

Opera

Kukec, Alenka

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:972857>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-19**

Repository / Repozitorij:

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE**

ALENKA KUKEC

DIPLOMSKI RAD

OPERA

Petrinja, siječanj 2016.

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE**

PREDMET: Glazbena kultura

DIPLOMSKI RAD

**Ime i prezime pristupnika: Alenka Kukec
TEMA DIPLOMSKOG RADA: OPERA**

MENTOR: Prof. dr. sc. Katarina Koprek

Petrinja, siječanj 2016.

SADRŽAJ

SADRŽAJ	1
SAŽETAK	2
SUMMARY	3
UVOD	4
1. ŠTO JE OPERA	5
1.1. Opereta	5-6
1.2. Libreto	7-8
1.3. Tri bitna tipa opere	8-15
1.4. Vrste opera	15-17
2. POVIJEST OPERE	18-19
2.1. Opera u Italiji	20-23
2.2. Opera u Francuskoj	24-26
2.3. Opera u Njemačkoj	26-29
2.4. Opera u Engleskoj	29-30
2.5. Opera u Hrvatskoj	30-33
2.6. Operna djela 20-og stoljeća	34-35
3. DRAMSKI PROSTOR I DRAMSKO VRIJEME	36-37
3.1. Dramski likovi	37-38
3.2. Pjevačeva gluma	38-39
3.3. Glasovne kategorije	39-41
3.4. Režija	41
3.5. Publika	42
ZAKLJUČAK	43
LITERATURA	44
ŽIVOTOPIS	45
Izjava o samostalnoj izradi rada	

SAŽETAK

Opera je muzičko-scensko djelo u kojemu glumci prikazuju dramsku radnju pjevajući tekst uz pratnju orkestra. Uz vokalnu i instrumentalnu muziku ona uključuje i dramsku umjetnost, glumu i ples, a i likovne elemente izražene u dekoru pozornice i kostimima glumaca.

Opereta je scensko-muzička vrsta pretežno vedrog karaktera s govorenim dijalozima, glazbenim točkama i plesom.

Operni libreto je napisan izričito kao tekstovna podloga opernom djelu. Veliki broj opernih libreta nastao je prilagođavanjem nekog književnog djela zahtjevima operne umjetnosti.

Prema Salazaru razlikujemo tri bitna tipa opere: operu društvenog savršenstva (16. i 17. stoljeće), operu prirode i tijela (18. stoljeće), operu kodifikacije (19. i dio 20. stoljeća).

Postoji nekoliko vrsta opera. Tu se ubraja **OPERA BUFFA** (*tal. komična opera*) talijanska vrsta komične opere. **OPERA – COMIQUE** (*franc. komična opera*) je vrsta opere koja se razvila u Francuskoj u 18. stoljeću, a po sadržaju može biti i ozbiljna i komična. **OPERA SEMISERIA** (*tal. poluozbiljna opera*) u 18. stoljeću naziv za ozbiljnu operu s pojedinim komičnim prizorima. **OPERA SERIA** (*tal. ozbiljna opera*) potkraj 17. stoljeća i u 18. stoljeću naziv za operu s libretom ozbiljna, tragična sadržaja.

Talijanska opera 17. stoljeća u svom obliku bila je pjevani komad. Glazba je ukrašavala riječi i činila ih je izražajnijima. U francuskoj operi prevladavao je ples, a u engleskoj govor. Prva hrvatska opera je *Ljubav i zloba* koju je Vatroslav Lisinski komponirao 1843-46 u zanosu Ilirskog preporoda.

Veliku važnost za predstavljanje dramske radnje imaju dramski likovi koji su tom radnjom zaokupljeni i koji je scenski otjelotvoruju. Disciplinirana operna publika predstavu osjeća kao stvarni doživljaj, o njoj se dugo razgovara, diskutira o detaljima i u razgovoru se ponovno doživljava. Režiser je nevidljivi dirigent predstave. Samo on vidi radnju u punoj cjelini kao i događaje koji se oživljavaju na pozornici.

Ključne riječi:

Opera, libreto, povijest opere, sudionici opere

SUMMARY

Opera is musical score combined with dramatic work in which actors perform drama while singing accompanied by an orchestra. Along vocal and instrumental music, opera includes drama art, acting and dance, as well as art elements which are seen in stage decor and actor costumes.

Operetta is a stage-musical genre of opera with mostly bright character, spoken dialogs, musical parts and dance.

An opera libretto is written expressly as text base to opera. Large number of opera libretto were created customizing some literary work requirements of opera art.

According to Salazar, there are three important types of opera: opera of social perfection (16th and 17th century), opera of nature and body (18th century) and opera of hegemonic codification of practice (19th and part of 20th century).

There are several types of opera. One of them is **OPERA BUFFA** (*Italian: comic opera*) italian type of comic opera. **OPERA – COMIQUE** (*French: comic opera*) is type of opera developed in France in 18th century, and its content can be both serious and comical. **OPERA SEMISERIA** (*Italian: semiserious opera*) is the 18th century term for a serious opera with some comical scenes. **OPERA SERIA** (*Italian: serious opera*) at the end of 17th century and in 18th century, the name of the opera libretto with serious, tragic content.

Italian opera of the 17th century in its form was sung piece. Words were decorated by music and it made them expressive. In the French opera dominated dance, and in the English speech. The first Croatian opera is Love and Malice by Lisinski composed in 1843-46 in ecstasy of Illyrian revival.

Great significance for the presentation of dramatic action have dramatic characters who are preoccupied with this act and who embody stage it. Disciplined opera audience feels show like a real experience, talks about it last long, discussing about the details, and in conversation, opera is re-experiencing. The director is invisible conductor of the show. Only he sees action in full along with events that come to life on stage.

Keywords:

Opera, libretto, history of opera, opera participants

UVOD

Čovjek je oduvijek bio povezan s glazbom i ona je uvijek bila prisutna u njegovom životu. Glazbom se osjećaji mogu izraziti i prenijeti snažnije nego samim govorom.

Čovjekova potreba za obogaćivanjem života spajanjem zvuka, pokreta i boja početak je povezanosti umjetnosti riječi, zvuka i pokreta kojima se pridružuje i likovna umjetnost. Premda se svaka umjetnost izražava vlastitim i posebnim medijem, u povijesnom razvoju oduvijek se isticala povezanost književnosti i glazbe.

Opera je umjetnička forma nastala sintezom gotovo svih umjetnosti. Kroz povijest opera je imala svoje uspone ali i padove. Nakon svakog prekida, opera se vraćala i postajala iskusnija i jača.

Opera se postepeno razvijala u svim državama, a gledateljstvo ju je postepeno prihvaćalo. Opera je nastala u Italiji i kasnije se raširila po cijeloj Europi. U svakoj državi s operom radali su se i operni skladatelji koji su razumijeli bit opere i ostali su zapamćeni po svojim izvanrednim djelima. Neka djela izvode se i danas u opernim kućama diljem svijeta. Gledatelji istinski uživaju u izvedbama, a sjajne izvođače nagrade aplauzom koji pokazuje uspješnost izvedbe.

Rad se sastoji od tri poglavlja. U prvom poglavlju iznose se definicije opere, operete, libreta i vrste opera. Drugo poglavlje govori o povijesti opere u Italiji, Francuskoj, Hrvatskoj, Engleskoj i Njemačkoj. Treće poglavlje opisuje likove, dramski prostor i vrijeme, publiku, režiju, glasovne kategorije i posjetioce opere.

1. ŠTO JE OPERA

Opera (skrać. od tal. *Opera in musica* – muzičko djelo; engl. *Opera*, franc. *Opera*, njem. *Oper*) je muzičko-scensko djelo u kojemu glumci prikazuju dramsku radnju pjevajući tekst uz pratnju orkestra. U svom konačnom ostvarenju na sceni opera je najsloženija umjetnička forma jer nastaje sintezom gotovo svih umjetnosti. Uz vokalnu i instrumentalnu muziku ona uključuje i dramsku umjetnost, glumu i ples, a i likovne elemente izražene u dekoru pozornice i kostimima glumaca. Od baleta i pantomime opera se razlikuje po tome što se u tumačenju radnje služi prvenstveno pjevanom riječi, a od ostalih muzičko-scenskih oblika (melodrama, muzički igrokaz, kazališno djelo uz scensku muziku) većim udjelom muzike. Opernu muziku autori komponiraju na tekst – *operni libreto*, koji je napisan izričito kao tekstovna podloga opernom djelu.

U operi se prikazuju tragični, lirski ili komični događaji iz daleke mitološke ili povijesne prošlosti i iz suvremenog života. Opera razrađuje i psihološke probleme i komične situacije. Redovito obuhvaća nekoliko činova (3-5, rjeđe 2) ali nisu rijetke ni operne jednočinke. U izvedbi nekih opera sudjeluje svega nekoliko vokalnih solista, a u drugima uz veliki broj pjevača solista nastupa i zbor. Operni orkestar može biti i komornog sastava ali često dostiže i razmjere velikoga simfonijskog ansambla. (Kovačević, K. i suradnici, 1974:725)

1.1. OPERETA

Opereta (tal. *Operetta*: mala opera; franc. *opérette*, engl. *operetta* ili *light opera*, njem. *Operette*), scensko-muzička vrsta pretežno vedrog karaktera s govorenim dijalogima, glazbenim točkama i plesom.

Naziv se susreće od 17. stoljeća u naslovu raznovrsnih muzičko-scenskih djela manjeg opsega ali određenu formu dobiva opereta tek oko sredine 19. stoljeća. Srodna je oblicima pučkog kazališta koji joj i prethode – franc. *vaudeville*, pučkoj

lakrdiji, tal. *intermezzo*, njem. *Singspielu*, engl. *ballad-operi*. Ima mnogo zajedničkog i s komičnom operom.

Dramski sadržaj, komičnog, satiričkog ili parodističkog karaktera, oblikovan je dramaturški jednostavnije, bez dubljih konflikata, a u glazbenoj građi prevladavaju također jednostavniji, melodijski dopadljivi oblici – strofna pjesma, kuplet, šansona, šlager te redovito popularni pomodni plesovi kao cancan, valcer, polka, fokstrot.

Opereta se javlja najprije u Francuskoj, gdje je stvaraju F. Herve i J. Offenbach. Cjelovečernja Offenbachova djela zasnovana na društveno aktualnoj satiri, potaknula su pojavu operete i u drugim zemljama. U Beču nastaje specifična bečka opereta. Komponira ju najprije F. Suppe po uzoru na Offenbacha, zatim K. Millocker, a do vrhunca je uzdiže J. Strauss mlađi i I. Zajc.

Oslanjajući se na vlastitu tradiciju, poglavito stare bečke pučke lakrdije i Singspiela, ti su kompozitori unijeli u bečku operetu prizvuk sentimentalnosti i tipično bečku, pučki obojenu, usrdnu melodiku i ritam valcera. Istodobno E. Kalman utemeljuje tip madž. operete prožete melodikom i koloritom čardaša.

U Berlinu se potkraj 19. stoljeća razvija specifična berlinska opereta koja izrasta iz vlastite pučke kazališne tradicije te sjedinjuje elemente lakrdije, rugalice i parodije s elementima revije. U Engleskoj je A. Sullivan izgradio engl. tip operete, protkane ritmikom songa, a u SAD-u se opereta nadovezala na vlastito nasljeđe zabavnog kazališta poprimivši i europske utjecaje. Američka opereta postala je ishodištem razvitka – *musicala* dok se u Europi opereta njeguje i danas, najviše u Njemačkoj i Austriji te podliježe utjecajima jazza i novije plesne glazbe.

U Hrvatskoj su operete komponirali među ostalima I. Zajc i S. Albini koji se pretežno drže bečkog tipa te I. Tijardović koji je uspio stvoriti naš tip operete, prožet izrazito dalmatinskim koloritom i mentalitetom (*Mala Floramye*, 1926; *Splitski akvarel*, 1928). (Krlježa, M. i suradnici 1980:190)

1.2. LIBRETO

Operni libreto je napisan izričito kao tekstovna podloga opernom djelu.

Vrlo su rijetke opere nastale na temelju nepromijenjenih dramskih djela. Veliki broj opernih libreta nastao je, međutim, prilagođavanjem nekog književnog djela zahtjevima operne umjetnosti.

Tematika sadržaja veoma je bogata i raznolika.

Libreto se smatra kao umjetnička vrsta vrlo zanimljive i složene strukture.

Smatran jednim od sastavnih dijelova opere, u kojoj je težište na glazbenoj i pjevačkoj strani a ni tekst nije sporedan, libreto se ponekad smatrao manje vrijednim književnim oblikom pa su ga teorije književnosti, poetike i književno-kritičke studije mimoilazile. Čovjekova potreba za oplemenjivanjem života sinkretizmom zvuka, pokreta i boja začetak je povezanosti budućih umjetnosti riječi, zvuka i pokreta kojima se pridružuje i likovna umjetnost. No premda se svaka umjetnost izražava vlastitim i posebnim medijem, u povijesnom razvoju oduvijek se isticala povezanost književnosti i glazbe. Libreto je često ostajao na margini interesa, u sjeni priznatih književnih oblika i bio vezan isključivo za operu kao glazbeno-scensko djelo. U svojoj povijesnoj studiji opernog libreta Patrick J. Smith za osnovni smisao libreta uzima riječi Eric Bentleyja koji kaže da ne treba libretistu snaga velike poezije, već operna dramaturgija. Prema tome, libreto pripada dramskoj književnosti, u njemu je bitna dramska organizacija u skladu sa zakonitostima operne dramaturgije. Smithu je libreto sastavni dio opernog entiteta, što naravno zahtijeva i interpretaciju opere kao forme. Libretiste određuje kao ponajprije dramatičare, ne tek kao pjesnike, stihotvorce, no time ne želi umanjiti njihov udio u stvaranju opere kao kazališnog dijela. Za Smitha je libretist dramski pisac, umjetnik riječi, stiha, poznavatelj dramske situacije, scene i kazališta, čak onaj koji utječe na vizualizaciju, odnosno uprizorenje libreta. Iako rijetki libreti mogu preživjeti bez glazbene nadogradnje no važna je činjenica da su oni i pisani da bi ih se uglazbilo pa se libretist zato vodi ne samo onim što pruža riječ već i zakonitostima glazbe koja utječe na opernu dramaturgiju.

