

Baletni opus Sergeja Prokofjeva

Križanec, Krešimir

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:495602>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-19**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

KREŠIMIR KRIŽANEC

BALETNI OPUS SERGEJA PROKOFJEVA

ZAVRŠNI RAD

MENTOR

doc. art. Vuk Ognjenović

Osijek, 2018.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. O RAZDOBLJU.....	2
3. O SKLADATELJU.....	9
4. BALET.....	12
5. BALETNI OPUS SERGEJA PROKOFJEVA.....	19
5.1. PRIMJENA U NASTAVI GLAZBENE PEDAGOGIJE.....	29
6. ZAKLJUČAK.....	31
7. SAŽETAK.....	32
8. LITERATURA.....	34

1. UVOD

Ples danas, početkom 21. stoljeća, u svim svojim vidovima i oblicima osvaja pažnju šire, a ne samo stručne javnosti. Postavši sveprisutan, ne samo u svom prikazivačkom, izvedbenom obliku na sceni ili u vizualnim medijima, već kao tema teoretičara plesa, fenomenologa, sociologa... Plesna umjetnost, odnosno ples općenito, doživljava svojevrsnu renesansu i punu afirmaciju kao poseban društveni fenomen- pojam opće kulture. (Brkljačić, 2013:3)

Ovim radom želi se pomnije proučiti baletni opus Sergeja Prokofjeva kao i kontekst razdoblja u kojem je živio te u konačnici sam balet kao vrsta. Ovaj završni rad podijeljen je na sedam poglavlja u kojima se govori o povijesnoj cjelini dvadesetog stoljeća s naglaskom na razvoj glazbe u kontekstu društvenog okruženja toga vremena. Nadalje, rad govori o skladatelju Sergeju Prokofjevu kao jednom od najvećih skladatelja baleta, ali i općenito glazbenoj povijesti. Sljedeće poglavlje govori o baletu kao formi, njegovoj povijesti te karakteristikama i značajkama ove forme. Iduće poglavlje stavlja naglasak na baletni opus Sergeja Prokofjeva, a u njemu se govori o skladateljevim baletima, njihovim radnjama te značajkama tih baleta.

2. O RAZDOBLJU

Dvadeseto stoljeće u glazbi obiluje brojnim stilovima i novim skladateljskim tehnikama te je do tada razdoblje najveće slobode u povijesti glazbe. Bujna dinamika tadašnjeg života, dva golemu svjetska sukoba, zaoštavanje socijalnih problema, golem napredak tehnologije i utjecaj strojeva i mehanizacije utjecali su i na način razmišljanja i pogleda na glazbu. U prvoj polovini 20. stoljeća već nailazimo na nekoliko glazbenih stilova istovremeno. Neki glazbeni stilovi iz prošloga stoljeća još su uvijek aktivni. Verizam koji je zasnovan na brutalnosti vanjskih efekata na glazbenoj pozornici i impresionizam koji je u prvim desetljećima 20. stoljeća aktivan zahvaljujući Debussyju. No već na početku 20. stoljeća oba stila izumiru te dolazi sasvim novi stil-ekspresionizam. Ekspresionizam se javlja kao totalna suprotnost impresionističkom mirnom oslikavanju vanjskog svijeta. On je nemiran i agresivan. Za razliku od verizma, koji se javlja u Italiji i impresionizma kojem je domovina Francuska, ekspresionizam je nastao u Njemačkoj. Razvijajući svoj umjetnički izraz-posebice u likovnim umjetnostima i u glazbi- ekspresionizam je zakoračio na potpuno nove putove. Za razliku od impresionizma, njega ne vode impresije već ekspresije. Ekspresionisti ne polaze od prirode već od sebe, od svog unutarnjeg doživljavanja, ne obazirući se mnogo da li u prirodi, u životu postoje takvi odnosi između dijelova cjeline i cjelina međusobno. U glazbi prvi predstavnik ekspresionizma je Arnold Schönberg i njegova „Bečka škola“. Njegova nastojanja i nastojanja njegovih učenika Albana Berga i Antona Weberna počela su obarati preživjelu shematiku izraza tj. oni dovode do oslobađanja disonance i pojave atonalnosti. U tonalitetnoj glazbi postalo je sve iscrpljeno, a Wagnerovim i Debussyevim nastojanjima tonalitet je došao do svojih krajnjih granica. Schönberg tada napušta potpuno tonalitet i glazbeni izričaj se zasniva na disonancama. Rastrganost melodike koja ničim ne nalikuje na melodiku tradicionalnog tipa i stila, skokovito izmjenjivanje registara, velika zgusnutost izraza, napuštanje svega ornamentalnog, izbjegavanje da se još jednom, u kasnijem toku skladbe ponovi ono što je već bilo rečeno, i, s tim u vezi, napuštanje tradicionalne „teme“, zbog čega glazba postaje „atematska“- sve su to posljedice zaista novog stava što ga glazbeni ekspresionizam zauzima nasuprot baštini stoljeća. Jedna od značajki 20. stoljeća je i izraz *politonalnost*. Politonalnost je istodobno suprotstavljavanje dviju ili više tonalnosti tj. melodija od kojih je svaka u drugom tonalitetu. Kad nekoliko takvih melodija zajedno zazvuči, razumljivo je da nastaju brojni i reski akustični sukobi. No u primjeni politonalnih postupaka najčešće je riječ o istodobnom zvučanju dvaju različitih više ili manje udaljenih tonaliteta, čime nastaje *bitonalnost*.

Politonalnost, odnosno bitonalnost, javlja se svakako i onda kad nije riječ o dvije ili više melodija u različitim tonalitetima koje u isto vrijeme zvuče, već kad se skladatelj ograniči na melodiju i njezinu pratnju koja nije u tonalitetu melodije. U politonalnosti cjelina protuslovi svojim dijelovima i negira ih jer ne živi u istoj sredini u kojoj se izvivljavaju dijelovi. Oni ne teže zajedničkom cilju, već ostvaruju paralelizam ciljeva. Takvi se dojmovi katkad ublažuju time što jedna od dionica privuče pozornost slušatelja bojom instrumenta, karakterom i zanimljivošću ritmičke podloge ili kakvom drugom osobinom. No, politonalnost je pogodovala razvijanju smisla za linearnost, polifoničnost, osobito između dva svjetska rata. Ona najuvjerljivije djeluje u bitonalnosti, tj. u istodobnom nastupanju dvaju tonaliteta. Tada je moguće njezinom povremenom upotrebom postići nove i izrazite dojmove, osobito ako oni služe tumačenju i profiliranju kakve scenske radnje, u baletu ili operi. U vezi s politonalnošću treba spomenuti i izraz *poliharmonija*, jer je s njim u određenom smislu srodan. Poliharmonija označuje istodobno zvučanje harmonija kojima su dvije melodije harmonizirane. U atonalnoj glazbi nailazimo također na pojam *klaster*. Klaster označava hrpu odnosno grozd tonova. Prva javljanja klastera povezuju se uz američkog skladatelja H. D. Cowella koji ih se čini se prvi primjenjivao, još u mladenačkoj dobi (1912), ali je tek od 1919. Pronašao naziv i način notiranja. Kao što su na grozdu zrna tijesno zbijena jedno uz drugo tako da pokrivaju sav raspoloživ prostor, tako i u klasteru nalazimo više tonova, načičkanih jedne uz druge. Svi su ti tonovi- u zadanom određenom opsegu- međusobno udaljeni za malu ili veliku sekundu i svi zajedno zvuče. Klaster se izvodi najčešće na jednom instrumentu, najčešće klaviru i može se svirati šakom, dlanom ili cijelom podlakticom ili se može izvoditi na više instrumenata. Klasteri mogu biti određene i neodređene visine. Ako su određene visine, notiramo ih tako da se zabilježi najviši i najdublji ton klastera i spojimo ih odebljom okomitom crtom. Ako opseg klastera nije određen, klaster se notira uspravnim pravokutnikom koji se smjesti na crtovlju, na približnoj visini u izabranom registru. Najmanji opseg klastera je mala terca.

Budući da Arnold Schönberg uviđa da je atonalni način skladanja preanarhičan, uvodi u njega više reda i preglednosti, a uvodi ga svojom *dodekafonskom* tehnikom. Dodekafonija je vrsta serijalne tehnike u kojoj je uspostavljen redosljed od 12 tonova po odabiru skladatelja i taj redosljed će skladatelj ponoviti kasnije u svojoj skladbi. Može biti ritmički izmijenjen ili čak može biti inverzija odnosno zrcalni način. Postoji još i retrogradni način koji se primjenjuje tako da skladatelj svoj niz obrne s lijeva na desno i njegova inverzija, što skladatelju zapravo daje četiri načina serije. Time što glazbenik daje uvijek nove ritmičke vrijednosti svojoj seriji, odnosno serijama, on zapravo varira zadanu tematsku podlogu na sve novije načine pa je

varijacijski pristup glavni princip dodekafoničkog skladanja. Prva prava dodekafonička skladba nastala je u razdoblju od 1921. do 1923. To je Schönbergov ciklus *Pet klavirskih skladbi* op. 23. Kad je dodekafonska tehnika bila definitivno usvojena, činilo se da se na tom području neće moći više ništa novo postići što bi pridonijelo obogaćivanju tog sustava skladanja uvidjelo se da se serija može i drugačije iskoristiti. Ali pobuda nije došla iz reda dodekafoničara, već od jednog od najdarovitijih skladatelja Oliviera Messiaena. Messiaen je Schönbergovu tehniku dodekafonije razvio i doveo do pojave nove tehnike koja je doduše počivala na tehnici Arnolda Schönberga, no bila je različita u smislu da je svaki ton doista zaseban. Za tu tehniku danas se upotrebljava naziv *serijelna glazba* ili *serijelnost*. Riječ je o četiri načina niza variranja tona. Prvi način serije pokazuje tonsku građu od najdubljih do najviših tonova. Drugi način odnosi se na vrijednost, odnosno trajanje svakog pojedinog tona. Treći način je kojim će načinom udara odnosno sviranja biti određeni ton odsviran, a četvrti je način dinamika, odnosno glasnoća svakog tona. Na tom Messiaenovu pokušaju da se svakom tonu glazbenog djela, bez obzira na to kad se i koliko puta u djelu pojavljuje, unaprijed odredi trajanje, udar (boja) i intenzitet, zasniva se razvoj serijelnosti, tj. totalne organizacije svih parametara tj. svih osobina tona.

