pokreti se preklapaju: istina se može ujediniti s romantičkim idealizmom, prikaz realnog života sa sanjarskim slikama, banalna elokvencija s rafiniranom poetičnosti i slično. Takav svijet maksimalno se udaljuje od onog klasične umjetnosti.

Umjetnici *fin de siècle*-a prihvaćaju iracionalnog čovjeka kao realnost i kao materijal za umjetničku tematiku. Takvom umjetniku je sada dana sloboda da kroz simboličku umjetnost izrazi svoje nesvjesne fantazije pa čak i psihičke nestabilnosti.

Kroz svoj život Puccini je proživljavao stanja neurotičnosti poput neopisive neodlučnosti, destruktivne samokritičnosti ili dužih perioda letargije i frustracije pa je stoga razumljivo da bi takav tip umjetnika teže procvao u ranijem, spokojnom periodu koji je bio uređen jasnim moralnim i estetskim vrijednostima. Glazba u mnogočemu prati nemiran karakter kompozitora. Tempo i emotivna stanja glazbe doživljavaju konstantne promjene. Ritamske promjene i tempo *rubato*, kojemu je toliko bio sklon, razbijaju standardne zakone ritma i proizvode rijetko viđenu dinamičnost brzih epizoda kao i pretjeranu malaksavost i vapaj sporih odjeljaka. Obilje dinamičkih i izražajnih detalja obilježavaju gotovo svaku stranicu njegovih partitura i otkrivaju opterećenost željom za prikazom i najsitnijih promjena raspoloženja. Njegova glazba se doima kao tekovina rada pod velikim pritiskom, a kao takva teško je zamisliti da bi mogla manifestirati spokojnost i duhovnost zbog čega je kompozitor bio oštro kritiziran.

Razloge za takvu mješavinu osjećaja i impulzivne, strastvene reakcije možemo samo pretpostaviti jer psihologija i estetika nemaju jasno utvrđena pravila i vrlo su individualne discipline. Ipak, važno je primijetiti Puccinijevu osnovnu i često ponavljanu temu, nešto kao *idée fixe* njegovog opusa-izjednačavanje ljubavi i smrti, sila koje uvećavaju i čuvaju ljubav i onih koji ju razdiru, mitološkog Erosa i Thanatosa. Za Puccinija ljubav je tragični grijeh otkupljen smrću. Njegov libreto je

---

<sup>74</sup> Google: „Non ho un amico mi sento solo, anche la musica triste mi fa. Quando la morte verra a trovarmi sarò felice di riposarmi. Oh com'e dura la vita mia!... Chi vive giovane si gode il mondo, ma chi s'accorge di tutto questo? Passa veloce la giovinezza e l'occhio scruta l'eternità.“



najčešće oblikovan tako da se radnja vrti oko glavne junakinje koja ima karakterističnu osobinu iskrene i nepresušne ljubavi. Takva ljubav za kompozitora predstavlja vrstu grijeha zbog kojeg ona mora biti mentalno ili fizički kažnjena. Uz nekoliko iznimki, katalizatori takvih kazni su tenori, a baritoni izvršitelji (iznimke su tetka u *Suor Angelici* i Turandot gdje su one progonitelji).

Izbor tema ovisio je o dramskoj i glazbenoj prikladnosti i umjetničkim konvencijama, ali Puccini je najbolje funkcionirao kad bi odabrao temu s kojom se mogao na bilo kakav način povezati. Odabranu temu bi nastavio elaborirati odgovarajućim karakterima likova i atmosferama, iz čega proizlazi sličan obrazac oblikovanja njegovih junakinja i dramskog uzorka, posebice u prikazu ljubavi i smrti ili mentalnom i fizičkom mučenju. Mnogi muzikolozi smatraju da je njegov odnos s majkom razlog ovakvog razmišljanja i djelovanja.

Puccini je ostao bez oca u dobi od pet godina. Odrastao je uz relativno mladu majku, pet sestara i mlađeg brata. Bio je omiljeno dijete, njegova veza s majkom bila je čvrsta i nježna. Takva atmosfera bila je pogodna za ostvarivanje snažne opsesije za majkom i stvorit će nepodnošljiv pritisak na mladog čovjeka nakon njene smrti. Srećom, nije se distancirao od ženskog roda, što se lako moglo dogoditi s obzirom na okolnosti. Osoba s kojom je na kraju završio u braku nije se pokazala kao prava odabranica, već je njihov odnos bio pun problema i nesuglasica. Puccini je suprugu Elviru varao s nepoznatim ženama, najčešće nižeg socijalnog statusa. Na taj način, prema nekim muzikolozima, Puccini pokušava pobjeći od snažnije žene (Elvira je bila dominantnija od njega u smislu snage volje), a odnosi s pokornim partnericama mu omogućavaju jednostavniju borbu protiv nesvjesne ovisnosti o majci.

„Ja sam ništa nego jadna mala djevojka, neprimjetna i dobra ni za što“ pjeva Minnie u *La fanciulla del West*. Ovaj opis nije prigodan samo za nju, već opisuje omiljeni tip Puccinijevih junakinja, žena koje su okaljane na razne načine, koje spadaju u socijalno izopćenu kategoriju. Za početak, tu je niz djevojaka sumnjive čednosti poput: Manon, Mimi, Masetta, Butterfly i Magda. Liu je ropkinja. Tosca je uspješna pjevačica što također aludira prema onodobnim shvaćanjima na ženu lakog morala. Minnie i Giorgetta su preljubnice. Sestra Angelica je „ilegalnim“ djetetom obeščastila svoju obitelj. Kao što možemo primijetiti, većina junakinja pokazuju ozbiljne mane u svojim karakterima, posve oprečno od simbola Puccinijeve majke. Upravo ta degradirana pozicija čini u kompozitoru osjećaj velike empatije i razumijevanja njihovih osobnosti pa za njih piše dirljivu i inspirirajuću glazbu. Opisuje ih kao nježne, blage, djetinjaste kako bi na neki način kompenzirao njihovu moralnu ili socijalnu manjkavost. U usporedbi s romanima i dramama iz kojih su kreirane neke su junakinje promijenjene do neprepoznavanja. Nijedna junakinja osim Turandot nema patološke crte.

Muški likovi imaju najčešće dvije uloge: tenori su romantični ljubavnici, a baritoni ubojice njihovih ljubavi koji simultano vole i mrze. Ako je suditi prema istoj premisi

nesvjesnosti, zamagljena očeva figura učinila je od tenora s početka opusa- Roberto (*Le villi*), Edgar, Des Grieux, Rodolfo, Pinkerton i Ruggero (*La rondine*) poprilično ženskaste heroje. Ipak, s emocionalnom zrelosti mijenja se i narav heroja u mnogo potentnijeg, muževnijeg junaka - Cavaradossi, Johnson, Luigi i posebice Calaf. U velikim baritonskim rolama vlada sadizam različitih vrsta- Geronte, Scarpia, Rance, Gianni Schicchi. Lika očinske figure i autoritativne muževnosti poput Verdijevih Rigoletta, Germonta ili Amonasra ne nalazimo u Puccinijevom opusu.

Koliko je Puccini bio uvjerljiv u prikazivanju tragičnih scena jednako toliko nije uspio prikazati veličanje katarzične moći ljubavi. Finala *Suor Angelice*, *La fanciulla del West* i *Turandot* to i demonstriraju. Ona su dirljiva i scenski impozantna, ali apoteoza ljubavi ne uspijeva u potpunosti dotaknuti slušatelja. Razlog za to mora biti što kompozitor psihološki nije u potpunosti osjetio takvu emociju. Ipak, sama činjenica da je pokušao ostvariti takvu interpretaciju ljubavi, znak je emocionalnog sazrijevanja čovjeka i kompozitora. Zrelost je vidljiva i u objektivnijem pristupu karakterima, kao i u manjem broju verističkih euforija i klimaksa nabijenih emocijom.

## 7. 4. Dramaturgija

Za Puccinija su predmet i njegova obrada temelj opere. Rad na libretu i dramaturško oblikovanje pojedinih scena su mu oduzimali katkad više vremena nego komponiranje, no on je smatrao takav rad jednako kreativnim. Pazio je na detalje, pjevačku dikciju, njegove scenske upute su detaljnije razrađene nego Verdijeve (bio je npr. opterećen točnim trenutkom dizanja zastora jer bi pogrešan moment mogao uzrokovati propast opere). Njegova tehnika u mnogočemu je jednaka piscima kratkih priča. Radnja je logične forme s jasnim žarišnim točkama koje služe zadržavanju gledateljeve pažnje. Razrada mora biti direktna i jednostavna kako bi radnja bila samorazumljiva. Inzistirao je na „l'evidenza della situazione“, detaljima situacija na sceni koji bi trebali poslužiti gledatelju da shvati radnju čak i ako ne poznaje jezik na kojem se opera izvodi. Taj kriterij je njemu samome bio presudan pri odabiru predloška za libreto kad bi u drugim državama gledao predstave na stranom, nepoznatom mu jeziku.

Puccini je imao neviđen dar za vizualne efekte na sceni. U njegovom opusu ne postoji opera bez barem jedne spektakularne scene kao npr. smrtna procesija za Liu, Te Deum scena u *Tosca*, prikaz hladnih ili nenaseljenih područja kao treći činovi u *La bohème* i *La fanciulla del West*. Puccini prije svega stvara dramske efekte koje na sceni može ostvariti isključivo pokretom, stoga nalazimo epizode scenske glazbe u njegovim operama, npr. scena neposredno nakon ubojstva Scarpije. Isto razmišljanje ga vodi do korištenja dramskog efekta pauzi u

glazbenom tkivu, posebice u trenutku najvećeg intenziteta. Kao dodatak nalazimo i Verdijeve „la parola scenica“, jednostavne i koncizne verbalne fraze koje donose poantu neke epizode.

Puccinijeva dramaturška tehnika ostvarena je izuzetnom ekonomijom materijala. Epizode koje se nalaze u originalnim djelima, a nisu bitne za radnju su izbačene prilikom adaptacije u libreto (jedina iznimka je *La bohème*). Povijesni detalji ili detalji mjesta radnje su također izrezani osim kad u slučaju kada služe ostvarivanju specifične atmosfere. Likovi su karakterno reducirani i služe samo dramatskoj potrebi, iako zbog mnoštva detalja kroz cijelu operu gledatelj može poprilično dobro osvijestiti pojedini lik. Konciznost u obradi materijala ima pozitivan i negativan efekt. Pozitivan rezultat je pokretljiva radnja i intenzitet koji se gradi postepeno. Zbog brige za maksimalnom koncentracijom materijala Puccini ponekad izostavlja dramske ili psihološke detalje koji su potrebni da u potpunosti obrazloži motive za postupke likova (primjer je odvajanje Mimi od Rodolfa). Butterfly je jedini lik koji tijekom opere doživljava jasan i stabilan psihološki razvoj.

Strukture činova pokazuju određenu repetitivnost. Prvi čin je najduži, komponiran u dva dijela. Prvi dio je pokretan, drugi statičan, a gotovo uvijek prvi čin Puccini započinje sa „il motivo di prima intenzione“, idejom koja utjelovljuje suštinski duh opere. Puccini postepeno predstavlja likove što omogućava da se gledatelj upoznaje sa svakim likom posebno. Najvažniji lik je uvijek predstavljen posljednji. Najčešće je prvo predstavljen tenor, nekoliko sporednih likova i atmosfera. Centralni karakter najčešće je junakinja, predstavljena na karakterističan način pa se tako Mimi, Tosca i Butterfly prvo čuju van scene, a na taj način Puccini stvara napetost u iščekivanju njihovog pojavljivanja. Nakon ulaska, dvoje glavnih likova se predstavljaju jedan drugome što kompozitoru pruža priliku za prvi zaneseni ljubavni duet. Osjećaj za teatralnost je vrlo očit: Puccini suprotstavlja statičnom duetu upadice drugih likova. Primjeri su uzvici „Momus“ društva u *La bohème* ili Suzuki u *Butterfly*, a Tosca sama prekida tri puta duet s Cavaradossijem zbog svoje vlastite sumnjičavosti. Arije su najčešće vrlo jednostavne, dvodijelne strukture (A-A'). Iznimke su arije Rodolfa i Mimi koje su složenije strukturirane (i „In questa reggia“ u *Turandot*).

Drugi čin donosi prvi zaokret u radnji, nesuglasicu protagonista ili susret s antagonistima. Najčešće završava šokantnom situacijom poput ubojstva Scarpije ili uhićenja Manon. Junakinja u drugom činu često pjeva svoju drugu ariju.

Zadnji čin je uvijek najkraći i emotivno najintenzivniji što ide ruku uz ruku s Puccinijevim konstantnim zahtjevima za brzim raspletom. Zadnji čin je bogat glazbenim reminiscencijama, a karakterističan je i završetak opere u kojem Puccini Ponchiellijevim mehanizmom temu prethodne situacije piše za veliki orkestar.

## 7.5. Glazbeni stil

Problem kontinuiteta i povezivanja scena Puccini majstorski rješava. Po uzoru na Wagnera koristi neprekidnu orkestralnu strukturu i lajtmotive. U prvim operama, *Le villi* i prvoj verziji *Edgara* drži se tradicije opernih brojeva, ali s takvim načinom prestaje u *Manon Lescaut* iako se kostur forme može primijetiti do kraja opusa. Puccinijevi lajtmotivi, iako karakteristični, nisu konzistentno i strogo razmješteni kroz djelo. Istom temom će obilježiti različite likove, atmosfere, situacije, a ponekad će ju upotrijebiti bez dramske uloge, samo kao nadopunu glazbenom tkivu. Lajtmotive najčešće aplicira kao reminiscencije s promjenom tempa i tonaliteta. U posebnim situacijama transformira ritmičku i harmonijsku strukturu teme, a još rjeđe mijenja intervale lajtmotiva prema trenutnoj psihološkoj situaciji. Specifičnost je da se značenje lajtmotiva kod Puccinija otkriva kasnije, a ne u prvom nastupu.

Orkestralni tretman važan je mehanizam za postizanje glazbeno-dramatskog kontinuiteta. Puccini ga stvara usporedbom, a ne ispreplitanjem tema. Za njega je karakteristična tehnika glazbenog mozaika sastavljenog od kratkih glazbenih „kvadrata“ koji se ponavljaju, variraju ili sekvenciraju nakon čega se proces ponavlja na sljedećem „kvadratu“. Kritičari navode ovu tehniku neophodnom zbog Puccinijevog slabijeg osjećaja za glazbene inovacije.

Za postizanje glazbene homogenosti Puccini neke scene ili čitave činove oblikuje u kvazi-instrumentalnim formama, a posebno čest oblik je *scherzo*. *Scherzo* je forma prvih scena u *Manon Lescaut*, *La bohème* i *Madame Butterfly*. Prvi čin u *Turandot* podsjeća na četverostavačnu simfoniju.

Puccinijev najveći dar je osjećaj za melodiju. Diskutabilno je bi li njegove opere bile toliko popularne unatoč sjajnom osjećaju za dramatiku da nije pisao briljantne melodije. Kroz dar za melodiju vidimo da je duboko ukorijenjen u talijansku tradiciju i s pravom nazvan Verdijevim nasljednikom, iako je njegov spektar melodija manje bogat i variran od Verdijevog. Kvaliteta Puccinijevih lirskih arija leži u osjetnoj toplini i sjaju vokalne linije. Poput Verdijeve melodije, ona je pretežno dijatonska, ali za razliku od starijeg kompozitora, ne koristi *arpeggio* skokove. Izuzev klimaksa, njegova arija nema takav dramski naboj i ne započinje agresivno kao Verdijeva dramska *cantilena*. Puccinijeva arija najčešće počinje mirno, pritajeno, ponekad orkestar donosi temu, a glas se pažljivo ušulja u glazbeno tkivo, slično kao kod Masseneta i Debussyja. Vjerojatno najviše prepoznatljiva vrsta Puccinijeve melodije je tužni *arioso* u tragičnim operama. Takve melodije rezervirane su za trenutke u kojima drama dolazi do ekstremnih veličina, obično prije smrti lika. Karakterizira ih spori tempo, molski tonalitet i silazni intervali u liniji, posebice kvinte koje simboliziraju tragičan kraj. Korijen

takve melodije nalazimo u lamentacijama Bellinija ili Donizettija, ali vjerojatno za Puccinija važniji utjecaj je Massenetova glazba.

Značajan otisak Puccinijevog glazbenog stila u kontrastu sa sporom *cantabile* melodijom je *ballabile*, plesna tema lakog *staccata* u 6/8 ili 2/4 mjeri. Stil njegovih recitativa je uvijek mješavina izražajnog *ariosa* i konverzacijskog *parlanda*, ali uvijek s dozom melodioznosti.

Puccinijev orkestar postaje puno aktivniji partner u drami opere zbog utjecaja Wagnerovih glazbenih drama. Ipak, Puccinijev korijen u talijanskoj tradiciji je vidljiv u činjenici da unatoč veće uloge orkestra, jezgru glazbene teksture uvijek ima glas. Uz ulogu ostvarivanja kontinuiteta, orkestar kod Puccinija komentira, upozorava, anticipira i otkriva misli likova, no njegov instrumentalni komentar je mnogo uži od Wagnerovog ili Straussovog. Od *Manon Lescaut* nadalje primjećujemo francuski senzibilitet koji se manifestira kroz prozračnu, meku i skromnu teksturu, delikatnu komornu glazbu, raspršene male motive i akorde te kompletnu tišinu. Poput Masseneta i Debussyja, Puccini filigranski piše odjeljke i ima dobro razvijen osjećaj za slikovne detalje, dodire realizma poput oluje u *La fanciulla del West*, raštimanih mehaničkih orgulja u *Il tabarro* i snježnih pahulja i pucketanja vatre u *La bohème*. S druge strane nalazimo masivne *tutti* odjeljke s vokalnom linijom koja je dvostruko, trostruko ili čak četverostruko podebljana u orkestru. Puccini je kritiziran zbog tog mehanizma jer ga pretjerano koristi. Sličan mehanizam postoji i kod Rossinija, Bellinija, Donizettija i Verdija, no Puccini ga konstantno upotrebljava kako bi vokalnoj liniji pružio maksimalnu emotivnu snagu i toplinu.

Puccini koristi veliki orkestar iako baza ostaju blagi, izražajni gudači. Drveni puhači predvode komične, groteskne scene i scene mladenačkog naboja. Limeni puhači služe kao potpora rastućem intenzitetu, koristi ih u klimaksima arija. U svrhu opisa mjesta radnje Puccini koristi različite udaraljke. Ponekad pojedini instrument ili grupu instrumenata veže za određeni lik.

U deset od dvanaest opera nalazimo velike zbarske scene u čijem je sastavljanju Puccini bio majstor. Njegovi zborovi nisu samo rekviziti na sceni, već su često tretirani kao aktivni sudionici radnje kao u *Manon Lescaut* ili *Turandot*. Ako nisu direktno uključeni u radnju, služe scenskoj poletnosti i pokretu kao u *Madame Butterfly* ili *La bohème*. „Mumljajući zbor“ iz *Madame Butterfly* je od velike važnosti za atmosferu opere.