Libreto se u krugu dramske književnosti ističe po tome što ga se uglazbljuje pa je stoga i nesamostalan. Nesamostalnost u odnosu na glazbu nameće mu neka tipična obilježja koja ga razlikuju od standardnoga dramskoga teksta. Kraći je od

govorne drame jer u uglazbljenju mnoge jedinice njegove tekstualne fakture (riječi, slogovi) bivaju izgovorene, točnije, otpjevane više puta, a razmjerno duge glazbene fraze, osobito one koloraturno-ukrasnoga karaktera, mogu kao tekstualni predložak imati tek jedan slog. Također uglazbljenje pretpostavlja stihovno organiziran tekstualni predložak pa je libreto versificiran, pri čemu se njegova stihovna ustrojenost razlikuje od versifikacije govorne drame u stihu. Sve to govori o nesamostalnosti libreta kao dramske vrste, o njegovoj ovisnosti o glazbenoj nadogradnji. (Paulik, D. 2005:11)

1.3. TRI BITNA TIPA OPERE

Prema Salazaru razlikujemo tri bitna tipa opere:

- operu društvenog savršenstva (16. i 17. stoljeće)
- operu prirode i tijela (18. stoljeće)
- operu kodifikacije (19. i dio 20. stoljeća)

Opera društvenog savršenstva

Opera društvenog savršenstva naročito je bila prisutna u životu Francuske 17. stoljeća. Opera postaje izraz zatvorenog svijeta, mita o savršenstvu društva monarhističke zajednice, države, vladara. Zbog toga je važna uloga scenske mašinerije, dekora: dvor zapravo gleda sebe na pozornici, u središtu su kralj i njegova svita, sve je tek slika zatvorenog monarhističkog društva. Opera postaje politička predstava u kojoj je kralj ne samo vladar nego i povlašteni gledatelj, njen glavni junak, a cijelo društvo pozvano je da metaforički i stvarno slavi božansku monarhiju. U tom smislu, uz recitativni stil 16. stoljeća u prvom je planu sve više

arija. Arija melodičnog i strofičnog se pamti, ona budi zanimanje publike, stapanje zvuka i riječi postaje bitno, a temelj nije više jezični nego glazbeni fenomen.

Glas postaje instrument. Onodobni kritičari pišu o ljepoti glasa, o umjetnosti glasa iako još ne postoji razlikovanje glasova prema visini (tenor, sopran, bas....). Glasovni ukrasi kojima se publika i kritika divi kopija su instrumentalne ornamentike, u modi su kastrati, pjevači velikoga glasovnog raspona (tri i pol oktave) koji odgovaraju onom što danas znače primadone ili tenori. Posebna odlika kastrata bila je sposobnosti improviziranja ukrasa, pa nikada niti jedna arija nije bila izvedena na jednak način. Ti pjevači-virtuozi dobivaju kraljevske povelje, a stereotipi libreta samo su predložak za tehničke pothvate njihova pjevanja.

Vrhunac tog stvaralaštva je G. F. Händel u čijim su operama neke arije pravi prototip koloraturno-ukrasnoga karaktera, temeljenog često samo na jednom slogu. Bilo je to idealno za kastrate, koji su često određivali tip glazbe i sadržaj libreta, prepravljali ga i određivali scenske efekte koji su nužni kako bi oni bili prave zvijezde spektakla.

Tako glazba postaje važnija od libretističkog predložka.

Početakom 18. stoljeća talijanska *opera seria* je na vrlo niskoj umjetničkoj razini. Povodeći se za lošim ukusom publike, pomodnoću i hirovitošću pjevača, opera je postala nelogična i isprazna, u glazbenom smislu plitka, sva u izvanjskom sjaju i naglašavanju vokalne virtuoznosti. Jedan od najvećih libretista u povijesti opere Pietro Metastasio bio je sklon perfekciji forme i sadržaja pa mu već prvo djelo *Napuštena Didona (Didone Abandonatta, 1724.)* donosi ugled, a suvremenici ga proglašavaju remek-djelom.

Vrijednost libreta je u glazbenim stihovima koje su skladatelji toga doba obožavali uglazbljivati. Poetsko uho, osjećaj za glazbenost, nekoliko tipiziranih obrazaca s vrhuncem u velikoj završnoj sceni, brojnim blještavim arijama odaju autorovu namjeru da bude komunikativan i shvaćen.

Da je Metastasio bio tada najveći libretist dovoljno govori podatak da je bio višestruko uglazbljivan. Broj zabilježenih uglazbljenja penje se na više od tisuću.

Već u Metastasiovim libretima, a i u želji za reformom libreta, čvršćom dramaturškom strukturom, pastoralnim ugođajem i težnjom da se približi prirodnijem ljudskijem ocrtavanju glavnih lica, otvoren je put novom tipu opere – operi prirode i tijela. (Paulik, D. 2005:18)

Opera prirode i tijela

Operu društvenog savršenstva smjenjuje novo shvaćanje da operu treba što neposrednije vezati uz tijelo, prirodnost i jednostavnost. Mijenja se uloga ukrasa i kastrata uzdignutog u prethodnom razdoblju na razinu opernog arhetipa. U središte zanimanja ulazi spolnost, prirodni, čulni svijet. Opera prethodnog razdoblja bila je vezana za aristokratske palače dok osnaženo građanstvo 18. stoljeća traži drugačiju opernu umjetnost. Sve važnija postaje publika: za nju se predstava radi, ona plaća ulaznice i na pozornici želi vidjeti svoju sliku svijeta. Najviše se pazi na boje, kostim je bogat, sve je u funkciji opernog spektakla. Radnju više ne nosi i ne uvjetuje scenska mašinerija i njenu ulogu preuzima kostim. Operna gluma više nije dodatak pjevanju, ona djeluje u uzajamnosti s njim. Ponovno se raspravlja o ulozi libreta, a talijanski jezik, jer je mek, zvučan i u sebi nosi glazbenost, postaje omiljenim jezikom libreta. Očita je specifičnost opernog žanra, a time i libreta u odnosu na dramsko kazalište. Pojam genija bio je u 17. stoljeću na razini tumača uloge (kastrata), a u 18. stoljeću on je na razini skladatelja.

Više nije važna samo virtuoznost pjevanja, isforsirana ornamentalnost, sada dolazi do razlikovanja spolova među pjevačima i u skladu s ideologijom tijela na mjesto kastrata dolazi *primadona*, pjevačica koja ima ulogu ravnu ulozi zvijezde suvremenog filma. (Paulik, D. 2005)

U strukturi opere, a time i libreta, arija postaje njen najvažniji dio. Ističe se da je za razliku od recitativa koji priprema glazbenu frazu, arija bitan strukturni element, djelo genija-skladatelja u kojem se ljudski glas može razmahati i istaknuti.

Dok recitativ povezuje operu sa značajkama govora kao svojevrsna misaona komponenta opere, priopćava podatke i najavljuje akciju, arija zaustavlja vrijeme pa je emocionalno čvorište, mjesto prevlasti glazbe, koje tu dominira često nad posve beznačajnim, čak glupim i besmislenim tekstom.

Uz tzv. *ozbiljnu operu*, 18. stoljeće će zbog prirodnosti, duhovitosti i sličnosti stvarnom životu znatno pridonijeti razvitku *komične opere* koja je bila po ukusu građanske publike.

Komična opera najočitija je u djelima Wolfganga Amadeusa Mozarta i njegova libretista Lorenza da Ponteja. Mozart je u glazbenom i opernom, dramaturškom smislu nastavio put koji je svojom reformom opere započeo Christoph Willibald Gluck. Tri bitne odrednice Gluckove reforme su: dramska radnja mora biti logična,

bez nerazumljivih zapleta; tekst mora biti istinski odraz osjećaja, lišen kićenosti, a glazba mora biti u službi drame, njen izraz mora biti usklađen sa scenskom radnjom. Sve to stvara potpunu usklađenost glazbe i riječi koja teži postizanju jednostavnosti, iskrenosti i prirodnosti. Te odrednice su zapravo i osnovni postulati *opere prirode i tijela* koja je svoje blistave trenutke doživjela u Mozartovom opernom stvaralaštvu.

U operi *Čarobna frula*, Mozart se priklanja i razvija tradiciju njemačkog Singspiela s govornim dijalozima i strogom podjelom na glazbene *brojeve* (arije, duete, ansamble, zborske prizore). Tim svojim posljednjim glazbeno-scenskim djelom skladatelj je udario temelje njemačkoj nacionalnoj operi.

Mozart je asimilirao tri bitna utjecaja: Gluckovu reformu koja je na opernoj sceni tražila prirodnost i iskrenost, zatim pjevanost i lakoću talijanskog stila te tradiciju njemačkog pučkog igrokaza – Singspiela.

Najpopularnija djela ostvaruje Mozart na talijanske librete svoga bliskog suradnika, libretista Lorenza da Ponteja – najprije *Figarov pir*, a potom *Don Juan*. Da Ponte je jedan od najuspješnijih libretista s kraja 18. stoljeća. Njegovo kultno ostvarenje libreto je za komičnu operu *Figarov pir*. Uspješnom libretu Mozart dodaje glazbu punu komične karakterizacije ali i lirskih trenutaka, kontrastirajući raspoloženja i dijeleći uloge prema glasovima. U operi se prepleću glazbeni *brojevi*, jedan efektniji od drugoga.

Najveći njemački skladatelj toga razdoblja Ludwig van Beethoven sklada samo jednu operu, *Fidelio*, koja bogatstvom najrazličitijih tonskih boja glazbeno prati i osnažuje dramsku radnju. Opera na potresan i ujedno suptilan način veliča heroizam žene koja je spremna na žrtvu da bi spasila muža, osuđenog na smrt. U melodramskom stilu, dobro pobjeđuje zlo.

To djelo otvara put *operi kodifikacije i stvaranju operne arheologije*. (Paulik, D. 2005)

Opera kodifikacije i stvaranje operne arheologije

Najvažnija djela opernog repertoara koja se i danas izvode na svim većim opernim pozornicama stvorena su kao izraz duboke autorske svijesti o opernom žanru što potvrđuje kodifikacija u samom libretu kao i u glazbenoj nadogradnji pa i u scenskom uprizorenju. I upravo ta kodifikacija, najprisutnija u talijanskom opernom stvaralaštvu govori da opera nastoji biti prepoznatljiva publici zbog koje se stvarala. Građanska klasa se osamostaljuje i vezuje uz ekonomski uvjetovana buđenja perifernih i malih nacija. Slavenski narodi, primjerice Hrvati, Česi, Poljaci, Rusi dobivaju svoje nacionalne opere. Kao umjetnička vrsta, opera se širi tematski i strukturno u niz smjerova – od operne bajke (temeljene na fantaziji, legendama), povijesne opere (jasnog domoljubnog naboja) do lirskih struja (u Francuskoj). Svima im je zajedničko da operna umjetnost prilazi čovjeku kao jedinom i osnovnom predmetu svoga bavljenja. Ona ima svoje zakonitosti, nastoji ih čak kodificirati kao pravila, sheme, potrebu koja proizlazi iz duboke svijesti da se stvara djelo koje će publika prihvatiti samo ako ga prepozna po njegovim bitnim strukturnim elementima, na primjer po arijama i duetima, ansamblima.

Zbog publike koja je u 19. stoljeću dolazila u operne kuće razvio se libretto koji je stihovno organiziran tekstualni predložak pa je uvijek versificiran pri čemu njegova stihovna ustrojenost tradicionalno razlikuje između recitativa i arije.

U libretima talijanskih opera do krajnjih granica pratimo razvitak *opere kodifikacije i stvaranje operne arheologije*. Ta praksa kodifikacije ogleda se i u dramskom, vokalnom i spolonom rasporedu uloga prema opsegu glasova (sustav podjele na muški i ženski glas) što utječe na podjelu uloga i stvaranje stalnih dramskih situacija. Dolazi vrijeme u kojem vladaju zakonitosti. (Paulik, D. 2005)

Opera prvenstveno govori o ljubavi, ljudskim osjećajima i etičkim dvojabama. Prva zakonitost zbog toga postaje tipologija glasa. Podjelom na muške i ženske glasove stvara se iluzija svojstva svakog tipa glasa, mjerilo postaje podjela prema rasponu na visoke i duboke glasove iz čega proizlazi i podjela prema registru glasa koja zatim dovodi i do tipologije lika.

Visoki glasovi (lirski soprani i lirski tenori) kojima je registar iz „glave“, uglavnom se služe visokim tonovima i izražavaju živost, radost i ludilo, a tematsko obilježje im je krik. Likovi krikom iskazuju ludilo, veselje, ljubavnu patnju ili životnu energiju.