Također se javlja i karakteristična *četrvttonska glazba*, svojedobno u središtu pozornosti, no danas već zaboravljena. Nastojanja na području četrvttonske glazbe povezana su uz imena nekolicine glazbenika, ali ponajviše se njome bavio češki skladatelj Alois Haba, koji je četrvttonsku kompoziciju predavao na praškom konzervatoriju. Četrvttonska glazba označila je još jednu golemu revoluciju u sredstvima izražavanja u glazbi, revoluciju koja je još više izazvala jaz između skladatelja i slušatelja. Budući da je najmanja intervalska jedinica na koju je stoljetnim odgojem naviklo uho prosječnog ljubitelja glazbe polustepen, ovakva pojava je izazvala velik jaz i nezadovoljstvo slušatelja. Habi i njegovi pristaše uveli su četrvtstepen u svoju glazbu i time razdijelili oktavu na 24 dijela, umjesto na dotadašnjih 12 svaki je polustepen bio podijeljen na dva četrvtstepena. Primjena takvih četrvttonskih intervala izazvala je niz problema. Ona je, doduše, skladatelju stavila na raspolaganje mnogo veći broj tonova, ali njihova je upotreba morala preobraziti notaciju kakvu smo do sada poznavali na još složenije dijelove. To nije bio jedini problem. Postojao je problem i s ugodom i samim sklopom instrumenata. Drveni i limeni puhači i mnogi drugi instrumenti kao što su klavir, orgulje, harmonij i harfa računaju s polustepenom kao najmanjom intervalskom jedinicom. Haba je odmah naišao na protivnike, no četrvttonska glazba doživjela je i uspjehe. On i drugi skladatelji toga smjera napisali su niz četrvttonskih skladbi. Haba je čak skladao i četrvttonsku operu *Majka*. Uspio je zainteresirati pojedina poduzeća da izrađuju četrvttonske

instrumente (klavir, harmonij, klarinet). Četvrttonski klavir je imao dva manuala, od kojih je jedan ugođen za četvrt tona više, odnosno niže od drugog. U notaciju su uvedeni i novi predznaci slični povisilici i snizilici, no malo ipak izmijenjeni, ali upotreba četvrttona nije nova u glazbi. U starogrčkoj Antici bilo je sličnih intervala četvrttonovima. Renesansa je oživjela prolazno zanimanje za njih, ali u današnjog glazbi Indijaca i Arapa možemo susresti intervale sitnije od polustepena.

Ove brojne pojave u 20. stoljeću rezultirale su i vraćanjem na korijene tonaliteta. Mnogi skladatelji smatrali su da se razvoj tehnika i glazbe odvija prebrzo pa su se vratili razdobljima baroka i klasike odnosno *neobaroka* i *neoklasike*. To vraćanje na ta razdoblja nije negiralo evolutivni proces koji se zapravo ni nije mogao zaustaviti. Skladatelji su prihvatili načela *proširene tonalnosti*, ali su ipak spoznali nove slobode i mogućnosti. Melodijska linija postala je gipkija, smjelija i slobodnija u izboru tonskog materijala. Suzvuci su bili udaljeni od shematizacije koju je 19. stoljeće još poštovalo, a odavali su sliku složenosti, raznovrsnosti, ali i ekspresivne snage. Skladatelji sve više crpe folklorne elemente i stvaraju u duhu svoga naroda. Obogaćuju cjelinu suvremenog glazbenog stvaralaštva melodičkom i ritmičkom osebujnošću obilježja narodne glazbe, a često spajaju i dodire suvremene glazbene harmonije i višeglasje u narodnoj glazbi. Novi glazbeni elementi javljaju se i na području metrike i ritma. Iz 19. stoljeća i dalje se nastavilo crpljenje iz folklorne glazbe pa tako i iz nepravilnih mjera u glazbi. Nepravilne mjere sve su se više koristile. Primjer za njih su mjere $\frac{8}{8}$, $\frac{3}{8} + \frac{5}{8}$ ili $\frac{12}{8}$. Također je došlo do pojma *ritmičke polifonije* karakteristične za zborske kompozicije u kojoj su se u isto vrijeme u određenom glasu odvijali razni ritmovi. Značajna je pojava *glazbene polimetrije* odnosno odvijanje više mjera u isto vrijeme. Postoje dvije vrste polimetrije, a to su vertikalna i horizontalna polimetrija. Pod pojmom vertikalne polimetrije podrazumijevalo se istovremeno odvijanje dviju ili više mjera u različitim dionicama, a horizontalna polimetrija označavala je promjenu mjera u dionicama, ali ne istovremeno. Važan element u bogatstvu ritma 20. stoljeća je i pojava jazza gdje je prisutna čak i nestalnost glavnih akcenata čas na teškoj, čas na lakoj dobi takta koja rezultira sinkopiranjem melodijskih linija.

U glazbi 20. stoljeća dolazi do promjena i u instrumentaciji. Piše se za manje komorne sastave kao suprotnost popularnosti golemih orkestara s kraja 19. stoljeća. Gudački instrumenti koji su oduvijek imali glavnu melodijsku liniju u orkestru više nisu u prvom planu skladateljevoj pozornosti. Gudači dobivaju sporednu ulogu u orkestru, a glavnu melodijsku liniju sve češće dobivaju puhački instrumenti. Orkestar postaje reduciran s obzirom na broj instrumenata u njemu, ali se obogaćuje novim instrumentima. Sve češće je prisutan klavir koji postaje

ravnopravan ostalim instrumentima. Nakon drugog svjetskog rata avangardni glazbenici redovito napuštaju ustaljene instrumentalne sastave i pišu svoja djela za posebne instrumentalne ansamble. Razvojem tehnologije u te sastave uvode se magnetofonska vrpca i strojevi koji koriste elektronsku glazbu. A katkad se kao rezultat krajnjih granica u instrumentalni sastav uvode pisači ili čak šivači stroj. Skladatelje sve više privlače neobični zvukovni efekti. Najpoznatiji pobornik promjene instrumenata i traženja novog zvuka je američki skladatelj John Cage koji je kreirao preparirani klavir. Klavir u kojemu je Cage na žice stavljao razne metalne, plastične i druge predmete te je tako izobličio zvuk klasičnog glasovira. Sve više se piše i za udaraljke kao što su marimba, (instrument sličan ksilofonu) vibrafon, bongo (čunjasti bubanj) i conga (također vrsta čunjastog bubnja), saksofon i drugi.

Dolazi do razvitka i pojave novih tehnika i na području vokalne glazbe. 1912. Arnold Schönberg sklada svoje djelo *Pierrot lunaire* za glas i instrumentalni sastav. U njemu se pojavljuje nova tehnika pjevanja *Sprechstimme*. Ova tehnika poštuje ritam, a tonska se visina samo naznačuje, pa se tehnika tako kreće u području koje više nije govorenje, ali nije još ni pjevanje. U 20. stoljeću dolazi do promjene u radu s tekstom. Do tada je tekst bio jedna cjelina, no u glazbi avangarde posebice nakon drugog svjetskog rata, skladatelji cijepaju tekst i čak ga rastavljaju na slogove. Ova tehnika primjenjiva je bila u zborskim ili zborsko-solističkim djelima i skladatelj je često dao jedan dio teksta solistu, a drugi zboru. Smisao teksta više nije u prvom planu već tekst postaje posebno sredstvo skladanja: glazbenik rastvara riječ u slogove i namjenjuje svaki slog drugoj dionici.

