

Händelove muze

Franulović, Nina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:442281>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

NINA FRANULović

Händelove muze

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

HÄNDELOVE MUZE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Martina Zadro, prof.

Student: Nina Franulović

Ak.god. 2019/2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Prof. Martina Zadro

Potpis

U Zagrebu, 2020.

Diplomski rad obranjen ----- ocjenom -----

POVJERENSTVO:

1. -----
2. -----
3. -----

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

ZAHVALE

Na prvome mjestu zahvaljujem svojoj profesorici pjevanja, Martini Zadro, na svakom od pregršt prekrasnih trenutaka koje smo provele zajedno kroz pet godina studija, što u profesionalnom, što u privatnom smislu. Zahvalna sam joj na svakom savjetu, njenom ogromnom znanju i profesionalnosti pri rješavanju svakog tehničkog, muzičkog i interpretativnog pjevačkog zadatka i problema. Prethodno navedeno u spoju s njenim karakterom i osobnosti, učinili su moje pjevačko obrazovanje lakim i motivirali su me na daljnji rad i usavršavanje.

Također, odmah pored profesorice Zadro, zahvaljujem profesorici, korepetitorici Lani Bradić, koja je svakim svojim muzičkim savjetom i sjajnom klavirskom pratnjom uspjela iz mene izvući najbolje što sam u datim trenucima mogla. Hvala joj i na svakom dodatnom satu, kolaču, druženju, vožnji i utjesi kad mi je bilo teško.

Na kraju zahvaljujem profesorima Zoranu Novačiću, Dori Ruždjak-Podolski i Mateji Pučko-Petković na svim znanjima i vještinama koje su prenijeli na mene i lijepim trenucima koje smo proveli zajedno. Uvijek ću ih se sa smješkom sjetiti.

SAŽETAK

Glavna okosnica diplomskoga rada pod naslovom *Händelove muze* jest pokušaj rekonstruiranja vokalnih portreta Händelovih dviju *prima donna* londonskog razdoblja – Francesce Cuzzoni i Faustine Bordoni. Budući da iz tog razdoblja ne posjedujemo nikakve zvučne zapise u obliku snimki (iz potpuno opravdanih povijesno-tehničkih razloga), sve zaključke o vokalnim, tehničkim, muzičkim i dramatskim karakteristikama i mogućnostima Händelovih pjevačica moguće je donekle otkriti analizom pojedinih arija pisanih za njih same, kao i kroz pisana svjedočanstva njihovih suvremenika. Naime, Händel je skladao gotovo sve operne uloge za određene pjevače i pjevačka je postava utjecala na svaku važnu odluku u stvaranju Händelovih *Royal Academy* opera. Uvidom u karakteristike koje pojavljuju dovoljno učestalo i konzistentno u arijama pisanim za njih same, moguće je odrediti kojim su sposobnostima i/ili nedostacima one indicirane i tako dobiti zvučnu sliku glasova Händelovih londonskih zvijezda.

KLJUČNE RIJEČI: *Georg Friedrich Händel, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni, Opera 18. stoljeća, Royal Academy of Music*

ABSTRACT

The main frame of the thesis entitled *Händel's Muse* is an attempt to reconstruct the vocal portraits of Händel's two *prima donnas* of the London period - Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni. Since we do not have any sound recordings from that period, all conclusions about the vocal, technical, musical and dramatic characteristics and abilities of Händel's singers can be somewhat revealed by analyzing individual arias written for them, as well as through the written records of their contemporaries. Namely, Händel composed almost all roles for certain singers and they influenced every important decision in the creation of Händel's operas for the *Royal Academy*. Insight at the frequent characteristics that appear consistently in their arias, brings the possibility to determine the abilities and/or weaknesses they were indicated by and thus envision a sound image of the voices of Händel's London stars.

KEY WORDS: *Georg Friedrich Händel, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni, 18th century Opera, Royal Academy of Music*

SADRŽAJ

| | |
|--|----|
| 1. ODABIR TEME..... | 7 |
| 2. UVOD..... | 8 |
| 3. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL..... | 10 |
| 3.1. Italija..... | 10 |
| 3.2. Engleska..... | 13 |
| 4. ODLIKE HÄNDELOVIH OPERA..... | 16 |
| 5. NEKE OD MOGUĆNOSTI I PROBLEMA SUVREMENIH IZVEDBI..... | 18 |
| 6. HÄNDELOVE MUZE..... | 20 |
| 6.1. Francesca Cuzzoni..... | 20 |
| 7. FRANCESCA CUZZONI I FAUSTINA BORDONI: KRALJICE SUPARNICE..... | 28 |
| 8. ANALIZA GLAZBENIH PORTRETA U POJEDINIM ARIJAMA..... | 31 |
| 9. ZAKLJUČAK..... | 39 |
| 10. LITERATURA..... | 40 |

1. ODABIR TEME

Od samog početka svog pjevačkog obrazovanja, otkrivanja stilova i tehnika raznih skladatelja i njihovih vokalno-instrumentalnih djela s kojima sam se susretala tijekom istog, najviše me oduševljavala glazba baroka, posebice jednog od njenih najznačajnijih velikana - Georga Friedricha Händela. Energija i poletnost s jedne strane te duge, pjevne melodijske linije s druge, nikada me nisu ostavile ravnodušnom. Za razliku od glazbe njegova suvremenika, Johanna Sebastiana Bacha, Händelova je glazba puno jednostavnija i „lakša“, rekla bih čak pitkija i prozračnija te me uvijek dojmila pri prvom slušanju. Njegovu glazbu opisujem kao glazbu velikih ideja, velikih lukova, zvučnu i eksplozivnu, svečanu, dramatsku i široku. Od samih početaka, sve do kraja, ulančana u splet hrabrosti i nemira, strasti i bujnosti, virtuozi i ekspresije, glazba ovog majstora ubraja se u najprije mljivije zvukotvorine ne samo baroknog, već i svih ostalih muzičkih „vremena“. Sve navedeno razlozi su iz kojih za okosnicu svog drugog diplomskog rada biram ponovno Georga Friedricha Händela. Naime, na studiju Muzikologije diplomirala sam temom *Izvedbe vokalno-instrumentalnih djela Georga Friedricha Händela u Hrvatsko¹*. Taj se rad temeljio na istraživanjima monografija glazbenih društava, dirigenata, ansambala i solista, arhivske građe i tekstova o koncertnim i glazbeno-scenskim izvedbama objavljenim u dnevnim novinama i časopisima, kroz koje se pokušao steći uvid u recepciju vokalno-instrumentalnih glazbenih djela Georga Friedricha Händela i njihovih izvođača od strane kritičara, ali i same publike. Istraživanjem i analiziranjem dostupnih podataka i kritika interpretata Händelove glazbe u Hrvatskoj, utvrđeno je kako se u koncertnom životu u Hrvatskoj ne može govoriti o interpretima specijaliziranim upravo za taj glazbeni stil, iako su u Hrvatskoj izvedbe vokalno-instrumentalnih djela iz opusa Georga Friedricha Händela većim dijelom ostvarene s domaćim vokalnim solistima. To me istraživanje navelo na zanimanje o izvornim interpretima Händelove glazbe, točnije interpretkinjama, onima za koje je ta glazba bila izvorno skladana.

Upravo je to tema kojom ću se baviti u ovoj diplomskoj radnji – pokušat ću kroz analize notnog materijala pojedinih arija usporediti Händelove stilove pisanja vokalnih dionica za njegove dvije velike *prime donne*, muze, heroine – Francescu Cuzzoni i Faustinu Bordoni i time pokazati moguće obrasce u skladanju za pojedine izvođače (izvođačice) njegovih djela.

¹ Franulović, Nina, *Izvedbe vokalno-instrumentalnih djela Georga Friedricha Händela u Hrvatskoj*, diplomatska radnja, Zagreb, 2020.
<https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza%3A2028/datastream/PDF/view>

2. UVOD

Pri istraživanju klasične glazbe, gotovo je uvijek sva pažnja usmjerena prema skladatelju, autoru nekog umjetničkog djela i samom umjetničkom djelu. Proučavajući autore djela, fokus istraživanja stavlja se na njihov život, moguće utjecaje na skladanje, stil i tehnike skladanja, skladateljske faze (...), dok se umjetničkim djelom razni autori bave prvenstveno kroz njihove analize, smještajući djelo u kontekst skladateljevog opusa i glazbene epohe kojoj pripada. Sukladno tome, aspekti istraživanja povijesti glazbe rijetko su usmjereni prema izvođačima, iako su upravo oni posrednici autorovih ideja i umjetničkog djela kao takvog publici i javnosti, te bez njih sama glazba ne bi ni postojala. Razlog tomu vrlo je očit – umjetnost izvođača jest umjetnost vremena koja u trenutku prestanka izvođenja prestaje postojati. Tijekom dvadesetog stoljeća, tom se problemu doskočilo razvojem tehnologija snimanja zvuka, no, što se dalje uputimo u prošlost, zvučnih zapisa ima sve manje i preostaju nam pisana svjedočanstva suvremenika.

Ovdje dolazimo do problema vjerodostojnosti povijesnih izvora tih razdoblja. Naime, najčešće se susrećemo s problemom usmene predaje i stupnjem njene autentičnosti – mnogo je nejasnih i moguće preuveličanih informacija koje su zbog toga nužno ostavljene spekulaciji ili logičkom pokušaju rekonstruiranja karika koje nedostaju. Jedno je činjenica, drugo je interpretacija te činjenice, a treće je pretpostavka. Pretpostavke se temelje na tome da je neka informacija plauzibilna, moguća. Tom je problemu moguće doskočiti putem rekonstruiranja podataka s računa, najava koncertnih i opernih sezona i slično, međutim iako se ti podaci čine, i vjerojatno jesu vjerodostojni, ne mora sa sigurnošću biti tako. Ta su pisana svjedočanstva uglavnom bila rezervirana za izuzetne pojedince koji su svojim izvedbama ostavili snažan utisak koji je dojmove o njima učinio dostupnima sve do danas.