DRAMSKI VISOKI GLASOVI (dramski soprani i herojski tenori) uglavnom dobivaju velike tragične uloge. Obilježje im je jecaj, a registra „iz grudi“. Primjer ljubavnih junaka legendarne Verdijeve *Aide* (1871.), Radamesa i Aide.

MEĐUGLASOVI PO VISINI (mezzosopran i bariton) također su nositelji dramskih zahtjeva, a primjeri su Amneris iz Verdijeve *Aide* i *Rigoletto* iz istoimene Verdijeve opere (1851.).

PRAVI DUBOKI GLASOVI (altovi i basovi) izražavaju dramski zahtjev lika. Najčešće su moralni ili daju neku pouku ali i prijekor. Ponekad izražavaju zloću, registar im je također „iz grudi“.

Lako je uočljivo da iz registra glasa tj. tipologije glasa, dolazi do korespondencije pjevačkih parova i imaginarnog, onog što lik treba predstavljati. Iz toga se gradi i tipologija uloga.

U središtu dramskog zbivanja obično je obitelj: otac – djevojka – ljubavnik, na koju se nadovezuju dva elementa: suparnik (suparnica) i majka.

Otac načinom retoričke figure može preuzeti ulogu brata ili muža, djevoka u nekim slučajevima preuzima ulogu žene, a majka može varirati od „hraniteljice“ do načela univerzalnosti. Zanimljivo je kako se uz tipologiju uloga veže i tipologija glasa.

Lik oca uglavnom je bas, a može biti i bariton. Zanimljivo je da ako je otac bas, brat je bariton. Dramsko djelovanje oca ili muža, brata sastoji se u tome da presudi u odnosu para djevojka – ljubavnik.

Djevojka je uglavnom uvijek sopran, a ponekad preuzima ulogu žene.

Ljubavnik je obvezatno tenor, ovisno o sopranu ili lirski, *lirico-spinto* tenor, ili herojski – dramski tenor.

Suparnik je najčešće bariton. Suparnica je najčešće mezzosopran, a može biti ili druga žena ili ponekad ljubavnikova majka. (Paulik, D. 2005)

Ta shematika dramskih situacija zorno govori o strukturnim elementima ne samo libreta već i opere. Ona mora imati recitative i arije, dvopjeve, tercete, ansamble, zbarske prizore, a tu su dakako i čisto glazbeni, orkestralni dijelovi, predigre ili intermezza (između činova) koji stvaraju ugođaj, glazbeno donose neke teme koje će se kasnije susretati u glazbenoj partituri vazano za neke likove i njihove odnose. Prema tome sve je vrlo predvidivo i publici poznato. Verdi i talijanski autori koji ga slijede, kao i oni prije njega (Rossini, Bellini Donizetti) pomno razvijaju operu s *brojevima* (odvojenim dijelovima kao što su arije, dueti, terceti i sl.)

Ljubav je bitna tema gotovo svih Verdijevih opera i uopće opere 19. stoljeća. Stoga je ljubavni dvopjev glavnih lica čest i ornamentalan dok radnju pokreće duet uvrede, svađe u kojem, primjerice otac i kći ili otac i djevojka njegova sina vode razgovore, te scene doprinose temeljnom sukobu opere.

Terceti, tropjevi lica obično prikazuju svađe i pomirenja. Ansambli, više lica ili većina bitnih lica, često imaju dekorativnu ili dramsku ulogu kad podržavaju namjere i bitne dramske smjerove operne fabule. Zborski prizori najčešće imaju dvojaku funkciju: mimetičku, dekorativnu, kad ponavljaju radnju ili diegetičku, kad vode radnju naprijed i najavljuju događaje.

Verdi je svojim zanimanjem za scenski realizam snažno utjecao na novi pravac u talijanskoj operi, verizam, koji se temeljio na načelima naturalizma. Veristi prikazuju zbivanja iz svakidašnjeg života i na pozornici i u orkestru, žarkim bojama slikaju surove događaje izazvane sukobima snažnih strasti, prvenstveno neobuzdane ljubavi, koju prati ljubomora i ubojstvo. (Paulik, D. 2005)

Povišena emocionalnost, sažetost i oblikovanje melodija širokog daha, često bliskih pučkom izrazu, osnove su značajke opernog verizma.

Posve drugačiju viziju glazbenog kazališta imao je Verdijev suvremenik Richard Wagner (1813.-1883.). Njemački skladatelj je najveći reformator u povijesti glazbenog kazališta, sklon misaonosti i teoretskom obrazloženju svojih postupaka. Wagner njemačku operu vodi u područje misaonih refleksija i mistike, utječući i formalno na razvoj europske opere tijekom 20. stoljeća. Wagner je uvijek isticao prvenstveno značenje dramskog sadržaja kao nositelja cijeloga djela. Zato je tražio spoj svih umjetnosti: glazbe, slikarstva, arhitekture i drame. Njegovu glazbeno-dramsku reformu u odnosu na glazbenu sastavnicu djela čine tri glavna čimbenika. Prvo je podjela činova na prizore umjesto do tada uobičajene podjele na odijeljene točke, brojeve. Drugo je uporaba *leitmotiva* tj. provodnog glazbenog motiva kao temeljne glazbene misli koja se provlači kroz cijelo djelo i vezana je uz neki lik, pojam ili zbivanja. Treći čimbenik je simfonizacija orkestra koji postaje glavnim nositeljem glazbene misli i u sebe uklapa ljudske glasove postupajući s njima kao s posebnom vrstom instrumenata. Wagner je predlagao i reorganizaciju glazbenog kazališta i gradnju novog tipa opernog kazališta u kojem će orkestar biti skriven i publika ga neće moći vidjeti.

Ovdje je još prisutno i glazbeno kazalište Giacomina Puccinija čije opere potvrđuju tipologiju glasa, uloge i dramske situacije, s jedinom činjenicom da skladatelj u

glazbenoj partituri ne gradi strukturu na *brojevima* nego na jedinstvenoj fakturi u okviru koje se ipak naziru neki bitni elementi kao što su arije, dueti, ansambli. Puccinijeve opere pokazuju majstorstvo u postizanju scenskih efekata, potpunu svijest o operi kao obliku, njihov uspjeh je bio velik, a i danas su stalan dio repertoara opernih kuća diljem svijeta.

Poštivanje zakonitosti operne dramaturgije i tipologije glasa, uloge i dramske situacije odredilo je ne samo talijansku opernu tvorbu 19. stoljeća već se razabire i u istaknutim primjerima opernog stvaralaštva u Francuskoj, Rusiji i Češkoj. (Paulik, D. 2005)

1.4. VRSTE OPERA

OPERA BUFFA (tal. komična opera) talijanska vrsta komične opere.

Razvila se u 18. stoljeću, djelomično iz intermezza koji su se izvodili između činova opere *serie*. U operi *buffi* muzičke točke povezane su ili govorenim dijalozima ili jednostavnim tzv. *recitativo secco*. Pojavila se kao izdanak ojačalog građanskog staleža i njegova realističkoga gledanja na muzičko kazalište. Građanstvu nisu više bili potrebni mitološki, fantastični i povijesni sadržaji koji su vladali libretima opere *serie*. Opera *buffa* iznosi na pozornicu ljude, karaktere i zbivanja iz svakidašnjeg života te se često obazire na nezdrave društvene pojave i ismjehuje ih. U operi *buffi* redovito nastupaju tipizirani likovi, poznati iz tzv. *commedia dell'arte* (hvalisavi vojnici, lukave sluge, stari, zaljubljeni i škrti skrbnici i dr.). U početku u operi *buffi* mali broj izvodilaca, u njoj nema zbora, a orkestralna pratnja je obično dosta skromna.

Operu *buffu* su izgradili kompozitori – *napuljske škole*. Među najstarije zaokružene oblike ubraja se *Il Trionfo dell'onore* A. Scarlattija (1718), a najpoznatija od ranih opera je *La Serva padrona* (1733) G. Pergolesija. Ona je prigodom druge izvedbe u Parizu (1752) izazvala oštru polemiku – *buffonista i antibuffonista*. U prvom

razdoblju opere buffe ističu se djela N. Logroscina i B. Galupija. S vremenom u nju prodiru elementi opere *serie*. Autori takvih kasnijih opera *buffa* su među ostalima N. Piccinni, G. Paisiello i D. Cimarosa. Vrhunac doseže ta vrsta opere u djelu *Il Barbiere di Siviglia* G. Rossinija. (Kovačević, K. i suradnici 1974:741)

OPERA – COMIQUE (franc. komična opera) je vrsta opere koja se razvila u Francuskoj u 18. stoljeću. U njoj su muzičke scene povezane govorenim dijalozima, a po sadržaju može biti i ozbiljna i komična. U početku je jednostavna, veoma duhovita i satirična.

Pojavila se u Francuskoj, slično kao *opera buffa* u Italiji, *ballad-opera* u Engleskoj ili *Singspiel* u Njemačkoj kao posljedica velikih promjena u ondašnjem društvenom životu. Građanski stalež bio je u to doba već dovoljno ojačao i njegov utjecaj na umjetnost bivao je sve veći. On se očitovao i u sve realističnijem gledanju na muzičko kazalište, ispoljujući se kao reakcija na neprirodnost i sadržajno siromaštvo dvorske ozbiljne opere.

Razvoju francuske *opere-comique* osobito je pogodovala oštra diskusija *buffonista i antibuffonista* koju je 1752. izazvala pariška izvedba opere *La Serva padrona* G. Pergolesija.

Preteče *opere-comique* bile su popularne sajamske predstave s tipiziranim likovima, komičnim situacijama i vedrim pjesmama tzv. *vaudeville*.

Postepenom ali upornom prodiranju *opere-comique* u pariška kazališta pomogla je i djelatnost enciklopedista posebno D. Diderota, J. J. Rousseaua koji su u svojim radovima napadali estetiku ozbiljne opere i branili ideje buffonista. Prvi umjetnički vrhunac *opera-comique* doživljava u djelima E. R. Duniya, A. D. Philidora, P. A. Monsignyja i nadalje A. E. M. Grétryja.

Premda *opera-comique* gubi s vremenom neka svoja specifična svojstva ipak je velik broj francuskih opera 18. pa i 19. stoljeća često po obliku *opere-comique*.

Operna djela L. Cherubinja, A. Boieldieua, D. F. Auberta, L.-F. Hérolda i mnogih drugih autora pripadaju većinom toj vrsti opere. I opera *Carmen* G. Bizeta u izvornoj verziji je *opera-comique* s govorenim dijalozima koji su istom kasnije zamijenjeni recitativima. (Kovačević, K. i suradnici 1974:741)

OPERA SEMISERIA (*tal. poluozbiljna opera*) u 18. stoljeću naziv za ozbiljnu operu s pojedinim komičnim prizorima.

OPERA SERIA (*tal. ozbiljna opera*) potkraj 17. stoljeća i u 18. stoljeću naziv za operu s libretom ozbiljna, tragična sadržaja. Nasuprot *operi buffi*, *opera seria* je patetična, često neprirodna i izvještačena, naivna i neuvjerljiva.

U izvedbama takvih talijanskih opera u potpunosti se očitovala samovolja pjevača, težnja za isticanjem nezdrava vokalnog virtuoziteta pa su upravo negativnosti te operne vrste potakle Ch. W. Glucka da provede reformu operne umjetnosti. (Kovačević, K. i suradnici 1974:741)

2. POVIJEST OPERE

U različitim zemljama i u različito vrijeme opera se različito nazivala. Od brojnih imena najpoznatija su u Italiji u 17. stoljeću *dramma per musica* (ili *dramma musicale*), *melodramma*, u 18. stoljeću *serenata*, *azione teatrale*, *festa teatrale*, a za komične opere *commedia in musica*, *dramma giocoso*. Opera *seria* (tal. ozbiljna opera) upotrebljava se kao ime vrste nasuprot pojmu *opera buffa* (tal. komična opera).

U Francuskoj operno djelo nazivalo se u 17. stoljeću *tragédie lyrique*, *drame lyrique*, a posebni oblici operne umjetnosti bili su *comédie-balet* i *opéra comique*.

Prve njemačke opere 17. stoljeća nose naziv *Singspiel*. Komičnu operu Nijemci u 18. stoljeću nazivaju *komische Oper* ili *Operette*. (Kovačević, K. i suradnici 1974:725)

U Engleskoj se uz izraz opera upotrebljavaju i nazivi *melodrama* i *musical drama*. Poseban oblik engleske operne literature je *ballad-opera*.

Talijanska opera 17. stoljeća u svom obliku bila je pjevani komad. Glazba je ukrašavala riječi i činila ih je izražajnijima. Libretisti su bili cijenjeni suradnici i pisali su predgovore tiskanim tekstovima opera. Glasovno umijeće nastojalo je osvojiti prevlast. Publika u Rimu i Napulju razvijala je sklonost za scenske spektakle, sklonost koja je bujala kako se opera sve više poistovjećivala s dvorskom zabavom – što veličanstveniji spektakl, to je veličanstveniji dvor.

U francuskoj operi prevladavao je ples, a u engleskoj govor.

U Njemačkoj skladatelji su u ranim danima 19. stoljeća bili pod manjim pritiskom, zahvaljujući darežljivosti kneževskih država i bogatstvu samostalnih gradova s pokroviteljskim sklonostima. Weber je gradio na tradiciji njemačke opere 18. st. koju je dijelom zasnovao Mozart, temeljenoj na pučkom stvaralaštvu, no također i na složenijem doprinosu orkestra što je bilo više nego što su pokušavali Talijani. Wagner je sebe vidio kao velikog inovatora no zapravo je samo razrađivao tuđe tehnike.