Glazbeni oblici u 20. stoljeću ipak nisu bili toliko revolucionarni. Oblici koji su se koristili prije dvadesetog stoljeća koriste se i u njemu premda se za neke forme glazbenici više zanimaju od drugih. U neoklasicizmu su zaživjele barokne forme kao što su concerto grosso, chaconne, passacaglia, suite. U nekim se područjima kao što su opera i balet eksperimentira. Skladatelji se više zanimaju za instrumentalnu glazbu zbog same atonalnosti koja je teška za izvođenje ljudskom glasom. Iznimka je solo-pjesma, no zbornih skladbi nema u tolikoj mjeri. Dolazi i promjene u smislu trajanja kompozicija. Skladbe 20. stoljeća su prilično kratkog trajanja za razliku od prethodnih razdoblja. Dolazi do promjena i na području sonatnog oblika. Skladatelji proširuju provedbu i skraćuju reprizu u kojoj izostavljaju prvu ili drugu glavnu temu te im često zamijene mjesta. U razdoblju avangarde skladatelji sasvim napuštaju i tradicionalne nazive „apsolutnih oblika“. Uvode nazive skladbi koji su u samoj povijesti glazbe sasvim novi, a to su: *Strukture*, *Segmenti*, *Transfiguracije*, *Perspektive*, *Interpolacije*, *Integrali*, *Kontakti* i dr. Često ti nazivi nemaju poveznicu sa samim sadržajem glazbenih djela. Nakon drugog svjetskog rata dolazi do izražaja nova skladateljska tehnika pod nazivom

aleatorika. Aleatorika je tehnika u kojoj skladatelj želi uključiti izvoditelja u svojoj skladbi. Prije ove skladateljske tehnike skladatelj je imao potpunu kontrolu nad glazbenim djelom. Kako on zapiše djelo, takvo se ono moralo izvoditi, međutim kada se pojavila aleatorika kojoj je cilj zapravo bio da se ista izvedba skladbe ne ponovi dva puta, skladatelj daje dio slobode izvođaču u kreiranju kompozicije. Takve su skladbe skladali Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez i John Cage. Cilj aleatorike je bio prepustiti skladanje slučajnosti da bi se što više udubilo u besmisao koji je umjetnike 20. stoljeća s obzirom na povijesne događaje inspirirao. Nakon prvog svjetskog rata i na glazbenoj pozornici kazalište postaje arenom za diskutiranje o novim problemima, za iznošenje socijalnih protesta, za ironiziranje malograđanštine i njezina povjerenja nepromjenjivost i sigurnost budućih dana. U avangardi opera se gradi na poučavanju društva i njegovom kritiziranju. U operama se iznosi tematika i problemi o odnosu čovjeka i stroja, o problematici braka, o invaziji komercijaliziranog jazz-a u Europu- sve to postaje tema libretista i opernih skladatelja. U Njemačkoj se javlja tzv. *Lehrstück* s podvrstom školske opere. Njeguju se i klasične teme opera, no ove promjene postaju značajne za razvoj opere. Opere 20. stoljeća poprimaju oratorijske crte i sve se više javljaju recitativno-pjevani dijelovi da bi se što bolje razumio tekst i radnja. Rabe se i novi scenski efekti pa se čak upotrebljava kombinacija operne pozornice i filmskog platna.

Početkom šezdesetih godina 20. stoljeća javlja se *totalni teatar* koji ujedinjuje elemente svih umjetničkih načina izražavanja. U tim zbivanjima često nema logike, uzročnosti ni smisla. A tip totalnog teatra koji objedinjuje neku temu ravnopravnošću plesa, glazbe, riječi i filma često se naziva *multimedia*. Dolazi i do pojave sličnog pojma *glazbeni teatar*. Za razliku od totalnog teatra gdje je glazba iskorištena kao jedan od elemenata koji tvore njegovu strukturu, u glazbenom teatru glazba vlada svim ostalim elementima.

Značajnija vrsta u 20. stoljeću postaje balet kojeg skladatelji sve više pišu i on doživljava procvat. Balet postaje slobodniji u shematizaciji pokreta, a i glazba postaje i glazba koja gubi oštrinu ritmičkih obrisa.

U razdoblju avangarde dolazi čak i do podjele glazbe na dva dijela. To su konkretna i elektronska glazba. Prije 20. stoljeća glazbu je izvodio čovjek i to na instrumentima, no u razdoblju avangarde dolazi do pojave magnetofonske vrste gdje stroj počinje reproducirati glazbu, a ne čovjek. *Konkretna glazba* rodila se iz težnje za pronalaženjem novih izvora i tipova zvuka. Konkretna glazba nastaje snimanjem šumova i zvukova iz svakodnevnog života. To može biti snimanje smijeha, plača, zavijanja vjetra, žuborenja potoka i dr. Konkretna glazba nastala je u Francuskoj, a njen otac je Pierre Schaeffer. *Elektronska glazba* za razliku od konkretne ne koristi prirodne šumove i tonove, već koristi nove zvukove

stvorene pomoću električnih generatora. Broj tonova elektronske glazbe je znatno veći i ona je doprinijela znatnom razvitku filmske glazbe.

U razdoblju avangarde dolazi i do promjene notacije koja je zapravo najočitija i najpotrebnija skladateljima koji se služe improvizacijom i aleatorikom. Čak štoviše, svaki skladatelj imao je svoj način notacije i svoja objašnjenja priložena u partituri. Promjene u notaciji idu od jednostavnih i razumljivih bez ikakvih uputa do vrlo složenih i zamršenih koji bi neupućenoj osobistvorili dojam da se ne radi o glazbenom djelu. Nestaju oznake za mjeru i takt i umjesto njih se uvode vremenska trajanja u sekundama ili minutama.

Jedna od najočitijih promjena u prošlom stoljeću bila je i rasprostranjenost zapadne glazbe na sve kontinente putem gramofonskih ploča. Ozbiljna glazba doduše dobiva novu publiku, ali je ona u vrlo malom broju u odnosu na sljedbenike jazza i šansonske glazbe. U drugu ruku dolazi do pojave novih glazbenih škola i proučavanja povijesti glazbe kao i obogaćivanjem o literaturi o glazbi i glazbenicima. Nažalost glazba 20. stoljeća jako je teška modernom slušatelju još i danas te se ona ne tretira kao ostala klasična glazba ostalih razdoblja, no 20. stoljeće ipak je donijelo vrlo značajan doprinos u otkrivanju i stvaranju glazbe kakvu danas poznajemo i kakvu ćemo u budućnosti poznavati.

3. O SKLADATELJU

Sergej Prokofjev (1891.-1953.) bio je jedan od najvećih i najindividualnijih ruskih glazbenika. Prokofjev je u gotovo pola stoljeća stvaranja obogatio rusku kao i europsku glazbu jedinstvenim djelima, osebujnim po raznovrsnosti i širini raspona. Sklonost za kompoziciju u Prokofjevu se očitovala u vrlo mladim godinama. U petoj godini napisao je prva klavirska djela, a u jedanaestoj je već napisao i operu. 1903. poduzeo je ozbiljniji korak u svom glazbenom školovanju kada je upisao petrogradski konzervatorij gdje su mu učitelji bili Ljadov, Rimski-Korsakov, Nikolaj Čerepljin, a iz klavira Jesipova. Već u svojim prvim djelima dobio je zainteresiranost javnosti odlučno se izjasnivši za suvremena izražajna sredstva. 1918. godine odlazi iz Sovjetskog Saveza i putuje diljem zemalja Staroga i Novog svijeta nastupajući vrlo uspješno kao pijanist. 1923. bira Pariz kao svoje boravište i u deset godina svog boravka tamo postiže svojom umjetnošću svjetski ugled. 1932. Nakon nekoliko posjeta Sovjetskom Savezu vraća se definitivno u domovinu gdje doživljava novu slavu, brojne nagrade, ali i prigovore i kritike kojima su njegova djela bila podvrgnuta u odluci Centralnog komiteta Komunističke partije od veljače 1948.

O Prokofjevu se puno pisalo, no većina onih koji su davali mišljenje o njegovoj umjetnosti uglavnom nisu zahvatili Prokofjeva kao cjelovitog umjetnika. Ponukan jednostranošću sudova o svome djelovanju Prokofjev je sam u svojoj autobiografskoj skici objavljenj 1941. u časopisu „Sovjetska muzika“ upozorio na sve komponente koje čine njegovu umjetničku fizionomiju. Prokofjev u toj skici govori o svojih pet faza skladanja. U prvoj fazi govori o *klasici* koja crpi svoje obilježje iz djetinjstva kada je slušao svoju majku kako izvodi Beethovenove sonate. Druga faza obilježena je, kako on sam naziva *uvodenjem novih elemenata*. Ta faza potaknula ga je da počne tražiti svoj harmonijski i melodijski jezik, svoju instrumentaciju i svoju opernu glazbu. U trećoj fazi odnosno pravcu Prokofjev govori o *tokatnom*, odnosno *motoričkom* elementu. Prokofjev ističe kako je ta faza najmanje značajna i u njoj on sam piše tokate, scherza i suite. Četvrti pravac je *lirski* u kojem Prokofjev stavlja naglasak na melodiju, A peti pravac je *groteska* kojoj Prokofjev ne pridaje toliko značaja već ističe kako se ona proteže kroz sve njegove pravce odnosno faze.

Ostavština ovog umjetnika uistinu je raznovrsna i velika. Napisao je više od 130 opsežnih opusa. Gotovo je pisao sve vrste glazbenih formi i u svakoj je pokazao svoje visoko majstorstvo. Prokofjev je napisao opere *Magdalena* (1911-1913), *Igrač* (1915-1917, prerađena 1927-1928), *Zaljubljen u tri naranče* (1919), *Ognjeni anđeo* (1920-1923), *Semjon*

Kotko (1939), *Duena* (1940), *Rat i mir* (1941-1942), prema Tolstojevom romanu (prvobitno zamišljena kao dvovečernje djelo, poslije stegnuta u jednovječernje) i *Povijest o pravom čovjeku* (1948). No unatoč uspješnim mjestima u pojedinim od navedenih djela, unatoč glazbenoj satiri na romantici u fantastičnoj operi *Zaljubljen u tri naranče*, pa i veličanstvenim prizorima uznošenja naroda i njegovih želja u operi *Rat i mir*, Prokofjev svoje najbolje scensko djelo nije dao na području opere već na području suvremenog baleta. *Šut* (*Lakrdijaš*, 1915, prerađen 1920.), *Čelični skok* (*Le pas d'acier*, 1925), *Rasipni sin* (1928-1929), *Na Dnjepru* (1930), *Romeo i Julija* (1935), *Pepeljuga* (1945), *Priča o kamenom cvijetu* (1954)-upravo to su nazivi Prokofjevovih baleta, među kojima je najistaknutije remek-djelo općenito Prokofjeva, ali i cijele suvremene baletne umjetnosti *Romeo i Julija*. U tom djelu privlači ljudska toplina, duboko umjetničko oblikovanje ljubavnih osjećaja, njihova rađanja, jačanja i spremnosti na najveće žrtve, sposobnost kojom skladatelj stvara jednostavnim sredstvima vrlo različite ugođaje, zrelost glazbenog jezika s obzirom na suvremenost, ali u granicama tonalnosti koja s druge strane djeluje autentično i svježije.