Odnos skladatelja i izvođača najintenzivniji je upravo u operi osamnaestog stoljeća. Skladatelj koji je pisao ciljano za određenog izvođača, morao je znati s kojim pojedincima raspolaže, njihove tehničke prednosti i nedostatke, karakterne osobine, glumačke sposobnosti i slično, što nam danas može dati barem jednu vrstu maglovite predodžbe o tim pojedincima. Sve su te karakteristike određenog pjevača utjecale na završni produkt, stoga su skladatelji morali unaprijed odrediti pjevačku postavu za koju će skladati operu: „Poznavanje procesa skladanja ondašnje opere jasno pokazuje kako su skladatelj i libretist primarno uzimali u obzir

dostupnost pjevača i njihove individualne sposobnosti, a tek nakon što je utvrđena pjevačka postava, mogao se izvršiti postupak odabira, prilagodbe i postavljanja libreta.“²

Uzevši u obzir činjenicu da se radi o jednom od najtemeljitiije istraženih skladatelja osamnaestog stoljeća, ako ne i jednom od najtemeljitiije istraženih skladatelja uopće, informacije koje su nam dostupne o procesu nastanka Händelovih opera izrazito su dragocjene. On je uvijek pisao za određene pjevače, a njegov odnos s njima rijetko kada se završavao s radom na jednoj operi – nerijetko se protezao na godine, a ponekad i desetljeća.

Kao što je već ranije spomenuto, zbog nedostatka zvučnih izvora iz toga doba, teško je odgonetnuti kako su zvučali veliki pjevači, zvijezde Händelova londonskoga doba. Međutim, saznanje da je Händel skladao gotovo sve operne uloge za određene pjevače i da je pjevačka postava utjecala na svaku važnu odluku u stvaranju Händelovih *Royal Academy*³ opera, važno je u tom smislu da se kroz analizu arija, koje po mogućnosti pokazuju primjere karakteristika koje su se pojavljivale konzistentno u vokalnim dionicama uloga pisanih za određenog pjevača, može otkriti i dati uvid u zvučnu sliku, vokalni portret Händelovih tadašnjih zvijezda.⁴

² „Our knowledge of the process of opera composition at that time makes it clear that the first consideration of composer and librettist was the cast available and their individual abilities, only after the cast had been determined could the process of choosing, adapting, and setting a libretto begin.“ LaRue, C. Steven, *Händel and his Singers, The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford: Clarendon Press, 1995, str. 2.

³ U nastavku rada navedeno u hrvatskoj inačici pod „Kraljevska akademija“.

⁴Usp. Kettleton, Lisabeth M., *A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni*, Connecticut: University of Connecticut – Storrs, doktorska dizertacija, 2017, str. vi.

3. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

3.1. Italija

Georg Friedrich Händel (1685.-1759.) skladatelj je koji se kroz svoj umjetnički put ostvario u čak trima kulturnim sredinama – talijanskoj, njemačkoj i engleskoj. Händel je rođen u Njemačkoj (Halle) i iako ga roditelji nisu podržavali u želji da se posveti glazbi namijenivši mu karijeru pravnika, ljubav za glazbu i urođena tvrdoglavost urodili su prvim plodovima i Georga Friedricha, nakon početnog školovanja u rodnom Halleu, a zatim i u Berlinu, već kao 22-godišnjaka nalazimo u Italiji. Händel nije u Italiju išao za dodatnim obrazovanjem, već kako bi se potvrdio kao umjetnik - onaj tko je u Italiji stekao priznanje, pod nogama mu je stajao čitav glazbeni svijet. U Italiji je tražio poznanstva i prilike za zapošljavanje kojih je u rodnom Halleu bilo vrlo malo.⁵

Händel u Firenzi, njegovoj prvoj talijanskoj destinaciji, na narudžbu toskanskog vojvode Ferdinanda de' Medicija sklada svoju prvu talijansku operu *Rodrigo*. Ideja o operi bila je razvijena više od sto godina prije Händelova dolaska u Italiju: opera kao ponovno rađanje antičke drame u kojoj su stihovi pjevani. Slušatelji su u baroknoj operi vidjeli nastavak antičke kulture na talijanskom tlu; tako je Händel u Firenzi naučio profinjeno osjećajno i dramski djelotvorno umijeće uglazbljenja govora – recitativi u operi *Rodrigo* predstavljaju intenzivnu, u izrazu i ritmu učvršćenu formu govora i ako zadržavaju istu težinu kao arije. Arije su bogate glazbenim idejama, zvučnim slikama i ritamskim impulsima.⁶

1706. godine Händel odlazi u Veneciju zajedno sa svojom tadašnjom tajnom ljubavi – pjevačicom Vittorinom Tarquini. U Veneciji je ponovno pronašao jednu vrstu neopterećene životne radosti. Grad je oko ponoći bio ispunjen glazbom, kanali pokriveni gondolama, a Trg sv. Marka prepun naroda; taj je slobodni život oslobađao od okova rigidnog morala. U druga doba godine žene nisu smjele napustiti kuću bez svog muškarca, a u doba karnevala mogle su maskirane, same ili u pratnji svoga obožavatelja posjetiti operu. Pretpostavlja se kako je Händel u Veneciji za samo tri tjedna skladao svoju drugu talijansku operu – *Agrippinu*. Iako libreto upućuje na samo jednu izvedbu, onu na otvorenju karnevalske sezone u jednoj od

⁵ Usp. Hicks, Anthony, Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich], *Grove music online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000040060?rskey=ZlLdIq> (zadnji pristup: 04.09.2020.)

⁶ Usp. Messmer, Franzpeter, Italien, u: *Georg Friedrich Händel*, Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2008, str. 74.

najraskošnijih onodobnih opernih kuća u Europi - *Teatru San Giovanni Gristosomo*, 1709. godine, uzimajući u obzir Händelov autograf i rezultate studija rukopisa i papira, opera je bila napisana ranije. To može uputiti na zaključak kako je opera doživjela praizvedbu 1706. u malom, privatnom krugu ljudi, dok je izvedba 1709. godine jedna od ponovljenih. Zbog nedostatka izvora, Händelov boravak u Veneciji uglavnom ostaje skriven iza maske.⁷

Iako o Händelovom boravku u Italiji ima malo pouzdanih podataka, oni najvažniji – računi Marquiza Francesca Ruspolija, potvrđuju Händelov dolazak u Rim u prosincu 1706. godine. U Rimu se kretao u krugovima najuglednijih glazbenika, plemstva i crkvenih mecena (kardinala Benedetta Pamphilija i Pietra Ottobonija), a sudjelovao je i u radu poznate *Accademia degli arcadi* uz Arcangela Corellija (1653.-1713.) i Alessandra Scarlattija (1660.-1725.).⁸

Skladbe nastale u Italiji Händelova su majstorska djela koja još i danas fasciniraju. U Italiji je pronašao svoj vlastiti glazbeni jezik koji je bio iskovan od velikih suprotnosti: fino zasjenjene, smisljeno sjetne melodije i bogate zvučne boje s jedne strane te dramatika i ritmička energija s druge strane. U Italiji je naučio skladati glazbu za mnoštvo različitih prilika i situacija, obrazovanu publiku *Akademije*, kao i za političke prigode i crkvu. Međutim, za Italiju je skladao samo dvije opere te nije dobio nikakvih drugih narudžbi. Tome je možda razlog činjenica da bez obzira na sve „talijansko“, Händel nije mogao prikriti svoje sjevernonjemačko podrijetlo koje je izlazilo na površinu u njegovom kontrapunktičkom skladanju i ritamskoj složenosti. Glazbenici u Rimu na njega su gledali kao na stranca i Talijanima se njegova glazbe činila premalo profinjena, pregruba, previše „njemačka“ i teška.⁹

Nakon što je napustio Rim, Händel je prošao duboku krizu. Njegovi snovi o sjajnoj karijeri glazbenika su splasnuli. Međutim sreća mu se ipak nasmiješila kad su braća Grimani 1709. u svom *Teatru San Giovanni Gristosomo* naručili ranije spomenutu izvedbu opere *Agrippina*. Uspjeh opere je bio neizmjeran i opera je prema Mainwaringu izvedena 27 puta. Svaki slušatelj je bio dirnut veličinom i uzvišenošću Händelova stila, jer do tada nitko nije imao prilike čuti svu snagu harmonije i melodije u svom nizanju i povezivanju tako blisko i smisljeno povezano. Na ovakav prodor Händel je dugo čekao – konačno je doživio svoju prvu veliku

⁷ Usp. Ibid, str. 75-79.

⁸ Usp. Hicks, Anthony, Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich], *Grove music online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000040060?rskey=ZILdIq> (zadnji pristup: 04.09.2020.)

⁹ Usp. Messmer, Franzpeter, Italien, u: *Georg Friedrch Händel*, Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2008, str. 96-102.

pobjedu publike. Uspješna izvedba opere *Agrippina* za vrijeme karnevala u Veneciji uvelike je utjecala na njegov daljnji razvoj karijere iz razloga što na karneval dolaze publika i glazbenici iz cijele Europe. Prije svega, Händel je u Veneciji doživio uspjeh pred inozemnom publikom. Njegova je glazba budila patriotske osjećaje i po prvi put je djelovala politički na publiku. Bila je to novina u odnosu na *Akademiju*¹⁰ u Rimu i na dvovrske operne izvedbe u Firenzi. Händel je s *Agrippinom* pobudio opće emocije i tako je postao pionikom jedne javne umjetnosti neovisne od plemstva i crkve. Kao umjetnik kojeg je podržala javnost, bio je neovisan o namjerama kneževa – bio je sam svoj gospodar.¹¹

¹⁰ Misli se na *Accademia degli arcadi*.

¹¹ Usp. Ibid, str. 102-105.

3.2. Engleska

Firenca, Rim, Napulj i Venecija predigra su za London u kojemu će Händel proboraviti sve do smrti, gotovo pedeset godina.¹ Tim opredjeljenjem priskrbit će glazbi svoje domovine i glazbi Engleske pravu nevolju jer će i jedna i druga steći pravo da ga smatraju „svojim“ skladateljem. Doista, rijedak je primjer u povijesti da se jedan glazbeni autor iz zemlje takva muzičkog bogatstva i obilja kakva je bila i ostala Njemačka, u pravom smislu odrodi od zavičaja i naturalizira u drugoj sredini. Glazbenici – vječni putnici – tražili su i nalazili inspiracije i znanja na putovanjima u svim vremenima. Ipak, malo se koji odlučio za dobrovoljno izgnanstvo bez pravog razloga, kako je to učinio Georg Friedrich Händel. Očito, naslutio je duh sredine koja kroz desetljeća brojčano i nije dala osobito mnogo majstora glazbe, ali koja je istodobno znala asimilirati ponuđeno, što se u Händelovu slučaju pokazalo kao prava i dugotrajna umjetnička investicija.