Potkraj 18. st. i tijekom procvata opere poslije Francuske revolucije bila je uspostavljena određena snošljivost između ozbiljnog i smiješnog. Poslije Bečkog kongresa 1815. koji je zapravo ponovno uspostavio *ancient régime*, a još poslije neuspjelog ustanka 1848., opera kao da se opredijelila za to da bude ili smiješna ili ozbiljna.

Devetnaesto stoljeće je također bilo svjedokom rađanja nacionalnih pravaca. U Rusiji je opera uglavnom bila egzotična pojava, no u rukama skladatelja poput Rimski-Korsakova, Musorgskog i ostalih članova poznate „Moćne gomilice“ postala je tako vatreno rodoljubna da su čak i na Čajkovskog gledali sumnjičavo jer je navodno bio pod utjecajem Zapada.

U Češkoj taj pravac bio je nezamislivo povezan s rastućim narodnjačkim pokretom – građenje Narodnog kazališta u Pragu doživljavalo se gotovo kao proglašenje nezavisnosti od Habsburškog Carstva. Niti jedan od tih pravaca nije obraćao pozornost na ustaljene forme, što je istodobno ograničavalo izvođenje nacionalnih opera drugdje ali je također dodalo začim već postojećim strujanjima. (Holden, A., Kenyon, N., Walsch, S. 2002:22)

Najstarije opere bile su dvorske zabave, te zapisi o opernim premijerama pokazuju kako su kraljevski rođendani i posebni događaji bile prigode za posebne predstave što se nastavilo i dobrim dijelom 19. stoljeća. Za osobe iz publike pojaviti se u tim prigodama pripadalo je stalnom natjecanju s drugima u borbi za položaj što je karakteristično za život na dvoru. Kada su otvorene prve javne operne kuće u Veneciji, tamo ne samo da su postojale i druge vrste zabave, kao što je kockanje, već je bilo mogućnosti za ljubavne susrete, a kazalište je bilo mjesto na kojemu se moglo vidjeti druge i biti viđen. Prikazi prvih opernih predstava daju naslutiti da gledateljstvo nije osobito marilo za zbivanja na sceni ili u orkestru. Auditorij je ostajao osvijetljen tijekom predstava sve do početka 20. stoljeća tako da je društvena predstava mogla biti barem jednako važna kao glazbena i kazališna. (Raeburn, M. 2002:10)

Opera je jako skupa za izvođenje. Nekoć su troškove snosili dvorovi i knezovi, zbog društvenog položaja ili u nekim slučajevima zbog iskrene ljubavi prema umjetnosti. Poslije su to na sebe preuzeli gradovi-države i društveno visoko stojeće građanstvo, iz slične kombinacije razloga. Opera je uvijek nailazila na iskreno opće zanimanje. Između 1637. – 1699. u Veneciji je bilo otvoreno 12 opernih kuća. Godine 1819. u Londonu su se istodobno izvodile tri produkcije *Der Freischütz*. Verdi je bio neočekivano dobro primljen u San Franciscu u godinama zlatne groznice, od pedesetih godina 19. st. nadalje. (Holden, A., Kenyon, N., Walsch, S. 2002:24)

2.1. OPERA U ITALIJI

Opera je nastala u renesansnoj Italiji. Međutim, mnogi elementi toga novog umjetničkog oblika živjeli su u Italiji i prije. Preteče su različiti i brojni. Među najvažnije ide *misterij (tal. rappresentazione sacra)*. U misteriju se pjevanom riječi prikazivala određena radnja; u njemu, kao i kasnije u operi, istaknuto mjesto pripada plesu. Misteriji su u Italiji bili popularni već u 19. stoljeću, a u okolici Firence prikazivali su se još i oko sredine 16. stoljeća.

Srodne misteriju bile su i majske igre (*tal. maggiolate*) raširene u selima blizu Firence.

Elemente kasnije opere sadržavali su i kazališni intermediji koji su se u 16. stoljeću izvodili u međučinovima dramskih predstava. U 16. stoljeću jedan od najraširenijih scenskih oblika bila je *pastorala*.

Mitološkim sadržajima, isticanjem lirskih momenata i sklonošću za temama iz antike, *pastorala* se najviše približila tipu ranih opera. Prve opere i nisu drugo nego prokomponirane *pastorale*. Za razliku od *pastorala*, *madrigalističke komedije* 16. st. obrađivale su uvijek vedre i smiješne zaplete i situacije. Izrasla iz tradicije zbornskog *madrigala*, *madrigalistička komedija* je ostala isključivo zbornska kompozicija.

Najvažnija tekovina koja je omogućila nastanak opere bila je sve veća prevlast monodije nad polifonijom. Tek monodijskom kompozicijskom tehnikom uspjelo je kompozitorima da na muzičkoj sceni u središte zbivanja postave čovjeka sa svim njegovim značajkama te da prikažu njegove osobne drame.

Prva opera nastala je u Firenci u krugu umjetnika i učenjaka, nazvanom *Camerata fiorentina* (Camerata iz Firenze).

Želeći stvoriti novi stil muzike, u kojem bi kao u antiki izražajna snaga riječi bila organski povezana s muzičkim izrazom, oni su postavili temeljne zakone monodije koje su pokušali prenijeti i na scenu. Tako je nastala *Dafne* za koju je O. Rinuccini napisao tekst, a J. Peri komponirao muziku. Muzika prve opere sačuvana je samo djelomično.

U tim prvim operama riječ i drama imali su apsolutnu prevlast nad muzikom. Ona se ograničavala na melodijski siromašno i jednoliko recitativno pjevanje (tzv. *stile recitativo*) uz *basso continuo* koji je izvodio mali instrumentalni ansambl smješten iza pozornice. U izvedbi je sudjelovao i zbor, a bilo je i plesnih točaka.

Nova muzičko-scenska vrsta ubrzo se udomaćila i u drugim talijanskim gradovima (Rim, Mantova, Bologna, Torino). Ali pravu umjetničku vrijednost zadobila je istom u djelima C. Monteverdija (1567-1643). Genijalnom intuicijom on je od skromnog opernog pokušaja Firentinaca stvorio snažno dramatsko djelo, obogativši ga vrijednim i raznolikim muzičkim izražajnim sredstvima. Monteverdi uvjerljivo ocrtava najrazličitija duševna zbivanja. U njegovim najranijim djelima recitativ je živ i pokretan, harmonija veoma bogata, raznolika i napredna.

Važne promjene Monteverdi provodi i u opernom orkestru. Smanjuje instrumentarij od šarenila srednjovjekovnog instrumentalnog ansambla i stvara uravnotežen orkestra kojim postiže zanimljive kolorističke efekte. Njegove operne partiture počinju instrumentalnim uvodom, najčešće tokatom. To su prvi primjeri operne uvertire. (Kovačević, K. i suradnici 1974:725)

Oko 1630. središte operne umjetnosti postaje Rim. Rimska opera još čvršće je povezana uz plemićke dvorove od firentinske.

Njen razvoj odvijao se u palači papinih nećaka, prinčeva Barberini. Prva opera koja je prikazana u njihovoj kući bila je *Il Sant' Alessio* S. Landija. U nizu rimskih opernih autora istakli su se i M. A. Rossi, L. Vittori, D. Mazzocchi i L. Rossi.

Opera postaje niz solističkih i zbornih nastupa povezanih recitativom. Izvodi se na velikim svečanostima u raskošnom dekoru s obilnom upotrebom kazališnih rekvizita i bogatim plesnim točkama.

Prvo javno operno kazalište, u koje je imao pristup svatko tko plati ulaznicu, otvoreno je 1637. u Veneciji. *Teatro di S. Cassiano* osnovali su umjetnici B. Ferrari i F. Manelli. U svim slojevima građanstva opera je odmah postigla veliku popularnost. Ta demokratizacija operne umjetnosti jedan je od najvećih događaja u njezinu razvoju. Ona je uvjetovala i fizionomiju venecijanske opere. Da privuku gledaoce poduzetnici su se morali pobrinuti za raznolikost repertoara. Povodeći se za ukusom publike, sadržaji opera nisu više pastoralne idile nego drame pune napetosti i sukoba. Autori libreta crpe tematiku iz dnevnog života, a umiranje, otmice i spletke najčešći su operni motivi. S pozornice nestaje zbor, a i broj solista sveden je na najmanju mjeru. Težište je na pjevnosti i virtuoznosti arija tipa *Da capo* koje često ne pokazuju nikakvu vezu s dramskom radnjom.

Neke od tih značajki očituju se i u posljednjim operama Monteverdija koji u to vrijeme živi u Veneciji. To su *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* i *L'Incoronazione di Poppea*, prva opera sa sadržajem iz povijesti.

Uz Monteverdija najistaknutiji venecijanski operni kompozitori su F. Cavalli, A. Sartori, P. A. Ziani, G. Legrenzi i C. Pallavicino. U opernim djelima M. A. Cestija i A. Stradelle očituje se utjecaj kantate. Cesti je prvi u nizu talijanskih opernih autora koji su stekli međunarodni ugled.

Od svih talijanskih gradova posljednji je operu prihvatio Napulj. U 17. st. od napuljskih muzičara opere je pisao F. Provenzale. Sklonošću za humor on je preteča napuljske opere *buffe* 18. st. Na prijelazu u 18. st. djeluje i prvi veliki napuljski operni autor A. Scarlatti. Scarlatti je dao konačni oblik *talijanskoj uvertiri* (brzo-polako-brzo) koju naziva *sinfonia*. Recitativi su mu živi i harmonijski smeli, a *da capo-arija* formalno zaokružena i u skladu s razvojem radnje. Sastav njegovog opernog orkestra ostao je gotovo nepromijenjen sve do Mozarta. Niz napuljskih glazbenika nadovezuje se u svom stvaranju na Scarlattijevo djelo. Oni tvore *napuljsku školu*, a najistaknutiji među njima su F. Durante, F. Feo, N. Porpora, L. Vinci, L. Leo i N. Logroscino. Napuljska škola razvila se osobito u 18. st. U tom stoljeću je ona najviše pridonijela stvaranju nove operne vrste – *opere buffe*. Međutim, prije toga opera se proširila i u drugim zemljama Europe.

Početak 18. st. zatekao je talijansku operu *seriu* na vrlo niskoj umjetničkoj razini.

Na pozornici vlada pjevač – kastrat. On bira uloge, postavlja uvjete i libretistu i kompozitoru dok se publika divi neobičnosti njegovih glasovnih kvaliteta.

Struktura opere dijeli se na recitative i arije. Sva pažnja kompozitora, pjevača i publike usredotočena je na ariju. Zbor nastupa samo izuzetno, a orkestar je pratnja solista. Nelogičnost i nedosljednost u razvijanju radnje pogodovala je popularnosti posebnog glazbeno-scenskog oblika – *pasticcia* za koju su glazbu pisali različiti autori. (Kovačević, K. i suradnici 1974:726)

Osnovni razlog opadanja kvalitete talijanske opere toga vremena je ukalupljenost i bezvrijednost libreta koji je bio pretrpan suvišnim licima i nevažnim ali zamršenim epizodama.

Opera *seria* vezana je uglavnom uz aristokratske palače. Ojačalo građanstvo 18. st. težilo je za većim realizmom, a bilo je sklono parodiranju svega što potječe iz feudalnih krugova. Ti zahtjevi bili su ostvareni u novoj vrsti – *operi buffi*. Talijanska opera *buffa* srodna je talijanskoj govorenoj komediji, tzv. *commedia dell'arte*. I u

operi *buffi* pojavljuju se popularni tipizirani likovi kao prevareni starci, lukave sluge, oholi vojnici i buntovne djevojke. Sadržaj opere *buffe* uvijek je vedar, a radnja živa s mnogo humorističnih situacija. Libreto obrađuje događaje iz dnevnog života. Opera *buffa* ima dva čina. U njevoj izvedbi sudjeluje nekoliko solista i manji orkestar. Recitativi su živi i brzi. Talijanska opera 18. st. dala je najbolja djela upravo na području opere *buffe*. Opera *buffa* pojavila se istodobno u Napulju i Veneciji. Osobito su pripadnici napuljske škole njegovali tu glazbeno-scensku vrstu. Među njima je najistaknutiji G. B. Pergolesi, autor najpoznatije i najuspjelije opere *buffe* ranoga razdoblja *La Serva padrona*.

Umjetnički najvredniju veliku operu *Guillaume Tell* komponirao je G. Rossini, veliki majstor talijanske opere *buffe*. Opera *buffa* u njegovim djelima doživljava svoj umjetnički vrhunac. Recitativi su mu zanimljivi i živi, redovito tipa *accompagnato*, arije virtuozne i briljantne ali ne isprazne, a orkestar gotovo na visini Mozartova opernog orkestra. Najpoznatija i danas još popularna opera je *Il Barbiere di Siviglia*. Rossini je utjecao na mnoge svoje talijanske suvremenike pa i na najtalentiranijih među njima V. Bellinija, izrazitog melodičara, kompozitira opera *Norma* i *I Puritani* te G. Donizettija.