Prokofjev je napisao i velik broj orkestralnih skladbi. Napisao je sedam simfonija, među kojima su najpoznatije prva i peta. U prvoj (*Klasična simfonija* 1916-1917) Prokofjev je htio pokazati kakvu bi simfoniju napisao Haydn da je u dvadesetom stoljeću. Skladatelj je uspio stvoriti djelo klasične uravnoteženosti, jednostavnosti i sažetosti u kojemu se udružuju prošlost i sadašnjost. U petoj simfoniji (1944) Prokofjev je želio pokazati veličinu i slobodu čovječjeg duha jer je vjerojatno bio potresen ratnim zbivanjima koja su nanijela teška oštećenja njegovoj domovini. Ostala orkestralna djela Sergeja Prokofjeva su sinfonietta *Sanje*, *Skitska suita* (1914) u kojoj radikalnost donekle podsjeća na *Posvećenje proljeća* Igora Stravinskog. Važna je simfonijska suita nastala prema glazbi za film *Poručnik Kiže* (1934), simfonijska bajka *Peća i vuk* (1936) za recitatora i orkestar, koju je namijenio mladima kako bi ih upoznao s bojama i zvukovnim obilježjima orkestralnih instrumenata. Napisao je pet klavirskih koncerata (1911-1932), od kojih je četvrti napisan samo za lijevu ruku, dva violinska koncerta (1913. i 1935.), koncert za violončelo (1933-1938).

Na području komorne glazbe Prokofjev je napisao dva gudačka kvarteta (1939. i 1935.), violinsku sonatu, sonatu za dvije violine, sonatu za violončelo, sonatu za flautu, kvintet za puhače i baladu za violončelo i klavir.

Sergej Prokofjev napisao je brojne klavirske skladbe. Napisao je deset klavirskih sonata, od kojih je najuspjelija sedma (1942) tzv. *Staljinska sonata*. Napisao je sjajne etide op. 2, tokatu op. 11, *Sarkazme* (1912-1914), popularni ciklus *Visions fugitives* (1915-1917) i *Priče stare bake* (1918).

Prokofjev je pisao i popijevke, ali i veća zborska djela kao što su kantate i oratoriji. Ističu se *Kantata o dvadesetogodišnjici oktobarske revolucije* (1937), *Zdravica* (1939), *Priča o dječaku koji je ostao nepoznat* (1944), oratorij *Na straži mira* (1950), a veličanstvena kantata *Aleksandar Nevski* (1938), izrasla je iz glazbe u istoimeni film i smatra se jednim od najboljih Prokofjevovih djela.



Slika 1: Sergej Prokofjev(<https://www.cmuse.org/interesting-facts-about-sergei-prokofiev/>)

4. BALET

Počeci baleta nisu jasno određeni, ali je prihvaćeno mišljenje da se balet kakvog danas poznajemo počeo razvijati u Italiji u 15. stoljeću. Italija je u razdoblju renesanse bila podijeljena na gradove države i kako su se gradovi međusobno natjecali u mnogim područjima, tako su se natjecali i na području umjetnosti. Već su i ranije putujući glumci, zabavljači i plesači zabavljali gledatelje, no u doba renesanse plemstvo je svoje goste zabavljalo raznim predstavama/spektaklima i odvojilo ih od pučkih zabava te je tako tim izvođačima dalo otmjenije ruho. Svadbene svečanosti i sva veća slavlja postali su organizirane priredbe u kojima se plemstvo Milana i Firenze nadmetalo. Pomoću tih priredbi vojvode su željele prikazati svoje bogatstvo i moć. Sastav tih predstava je bilo pjevanje, pjesništvo, te ples. Nastupali su razni žongleri, pantomimičari i akrobati, a na kraju svečanosti svi bi zajedno izveli svečani ples. Teme tih predstava su često bile mitološkog sadržaja, a njih su izvodili najbolji umjetnici toga doba. Upravo prvim plesnim priručnicima toga doba koje su napisali učitelji plesa i koreografi Domenico da Piacenza, znan kao Ferrera, Guglielmo Ebreo te Antonio Cornazzano, dugujemo zahvalnost jer znamo kako su ti balleti ili balli izgledali. Domenico da Piacenza u svom traktatu o plesu daje teorijske upute o glazbi i plesu, ali opisuje i pozicije stopala i nogu, držanje torza, pravila i etiketu u plesu s gospama, te dijagrame, odnosno figure. U to vrijeme poznate su bile dvorske svečanosti Lorenza de Medicija koje su se nazivale triumfi, trijumfalne parade i u njima su najpoznatiji umjetnici dali važan doprinos u pripremi kostima, scenskih pomagala i strojeva. Jedan od tih prvih baleta bio je La Primavera na kojem je osmislio kostime otac slikara Rafaela (Sanzia), a Leonardo da Vinci osmislio je scensku mašineriju kako bi dočarao karaktere i mitološka bića, a balet je izveden 1470. godine. Iz tog vremena ostala je riječ spektakl, koja do danas u uporabi francuskog jezika označava baletna uprizorenja. Riječ balet potječe od talijanske riječi ballo, koja kao i riječ danza znači ples, ali je usvojena prva jer se odnosi na plesanje u ritmovima koji variraju, a danza označava ples koji se pleše na jedan ritam. Početkom 16. stoljeća riječ ballet je već u općoj uporabi i označavao je plesove sastavljene od raznih figura i promjena formacija. Ti plesovi su zapravo bili društveni i dvorski plesovi, ali je u njima bilo i stiliziranih elemenata preuzetih iz folklora. No balet je dobio i drugu dimenziju koja nije bila preuzeta već je bila inovativna i stvorena iz načina gledišta na tadašnju umjetnost. Tako su Jean-Antoine de Baif, pjesnik i Thibault de Courville, kompozitor osnovali 1570. Académie de Musique et de Poésie u Parizu, a zalagali su se za sintezu plesa, poezije i glazbe, po uzoru na kor u antičkom kazalištu. Takav način razmišljanja snažno je utjecao na razvoj dvorskog

baleta, koji obuhvaća pod svoje okrilje poeziju, glazbu, ples i likovnost scene. Radnje baleta, odnosno pisana libreto bila su inspirirana literaturom, a u književnosti i umjetnosti renesanse vrlo važnu ulogu su imali simboli i alegorije koje je preuzeo dvorski balet. Sam ples u tom razdoblju je bio vrlo značajan te se smatrao nezaobilaznim u području odgoja i edukacije plemstva. Većina dvorskih baleta završavala je s velikim baletom kao simbolika zajedništva i harmonije. Nakon njega slijedio bi bal u kojem su sudjelovali i gledatelji i izvođači te su tako svi bili povezani idejom predstave. Tiskani programi koji su se dijelili gledateljima sadržavali su libreto, odnosno sadržaj baleta, stihove koje su se recitali ili pjevali, a često su se znala naći i tumačenja simbola. Narodni plesovi na dvorskim zabavama i društveni plesovi, kroz stilizaciju i definiranje pravila izvođenja zapravo su začeci nove kazališne umjetnosti, a to je balet. Iako su baleti bili sredstvo zabave često su znali biti i sredstvo za političke ciljeve. Jedan od takvih baleta bio je *Ballet des Polonais* skladatelja Balthasara de Beaujoyeulxa, dvorski balet u kojemu je vrhunac bio ples šesnaest dvorskih dama koje su imale simboliku šesnaest francuskih provincija, a izvodile su zamršeni figurirani ples. Nadalje Beaujoyeulx-ov balet *Ballet de la Deliverance de Renaud*, obrađuje aktualnu situaciju u Francuskoj. Louis XIII. se oslobodio patronata svoje majke Marie de Medici i raznih dvorskih spletki uperenih protiv njega, te je u svrhu uspostave i objave svog kraljevskog autoriteta odabrao dvorski balet. Uspon dvorskog baleta u Francuskoj se odvija istovremeno s rođenjem nove kazališne forme u Italiji-opere. Unatoč utjecajima suvremene opere i drame, dvorski balet sadržavao je više plesa od opere, s druge strane balet je bio fleksibilniji od klasične drame s obzirom na sadržaj i nije se toliko držao pravila dramskog jedinstva. Veliki spektakli su bili produkcijski dosta zahtjevni, pa su neki koreografi posezali za manje zahtjevnim formama. Takav balet stavljao je manje naglaska na dramskoj povezanosti sadržaja, obično bi započeo recitalom ili pjesmom, te se onda nadovezalo na ples. Takav oblik baleta naziva se balet-maskerada. U balet se uvodilo sve više pantomime i akrobatskih elemenata, a s vremenom je i balet prestao biti isključivo zabava aristokracije. Baletni spektakli u tom razdoblju kontinuirano su se izvodili u Engleskoj, Francuskoj i Italiji, no pravi procvat balet je doživio u Francuskoj za vrijeme vladavine Louis-a XIV. Sam Louis postaje najpoznatiji plesač i dobiva naziv *kralj sunca*. On okuplja tada najdarovitije umjetnike kao što su Jean-Baptiste Lully i koreograf Pierre Beauchamps. Moliere u tom razdoblju piše prvu od svojih briljantnih komedija u kojima je tekst bio povezan s plesnim interludijima i tako na oduševljenje publike nastaju komedije-baleti. Za razliku od baleta-maskerade za komediju/balet važnija je povezanost plesnih dijelova s radnjom. U mnogim baletima nastupa Louis XIV i prije nego prestaje plesati osniva u Francuskoj *Academie Royale de Danse* 1661., a Pierre Beauchamps