U vrijeme kada Händel definitivno ostaje u Londonu, on u svom opusu ima već nekoliko opera i oratorija, dvije vokalno-instrumentalne forme koje ga uglavnom najviše zanimaju i kojima posvećuje najviše vremena i naslova. Talijanskoj operi u jezičnom i stilskom pogledu, Händel ostaje vjeran četvrt stoljeća – i poslije definitivnog odlaska u London. Zalagao se za čvrstu instituciju talijanske opere – talijanski repertoar s talijanskim umjetnicima. Kratko nakon dolaska u London, gdje je već i prije svoga dolaska bio poznat kao skladatelj, sklada i izvodi talijansku operu *Rinaldo* koja mu je relativno brzo osigurala slavu u Engleskoj. Njegove prve godine u Engleskoj predstavljaju svojevrsnu pripremu za ono što je poslije postao, prošavši put od skladanja zabavne glazbe za aristokraciju do engleskog nacionalnog skladatelja. U toj su promjeni važnu ulogu odigrali i *Himni*¹², koji uz *Te Deume*¹³, predstavljaju

¹² Riječ je o djelu pod imenom *Četiri krunidbena himna: Zadok the priest*, HWV 258, *The King shall rejoice*, HWV 260, *Let Thy Hand Be Strengthened*, HWV 259, *My heart is inditing*, HWV 261 iz 1727. godine kojim se obilježila i proslavila krunidba kralja Georgea II. Bio je to spektakularan događaj uveličan izvedbom nekih od ponajboljih djela ceremonijalne glazbe. Novi je kralj od Händela naručio glazbu za tu veliku svečanost priređenu u Westmisterskoj opatiji te su tako nastala *Četiri krunidbena himna* prožeta sjajnim zvukovima fanfara i povorkama bubnjeva. Usp. Požgaj, Višnja, Kultura. Koncerti – Oduševio prvi nastup slavnog engleskog ansambla u Hrvatskoj. Kraljevska svečanost, *Vjesnik*, LXV, 2004, 20409, 15.

¹³ Jedan od primjera je *Dettingenski Te Deum*, kojeg Händel sklada na ljeto 1743. godine, uzdajući se u englesku pobjedu tijekom englesko-francuskog rata, iako za vrijeme komponiranja *Te Deuma* bitka još nije odlučena. Samo deset dana nakon završetka djela, 27. srpnja 1743., Englezi postižu odlučujuću pobjedu kod Dettingena, koju će proslaviti četiri mjeseca kasnije u prisutnosti kralja Georgea II. u Westminsterskoj kapeli uz zvuke djela nastajalog u trenucima vidovitosti njegova autora. Usp. Detoni, Dubravko, *Uskrsni koncert*, Zagreb: Zagrebačka filharmonija, 1996.

sav Händelov sakralni opus nastao u Engleskoj.¹⁴ Uključujući se u tamošnju tradiciju proslavljanja državnih obljetnica i trijumfa pod okriljem crkve uz veličanstvene i svečane himne, Händel u svojim prvim takvim djelima ukazuje na potragu za formulom kroz koju bi glazba odražavala kolektivni duh nacije i očiglednu prilagodbu engleskom duhu i kulturi. Još od Henryja Purcella, engleski su skladatelji, pa tako i Händel, u takvim djelima bili poneseni velikim i dramatičnim prizorima iz Biblije, i to iz Staroga zavjeta. No ti biblijski predlošci korišteni su isključivo u svrhu umjetničke i ceremonijalne raskoši; njihovo religiozno značenje bilo je u drugome planu, a u većini slučajeva kršćanski duh i stav bili su potpuno izbjegnuti. Ipak, unutar službenog iskazivanja državnog i crkvenog sjaja i moći, Händel je uspijevao unijeti i iznenađenja. Tako primjerice, njegovi *Krunidbeni himni* naizgled odlikuju jednostavnosti u kontrapunktu i ritmu, no zadivljujuće su u svojoj monumentalnosti. Taj tip izričaja postao je i sastavni dio njegovih oratorija. Upravo se ekstrovertni, svečani, pa čak i službeni ton himni, a ne crkveni kao što bi se možda očekivalo, javlja na za to prikladnim mjestima u oratorijima – najpoznatiji je primjer zbor *Aleluja* u oratoriju *Mesija*.¹⁵

Dakle, u prvih se dvadeset godina provedenih u Engleskoj, osim operama bavio i komponiranjem više djela za javne svečanosti koje su bile povezane s nacionalnim događajima, kao i za važne svečanosti kraljevske kuće. Sve je to utjecalo na Händelovu promidžbu u javnosti. Uz političku, crkvena je glazba također odražavala utjecaj na englesku zajednicu. U 18. stoljeću londonska je publika u puno većoj mjeri poznavala pjevače *Kraljevske kapele* koji su izvodili vjersku glazbu od kastrata u opernim kućama. Stoga, djela poput *Utrechtskog Te Deuma* i *Rođendanske ode za kraljicu Anu* važna su ne samo iz razloga što je Händel kroz ta djela dao podršku britanskoj vanjskoj politici, već zbog toga što je na taj način bio uklopljen u englesku kulturu i javni život – gotovo da nije bilo drugog skladatelja koji je u to doba bio više prisutan u javnosti od Georga Friedricha Händela.

Važno je istaknuti kako je Händel glavne prihode ipak zarađivao putem kazališta – izvedbama opera i oratorija. Usprkos svemu prije navedenom, Händelovo je osnovno djelovanje u Londonu sve do 1730.-ih godina bilo vezano uz skladanje opera, nakon čega se okreće oratorijima. On, u suprotnosti prema nekim drugim skladateljima u Europi toga

¹⁴ Takve vrste skladbi izvodile su se u privatnim kapelama, ili pri obredima kod svečanih misa održanih u Westminsterskoj opatiji ili u katedrali sv. Pavla u izvedbi zbora i orkestra Chapel Royal. Usp. Hicks, Anthony, Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich], *Grove music online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000040060?rskey=ZlLdIq> (zadnji pristup: 04.09.2020.)

¹⁵ Usp. Vidić, Ana, Georg Friedrich Händel: *Mesija*, u: Vidić, A. (ur.), *Kanconijer*, Zagreb: Hrvatska radiotelevizija, 2018, str. 16.

vremena, nije posjedovao nikakvo činovničko mjesto, bilo u crkvi, bilo na dvoru. Veličina njegovih prihoda bila je ovisna o tome kako su njegove opere i oratoriji bili prihvaćeni kod publike. Povezano s time, 1730.-ih godina Händelovi su oratoriji bili zamišljeni kao upotpunjenje njegove operne sezone, a od 1741. oratoriji su postali glavnim oblikom zabave. Jedan od razloga te promjene bila je upravo promjena ukusa njegove publike, te je Händel morao prilagoditi svoje stvaralaštvo i izvedbe sukladno zahtjevima iste. Kao javna figura katkad je bio izložen snažnijoj kritici od svojih kolega, skladatelja suvremenika, no tada bi reagirao uvodeći promjene i izmjene u svojim djelima kako bi ispunio želje u to vrijeme prevladavajuće društvene klime. Oratoriji su i za Händela bili olakotna okolnost u smislu da je bilo moguće slobodnije organizirati njihove izvedbe i sezone onako kako je želio on i njegova publika. U suprotnosti s operom, Händel za svoje oratorije nije imao nikakvih troškova inscenacije te je mogao iznajmiti kazalište na dnevnoj bazi. 1740.-ih godina dolazi i do promjene u smislu odabira pjevača – važnost i težište stavlja na engleske pjevače i glumce umjesto talijanskih. Postigavši veći uspjeh s oratorijima kod kultivirane engleske srednje klase, negoli s aristokratskim pokroviteljima talijanske opere, Händel se u dobi od 56 godina opredijelio za oratorij kao svoj osobni žanr. Odluka da od opernog postane skladatelj oratorija, točnije engleskog oratorija čiju je formu uvelike sam oblikovao, vjerojatno je bila potaknuta potrebom za sigurnijim područjem djelovanja od prilično nestabilnog opernog u tadašnjoj Engleskoj.¹⁶

Tridesetak oratorija i četrdesetak opera, imponantna su brojka u djelu koje će, osim toga, zabilježiti još i dvanaest *concerta grossa* za gudače, dvadeset koncerata za orgulje, klavirske suite i skladbe za čembalo, mnogo sonata za različite sastave, u svemu skupinu od stotinu svezaka koji čine Chrysanderovo izdanje cjelokupnih djela.

¹⁶ Haenen, Greta, Die Aufführungspraxis in Händels Oratorien, u: Marx, Hans Joachim (ur.), *Das Händel-Handbuch*, 3. sv., Laaber: Laaber-Verlag, str. 75-94.

4. ODLIKE HÄNDELOVIH OPERA

Od početka 18. stoljeća, talijanska opera imala je vodeću poziciju u europskoj glazbi. Mnogi su se glazbenici posvećivali pisanju iste i ostvarivali su rezultate u Italiji i dalje. Od svih baroknih talijanskih opera, Händelove su najviše oživljene u naše vrijeme – od 1920. kreće oživljavanje u Njemačkoj i od 1950. u Engleskoj. Konceptija talijanskih opera povezana je s Händelovim djelima, iako je u mnogočemu odstupao od metoda talijanskih kompozitora onoga vremena i išao svojim putem.

Od ukupno 41 opere, sve osim prvih pet bile su skladane za London (1711.-1741.).¹⁷ U Londonu je imao prilike raditi s najistaknutijim talijanskim pjevačima toga doba – kastratom Senesinom, prima donnama Durastanti, Cuzzoni i Bordoni te basom Boschijem. U svojim je operama uvijek nastojao ispuniti njihove individualne glasovne i interpretativne mogućnosti i zahtjeve - tako su često i libreti njegovih opera bila revidirani, a među revidiranim su se tekstovima našli čak i oni Zena i Metastasija. Recitativi starijih libreta bili su bezobzirno skraćeni prema njegovoj narudžbi, u cilju davanja većeg prostora ariji – prema Händelu najvažnijoj sastavnici opere. U recitativima obraća pažnju na praćenje ekspresije talijanskog jezika. Njegovi libreti isključuju neprilične komplikacije u radnji, kao i strane komične interludije. Uz sve ozbiljne i herojske opere, Händel udovoljava i komediji; npr. u operi *Agrippina*, čija je radnja satira gubitka trona, mnogo je scena tretirano u stilu opere buffe.

Za vrijeme Händelova boravka u Rimu, Alessandro Scarlatti je uživao vrlo utjecajan položaj, te je talijanski utjecaj kojeg je velikim dijelom prenio na Händela vidljiv po sasvim novom pogledu na Händelovo skladanje u odnosu na ono njemačko. Njemačka je pozadina primjetna u vidu kontrapunkta, polifonije, orkestracije, a talijanska u vidu melodioznosti, prorjeđivanja sloga u cilju isticanja određenih melodijskih linija. Ipak, Händel se trudio opirati razvojem u talijanskoj operi tako što nije dozvolio prevlast vokalne dionice nad pratnjom, zbog čega su ga često i kritizirali.