## 8. ANALIZA OPERE *LA BOHÈME* KROZ SINOPSIS

### Prvi čin

U najvećem broju analiza opera do Puccinija važan kriterij izvrsnosti je demonstracija određene vrste jedinstva pomoću sistema ili metoda koji su prisutni kroz cijelu partituru. Mnogi analitičari Puccinijevu glazbu pokušavaju analizirati pomoću istih tehnika, zanima ih motivski rad i totalno jedinstvo. Nekoliko muzikologa divi se tonalitetnom jedinstvu *La bohème* jer, prema njima, u prvom činu prevladava C-dur kojeg Puccini ponovno koristi u zadnjem činu. Navode da je zbog tragedije dur transformiran u mol koji na samom kraju opere skreće malu sekundu naviše, u cis-mol. Isti muzikolozi smatraju da je i dodatan dokaz za Puccinijev progresivni tonalitet drugi čin jer započinje F-durom, a završava dominantnim B-durom. Ja se ne bih povodio takvim razmišljanjem jer smatram da nije jednostavno za čuti (a ni vidjeti u partituri) toliko istaknutu ulogu C-dura u prvom činu, kao ni „razvoj“ od F-dura do B-dura u drugom činu. Baš nasuprot, nestabilnost C-dura vidljiva je u prvom motivu kojeg Puccini naziva *Motivo di Prima Intenzione*. Zvat ću ga lajtmotiv boema.

The image shows a page of a musical score for the first act of the opera *La Bohème*. It features four staves: two for Bass (Basso) and two for Treble (Soprano/Alto). The music is in 3/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro vivace' and the number of measures is 108. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'ruidamente'. The text 'RISTAMPA 1974' is visible at the bottom right.

Primjer 1, lajtmotiv boema

Početak *La bohème* je od velikog značaja za talijansku operu. Nema uvertire ili drugog formalnog oblika uvoda, ne nalazimo konverzaciju sporednih likova ili zborni broj koji priprema scenu. Radnja započinje *in medias res*, kao da je ispred nas prikazan komadić stvarne, realne životne situacije. Rodolfo i Marcello su u karakterističnim radnjama na početku opere. Prehlađeni Marcello hoda po tavanu i puše u ruke ne bi li ih zagrijao i nastavio rad na slici „*Prelazak preko Crvenog mora*“. Pjesnik Rodolfo meditativno gleda u sivo nebo Pariza tražeći inspiraciju za

nova djela. Lajtmotiv boema uspostavlja atmosferu punu nemirne, mladenačke energije. Akcentuirana punktirana figura prebacuje se iz instrumenta u instrument istražujući širok orkestralni spektar. Motiv je posuđen iz djela *Capriccio Sinfonico*, Puccinijevog diplomskog rada na Milanskom konzervatoriju iz 1883. Moguće je da ga je kompozitor izabrao za osnovni motiv kao glazbenu reminiscenciju na svoje dane umjetničke borbe u Milanu. U lajtmotivu boema bas se kreće kromatski, (G-Fis-F), a diskant dijatonski (G-A-H). Kombinacijom dva pokreta nastaje neriješeni dominantni sekundakord koji se rješava tek u 25. taktu kad napokon čujemo C-dur koji je potvrđen prohodnim sekstakordima nalik na *faux-bourdon*. Prolaznost koja prožima mnoge aspekte radnje *La bohème* utjelovljena je u prvom motivu. On je sekventnog karaktera i kao takav služi za modulacije u tonalitete silaznog kvintnog kruga. Puccini je već kao student bio privučen ovakvim modulativnim tipom sekvence, 1882. među skicama iz kajdanke nalazimo sekvencu koja započinje u C-duru, a završava u Fes-duru kojeg enharmonijski zamjenjuje. Uvodni lajtmotiv služi za predstavljanje boemskog duha, no budući da je Marcello vodeći predstavnik pokreta i prvi pjeva nakon izlaganja motiva, ovaj će motiv kroz operu često biti uparen s pojavom Marcella ili njegovim obraćanjem. Puccini je gotovo svim likovima dodijelio motiv kojeg ili pjevaju ili ga čujemo prilikom ulaska lika na scenu.

Melodija „*Nei cieli bigi*“ koju možemo nazvati Rodolfov lajtmotiv također je posuđen iz starijeg, odbačenog djela, *Vučica*. U *Vučici* je ova melodija predstavljala sicilijansko nebo i Etnu. Ovo je jedan od niza primjera gdje Puccini ignorira originalni verbalni smisao glazbene fraze. Sad ga koristi u drugom kontekstu ili situaciji. Široke konture i zaobljenost čine ovaj lajtmotiv idealnom dopunom prve teme. Poput „druge teme“ sonatnog oblika, on nudi lirsku protutežu. U prvoj poznatoj melodiji opere, „*Nei cieli bigi*“, početnih 6 taktova je u B- duru (pedalni ton je B, a diskant se spušta: F-Es-D-C-B). Kako bi ublažio statičnost progresije Puccini je alterirao jedan jedini ton, E u 4. taktu, pa akord postaje sekundarna dominantna za V (V izbacuje i vraća se odmah na I). Zbog navedene alteracije, u 6. taktu više ne čujemo B-dur kao toničku harmoniju, već osjećamo da će se melodija kretati dalje, do završnog cilja, F- dura. Ovakve male promjene naveliko pomažu kompozitoru u ostvarivanju glazbenog kontinuiteta i razbijanju statičnosti harmonijske progresije.

Puccinijeve jednostavne i dijatonske melodije, vezivnog karaktera, s čestim dugačkim i stacionarnim uzorcima, ne bi bile dovoljno pamtljive i primamljive slušatelju bez harmonije koja ima važnu organizacijsku ulogu. Uz to, početak „*Nei cieli bigi*“ anticipira melodiju iz Rodolfove arije „*Che gelida manina*“. Takve anticipacije Pucciniju postaju jedan od omiljenih mehanizama sistematizacije glazbenog tkiva.

Lo stesso movimento

1. 2. 2.

*p dolce*

*f sonoro*

This system contains the first two staves of the score. The top staff has a first ending bracketed and marked '1. 2.' with a repeat sign. The second staff is marked 'p dolce' and contains a melodic line. The third staff is marked 'f sonoro' and contains a bass line. The system concludes with a first ending bracket and a second ending marked '2.'.

n poco)

Nei cie.li bi gi guardo fu.mar dai mil . le co .

divisi pizz. *pp*

divisi pizz. *pp*

divise pizz. *pp*

pizz. *pp*

pizz. *pp*

This system contains the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'n poco)' and the lyrics 'Nei cie.li bi gi guardo fu.mar dai mil . le co .'. The piano accompaniment consists of five staves, each with 'pizz.' and 'pp' markings. The system ends with a first ending bracket and a second ending marked '2.'.

Lo stesso movimento  
P.R. 110

Primjer 2, „Nei cieli bigi“



8

Fl.

Ob.

Cl. b.  
in Sib

Fag.

in Fa  
Corni  
in Fa

Arpa

ROD.  
- mi gnoli Pa - ri - gi..... penso a quel pol - tro - ne d'un vec - chio ca - mi -

Viol.

V. <sup>le</sup>

Vc.

Cb.

(additando il camino senza fuoco)

unite

unite

arco

pp

pp pizz.

poco rit.

poco rit.

pizz.

pizz.

poco rit.

F. R. 110

Primjer 3, „Nei cieli bigi“, nastavak, alteracija u prvom taktu primjera

Puccini je majstor melodije, no sve važne melodije u *La bohème* su praćene promišljenom harmonijskom progresijom koja je varirana samo ako i kad služe drugoj dramatskoj potrebi, tj. u rijetkim trenucima kad su tretirane poput Wagnerovih lajtmotiva. Bilo bi jednako pogrešno razmatrati Puccinijevo korištenje harmonije neovisno o melodiji koju podupire. Kompozitor je često bio kritiziran zbog siromašnijeg harmonijskog vokabulara i tendencije da frazu brzo dovede do

završetka umjesto da teži Wagnerovoj beskonačnoj melodiji. Iako je točno da progresije nisu prepune kromatikom te da fraze češće završavaju na tonici, sklonost korištenja jednostavnih akorada u različitim ili blago variranim oblicima sprječava da glazba zvuči kao serija kratkih segmenata s konstantnim osjetom završetaka, već dobiva na protočnosti, širem luku.

Poprilično nova Puccinijeva manira je prebacivanje melodije iz orkestra u glasove u striktnom pulsu, po uzoru na *Falstaff*. Nakon Rodolfovog lajtmotiva čujemo ponovno lajtmotiv boema koji služi kao spona za Marcellovo daljnje izlaganje (ovaj put uz pomoć Rodolfovog lajtmotiva). Marcello širokom pjevačkom gestom najavljuje jako važnu misao, (ismijavanje „visokog“ stila libreta ranijih opera) da bi u nastavku kolokvijalnim govorom (neuobičajenim za operu 19. stoljeća) rekao da mu je jako hladno: „Rodolfo, reći ću ti svoju duboku misao: Hladno mi je k'o psu.“<sup>75</sup>

Od takta I/3/16<sup>76</sup> vidimo kako Puccini koristi harmoniju u svrhu rasta emotivne tenzije. Uzlazni niz dominantnih sekundakorada uz *crescendo* i *stringendo* zvuči uznemireno i uskomešano jer Marcello po prvi puta spominje svoju nikad prežaljenu Musettu. Žali se da su mu ruke hladne kao da ih je držao u „ledenoj kući Musettinog srca“<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Giuseppe Giacosa i Luigi Illica: La bohème, libreto: „Rodolfo, io voglio dirti/ un mio pensier profondo:/ ho un freddo canne!“

<sup>76</sup> Točno mjesto za pojedini glazbeni detalj u partituri zapisujem na sljedeći način: rimski broj označava čin, prvi arapski broj označava veliki orkestralni broj unutar čina, a posljednji broj je broj takta unutar orkestralnog broja.

<sup>77</sup> Ibid. „giù in quella gran ghiacciaia che è il cuore di Musetta“

Fl. *cres.*

Ott. *cres. e string.*

Ob. *cres.*

Cl. in Sib

Fag. I. solo *mf*

Corni in Fa *mf*

Tr. be in Fa *sfz*

RODOLFO

MAR. gran ghiaccia - - - ia che è il - - - cuore di Mu - - - setta.

Viol. *cres.*

vle *cres.*

Vc. *cres. e string.*

P.R. 110

Primjer 4, sekvenca dominantnih sekundakorada u ulozi jačanja emotivne tenzije

Rodolfo, znajući što Musetta predstavlja Marcellu, ga prekida i smjesta zapjeva: „Amor...“ Dvojica junaka opisuju ljubav kao kamin koji jako žari, ali se i brzo ugasi. Tri kratka i brza dijaloga izvode se bez pratnje orkestra, doimaju se poput stvarnog razgovora, a odvojena su lajtmotivom boema. Ovaj primjer nam dokazuje Puccinijev neprikosnoveni talent za dramu na sceni. Zbog ovakvih epizoda se *La bohème* doima više kao veristička opera (u doslovnom smislu riječi, vero=istina) od opera razdoblja koje nazivamo verističkim. Težnju kompozitora i libretista da proizvedu što je moguće realniju operu dokazujemo i činjenicom da će čitanjem libreta i gledanjem opere čovjek uložiti jednako vrijeme, što je jedinstven pothvat u povijesti opere.

Marcello predlaže „žrtvovanje“ jedne od četiri stolice koje posjeduju na tavanu kako bi se ugrijali, ali Rodolfo „velikodušno“ nudi (pjevujući svoj blago varirani lajtmotiv) svoju dramu u pet činova. Rodolfo daje prvi čin Marcellu i kaže mu da ga potrga. Harfa od 1/5/1 kroz uzlazni *arpeggio* opisuje nastali plamen.

U sobu ulazi treći član družine, filozof Colline, koji je pokušavao nabaviti novac zalaganjem svojih knjiga, no na njegovu žalost sve zalagaonice su zatvorene, što

u svojem retoričkom stilu opisuje kao vidljive „Znakove Apokalipse“. Collineova tema u rogovima u krutoj 2/4 mjeri, s nastavkom u 6/8 mjeri u drvenim puhačima i gudačima, sugerira njegovu nezgrapnost i lažnu pompoznost. Collineov ulazak mogao je ostati manje upamćen da Puccini nije u naturalističkoj maniri savjetovao pjevača da uđe bučno i žestoko baci hrpu knjiga na stol.

⑥  
Un poco sostenuto

Un poco sostenuto  
ff  
ff tutta forza  
Un poco sostenuto

(si apre con fracasso la porta in fondo ed entra Col. line gelato, intirizzito, battendo i piedi, gettando

a tempo a 2

Fl.  
Ob.  
Cl. in Sib  
Fag.  
in Fa  
Corni in Fa  
Tr. in Fa  
Arpa  
Viol.  
Vle  
Ve.  
Fl.

con ira sul tavolo un pacco di libri legato con un fazzoletto)  
a tempo

Primjer 5, Collineov lajtmotiv

Vatra brzo gasne, a u točnom trenutku bacanja drugog čina u plamen, flaute i klarineti, uz oznake *rapidamente* i *stringendo*, u još jednoj naturalističkoj maniri opisuju brzo nestajanje stranica u plamenu.

p1

8

P. R. 410

Primjer 6, flaute i klarineti simboliziraju stranice koje nestaju u plamenu

Glazbeni opis vatre nov je kod Puccinija. U *La bohème* Puccinijev orkestar posjeduje sposobnost za crtanje slika i prikazivanje neglazbenih zvukova. Od ovog trenutka nadalje bit će mu to jedna od najdražih tehnika, a oprezni slušatelj Puccinijevih opera moći će čuti zvukove poput zujanja osa, kapanja krvi, završnih otkucaja srca i sličnog neglazbenog sadržaja.

Slijedi karakterističan mehanizam Puccinijevog harmonijskog jezika. Od  $1/8/5$  do  $1/9/7$  (uz iznimku od tri takta) izmjenjuju se samo dva akorda, kvintsekstakord es-mola i kvintsekstakord as-mola. Ovakav karakterističan *ostinato* služi kompozitoru da premosti veće plohe s relativno malo ili bez glazbenih inovacija. Uz to, Puccini nas priprema na paralelizme koji će biti svojevrsni pečat ove opere.

**Lo stesso movimento**

41

Fl. *sost.* *ff* *tutta forza* *ff* *pp* *molto staccato* *a tempo*

Ott. *pp*

Ob. I. *ff* *tutta forza* *ff* *pp* *molto staccato*

Ob. II. *pp*

C. Ingl. *ff* *tutta forza* *ff* *pp* *molto staccato*

Cl. in Sib. *ff*

Fag. *tutta forza*

in Fa *ff*

Corni in Fa *ff* *tutta forza*

Tr. in Fa *ff* *tutta forza*

Triang. *Piatto solo battuto con una bacchetta di ferro.* *a tempo*

G. C. e P. *p* *sost.* *pp* *8.* *pp* *leggerissimo*

Arpa *pp* *leggerissimo*

Carillon *pp*

MAR. *M.* *Giu\_ sto co.*

COLL. *sost.* *a tempo* *Pen\_sier pro\_fon\_ do!*

Viol. *tutta forza* *arco* *divisi in 3 parti ben equilibrate* *pizz.* *p*

V.le *tutta forza* *arco* *divisi in 3 parti ben equilibrate* *pp* *pizz.* *a tempo*

Vo. *tutta forza* *arco*

**Lo stesso movimento**

E. R. 410

Primjer 7, akordički ostinato

Iako preostala tri čina drame mladići odjednom bacaju u plamen, on brzo gasne, sugerirajući ubrzanje brzine kojom se čini da vrijeme prolazi kako starimo. „Vatra je ugašena“ („il fuoco è spento“) scenska je uputa kojoj je pridodan glazbeni efekt: harfa svira rastavljeni kvintakord Ges-dura u ppp dinamici, s velikim *rallentandom*. Uz to, Marcello govori da vatra „pucketa, jenjava, umire“<sup>78</sup>.

The image shows a musical score for a scene. The instruments listed are Fl. (Flute), Ott. (Oboe), Tr. be in Fa (Trumpet in F), Arpa (Harp), MAR. (Maracas), COLL. (Clarinet), Ve. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The harp part is marked 'con sordina' and 'ppppp', with a handwritten 'ARPE' and 'molto rall. stent.' above it. The maracas part has the handwritten note '(il fuoco è spento)' and the printed text 'muor!.....'. Other instruments include Flute, Oboe, Trumpet in F, Clarinet, Violoncello, and Contrabass. The score is marked 'I.' and 'molto rall. stent.' at the top. There are also markings 'via sordina' for the trumpet and cello parts.

Primjer 8, harfa simbolizira ugašenu vatru

<sup>78</sup> Ibid. „Già scricchiola, increspasi, muor!“

34 **10** Allegro

Fl. *a 2*  
 Ob. *a 2*  
 Cl. in La *a 2*  
 Fag. in Fa *a 2*  
 Corni in Fa *a 2*

*deciso*

(Dalla porta di mezzo entrano due garzoni, portando l'uno provviste di cibi, bottiglie di vino, sigari, e l'altro un fascio di legna. Al rumore i tre innanzi al camino si volgono e con grida di meraviglia si slanciano sulle provviste portate dai garzoni e le depongono sul tavolo: Colline prende la legna e la porta presso il caminetto.)

MAR. *torl...*  
 COLL. *torl...*

Viol. *senza sordina*  
 V.le *senza sordina*  
 Vc. *deciso*

*arco*  
*pizz.*  
*arco*

**10** Allegro

Ob. *a 2*  
 Cl. in La *a 2*  
 Fag. in Fa *a 2*  
 Corni in Fa *a 2*

*p ben ritmato*  
*p ben ritmato*

RODOLFO (sorpreso) *f* (gridato)  
 Legna! (sorpreso) *f* (gridato) Legna!

MAR. (sorpreso) *f* (gridato)  
 Si - gari! (sorpreso) *f* (gridato)

COLL. (sorpreso) *f* (gridato)  
 Bor - dò!

Viol. *divisi*  
 V.le *divisi*  
 Vc. *arco*  
 Cb. *arco*

F. R. 110

Primjer 9, Schauvardov lajtmotiv



Ovaj živahan i odlučan unisono motiv u primjeru 9 simbolizira emotivni zaokret (tipično za Puccinija), nalet optimizma zbog dolaska dva dječaka dostavljača koji donose hranu, vino, cigare i drva. Schaunard ulazi za njima (zato ova melodija postaje njegov lajtmotiv) i trijumfalno baca kovanice s likom kralja na stol. Libretisti duhovito prikazuju manjak fascinacije boema prema autoritetima metaforički postavljajući kralja ispod njih: „Marcello: Pa to su komadići lima. Schaunard: Jesi gluh? Jesi lud? Tko je ovaj? Rodolfo: Luj Filip! Klanjam se svome kralju! Svi skupa: Luj Filip je pod našim nogama!“<sup>79</sup> Schaunard, misleći da društvo zanima od kud mu novac, požuri ispričati svoju priču o Englezu, papigi i očaranoj sluškinji kroz varijante svog lajtmotiva. Bogati engleski lord angažirao ga je da neprestanim skalama na klaviru pokuša utišati papigu susjede s prvog kata. Oboe i trube *con sordino* velikim sekundama i akcentima imitiraju kreštanje papige.