U drugoj polovini 19. st. u Italiji je stvarao iskonski glazbenik koji ozbiljno pristupa svom radu, G. Verdi. Razvijen smisao za ukusne scenske efekte, profinjen dar za psihološku analizu i izvanredno poznavanje vokalne tehnike omogućili su Verdiju da svoje likove crta uvjerljivo i čini bliskima svakom opernom posjetiocu. Verdi dovodi na pozornicu ljude iz najnižih socijalnih sredina i s puno suosjećanja i dramske snage slika njihove sudbine. U standardna djela operne literature ušle su i Verdijeve opere *Nabucco*, *Un Ballo in maschera*, *La Forza del destino*, *Don Carlos* i *Aida*.

Rađa se novi pravac – *verizam* (tal. *vero istinito, stvarno*). Veristi prikazuju zbivanja iz svakidašnjeg života. Opere verista obiluju melodijama široka daha, često bliskim narodnim pjesmama. (Kovačević, K. i suradnici 1974:729)

2.2. OPERA U FRANCUSKOJ

Francuski kulturni i umjetnički život 16. st. odvijao se gotovo isključivo na pariškom dvoru. Politički centralizam odražavao se u punoj mjeri i na svim ostalim područjima ljudske djelatnosti. Tako je i početak operne umjetnosti usko povezan uz kraljevski dvor. Na njemu su, pod vodstvom kardinala Mazarina, oko 1640., prvi put i u Francuskoj izvedene talijanske opere. Talijanska opera je u Parizu imala mnogo protivnika, osobito među političkim neprijateljima kardinala, pa se nije dugo održala. Kao i u Firenci, i u Parizu su mnogi pomišljali na obnovu antikne umjetnosti. U tome se osobito istakao J. – A. Baïf koji je 1570. osnovao *Académie de Poésie et de Musique*. Kao preteča operne umjetnosti u Francuskoj važniji je *ballet de cour*, baletni oblik koji se izvodio na dvorskim svečanostima.

Prvo francusko djelo srodno operi bila je *La Pastorale* za koju je tekst napisao P. Perrin, a muziku R. Cambert. Elemente svih tih specifično francuskih glazbeno-scenskih oblika uspio je ujediniti s tekovinama talijanske operne muzike i dati im pravu umjetničku vrijednost i uvjerljivost tek prvi veliki francuski operni kompozitor, podrijetlom Talijan, J. B. Lully. On je u baletnim priredbama težište prebacio na solističke i zborske pjevačke nastupe te povezujući *ballet de cour* s komedijom stvorio poseban tip umjetnosti – *comédie-ballet*. Lully je od Perina otkupio koncesiju koja mu je davala isključivo pravo prikazivanja opernih djela u Francuskoj. Premda je francuska opera nastala potaknuta talijanskim opernim stvaralaštvom, ona posjeduje i neke svoje osobitosti.

Izrasla iz tradicije baletnih priredaba i klasične francuske tragedije, zadržala je i neke njihove značajke. U njoj su elementi drame jače naglašeni nego u talijanskoj operi. Glazba nikad nema većeg značenja od teksta ni u cjelini ni u pojedinim dijelovima. Francuski recitativ slijedi ritam i akcent govora. Velike i raskošne baletne scene sastavni su dio francuske opere. U partiturama francuskih kompozitora znatan dio pripada uz to instrumentalnim točkama. Lully je stvorio i tip tzv. *francuske uvertire* (polako-brzo-polako). Nakon Lullyjeve smrti francusko operno stvaralaštvo opada. Sve do pojave J. Ph. Rameaua, Francuska nije dala nijednoga većeg opernog kompozitora.

Opéra-comique pojavljuje se u Francuskoj već oko 1700., a vrhunac dostiže u drugoj polovini 18. stoljeća. (Kovačević, K. i suradnici 1974:726)

Francuska je u prvim desetljećima 18. st. dala najvrijednija ostvarenja na polju ozbiljne opere i to u djelima J. Ph. Rameaua, autora briljantnih i zanimljivih instrumentalnih kompozicija. Rameau je ostavio oko 30 opera od kojih su najuspjelije *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux* i *Pygmalion*.

Rameau izbjegava pretjerane vokalne ukrase, njegovi se recitativi po izražajnosti gotovo uopće ne razlikuju od arija. Orkestralne partiture obiluju kolorističkim efektima, a osobito su živopisne velike i raskošne baletne scene.

Pojava talijanske opere *buffe* izazvala je među francuskim umjetnicima živu raspravu o vrijednosti komične opere nasuprot ozbiljnoj operi i talijanske operne umjetnosti nasuprot francuskoj muzici. Elementi humora živjeli su u francuskom muzičkom kazalištu u mnogim scenskim oblicima koji su se prikazivali na pozornicama pariškoga predgrađa. Stoga je pojava talijanske komične opere bila samo posljednji poticaj za stvaranje posebne francuske vedre operne vrste – *opéra-comique*. Ona se sastoji od niza muzičkih točaka međusobno povezanih govorenim dijalozima. *Opéra-comique* bila je bliska narodnom duhu, sadržajno jasna, a glazbeni neposredna i jednostavna. S vremenom *opéra-comique* gubi izrazito komični značaj. Većina francuskih opera 18. pa i 19. stoljeća i po obliku i po naslovu su *opéra-comique* bez obzira na karakter sadržaja. Prvu francusku komičnu operu *Le Devin du Village* napisao je 1752. J. J. Rousseau. Najveći majstori francuske komične opere bili su F. A. D. Philidor, P. A. Monsigny, A. E. M. Grétry. Grétry je *opéra-comique* podigao do najviše umjetničke razine i ujedno je toliko približio ozbiljnoj operi da su granice među njima gotovo nestale. Uvijek je težio za istinitim dramskim izrazom i psihološkom uvjerljivošću likova i situacija. Posebnu pažnju posvećivao je melodiji. (Kovačević, K. i suradnici 1974:727)

U prvoj polovini 19. st. opera postaje najraširenija muzička vrsta. Na početku 19. st. *opéra-comique* posjeduje mnoge elemente romantike, izražene osobito u kolorističkoj živopisnosti opernih prizora kao i sklonosti za opisivanjem legendarnih i fantastičnih događaja. Na prijelazu u 19. st. vrijedna djela lirskoga i idiličnoga karaktera ostavio je E. N. Méhul, majstor opernog orkestra. U partituri opere *Ariodant* primjenjuje princip lajtmotiva. Nakon Revolucije u Parizu se razvio poseban tip opere. U njoj su dogodovštine glavnog junaka prikazane nizom kontrastnih scena. Na slike pune strave neposredno se nadovezuju idilični prizori, a muzičke točke izmjenjuju se s melodramskim. Na kraju opere dobro uvijek pobjeđuje zlo jer se glavni junak redovito spašava nepovrijeđen od svih opasnosti.

Upravo po tom sadržajnom motivu takva vrsta opere dobila je naziv „opera spasa“ i „opera užasa“. Uz „operu spasa“, Francuzi su njegovali u to doba i operne jednočinke u kojima su se obrađivali aktualni politički događaji.

„Opera spasa“ postepeno se mijenja u veliku povijesnu operu – *Velika opera* koja se gaji osobito u dvorskom kazalištu. Velika opera obilovala je masovnim i fantastičnim prizorima, velikim baletnim točkama, a radnja je bila zamršena i često nelogična.

Autor prve velike opere *La Muette de Portici* je F. Auber. U Parizu i u ostalim gradovima ta opera je doživljavala buran uspjeh koji zahvaljuje ne samo poletnoj muzici nego i rodoljubnoj simbolici libreta A. Scribea. Najveći majstor velike opere bio je G. Meyerbeer. Posjedovao je veliko znanje i smisao za melodijsku plastičnost i neočekivane obrate. U svim europskim zemljama, Meyerbeer je bio nekoliko desetljeća uzor autorima ozbiljne opere.

Izrazito velike povijesne opere sa svim manama pisao je i Talijan G. Spontini koji je veći dio života djelovao u Parizu. (Kovačević, K. i suradnici 1974:728)

U drugoj polovini 19. st. Francuzi su dali velika ostvarenja. Oni pretežno pišu lirske opere vodeći se za ukusom malograđanske sredine. U red talentiranih opernih stvaralaca spadaju A. Thomas s operom *Mignon*, L. Delibes, kompozitor elegantne muzike, J. Massenet, pjesnik intimnih lirskih osjećaja. Znatno iznad prosjeka izdigao se C. Saint-Saëns u bogatoj i raznovrsnoj operi *Samson et Dalila*. Najveće ime francuske operne umjetnosti toga vremena je G. Bizet popularnom operom *Carmen*. U glazbi za tu neobuzdanu i uzbudljivu dramu, Bizet je pokazao izvanredan smisao za realističko oblikovanje karaktera. (Kovačević, K. i suradnici 1974:730)

2.3. OPERA U NJEMAČKOJ

Prva njemačka opera je „Daphne“. Za njezin libreto zaslužan je O. Rinuccinija, koji je preradio M. Opitz, napisao 1627. H. Schütz. Zbog rata u 17. st. Nijemci, za razliku od Francuza, nisu uspjeli stvoriti vlastitu opernu tradiciju. Nakon rata, talijanska opera se širi veoma brzo. Na mnogim dvorovima (München,

Dresden...) djeluju talijanski glazbenici. Među njima najpoznatiji su F. Cavalli, A. A. Bontempi, A. Steffani, C. Pallavicino i A. Draghi. Pod njihovim neposrednim utjecajem stvaraju njemački kompozitori. Oni komponiraju ne samo u duhu talijanske opere nego i na talijanski tekst. U drugoj polovini 17. st. u Njemačku prodiru i elementi francuske opere. Središte operne umjetnosti postaje Hamburg u kojemu se javljaju i prvi pokušaji na njemačkom jeziku. Hamburška opera djeluje 1678-1738. i u to vrijeme je prikazano u tom gradu oko 250 opera njemačkih autora. Prvo djelo izvedeno u novom kazalištu bilo je *Adam und Eva* J. Theilea. Njemačka hamburška opera očitovale je bogatu raznolikost sadržaja. U početku su libreta obilovala biblijskim i alegoričkim motivima, no postepeno sve više prevladava grubi naturalizam, a u komičnoj operi i lakrdija. Često se pjevalo u dijalektu. Nisu bile rijetke ni opere u kojima su pojedina lica govorila različitim jezicima. Orkestar je bio veoma skroman.

Te nedostatke uspjeli su povremeno izbjeći samo najveći majstori, kao R. Keiser, G. Ph. Telemann i mladi G. F. Händel. I Keiser i Telemann dali su najbolja djela u svojim komičnim operama. To su Keiserov *Jodelet* i Telemannova *Pimpinone*. No i oni su bili pod utjecajem talijanske muzike. Njemačka će se osloboditi prevlasti Talijana u doba romantike s djelima C. M. Webera. (Kovačević, K. i suradnici 1974:726)

Engleska *ballad-opera* utjecala je i na razvoj njemačkog *Singspiela*, jednog od najranijih oblika njemačkog glazbenog kazališta.

Njemačka ozbiljna opera 18. st. živi u sjeni talijanskog stvaralaštva. Od velikoga broja njemačkih opera iz prve polovine stoljeća izdvajaju se jedino djela J. A. Hassea. Po stilskim značajkama njegove opere, od kojih su najuspjelije *Arminio* i *Solimano*, pripadaju napuljskoj školi.

Operno stvaranje G. F. Händela nose sva obilježja napuljske škole.

U prva desetljeća toga stoljeća padaju i počeci izrazito njemačkoga muzičko-scenskog oblika tzv. *Singspiela*. *Singspiel* je srodan francuskoj *opéra-comique* ali se u njemu očituje i utjecaj engleske *ballad-opere*. I u *Singspielu* znatno mjesto pripada narodnoj pjesmi. Sadržajno je puno umjereniji u iznošenju socijalnih nepravdi. U njemu nema ni satire ni borbenosti, nego prevladavaju idilične slike s didaktičkim i moralizatorskim motovima. Prvi veći majstor *Singspiela* bio je J. A. Hiller.

Uz njega se na tom području istakao i Čeh J. Benda koji je njemački *Singspiel* obogatio nekim tekovinama talijanske opere *buffe*. Zbog nekih djela, Benda je preteča W. A. Mozarta. (Kovačević, K. i suradnici 1974:727)

Njemačka je domovina i velikoga opernog reformatora Ch. W. Glucka. Njegovo ime je povezano uz korjenite i revolucionarne promjene koje je proveo u koncepciji talijanske ozbiljne opere. Gluck je pokušao vratiti operi plemenitu jednostavnost Monteverdijevih djela. Sadržaji njegovih opera duboko su etički, a motivi redovito općeočovječanski. Postigao je izražajnu ravnotežu tona i riječi podređujući muziku ideji dramske radnje. I recitative kao i arije prati orkestar kojemu Gluck posvećuje veliku pažnju. Obilno koristi i zbor, a u njegovim operama, kako ih naziva *dramma per musica*, baletne scene su uvijek organski povezane s radnjom.

Operna umjetnost 18. st. doživljava umjetnički vrhunac u djelima W. A. Mozarta. Mozart prihvaća oblik talijanske opere i svoja remek djela *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte* piše na talijanska libreta. Mozart je na opernoj pozornici uvjerljivo prikazao niz ljudskih sudbina, likova i situacija. Iskustva stečena na području simfonijske muzike prenio je i u opernu partituru i premda je tvrdio da je glazba važnija od teksta, postigao je izvanredan sklad između riječi i tona. Nasuprot talijanskim operama, u djelima *Die Entführung aus dem Serail* i *Die Zauberflöte*, Mozart nastavlja tradiciju njemačkoga *Singspiela*. U operi *Die Zauberflöte* pokušao je stvoriti tip njemačke opere. Upravo je tim svojim posljednjim glazbeno-scenskim djelom najveći preteča stvaraoca njemačke opere C. M. Webera.