Stavljajući fokus na glazbu u Händelovim operama, nalazimo velike različitosti u glazbenom materijalu, stilu i obliku. U njegovom opernom opusu nalazimo gotovo sve, od trodjelne *da capo* arije do malih plesnih pjesama, recitativa, *ariosa*, dueta, terceta, zborova (...). Arije su uglavnom pisane u plesnim ritmovima (*sarabanda*, *gavotta*), naglasak je na pratećim melodijama u dionicama violina – u zrelim operama od 1724. nadalje, Händel važnu ulogu

¹⁷ Opere pisane prije odlaska u London: *Almira*, *Nero* (izgubljena), obje skladane u Hamburgu 1705., *Florindo* i *Daphne* (izgubljena) – skladana u Hamburgu 1708., *Rodrigo* (Firenza, 1707.) i *Agrippina* (Venecija, 1709.)

pridaje pratećim violinama i *continuu* u smislu tematske neovisnosti. Prilikom skladanja koristi velike intervale, ponavljajuće akcente, kićene ritmove (...).¹⁸ Još jedno važno glazbeno obilježje Händelovih opera, posebice arija jest ornamentika koja je velikim dijelom prisutna, pogotovo u sporijim arijama koje su zbog svojih dugih linija u *da capo* dijelu pogodne za istu. Operni su pjevači mogli samovoljno, slobodno ukrašavati melodije, što je pokazivalo posebnu vrstu vještine pojedinaca.

¹⁸ Usp. Wolff, H. Christian, Italian Opera 1700-1750, u: Lewis, Anthony i Nigel Fortune (ur.), *Opera and Church Music, 1630-1750*, 5. sv., Oxford: OUP, 1975, str. 73-163.

5. NEKE OD MOGUĆNOSTI I PROBLEMA SUVREMENIH IZVEDBI

Već nakon prvog putovanja u Italiju, Händel je prepoznao prednosti talijanske tehnike pjevanja. Zbog toga je za svoje operne izvedbe u Londonu uvijek angažirao najbolje talijanske pjevače s kojima bi onda uglavnom nastavljao suradnju. Uloge u Händelovim operama su između ostalog bile komponirane za te određene pjevače i odražavale su njihove vokalne sposobnosti i posebnosti. Taj je aspekt prilagođavanja i skladanja za određenog pjevača vrlo zanimljivo sagledati kroz partiture hamburških opera iz vremena kada je Händel tamo djelovao. Vokalne dionice su za razliku od onih skladanih za talijanske pjevače puno jednostavnije, rasponi su manji s jednostavnijim koloraturama (...). Kada je stigao u Italiju, prilagodio se tamošnjim mogućnostima pjevača i njihove vokalne tehnike.

Njegovo zalaganje za čvrstu instituciju talijanske opere (talijanski repertoar s talijanskim umjetnicima) dovodio je do problema s engleskom publikom koja nije mogla pratiti predstavu na stranom jeziku. Budući da su skladatelji i ulagači u to vrijeme nastojali svoj repertoar prilagoditi očekivanjima publike, jedno od mogućih rješenja je bilo to da su talijanskim djelima skratili recitative i preveli ih na engleski te se na taj način djelomično riješio problem s nerazumijevanjem teksta. No, to ga je dovelo do sljedećeg problema – jezik kompozicije nije bio materinji jezik pjevača Talijana, te se kompozitorska interpretacija teksta ne podudara nužno s mogućnostima izgovora pjevača. Tog je problema Händel bio svjestan već od svoje mladosti, kroz iskustva u hamburškoj operi, čiji su tekstovi bili višejezični – u osnovi njemački, s prigodnim talijanskim arijama ili francuskim zborovima. Međutim, iako se „jezični problem“ u suvremenim izvješćima nije smatrao velikim nedostatkom (za publiku je važno bilo dobro pjevanje, a ne dobar izgovor), osnivanjem lokalnih pjevačkih škola, tijekom 18. stoljeća postepeno dolazi do uvažavanja ispravnog izgovora.

U Händelovo vrijeme talijanska je umjetnost pjevanja doživjela veliki procvat. Prije svega zahtijevale su se visoke pozicije glasova; *primi uomini* bili su kastrati – ne tenori ni kontratenori (ovdje nalazimo opoziciju s hamburškom operom, gdje su tenori pjevali glavne uloge). Glasovna razlika između glasa kastrata i tehnike pjevanja falsetom je enormna i glas kastrata je prema kontratenorskom, koji je smatran umjetnim, bio promatran kao bolji, prirodniji glas¹⁹. Budući da je u oratoriju tipizacija uloga bila u mnogočemu drugačija i apstraktnija nego u operama, „junak“ nije nužno bio kastrat.

¹⁹ Sam Giulio Caccini u predgovoru svoga djela *Le nuove musiche* (1602.) u tom smislu govori o „voce finte“, odnosno „lažnom glasu“.

Kod skladanja oratorija, situacija i prilike su nalagale jednu drugačiju sliku – za različite izvedbe oratorija na raspolaganju su mu stajali različiti pjevači; dionicu soprana i alta koji put su pjevali kastrati, koji put žene, kadikad su sudjelovali talijanski, kadikad engleski pjevači – uvijek prema dostupnosti. Promjene u postavi koje su se pojavljivale uz ponovljene izvedbe, neizbježno su za posljedicu imale i izmjene u samim djelima. Zamjena i razmjena engleskih i talijanskih pjevača koju je Händel prakticirao u oratorijima (iz pragmatičnih razloga), bila je nezamisliva u suvremenoj operi. Povećan angažman engleskih solista bez sumnje je imao utjecaj na komponiranje pjevačkih uloga u kasnijim oratorijima, kao što su i talijanska sola utjecala na pjevačke djelove u operi. Tek 30.-ih godina oratorije su izvodili isti pjevači koji su izvodili opere te je na taj način u prvih deset godina izvedbi oratorija bila vidljiva razvidna interakcija između obaju repertoara.²⁰

²⁰ Vidi više u:: Haenen, Greta, Die Aufführungspraxis in Händels Oratorien, u: Marx, Hans Joachim (ur.), *Das Händel-Handbuch*, 3. sv., Laaber: Laaber-Verlag, str. 75-94.

6. HÄNDELOVE MUZE

6.1. Francesca Cuzzoni

Budući da izvori i literatura ne obiluju mnoštvom njenih biografskih podataka, mnogo je toga ostavljeno spekulaciji ili logičkom pokušaju rekonstruiranja karika koje nedostaju. Ono što je gotovo sigurno jest to da je Francesca Cuzzoni rođena u Parmi sukladno nekoliko izvora pisanih za vrijeme njenoga života u kojima je spomenuta kao „Parmeggiana“, no informacija koju je teže utvrditi i koja varira od izvora do izvora jest datum njenog rođenja. Razlika između podataka o datumu rođenja u različitim izvorima doseže gotovo 9 godina, međutim onaj koji se čini najbližem istini jest podatak Paole Lunette Franco, koja u svom prvom poglavlju knjige *Lo Stile Antico Nella Musica Moderna* (2001) prilaže potvrdu o sakramentu krštenja Francesce Cuzzoni koja datira iz 1696. godine²¹.

Podatak koji se slaže u više izvora jest taj da je Cuzzoni učila pjevanje kod Francesca Lanzija, istaknutog učitelja pjevanja iz Napulja, dok je podatak o njevoj prvoj javnoj profesionalnoj izvedbi nejasan. Navode se godine između 1714.²² i 1716.²³, no sigurno je to kako je već u ranim godinama ostvarila značajnu karijeru po cijeloj Italiji (Parma, Bologna, Napulj, Mantova, Firenza (...)) u operama raznih autora kao što su Astroga, Buini, Gasparini, Orlandini, Pollarolo, Vivaldi (...).²⁴ 1718. godina označava prekretnicu u njevoj karijeri angažmanom u prvom velikom talijanskom kazalištu internacionalne važnosti – *Teatru San Giovanni Gristosomo* u Veneciji ulogom Dalinde u operi *Ariodante* Francesca Pollarola. Ova je izvedba također od velike važnosti za ovaj rad zbog toga što je prilikom nje Cuzzoni po prvi put dijelila pozornicu sa Faustinom Bordoni, koja je svoj debut u navedenom kazalištu ostvarila upravo u toj operi, 4 godine ranije, u ulozi Ginevre.²⁵ Nastup u *Teatru San Giovanni Gristosomo* bio je okidač za njenu internacionalnu karijeru; započinje s Bečom, nakon čega kombinira povratke u rodnu Italiju s odlascima u inozemstvo stekavši priznanje jedne od

²¹ Potvrda također ukazuje da je Francesca za vrijeme krštenja tek navršila dva mjeseca života.

²² Dean, Winton i Carlo Vitali, Francesca Cuzzoni, *Grove Music Online* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006995> (zadnji pristup 09.09.2020.)

²³ Kettleton, Lisabeth M., *A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni*, Connecticut: University of Connecticut – Storrs, doktorska dizertacija, 2017, str. 4.

²⁴ Vidi više u: *Ibid*, str. 4-5.

²⁵ Usp. Dean, Winton i Carlo Vitali, Francesca Cuzzoni, *Grove Music Online* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006995> (zadnji pristup 09.09.2020.)

najboljih opernih pjevačica kontinentalne Europe. Bitno je istaknuti nastup u Dresdenu, u studenome 1719., u Lottijevim operama *Giove in Argo* i *Teofane*, zbog činjenice da je njenu izvedbu tada imao prilike prvi puta čuti i vidjeti veliki Georg Friedrich Händel. U periodu između Dresdena i Londona, Cuzzoni je ostvarila još tri karnevalske sezone, u Torinu (1720.) i Veneciji (1721. i 1722.), što su bile njene zadnje izvedbe na rodnom talijanskom tlu prije konačnog odlaska u London.

Cuzzonine su izvedbe u Londonu, za razliku od njenih nastupa prije dolaska u London, vrlo dobro dokumentirane, tako da imamo uvid u njena kretanja između 1722. i 1728. U London je stigla u prosincu 1722., nešto prije svog prvijenca u Händelovoj operi *Ottone*, 12. siječnja 1723. godine, dočekana kao glavna atrakcija 4. sezone *Kraljevske akademije*. Tome, ali i njenoj općenitoj reputaciji u opernom svijetu toga vremena svjedoči i najava njenoga dolaska u novinama *The London Journal*: „There is a new Opera now in Rehearsal at the Theatre in the Hay-Market, a Part of witch is reserv'd for one Mrs. *Cotsona*, an extraordinary Italian Lady, who is expected daily from Italy. It is said, she has a much finer Voice and more accurate Judgment, than any of her Country Women who have performed on the English Stage“²⁶. Tako je svojom reputacijom, Francescina sudbina *prima donne Kraljevske akademije* i najveće atrakcije londonske scene bila zapečaćena i prije njenog fizičkog dolaska.