The image shows a page of a musical score, numbered 13 in a circle at the top left. The score is for a scene from an opera, featuring several instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. in La), Bassoon (Fag.), Trumpet in F (Tr. in Fa), Arpa (Arpa), and strings (Viol., V.le, Vc., Cb.). The vocal line is labeled 'SCHAUN.' and includes the lyrics: „Guardare!„ (e un pappagal lo m'ad-di-taal pri-mo pian,) poi soggiunge: „Voi suo. The music is in 2/4 time and features a prominent unison motif in the woodwinds, with the oboe and trumpet playing large intervals. The strings provide a rhythmic accompaniment. The vocal line includes the lyrics: „Guardare!„ (e un pappagal lo m'ad-di-taal pri-mo pian,) poi soggiunge: „Voi suo.

Primjer 10, oboe i trube velikim sekundama s akcentima imitiraju kreštanje papige

Nakon što tri dana ne uspije onesposobiti papigu, Schaunard mijenja taktiku, zavodi kućnu pomoćnicu i uz njenu pomoć otruje papigu peršinom. Cijeli Schaunardov monolog je konstantno isprekidan upadicama ostatka društva, a detalji su ponovno izuzetno bitni za dočaravanje realne situacije. Naime, kada Schaunard imitira engleskog lorda (naznačen je upravni govor u partituri, vidi se u gornjem primjeru) koji loše govori talijanski (i koristi infinitive gdje ne treba), uputa

<sup>79</sup> Ibid. „Marcello: Son pezzi di latta! / Schaunard: Sei sordo? Sei lippo!? Quest'uomo chi è? / Rodolfo: Luigi Filippo! M'inchino al mio Re./ Tutti: Sta Luigi Filippo ai nostri piè!

za režiju i pjevače je da moraju imitirati engleski izgovor talijanskog jezika (englesko r i slično).

Schaunardov lajtmotiv zaokuplja veći dio sljedećih pet orkestralnih brojeva, od 10 do 15, a posebno zanimljivi su sekventni odlomci koji ih povezuju. Oni su ostvareni retrogradnim oblikom osnovnog lajtmotiva s početka opere. U ovoj varijanti bas kromatski uzlazi, npr. Es-E-F. Sekvenca se nastavlja na tonu Ges. Ovaj primjer nam ponovno dokazuje Puccinijev izuzetan dar za ekonomičnost materijala.

42

(13)

Ob.  
Cl.  
in La

Fag.  
Tr.  
be  
in Fa

Arpa

SCHAU.  
„Guardare!„ (cun pappagal lo m'ad di. taal pri. mo pian,) poi soggiunge: „Voi suo.

Viol.  
V.<sup>1c</sup>  
Ve.  
Cb.

I. solo

con sordina

pizz.

(13)

Fl.

Ob.

Cl.  
in La

Fag.  
in Fa

Corni  
in Fa

Tr.  
be  
in Fa

RODOLFO

SCHAU.  
- na - re fin - chè quel - lo mo - ri - rei,, E fu co - si: Suo - nai tre lun - ghi

Viol.  
V.<sup>1c</sup>  
Ve.  
Cb.

f ben ritmato

f ben ritmato

a2 f espansivo

a2 f espansivo

via sordina

f espansivo

arco f espansivo

P.R. 410

Primjer 11, retrogradni oblik lajtmotiva boema služi kao basov ton sekvence

Smanjeni septakord bio je stoljećima stalna pojava tradicionalne harmonije. Ipak do Puccinijevog vremena, iako još uvijek u upotrebi, postaje pomalo otrcan izbor prikaza užasa ili boli. Teško je i nabrojati koliko pljački, silovanja, ubojstava,

krivokletstva, vremenskih nepogoda i ostalog je opisano ovim akordom. Puccini koristi smanjeni septakord kao simbol za sarkastično užasavanje nad smrti papagaja, istovremeno ismijavajući ovaj harmonijski *passé*.

The image shows a page of a musical score, likely from a vocal score or a full score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "a tempo". The piano part is marked "ff" (fortissimo). The vocal line is marked "secca" (dry). The score includes a red circle around a chord in the piano part and a blue circle around a note in the vocal line. The score is numbered "P. R. 110" at the bottom left.

Primjer 12, harmonija smanjenog septakorda u ulozi sarkastičnog komentatora

Vidjevši prostrt stol, Schaunard prekida društvo koje je htjelo započeti s jelom. Objavljuje da je hrana kupljena kao osiguranje protiv mračnih, nesigurnih vremena. Običaj je, podsjeća ih, večerati vani na Badnjak. Predlaže da zadrže hranu za kasnije, a sada odu u Latinsku Četvrt na večeru, u Caffè Momus. Opisujući Latinsku Četvrt s mnoštvo lijepih djevojaka, pojavljuje se i lajtmotiv iste, tj. prizivanje motiva s početka drugog čina, ali u posve drugačijem kontekstu, što je tipičan Puccinijev mehanizam. Paralelni kvintakordi vezani su legatom i izvedeni u pp dinamici što otežava korespondenciju s kontekstom u kojem će se motiv čuti na početku drugog čina. Usporediti s lajtmotivom Latinske Četvrti, primjer 31.

47

16 Allegretto mosso ♩ = 132

Fl. *pp legato*

C. In G. *ppp legato*

Cl. in G. *ppp legato*

Cl. b. in Bb. *ppp legato arpeggiate*

Arpa *ppp appena toccate*

SCHAUN. *ben legato*  
 ni.e..... Quan.dou.no - lez - zo di frit - tel -

V. I. *ppp*

Vi. *ben legato*

16 Allegretto mosso ♩ = 132  
*(c.c. uo/s.to!)*

Fl.

C. In G.

Cl. in G.

Cl. b. in Bb.

Arpa *sempre arpeggiate*

SCHAUN. *ben legato*  
 le..... im - bal.sa.ma le vec - chie stra de?.....

V. I.

Vi.

P. R. 410

Primjer 13, najava lajtmotiva Latinske Četvrti u drugačijem kontekstu; usporediti s primjerom 31

Schaunardov motiv u F-duru završava *sforzato* u rogovima na tonu H, a oštra disonanca nagovještava naglu melodramatičnu promjenu. Netko dva puta snažno lupa po vratima (trenutak je točno naznačen u partituri). Tko je? Stanodavac Benoit koji je došao po tromjesečnu stanarinu! U trenutku njegovog predstavljanja orkestar upada *tutta forza* s nonakordom na tonu E koji nije tako česta pojava u vokabularu ove opere, a u nastavku viole sviraju brze tercne pomake kao simbol uznemirenosti i straha.

17 Allegro vivo  $\text{♩} = 152$  53

Fl.

Ott.

Ob.

Cl. in Sib

Cl. b. in Sib

Fag.

in Fa  
Corni  
in Fa

Tr.  $\text{b}^{\circ}$   
in Fa

Tr.  $\text{n}^{\circ}$  I. solo

Tr.  $\text{n}^{\circ}$  b.

Timp.

MAR. (depongono i bicchieri)  
Il padrone di casa!

SCHAUNARD S.  
Usciosul muso!

BEN. .it!

Viol.

vle

Vo. div. unitt

cb. div. pizz.

17 Allegro vivo  $\text{♩} = 152$  F.E. 110

Primjer 14, nonakord i brzi pokret u violama simboliziraju strah i uzrujanost

Boja u orkestru se mijenja kad Marcello odluči glumiti pretjerano gostoprinstvo. U širokoj, *legato* gesti, flaute sviraju nježan motiv.

Primjer 15, promjena emotivne situacije popraćena je promjenom boje, artikulacije i pokreta glazbenog tkiva

Benoit je isprva sumnjičav, no nakon što ga Schaunard posjedne, Marcello mu toči vino te zajedno nazdravljaju. Benoit se brzo vraća na svrhu svojeg posjeta, naplatu stanarine. Marcello toči sljedeću čašu vina, nova zdravica prolazi, ali Benoit ne odustaje. Marcello pokazuje Schaunardove novce što uznemiri Rodolfa i Schaunarda, ali opusti pohlepnog Benoita. Uz još jednu čašu vina, Marcello započinje prijateljski razgovor. Zapita oronulog čovjeka koliko ima godina, a Rodolfo odgovara umjesto Benoita: „Otprilike tvojih godina“<sup>80</sup>. Uočavamo mješavinu emocija jer je Rodolfova izjava smiješna i tragična u isti mah. Iako je razlika u godinama vrlo vidljiva, nije li nam nedugo drama pokazala kako sve brže i brže nestaje u vatri? Analogno, Benoit je još nedavno bio mladi muškarac, a ono što je on danas, to će boemi biti „sutra“.

<sup>80</sup> Ibid. „Su e giù la nostra età“

Benoit ih uvjerava da je između njih velika razlika u godinama, no sad Marcello inzistira u vjerovanju da razlika gotovo i ne postoji jer ga je vidio s mladom djevojkom na *Bal Mabilie* pred nekoliko dana. Isprva nevoljko priznaje, no vino čini svoje i starac započinje javno govoriti o svojem ukusu za žene, posve u kontrastu s buržoazijskim etičkim vrijednostima. Ne voli pretjerano debele žene, ali još su manje drage mršave. Puccini ponovno koristi akord za opis emocije. U trenutku kad Benoit s gnušanjem izgovara pridjev „mršava“ („magra“), kompozitor piše disonantan veliki durski kvintsekstakord, a nametljivu malu sekundu s akcentima dodjeljuje dvjema oboama.

The image shows a page of a musical score. At the top, it lists the instruments: Fl., Ob., Cl. in La, Fag., in Fa, Corni in Fa, and BEN. The Benoit part has the lyrics: "ma-gra, pro-prio magra, no, poi no!". Above the Benoit part, there are markings for "Sostenuto", "parlato", and "a tempo". The orchestration for the oboes and flutes is marked "ff" and "Sostenuto". There are also markings for "mf" and "a tempo" for other instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Primjer 16, veliki durski kvintsekstakord s malom sekundom u oboama prilikom izgovora riječi „mršava“

Benoit nehotice spomene svoju ženu što daje boemima priliku za preokret. U fantastičnoj verbalnoj i glazbenoj parodiji ozbiljne opere društvo osuđuje Benoitove „opscene požude“ i zapovjednički ga izbacuju iz stana. Svi se smiju, a Marcello zatvori vrata i ushićeno izjavi da je „platio stanarinu!“. Zove ih *caffe Momus*, a motiv Latinske Četvrti se pojavljuje u još manje prepoznatljivom obliku, izvodi ga piccolo i dvije flaute *staccato* u pp dinamici. Usporediti s lajtmotivom Latinske Četvrti, primjer 31.



(22) Allegretto ♩=116 *staccato*  
 Fl. *ppp staccato*  
 Ott. *pp*  
 C. Ing. *pp*  
 Cl. b. in La *pp*  
 Tr. be in Fa *pppp*  
 Arpa *lasciar vibrare*  
 M.A.R. *M.*  
 SCHAU. *V.*  
 Vi.va ohi spen.de!  
 Al Quartie.re La.tin ciat - ten.de Mo.mus. Di.vidiamo il bot.  
 Vc. *pizz.*  
 Cb. *pp pizz.*  
 (22) Allegretto ♩=116 *pp pizz.*

Primjer 17, drugo prizivanje lajtmotiva Latinske Četvrti u piccolu i flautama, usporediti s primjerom 31

Rodolfo ostaje u stanu da bi završio članak. Pri izlazu iz stana Colline se strovali po stepenicama. Rodolfo ga sarkastično upita: „Jesi li mrtav?“. Colline odgovara crnim humorom: „Ne još!“<sup>81</sup>. Slika padanja niz stepenice ozvučena je kromatikom u gudačima.

<sup>81</sup> Ibid. „Rodolfo: Colline, sei morto? Colline: Non ancor“

Primjer 18, kromatika u službi ozvučavanja vanglazbenog sadržaja

Od I/24/35 do I/25/13 vidimo jasan primjer *mozaik* tehnike komponiranja. Boemi su izašli iz stana uz završni, veseli motiv u Ges-duru. Rodolfo ostaje i nastavlja pisati članak, a tonalitet se mijenja u H-dur. Novi, ljupki motiv indicira pronalazak inspiracije, no ona brzo gasne te motiv završi na dominantni, a Rodolfo se izrazi recitativnim stilom: „Nisam raspoložen“<sup>82</sup>. Odmah potom netko kuca na vrata, ovaj puta nesigurno, a publika uskoro čuje nježnu glazbu, lajtmotiv Mimi u D-duru. Kao rezultat imamo tri glazbene epizode, svaka je u svom karakteru, u tri tonaliteta, u vrlo kratkom vremenskom intervalu. Iako postoje prethodnici u talijanskom i njemačkom repertoaru, sveprisutna upotreba diskretnih fragmenata u Puccinijevom opusu je ono što je izazvalo pažnju kritičara i publike tog vremena.

<sup>82</sup> Ibid. „Non sono in vena“

Primjeri 19 i 20, mozaik tehnika

**Allegretto**

Cl. in La  
Sib

*pp*

(Rodolfo chiude l'uscio, depone il lume, sgombra un angolo del tavolo, vi colloca calamaio e carta, poi siede e si mette a scrivere, dopo avere spento l'altro lume rimasto acceso.)

Vc.  
Cb.

*pizz. pp*

**Allegretto**

**25 Allegretto**

Fl.  
Cl. in La  
Corni in Fa

*pp*

(Rodolfo scrive, s'interrompe, pensa, ritorna a scrivere.)

Viol.  
V.le

*pizz. pp*

**25 Allegretto**

Fl.  
Cl. in La

RODOLFO (s'inquieta, distrugge lo scritto e getta via la penna) (sfiduciato) *p*

Non sono in ve - na.

Viol.  
V.le  
Vc.  
Cb.

*arco mf*

*mettere sordina*

*pizz.*

F. R. 110

**Lento**

Cl. in La

MIMI (bussa timidamente alla porta) (di fuori) *pp dolci*

Sensi.

(alzandosi)

ROD. Chi è là? Una donna!

Viol.  
V.le  
Vc.  
Cb.

*pppp*

*divisi V*

*arco*

**Lento**

Time završava prvi dio prvog čina koji je bio kompletno komičan, a započinje drugi dio, kompletno ozbiljan. Upravo je zbog melodramatičnih prijelaza dojam tragedije Mimi u velikom kontrastu s komičnim dijelovima pa na gledatelja ostavlja dubok dojam. Tragični završetak ubačen u komičnu operu je rijetko viđen fenomen talijanske opere.

Kako bi ostvario emotivni balans između prvog i drugog dijela, Puccini razrjeđuje orkestralnu teksturu bez ugrožavanja sveukupne strukture. Kucanjem Mimi započinje drugi dio, prošireni ljubavni duet, građen po tradicionalnim linijama, *locus classicus* Puccinijevog stvaralaštva u vidu postepenog građenja proširene ljubavne scene koja završava klimaksom. Puccini kombinira cikličnu logiku oblika s naracijom koja se konstantno razvija. Iako je teško generalizirati, ranoromantički dueti obično započinju brzim ulaznim odjeljkom zvanim *tempo d'attacco* kojeg karakterizira dijalog, recitativ i možda nekoliko momenata nalik ariji. Slijede dva ili tri lirska odjeljka od kojih je obično zadnji bio *cabaletta*. Izjava jednog pjevača (*proposta*) praćena je potvrdom ili negacijom drugog (*risposta*), a na kraju pjevaju zajedno (*a due*). Dijelovi mogu biti odijeljeni brzom tranzicijskom epizodom zvanom *tempo di mezzo*. Puccini je poštovao tradicionalne forme, ali im je udahnuo život novog doba i nove osjećajnosti postimpresionizma.

Struktura dueta:

„Non sono in vena“ I/25/10

„Scusi“ I/25/12

*Tempo d'attacco*

„Sventata“ I/25/1

---

„Che gelida manina“ I/30/1

„Chi son?“ I/31/1

Rodolfov cantabile (*proposta*)

„In poverta mia lieta“ I/32/1

„Talor dal mio forziere“ I/32/10

---

„Si mi chiamano Mimi“ I/35/1

„Mi piaccion quelle cose“ I/36/1

„Mi chiamano Mimi“ I/36/12

cantabile Mimi (*risposta*)

„Sola, mi fo“ I/37/1

„Ma quando vien lo sgelo“ I/38/1

„Germogli in un vaso una rosa“ I/38/12

---

„Ehi! Rodolfo“ I/39/1

*tempo di mezzo*

---

„O soave fanciulla“ I/41/1

*a due*

---

„Che? Mimi?“ I/43/1

*coda*

Bojažljivo kucanje Mimi praćeno je promjenom boje u orkestru, čujemo samo gudački korpus u najtišoj dinamici do ovog trenutka, ekstremni pppp. Lik Mimi je predstavljen izvan scene prije samog ulaska. Mehanizam je korišten u *Le villi* i *Manon Lescaut*, no u *La bohème* je ostvaren besprijekorno. Glas koji dolazi izvan scene usmjerava našu pozornost prema sebi, prema dijelu pozornice gdje ulazi. Rodolfo je jednako znatiželjan kao i publika. Otvara vrata i pozove djevojku unutra, Mimi oklijeva, no na piščevo inzistiranje ona ulazi uz jaki kašalj. Kašalj prestraši Rodolfa, tema Mimi staje, a promjenu emotivnog stanja Puccini sugerira tempom *allegro agitato* i harmonijom malog smanjenog septakorda koju dugo ne rješava („Tristan akord“). Rodolfo ju upita je li bolesna, no ona optužuje stepenice za kratkoću daha. Izmučena pada u nesvijest, a njena svijeća i ključ od stana padnu na pod. Rodolfo ju uhvati i posjedne na stolicu. Pomaže joj prskajući vodu po njenom licu. Gesta je povezana sa scenskom uputom i ozvučena *pizzicatom* u violinama.

**Allegro agitato**

Ob. *mf* *acc. sempre*

Cl. in La *sensibile, espressivo, con voce omogenea*

Fag. in Fa *p* *mf*

Corni in Fa *mf* **COR.**

Arpa

MIMI (entra, ma subito è presa da soffocazione) (tossisce)  
 (premuroso) No... nul - la.

ROD. Si sente ma - le? Impalli - di - sce!

Viol. *p* *uniti*

V. le *p* *unite* *acc. sempre*

Ve. *p*

Cb. *pizz.* *acc. sempre*

**Allegro agitato**

Ob. *poco rall.* *I. Ob.* *pp*

MIMI *poco rall.* (sviene e Rodolfo è appena in tempo di sorreggerla ed adagiarla su di una sedia, mentre dalle mani di Mimi cadono e candeliere e chiave)  
 Il re - spir... Quelle sea - le...