zabilježen je kao prvi majstor učitelj i on postavlja pravila koja se i dan danas primjenjuju u modernom baletu. I dominira francuskim baletom sve do 1687. U to vrijeme opera i balet nisu bile odvojene pa su mnogi spektakli uključivali pjevanje i ples. Plesači su nosili maske pa su jedino pokretima tijela mogli dočarati ekspresiju lica, a tih se godina prvi puta pojavljuju i žene plesačice u profesionalnim ansamblima. Beuchampsa nasljeđuje njegov učenik Louis Pecour koji je razvio novi oblik zvan opera-balet. Unatoč tomu što je balet još uvijek imao dosta dodirnih točaka s društvenim plesovima tog doba, usavršavanjem vještine plesanja i metoda učenja dolazi do sve većeg odvajanja društvenog i kazališnog plesa.

U 18. stoljeću u Francuskoj se javlja nova vrsta baleta ballet d action u kojem se smatra da karakterizacija likova ne treba ovisiti o kostimima i maskama već je sam pokret dovoljan da gledatelj razumije sadržaj i priču. U tom razdoblju ističu se dvije ženske osobe. Marie Camargo i Marie Sallé. Marie Camargo bila je izvrsna tehničarka, a zaslužna je za skraćivanje suknje balerina, da bi se bolje vidjela stopala i gležnjevi. Marie Sallé je za razliku od Camargo stekla glas plesačice-glumice koja je koristila dramski pristup plesu. Zabilježena je kao prvi ženski koreograf, a uvela je i brojne inovacije. U svom najpoznatijem baletu *Pygmalion* izvedenom 1734. godine odbacila je tradicionalnu suknju, plešući u jednostavnoj haljini, a proslavila se prikazivanjem cijele skale osjećaja svojim pokretima raspustivši kosu umjesto dotad uobičajenog korištenja perika i korzeta. U ostalim europskim metropolama balet postaje stvar prestiža. Engleska monarhija želi svoj balet, a u Rusiji se osniva druga najstarija baletna akademija u svijetu 1783. u St. Petersburgu. Do sredine 18. stoljeća koreografi istražuju ekspresivnost i dramske mogućnosti baleta. Pokušavaju ekspresivnošću pokreta dati značenje radnji i žele ukinuti strogu simetriju koja još uvijek dominira na sceni. Pobornik takvog mišljenja bio je bečki dvorski koreograf Franz Anton Hilverdink koji je tražio od svojih plesača uporabu cijelog tijela za izražavanje emocija i dočaravanje likova, a ne samo lica i ruku. Na poziv carice Elizabete 1758. odlazi u St. Petersburg te surađuje nekoliko godina s ruskim talentiranim plesačima i uvodi ruske teme u predstave čime daje veliki poticaj za razvoj baleta u Rusiji. Krajem 18. stoljeća kostimi postaju lakši i slobodniji, a počela se koristiti i obuća bez potpetica, također se počinju koristiti i lagane tunike. Balet u 18. stoljeću nije riješio sve probleme dramskog prikaza, ali je pokazao da balet može itekako postati oruđe dramske ekspresivnosti i da nije samo dodatak nekoj predstavi ili operi. U Razdoblju romantizma balet dobiva sve više na ekspresivnosti i sliči sve više baletu kakvog poznajemo. Klasični romantičarski balet započinje baletnim djelom Charlesa Didelota *Flora i Zefir* koji je izveden u Londonu 1796. Didelot je primijenio scensku tehniku kako bi dočarao lebdenje balerina, eksperimentirao je s plesom na špicama (vrhovima prstiju) i uveo je likove

nadzemaljskih bića kao što su vile i nimfe, a to je postala glavna karakteristika romantičarskog baleta. Značajna je i predstava *La Sylphide* koju je postavio Filippo Taglioni za parišku operu 1832. Kostim balerine u ovom baletu uskog struka s laganom suknjom od slojeva bijelog muslina postao je karakteristika romantičarskih balerina i dao je ime novom žanru *balet blanc*. U baletu *Pas de Quatre* iz 1845. zapravo doznajemo kako se u romantizmu stavlja naglasak na balerine upravo zbog toga što su predstavljale nadnaravna bića i trebale su dočarati svojim pokretima vile. Sredinom 19. stoljeća glavne muške uloge su čak glumile balerine i tom pojavom u to vrijeme je u Parizu bilo neobično biti muški plesač. Do sredine 19. stoljeća romantičarski balet je bio na vrhuncu svoje popularnosti i bio je inspiracija slikarima i književnicima, no krajem stoljeća počinje gubiti svoj utjecaj. Iako je balet postajao sve virtuozniji i vizualno spektakularniji izgubila se poezija i ekspresivnost, a to je bilo glavno obilježje romantizma. Balet u Europi u to doba gubi svoju kreativnost, veliki koreografi umiru i počinje se sumnjati u ozbiljnost forme baleta. U Rusiji to nije bio slučaj u to vrijeme. Ruska monarhija preuzima francuski stil baleta baš kao što su tijekom 16. i 17. stoljeća Francuzi uveli talijanski balet. Ivan Vsevoložkij, upravitelj carskih baleta u to vrijeme naručuje glazbu Petra Iljiča Čajkovskog za balet o uspavanoj ljepotici, no Čajkovski nije slijedio upute koreografa Mariusa Petipa kako je to bio običaj već je dao glazbi simfonijski karakter. Balet *Trnoružica* prvi je put izveden 1890. godine te je postao prvi primjer akademskog plesa. Taj balet oduševio je publiku i stoga Vsevoložkij naručuje drugi balet od Čajkovskog, *Ščelkunčik-Orašar* i on nastaje 1892. Petipa surađuje sa svojim asistentom Levom Ivanovim 1895. godine na trećem velikom baletu- *Labuđe jezero*. Iako je ovaj balet izveden 1877. u Moskvi nije bio popularan zbog svoje koreografije, no Petipa i Ivanov ju mijenjaju te 1895. taj balet postaje najpoznatiji klasični balet. Tri baleta Čajkovskog *Orašar*, *Trnoružica* i *Labuđe jezero* do današnjih se dana izvode na baletnoj sceni. To je doba zapravo procvat klasičnog baleta. Mihail Fokin, tada mladi plesač koji je netom diplomirao u carskoj baletnoj školi zalaže se za zanemarivanje strogih pravila ako to zahtjeva tema kojom se balet bavi. Držao je *Pointe* tehniku, odnosno ples na špicama neprikladnom tehnikom za neke baletne teme, a u svojim je koreografijama koristio koncepcije plesnih formi preuzete iz nacionalnih stilova. 1907. Fokin postaje članom ansambla *Ballet Russes* i 1909. ansambl odlazi u Pariz gdje doživljava trijumf. Pariška publika se oduševila kako dobri mogu biti muški plesači sa svojim lebdećim skokovima. 1910. nastaje balet *Žar ptica* temeljen suradnjom Fokina i Stravinskog, kojemu je to bila prva glazba za balet, a već 1912. istom suradnjom rađa se balet *Petruška*, u tom baletu Fokin odbacuje pravila otvorenosti pozicija nogu, koja su glavno obilježje klasičnog baleta. Tijekom 20. stoljeća javljaju se alternativni

plesovi koji utječu na balet. Percepcija publike se mijenja, a nove tehnologije i scenska tehnička rješenja daju baletu novi izgled. Uvode se čak i gimnastičke i akrobatske tehnike pa čak se uvode i popularni društveni plesovi. Javlja se i ne-narativni balet, balet bez dramskog sadržaja. George Balanchine u Sjedinjenim Američkim Državama osniva 1934. školu američkog baleta na korijenima ruske baletne tradicije. 1950. Balet postaje definitivno internacionalan i niti jedan grad na svijetu nije bio dominantan po pitanju baleta kao što je bio Pariz u romantičkoj eri. Kako je balet postao globalno popularan širi se i u zemlje koje nisu dijelile europsku tradiciju kao što su Turska, Iran, Kina, Japan i druge zemlje. Nacionalan balet postaje znak kulture i građanskog ponosa. Nastaju mnoge hibridne forme koje se ne mogu definirati kao balet, ali ni kao suvremeni ples jer sadrže karakteristike i jednoga i drugoga. 1960-ih godina baletne teme iako ponekad staromodne i nerealne u dodiru sa suvremenim plesom dobivaju ključan utjecaj čime se razlika između klasičnog i modernog ublažuje. I tako nastaje termin moderni balet.