Iako je Händel sve buduće uloge pisao prema specifičnostima njena glasa, prva uloga Teofane u operi *Ottone* nije joj bila prvotno namijenjena. Steven LaRue u svojoj knjizi *Handel and his Singers* (1995) iznosi tezu da je lik Teofane uloga koja je prvotno napisana za Margheritu Durastanti, također jednu od Händelovih pjevačkih zvijezda. Analizom arija za koje pretpostavlja da su napisane prije Cuzzoninog dolaska u London, LaRue potvrđuje da sadrže karakteristike arija pisanih za Durastanti.²⁷ Kao dodatni argument može poslužiti i poznata anegdota vezana uz Cuzzonino nezadovoljstvo pjevanja uloge koja je pisana za drugu, njoj inferiornu pjevačicu i odbijanje pjevanja arije *Falsa imagine*. Händel, nenaviknut na komandiranje njegovih pjevača zaprijetio joj je da će je baciti kroz prozor bude li se i dalje žalila oko prve arije iz opere *Ottone*: „*Oh! Madame (said Händel), I see that you are a true she-devil, but I will have you know that I, myself, am Beelzebub, the chief devil!*“²⁸ Cuzzoni je popustila i njezin je londonski *debut* postigao nevjerojatan uspjeh.

²⁶ Hoogwood, Christopher, *Handel*, London: Thames & Hudson, 2007, str. 83.

²⁷ Usp. LaRue, C. Steven, *Händel and his Singers, The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford: Clarendon Press, 1995, str. 139.

²⁸ „Madame, je sais que vous êtes une véritable diablesse, mais je vous ferai savoir, moi, que je suis Beelzebub, le chef des diables“. Hoogwood, Christopher, *Handel*, London: Thames & Hudson, 2007, str. 83.

Dolazak Cuzzoni u ansambl *Kraljevske akademije* označio je pojavu novog pristupa skladanju za pojedine pjevače. U slučaju Durastanti, Händel je njezine pjevačke i glumačke sposobnosti koristio kako bi pojačao dojam i realnost trenutne dramaturške situacije, ali karakteri uloga koje je tijekom karijere igrala se drastično razlikuju. S druge strane, tretman Cuzzonijinih uloga, ili onih njezine suparnice Faustine Bordoni bio je drugačiji: „For singers with sufficient versatility, Handel could vary aria styles to suit specific dramatic contexts, as demonstrated in many of the arias written for Durastanti. Alternatively, Handel could suit the style to the specific singer, as can be found in many of the arias written for Cuzzoni and Faustina.“²⁹

Francesca Cuzzoni punila je kazalište i nizala uspjehe. Međutim, već nakon njenog prvog uspjeha 1723. godine, počele su se širiti glasine o dolasku nove pjevačice, Faustine Bordoni. Srećom (za Cuzzoni), ona je u London stigla tek 1726. godine. Od trenutka njenog dolaska u London do dolaska Faustine Bordoni, Francesca Cuzzoni ostvarila je šest uloga: Teofane (*Ottone*, 1723.), Emilia (*Flavio*, 1723), Cleopatra (*Giulio Cesare*, 1724.), Asteria (*Tarmelano* 1724.), njenu jedinu naslovnu ulogu Rodelinde (*Rodelinda*, 1725.) i Berenice (*Scipione*, 1726.). Kao što je navedeno u jednom od prethodnih odlomaka, arije *Falsa imagine* i *Affanni del pensier* iz opere *Ottone* nisu bile primarno skladane za nju. Međutim, zbog njihovih je karakteristika Cuzzoni „zaradila“ reputaciju „patetične heroine“ koju je nosila do samog kraja: „The Pathetick of the one (Cuzzoni), and the Allegro of the other (Bordoni), are the Qualities the most to be admired respectively in each of them“. Sve uloge, heroine koje je utjelovila Cuzzoni iz perioda prije dolaska Faustine Bordoni, žrtve su viših sila bez kontrole i njihova duboka dramatska karakterizacija koju je Cuzzoni bila u stanju donijeti davala je Händelu puno mogućnosti za kreiranjem *pathosa* u glazbi.³⁰ U tim su ulogama utjelovljene snažne žene koje bez obzira na njihovu odlučnost i hrabrost postaju žrtve nesretnih situacija, neuzvrćene ljubavi i muških tirana.

Uvidjevši kakav je uspjeh postigla njenim specifičnim interpretativnim i vokalnim mogućnostima, Händel je nakon prve Cuzonnine izvedbe Teofane u operi *Ottone* napravio izmjene u već postojećoj operi kako bi ulogu još više prilagodio njoj. Dvije arije *Falsa imagine* i *Affanni del pensier* revidirao je skladajući glazbu s više odnosa i povezanosti sa samim

²⁹ LaRue, C. Steven, *Händel and his Singers, The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford: Clarendon Press, 1995, str 117.

³⁰ Usp. *Ibid.*, str. 138.

tekstom, više disonantnih mjesta koja su naglašavala *pathos* tekstovnog predloška, a manje instrumentalne pranje, što je omogućavalo primat vokalne dionice.

Uloga Emilie u operi *Flavio* pokazuje Händelovo eksperimentiranje sa starim i novim odlikama i tehnikama skladanja za novu *prima donna*, uloga Cleopatre u operi *Giulio Cesare* već je jedan od bližih primjera i pokazatelja Cuzzoninog stila, dok je uloga Asterie u operi *Tarmelano* pravi, moglo bi se reći „školski“ primjer Händelovog novog stila u potpunosti prilagođenog Francesci Cuzzoni. U operama *Rodelinda* i *Scipione*, likovi Rodelinde i Berenice, skladani za Cuzzoni, ponovno su patetične heroine koje pate zbog odvojenosti od svojih ljubavnika. Ovdje su karakteristike Cuzzoninog stila, razvijene u prethodne tri opere, zadržane u najpopularnijoj Cuzzoninoj ulozi Rodelinde, i ulozi Berenice u kojoj se nenadmašna Cuzzoni pojavljuje po posljednji puta kao glavna karika, bez rivala koji tek dolazi.³¹

Vokalna tehnika Francesce Cuzzoni bila je superiornija od bilo koje od pjevačica koje su joj prethodile. Händel je prije njenog dolaska zasigurno bio ograničen i nije mogao svoj potencijal iskazati do maksimuma zbog barijera koje su mu nalagale i postavljale njihove vokalne mogućnosti. Nije sporno spomenuti mogućnost da je upravo Cuzzoni bila glavna karika u razvoju Händelovog skladanja za sopran, ali i općenito.

SLIKA 1: Portret Francesce Cuzzoni



³¹ Usp. Ibid., str. 140-143.

6.2. Faustina Bordoni

Faustina Bordoni, *rival queen* kako je oslovljavana zajedno s njenom „suparnicom“ Francescom Cuzzoni, rođena je u Veneciji, 1697. godine, kako nalažu podaci dostupni u biografskim člancima NGroveD-a³² i MGG-a³³.

Za razliku od kastrata, čije je obrazovanje u 18. stoljeću u većini gradova bilo etablirano i sistematizirano, sustav obrazovanja mladih pjevačica moguće je rekonstruirati samo pomoću pretpostavki. Obrazovanje kakvog su dobivali kastrati, za mlade se pjevačice nije smatralo prikladnim – one su u očima javnosti bile najčešće izjednačene s kurtizanama. Stoga su se pjevačice koje su pokazale interes i neku vrstu nadarenosti za pjevanje zadržavale u kućanstvima, pod zaštitom gdje bi dobivale privatnu poduku pjevanja i na taj su se način donekle uspijevale obraniti od nečasnih etiketa. Budući da ideja pjevača slobodnjaka tada još nije bila razvijena, pjevačice (i pjevači) su morali za sebe osigurati zaštitu aristokrata - obično nakon što su privatnim podukama postigle zadovoljavajuću razinu bila im je osigurana ista. Plemići su pjevačima u zamjenu za muziciranje pružali relativno siguran prihod, smještaj i zakonsku zaštitu. U slučaju pjevačica, zbog prethodno navedenih razloga, ta je zaštita imala i moralno lice: „Women opera singers needed protectors all the more because in the seventeenth century they were all suspected of being courtesans and some were.(...) The outright courtesans by definition had their protectors; the others needed protectors to establish (what in many cases was probably true) that they were not courtesans.“³⁴ Ukoliko je pjevač htio nastaviti svoju karijeru u talijanskim opernim kućama, za osiguravanje tog mjesta mu je opet bila potrebna potpora i preporuka njegovog mecene. Ako možda nisu više živjeli u istom kućanstvu kao i njihovi mecene ili nisu više nastupali na njihovim privatnim zabavama nego u kazalištima, to nije značilo da je time njihov odnos završen. Povreda ili nagli prekid takvog odnosa, ukoliko iniciran od strane pjevača bez plemićkog pristanka, mogli su završiti kobno, s po život opasnim situacijama.³⁵ Početak karijere Faustine Bordoni pokazuje slijed upravo takvog obrasca. Nakon prvotne pjevačke poduke kod Michelangela Gasparinija, talijanskog

³² Usp. Dean, Winton, Bordoni [Hasse; Bordon Hasse], Faustina, *Grove music online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003574?rskey=Bv2v4a&result=1> (zadnji pristup 10.09.2020.)

³³ Usp. Hochstein, Wolfgang, Bordoni, Hasse-Bordoni, Faustina, MGG online. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg01825&v=1.0&rs=mgg01825>

³⁴ Roselli, John, From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850, *Cambridge Opera Journal*, I, 1, str. 12.

³⁵ Usp. Ibid., str. 1-32.

kompozitora i pjevača, odgajana pod zaštitom braće Alessandra i Benedetta Marcella, dugi niz godina provela je pod plemićkom zaštitom Johanna Wilhelma, Elektora Palatinata.