I L. van Beethoven ostavio je jednu operu. Njegov *Fidelio* odraz je surovih duboko etičkih i moralnih shvaćanja o odnosima među ljudima. Značenjem koje u operi pridaje orkestru, Beethoven je pripremio put R. Wagneru. (Kovačević, K. i suradnici 1974:728)

U doba kada se u europskim narodima budi nacionalna svijet, opera je bila najprikladnije umjetničko sredstvo u podržavanju rodoljubne borbenosti. Prvu operu izrazito nacionalnoga karaktera stvorio je Nijemac C. M. von Weber. Bio je to *Freischütz* (prijevod: Čarobni strijelac) sa sadržajem iz stare njemačke legende pune fantastike i simbolične borbe dobra i zla. Weberovi junaci su ljudi iz puka, a znatnu ulogu u operi imaju i zajednički nastupi seljaka. Veliki dio radnje odvija se u tajanstvenim dubinama šume, koje Weberov orkestar izvanredno uspješno dočarava. *Freischütz* je *Singspiel* s govorenim dijalozima. *Euryanthe*, drugo Weberovo remek-djelo, pripada tipu prokomponirane opere. Time je Weber preteča Wagnerove ideje o

sveobuhvatnom umjetničkom djelu. Weber primjenjuje već i princip lajtmotiva. Većina njemačkih opernih autora prve polovine 19. st., pod utjecajem Weberovih djela, piše opere s tematikom iz bajki i naglašenim romantičnim crtama koje nerijetko prelaze i u sentimentalnost.

U drugoj polovini 19. st. djeluje najveći operni stvaraoc, R. Wagner. On ostvaruje ideal romantičara o sveobuhvatnom umjetničkom djelu, a naglašavajući da je za dobru operu potreban i dobar libreto. Wagner je sam pisao tekstove za svoje opere. Sadržaje uzima iz starih legendi, njemačke mitologije ili iz daleke prošlosti. Razradio je sustav lajtmotiva. Njegova opera ne dijeli se više na brojeve nego na prizore. Orkestar postaje veliko simfonijsko tijelo zasićena i blještava zvuka. (Kovačević, K. i suradnici 1974:729)

2.4. OPERA U ENGLESKOJ

U Engleskoj su preduvjeti za samostalan razvoj operne umjetnosti bili puno povoljniji nego u Njemačkoj. Udruživanje muzike i dramske radnje u cjelovito scensko djelo ondje je bilo rašireno u nekoliko oblika.

Već u 16. st. veliku popularnost je uživala kazališna forma s vokalnim i instrumentalnim odlomcima i plesovima – *masque*.

I u klasičnoj engleskoj drami znatnu ulogu imala je glazba. Njezin udio bio je ponekad toliki da je npr. M. Locke, uz H. Purcella svakako najvažniji kompozitor kazališne glazbe, svoju popratnu glazbu za djelo *The Tempest* W. Shakespearea objavio s podnaslovom *The English Opera*. Na razvoj rane engleske opere puno više je utjecala francuska glazba od talijanske.

Talijanski operni umjetnici dolaze u Englesku oko 1700. U drugoj polovini 17. st. živi najveći engleski kompozitor H. Purcell. On je zadržao oblik francuske uvertire, sklonost za plesne točke i instrumentalne odlomke kao i francuski način oblikovanja recitativa ali sve te elemente je prožeo melodikom, ritmom i harmonijom engleske glazbene tradicije.

Purcell je očitovao i izvanredne sposobnosti u postizanju dramske izražajnosti. Od svih njegovih djela jedino je *Dido and Aeneas* prava opera. Sve ostale su bogato razrađene scenske glazbe. Remek djela nastala u daljnjim stoljećima u Engleskoj stvorit će stranci (npr. G. F. Händel).

I u Engleskoj se pojavljuje srodan oblik talijanske opere *buffe*, a naziva se *ballad-opera*. Njezin sadržaj redovito je iz života skitnica i prosjaka s oštrim osudama socijalnih nepravdi. (Kovačević, K. i suradnici 1974:726)

2.5. OPERA U HRVATSKOJ

Počeci kazališnog života u Zagrebu datiraju još od 1100., iz koje godine vjerojatno potječu tekstovi liturgijskih drama *Obredna igra Isukrstova uskrsnuća* i *Obredna igra Triju kraljeva*, pronađeni u obredniku Zagrebačke biskupije *Missale antiquissimum*. Do važnog preokreta došlo je dolaskom isusovaca koji su za svog djelovanja u Zagrebu izveli oko 400 kazališnih djela, isključivo crkvenog karaktera. Njihove predstave bile su na latinskom jeziku ali se u 18. st. sve više uvode izvedbe i na narodnom (kajkavskom) jeziku.

Kolijevka hrvatske crkvene drame na obalama Jadranskog mora bila je vjerojatno Zadar odakle se ona preko Splita, Brača i Hvara širi na jug do Dubrovnika gdje je npr. 1546. izvedeno *Posvetilište Abramovo* Mavra Vetranovića. U Dubrovniku se polovinom 16. st. njeguju i pastirske igre, komedije i tragedije svjetovnog sadržaja. Tako se 1548. ispred Kneževa dvora izvodi *Tirena*, a 1550. u Vijećnici *Dundo Maroje* Marina Držića. Pojava opere u susjednoj Italiji brzo je odjeknula u Dubrovniku pa već početkom 17. st. dubrovački pjesnici prevode talijanska operna libreta i pišu nova u njihov duhu. Tu spada Ivan Gundulić čija je pastirsko-alegorijska igra *Dubravka* izvedena s muzikom, a posebno Junija Palmotića, autora *Atalante*, prokomponirane melodrame koju neki smatraju prvom slavenskom operom uopće. (Kovačević, K. i suradnici 1974:733)

Potkraj 18. st. u Zagreb počinju sve češće navraćati družine koje daju i operne predstave. Godine 1797. otvoreno je tzv. *Amadeovo kazališe* u Gornjem gradu i tu je kao prva gostovala njemačka družina Barbare Krapf iz Graza.

Nova kazališna zgrada na Markovu trgu, koju je podigao trgovac Kristofor Stanković novcem dobivenim na lutriji, svečano je otvorena 4.10.1834. njemačkom dramom *Zriny* T. Körnera.

Na putu ostvarenja ilirske ideje važan je koncert održan u proljeće 1838., na kojem su muzički diletanti pjevali arije i odlomke iz talijanskih i njemačkih opera na hrvatskom jeziku kao i prva predstava na hrvatskom jeziku 10.6.1840. kada je izvedena junačka igra s pjevanjem *Juran i Sofija ili Turci kod Siska* Ivana Kukuljevića Sakcinskoga.

Prva hrvatska opera *Ljubav i zloba* koju je Vatroslav Lisinski komponirao 1843.-46. u zanosu Ilirskog preporoda. (Kovačević, K. i suradnici 1974:734)

Razvoj opere u Hrvatskoj nije se odvijao glatko i bez kriza, na uspone nadovezivali su se padovi, uspjesi su se izmjenjivali s porazima.

Lisinski je ostavio dvije opere. Dok je *Ljubav i zloba*, izvedena 1846., predstavljala pravi trijumf, zvukovi *Porina*, dovršenog 1851., ostali su za Lisinskog nijemi simboli u partituri jer je djelo izvedeno tek 1897. Umjetnički zrelim *Porinom* Lisinski se još više približio idealu za kojim su težili Ilirci. Oslanjajući se na uzore tzv. velike opere, on je stvorio izvornu muziku, često prožetu narodnim izražajem. U tom djelu dao je dokaz svoga velikog talenta, kako u ocrtavanju pojedinih karaktera i ugođaja, tako i u tumačenju dramatskih situacija.

Godine 1868. nastala je i prva hrvatska opereta *Mornari i đaci* Ivana Reyschila.

Kada su svi uvjeti za osnivanje stalne opere u Zagrebu sazreli, trebalo je još samo pronaći kome da se povjeri vodstvo. Oči rodoljuba sasvim su se opravdano zaustavile na Ivanu Zajcu koji je kao renomirani operetni stvaralac u to doba djelovao u Beču. On odluči prihvatiti dužnost u domovini. Pokazalo se da je njegov izbor za organizatora muzičkoga života u Zagrebu bio veoma sretan. Zajcu je uzor bila talijanska operna škola, osobito njezin veliki predstavnik G. Verdi. Zajčeva nepresušna invencija uz široko i pouzdano znanje stvorila je vrijedna djela. Od njegovih opera u Zagrebu su izvedene *Mislav*, *Ban Leget*, *Nikola Šubić Zrinjski*, *Zlatka*, *Armida*, *Oče naš*, a od opereta – *Afrodita*, *Noć u Kairu*, *Mali divljan...*

Izrađujući operni repertoar Zajc je u razdoblju 1870.-89. postavio na scenu oko 50 opera i 10 opereta. (Kovačević, K. i suradnici 1974:734)

Zlatna era 1894-98., pod vodstvom intendant Stjepana Miletića predstavlja novi uspon Zagrebačke opere kojom upravlja direktor N. Faller. Miletić ponovno organizira rad opere, uvodi balet i ansambl popunjava novim pjevačima. Uz obnavljanje ranijih opera repertoar se proširuje djelima Beethovena (*Fidelio*), Wagnera (*Tannhäuser*, *Ukleti Holandez*, *Walküra i Rienzi*), Smetane (*Cjelov i Dalibor*) i Čajkovskog (*Evgenij Onjegin i Pikova dama*).

Godine 1901. Zagrebačka opera je prvi put gostovala s cijelim ansamblom u Splitu. Od 1909. godine, kada pod vodstvom Srećka Albinija započinje Treće razdoblje Zagrebačke opere, hrvatski kompozitori su počeli težiti za stvaranjem nacionalne opere po uzoru na Vatroslava Lisinskog. U tom prijelaznom razdoblju i vremenski i po značenju prvo mjesto pripada Blagoju Bersi koji je s operom *Oganj* revolucionarno prekinuo s dotadašnjom sentimentalno-diletantskom opernom muzikom. Iznoseći na opernu pozornicu žive ljudi s njihovim slabostima, manama i strastima, on je majstorski razrađenom partituroom ukazao kasnijim generacijama put kojim treba krenuti operna tvorba.

Uz Vilka Novaka s *Proljetnom burom* treba spomenuti i Luju Šafraneka Kavića koju se u *Hasanaginici* i *Medvedgradskoj kraljici* ugledao na njemačku romantiku Wagnerova tipa. Važnu ulogu u kidanju s malograđanskrom romantikom odigrao je Antun Dobronić koji je tragao za novim mogućnostima u rješavanju muzičko-scenskog izražavanja. (Kovačević, K. i suradnici 1974:735)

U razdoblju između dva rata hrvatska operna tvorba je doživjela svoje vrhunce s djelima Jakova Gotovca i to s *Moranom* i *Erom s onoga svijeta*. U komičnoj operi *Ero s onoga svijeta* (libreto Milan Begović) on je izvrsno pogodio narodni duh, slobodno puštajući maha svojim izrazitim sklonostima za komiku i humor.

Osobite zasluge za njegovanje domaćeg opernog stvaralaštva i proširenja repertoara s djelima stranih autora, posebno ruskih, imaju P. Konjović i K. Baranović. Pod njihovim vodstvom zagrebačka publika je upoznala operna ostvarenja M. P. Musorgskog, A. P. Borodina, N. Rimski-Korsakova, B. Smetane, A. Dvořáka, R. Wagnera, R. Straussa, S. Moniuszka, L. Janáčka, C. Debussyja, D. Šostakoviča i dr. Posebnu glazbenu vrstu predstavljaju opere napisane za radio i televiziju zbog specifičnih zahtjeva tih medija. Radio-opere komponirali su Krsto Odak, Ivo Lhotka-Kalinski i Dragutin Savin. Od televizijskih opera treba spomenuti *Tri legende* Stanka Horvata. Osim u glavnoj zgradi HNK, operete su se u Zagrebu davale 1923-29. u

Tuškancu i 1929-53. u tzv. Malom kazalištu u Frankopanskoj ulici (danas Dramsko kazalište Gavella). Pod vodstvom direktora Milana Sachsa, Mladena Bašića, Ive Vuljevića i Nikše Bareze Zagrebačka opera razvila je živu djelatnost i u inozemstvu. Narodno kazalište u Osijeku, osnovano 1907., njegovalo je od samoga početka glazbu. Osječka opera je u prvom razdoblju do 1927-28. razvila veoma živu aktivnost. Izvedene su opere Viktora Parme, Ivana Zajca, Stanislava Biničkog, Josipa Hatzea, Vatroslava Lisinskog i Blagoja Berse te operete I. Zajca i S. Albinija. (Kovačević, K. i suradnici 1974:736)

Redovita gostovanja talijanskih opernih družina tokom 19. st. u Splitu, osobito 1859-81. u *Teatro Bajamonti*, velikoj kazališnoj zgradi išla su u prilog protunarodnim nastojanjima. Prvo splitsko profesionalno kazalište utemeljeno je 1921., a u sezoni 1922-23. formira se i operni ansambl. Pod vodstvom Silvija Bombardellija, koji je 1945-67. s prekidima bio direktor opere, 12.2.1946. izvedena je prva operna predstava (*Cavalleria rusticana*, Mascagni), a zatim je izgrađen opsežni operni, baletni i operetni repertoar s oko 25 domaćih ostvarenja.