Viol. *II.*

V. le *pp*

Ve. *divisi in 3 parti uguali*

*poco rall.*

Fl. *All. to sost. to* *con la parte*

ROD. (imbarazzato) a piacere (va a preparare dell'acqua e ne spruzza il viso di Mimi) *Lento a piacere* (guardandola con grande interesse)  
 Ed o - ra come fac - cio? Co - sì Che vi - so d'am - ma - la - ta.

Viol. *I.* *2 soli divisi* *pizz.* *All. to sost. to* *con la parte*

Primjer 21, „Tristan akord“ pri promjeni emotivnog stanja; prskanje vode po licu ozvučeno u violinama pizzicato

Čim joj je malo bolje, Rodolfo joj pomaže sjesti u stolicu pored kamina i donosi malo vina da je ugrije. Silazna *legato* linija simbolizira točenje vina u čašu, a efekt je pojačan jer je fraza okružena *non legato* recitativnim fragmentima.

MIMI (fa cenno di no) Grazie! Po.co, (le dà il bicchiere e le ver-

ROD. Segga vicine al fuo.co... A . spet.ti... un pò di vi.no... A lei.

Viol.

V. 1<sup>o</sup>

Vc.

Cb.

Primjer 22, melodija liči točenju vina u čašu

Nakon što se oporavi, Mimi moli pjesnika da joj upali svijeću, pozdravlja ga i izlazi iz stana, no ubrzo shvaća da je izgubila ključ. Povjetarac u hodniku gasi svijeću, a kad joj Rodolfo pokuša ponovno upaliti svijeću i njegova gasne. Nova melodijska ideja okarakterizirana klarinetima u tercama zauzet će cijeli odjeljak pripreme Rodolfove arije. U njemu dvoje mladih ljudi tragaju za ključem. Rodolfo pronalazi ključ, ali ga kradomice sprema u džep i tvrdi da ga nije pronašao. Nakon što ga Mimi ponovno upita je li siguran, on odgovara: „Istina“ („In verita“). Riječi „In verita“ označene su staccatom i izvode se s podsmijehom da bi se pojačao efekt za publiku koja zna da je ključ kod njega. Žustra glazba koja obilježava ovu epizodu usporava i započinje niz modulacija kojima se Rodolfo u mraku približava Mimi. Kad modulacija dosegne svoj cilj, njihove ruke se „slučajno“ dodirnu, stoga prve riječi arije „Kako hladna ručica“ („Che gelida manina“) dramaturški vrlo logično nastupaju.

Arija se zapravo sastoji od dva manja ariosa. Prvi arioso, „Che gelida manina“ započinje oprezno, na kvinti As (Des-dur) s gudačima *con sordino*. Nakon završetka prve periode, harfa ponavlja zadnja 4 takta kao vrstu orkestralnog *ritornella* prizivajući tipičnu odliku uličnih pjesama. Ovaj motiv služiti će kao simbol za prirodnost i jednostavnost prvog susreta mladih ljubavnika. U sljedećoj periodi, Puccini lirski razvija frazu, prolazi kroz nekoliko harmonija da bi se vratio na dominantu. Treća i završna perioda jednaka je prvoj samo što je kulminacija na tonu b1 na koroni. Vrhunac je rezerviran za riječi „tko sam“ („chi son“) da bi vjerojatno dao šaljiv komentar na pjesnikovu vlastitu narcisoidnu osobnost.

Slijedi tranzicijska epizoda koja započinje jasnim i jezgrovitim iznošenjem boemskih ideala. Na retoričko pitanje „Tko sam?“ („Chi son“), postepeno je razložen povećani kvintakord koji pojačava dojam iščekivanja odgovora.

(31) *And.<sup>te</sup> sostenuto*

mano di Mimì, la quale, indietreggiando, trova una sedia sulla qua  
 Chi son!?... Chi son? Sonounpo.e.ta.  
 via sordina via sordina via sordina  
 via sordina via sordina via sordina  
 via sordina via sordina via sordina

(31) *And.<sup>te</sup> sostenuto*

Primjer 23, povećani kvintakord u službi jačanja napetosti

Rodolfo iskreno i otvoreno priznaje da je siromašan i ne spominje želju da jednoga dana bude financijski stabilan. Pjesnik piše rime i himne ljubavi jer je to u njegovoj naravi, on tako živi. Drugi dio tranzicijske epizode je ritamski varirana reminiscencija „Nei cieli bigi“ teme.



Melodijska linija se širi u drugoj ariji „Talor dal mio forziere“ što postaje ljubavni lajtmotiv. Motiv neodoljivo podsjeća na glazbu društva boema s početka razgovora s Benoitom (primjer 13).

The image displays a musical score for the aria "Talor dal mio forziere". On the left, there are two staves: the top one shows a vocal line with lyrics "Ta - lor dal mio for -" and a dynamic marking of *p*; the bottom one shows a piano accompaniment with dynamics *pp* and *ppp*, and markings like *sostenendo (largamente)* and *con grande espressione*. On the right, a larger score for orchestra and voice begins at measure 94. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib), Bass Clarinet (Cl. b. in Sib), Bassoon (Fag.), Horns in F (Corni in Fa), Harp (Arpa), Violin (Viol.), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The vocal part (ROD.) has lyrics: "zie - re..... rubantutti i gio-jel - li due la - dri: gli oc - chi bel - li." and is marked *dolcissimo*. The piano accompaniment is marked *con anima*.

Primjeri 24 i 25: „Talor dal mio forziere“; ekspanzija melodije; ljubavni lajtmotiv; usporediti s primjerom 13

Ovaj primjer nam ponovno ilustrira Puccinijevu napredniju dijatoničku. Basova linija čini ovu temu efektnom. Melodijska linija, koju bi neki mogli interpretirati kao dosadnom i monotonom jer harmonizirana samo toničkom i dominantnom harmonijom, dobiva na protočnosti upotrebom različitog basovog tona (As-C, B-Es). Tako kvintakord As-dura postaje sekstakord na polovici prvog takta primjera, a dominantni septakord će prvo na početku drugog takta primjera biti dominantni terckvartakord.

Melodija se kreće u karakterističnim triolama nalik na improvizaciju. Klimaks arije je visoki C, riječ „nada“ („la speranza“), simbol za Mimi. Arija brzo završava pitanjem, Rodolfovom željom da sazna više o djevojci. Rodolfova *cantabile* glazbeno odgovara drami prilikom buđenja ljubavi. Od nježne, ali pristojne i rezervirane „Che gelida manina“ do strastvenog izljeva emocija u „Talor dal mio forziere“.

Arija Mimi započinje njenim motivom koji je djetinjasto jednostavan, a podsjeća na frazu kojom Massenet predstavlja Manon u prvom činu svoje opere (orkestralni broj 24). Puccinijevi karakteristični detalji su tritonus u liniji i silazna kadenca.

Primjeri 26 i 27, početak arije „Si. Mi chiamano Mimi“

Primjer 28, Massenet, arija Manon, moguća inspiracija za ariju Mimi

Arija je građena na način slobodnog *ronda*, (ABACDB) s vrlo jasnom razlikom u izrazu između stidljivog opisa trivijalnih svakodnevnih radnji i opisa djevojke koja sanja promjenu, proljeće, poeziju, ljubav. Mimi samu sebe opisuje kao proizvođačicu umjetnog cvijeća. Ona je prva nizu Puccinijevih soprana, mladih prekrasnih djevojaka posvećene ljubavi s posebnom poveznicom s cvijetom ruže. Posebno zanimljiva je prijelazna C epizoda od 1/37/1 u kojoj govori da uvijek moli, čak ako i ne stigne u crkvu. U trenutku kad zapjeva „Živim apsolutno sama“<sup>83</sup> Puccini majstorski ostavlja njenu frazu samu, bez pratnje orkestra. Arija postiže emotivni klimaks u trenutku kad Mimi pjeva o sreći nadolazećeg proljeća kada će prve zrake travanjskog sunca biti njene. Ironično je da će toliko očekivana traka sunca biti simbol njene smrti na kraju opere. Arija završava u brznoj, nesigurnoj

<sup>83</sup> Ibid. „Vivo sola, soletta“

naraciji koja odgovara njenom karakteru postižući što je moguće jači osjećaj realne komunikacije.

Budući da posjeduje suptilan osjećaj za balans, Puccini je u ovom trenutku uvjeren da je u potpunosti promijenio atmosferu i najavio mogućnost sentimentalnog odnosa između Mimi i Rodolfa. U slučaju da neposredno nakon izlaganja Mimi uslijedi i njihov zajednički duet moglo bi doći do monotonije, stoga kompozitor situaciju prekida s nekoliko upadica nestrpljivog ostatka društva koji čeka Rodolfa u ulici, a s njima se u glazbeno tkivo se vraća i lajtmotiv boema (primjer 1). Kad im odluči odgovoriti, pjesnik otvara prozor i svjetlo punog mjeseca iznenada ispunjava prostoriju. Rodolfo to ne primjećuje isprva dok im govori da nije sam i da bi trebali bez njega otići u Momus i rezervirati stol. Pronicljivi Marcello ispravno zaključuje da je njihov prijatelj pjesnik „pronašao poeziju“<sup>84</sup>. Prijatelji odlaze, Rodolfo se okreće pogledati Mimi i usupnut je pogledom jer joj je lice okupala prekrasna mjesečina.

Duet „O, soave fanciulla“ gotovo u cjelosti je derivat „Che gelida manina“. Tema je izložena ili u orkestru ili u linijama Mimi i Rodolfa. Rodolfo pjeva kako Mimi ima aureolu od mjesečine. Njihov prvi zajednički pjev (svatko na svoj tekst) ostvaren je ljubavnim motivom „Talor dal mio forziere“, a kad napokon skupa izgovore riječ „ljubav“ glazba se umiri, a publika pomisli da je kraj dueta. Harmonijski protočan međustavak koji slijedi primjer je glazbe koji bi vjerojatno zadovoljio tadašnje kritičare i težnju za kontinuitetom i izostavljanjem kadenciranja, no Puccini će ovakve odjeljke rijetko koristiti u *La bohème*.

---

<sup>84</sup> Ibid. „Trovò la poesia!“

42) Sempre più sostenuto 117

Fl. *ppp legatissimo*

Ott. *ppp*

Ob. *ppp legatissimo*

Cl. in La *ppp legatissimo*

Cl. b. in La *ppp*

Fag. *ppp legatissimo*

in Fa *ppp tutto il suo valore*

Corni in Fa *sfz III. solo tutto il suo valore*

Tr. b. in Fa *ppp sfz IV. solo pppp*

Tr. ni *ppp*

Arpa *ppp*

MIMI *mor!.....* *(svincolandosi)* *No, per pietà!* *(dolcissimo)* *V'aspettanglia - mi - ci...*

ROD. *mor!.....* *(bacia Mimi)* *Sei mi - a!.....* *Già mi mandi*

Viol. *ppp con sordina*  
 La I. metà dei II. Violini  
*ppp legatissimo con sordina*  
 La II. metà dei II. Violini

V.le *ppp con sordina*  
 La I. metà dei Vc. *ppp legatissimo*  
 uniti

Ve. *ppp con sordina*  
 La II. metà dei Vc. *ppp*  
 uniti

Cb. *ppp legatissimo*

42) Sempre più sostenuto P. R. 440

Primjer 29, duži, neprekinuti harmonijski obrazac

Jedan od rijetkih primjera gdje Puccini transformira motiv po uzoru na Wagnera nalazimo u 1/43/2 u oboi koja svira diminuirani lajtmotiv Mimi.

The image shows a page of a musical score for Puccini's opera. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. in La (Clarinet in La), MIMI (Mimi's vocal line), ROD. (Rodolfo's vocal line), Viol. (Violins), v.le (Violas), and Vc. (Violoncello). The tempo and performance instructions are 'poco affrett. a tempo'. The oboe part has a circled 'pp' marking and a circled 'I.' marking. The Rodolfo part has the lyrics 'Sarebbe co-sì dolce restar qui.' with a red arrow pointing to the word 'co-sì'. The string section has the lyrics 'divisi uniti' and 'unite'. There are some handwritten annotations in blue and red ink on the score.

Primjer 30, lajtmotiv Mimi u diminuciji u oboi

Puccini duet ne započinje polako i gradi ga do velikog klimaksa, što je bio običaj, već započinje klimaksom i razrješuje ga u konverzaciju o tome što će par sljedeće činiti. Rodolfu je samo jedna stvar na pameti, ali slatka i koketna Mimi bi radije voljela prvo otići na večeru. Coda završava temom „Che gelida manina“ razlomljenom na dva jednaka dijela, a ljubavnici izlaze sa scene držeći se za ruke

(arija „Che gelida manina“ je počela dodiranjem ruku) i pjevajući ushićeno tri puta riječ „amor“ kao potvrdu njihove čvrste ljubavi. Tenor pjeva ton e1, a ne ton c2 kako većina današnjih tenora (nažalost uz potvrdu dirigenta) čine. Puccini svjesno piše c3 za Mimi uz oznaku *perendosi* jer je znao da kvalitetan sopran može tako visok ton stišati do razine čujnosti. Tenorima to ipak predstavlja veći problem pa danas često čujemo završni tenorski c2 *con tutta forza*, što je u totalnom neskladu s dramatskom situacijom i svijetlom orkestralnom bojom.

## Drugi čin

Drugi čin, čin Latinske Četvrti, jedan je od najzamršenije organiziranih Puccinijevih činova, obuhvaća bogatstvo simultanih radnji unutar brzog lirskog pokreta. Prilikom analize drugog čina moramo uzeti u obzir njegovu prvotnu poziciju u genezi opere kao završnu scenu prvog čina. Tada ga možemo smjestiti u tradicionalni kontekst kao primjer impozantnog završetka činova opera 19. stoljeća, *concertato finale*, zvučnog i scenskog klimaksa u sredini drame, često glazbeno dominiranog statičnim momentom refleksije (u *La bohème* to je Musettin „Quando me'n vo“). U ranoj operi 19. stoljeća *concertato finale* je najčešće imao četiri dijela, alternirajući „kinetičku“ i „statičnu“ funkciju. Prva „kinetička“ scena je gotovo uvijek sadržavala zbor, slijedio je „statični“ *largo*, zatim „kinetički“ *tempo di mezzo* te na kraju zatvaranje, „statični“ element u brzom tempu, *stretta*. Kao što je bio običaj u kasnijim primjerima kroz stoljeće, *stretta* se izostavlja i zamjenjuje završnim *coup de theatre*. Jednom kad prihvatimo ovu tradicionalnu paradigmu možemo se samo čuditi vještini kojom Puccini zadržava glazbene niti protkane u prvom činu i integrira ih u drugi čin: bučnu zabavu boemskog društva i sentimentalnu strast Mimi i Rodolfa.

Scenska uputa Puccinija i libretista s početka drugog čina opisuje metež i gužvu nastalu u Latinskoj Četvrti: „Badnjak. Veliko šaroliko društvo: Buržuji, vojnici, služavke, dječaci, djevojčice, studenti, švelje, žandarmerija itd. Raskrsnica u centru formira kvadrat; razne radnje, sokolari svih vrsta; s jedne strane Caffè Momus. Rodolfo i Mimi lutaju među gomilom, Colline je u krojačnici, Schaunard kupuje cijev i rog u trgovini rabljenog materijala, Marcella guraju na sve strane struje ljudi. Večer je. Radnje su dekorirane lanternama i sjajecim lampama; velika lampa osvjetljava ulaz u Caffè Momus. Caffè Momus je toliko napučen ljudima da je nekoliko buržuja primorano sjesti za stol vani, na otvorenom.“

„U totalno različitim scenama izdižu se stupovi uzlaznih i silaznih paralelnih kvinti takve nametljive ružnoće-ponajprije tutnjećim „marcatissimom“ u trubama - da se čovjek uzalud zapita što je kompozitor htio postići s tim ružnim grozotama.“<sup>85</sup>, žestoka je rečenica njemačkog kritičara Eduarda Hanslicka u članku časopisa *Die moderne Oper, VIII* (Berlin, 1899.). Motiv kojeg danas prepoznajemo kao motiv Latinske Četvrti koji opisuje buku i metež pariških ulica na Badnjak, nije se svidio tadašnjim kritičarima. Motiv je, kao što sam gore spomenuo, evociran dva puta u prvom činu. Motiv se često navodi kao važan prethodnik *Petrushke* Stravinskog ne samo zbog paralelnih kvintakorada, već zbog periodički „pomaknutog“ šestog takta.

Primjer 31, lajtmotiv Latinske Četvrti

Nakon izlaganja teme orkestar je prekriven mnoštvom vokalnih intervencija trgovaca koji prodaju naranče, vruće kestene, šlag i drugo, razmažene djece koja zahtijevaju od roditelja da im kupe slastice, konobara i gostiju koji uzvikuju narudžbe te promatrača koji usplahireno doživljavaju nastali metež. Lajtmotiv Latinske Četvrti je od 11/2/1 razložen po glasovima i konstantno udvostručen u gudačima, no ovaj put zbog jednostavnog mehanizma zrcalne linije u basu više nemamo osjećaj paralelnih harmonija. Pri povratku na temu, most koji je trajao 12 taktova naglo je prekinut nakon samo 3 takta tonom Es u trubama u oktavi, koji nas priprema na Schaunardov glazbeni detalj koji će uslijediti. Iz istog dramaturškog razloga, kvinta Es će (tema nastupa u 11/3/4 u As duru *pizzicato* gudačima) ostati najvažniji ton, pjevan u zboru i beskompromisno ponavljan u oktavi 14 puta u harfi s akcentima (jedini forte u ovoj dinamičkoj situaciji). Orkestralni broj 4 prikazuje taj dramaturški moment, nezadovoljnog Schaunarda koji je nakon dugog cjenkanja uvidio da je rog falš. Rogovi i truba tvore nametljivu veliku sekundu Des-Es.

<sup>85</sup> Deborah Burton: *Recondite Harmony, Essays on Puccini's Operas*, Pendragon Press, Hillsdale, 2012., str. 32.

Primjer 32, velika sekunda između rogova i trube simbolizira falš rog kojeg Schaunard kupuje

Akcija je prekinuta glazbenim i dramatskim fokusom na Mimì i Rodolfa i ostale boeme, mjera se mijenja u 3/4, tempo valcera koji je karakterističan za cijeli čin. Mimì i Rodolfo se pojavljuju iz gomile i ulaze u trgovinu ženskih šešira, Colline preuzima popravljeni kaput, a Marcello razgovara s nepoznatom djevojkom, iako zna da se nikad neće osloboditi Musettine privlačnosti.