Njezin profesionalni *debut* nastupio je 1714. godine ulogom Ginevre u operi *Ariodante* Francesca Pollarola, u Veneciji, i to odmah u velikom *Teatru San Giovanni Gristosomo*. Ondje je ostvarivala uloge sve do 1725. godine u oprama Lottija, Albinonija, Gasparinija, Orlandinija, Vincija i drugih. Kao i kod Francesce Cuzzoni, početak njezine karijere obilježili su talijanski gradovi – Milano, Modena, Bologna, Napulj, Firenca i Parma. Suprotno od Händela, Italija je bila priprema za Njemačku, gdje je nakon svog *debuta* u operi *Griselda*, Pietra Torrija (1723), Bordoni uživala veliki uspjeh i dalje tijekom 1720.-ih. Veliku je popularnost stekla u Beču, netom prije odlaska u London.³⁶

SLIKA 2: Portret Faustine Bordoni



³⁶ Vidi više u: Dean, Winton, Bordoni [Hasse; Bordon Hasse], Faustina, *Grove music online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003574?rskey=Bv2v4a&result=1> (zadnji pristup 10.09.2020.)

Puno se paralela može povući između dvije velike suparnice, Cuzzoni i Bordoni, a jedna od njih je ta da je i Bordonin dolazak u London najavljivan puno prije njenoga dolaska. Jedna od najava iz novina *London Journal* glasi: „Signora Faustina, a famous Italian Lady, is coming over this Winter to rival Signiora Cuzzoni; the Royal Academy of Musick has contracted her for Two Thousand Five Hundred Pound“³⁷, a njena popularnost još više dolazi do izražaja zbog činjenice da je već 1723. godine predviđen njen dolazak koji je bio najavljen riječima: „As we delight so much in Italian Songs, we are likely to have enough of them, for as soon as Cuzzoni’s Time is out, we are to have another over; for we are well assured Faustina, the fine Songstress at Venice, is invited, whose Voice, they say, exceeds that we have already here...“³⁸.

Iako je Cuzzonin dolazak u London bio dugo priželjkivan i njezini su nastupi jednoglasno hvaljeni, nije prošlo mnogo vremena do upošljavanja nove pjevačice. Taj je potez direktora *Kraljevske akademije* učinjen s namjerom podizanja još veće prašine i popularnosti samog kazališta, što mu je naravno i uspjelo. Upošljavanje dviju *prima donna* (što je samo sebi u pojmu kontradiktorno) postavljalo je zadatak Cuzzoni i Bordoni u smislu iskazivanja u svojim kontrastnim vokalnim i dramatskim mogućnostima, kao i Händelu, čija je glazba i način skladanja za Cuzzoni nakon Bordoninog dolaska poprimila potpuno nove obrasce.³⁹

Prvi londonski angažman Faustine Bordoni bio je u Händelovoj novoj operi *Allesandro*. Pojavila su se razna pitanja i spekulacije – nije li riskantno Faustinu predstavljati Londonu potpuno novom operom? Ne bi li bilo bolje obnoviti neku od opera koju ona i njeni kolege, Cuzzoni i Senesino već poznaju? Ipak je zadatak impresarija 18. stoljeća da pjevači budu predstavljeni u najboljem mogućem svjetlu kako bi se osigurao instantni uspjeh kazališta i njih samih. Ipak, tri Händelova heroja uspjela su ponovno potvrditi i opravdati svoje mjesto i opera je bila vrlo uspješna.

U sljedeće dvije sezone (1727/1728) Faustina je ostvarila uloge u još četiri nova Händelova djela - Alcestis u operi *Admeto* (1727), Pulcheria u operi *Riccardo Primo* (1727), Emira u operi *Siroe* (1728) i Elisa u operi *Tolomeo* (1728).⁴⁰ 1728. nastupila je i u revidiranoj, ponovljenoj izvedbi opere *Radamisto*, u ulozi Zenobie, Radamistove supruge, ulogi koju je

³⁷ Hoogwood, Christopher, *Handel*, London: Thames & Hudson, 2007, str. 85.

³⁸ Burrows, Donald, Helen Coffey, John Greenacombe i Anthony Hicks, *George Frideric Handel: Collected Documents, 1609–1725*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, str. 633.

³⁹ Burrows, Donald, *Handel*, Oxford: Oxford University Press, 1994, str. 120.

⁴⁰ Te su opere bile izvorno skladane za Francescu Cuzzoni i Faustinu Bordoni.

Händel prvotno skladao za pjevačicu Anastasiu Robinson. U Londonu je osim u Händelovim operama nastupila i u onim skladatelja Ariostija i Bononcinija.

U periodu od 1728.-1730. Faustina Bordoni je puno uloga ostvarivala i diljem rodne Italije, a od 1730. godine, kad se vjenčala za Johanna Adolfa Hassea, bila je povezana uglavnom s njegovom glazbom. Od 1731. oboje su angažirani uglavnom u Dresdenu, gdje je Hasse djelovao kao *Kappelmeister*, a Faustina je izvodila njegove brojne opere.

Faustina Bordoni bila je, kao i njena suparnica Francesca Cuzzoni, svrstana među najveće pjevačice svoje ere. Quantz je njezin glas opisao kao mezzosopran, s rasponom otprilike za ton nižim od Cuzzoninog. Njegov citat navodi se kao najjasniji prikaz svih njenih kvaliteta:

„Her execution was articulate and brilliant. She had a fluent tongue for pronouncing words rapidly and distinctly, and a flexible throat for divisions, with so beautiful and quick a shake, that she could put it in motion upon short notice, just when she would. The passages might be smooth, or by leaps, or consist of iterations of the same tone, their execution was equally easy to her ... She sung adagios with great passion and expression, but not equally well, if such deep sorrow were to be impressed on the hearer, as might require dragging, sliding, or notes of syncopation and tempo rubato. She had a very happy memory, in arbitrary changes and embellishments, and a clear and quick judgment in giving to words their full power and expression. In her action she was very happy; and as she perfectly possessed that flexibility of muscles and features, which constitutes face-playing, she succeeded equally well in furious, amorous, and tender parts; in short, she was born for singing and for acting.“

7. FRANCESCA CUZZONI I FAUSTINA BORDONI: KRALJICE SUPARNICE

U potpoglavlju o Francesci Cuzzoni izneseni su podaci o njezinim londonskim izvedbama do dolaska Faustine Bordoni. To je tako učinjeno namjerno i svjesno jer se njena uloga dolaskom suparnice drastično promijenila. Utjecaj Bordoninog dolaska na Cuzzoninu karijeru vidljiv je prvenstveno u Händelovom pisanju za Cuzzoni, kao i na njenom naslijeđu kao pjevačice i glumice. Odjednom više nije bila prva i jedina. Najednom se sva njena slava „prepolovila“. Prije dolaska Faustine Bordoni Händel je na brzinu skladao operu *Scipione* kako bi popunila mjesto u rasporedu *Akademije*. Dana 2. ožujka 1726. Cuzzoni je nastupila posljednji put kao neprikosnovena *prima donna Akademije*.

Faustina Bordoni je svojim dolaskom donijela probleme ne samo među skladateljima koji su morali pronaći libreta i priče koje sadrže dvije jednako važne protagonistice, već i među publikom, koja se već nakon njihove prve zajedničke opere *Allesandro* podijelila na dvije suprotne strane – Cuzzoni i Bordoni stranu. Suzanne Aspden se na samom početku članka „The Rival Queens“ osvrće na činjenicu da poznato rivalstvo među njima (i sam naziv „Rival Queens“), potječe od publike, medija, kritika i samih obožvatelja. One su bile poput kakve vrste američkih glumačkih ili pjevačkih zvijezda – veći dio Londona bio je zaokupljen njima i njihovim aktivnostima na i izvan pozornice.⁴¹ Zapravo, sama priča njihove prve zajedničke opere *Allesandro* može povući paralelu sa stvarnim životom. U njoj su glavne protagonistice Lisaura (Cuzzoni) i Rossane (Bordoni) suparničke princeze koje se natječu za naklonost Allesandra Velikog. Vjeruje se i da je Händel tu priču odabrao upravo iz razloga što mu je pružila priliku sastaviti dvije sopranske uloge koje su bile potpuno jednakog opsega, dok su nagađanja Suzanne Aspden usmjerena prema ravnateljima *Akademije* i njihovom pozdravljanju ideje suparništva koja je sa sobom donijela veći interes publike.⁴²

Dolazak druge *prima donne* u London pružio je neodoljivu priliku londonskoj publici koja se imala običaj dijeliti u različite grupe – „Whig or Tory? King or the Prince of Wales? Händel or Bononcini?“⁴³ Vjerojatno je ta podijeljenost i rivalstvo među publikom utjecalo i na same izvođačice. Jedan takav primjer navodi *The British Journal* povodom izvedbe Bononcinijeve opere *Astianatte* u kojoj su *suparničke kraljice* nastupile zajedno: (...) a great Disturbance happened at the Opera, occasioned by the Partisans of the Two Celebrated Rival

⁴¹ Usp. Aspden, Suzanne, 'The Rival Queens' and the Play of Identity in Handel's Admeto, *Cambridge Opera Journal*, III, 18, str. 301 – 331.

⁴² Vidi više u: Ibid.

⁴³ Kettleton, Lisabeth M., *A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni*, Connecticut: University of Connecticut – Storrs, doktorska dizertacija, 2017, str. 41.

Ladies, Cuzzoni and Faustina. The Contention at first was only carried on by Hissing on one Side, and Clapping on the other (...). No Cuzzonist will go to a tavern with a Faustinian (...).⁴⁴ Neki izvještaji tvrde kako je večer kulminirala scenskom borbom između dvije pjevačice, koje su se isprovocirane ponašanjem publike počele vući za kosu.⁴⁵ Tim događajem ne samo da je prekinuta izvedba, već i cijela kazališna sezona.

Jedan od ciljeva ovog rada jest istražiti način na koji se to rivalstvo odrazilo na Händelovo pisanje za dvije suparnice. Händel je ukupno skladao pet opera u kojima su se Cuzzoni i Bordoni pojavile zajedno kao glavne junakinje. Zanimljivo je kako su u svih pet opera predstavljene vrlo komplementarno - svaka je imala svoju kvalitetu koju njena suparnica nije i obratno, te su se na taj način nadopunjavale. U Händelovoj glazbi nije se vidjela naklonost jednoj ili drugoj, niti kakvo suparinštvo. Händel je vrlo dobro znao njihove kvalitete, koje bi vrlo vješto kombinirao kako bi objema udovoljio i predstavio ih u najboljem svjetlu. Suzanne Aspden postavlja pitanje koliko su njih dvije bile zaista komplementarne - Bordoni je u londonskom periodu bila posebna po izražajnijim koloraturama i poletnom glasu, dok je Cuzzoni bila poznata po pjevnim, dugačkim *cantabilima*. Sami likovi koje su utjelovljavale bili su karakterno prilagođeni njihovim glasovima i tehničkim vještinama. Bordoni je uvijek predstavljala energičnije i „aktivnije“ likove, dok je Cuzzoni bila rezervirana za portretiranje tragičnih heroína. Suzanne Aspden kontrira stavu i mišljenju o njihovom nepromijenjivom imidžu činjenicom da su u Veneciji, prije dolaska u London imale obratne uloge, što pokazuje da su bile jednako sposobne. Dolaskom u London su, kao jedna vrsta predstavljanja publici morale biti prezentirane na način suparništva.⁴⁶ Tome su razlog vjerojatno ranije navedene činjenice o razdvojenosti Londonske publike koja se u toj ideji suparništva pronalazila i sama.