Pod nazivom *Splitske ljetne priredbe*, osnovan 1954. festival kao stalna ustanova na kojem je pretežni dio programa posvećen opernom kazalištu. Uz sudjelovanje brojnih domaćih i stranih umjetnika i ansambla predstave se izvode na „Peristilu“, ispred galerije „Meštrović“ u Meštrovićevev Kašteletu i na drugim prirodnim pozornicama.

Najmlađe operno kazalište u Hrvatskoj osnovano je 1946. u Rijeci. Narodno kazalište „Ivan Zajc“, izraslo iz Oblasne kazališne družine *Otokar Keršovani*, započelo je djelovati 20.10.1946., a već 2.11. iste godine izvedena je Zajčeva opera *Nikola Šubić Zrinjski*.

Među dirigentima Riječke opere ističu se Boris Papandopulo, Lovro Matačić, Vladimir Benić, Alessandro Petterin, Berislav Klobučar, Zdenko Peharda, Davorin Hauptfeld, Ino Perišić i dr.

Godine 1957. osnovan je *Festival opere i baleta* u Opatiji čiji je nosilac riječko Narodno kazalište *Ivan Zajc*. (Kovačević, K. i suradnici 1974:737)

2.6. OPERNA DJELA 20. STOLJEĆA

Operna djela 20. stoljeća očituju veliku raznolikost i teško im je odrediti zajedničke značajke. U većini se zapaža antiromantični stav suvremene umjetnosti, izražen osobito kao reakcija na Wagnerovo stvaralaštvo.

Opera sve više postaje prvenstveno glazbeno djelo kojem je libreto samo tekstovna podloga, a ne ravnopravan faktor u ocrtavanju zbivanja, usprkos nizu opernih tekstova nastalih na temelju vrijednih književnih djela. Jezik suvremene glazbene pozornice odražuje svu šarolikost kompozicijski-tehničkih postupaka i stilskih značajki glazbe 20. st. od impresionizma i ekspresionizma do naturalizma, od prezasićene kromatike 19. st. i slobodne primjene disonance do dodekafonije i serijelne tehnike, od motoričnosti i jednostavnoga, naglašenog ritma do zamršene poliritmije.

Suvremeni autori često nastoje izmiriti suprotnosti koncertne i operne pozornice. Tako nastaje *oratorijska opera* koja se s podjednakim umjetničkim djelovanjem izvodi i u kazalištu i u koncertnoj dvorani. U tu skupinu spada *Oedipus Rex* I. Stravinskog, a donekle i oratorij A. Honeggera, autora potresne glazbene tragedije *Antigone*. Zanimljiva su i djela C. Orffa. Djelomično su to kantate koje se izvode scenski, zatim kratke opere na teme iz Grimmovih priča, scenska muzika i djela osebujnoga scenskog oblika, srodna muzičkom igrokazu.

Mnogi autori pokazuju zanimanje i za teme iz antikne mitologije dok drugi, opisujući povijesne događaje, prikazuju opće čovječanske motive.

Antiromantičke težnje izražene su i u smanjivanju orkestralnog ansambla, ponekad čak i do komornog sastava. U takvim komornim operama sudjeluje obično samo nekoliko pjevača. Nakon Prvog svjetskog rata operni libreti sve češće obrađuju i socijalne probleme. E. Křenek autor je jednoga od prvih djela sa socijalnom tematikom. To je scenska kantata *Die Zwingburg*. U tu skupinu spada i *Wozzeck* A. Berga, remek djelo suvremenog opernog stvaralaštva i jedna od najboljih opera glazbenog ekspresionizma. Od ostalih opera srodnoga sadržaja može se spomenuti *Der Prozess* G. Einema i *Il Prigioniero* L. Dallapiccole.

B. Blacher uzima sadržaje iz suvremenog života. On je i autor baletne opere *Preussisches Märchen*. Osebujnu sintezu opere i baleta provodi i H. Henze u ekspresionističkoj operi *Boulevard Solitude*. (Paulik, D. 2005)

Najnovija previranja u suvremenoj muzici urodila su i tzv. *apstraktnom operom*. Autor djela *Abstrakte Oper Nr. 1* je B. Blacher. U njoj nema radnje nego se samo simbolički, bez teksta, prikazuju različita društvena stanja.

Od francuskih opernih stvaralaca 20. st. ističu se D. Milhauda, autora 14 opera i J. Ibert od čijeg opernog opusa su najuspješnije kratke opere *buffe Angélique* i *Gonzague*, zatim F. Poulenc s blještavom i duhovitom operom *Les Mamelles de Tirésias*. O. Respighi jedan je od najvećih talijanskih kompozitora instrumentalne muzike, ostavio je i nekoliko opera od kojih je najuspješnija *La Fiamma*. U red najistaknutijih talijanskih opernih autora idu i I. Pizzetti i L. Rocca.

U opernom stvaralaštvu Europe 20. st. znatno mjesto zauzimaju i engleski kompozitori. Najveći suvremeni engleski operni autor je B. Britten. Od njegovih opera najveći uspjeh su postigle *Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia* i *Albert Herring*. Međunarodni ugled postigli su i švicarski kompozitori, osobito H. Sutermeister operom *Romeo und Julia*, zatim R. Liebermann, autor opera *Leonore 40/45*, *Penelope* i *School of Wives* i F. Martin s operom *The Tempest*.

S. Prokofjev, glazbenik žive mašte, bogate invencije, duhovit i neposredan, ostavio je najbolja glazbeno-scenska djela u oblasti baleta. Od njegovih opera ističu se velika romantična priča puna živopisnih fantastičnih slika *Zaljubljen u tri naranče*, blještava komedija *Vjenčanje u samostanu* i osobito veličanstvena velika opera *Rat i mir*.

Zbivanja iz suvremenoga sovjetskog života najuspješnije je prikazao I. Dzeržinski u operi *Tihi Don*.

Nacionalne škole u Europi žive i dalje. Slovak E. Suchoň usvaja suvremena izražajna sredstva i spaja ih s osobitostima folklora svoga naroda te postiže izvoran i snažan dramatski izraz. Njegove opere *Krúžňova* i *Kralj Svátópulk* najbolja su operna djela slovačke muzičke kulture. Utjecaj folklora znatan je i u bogatom opernom opusu Čeha B. Martinúa. Odras narodnoga duha su i blještava scenska ostvarenja M. de Falle. U njegovoj operi *La Vida breve* buja život Španjolske u šarenilu ritma i boja.

U tom smislu važan je i uspjeh opere *Ero s onoga svijeta* hrvatskog kompozitora J. Gotovca.

Nacionalnom pravcu u širem smislu pripada i opera *Porgy and Bess* G. Gershwin, potresna priča iz života američkih Crnaca. Primjenom izvornih crnačkih napjeva i elemenata jazza Gershwin je uvjerljivo dočarao radosti i patnje njihova života. Neposrednošću djelovanja ta opera je postigla veliku popularnost. (Paulik, D. 2005)

3. DRAMSKI PROSTOR I DRAMSKO VRIJEME

Pri određivanju dramskog prostora polazimo od toga da prostor nije samo mjesto radnje nego je i slojevita struktura koja zahvaća realnost viđenoga i slobodu predočivanja.

Drama se odvija na dva prostorna plana: u prostoru scene i u prostoru duše (mašte). Mi vidimo scenu, dekor, glumce, kostim, publiku oko sebe, vidimo i ono što tekst i glumac (pjevač) predočuju ali u mašti vidimo i zbivanje o kojem se govori, a koje se dogodilo izvan vidljivog pa i u podacima predočenog prostora koji omeđuje scena. Budući da libreto nastoji biti izravan i jasan, važna su mjesta dramske radnje. Neka mjesta radnje spominju se u govoru likova (npr. mjesta bitaka) ali za libreto je posebno važna glazba koja stvara ozračje, potiče maštu, daje novu strukturu slike oka i duha.

Pri određivanju uloge dramskog vremena, polazimo od Vladana Švacova koji je izjavio da je dramsko vrijeme dinamička struktura određena konfiguracijom tokova objektivnog, povijesnog, psihološkog i egzistencijalnog vremena.

Razlikujemo dakle vrijeme trajanja predstave (objektivno vrijeme, mjerljivo satima i minutama), vrijeme dramskih likova (koji imaju i svoju pretpovijest) i vrijeme perzistencije dramskog doživljaja (gledateljev doživljaj dramske umjetnine, pamćenje pojedine situacije i sudjelovanje u njoj).

Na pojam objektivnog vremena, vremena trajanja predstave presudno utječe glazba.

Postoji dakle: vrijeme predstavljanja priče, dane radnjom i semantikom tekstualnog sloja (libreto i vizualni element na pozornici) i
: vrijeme čisto glazbenog protoka koje se predaje izravno percepciji slušatelja

Dok se u libretu priča nudi nekontinuirano i gledatelj u stankama između činova zamišlja radnju koja se događa u tim intervalima, u operi je, zahvaljujući glazbenoj strukturi, glazbeno protjecanje neprekidno. Traje od instrumentalne predigre (uvertire) do zadnjega tona opere. Trajanje opere određuje svojom partitutom skladatelj, a na izvedbi ga određuju dirigent i pjevači. Često se zbog dramaturških, a i glazbenih razloga u operi s brojevima neka arija, duet ili ansambl može i izbaciti a da opera u biti ništa ne gubi. Libreto određuje glazbena struktura u kojoj se nalazi, a to

ga razlikuje od govorne drame. Bez glazbene nadopune nije u svojoj potpunoj funkciji i ne bi bio sastavni dio opernog spektakla. (Paulik, D. 2005)

3.1. DRAMSKI LIKOVI

Uzmemo li kao polazište da je osnova dramatičnosti u suprotnosti, kontrastu, proturječnosti radnje u kojoj glavni lik želi postići cilj a antagonistička igra je kočiti ili ometa ostvarenje junakovih težnji, jasno je koliku važnost za predstavljanje dramske radnje imaju dramski likovi koji su tom radnjom zaokupljeni i koji je scenski otjelotvoruju.

U *Temeljima dramaturgije*, Švacov za ishodište dramske umjetnine određuje dramski tekst jer on određuje što glumac govori na sceni i daje više ili manje potanke naputke o tome kako treba govoriti, što i kako raditi. Švacov upotrebljava pojam dramsko lice, za koji smatra da je bolji od karaktera, značenjem širi. On smatra da je dramsko lice temelj i osovina svijeta drame i da je drama ono što jesu, govore i rade njezina lica, što i kako misle, vide i osjećaju.

Tako postije četiri mogućnosti oblikovanja dramskoga lika: TIP (psihološki i socijalni), FUNKCIJA (dramske radnje ili ideje), KARAKTER (osoba različita od svih drugih) i EGZISTENCIJA (osvještenje svoje vlastitosti i puno prihvaćanje te vlastitosti). Mogućnosti se međusobno ne isključuju, niti dolaze na svijet drame čiste, bez primjesa i interferencija ostalih, one, dakle ne znače vrednovanje.

U okvirima semiotike drame i kazališta nezaobilazna su stajališta Anne Ubersfeld. Za nju je kazalište paradoksalna umjetnost, istodobno književna produkcija i konkretna predstava, istodobno vječna i trenutačna, umjetnost jednoga stvaratelja (autora), a u glazbenom kazalištu čak više njih. Ona zahtijeva stvaralačku suradnju više ljudi (redatelj, glumci, scenograf, kostimograf i dr.) i ostvaruje se jedino u zajedništvu s publikom. Aktant je apstraktni agens (faktor, čimbenik) koji nalikuje rečeničkoj kategoriji i ima sintaktičku funkciju. Postoje dakle: subjekt, objekt, pošiljatelj, primatelj, pomagač i protivnik.

Aktanti nisu fiksni pa se dramske fabule mogu pretvoriti i u svoju suprotnost. Oni prolaze kroz razna stanja (aktantske uloge) pa se aktantska uloga pojedinog lika može mijenjati. Osim aktanta koji je element sintaktičke strukture, razlikujemo aktera koji je apstraktan element i koji omogućava da se sagledaju odnosi među likovima. Akter dramu asocira, a aktant je referira. Važan pojam je i lik koji može zauzimati različita mjesta, biti čak i višestruka paradigma (npr. majka, žena, zatočenica i supruga – odjednom). On je posrednik između teksta i predstave, pisca i gledatelja, nosi u sebi proturječnost, nerazrješivo pitanje bez kojeg nema kazališta. (Paulik, D. 2005)

3.2. PJEVAČEVA GLUMA

Prirodno i pjevačeva gluma ima veze s pjevanjem. Pjevač isto tako kreira kao i dramski glumac, isto se mora udubiti u svoju ulogu, da se preobrazi, treba postati ličnost koju pretpostavlja. Međutim, njemu nešto nedostaje što dramskom glumcu i psihički i fizički pomaže u kreiranju uloge, a to je *mimika*. Pjevač ne može imati mimiku jer pokreti usta određuju rad mišića lica. Zbog toga operni pjevač u nedostatku šire mimike treba obratiti veću pažnju na izražajne mogućnosti očiju. Oči i mišići oko očiju ne sudjeluju u pokretima mišića izazvanim pjevanjem, a obzirom da je izražajna mogućnost očiju velika, pjevačeve oči obično nadoknađuju sve ono što kod dramskog glumca izražava cijelo lice.