Značajna Schaunardova rečenica ostaje pomalo neprimijećena u gomili uzvika tri takta prije orkestralnog broja 5: „Gurajući i gazeći se međusobno, gomila juri prema svojim užicima, osjećajući divlju potrebu - i ostaju nezadovoljni.“<sup>86</sup>

U II/5/11 Mimì upita Rodolfa: „Stoji li mi dobro ovaj ružičasti šeširić?“<sup>87</sup> U sljedeća dva takta, između pitanja i odgovora, čujemo motiv želje koji će se pojaviti na kraju opere kad Musetta odluči donijeti muf umirućoj djevojci jer „možda je ovo zadnji puta da sirota djevojka ima posebnu želju“<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Giuseppe Giacosa i Luigi Illica: *La bohème*, libretto: „Fra spintoni e pestate accorendo affretta la folla e si diletta nel provar gio je matte insoddisfatte“

<sup>87</sup> Ibid. „Mi sta ben questa cuffietta rosa?“

<sup>88</sup> Ibid. „Forse è l'ultima volta che ha espresso un desiderio, poveretta!“





Lo stesso movimento, ma un poco più animando

Fl.  
Ob.  
C. In G.  
Cl. in Bb  
Cl. b. in Bb  
Fag.  
Corni in F  
Tr. in F  
Triang. e Piatti

P. soli p

Primjer 34, varirani lajtmotiv Latinske Četvrti

Isti akord je i sekventni materijal od II/7/1 do II/7/9 koji nas dovodi do skraćene verzije originalne teme u F-duru. Kromatskom tercnom vezom spojen je završni C-dur s novim tonalitetom, As-durom. Nastupa nježna tema valcera čiji završni dio neodoljivo podsjeća na stih „ruban tutti i gioielli due ladri: gli occhi belli“. Iako ponekad imaju veća dramaturška značenja, ovakvi ponavljajući melodijski pokreti koji se često pronalaze u Puccinijevom jeziku nas upućuju na kompozitorov karakterističan osjećaj za frazu. Usporediti s primjerom 25.

8 Lo stesso movimento, ma sostenendo

I. solo

Fl. I. solo

Cl. in Si b I. dolce II. p

Cl. b. in Si b p

Fag. I. p II. p

Arpa f pp

MIMI

RODOLFO (con dolce rimprovero) Sei ge - lo - so?

COLLINE Chi guar - di? Al l'uon

ancora nizz. Odio il pro - fa - no vol - go al par d'O - ra - zio.

Primjer 35, melodija u klarinetima od trećeg takta primjera podsjeća na dio Rodolfove arije; usporediti s primjerom 25

Mimi i Rodolfo se približavaju Momusu kad Rodolfo primijeti da Mimi gleda u grupu studenata. Upita ju koga gleda, a Mimi odgovara: „Jesi li ljubomoran?“, na što Rodolfo iskusno odgovara: „Sretnom čovjeku sumnja je uvijek blizu.“<sup>89</sup>

Colline, Marcelo i Schaunard iznose stol iz Caffè Momusa i odbijaju trijezne goste vikom. Parpignol, prodavač igračaka, začuje se u daljini (ponovno isti mehanizam), a najava njegovog dolaska usmjerava radnju za stol gdje je društvo boema.

Rodolfo predstavlja Mimi društvu. Riječi i glazba podsjećaju na autobiografske monologe drugog dijela prvog čina, ali su sada spojeni u zajednički kontekst. Riječi „perche son io il poeta“ su jasna referenca na njegovu ariju, ali glazba je ona iz stiha „che hansi dolce malia“, iz arije Mimi.

<sup>89</sup> Ibid. „All'uom felice sta il sospetto accanto.“



Marcelo, Colline i Schaunard se smijulje na Rodolfove riječi, ali ozbiljno shvaćaju karakter Mimi. Puccini „dozvoljava“ ženi da bude dio društva pa ju mladići uvode u društvo mješavinom humora i svečanosti. Izgovaraju latinske fraze inicijacije: „Vrijedna je. Uđi ako moraš... Slažem se“<sup>90</sup> Glas van scene se ponovno čuje dok Parpignol ponavlja svoj oglas. Glas je sada bliži, a kako je prvi krik otvorio scenu za stolom, tako ga drugi zatvara. Collineov zaziv za salamom je most prema sljedećoj sceni.

Parpignol ima briljantan ulaz odgurujući ručna kolica ukrašena svježim listovima i cvijećem. Prati ga gomila uzbuđene djece koja žele igračke. Svaka izjava je presječena fragmentima lajtmotiva s početka čina na trubama *con sordino* i ksilofonu, dodatno pikantnijima zbog povišene kvarte (lidijski modus). Isprva majke odbijaju dječje zahtjeve, pokušavaju ih izgrditi i potjerati kući. Ipak, budući da je Badnjak, majke popuštaju i Parpignol odlazi s gomilom zadovoljne djece. Kad društvo boema naručuje svoju ekstravagantnu večeru (divljač, purica, vino, jastog, krema od karamele) zvuče nalik djeci želeći zadovoljiti svoje želje. Puccinijeva logika je identična kao u sceni s Benoitom: razlika u životnim periodima je manja nego što nam se čini. Puccini majstorski koristi pojavu djece u sceni kako bi upario nevine dječje zahtjeve s jednako nevinim (za razliku od Murgerova romana) zahtjevom Mimi. Oboa ponavlja motiv dječakove želje u trenutku kad Mimi izgovara svoju želju.

---

<sup>90</sup> Ibid. „Digna est intrari. Ingrediati si necessit... Accessit.“

103

**Molto sostenuto**  
a 2

**I. solo**

Fl. *con le parti* *a tempo* *dolce*

Ob. *con le parti* *a tempo* *p* *quasi a piacere*

C. Ingl.

Cl. in La *con le parti* *a tempo* *assecondando l'Oboe*

Fag. *con le parti* *a tempo*

in Fa *con le parti* *a tempo* *assecondando l'Oboe*

in Fa

MIMI  
La crème.

RODOLFO

(Una mamma prende per un orecchio un ragazzo il quale si mette a piagnucolare) E tu, Mimi, che vuoi?

RAGAZZO (piagnucolando) *corla*  
SOLO  
Vo' la tromba, il cavallo!

Primjer 38, motiv dječakove želje ponovljen u oboi i pripojen Mimi

Marcello upita Mimi za njen poklon, a ona odgovara minijaturnom arijom: „Čipkasta kapica, cijela ružičasta, vezena“<sup>91</sup>. Prva „strofa“ karakteristična je po ritamskoj dvosmislenosti (taktovi 3/4 su umetnuti u 2/4) što daje konverzacijsku dimenziju melodiji. Mimi izjavljuje kako je Rodolfo znao pročitati njeno srce i stoga je pametan čovjek koji razumije ljubav.

Schaunard i Colline se nasmiju toj izjavi, a Marcello priča ogorčeno o svom snu. Probudio se iz utopijskog sna i zna što očekuje mlade ljubavnike. Komunicirajući prethodnom glazbom Mimi on pokazuje razumijevanje mladenačkog perioda života i bezrezervnog ljubavnog odnosa, ali nije više tako naivan da se slijepo vodi idealima. Mimi se boji da ga je uvrijedila, no Rodolfo joj govori da Marcello osjeća veliku žalost, kao da oplakuje izgublenu voljenu osobu.

<sup>91</sup> Ibid. „Una cuffietta a pizzi, tutta rosa, ricamata“

Schaunard i Colline odlučuju promijeniti temu te pozivaju na zdravicu. Marcello pokušava popiti piće, no prije što nagne čašu ugleda prizor koji ga uznemiruje pa uzvikne: „Popit ću otrov!“.<sup>92</sup>

Smijući se, u Momus ulazi njegova bivša ljubavnica, prekrasna Musetta. Njena tema u 9/8, uz sinkopirani bas, nam jasno ukazuje da se pojavio novi lik i osobnost u priči. Prati ju bogat, „pompozan i pretenciozan starac“, Alcindoro. Njegova osnovna uloga je sprječavanje pretjeranog komešanja koje nastaje pri Musettinoj pojavi. Alcindoro se žali što mora pratiti voljenu Musettu kao psić, no ona mu naređuje da sjedne za stol : „Dođi, Lulu!“<sup>93</sup>

Opirući se, Alcindoro sjedne za stol. Za razliku od energičnih mladih umjetnika koji inzistiraju da sjede vani, stari čovjek ne može podnijeti neudobnosti prirodnog svijeta. Mimi komentira Musettinu prekrasnu odjeću na što Rodolfo odgovara s prezirom prema ukrasima: „anđeli idu goli“<sup>94</sup>. To je vjerojatno referenca na Tizijanovu sliku dvije sestre *Sakralna i profana ljubav* gdje je kontrast između platonske i erotske ljubavi prikazan različitim portretima. „Profana“ sestra nosi bogatu odjeću, ima rukavice, naslonjena je na posudu s nakitom i naslikana je bliže zemlji, dok je „sakralna“ sestra gola (poput istine), a naslikana je u poziciji bliže nebu, sa zvonikom crkve u pozadini.

Briga kompozitora i izdavača oko pronalaska odgovarajućeg soprana za lik Musette je razumljiv jer ona nema prethodnika u talijanskoj operi. Koketna i svađalački raspoložena, jasno pripada u svijet verizma. Glazba povezana s likom Musette je „svadljiva“ kao i njen karakter: prvo nastupa brza figura koja „pleše“ kroz interval septime.

---

<sup>92</sup> Ibid. „Ch' io beva del tossico!“

<sup>93</sup> Ibid. „Vien, Lulu!“

<sup>94</sup> Ibid. „Gli angeli vanno nudi.“

MAR. tos-sico! Essa!

SCHAU. (con sorpresa) Oh! Muset.ta!

COLL. (con sorpresa) Oh! Muset.ta!

Viol. arco ff

V.le arco ff

Vc. arco ff

Cb. arco ff

16 Allegro moderato ♩. = 132  
brillante, con fuoco

Primjer 39, prvi dio Musettine karakteristične glazbe

Zatim nastupa druga melodija čiji se ritam konstantno mijenja, a prva dva takta postat će njen lajtmotiv. Predstavljajući Musettin lajtmotiv, Marcello ju opisuje Mimi: „Njeno prvo ime je Musetta. Prezime - Iskušenje. Zanimanje joj je Ruža na vjetru. Uvijek se okreće i mijenja svoje ljubavnike i ljubavi. Ona je kao sova - ptica grabljivica. Njena hrana su srca. Ona jede srca! I zato ja nemam srce.“<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Ibid. „Il suo nome è Musetta;/cognome: Tentazione!/ Per sua vocazione/ fala rosa dei venti;/ gira e muta soventi/ d'amanti è d'amore,/ è come la civetta/ e uccello sanguinario;/ il suo cibo ordinario/ è il cuore! Mangia il cuore!/ Per questo io non ne ho più?/ Passatemi il ragù!“



Primjeri 40 i 41, drugi dio Musettine glazbe; prva dva takta postat će njen lajtmotiv

Musetta ne reagira na uvrede kojima ju Marcello opisuje, ali postaje jako iritirana činjenicom što ju društvo boema (a posebno on) neće pogledati. Kako bi pridobila pažnju razbija tanjur o tlo na Alcindorovo zgražanje. Rastuća tenzija je nakratko prekinuta kratkim strastvenim dijalogom Mimi i Rodolfa. Rodolfo opominje Mimi: „Imaj na umu da ti ne bih uvijek oprostio.“<sup>96</sup> Mimi odgovara iskrenim čuđenjem i pita se zašto tako govori kad ga ona voli i u potpunosti je njegova. Schaunard i Colline za to vrijeme temeljito uživaju u hrani i slažu se da je „komedija čudesna“<sup>97</sup> („predstava“ između Musette i Marcella koja se odvija ispred njih). Musetta sad odlučuje testirati svoju pravu moć, moć zavođenja, kako bi se uvjerila da još uvijek može „pokoriti“ Marcella.

„Quando me'n vo“ je *largo concertato finala* i najduži komad u operi s prikladno kompleksnije artikuliranom strukturom. Prvi dio, „ekspozicija“, je u jasnoj ABA formi. Musettine dvije izjave imaju silazno kretanje te su u sukobu sa središnjom sekcijom koja ima uzlazno kretanje. Ova poznata i popularna melodija ima inicijalnu karakterizaciju u vidu prva tri akorda. Tema ima rijetku Puccinijevu osobinu, kratak kontrapuntski odgovor, na početku nenametljiv u oboi, ali kasnije od većeg značaja kad će ga pjevati Mimi. Melodija je tipična za Puccinija: karakteriziraju je silazni pokret, kvintni skokovi i kretanje prema subdominanti u središnjem odjeljku. Puccini je melodiju napisao dvije godine ranije, u kompoziciji za klavir, *Piccolo valzer*, napisanoj za porinuču borbenog broda u Genovi.

<sup>96</sup> Ibid. „Sappi, per tuo governo, che non da rei perdono in sempiterno.“

<sup>97</sup> Ibid. „La commedia è stupenda!“

194

Ott.  
Cl. in La  
in Fa  
Corni in Fa  
Arpa  
Car.  
MUS.  
ALC.  
Viol.  
Vl<sup>le</sup>  
Ve.  
Cb.

*affrettando... rallentando*  
*sensibile*  
*affrettando... rallentando*  
*armonici*  
*Piano, piano!*  
*affrettando... rallentando*  
*pizz.*  
*subito sordina*  
*subito sordina*  
*affrettando... rallentando*

21 Tempo di Valzer lento ♩=104

Fl. I. solo *pp*  
Ob. I. solo *pp*  
Cl. in La I. solo *pp*  
Cl. b. in La I. solo *pp*  
Arpa *pp* suoni armonici / *pp* suoni naturali  
MUS. *quasi rit.*  
*con molta grazia ed eleganza*  
Viol. *divisi arco* / *uniti*  
Vl<sup>le</sup> *con sordina* / *pizz.*  
Ve. *con sordina* / *pp arco* / *pizz.*  
Cb. *pizz.*

21 Tempo di Valzer lento ♩=104 P.R. 110

Fl. I. solo *a tempo* / *quasi rit.* / *a tempo* / I. solo  
Cl. in La I. solo  
Corni in Fa I. solo *pp* / *pp*  
Arpa *pp* armonici  
MUS. *a tempo* / *quasi rit.* / *a tempo*  
Viol. *a tempo* / *quasi rit.* / *a tempo*  
Vl<sup>le</sup> *a tempo* / *quasi rit.* / *a tempo*  
Ve. *a tempo* / *quasi rit.* / *a tempo*  
Cb. *a tempo* / *quasi rit.* / *a tempo*

*let-ta per la via la gen-te soste e mi - ra... e la bel*  
*appena allarg.* / *a tempo*  
Fl. I. solo *pp*  
Ob. I. solo *pp*  
Cl. in La I. solo *pp*  
Cl. b. in La I. solo *pp*  
Arpa *pp* naturali  
MUS. *quasi rit.*  
Viol. *divisi arco* / *uniti*  
Vl<sup>le</sup> *con sordina* / *pizz.*  
Ve. *con sordina* / *pp arco* / *pizz.*  
Cb. *pizz.*

P.R. 110

Primjer 42, „Quando me'n vo“

Musetta započinje svoju pjesmu iskušenja, „Quando m'en vo.“ Hvali vlastitu ljepotu i uvjerava Marcella da ju nije zaboravio, da pati i dalje i osjeća se mrtvim iznutra bez nje. Alcindoro, antipatično nastrojen prema umjetnosti, izjavljuje: „...ta uvredljiva pjesma mi pomiče žuč!“<sup>98</sup> Marcello moli prijatelje da ga zavežu za stolicu (aluzija na priču o Odiseju koji se dao zavezati za jarbol kako ne bi došao u napast usmjeriti brod prema sirenama u propast). Kako pjesma nastavlja, Marcello postaje sve nervozniji. Napokon odlučuje maknuti se, ali scenska uputa mu to zabranjuje jer on „ne može odoljeti Musettinom glasu.“

Rodolfo suosjeća s prijateljem i objašnjava Mimi: „Marcello ju je jednom volio, ali mala koketa ga je napustila zbog boljeg života.“<sup>99</sup> Motiv „male kokete“ u flautama i klarinetu simbol je Musettinih ostavljenih muškaraca, a čut ćemo ga ponovno u trenutku kada Musetta ostavlja starca Alcindora.

<sup>98</sup> Ibid. „Quel canto scurrile mi muove la bile, mi muove la bile!“

<sup>99</sup> Ibid. „Marcello un di l'amò./ La fraschetta l'abbandonò/per poi darsi a miglior vita.“

The image shows a musical score for flute and clarinet. The upper staves (flute and clarinet) feature a melodic motif consisting of a series of eighth notes, followed by a longer note with a fermata. The lower staves (piano accompaniment) provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

n lato, osservando la scena con curiosità, mentre Ro-  
i con tenerezza - Marcello, sempre niù nervoso, halascia

The image shows a musical score for voice, with the lyrics "La fraschetta l'abbando . nò....." written below the notes. The melody is simple and expressive, with a long note at the end of the phrase.

Primjer 43, motiv „male kokete“ u flautama i klarinetu

Colline i Schaunard nastavljaju gledati „predstavu“. Colline uviđa da Marcello na neki način uživa u svojoj agoniji pa objavljuje da koliko god Musetta bila lijepa, on se nikad ne bi uhvatio u njenu mrežu. Schaunard je siguran da će Marcello pokleknuti.

Ternarna struktura same pjesme reflektira se na širu strukturu ansambla. Srednja epizoda ansambla koristi prethodne motive spojene u jednu dramatsku funkciju.

U pripremi „reprize“, Puccini pokazuje vještinu istežanja glazbenog tkiva, a u isti mah intenzivira emotivni učinak. Naime, orkestralni uvod sada je proširen pauzom u kojoj Musetta krikne zbog noge koja ju boli. Krik joj služi kako bi se riješila „stare mumije“ pa Alcindora šalje po novi par cipela. Kao rezultat iščekivanja, valcer eksplodira nevjerojatnom snagom, a sad je Marcello taj koji pjeva glavnu melodiju podebljanu mnogim instrumentima, što je indicacija da je slikar totalno začaran Musettom.

Schaunard ubrzo komentira, „Mi smo u zadnjoj sceni“<sup>100</sup>. Zadnja je to scena predstave između Marcella i Musette, ali i zadnja scena drugog čina. Društvo doživljava neugodan šok kad konobar donosi račun. U još jednom od melankoličnih komentara kojima Puccini posipa cijelo djelo, Schaunard gleda u račun i komentira: „Tako brzo?“<sup>101</sup> Račun uvijek brzo dođe na naplatu, a i drugi čin mora završiti brže od očekivanog.

Mladići dodaju račun jedan drugom, preplašeni ukupnom svotom. Iz daljine čujemo vojni orkestar koji nagovještava povratak prema barakama.

Tema vojne procesije u B-duru je u bitonalitetnom sudaru s prethodnom temom Musettinog valcera koji je u E-duru. Mehanizam je to kojeg Puccini prvi puta koristi u *La bohème*, a naći ćemo rijetke primjere u njegovim kasnijim djelima. (Mascagnijev *L'amico Fritz* ima isti mehanizam).