Sve do kraja boravka u Londonu Cuzzoni i Bordoni nastupale su zajedno u Händelovim i operama drugih baroknih majstora suvremenika. Zanimljivo je kako su, unatoč neredima na samim izvedbama, što od strane publike, što od njih samih i dalje angažirane u zajedničkim produkcijama. Očito je njihova komplementarnost i visoki profesionalizam bio dovoljan razlog za ignoriranjem navedenih ekscesa. Ili se ekscese upravo suprotno - priželjkivalo?

⁴⁴ Burrows, Donald, *Handel*, Oxford: Oxford University Press, 1994, str. 122.

⁴⁵ Vidi u: Kettleton, Lisabeth M., *A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni*, Connecticut: University of Connecticut – Storrs, doktorska dizertacija, 2017, str. 45.

⁴⁶ Vidi više u: Aspden, Suzanne, 'The 'Rival Queens' and the Play of Identity in Handel's Admeto', *Cambridge Opera Journal*, III, 18, str. 301 – 331.

Kao zaključak poglavlja donosim tablicu s popisom Händelovih opera, godina njihova nastanka i uloga koje su bile stvorene prema vokalnim i interpretativnim mogućnostima i nedostacima svake od njih.

| Opera | Godina | Cuzzonina uloga | Bordonina uloga |
|----------------|--------|-----------------|-----------------|
| Ottone | 1723. | Teofane | - |
| Flavio | 1723. | Emilia | - |
| Giulio Cesare | 1724. | Cleopatra | - |
| Tamerlano | 1724. | Asteria | - |
| Rodelinda | 1725. | Rodelinda | - |
| Scipione | 1726. | Berenice | - |
| Allesandro | 1726. | Lisaura | Roxana |
| Admeto | 1726. | Antigona | Alcestis |
| Riccardo primo | 1727. | Costanza | Pulcheria |
| Siroe | 1728. | Laodice | Emira |
| Tolomeo | 1728. | Seleuce | Elisa |

Tablica I: Popis Händelovih opera u kojima su nastupile Francesca Cuzzoni i/ili Faustina Bordoni i godina njihovih premijera

8. ANALIZA GLAZBENIH PORTRETA U POJEDINIM ARIJAMA

Analizom određenih arija ili ansambala iz Händelovih opera moguće je donijeti zaključke o glasovnim i glumačkim sposobnostima određenog pjevača te pokušati zaključiti na koji su način utjecale na njegovu kompoziciju. Kroz karakteristike koje se pojavljuju dovoljno učestalo i konzistentno u ulogama pisanim za njih moguće je zaključiti da su indicirane njihovim sposobnostima.

LaRue u svojem poglavlju o specifičnim tipovima karaktera Händelovih pjevača napominje da je i prije Cuzzoni i Bordoni Händel razmatrao dramatsku sposobnost određenog pjevača kao ključnu komponentu pisanja opera. Händel je za svoje pjevače pisao glazbu koja odgovara njihovim dramatskim tipovima karaktera u puno većem omjeru nego što je razmišljao o njihovim vokalnim i tehničkim mogućnostima. Jedan primjer koji pokazuje kako su i pjevači bili ti koji su određivali mogućnosti pjevanja i donošenja određene uloge na temelju tipa karaktera koji se od njih zahtjeva, a ne na temelju glasovnih zahtjeva, pismo je pjevačice Anastasije Robinson. Ona je bila nezadovoljna glazbom koju je Händel skladao za nju u operi *Ottone*, međutim ne na temelju glazbenog ili vokalnog aspekta, već onog dramatskog: „Not knowing how to ask you to give your self the trouble of coming here, and the necessity obliging me to beg a favour of you, I must do it by writing. I am very sensible the Musick of my Part is exstreamly fine, but am as sure the Character causes it to be of that kind, which no way suits my Capacity; those Songs that require fury and passion to express them, can never be performed by me according to the intention of the Composer, and consequently must loose their Beauty. Nature design'd me a eacable Creature, and it is as true as strange, that I am a Woman and cannot Scold.“⁴⁷

Cuzzoni i Bordoni bile su priznate kao jedne od najvećih pjevačica svoga vremena i Händel ih je nesumnjivo htio prikazati u što boljem svjetlu. Od Cuzzoninog prvog nastupa u operi *Ottone* (u ulozi za koju je već poznato da nije bila namijenjena njoj), nosila je reputaciju specijaliste za melankoliju – njene su arije uglavnom pune patetike, likovi koje utjelovljuje neprestano se nalaze u situacijama koje su izvan njihove kontrole. Za razliku od likova koje je portretirala Cuzzoni, Bordonini likovi su uglavnom uvijek optimistični – u dramatskom i glazbenom smislu. Bez obzira što se možda nađu u nekoj od loših situacija, umjesto očajavanja uvijek pronalaze optimistično rješenje.

⁴⁷ LaRue, C. Steven, *Händel and his Singers, The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford: Clarendon Press, 1995, str. 125-126.

Kao prvi primjer uzimam Händelovu operu *Allesandro* u kojoj su po prvi puta zajednički nastupile Cuzzoni i Bordoni. Njihove uvodne arije pravi su pokazatelj distinkcija u glazbenom i dramatskom smislu koje je Händel iskoristio namjerno kako bi *prima donne* okarakterizirao kao „suprotne“, sa suprotnim vještinama, talentima i vrlinama. Cuzzonina arija *Quanto dolce* je jednostavna, lirska arija umjerenog tempa u trodobnoj mjeri te izlaže pomalo složene osjećaje: ljubav može biti vrlo slatka, ali samo u nedostatku ljubomore. Bordonina arija *Lusinghe più care* s druge je strane puno manje složena u emocionalnom smisu, ali zbog toga puno više „vokalna“, s koloraturnim odsjecima koji ilustriraju Kupidove strelice. Iako je Cuzzoni bila sposobna vrlo dobro pjevati odlomke s koloraturama, među povijesnim je izvještajima jednoglasno iznesena činjenica da ju je Bordoni u tom aspektu daleko premašila: „Faustina had a not very clear, but well-carrying mezzo-soprano voice which at the time did not range much more than from the “b flat” below middle “c” to the “g” above the staff, but in time increased several tones in depth. Her way of singing was expressive and brilliant (un cantar granito), and she had a light tongue, being able to pronounce words rapidly but plainly in succession. She had a facile throat and a beautiful and very polished trillo which she could apply with the greatest of ease wherever and whenever she pleased. The passagien could be either running or leaping, or could consist of many fast notes in succession on one tone. She knew how to thrust these out skillfully, with the greatest possible rapidity, as they can be performed only on an instrument. She is unquestionably the first who has used these passagien consisting of many notes on one tone in singing, and with the best possible success“.⁴⁸ Polazeći od navedenih Bordoninih vrlina, zaključuje se kako je Cuzzonin status patetične heroine i glazbenih elemenata koji idu uz taj dramatski karakter još više ojačao dolazak Bordoni sa potpuno suprotnim setom vještina. U operama *Alessandro* i *Admeto*, Cuzzonine arije ne sadrže duže koloraturne odlomke, dok u operama *Tolomeo* i *Riccardo Primo* ni jedna Cuzzonina arija nije u brzom tempu niti sadrži brže odlomke. Händel je na taj način kreirao glavne uloge u istom vremenu ali dramatski potpuno različite – moguće da je Cuzzoni i Bordoni promatrao kao dvije polovice iste ženske osobe.

Kada se promatra kvaliteta glasa i tehničke mogućnosti u kojima su se isticale Cuzzoni i Bordoni, najveća je razlika vidljiva kroz figuracije ili naglasak na određenim tipovima melodijskih detalja. Tako arije za Bordoni najčešće sadrže duge i komplicirane pasaže sa velikim skokovima i teškim figuracijama. Primjer te karakteristike ulomak je iz prethodno

⁴⁸ Kettleton, Lisabeth M., *A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni*, Connecticut: University of Connecticut – Storrs, doktorska dizertacija, 2017, str. 100-101.

navedene arije *Lusinghe più care* iz opere *Alessandro* (Primjer 1.). Također, česta odlika jesu pauze koje razbijaju melizme u manje segmente, što je također jedna od odlika koja se može vidjeti u navedenoj ariji (Primjer 2.).

PRIMJER 1: Ulomak iz arije *Lusinghe più care*, uloga Rossane (Bordoni), opera *Alessandro*

Musical score for Rossane's aria "Lusinghe più care" (Example 1). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line for Rossane and a basso continuo (b.c.) line. The vocal line starts at measure 18 with the lyrics "li-ber-tà". The music consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

PRIMJER 2: Ulomak iz arije *Lusinghe più care*, uloga Rossane (Bordoni), opera *Alessandro*

Musical score for Rossane's aria "Lusinghe più care" (Example 2). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a violin (vn. 1,2) line, a vocal line for Rossane, and a basso continuo (b.c.) line. The vocal line starts at measure 54 with the lyrics "li-ber-tà". The violin line has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the basso continuo line has a steady eighth-note accompaniment.

U drugoj ariji iz iste opere, *Alla sua gabbia d' oro'* moguće je uočiti još jednu karakteristiku – ponavljanje tonova nekoliko puta kroz razne ritamske kombinacije i obrasce (Primjer 3.), a ne smije se zanemariti ni tipična odlika u kojoj određene melodijske linije i obrasce naizmjenično donose prateći instrumenti (npr. violine) i glas (Primjer 4.).

PRIMJER 3: Ulomak iz arije *Alla sua gabbia d' oro'*, uloga Rossane (Bordoni), opera *Alessandro*

The image displays a musical score for the aria "Alla sua gabbia d' oro'" from the opera "Alessandro". The score is presented in three systems. The first system includes the vocal line for Rossane (Bordoni) and the accompaniment for violin (vn. unis.) and basso continuo (b. c.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics "li-ber-tà" and features triplet markings [3]. The violin part has a circled measure number (34) and includes a fermata. The second system continues the instrumental accompaniment. The third system shows the vocal line with triplet markings [3] and the instrumental accompaniment.

PRIMJER 4: Ulomak iz arije *Là dove gli occhi*, uloga Alceste (Bordoni), opera Admeto

vn.