Današnji redatelji sve manje uzimaju u obzir posebni pjevačev položaj, kako bi najbolje, najlakše mogao pjevati. Nekada je umjetnik prilikom neke velike arije izlazio pod reflektore i pjevao publici bez obzira na svoju ulogu kao da je na koncertnom podiju. Današnja režija je drugačija. Pjevač stoji, leži, kreće se kako to zahtjeva njegova uloga.

Pozornica zahtjeva koncentraciju, svečaniji, izražajniji ton, pokret, da bi djelovala kao stvarni život. Opera nije realna. Iako prikazuje radnju, ona izražava mnogo dublja osjećanja. Ali u svome rodu ona zahtjeva patetiku, ponekad deklamatorski,

svečaniji ton, oštrije akcente. Zato su pjevačeve geste trasnije, komičnije, svečanije, poletnije, jače ih prožimaju tradicije. (Šulhof, J. 1954:469)

Bezimeni ali važan sudionik operne predstave je zbor. Podjednako je značajna i njegova muzička i scenska uloga. Njegov sastav može biti od dva, tri ili četiri glasa.

Na pozornici ima zadatak da bude statist, da ispuni pozornicu u masovnim scenama, da u pojedine slike unese život, pokret ili da svojim zaprepaštenjem ili drugim sredstvima podvlači ono što se izražava riječima. Operni zbor, za razliku od pjevačkih udruženja, sastoji se od profesionalnih pjevača i pjevačica. Prema tome, to je skup dovoljno brižljivo odabranog glasovnog materijala i na taj način bolje odgovara povećanim zahtjevima koje mu postavlja kompozitor, muzička cjelina i vrijednost predstave. Pjevanje zbora mora biti cjelovito, ne smiju postojati šuplji tonovi, i treba biti sposobno za gipkije izvođenje. Osnova dobre provincijske opere jesu orkestar i zbor jer sposobniji solisti teže k najvećim centrima, te ansambli provincijskih opera ne odgovaraju uvijek u svakom pogledu. Međutim, u pogledu muzikalnosti izvođenja, ljepote i umjetničke vrijednosti predstave, puno doprinose dobar zbor i orkestar. (Šulhof, J. 1954:470)

3.3. GLASOVNE KATEGORIJE

Opere se pišu za formirane glasovne kategorije: sopran, mezzosopran i alt za ženske, a tenor, bariton i bas za muške glasove. U većini starih opera junakinja je sopran, junak tenor, intrigant bariton, a komičar bas. Kasnije su se pisale opere u kojima je junakinja mezzosopran ili alt.

Sopran je najviša glasovna kategorija. Polazi od tona h male oktave ispod pete pomoćne linije do gornjeg b² ali ponekad može zahvatiti još četiri ili pet tonova iznad toga.

Postoje tri vrste soprana: *dramski, lirski i koloraturni*.

Dramski je najobuhvatniji, najizraženiji. Naročito je karakteristično za njega da je i donji bogat i zvučan.

Lirski je mekši, uglavnom se služi srednjim i visokim registrom, melodičniji je. Koloraturni sopran je najpokretniji, na niskim i srednjim tonovima ponekad je bezbojan, bez snage ali u gornjim registrima uzdiže se do zapanjujuće visine i na tim visinama slični na glas flaute sa profinjenošću glasa zvončića. Gornje falset glasove nazivaju još i ptičjim registrom jer zvuči kao cvrkutanje.

Mezzosopran (srednji sopran) kao što mu i samo ime govori, stoji između soprana i alta. Najzvučniji mu je srednji registar ali kod ove vrste glasa nailazimo na ogromne raspone koji dostižu i sasvim visoke tonove.

Alt je duboki ženski glas uobičajenog opsega od tona a do tona e². Ženske se uloge prema zadatku povjeravaju ovim glasovima ali se i u tom okviru diferenciraju i ne vodi se računa samo o tome da odgovarajuću ulogu pjeva pjevačica sa dubokim, punim altom ili cvrkutava koloraturna pjevačica već i o tome da boja glasa pjevačice odgovara dramskoj, lirskoj ili koloraturnoj ulozi.

Od muških glasova najviši je tenor. Glas počinje od tona c pa sve do tona a¹. Njegova karakteristika je u tome da uglavnom zvuči grudnim glasovima i da samo izuzetno prelazi u falset. Mekoća, punoća i lakoća gornjeg registra karakterizira lirski tenor. On ima naročito veliki značaj u talijanskom načinu pjevanja u kojem glas koji treperi između nosa i grla pruža naročito lijepe boje, što i sam jezik omogućuje.

Dramski tenor je metalniji, zvučniji, snažniji. (Šulhof, J. 1954:468)

Tenor *buffo* je visoki muški glas koji je potreban za manje komične uloge. Za te uloge ga čini naročito pogodnim velika i laka pokretljivost.

Srednji muški glas je bariton, zahvaća ton g pa sve do tona f¹, a u izuzetnim slučajevima postoji bariton koji zahvaća niže ili više tonove i tako povezuju ozbiljnu dubinu basa sa raznolikim sjajem tenora.

Prema tome, da li je razvijeniji gornji ili donji registar razlikujemo bas-bariton i tenor-bariton, a prema boji glasa lirski ili dramski bariton.

Bas je najdublji ljudski glas, spušta se do dubokog tona f, a u izuzetnim slučajevima spušta se još za pet, šest tonova. Ponekad ga koriste za dramsku radnju ali najčešće

koriste suprotnost koja nastaje onda kada se ovaj zbijeni glas prelama u brzom govoru i sam po sebi postaje muzički komičan.

Ove razne glasovne kategorije ne sudjeluju samo posebno nego i u ansamblima. Ponekad se natječu međusobno, a ponekad se sjedinjuju u harmoniju. (Šulhof, J. 1954:469)

3.4. REŽIJA

Režiser je nevidljivi dirigent predstave. Samo on vidi radnju u punoj cjelini kao i događaje koji se oživljavaju na pozornici, on prodire u dubinu strasti-pokretača jer pjevač ili pjevačica gledaju i vide samo svoj dio.

Režija daje scenski karakter, jer time kako se u glumi rješavaju pokreti pojedinih trenutaka radnje, što se naglašava često može izmjeniti karakter djela.

Stvarni režiser, umjetnik na svaku stvar gleda prirodno, sa točke gledišta svoga doba i što ističe u događajima, on djelu daje suvremeno tumačenje.

Puno toga može reći slušaocu i djelo staro nekoliko godina, ako se u cjelini predstave naglašava ono što za današnjeg gledaoca ima smisao ili dramskom snagom ili karakterizacijom doba ili prikazivanjem društvenih odnosa čak i onda kada stvaraoc pišući svoje djelo nije mogao ni misliti na današnje stajalište.

Režija primjenjuje velik broj sredstava da bi se istaknulo ono što opera stvarno treba pokazati, njegova ljepota, dubina.

Prije svega na raspolaganju stoje rekviziti, kostimi i svjetlosni efekti.

Iskoristivost prostora, odgovarajući pokreti glumaca, način na koji nijemi sudionici scene svojim držanjem podvlače to što pjevanje pokazuje, nepretjerani pokreti, njihov stil, prirodnost ulaza i izlaza, slikovite boje i ostalo. Sve ovo su sredstva kojima režiser na pozornici stvara zaista živu i istinitu sliku. U potpunosti se mora prilagoditi unutrašnjoj srži djela i muzičkog sadržaja. (Šulhof, J. 1954:472)

3.5. PUBLIKA

Posjeta operi zahtjeva izvjesnu disciplinu. Publika treba usmjeravati pažnju na predstavu. Za vrijeme predstave ne zapitkuje se i ne iznose se primjedbe.

Kraj predstave također zahtjeva disciplinu. Nedisциплиnirani gledatelj već na pola čina gleda na sat, osvrće se na izlaz i u trenutku kad se zavjesa počne spuštati, skače i juri prema garderobi. Ne obraća pozornost na uloženi trud, da je bio svjedok velikog ostvarenja, da je umjetnik pred njim doživio velike tragedije ili ga je nasmijao, da je nešto dobio od te večeri što je vrijedilo doživjeti. Ne vodi računa o osjetljivosti umjetnika.

Disciplinirana operna publika predstavu osjeća kao stvarni doživljaj, o njoj se dugo razgovara, diskutira o detaljima i u razgovoru se ponovno doživljava. Na taj način prodire se sve dublje i dublje u ljepote pojedinih djela.

Publika se ne suspreže od aplauza. Nije sramota pljeskati, izražavati sviđanje. To nije samo stvar temperamenta. Aplauz je za umjetnika element života. Plaća mu osigurava život, a aplauz je bitniji dio plaće.

Prava operna publika – talijanska publika za koju je operna muzika narodna i nacionalna muzika – u tolikoj mjeri osjeća njenu ljepotu da diže „urnebes“.

Kao što to čini navijač prije i poslije utakmice, tako i stvarni ljubitelj opere prije i poslije predstave, tjednima misli na nju, prisjeća se neke melodije, slike, scene, raspravlja, uspoređuje i uživa u njoj do najsitnijih detalja.

Često se i na koncertima i u operi događa da se publika, umjesto da izlazi, približi pozornici i slavi umjetnika, ansambl.

Život, svijet, puni su ljepote. Umjetnici nam ih pokazuju, čine ih dostupnim. Opera je ta u kojoj gledaoc sve odjednom dobiva.

Povezanost muzike i kazališta oduvijek je bila očaravajuća za gledaoca, slušaoca i takva će i ostati u dogledno vrijeme. Volimo utisak lijepoga i tražimo ga. Odajemo počast time što ćemo poticati umjetnike da nam, prema sposobnostima, daju ono najbolje što mogu dati. Na taj način publika puno dobiva. (Šulhof, J. 1954:473)

ZAKLJUČAK

Povezanost glazbe i kazališta oduvijek je bila očaravajuća za gledatelja, slušatelja i takva će i ostati u dogledno vrijeme.

Opera je jedan od najpopularnijih, sveobuhvatnijih oblika ljudskog izražavanja, utemeljena na univerzalnom izričaju koji svi mogu razumijeti. Zbog svoje složenosti jako je zahtjevna i traži aktivno sudjelovanje svakog slušatelja.

Pola operne čarolije krije se u samoj složenosti njezinih sredstava priopćavanja i uvijek treba imati na umu da je njezina glazba apstraktna.

Ona je uvijek bila zrcalo društvenog poretka i kulture sredine u kojoj se stvarala. Klasična opera, nekad ali i danas puni kazališne kuće, a premijere su pravi kulturni i društveni događaji kazališnih sezona.

Od samog početka opera je nailazila na kritičke primjedbe svojoj umjetničkoj kvaliteti. Kritičari su je često promatrali kao glazbenu vrstu u kojoj se nedovoljno posvećuje pozornost na glazbu zbog nametnute vizualne scenske radnje i zbivanja. Bila im je također neuvjerljiva jer likovi u operi pjevaju, uvijek i u svakoj prigodi. Međutim, danas nas takva razmišljanja ne zbunjuju jer od opere ne očekujemo da bude realistično oponašanje života.

Opera živi i po svojem reproduktivnom aspektu, a operna publika odlazi u kazalište slušati njene pjevače, diviti se njihovom pjevačkom i scenskom umijeću.

Ljudi vole utisak lijepoga i traže ga. Odaju počast time što će poticati umjetnike da prema svojim sposobnostima daju ono najbolje što mogu. Tako je publika na dobitku. Onih nekoliko minuta oduševljenja i slavljenja čime se po završetku predstave opraštamo od doživljaja vrijede toliko da se čovjek osjeća ispunjenim i zadovoljnim.

Opera pruža takav doživljaj koji čovjeka tjelesno i duševno oživljava i osvježava i dugo ostaje u sjećanju.

LITERATURA

Holden, A., Kenyon, N., Walsch, S. (2002) *Penguinov vodič kroz opere*, Zagreb: Izvori

Kovačević, K. i suradnici (1974) *Muzička enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Krleža, M. i suradnici (1980) *Opća enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Paulik, D. (2005) *Hrvatski operni libreto*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga

Raeburn, M. (2002) *Povijest opere*, Zagreb: Golden marketing

Šulhof, J. (1954) *Knjiga o operama*, Novi Sad: Izdavačko poduzeće „Bratstvo-Jedinstvo“

ŽIVOTOPIS

Zovem se Alenka Kukec. Rođena sam 29. rujna 1990. godine u Varaždinu. Tri godine kasnije preselili smo u Dugo Selo. U razdoblju od 1997. do 2005. pohađala sam Osnovnu školu „Josipa Zorića“ u Dugom Selu. Godine 2005. upisala sam srednju školu „Srednja škola Dugo Selo“ u trajanju od četiri godine i tako stekla strukovnu kvalifikaciju/zanimanje ekonomistice. Maturirala sam odličnim uspjehom. Zbog želje da postanem učiteljica, 2009. godine upisujem fakultet „Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet – Odsjek u Petrinji“ u trajanju od pet godina. Kao osnovnoškolka pohađala sam satove crkvenog zbora i odlazila na probe folklor. Tijekom studiranja volontirala sam u volonterskom centru „Udruga IKS“ u Petrinji. Oduvijek me privlačio rad s djecom i voljela sam biti u njihovom okruženju. Drago mi je što sam odabrala ovo zanimanje i što ću imati mogućnost prenijeti svoja znanja na učenike i pomoći im u daljnjem školovanju.

IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZRADI RADA

Ja, ALENKA KUKEC, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija.

Studentica:

U PETRINJI, 19.01.2016.

ALENKA KUKEC