---

<sup>100</sup> Ibid. „Siamo all'ultima scena!“

<sup>101</sup> Ibid. „Il conto?! Così presto?“

*Ancora più lento*

27

Fl. I. *ppp*

Cl. in La I. *ppp* in Sib

Arpa *pp*

4 Pif. (sul palco) (Ott. in Do) *Allegro (alla Marcia)* (interni) (lontanissimi) *ppp*

6 Tr. bc (sul palco) in Sib (interne) (lontanissimi) *ppp*

6 Tamb. (sul palco) accordati in Sib (interni) (lontanissimi, appena sentiti) *ppp*

ROD. *Ancora più lento*

SCHAU. (al cameriere) presto? (dopo guardato il conto lo passa agli amici) Ve - diam!...

COLL. *C.* Chi l'ha richiesto?!

*Ancora più lento*

Viol. *div.*

V. 1<sup>e</sup>

Vc.

Cb.

*Ancora più lento*

27

Primjer 44, „bitonalitet“, E-dur valcera u polarnom je odnosu s B-durom vojne procesije

Boemi pretražuju svoje džepove i čude se kako su prazni. Gdje je nestao Schaunardov novac iz prvog čina? Orkestar na to pitanje odgovara lajtmotivom boema. Nitko se ne sjeća da je novac utrošen na kupnju šeširića, roga, knjige i kaputa.

Djeca s ulice započinju završnu glazbu pjevajući o dolazećoj paradi vojnika. Glazba sadrži Musettin motiv „kokete“, Schaunardov motiv, motiv Latinske četvrti i novi materijal vojne glazbe. Novi materijal je, prema nekim biografima, jedini primjer u operi gdje je Puccini „posudio“ glazbu postojećeg francuskog izvora, francuski marš iz vremena Luja - Filipa. Rezultat je okupljanje svih ideja u posljednje dvije minute čina: Badnjak u Latinskoj četvrti, Musetta i njeni trikovi i trijumf boema.

Puccini neposredno nakon dječjih linija ubacuje Musettin zahtjev za svojim računom. Ona svoj račun spaja s velikim računom koje je napravilo društvo i govori konobaru: „Gospodin koji je bio sa mnom će platiti“. Musetta stavlja oba računa na Alcindorov tanjur izjavljujući: „...gdje je sjedio naći će moj pozdrav.“<sup>102</sup>

Procesija prolazi kroz scenu na čelu s predvodnikom koji ima sjajnu palicu. Šest prijatelja pridružuje se procesiji, a budući da Musetta ne može hodati samo s jednom cipelom, Marcello i Colline ju nose na ramenima. Zadnji u procesiji je Schaunard koji glasno svira svoj „novi“ rog.

Scena se prazni kako parada prolazi, a Alcindoro se vraća noseći novi par cipela. Ostaje u šoku kad shvati da nema Musette i da mora platiti veliki račun. Sa zadnjom trijumfalnom izjavom lajtmotiva Latinske Četvrti, starac zapanjeno padne u stolicu.

Malo prije premijere, Illica se žalio Ricordiju zbog nelogičnosti u radnji. U prvom se činu boemi konstantno žale na groznu hladnoću na tavanu, a u drugom činu izlaze večerati na ulicu bez kaputa. Ricordi odbacuje primjedbu računajući da će čarolija Puccinijeve glazbe učiniti nelogičnost nevidljivom. Kao i mnogo puta u životu, iskusni izdavač je bio u pravu - glazba opere ovaj puta pobjeđuje dramatski realizam.

Drugi čin nije zadovoljio glazbene kritičare, ali je ostvario i više nego jak utisak na Debussya. „Čovjek koji se ne drži čvrsto mogao bi biti pometen naletom glazbe. Ne poznajem nikoga tko je opisao Pariz tog vremena kao Puccini u *La bohème*.“<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Ibid. „Paga il signor che stava qui con me!/ E dove s'è seduto, ritrovi il mio saluto!“

<sup>103</sup> Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*, Alfred A. Knopf, New York, 1958., str. 318

## Treći čin

„Taj prekoalpski vrag... čovjek ga može prepoznati po nekoj teatralnoj živahnosti, ali instrumentalna praznina, te šuplje harmonije kao u „Praznim Boemima!“ („La Vide Boheme“)<sup>104</sup> rečenica je anonimnog francuskog kritičara pod imenom Willy.

Ono što će postati svojevrsna tradicija Puccinijevih opera je evokacija atmosfere, slavljenje ambijenta na početku trećeg čina. Pusta scena uparena je s rijetkom orkestralnom teksturom (ponovno flauta i harfa). Pada snijeg, glazbeno opisan u prvom motivu paralelnim silaznim kvintama koje zvuče kao blijeda varijanta teme Latinske Četvrti, a pustoš dodatno ističu violončela pomoću tremolirajuće kvinte d-a koja traje čak 116 taktova.

Andantino mosso ♩=112

Fl. e Out. Fl. soli

Arpa

Viol.

V.le

Vc.

Un Doganiere esce dal Cabaré con vino.- La cancellata della barriera è chiusa.

3 Sop. I., 3 Sop. II., 3 Cont., 3 Tenori, 3 Baritoni, 3 Bassi.

3 Soprani, 3 Sop. I., 3 Sop. II.

3 Bassi, 3 Bassi

(SI ALZA LA TELA)

Andantino mosso ♩=112

F. R. 110

Fl.

Arpa

Viol.

V.le

Vc.

con sordina

La I. metà dei leggi, divisi

via sordina

div.

con sordina

La II. metà dei leggi, uniti

via sordina

con sordina

via sordina

con sordina

via sordina

con sordina

via sordina

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Primjeri 45 i 46, tremolo u violončelima i silazne kvinte u flautama i harfi služe dočaravanju atmosfere

<sup>104</sup> Deborah Burton: *Recondite Harmony, Essays on Puccini's Operas*, Pendragon Press, Hillsdale, 2012., str. 17.

Radnja trećeg čina smještena je uz rampu Barriere d'Enfer („Rampa Pakla“). Lijevo od rampe je taverna čiji znak na ulazu je Marcellova slika s početka opere, sada preimenovana u „Luka Marseillea“. Zidovi taverne ukrašeni su freskama vojnika, također Marcellova djela. Desno od taverne je početak ulice koja vodi direktno do Latinske Četvrti. Zora je hladnog dana u veljači, stražari se pokušavaju zagrijati, a čistači ulica traže da im otvore vrata. Iz taverne se čuju paralelni sekstakordi ženskih glasova uz lupanje čaša iz kojih se pije. Reminiscenciji doprinosi Musetta koja iz taverne pjeva svoj, sada melankolični valcer, a seljanke koje u naturalističkoj maniri uzvikuju „Maslac i sir!“, „Piletina i jaja!“<sup>105</sup> se doimaju kao sjenke uličnih prodavača iz Latinske Četvrti od prije dva mjeseca.

Od orkestralnog broja 6 čujemo lajtmotiv Mimi (primjeri 26 i 27) dok se junakinja pojavljuje na sceni. Njene prve riječi, deklamirane u naturalističkom recitativu djeluju užurbano zbog dugačkog puta kojeg je prehodala i bolesti koja sve više napreduje. Uz bolan kašalj Mimi upita vodnika u kojoj taveri radi slikar. Konobarica izlazi iz taverne, a Mimi moli konobaricu da kaže slikaru kako mora pričati s njim. Dok Mimi zabrinuto čeka, čuju se zvona doma za nemoćne Maria Teresa pri jutarnjoj misi. Kod Puccinija, zvonjava je uvijek povezana s nekom vrstom nesreće ili najavom katastrofe.

Od III/7/16 dok zvone zvona čujemo i lajtmotiv boema, ili Marcellov lajtmotiv (primjer 1) koji služi za oznaku njegovog pojavljivanja na scenu. U ovom kontekstu Marcellov se lajtmotiv čini neprikladan, no on ovdje ne označava veseli karakter epizode s početka opere, već samo pojavu lika s kojim je lajtmotiv povezan. Nakon što pozdravi Mimi, Marcello objašnjava da Musetta i on žive skupa u taveri posljednjih mjesec dana. Vlasnik im ne naplaćuje sobu jer Musetta daje privatne pjevačke lekcije, a Marcello slika interijer taverne. Na spominjanje Musette od III/8/7 logično nastupa i njen lajtmotiv u oboi (primjeri 40 i 41).

S Marcellovim prijedlogom Mimi da uđe u tavernu na toplo, od orkestralnog broja 9, započinje kontinuirani lirski odjeljak koji traje gotovo bez prestanka do kraja čina. Iako nema očite paralele u operi 19. stoljeća, forma je vrlo jasna. Razvija se prema principu *crescit eundo* (progresivni rast), postepenim povećanjem broja likova, dramatskog intenziteta i glazbene kompleksnosti. Od relativno statičnog, monokromatskog dueta, preko naglih promjena emocija u triju i na kraju do bogato razvijenih, kontrastnih ljubavnih parova završnog kvarteta.

Duet Mimi i Marcella sastavljen je od dvije glazbene ideje koje se izmjenjuju. Prva je fleksibilna i podložna variranju, a druga fiksna i ponavljana u cijelosti. Uplakana Mimi moli Marcella za pomoć jer Rodolfa proždire ljubomora i sumnjičavost. Bijesan je, govori joj da je koketa i želi da nađe drugog ljubavnika, a ona ne zna kako reagirati. Marcello bi trebao imati ulogu savjetnika, analogno Verdijevim likovima, ali u tome nije naročito uspješan jer prvo govori: „Kad je kao vama, bolje

---

<sup>105</sup> Giuseppe Giacosa i Luigi Illica: *La bohème*, libreto: „Burro e cacio! Polli ed ova!“



je ne živjeti zajedno.“<sup>106</sup> Marcello nije najbolja osoba za pomoć i ne zna kako zaustaviti Rodolfovu ljubomoru pa nudi odgovor kroz usporedbu svog odnosa s Musettom: „Ja uzimam Musettine riječi lagano, i ona moje. Pjesma i smijeh, to je cvijet nepromijenjene ljubavi.“<sup>107</sup> Koliko god luckast bio Marcellov savjet, Mimi nema nikoga drugoga kome bi se požalila. Marcello obećaje da će pokušati pomoći, odlazi do prozora i pokazuje Rodolfa koji spava na klupi. Mimi ima napadaj kašlja i objašnjava zabrinutom prijatelju da ju je izmučio emotivni preokret prošle noći kad je Rodolfo otišao od nje.

U ovom trenutku, u ranijim verzijama opere, Marcello savjetuje Mimi da se sakrije iza drveta. Tek u finalnoj verziji, iz 1898., Marcello ju nagovara da se vrati kući i na taj način izbjegne „scenu“ s Rodolfom. Ova varijanta je uvjerljivija, čak iako Mimi ne poslušava savjet, već se sakrije iza drveta kako bi prisluškivala Rodolfa. Ova promjena libreta uzrokovala i jednu glazbenu promjenu; umjesto originalna tri takta, most je proširen na četrnaest što daje Pucciniju priliku da jedini put u partituri interpolira dva motiva poput Wagnera. U III/14/19 u teksturu ljubavnog lajtmotiva u gudačima delikatno je ubačen Rodolfov lajtmotiv u flauti.

**Poco meno**  
I. solo  
*p* *espressivo*  
*rit.*

(Marcello spinge dolcemente Mimì verso l'angolo del Cabaré, di dove però quasi subito sporge curiosa la testa)

*legato*  
*p*  
*legato*  
*p*  
*p*  
*p*  
*rit.*

**Poco meno**  
*rit.*

Primjer 47, interpolacija Rodolfovog lajtmotiva u ljubavni lajtmotiv po uzoru na Wagnera

<sup>106</sup> Ibid. „Quando s' è come voi non si vive in compagnia.“

<sup>107</sup> Ibid. „Son lieve a Musetta: ell' è lieve a me...perch è ci amiamo in allegria... Canti e risa, ecco il fior d'invariabile amor!“

Rodolfo je pri izlasku iz taverne isprva pun bezgranične mladenačke energije i dok još traje njegov motiv samouvjereno govori Marcellu da želi prekinuti s Mimi. Marcello zaključuje: „Mračna ljubav koja izaziva suze je ljubav luđaka. Ako se ne smije i ne blista, ljubav je žalosna i gruba.“<sup>108</sup> Puccini majstorski prikazuje razliku u karakteru između „mračne ljubavi i suza“ i „smijeha i blještavila“.

Musical score for the opera *La Bohème*, Act II, Scene 1. The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *Meno*. The vocal line for Marcello (MAR.) is in the bass clef and includes the lyrics: "metro. Dei paz-zi è l'a-mor te-tro, che la-cri-me di-stil-la." The instrumental parts include Oboe (Ob.), Cor Anglais (C.Ingl.), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola (V.le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various performance markings such as *p* (piano), *arco*, and *p legato*. There are handwritten annotations in blue ink: "Meno" above the first staff, "a 2" below the Bassoon staff, and "p" below the Bassoon staff. The word "Meno" appears at the top and bottom of the score.

<sup>108</sup> Ibid. „Dei pazzi è l'amor tetro,/ che lacrime distilla./ Se non ride e sfavilla,/ l'amore e fiacco è rocco.“

*a Tempo*

Fl.  
Ob.  
Cl.  
in La.  
Fag.  
in Fa  
Corni  
in Fa  
MAR.  
Viol.  
Vle  
Vc.  
Cb.

Se non ri - de e sfa - vil - - la, l'a - mo.re è fiacco e ro.co.

Primjeri 48 i 49, razlike u glazbenom tkivu pri opisu „tužnog“ i „sretnog“

Zlokobnom kromatskom skalom, uz preopširan opis, Marcello govori Rodolfo:  
 „Marcello: Ljubomorani si. Rodolfo: Malo. Marcello: Prgavče, luđače zadojen  
 predrasudama, dosadnjakoviću, tvrdoglavče!“<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Ibid. „Tu sei geloso. Collerico, lunatico, imbevuto di pregiudizi, noioso, cocciuto!“

18 *col canto* *a tempo*

*col canto* *p a tempo*

*p poco rall.* Un po-co.

Tu sei ge-lo-so. Col-le-ri-co, lu-na-ti-co, im-be.

*col canto* *a tempo*

18 *col canto* *a tempo*  
P.R. 110

I. a 2

Fl. *cres.*

Ob.

Cl. in La *cres.*

Fag. I.

MIMI (fra sé) Or lo fa inc

MAR. *cres.*  
-vu-to di pre-giu-di-zi, no-io-so, ecc-eiu-tol

Vc. *cres.*

Cb. *cres.*

Primjeri 50 i 51, izuzetno kromatska fraza karakteristična je za prikaz ljubomore

Kromatika kao topos ljubomore podsjeća na Verdijevog *Otella*. Početna fraza lagova „Temete, signor, la gelosia!“ je kromatska. Poveznica s *Otellom* je vjerojatno neizbježna: u 15. poglavlju Murgerovog romana Marcel je opisan na

sljedeći način: „Mimi: Jadan čovjek, kako je samo ljubomorani. Rodolphe: Poprilično točno. On i ja smo Othellovi učenici.“

Mimi se još više približava i šapuće u strahu da će takve riječi učiniti Rodolfa još više ljutim. Pokušavajući opravdavati svoju ljubomoru, Rodolfo tvrdi da je Mimi koketa koja ga je ostavila zbog vikonta. Neobična harmonijska jednostavnost, nekarakteristična niska *tessitura* i uputa pjevaču *con grande ironia* trebala bi nas upozoriti na neiskrenost izjave. Kad ga Marcello prozove lažljivcem, Rodolfo odmiče štit ljutnje i priznaje istinu: on se boji za zdravlje Mimi.

Rodolfo započinje s priznanjem svoje nepromijenjene ljubavi prema Mimi, a glazba se analogno vokalno i harmonijski širi. Nastupa spori odjeljak sa zvukom poput pogrebnih zvona na tekst: „Mimi je tako bolesna!“<sup>110</sup>. Šest taktova molske silazne sekvence sugeriraju tragediju.

(21) Lento triste  $\text{♩} = 48$

Fl. *pp*

C. Ingl. *pp*

Cl. in La *pp* (omol:)

Cl. b. in Si $\flat$  *pp*

Fag. *pp*

Arpa *pp* *lasciar vibrare*

ROD. *s* *s* *s* *allarg:.....*

mi è tanto ma-la-ta! Ogni di più de- cli-na. La po-ve-ra piccina

MARCELLO (Marcello temendo che Mimì possa udire, tenta di allontanare Rodolfo)

v. le *pp* *col canto*

divise sulla tastiera

I. *pp* sulla tastiera

Vc. *pp* sulla tastiera

gli altri *pp* sulla tastiera

divisi *pp* sulla tastiera

Cb. *pp* sulla tastiera

(21) Lento triste  $\text{♩} = 48$

P. R. 110

Primjer 52, harmonija najavljuje tragediju, motiv „pogrebnih zvona“

<sup>110</sup> Ibid. „Mimi è tanto malata!“

Melodija nastavlja u paralelnim tercama vrlo profiliranog ritma koji grafički evocira grčeve i kašalj Mimi. Pri izvođenju segmenta, pažnja mora biti usmjerena na točan kontekst u kojem se nalazi ova melodija kako se ne bi izvela nalik valceru (predlažem inzistiranje na pauzi koja simbolizira dah prije kašlja pri kraju drugog takta primjera u gudačima).

*con la massima espressione*

U - na ter-ri-bil tos - se l'e-sil pet-to le scuo - te.....

*to sost.*

sulla tastiera

*ppp* sulla tastiera uniti

*ppp* divise

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

pizz.

Sost.<sup>to</sup> molto

*pp*

Primjer 53, grafički prikaz kašlja na kraju drugog takta primjera

Dok Rodolfo opisuje naglo urušavanje zdravstvenog stanja Mimi šokiranom Marcellu, ona se približava sva zgrožena čuvši da umire. Rodolfo krivi sebe za njeno stanje: stan mu je prljav, bijedan, hladno je i puše vjetar. Mladi muškarac je posramljen. Nailazimo na razliku između Murgerovog i Puccinijevog stajališta oko bolesti Mimi. Kod Murgera Mimi priznaje da je sama kriva za svoje zdravstveno stanje jer je jela nekvalitetnu hranu, bila je nesretna i provodila previše vremena u hladnim studijima. Puccini odbija bilo kakvu sugestiju da je ona kriva za svoju

bolest. Puccini želi posramiti Rodolfa iako je Mimi već bolesna u trenutku kad se upoznaju.

„Tercet“ prijatelja od III/23/1 (Marcello i Rodolfo vode dijalog, a Mimi pjeva za sebe, iza stabla) s motivom „pogrebnih zvona“ (primjer 52) simbolično završava ovim riječima: Marcello govori: „Mimi“, Rodolfo: „ljubav“, a Mimi: „smrt“.