Balet u Hrvatskoj počinje sa stvaranjem nacionalne opere 1859. kada u Zagreb iz Rijeke dolazi Pietro Coronelli i u nacionalnom kazalištu organizira baletnu poduku. Iz Amsterdama se pojavljuje i balerina Ivana Freisinger koja postavlja baletne plesove u Zajčevim operama. Na praiizvedbi opere *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca 1876. godine predstavlja se i prvi baletni ansambl, a plesove u toj operi postavlja upravo Ivana Freisinger. 1894. vodi školu baletnog ansambla i to je prva profesionalna plesna organizacija umjetnosti u Zagrebu, a i u Hrvatskoj. Na čelo nacionalnog kazališta iste godine dolazi Stjepan Miletić koji promovira operu i balet unutar nje, a 1898. na repertoaru su i prvi domaći baleti Bele Adamovića i cjelovečernji balet *Na Plitvička jezera* Srećka Albinija. Kada završava Miletićevo doba razvoj baleta ne nastavlja svoj uspon u Zagrebu i nastaje doba stagnacije koje je trajalo gotovo 20 godina. U Zagreb 1821. godine dolazi ruska obitelj Froman, a Margareta Froman potiče daljnji razvoj baleta prvotno u ulozi primabalerine, a zatim usporedno djeluje i kao koreografkinja i redateljica u Operi. Ona reorganizira zagrebački balet i podiže ga na europsku razinu. Na repertoaru se tada izvode baleti *Labuđe jezero*, *Orašar*, *Šeherezada* (Nikolaj Rimski-Korsakov), *Petruška*, *Žar ptica*, ali se izvode i brojna djela domaćih skladatelja Frana Lhotke, Borisa Papandopula, Krešimira Baranovića i drugih. Baranovićevo *Licitarско srce* spada u antologiju hrvatskog baleta, a praiizvedeno je 1924. U Zagreb dolaze i bračni par Pia i Pino Mlakar koji stvaraju libreto, koreografiju i režiju za balet Frana Lhotke *Davo u selu*. Taj balet je na zagrebačkoj sceni baleta čak 70 godina. 1940. godine osnovan je balet u Splitu, a 1946. u Rijeci. Za šefa baleta u Splitu pozvana je Ana Roje i dovodi svog supruga Oskara Harmoša, a 1943- 1945. Vode zagrebački balet. To je razdoblje razvitka

hrvatskog baleta, a na repertoaru su *Bahčisarajska fontana* Asafjeva, *Bolero* Ravela, *Slike s izložbe* Musorgskog. Već 1948. Puno prije nego ga je vidjela zapadna publika, Margareta Froman koreografira balet *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva, a nakon Zagreba vidjela ga je na gostovanju londonska publika. Pedesetih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj dolazi smjena generacija, a neka od značajnih imena su Zlatica Stepan, Sonja Kastl, Nevenka Bidin, Milko Šparemblek i mnogi drugi. Baletni ansambl se povećava, a na repertoaru su i klasična i suvremena djela stranih i domaćih autora. 1965. godine balet se još više povećava i postaje samostalno umjetničko tijelo unutar svoje ustanove. Balet HNK-a bio je otvoren i za suvremene plesne stilove i eksperimente na području plesa. Sredinom 70-tih godina suvremeni balet postaje sve dominantniji u repertoaru pod vodstvom Milka Šparembleka koji baletima *Afrodite* Carla Orffa, *simfonije psalama* Stravinskog, *Pjesme ljubavi i smrti* na glazbu G. Mahlera i mnogim drugim baletima daje nove poglede plesnoj publici. Idućih godina najstariji balet jugoistočne Europe potvrđuje svoju kvalitetu tako što gostuje na brojnim europskim i svjetskim baletnim pozornicama.

Brojne baletne škole i metode protezale su se kroz povijest, neke od njih su *Metoda Agripine Vaganove* koja je voditeljica ruskog stila u pogledu na balet, a provodila ju je kao direktorica plesne škole od 1921.-1951. godine u St. Petersburgu. Vaganova je inzistirala na logičnim, jednostavnim pozicijama ruku, čistim linijama bez suvislih ukrasa. Unatoč prividnoj mekoći pokreta, plesači moraju biti snažni, tendencija je na velikim skokovima, a velika pažnja se pridaje i plesu u dvoje, tzv. Partneriranju- pas de deux. 1948. izašla je knjiga Agripine Vaganove *Osnovni principi klasičnog plesa* i u njoj je između ostalog razrađeno do u detalje koje vježbe i koliko puta ih treba raditi. Metoda je u uporabi do dana današnjeg na cijelom zapadu i u Rusiji i dominira u baletnim školama. Talijanska škola ponosi se *Cecchetti* metodom. Enrico Cecchetti je uvaživši baletnu tradiciju usavršio program strogog režima treniranja s nizom vježbi za određeni dan u tjednu. Određene vježbe su se odnosile na određene dijelove tijela, a velika se pažnja pridaje učenju anatomije i osnovnih principa te se potiče plesače u samostalnom osmišljavanju pokreta, a ne samo u oponašanju. Ova metoda je podijeljena na 7 stupnjeva, a na kraju svakog stupnja nalazi se ispit. *Balanchine* metoda dobila je ime po George-u Balanchine-u i prvotno se koristila u *New York City Ballet-u*. Glavna karakteristika ove metode je iskoristiti što više prostora u što manje vremena. Brzina, dužina pokreta i glazbena podudarnost su bitne karakteristike ove metode. Plesači moraju biti iznimno mršavi i fleksibilni, a i ozljede su česte. Ova metoda se podučava u nekoliko škola u Americi. Balanchine je začetnik apstraktnog baleta. Pravca u kojem je koreografija zasnovana na pokretima akademskog baleta bez radnje, a ljepota je u plesnoj tehnici i vještini izvođenja

pojedinih pokreta. *Bournonvill* metoda je danska škola baleta koja je osnovana na klasičnom baletu francuske škole, no August Bournonvill je razvio svoj specifičan stil. Zalagao se za ravnopravnost svih plesača jer su u ono vrijeme samo balerine bile u centru pažnje, a ostali plesači su bili samo statisti i pridržavali ih. Karakteristika ovog stila su jednostavniji pokreti ruku od drugih škola. Koriste se jednostavni dijagonalni *épaulementi* i stil je vrlo prepoznatljiv po pozama, kao što je *pointe derriere*. *The Royal Ballet School* je kraljevska, engleska škola baleta u Londonu. Ova škola nastavlja se na učenje talijanske metode i temelji se na klasičnom baletu. U toj školi uče se klasični balet, karakteristični plesovi, gimnastika i škotsko i irsko plesanje, karakteristična je težnja razlikovanje od francuskog stila. *Francuska škola* je najstarija baletna škola koja datira do 1661. godine. Poznata je po eleganciji i mekoći pokreta, a naglasak ima više gracioznost nego tehnička virtuoznost. U suvremenoj povijesti djeluje plesač *Rudolf Nurejev* koji je potaknuo gledanost baleta postavljanjem *Paris Opera Ballet*, a 1983. počeo je koreografirati brojne balette. Francuska škola od njegovog vremena mijenja naziv u *Nurejevu školu* u kojoj se njegovao stil, baziran na koracima koje je sam Nurejev usavršio. Ova škola je bila popularna zadnja dva desetljeća dvadesetog stoljeća, no poslije je počela gubiti na važnosti jer su Nurejevljevi učenici otišli u mirovinu.

5. BALETNI OPUS SERGEJA PROKOFJEVA

Sergej Prokofjev napisao je u svom velikom opusu sedam baleta: *Šut (Lakrdijaš-* 1915. Prerađen 1920), *Čelični skok* (1925-1926), *Rasipni sin* (1928-1929), *Na Dnjepru* (1930), *Romeo i Julija* (1935), *Pepeljuga* (1945), *Priča o kamenom cvijetu* (1954), no velika većina njih se (osim *Romea i Julije* i *Pepeljuge*) danas nažalost samo spominje. Unatoč svojoj posvećenosti operi, Prokofjevov prvi teatralni uspjeh proizišao je upravo iz baleta. U svojoj ranoj fazi skladanja kada odlazi u Pariz, Prokofjev susreće mecenu i umjetničkog kritičara Sergeja Djagiljeva. Djagiljev naručuje balette od Prokofjeva koji Prokofjevu donose uspjeh u zapadnoj Europi prije svog ponovnog povratka u Sovjetski Savez 1930.-ih godina.

Prvi balet koji je napisao za Djagiljeva bio je *Ala et Lolly* 1914. kada je došao u Pariz. Radnja baleta bazirana je na slavenskoj mitologiji, no Djagiljev je odbacio projekt pa je Prokofjev glazbu ovog baleta uvrstio u orkestralnu *Skitsku suitu*. U suiti možemo uočiti utjecaj radikalnosti kojeg se povezuje s *Posvećenjem proljeća* Igora Stravinskog što je jedan od razloga zašto je Djagiljev odbio balet.

1920. godine nakon izbjivanja u SAD-u Prokofjev se vraća u Pariz gdje se opet susreće s Djagiljevim i on od njega naručuje tri baleta: *Šut (Lakrdijaš-* 1915. Prerađen 1920), *Čelični skok* (1925-1926) i *Rasipni sin* (1928-1929)

Lakrdijaš je prvi dovršeni balet kojeg je Prokofjev napisao za Djagiljeva. Libreto je baziran na folklornoj temi Aleksandra Afanasjeva, a koreografiju je osmislio Leonide Massine. Radnja baleta govori o sedam lakrdijaša koji ubiju svoje žene na nagovor osmog lakrdijaša koji tvrdi da je ubio svoju ženu i oživio ju magičnim bičem te da može isto učiniti za njih. Kada ne ispuni obećanje lakrdijaši mu se žele osvetiti. Osmi lakrdijaš zatim se preruši u ženu i za brak ga odabire bogati trgovac. Lakrdijaš trgovcu ukrade 300 rubalja te pobjegne. Prokofjev je balet napisao 1915. no Djagiljevu se nije svidjela glazba pa je Prokofjev preradio čak 40% originalne partiture te je glazbu, kada se vratio u Pariz 1920., odsvirao Stravinskom i Djagiljevu kojima se glazba izuzetno dopala. Balet je praizveden 17. svibnja 1921. u Parizu, a izveli su ga *Ballets Russes*. Prokofjev je glazbu iz baleta pretvorio u istoimenu suitu, iako je na početku mislio da će suite biti predugačka zbog svojih dvanaest stavaka. Premijera suite bila je u Bruxellesu 15. siječnja 1924. i kao i balet ne uživa veliku popularnost među publikom, ali je suite ipak češće izvođenija od baleta. Balet *Lakrdijaš* izveden je samo jednom u Sovjetskom Savezu u siječnju 1928.