Alceste

b. c.

più bel- li più va- ghi più va- ghi e

bel- li per- chè il mio ben fra lor mos- se le pian-

te

Za razliku od onih Bordoninih, Cuzzonine arije imaju tendenciju naglašavanja drugačijih glasovnih aspekata, ne samo vokalnih bravura i okretnosti. Međutim, ne može se reći da je Händelova intencija u skladanju za Cuzzoni bila lišiti je tehnički zahtjevnijih dijelova jer ih nije bila sposobna izvesti i sl. – vjerojatno je u interpretativnom smislu bila toliko jaka i nadmoćna, da je Händel taj njen talent iskoristio i istaknuo usmjereći svu pozornost i naglasak dramatskom oblikovanju i obogaćivanju njenih arija, više nego li nekom načinu prikazivanja njenih bravuroznih tehničkih mogućnosti. Dokaz o njenim obostranim talentima može se pronaći u dokumentu Giovannija Battiste Mancinija, poznatom autoru tekstova o pjevačima i pjevanju:

"It is difficult to decide whether she excels more in slow or in rapid airs. A "native warble" enabled her to execute divisions with such facility as to conceal their difficulty. So grateful and touching was her natural tone that she rendered pathetic whatever she sang, when she had the opportunity to unfold the whole volume of her voice. Her power of conducting, sustaining, increasing, and diminishing her notes by minute degrees acquired for her the credit of being a complete mistress of her art. Her trill was perfect: she had a creative fancy, and a command of tempo rubato. Her high notes were unrivaled in clearness and sweetness, and her intonation was so absolutely true that she seemed incapable of singing out of tune. She had a compass of two octaves, C to C in alt. Her style was unaffected, simple, and sympathetic."⁴⁹

Sukladno prije navedenom, jedna od najčešćih karakteristika koje se mogu pronaći u arijama za Cuzzoni jesu zastoji s dugim pripremama koje Händel koristi u službi zakašnjelog rješenja. Time se daju naglasci određenim slogovima ili riječima koje se želi dodatno izdvojiti kao bitne. Još jedna tehnika kojoj je u cilju izdvajanje određenih riječi i koja je obično obilježje sporih arija jest korištenje ekspresivnih *appoggiatura*. Primjeri navedenih karakteristika vidljivi su u ariji *Se non mi vuol amar* iz opere *Tamerlano*. Ne samo da je dramatski kontekst arije perfektno skrojen prema Cuzzoninim vještama, već je muzički skladana i dizajnirana na način da naglasi određene aspekte Cuzzoninih vokalnih sposobnosti. Homofona pratnja arije naglašava vokalnu dionicu koja je puna zastoja i *appoggiatura* i to na ciljanim riječima koje se žele naglasiti: „Perfido“, „Traditor“, „Ingannator (...). Tijekom arije naglasak je usmjeren na zvuk i odlike njenoga glasa više nego li na tehničke mogućnosti. Boja glasa obojana dubokim emocijama bila je Cuzzonino glavno oružje. Ariju otvara oktavni skok e1-e2, te se ponavljanjem gornjeg tona u *siciliano* ritmu daje mogućnosti pjevačici da se fokusira na

⁴⁹ Citat preuzet sa stranice: <https://detroitlib.tumblr.com/post/183889092230/francesca-cuzzoni-2-april-1696-19-june-1778>

moderiranje vokalne boje i dinamike. Taj je skok ponovljen, ali drugi puta za kvintu. Veliki skok na početku simbolizira jecaj i plač, dok molški tonalitet i pratnja u smanjenim akordima naglašava tipičnu Cuzzoninu melankoliju (Primjer 5.).

Statistički podaci o arijama koje je Händel komponirao za Cuzzoni i Bordoni pokazuje još jednu vrstu obrasca kojeg je Händel sustavno koristio i koje naglašavaju različitosti u pristupima skladanju za dvije prima donne. Ti se „obrasci“ pojavljuju u obliku tonaliteta - oko 70 posto arija za Bordoni su u durskim tonalitetima, dok je kod Cuzzoni durski tonalitet prisutan puno manje – u oko 50 posto arija. Za Cuzzoni su rezervirani tonaliteti sa snizilicama, a Bordoni s povisilicama. To ide u prilog i konstataciji o dramatskim obilježjima arija pisanih za njih.⁵⁰

Iako podjela glasova unutar raspona kojeg poznajemo iz 19.stoljeća u Händelovo doba još nije postojala (fahovi), moguće je kroz analizu vokalnih dionica pobliže odrediti tipove glasova Francesce Cuzzoni i Faustine Bordoni. Dok je Cuzzoni bila tip pastoznijeg soprana, podaci o rasponu i karakteristike dionica Faustine Bordoni daju naslutiti da se radi o vrsti koloraturnog mezzosoprana. Kada bih im trebala dodijeliti ulogu iz kasnije stvorenih opera, vjerujem da bi Mozartova Grofica iz opere *Figarov pir* pripala Cuzzoni, dok bi se Rossinijeva Rosina iz opere *Seviljski brijač* savršeno uklopila u vokalne i scenske karakteristike koje su specifične za Bordonin stil.

⁵⁰ Usp. LaRue, C. Steven, *Händel and his Singers, The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford: Clarendon Press, 1995, str. 145-181.

PRIMJER 5: Ulomak iz arije *S'ei non mi vuol amar*, uloga Asteria(Cuzzoni), opera *Tamerlano*

Larghetto

ASTERIA

S'ei non mi vuol a-mar, al-me-no il tra-di-tor, per -

- fi-do in-gan-na-tor, il cor mi ren-da;

s'ei non mi vuol a-mar, al-me-no il tra-di-

tor, per fi-do in-gan-na-tor, il cor mi ren-da

6 6 6 # 6

5 4 3 6 7 7

6 6 6

9. ZAKLJUČAK

Iako su i Cuzzoni i Bordoni bile nedvojbeno kompetentne u svojoj tehničkoj spremnosti i obje su posjedovale izvrsne glasovne mogućnosti, Händel je pri komponiranju za njih tražio različitosti kako bi ih naglasio i tako same pjevačice učinio gotovo suprotnima. Na kraju nije važno isticati probleme i nove skladateljske zahtjeve koje su Cuzzoni i Bordoni postavljale Händelu, već uočiti kakvu su glazbenu raznolikost i nove glazbeno-dramatske mogućnosti donijele u njegovo skladanje. Budući da Händel, kao ni jedna od njegovih pjevačica, Cuzzoni ili Bordoni, nisu ostavili niti jedan dokaz koji bi mogao pomoći u dokumentiranju i istraživanju njihova odnosa ili njihovih misli o glazbi koju su stvarali, sama glazba mora govoriti u njihovo ime.

Osim što se morao poput kameleona prilagođavati situacijama i sredinama u kojima se tijekom svog bogatog skladateljskog života nalazio, Georg Friedrich Händel morao se prilagođavati svojim izvođačima, zvijezdama onoga doba. Postava pjevača koji će izvoditi njegove opere, za Händela je bila početna točka kreativnog skladateljskog procesa. Morao je znati s kojim pojedincima raspolaže, njihove tehničke prednosti i nedostatke, karakterne osobine, glumačke sposobnosti i dramske karakteristike koje su bile tipične za svakoga od njih. Tako je Händel pozornost pridavao ne samo vokalnim predispozicijama svojih izvođača, već i njihovoj umjetničkoj osobnosti koja je ponekad bila i najvažnija stavka njegova skladateljskog procesa. Njegovi su pjevači doista utjelovljavali likove koje su igrali te od njih nije bilo očekivano da se uklope u već prije napisano djelo, već su oni bili ključan dio njegova stvaranja i oblikovanja.

Kao mogućí nastavak ovoga rada, bilo bi interesantno i korisno usporediti uloge koje su za Händelove muze pisali drugi skladatelji koji su u isto vrijeme boravili u Londonu. Usporedbom načina na koji su oni skladali za određenu pjevačicu u odnosu na Händela, vokalni bi portreti dobili dodatne obrise te bi upotpunili zvučnu sliku Händelovih dviju *prima donna*, najvećih zvijezda opere 18. stoljeća.

10. LITERATURA

Aspden, Suzanne, The 'Rival Queens' and the Play of Identity in Handel's *Admeto*, *Cambridge Opera Journal*, III, 18.

Burrows, Donald, *Handel*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Burrows, Donald, Helen Coffey, John Greenacombe i Anthony Hicks, *George Frideric Handel: Collected Documents, 1609–1725*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Dean, Winton i Carlo Vitali, Francesca Cuzzoni, *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006995>

Dean, Winton, Bordoni [Hasse; Bordon Hasse], Faustina, *Grove music online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003574?rskey=Bv2v4a&result=1>

Franulović, Nina, *Izvedbe vokalno-instrumentalnih djela Georga Friedricha Händela u Hrvatskoj*, diplomskaradnja, Zagreb, 2020.
<https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza%3A2028/datastream/PDF/view>

Haenen, Greta, Die Aufführungspraxis in Händels Oratorien, u: Marx, Hans Joachim (ur.), *Das Händel-Handbuch*, 3. sv., Laaber: Laaber-Verlag, 2008.

Hicks, Anthony, Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich], *Grove music online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000040060?rskey=ZILdIq>

Hochstein, Wolfgang, Bordoni, Hasse-Bordoni, Faustina, MGG online. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg01825&v=1.0&rs=mgg01825>

Kettledon, Lisabeth M., *A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni*, Connecticut: University of Connecticut – Storrs, doktorska dizertacija, 2017.

LaRue, C. Steven, *Händel and his Singers, The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

Messmer, Franzpeter, Italien, u: *Georg Friedrich Händel*, Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2008.

Roselli, John, From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850, *Cambridge Opera Journal*, I, 1.

Vidić, Ana, Georg Friedrich Händel: Mesija, u: Vidić, A. (ur.), *Kanconijer*, Zagreb: Hrvatska radiotelevizija, 2018.

Wolff, H. Christian, Italian Opera 1700-1750, u: Lewis, Anthony i Nigel Fortune (ur.), *Opera and Church Music, 1630-1750*, 5. sv., Oxford: OUP, 1975.

ⁱ U prijelaznom razdoblju između Italije i Londona, Händel se vraća u rodnu Njemačku (Hannover – Düsseldorf). U Hannoveru je bio imenovan Kapellmeister na dvoru izbornog kneza kneževine Hannover te je na taj način došao u kontakt s Englezima. U službi dinastije Hannover otišao je na vrstu studijskog gostovanja u London, britansku metropolu, tada najveći grad u Europi.

Usp. Hicks, Anthony, Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich], *Grove music online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000040060?rskey=ZlLdlq> (zadnji pristup: 04.09.2020.)