Scenska uputa nam ukazuje da kašalj i siloviti jecaji otkrivaju prisutnost Mimi. Sada Rodolfo zna da je Mimi čula sve što je pričao. Nakon motiva „smrtnog kašlja“ (primjer 53) u orkestru *tutti* nastavlja njen lajtmotiv (primjeri 26 i 27) u bržem tempu. Nagovara ju da uđu u tavernu gdje je toplo, no ona odbija prijedlog jer smatra da će se ugušiti na zatvorenom. Čuje se Musettin smijeh i njen lajtmotiv (primjeri 40 i 41) što Marcella razljuti te smjesta odlazi u tavernu provjeriti s kim se njegova voljena smije.

Pozdravna pjesma Mimi, „D'onde lieta usci“ građena je od materijala njene arije iz prvog čina. Mimi pjeva novu melodiju i riječi, ali orkestar ju podržava već poznatom glazbom. Započinje riječima: „Iako je radosno ušla na tvoj ljubavni zov, sada se vraća sama u svoje osamljeničko gnijezdo. Ponovno se vraća plesti svoje umjetno cvijeće.“<sup>111</sup> Glas zastaje ovdje jer flauta svira motiv iz arije prvog čina na tekst „Sama pripremam večeru, ne idem često u crkvu...“ Dakle, Mimi nam govori kako će se vratiti svojem starom poslu i navikama, ali orkestar sugerira neupitnu samoću koja će nastati odvajanjem od Rodolfa. Mimi odlazi i pozdravlja Rodolfa: „Zbogom, bez mržnje“.<sup>112</sup>

Ipak, odlučuje ostati još malo kako bi zamolila Rodolfa da joj vrati stvari. U šesnaest taktova započevši od III/26/12 uočavamo Puccinijevu glazbenu fleksibilnost kad mijenja mjere od 2/4 do 5/4 niti jednom ne ugrožavajući koherentnost glazbene teksture.

Primjer kad Puccini koristi glazbeni motiv u drugačijem kontekstu, samo kao nadopunu u glazbenom tkivu, nalazimo u III/27/4. Nakon teksta „Čekaj, čekaj. Skupi ono malo stvari koje sam ostavila raštrkane.“<sup>113</sup>, flaute sviraju dio lajtmotiva Latinske Četvrti, no samo zbog nadopune glazbenog tkiva.

---

<sup>111</sup> Ibid. „Donde lieta usci/ al tuo grido d'amore,/torna sola Mimi/ al solitario nido. Ritorna un'altra volta/ a intesser finti fior!“

<sup>112</sup> Ibid. „Addio, senza rancor!“

<sup>113</sup> Ibid. „Ascolta, ascolta. le poche robe aduna che lasciavi sparse.“

Fl. I. *a tempo*

Fl. II.

Cl. in La I. solo

MIMI *a tempo*  
 .scol-ta. Le poche robe a-du-na che lascia spar-se.

Viol. *pp*

V.<sup>le</sup> *pp a tempo*

F. R. 410

Primjer 54, dio lajtmotiva Latinske Četvrti kao nadopuna glazbene teksture u trećem taktu

Mimi moli Rodolfa da izvadi iz ladice njen zlatni lančić i molitvenik te ih zamota u pregaču i preda vrataru. Slijedi važan motiv, simbol vječne i nepresušne ljubavi. U III/28/4 solo violina svira motiv iz arije prvog čina vezan uz simbol ruže. Puccini po prvi puta kreira čvrstu poveznicu između živog cvijeta i kapice boje ruže jer neposredno nakon violine, Mimi pjeva : „Ispod jastuka je ružičasta kapica . Ako želiš... sačuvaj je kao spomen na našu ljubav...“<sup>114</sup> Puccini veže kapicu za ružu koja simbolizira besmrtnu ljubav.

<sup>114</sup> Ibid. „Bada... sotto il guanciaie... /c' è la cuffietta rosa./ Se vuoi serbarla/ a ricordo d'amor!“



MIMI  
 ...tie - re... Ba. da... sotto il qua...  
 I. solo senza sordina tutti

Viol.  
 I. solo tutti

v.le

Fl.  
 molto rit. a tempo animando e cres. a 2 rall. e dim.

Ob.

C. Ing.

Cl. in Sib

Cl. b. in Sib

Fag.

Corni in Fa

Arpa

MIMI  
 ...cia. le..... c'è la cuffiet.ta ro - sa. Se vuoi,..... se vuoi,..... se vuoi ser.  
 molto rit. a tempo stent.

Viol.  
 div. uniti animando e cres. sfz rall. e dim.

v.le

Ve.  
 pizz. cres. arco

Cb.  
 molto rit. a tempo ppp animando e cres. sfz rall. e dim.

Primjer 55, povezan motiv „ruže“ u solo violini i spominjane ružičaste kapice Mimi

Arija neprimjetno skreće u jedan od najljepših Puccinijevih dueta („Addio, dolce svegliare alla mattina!“) koji postaje kvartet kad se priključe Marcello i Musetta svađajući se. Melodija kvarteta preuzeta je iz Puccinijeve kompozicije *Sole e amore* iz 1888. Dugačke, vijugave fraze i pentatonski prizvuk druge rečenice karakteristični su Puccinijevi elementi koje i ova melodija sadrži. Duet započinje serijom linija u kojima se Mimi i Rodolfo opraštaju od svojih gorkih i slatkih sjećanja. Zatim nesretni par izražava žaljenje za ponovnim rađanjem ljubavi koje prikazuju kroz želju za nadolazećim proljećem.

Musetta i Marcello se priključuju kroz duel vriska razbijajući posuđe. Svađaju se oko trivijalnog incidenta vrlo jasnom ironijom. Kontrast u ugođaju očit je već kroz čitanje libreta, ali za uklapanje u glazbenu strukturu bila je potrebna Puccinijeva majstorska vještina postavljanja njihovih raspravljачkih upadica u međuprostore dueta Mimi i Rodolfa. Ipak, bilo bi pretjerano i pogrešno tvrditi da ovaj kvartet spada među najbolje kvartete u povijesti talijanske opere jer glazbene intervencije Musette i Marcella ne pridonose ništa značajno glazbenom tkivu i ostvarene su samo zbog Puccinijeve sposobnosti stvaranja elastičnog glazbenog tkiva. No, kao mješavina idealizma i „verizma“ ovaj kvartet je najvažniji primjer operne literature. Mimi i Rodolfo se izražavaju terminima romantične poezije, a Marcello i Musetta bujicama vulgarnih uvreda.

Slijedi neobičan preokret u odnosu Mimi i Rodolfa. Dogovore se da će, budući da je pretužno biti sam tijekom zime, ostati zajedno do proljeća i onda se rastati. Dakle, odlučuju da će biti tužni sada (iako su zajedno) jer je zima hladna i samotna. Također, bit će tužni i onda (iako je proljeće toplo i veselo) jer će se rastati. Vidljiva je melankolična svijest prolazećeg vremena, ljubavni par anticipira događaj koji će, iako simbolizira obnavljanje i život za sve druge, njima donijeti tragediju. Uočavamo Puccinijevu karakterističnu kombinaciju sretnih i tragičnih elemenata.

Nakon dogovora da će ostati zajedno do proljeća intenzitet zvuka se smanjuje. Musetta ljutito odlazi razmjenjujući uvrede s Marcellom koji sjetno ulazi u tavernu. Kvartet ponovno prelazi u delikatan duet, Mimi i Rodolfo izlaze sa scene ruku po ruku obećavajući rastanak u proljeće, a čin završava istim odlučnim kvartnim skokom kako je i započeo.

## Četvrti čin

Postava i dramatska struktura četvrtog čina iste su kao u prvom činu. Dva mjeseca su prošla od kad su Mimi i Rodolfo izišli sa scene trećeg čina ruku pod ruku. Stigao je travanj. Marcello je uz slikarski stalak, Rodolfo za stolom, obojica se pretvaraju da neumorno rade, a zapravo samo tračaju. Na početku čujemo skraćenu verziju lajtmotiva boema (primjer 1) uz iste likove pa nam se otvaranje čina doima kao repriza (na način sonatnog oblika) prvog. Radnja ponovno započinje *in medias res*. Ipak, sreća je ovaj puta forsirana i umjetna, a presječena nostalgичnim sjećanjima.

Usred smo razgovora o Musetti koju je Rodolfo nedavno vidio u kočiji, čiju temu prikladno čujemo u pozadini. Marcello izjavljuje da mu je vrlo drago što je uspjela u životu, neuspješno se pravi da nije dirnut, ali mu Rodolfo ne vjeruje i govori za sebe da se njegov prijatelj samo pretvara. Marcello uzvraća „udarac“ i govori da je vidio Mimi u kočiji, odjevenu kao kraljicu. (U priči je vidljiv narativni skok. Nije objašnjen razlog prekida Mimi i Rodolfa. Objašnjenje se nalazi u izbačenom činu iz Musettinog dvorišta, opisan u radu.) Na spomen Mimi, gudači smjesta sviraju njen lajtmotiv (primjer 26 i 27). Kao što je vidljivo od samog početka čina, on će gotovo u cijelosti biti modeliran od više ili manje logičnih glazbenih reminiscencija iz cijele opere. Puccinijevo majstorstvo ekonomije glazbenog materijala sada je u punom sjaju.

Rodolfo je jednako loš u skrivanju svoje uznemirenosti novim saznanjem. Mladići ponovno pokušavaju raditi, a od IV/2/1, pomoću osam taktova glazbe Rodolfovog pisanja članka iz prvog čina (primjer 19, orkestralni broj 26) Puccini opisuje ponovne pjesnikove neplodne pokušaje da završi članak za *Castor*. Kao pravi nekvalitetni radnici, mladići optužuju oruđe za neuspjeh. S uzvicima gađenja odbacuju pero i kist i prepuštaju se žaljenju za djevojkama. Dok Rodolfo sjedi sav obuzet mislima, Marcello potajno uzima hrpu svilenih traka iz svog džepa i ljubi ih.

Izmijenjeni ljubavni lajtmotiv (primjeri 24 i 25; umjesto durskih akorada sada su molski) priprema duet dvojice mladića „O Mimi tu piu non torni“, čija je glazba temeljena na frazi „Talor dal mio forziere“. Duet je vrlo jednostavan što i priliči osjećaju nostalgije. Nježan duet u kojem dvojica mladića sanjare je trenutačan bijeg iz realnog svijeta, što nam Puccini sugerira zatvarajući tekst u zagrade.

Andantino mosso ♩ = 84  
*p*

III. solo

*pp*  
*p dolce*

(O Mi-mi, tu più non tor-ni, o gior-ni....

con sordina

*p*  
con sordina

*p*  
con sordina

*p*  
pizz.

*p*  
pizz.

*p*

Andantino mosso ♩ = 84

Primjer 56, tekst dueta stavljen je u zagradu da prikaže maštanje

Izmjena tonike i dominante u basu nije karakteristična u dosadašnjim lirskim odjeljcima opere. Rodolfo započinje duet prisjećajući se prekrasnih ruku Mimi i kože boje snijega. Kad Marcello započne pjevati ne čujemo odgovor ili nadopunu Rodolfovih riječi, već njegove zasebne, osobne misli. Marcello razmišlja kako je moguće da unatoč svim pokušajima zaborava uspijeva slikati samo Musettino lijepo lice. Postludij, simbol posljednje pomisli na nostalgija sjećanja, za solo violinu (Rodolfo) i solo violončelo (Marcello), naknadno je ubačen u partituru. Jasno artikulirana ABA forma dueta omogućuje snažnu poveznicu glazbenih i dramatskih elemenata, stoga je vrhunac dramatike zapravo nakon završetka pjevanja, u trenutku kad Rodolfo vadi iz ladice ružičastu kapicu i stavlja ju u svoj kaput, preko srca, a Marcello zaključuje da je Musetta sretna, ali će ju i dalje čekati. I baš u pravi čas, kad smo odlučili sanjariti s dvojicom mladića, Puccini nas „spušta na zemlju“, vraća u stvarnost. Rodolfo upita Marcella koliko je sati, Marcello odgovara da je vrijeme za jučerašnji ručak. Ovo je tipičan primjer lijepe simbioze svjetova romantizma i realizma u *La bohème* lijepa simbioza svjetova povezana naglim melodramatskim promjenama.

U taj čas ulaze Schaunard i Colline. Schaunardov bučan lajtmotiv (primjer 9) koji je zračio velikim optimizmom u prvom činu sada je skraćen i doima se neuvjerljivim.

Schaunard donosi samo četiri mala komada kruha za razliku od „gozbe“ u prvom činu, a Colline jednu posoljenu haringu. Četvorica boema sjedaju za stol pokušavajući evocirati veselje iz prvog čina. Tavan pretvaraju u imaginarnu sobu za bal s prikladnim glazbenim, ali i verbalnim gestama: „Rodolfo: Barune, izaberite, pastrvu ili losos? / Marcello: Vojvodo, papagajski jezik?“<sup>115</sup> Colline završava brzo s jelom i ustaje. Njegova tema se čuje (primjer 10), a on izjavljuje „U žurbi sam. Kralj me čeka.“<sup>116</sup> Tema je kratko razrađena dok se ostali zabavljaju izjavom da je Colline primio pozivnicu da se priključi kraljevom kabinetu. Schaunard poziva društvo na ples pretjerano uzvišenom retorikom. Ironično je da u trenutku kad kaže „Dodaj mi pehar“, pehar je zapravo jedina preostala čaša, ostale su porazbijane. Schaunard ulijeva vodu u nju i mladići se dodaju između sebe. Aluzija je to na društvo „Pijača vode“ iz Murgerovog romana.

Društvo se nakon mogućeg izbora nekoliko plesova odlučuje za kadrilu, a ugodnu atmosferu prekinut će smanjeni septakordi najavljujući parodirani dvoboj između Collinea koji ima kliješta i Schaunarda koji je za svoje „oružje“ uzeo žarač.

Primjer 57, smanjeni septakord u ulozi najave parodiziranog duela

<sup>115</sup> Ibid. „Rodolfo: Scelga, o Barone, trota, o salmone? Marcello: Duca, una lingua di pappagallo?“

<sup>116</sup> Ibid. „Ho fretta. Il Re m'aspetta.“

Obojica se pretvaraju da intenzitet duela raste serijama uzvika poput „Pripremite nosila!“, „Pripremite grob!“<sup>117</sup> ne znajući da će uskoro ti simboli postati stvarnost. Na kraju „duela“, od IV/12/1, sljedećih 32 takta predstavlja najduži (i „najglasniji“) orkestralni *intermezzo*, u skladu s atmosferom borbe.

Oštrom melodramatičnom promjenom, skokom tritonusa (B-dur- e mol), Puccini označava početak druge polovice zadnjeg čina. Glazba i radnja se naglo zaustavlja, vrata se iznenada širom otvaraju i ulazi izbezumljena Musetta te govori mladićima da Mimi više ne može uza stube. Rodolfo i Marcello žure uvesti Mimi u stan. Preplašenu, kromatski izmijenjenu verziju njenog lajtmotiva donose engleski rog i viole. Tristanovski utjecaj je očigledan budući da je rješenje lajtmotiva sada harmoniziran malim smanjenim septakordom i smanjenim septakordom. Ono što čini ovaj odsjek uzbuđujućim jest činjenica da je ovo jedini trenutak u operi kad je lajtmotiv promijenjen na ovakav način. Lajtmotiv Mimi mogao je biti intervalski i harmonijski promijenjen u bilo kojem trenutku opere. Izostanak razvoja njenog lajtmotiva do posljednje scene čini ovu promjenu izuzetno intenzivnom i ostavlja dubok dojam na slušatelja.

---

<sup>117</sup> Ibid. „Schaunard: Apprestate una barella!/ Colline: Apprestate un cimister!“

Molto meno

Ob.

C. Ingl.

Fag.

Timp.

Arpa

MUS. (si vede, per l'uscio aperto, Mimi seduta sul più alto gradino della scala)

ROD. resse. (si precipita verso Mimi. Marcello accorre anche lui)

Viol. Ah! con slancio ed espansione allarg. e cres. affrett. cres. *pp subito* Molto meno

Vcl. I. sola tutte molto marc. molto espress.

Vc. allarg. e cres. affrett. cres. *ff pp subito*

Cb. *ff pp subito* Molto meno

Ob. *p ff p p ff p*

C. Ingl. *ff p p*

Cl. in La *ff p*

Cl. b. in La *ff p*

Fag. *a2 ff p ff p*

Timp. *cres. f p*

MIMI (Musetta accorre col bicchiere dell'acqua e ne fa bere un sorso a Mimi) (con grande passione)

RODOLFO (Rodolfo e Marcello sorreggono Mimi, conducendola verso il letto) *ff p*

SCHAUNARD (a Colline; ambedue portano innanzi il letto) *ff p*

Noi accostiamo quel letto.

Viol. *pp cres. ff p*

Vcl. *ff p*

Vc. *cres. ff p*

Cb. *ff p*

P.R. 410

Primjer 58, varirani lajtmotiv Mimi najavljuje tragediju

Rodolfo i Marcello smještaju Mimi u krevet, Musetta donosi čašu vode i daje joj gutljaj. Rodolfo govori Mimi da odmori, ona ga upita želi li da bude ovdje, na što Rodolfo odgovara „Naravno, naravno.“ Musetta shvaća da su se dvoje ljubavnika ponovno povezali i započinje priču kako su obje došle ovdje. Čula je da je Mimi ostavila vikonta i da je „na kraju života“. Na riječ „život“ započinje dio teme iz arije Mimi, motiv „ruže“ koji traje do kraja Musettinog izlaganja u tipičnom primjeru *parlante* tehnike. Musetta opisuje da je tražila Mimi i napokon ju pronašla kako se spotiče po ulici. Mimi joj je rekla da umire i da želi umrijeti s Rodolfom te je zamolila Musettu da ju dovede do stana.

14 Andante mesto P. R. 110

MUS. stento. Mi dice: «Più non reggo... muoio! lo sento.

Viol. poco allarg. mf

Vle mf

Vc. pizz. mf

Cb. poco allarg. ppp

Primjeri 59 i 60, *parlante* tehnika, orkestar održava dramatsku napetost pomoću motiva „ruže“



Mimi doživljava osjećaj ozdravljenja, *spes phthisica*: „Oporavit ću se. Oporavit ću se. Osjećam se ovdje živa ponovno. Ne, nikada me nećeš napustiti.“<sup>118</sup> Rodolfo udvostručava njen glas oduševljen što mu se njene slatke usnice ponovno obraćaju.

Kad se ovaj odjeljak približi lirskom završetku, započinju nervozni komentari Musette i društva. U stanu nema lijekova, niti hrane, a Schaunard tužno priopćuje Collineu da će Mimi biti mrtva za pola sata. Mimi potvrđuje njihove strahove i žali se da joj je hladno. Želi muf da se zagrije, zapita tužno hoće li joj ikada ruke biti tople. Zakašlje se, a Rodolfo joj primi ruke u pokušaju da ih zagrije. Iako se radnja odvija u travnju, proljeće još nije stiglo. Ono će simbolično stići prvim zrakama sunca koje će postati sudbonosne za Mimi.