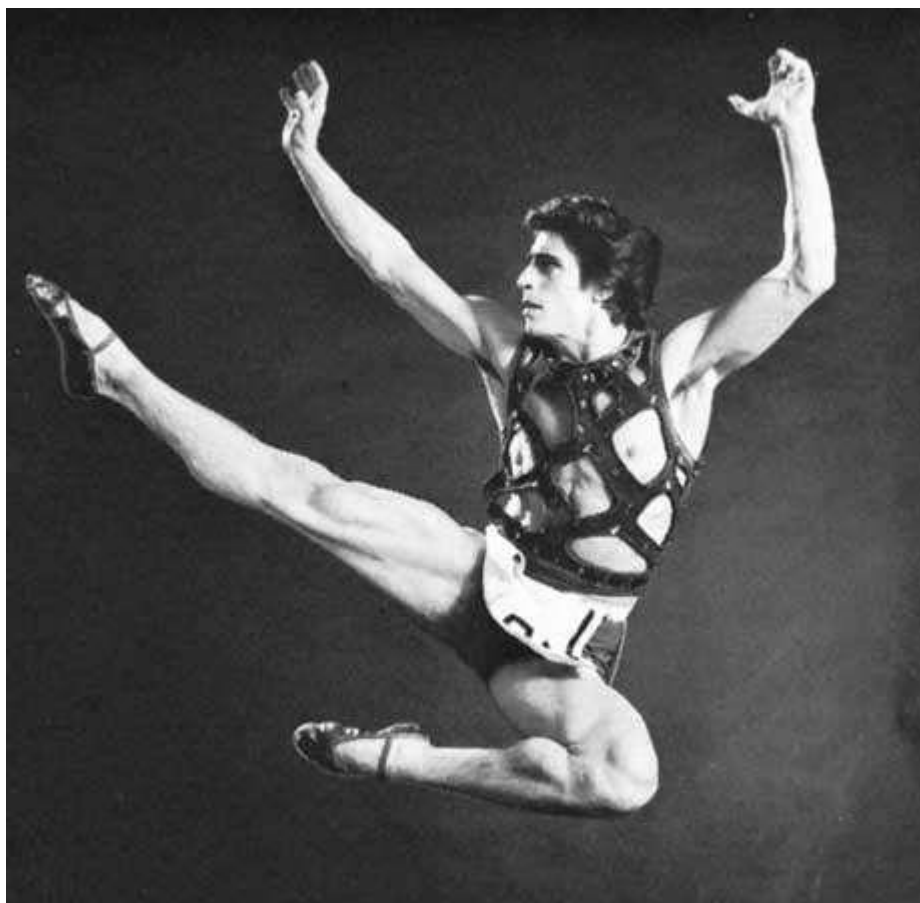
Slika 2: Nacrt postave scene i kostima za premijeru Lakrdijaša 1921.godine u Parizu https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b4/Sketches_by_Larionov_for_the_ballet_Chout_with_music_by_Prokofiev_May_1921_-_Gallica.jpg

Balet *Čelični skok* nastao je 1925. Prokofjev je napisao glazbu i surađivao je s libretistom Georgyjem Yakulovom. Balet se sastoji od dvije scene i ima 11 plesova. Radnja prikazuje život u Rusiji 1920.-ih godina. Prikazuje industrijalizaciju Rusije te nastanak tvornica. Glavni fokus radnje je ples mornara i djevojke radnice koji simbolizira uzdizanje radničkog staleža. Balet *Čelični skok* praizveden je 7. lipnja 1927. Parizu. *Čelični skok* pokazao se kao veliki uspjeh Prokofjeva i Djagiljeva jer se nakon premijere zadržao na pariškoj pozornici čak tri sezone. Tada je Djagiljev potvrdio da mu je Prokofjev metaforički „drugi sin“. Balet je izvedeč čak u Londonu, a u dvadesetom stoljeću samo je jednom nakon toga izveden 1931. godine u SAD-u. Nakon te izvedbe balet je ponovno zaživio tek 2005. i izveden je na sveučilištu Princeton u New Jerseyu. Prokofjev je glazbu iz ovog baleta također pretvorio u istoimenu, orkestralnu suitu.



Slika 3: Prikaz izvedbe baleta Čelični skok 2005. godine na Princeton-u, New Jersey (<http://www.sprkfv.net/journal/three10/princeton.html>)

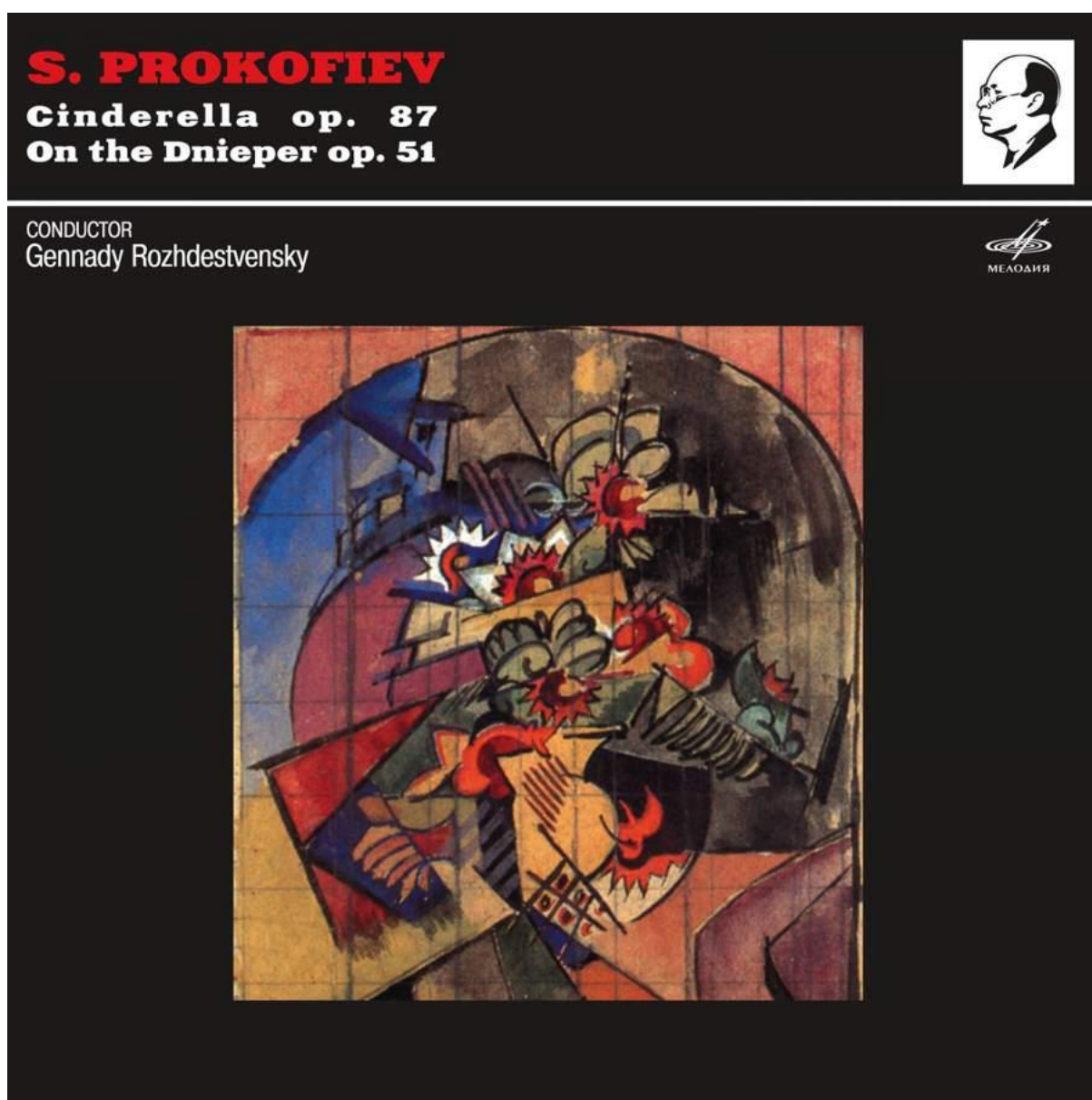
Rasipni sin, balet je koji crpi dobro poznatu biblijsku temu rasipnog sina, a motivi u glazbi su lirskog karaktera. Koreografiju je osmislio George Balanchine, a libreto Boris Kochno. Ovaj balet posljednji je u nizu kojeg je Prokofjev skladao za Djagiljeva i ujedno najpopularniji od njih, a izveden je prvi puta 21. svibnja 1929. godine, također u Parizu. Balet su izvodili *Ballets Russes*, a praizvedbu je dirigirao sam Prokofjev, no bio je nezadovoljan Balanchine-ovom koreografijom i koncepcijom kako je uprizorio radnju te mu je poslije premijere odbio platiti novac.