Mimi nastavlja nakratko kontrolirati radnju pozdravljajući ostatak društva. Tri mladića dolaze do njenog kreveta, a iako se Rodolfo brine da se Mimi ne umori od previše pričanja, ona ga smiruje. Mimi govori Marcellu da je Musetta dobra osoba dok flauta svira Musettin lajtmotiv. Lajtmotiv od ovog trenutka do kraja opere ima povišeni četvrti stupanj u drugom taktu kao da signalizira tragičan kraj. Usporediti razliku s primjerom 40 i 41.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Clarinet in La (Cl. n La). The score is for a variation of the Musetta lullaby motif, marked 'Allegretto mosso'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part starts with a circled '17' and a circled 'I.' above the first measure. The first measure has a circled 'p' (piano) dynamic. The second measure has a circled '3' (triple) marking. The third measure has a circled '3' (triple) marking. The fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The tenth measure has a circled '3' (triple) marking. The eleventh measure has a circled '3' (triple) marking. The twelfth measure has a circled '3' (triple) marking. The thirteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The fourteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The fifteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventeenth measure has a circled '3' (triple) marking. The eighteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The nineteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The twentieth measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The twenty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The thirtieth measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The thirty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The fortieth measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The forty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The fiftieth measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The fifty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixtieth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The sixty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventieth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-first measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-second measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-third measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The seventy-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The eightieth measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The eighty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The ninetieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundredth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and tenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eleventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twelfth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fourteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventeenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and nineteenth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twentieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and twenty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirtieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and thirty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fortieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and forty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fiftieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and fifty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixtieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and sixty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and seventy-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eightieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and eighty-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninetieth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-first measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-second measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-third measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-fourth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-fifth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-sixth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-seventh measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-eighth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundred and ninety-ninth measure has a circled '3' (triple) marking. The hundredth measure has a circled '3' (triple) marking. The score ends with a circled 'rall.' (rallentando) marking.

Primjer 61, varirani lajtmotiv Musette, povišena kvarta u drugom taktu primjera; usporediti s primjerima 40 i 41

Musetta odvlači Marcella na stranu i skida naušnice. Govori mu da ih založi, kupi srčani stimulans i dovede doktora. Na taj način kao da se odriče svoje prošlosti i zahvaljuje umjetnicima što su joj otkrili drugi način življenja. Marcello kreće, no Musetta ga zaustavlja. Čujemo jedini put u operi motiv „želje“ kojeg smo čuli u drugom činu (primjer 33) kad je Mimi htjela ružičastu kapicu. Ova želja bit će posljednja u njenom životu pa Musetta odlazi s Marcellom donijeti muf.

<sup>118</sup> Ibid. „Si rinasce, si rinasce./Ancor sento la vita qui/No, tu non mi lasci più!

18

lo (Mimi poco a poco si assopisce: e siede presso al letto) o)

A. ascolta!

Primjer 62, motiv „želje“; usporediti s jedinom pojavom u operi, primjer 33

Colline se sjetio kako može pomoći pa odlučuje prodati svoj kaput. Prije izlaska iz stana odlučuje zapjevati pjesmu „Vecchia zimarra“ (balans za Schaunardovu naraciju u prvom činu), često karakteriziranu kao dramaturška pogreška. Takav stav pokazuje nerazumijevanje prave funkcije ove male arije i razumijevanje Puccinijevih jednostavnih ABA formi koje svoj efekt ostvaruju prvenstveno kroz kontekst. Tonalitet cis-mola kojim će završiti opera, podređena orkestralna tekstura, niska vokalna *tessitura*, svježina glazbene invencije (jedna od samo nekoliko glazbenih epizoda koja nije ponovljena ili izvedena od prije) su specifičnosti ove male arije.

U Murgerovom romanu Schaunard prodaje kaput, a Colline zalaže nekoliko svojih knjiga kako bi došli do novaca za pomoć. Dvije male radnje ne zauzimaju više od tri rečenice u knjizi i nisu patetičnog karaktera. Kod Puccinija, Collineova nesebična gesta daje osjećaj važnosti, čak i plemenitosti životima običnih ljudi. Gesta je to bez praktične vrijednosti, ali beskrajne emocionalne vrijednosti. Colline zna da njegov stari kaput neće donijeti više od nekoliko novčića, a čak i kad bi svota bila dovoljna da kupi nešto za Mimi, ne može promijeniti njenu tragičnu sudbinu. Colline voli svoj kaput, smatra ga dragim prijateljem. On pjeva ariju kaputu, a ne o kaputu. Mogao je vrlo jednostavno doći do racionalnog zaključka da

zadrži predmet kojeg toliko voli, znajući da prodaja neće imati veliki utjecaj. Colline prodaje svoj kaput jer je odlučio dijeliti emotivni teret Mimi i Rodolfa kroz opraštanje i ostajanje bez najdražeg, stoga je „Vecchia zimarra“ dramaturški idealna za situaciju. Prodaja kaputa čin je čistog prijateljstva.

Colline stavlja kaput pod ruku i predlaže Schaunardu da i on izađe kako bi dvoje mladih ljudi imali privatnost, s čime se Schaunard složi. Schaunard uzima praznu bocu koju poželi napuniti vodom. U IV/20/1 javlja se nježna, sporija verzija Schaunardove teme u gudačima (primjer 9). Za razliku od teme u prvom činu koja prati njegov trijumfalan ulazak u stan s mnoštvom namirnica, nenametljiva varijanta sada prati njegov izlaz iz stana samo s praznom bocom. S njegovim izlaskom orkestralni interludij se transformira u glazbu iz „Che gelida manina“, na što Mimi otvara oči i pogleda u Rodolfa.

Puccini pri samom kraju opere piše *arioso* svježeg glazbenog materijala „Sono andati“ i na taj način ovjekovječuje posljednje trenutke života Mimi. Osim što je ovaj *arioso* glazbena inovacija, poetski gledano je anomalija jer Mimi govori u hiperbolama, u kontrastu s njenom dosadašnjom retorikom. Prvi ton *ariosa*, izjava u c-molu, djeluje izuzetno snažno jer mu je prethodio ljubavni lajtmotiv u C-duru. Veliki dramaturški efekt ostvaren je mehanizmom koji će postati jedan od Puccinijevih zaštitnih znakova: linija u basu podvostručuje vokalnu dionicu. Ono što je drugačije od mnogih primjera ovakvih udvostručenja jest činjenica da je vokalna linija koja je u basu ujedno i basov ton harmonije. U ovom je primjeru vokalna linija, melodija, ili rječnikom školske harmonije, sopran, najbolje moguće harmoniziran upravo na ovakav način - „pogrešnim“ oktavama između vanjskih glasova. Kvartsekstakord na tonu g, nekoliko zaostajalica i suprotno kretanje tonova akorda u višim gudačima omogućuju ovoj pasaži da se ne kreće u potpunosti paralelno i tako ublažavaju eventualne harmonijske neugodnosti. Posebno zanimljiv je završetak ovog primjera. U trenutku kad Mimi izgovara riječi „veliko kao more“<sup>119</sup>, gudači (posebno violončelo) izvode intenzivan *crescendo*, poput morskih valova.

---

<sup>119</sup> Ibid. „...ma grande come il mare,..."

che gliela bacia amorosamente) *con grande espress.*  
Sono an.

*rall.*

*rall.*

P.R. 410

388

Andante calmo

Arpa

MIMI (Rodolfo accenna di sì)  
da - ti? Finge vo di dor - mi - re,..... per - chè vol - li con te so - la re - sta - re..... Ho tan - te

Viol. *mf dim. pp*

Vcl. *mf dim. pp*

Vc. *mf dim. pp*

Andante calmo

Arpa

MIMI (rizzandosi un poco sul letto)  
co - se che ti voglio di - re..... ou - na so - la, ma graude come il ma - re,..... come il

Viol.

Vcl.

Vc.

Primjeri 63 i 64, „Sono andati“, primjer nekonvencionalne harmonizacije melodijske linije i njenog udvostručenja u violončelu

Rodolfo govori Mimi da je „prekrasna kao zora“, a ona ga ispravlja govoreći: „Mislio si reći: lijepa kao suton“.<sup>120</sup> Kao i u *Manon Lescaut*, Puccini izjednačava smrt sa suncem. Mimi kao da želi reći Rodolfu da njeno sunce ne izlazi nego zalazi, ona umire. Orkestar od IV/22/2 zlokobno opisuje neizbježnu tragičnu sudbinu svirajući motiv „pogrebnih zvona“ (primjer 52). Mimi zatim citira sebe pjevajući „Zovu me Mimi...“, no ovaj puta lajtmotiv je harmoniziran bogatije, nonakordima i neakordičkim tonovima uz dodatnu napomenu *piu sostenuto*.

Primjer 65, varirani lajtmotiv Mimi

Rodolfo vadi ružičastu kapicu iz svog kaputa i stavlja ju na njenu glavu. Započinje najduža glazbena i verbalna repriza prvog čina dok se prisjećaju prvog susreta: Neupaljena svijeća, traganje za ključem, „slučajan“ dodir ruku. Neizbježna kulminacija je zasigurno početak „Che gelida manina“ kojeg sada pjeva Mimi. Strašan napadaj kašlja prekida nastavak reprize arije što orkestar precizno komentira glazbom prvog kašlja pri upoznavanju dvoje mladih ljudi u prvom činu (primjer 21). Rodolfo poviče, a Schaunard utrči u stan. Mimi otvara oči i uvjerava ih da je dobro. Kao i Manon, junakinja koja umire ostaje mirna i umiruje voljenog.

Musetta uz svoj lajtmotiv (iako ulazi zajedno s Marcellom, ona ulazi prva, zato čujemo njen motiv, primjer 61) ulazi s velikim mufom za grijanje ruku, a Marcello s bočicom s tonikom, srčanim stimulansom. Musetta prva upita spava li Mimi. Marcello je pozvao doktora, postavlja svjetiljku na stol i pali ju. Mimi uzima muf oduševljena ljepotom i mekoćom.

Puccini čini nešto vrlo brutalno Rodolfu koji stoji pored Mimi i gleda kako uživa u toplini mufa.

<sup>120</sup> Ibid. „Rodolfo: Bella come un' aurora!/ Mimi: hai sbagliato il raffronto./ Volevi dir:/Bella come un tramonto.“

Njena sljedeća fraza identično ponavlja Rodolfovu prvu rečenicu arije „Kako hladna ručica.“ U ariji u prvom činu nastavak teksta je bio: „Dopusti da ih zagrijem za tebe“. <sup>121</sup> Kada je glazba sada ponovljena jasno je da ih Rodolfo nije uspio zagrijati jer Mimi pjeva: „Dosta, dosta smrznutih ruku“. <sup>122</sup> Scena se poprilično razlikuje od Murgerove u kojoj Rodolfe sam nabavlja novac i kupuje hranu. Kod Puccinija pjesnik ne uspijeva niti zagrijati njene ruke. Kupio joj je kapicu i natočio vino u prvom činu, ali za to je zapravo zaslužan Schaunard. Sada je Musetta ona koja je kupila muf, Marcello lijekove, a Colline založio kaput za novac. Dodatan udarac je kad Mimi upita Rodolfa je li muf njegov poklon, a umjesto njega Musetta odgovara: „Da.“ Izbezumljen i posramljen, Rodolfo počinje plakati.

„Zašto plačeš?“ <sup>123</sup>, upita ga nježno Mimi. Klarinet svira sljedećih sedam taktova ton As u ppp, što predstavlja njen dah. Harfu čujemo šest puta, također na As, što simbolizira otkucaje srca. Kobna scenska uputa upozorava da je kraj vrlo blizu jer sunčeva zraka ulazi kroz prozor i približava se njenom licu. Mimi slabašno mrmlija uz harfu i klarinet dok ne čujemo zadnji otkucaj srca i disanje se zaustavi. Sunčeva zraka joj osvjetli lice, što je znak da je stiglo proljeće i njena smrt. Uz klarinet i harfu, gudači vrlo nježno sviraju pasažu iz „Che gelida manina“, ali s kraja prvog čina gdje Mimi i Rodolfo sretno izlaze sa scene. Ako analogno usporedimo riječi tog trenutka s ovim krajem vidjet ćemo da Puccini zaustavlja glazbu točno u trenutku kad bi orkestar trebao reći „ljubav“.

---

<sup>121</sup> Ibid. „Che gelida manina/ Se la lasci riscaldar“

<sup>122</sup> Ibid. „era buio, e la man tu mi prendevi“

<sup>123</sup> Ibid. „Pianger così perchè?“

402

Cl. in La I. *rall. sempre più e morendo..... molto rall:.....*

Arpa armonici *pianissimo*

MIMI *rall. sempre e morendo..... con voce debolissima..... sempre più affievolendosi molto rall:.....*  
 Qui amor... sempre contel.. Le ma\_ni al cal-do... e.....

Viol. I. *il I. solo-arco* *molto rall:.....*

Vc. *il II. solo-pizz. quasi insensibile*

Cb. *il I. solo-pizz.*

lunga pausa (29) *Andante lento e sostenuto*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Ingl. *pp*

Cl. in La *pp*

Cl. b. in La *pp*

in Fa Corni *pp*

in Fa *pp*

Piatti *pppp*  
*Piatto solo percosso con la mazzuola*

Arpa *pppp*

Mimi *lunga pausa* (Musetta in questo frattempo ha messo a scal-dormi-re...)

RODOLFO *pp sottovoce*

MARCELLO *sottovoce*  
 Che ha detto il medi-co? *pp*  
 Ver-  
*via sordina*

Viol. I. *lunga*

Vc. *via sordina*

Cb. *lunga*

lunga pausa (29) *Andante lento e sostenuto*

P. R. 110

Nagla promjena iz As- dura u h-mol s akcentima u rogovima uz zlokoban motiv u basu objašnjava publici što se dogodilo. Smrt Mimi je toliko postepena i mirna da nitko u sobi isprva niti ne primijeti. Marcello govori Rodolfu da je doktor na putu, dok Musetta moli za Mimi. Moli Marcella da joj pomogne održati trepereći plamen koji se skoro ugasio. Plamen je dakako reminiscencija na svijeću koju je Rodolfo palio za Mimi. Schaunard se približio krevetu i vidio da je Mimi umrla. Glazbenik potihom kaže Marcellu da je Mimi umrla, Marcello odlazi i sam provjeriti, prepadne se i odmakne. Rodolfo se približava prozoru kako bi blokirao sunčeve zrake koje počinju osvjetljavati lice Mimi. Musetta pokazuje na svoj plašt kojime može to napraviti. Ulazi i Colline, ostavlja novčiće na stolu nudeći ih Musetti (a ne Rodolfu), potom odlazi pomoći Rodolfu postaviti plašt.

Čujemo još tri puta motiv „ruže“ u A-duru (početak primjera 55), svaki puta u sve tišoj dinamici, a posljednji puta u pppp akordima kojeg sviraju četiri prve violine *con sordino*. Važno je spomenuti 14 taktova *unisono* u kojima kontrabasi i bas klarinet drže ton A, temeljni i basov ton harmonije motiva ruže. A- dur stvara iznimnu tjeskobu zbog visoke tenzije dramske situacije u kojoj Rodolfo, za razliku od ostalih likova i nas u publici, ne zna da je Mimi mrtva. *Unisono* kod Puccinija fiksira pažnju na jedan događaj ili najvažniji dio dijaloga.

Colline govorenim tekstom upita Rodolfa kako je Mimi, na što on odgovara: „Mirna je.“<sup>124</sup> Vidjevši čudne izraze lica Marcella i Schaunarda, Rodolfo se prepadne i nervozno ih upita zašto ga tako gledaju. Marcello pohrli prijatelju, zagrli ga i uzvikne, „Hrabrost!“.<sup>125</sup> Orkestar je ponovno komentator radnje. Limeni puhači sviraju tri cis-mol kvintakorda *con tutta forza*, nakon čega tutti orkestar reprizira početak „Sono andati“(Ponchijelijev mehanizam). Rodolfo bespomoćno uzvikuje u verističkoj maniri: „Mimi!“, dok u naručju drži umrlu djevojku, a pri spuštanju zastora orkestar svira *codu* Collineove „Vecchia zimarra.“

Isprva se čini nelogično pojavljivanje melodije Collineove male arije u ovako dramatičnom trenutku, no ukoliko dopustimo poetskoj mašti na volju i povežemo tekst obje arije u jednu cjelinu, dobit ćemo jasan i dubok komentar orkestra na završetak opere: „Jesu li otišli? Pravim se da spavam jer sam htjela biti nasamo s tobom. Imam toliko toga što ti želim reći... ili samo jedno, ali veliko kao more. A sada kad su sretni dani odletjeli, govorim ti zbogom, moj vjerni prijatelju, zbogom, zbogom.“

---

<sup>124</sup> Ibid. „È tranquilla.“

<sup>125</sup> Ibid. „Coraggio!“



## 9. ZAKLJUČAK

U velebnom Puccinijevom repertoaru *La bohème* se posebno ističe. Puccini bi zasigurno osigurao trajno mjesto u opernom repertoaru da je napisao samo *La bohème* jer joj niti jedna opera nije slična. Napisati operu tragične tematike u komičnoj atmosferi je vrlo smion potez koji je mogao manje talentiranog kompozitora odvesti u neuspjeh. Puccini pak, od naočigled nespojivih elemenata čini neodoljivu simbiozu koja ostvaruje snažne dojmove na slušatelja. Dramatska tema i njena razrada je presudan element za uspjeh *La bohème*, princip kojim će se Puccini i dalje služiti. U *La bohème* Puccini sjajno asimilira razne utjecaje, ali čini presudan iskorak prema formiranju vlastitog specifičnog glazbenog jezika kojeg će koristiti u cijelom opusu.

## 10. LITERATURA I INTERNET STRANICE

Allan Mallach: *The Autumn of Italian Opera*; Northeastern University Press, Boston, 2007.

Arthur Gross i Roger Parker: *Giacomo Puccini, La bohème*; Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Conrad Wilson: *Giacomo Puccini*; Phaidon Press Limited, London, 1997.

Deborah Burton: *Recondite Harmony, Essays on Puccini's Operas*, Pendragon Press, Hillsdale, 2012.

Julian Budden: *Puccini, His Life and Works*; Oxford University Press, New York, 2002.

Leslie Orrey: *Opera, A Concise History*; Thames and Hudson, London, 1991.

Michael Raeburn: *Povijest opere*; prijevod: Andrina Pavlinić, Vlado Opačić; Golden Marketing, Zagreb, 2002.

Mosco Carner: *Puccini, a critical biography*; Alfred A. Knopf, New York, 1959.

Nicholas Baragwanath: *The Italian Traditions & Puccini*; Indiana University Press, Bloomington, 2011.

Stanley Sadie: *Puccini and His Operas*; Macmillan Reference Limited, London, 2000.

William Berger: *Puccini without Excuses*; Vintage Books, A Division of Random House Inc., New York, 2005.

[www.oxfordmusiconline.com/grovemusic](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic)

[www.enciklopedija.hr](http://www.enciklopedija.hr)