Slika 4: Edward Villella, 1960, u naslovnoj ulozi *Rasipnog sina*, koreograf George Balanchine (<https://www.britannica.com/topic/The-Prodigal-Son-ballet-by-Prokofiev>)

Nakon Djagiljeve smrti Pariška opera naručuje još jedan balet Sergeja Prokofjeva, a ime mu je *Na Dnjepru*. Postoji još i naziv *Na Borystheneu* koji je uzet iz francuskog jezika. Premijera baleta bila je 16. prosinca 1932. godine. Balet je povučen sa scene jer je Pariška publika očekivala temu sličnu *Rasipnom sinu*. Prokofjev to nije ni znao jer je već idući dan oputovao. Balet je koreografirao Serge Lifar. Radnja baleta *Na Dnjepru* događa se za vrijeme prvog svjetskog rata kada se Sergej, vojnik Crvene Armije vraća u selo Dnieper i otkriva da više nije zaljubljen u svoju zaručnicu Natashu. Zaljubljuje se u djevojku Olgu, no njeni roditelji dogovaraju brak za muškarca kojeg Olga ne voli. Ubrzo izbija borba između Sergejevih i Olginih bližnjih i Sergej pada, ali na kraju ljubavnike spašava suosjećajna Nataša i oni bježe iz sela. Balet se sastoji od 12 brojeva, te Prokofjev iz njega ekstrahira suite kao i iz

svojih ostalih dijela. Prokofjev u glazbi ovog baleta ističe svoje lirske motive još više.



Slika 5: Suite Na Dnjepru i Pepeljuga (<https://www.prestomusic.com/classical/products/7948129--prokofiev-cinderella-on-the-dnieper>)

1932. godine Prokofjev se vraća u Sovjetski Savez te u godinama prije drugog svjetskog rata nastaje njegovo najveće remek-djelo- balet *Romeo i Julija*.

Romeo i Julija je balet nastao 1935. godine, no nije izveden sve do 1938. Skladatelj je ekstrahirao iz baleta tri orkestralne suite i deset klavirskih kompozicija koje je publika čula prije nego je balet izveden. Premijera baleta je 1938. u Brnu, tadašnjoj Čehoslovačkoj, a prva izvedba u Rusiji je tek 1940. godine. Libreto je napisao Adrian Piotrovski, a stvoritelj koreografije je bio Sergej Radlov. Balet je trebao biti izveden u teatru *Kirov Ballet*, no Radlov je dao ostavku iz teatra pa se sklopio ugovor s *Boljšoj teatrom* u Moskvi, ali problem je bila

Prokofjevova zamisao da balet ima sretan završetak, što se kosi s originalnom pričom Williama Shakespearea i to se nije svidjelo ruskom visokom društvu pa je izvedba bila odgođena. Suite baleta već su bile izvedene u Moskvi i SAD-u, ali sam balet je došao na scenu tek 30. prosinca 1938. godine. Ova verzija ima jedan čin i glazba je bila uglavnom iz prve dvije suite, a sam Prokofjev nije mogao prisustvovati prvoj izvedbi zbog statusa zabrane. Upravo iz ovog baleta proizišla je jedna od najljepših melodija klasične glazbe u povijesti. Radnja baleta odvija se u Veroni, a scena započinje prikazom dugogodišnje svađe između dvije obitelji Capuleti i Montecchi. U isto vrijeme plemić Paris dolazi zaprositi Juliju, kći oca Capuletija, no on ga ni ne primjećuje već hrli u borbu s ostalima. Borbu prekida Veronski grof i kaže kako će osoba koja iduća započne borbu biti pogubljena. Capuleti organiziraju bal pod maskama, a na balu su svi plemići Verone. Romeo, koji je pripadnik obitelji Montecchi upada na bal i tu ugleda prelijepu Juliju. Romeo započne razgovor o osjećajima s njom. Potom skine svoju masku, a Julija se u njega zaljubi na prvi pogled. Na balu je bio i Paris koji je prepoznao Romea i uzbunio ostale. Romeo uspjeva pobjeći, no obećava Juliji kako će se opet vratiti. Kada padne noć Romeo dolazi ispod Julijina balkona i zaklinje joj se na ljubav, a ona mu uzvraća. Idućeg dana Julija ne može izdržati bez Romea te mu preko svoje sluškinje šalje pismo. Sluškinja nalazi Romea na gradskom karnevalu i predaje mu pismo u kojem Julija pristaje biti njegova supruga. Romeo odlazi svome dobrom prijatelju svećeniku Lorenzu i moli ga da potajno vjenča mlade ljubavnike. Lorenzo pristaje i potajno ih vjenča. Karneval i dalje traje i Romeo slavi sa svojim prijateljima Mercutiom i Benvoliom. Julijin rođak Tibalt ugleda Mercutia i započne borbu. Romeo pokušava prekinuti okršaj, ali u tom trenu Tibalt ubija Mercutia. Obuzet bijesom Romeo ubije Tibalta i mora pobjeći iz grada. Romeo odlazi do Julijine sobe jer ju želi vidjeti prije svog odlaska i tek što se oni rastanu u sobu ulaze Julijini otac i majka i kažu joj kako su dogovorili dan kada se ona treba udati za Parisa. Uplakana Julija odlazi svećeniku Lorenzu i govori mu što se dogodilo. Lorenzo ima riješenje, daje Juliji otrov koji bi ju trebao uspavati gotovo do točke da je mrtva, a Romeo će saznati da ona samo spava pa će potajno ući u grad i oni će zajedno pobjeći. Julija pristaje na plan i u svojoj sobi ispija otrov. Julijini roditelji nalaze ju misleći da je mrtva i ispraćaju ju u obiteljsku grobnicu. Do Romea stiže vijest o Julijinoj smrti prije pisma oca Lorenza i on juri u grobnicu i vidi mrtvu Juliju. Potresen ispija otrov i ubija se kako bi mogao vječno biti sa svojom dragom. Julija se budi iz gotovo smrtnog sna i vidi mrtvog Romea kako leži pored nje. Ona uzima Romeov bodež i ubija se njime. Obitelji dolaze do grobnice i vidjevši dvoje mladih ljubavnika kako leže mrtvi tuga pada na njih i odlučuje se pomiriti jer poučeni shvaćaju

kakvu je tragediju njihova svađa izrodila. Balet *Romeo i Julija* u Hrvatskoj je izveden 1948. godine u Zagrebu, a koreografirala ga je je Margareta Froman.

Dance Of The Knights
(from *Romeo And Juliet*)

Sergei Prokofiev

Allegro pesante ♩ = 100

f pesante

simile

© Copyright 2005 Dorsey Brothers Music Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Slika 6: Prikaz teme plesa vitezova iz baleta *Romeo i Julija*

Drugi najveći balet je *Pepeljuga* koji je Prokofjev radio od 1940.-1944. Naime prekinuo je skladanje ovog baleta jer je radio na svojoj operi *Rat i mir* pa je vrijeme nastanka u dosta dugačkom periodu.. Libreto ovog jednog od najpoznatijeg svjetskog baleta napisao je Nikolaj Volkov. Premijera ovog baleta bila je 21. Studenog 1945. U *Boljšoj teatru*, a tvorac

koreografije je Rostislav Zakharov. Priča je inspirirana narodnom bajkom koju su zapisala braća Grimm. Libreto baleta govori kako je Pepeljuga kći oca koji se oženio zlom joj maćehom, a ona ima dvije svoje kćeri. Zla maćeha i sestre jako se loše odnose prema Pepeljugi, a otac gotovo nikada nije kod kuće. Pepeljuga pomaže sestrama da se spremne za bal na kojem će doći sam princ i odabрати svoju buduću suprugu. Na vrata pokuca starica tražeći novac za kruh, no jedino joj se Pepeljuga sažali i da joj novac, starica joj se zahvaljuje i ode. Sestre odlaze na bal i Pepeljugu ostavljaju samu kod kuće. U to dolazi starica i pred Pepeljugom se pruruši u njenu vilinsku kumu. Ona zove svoje vile četiri godišnja doba i one daju svoje darove Pepeljugi između kojih su prelijepa haljina, kočija s konjima i male staklene cipelice. Pepeljuga odlazi na bal, ali uz upozorenje vilinske kume koja joj kaže da mora otići prije ponoći s bala jer tada čarolija prestaje. Sestre su već na balu, a uskoro stiže i princ. Potom u sjajnoj kočiji dolazi Pepeljuga i sve oči postaju uprte u nju. Princ se odmah zaljubi u nju i oni plešu i provode večer zajedno. U tom trenu otkucava ponoć i Pepeljuga bježi s bala, no ispušta jednu staklenu cipelicu. Dolazi kući i zaspi, a potom se probudi ujutro i pita se da li se bal stvarno dogodio ili je sve to bio san. Nalazi jednu staklenu cipelicu kod sebe i skriva ju u svoju pregaču. Princ traži vlasnicu cipelice po svom kraljevstvu i dolazi do njihove kuće. Pepeljugine sestre žele se okušati i natjeraju Pepeljugu da im pomogne u navlačenju cipelice. Dok Pepeljuga pomaže starijoj sestri navući cipelicu iz pregače joj ispada druga cipelica i princ shvati da je ona prava vlasnica. Sestre se ispričavaju za sve loše što su učinili Pepeljugi, ona im oprašta, a princ i Pepeljuga se vjenčaju. U Zagrebačkom HNK-u Pepeljuga je izvedena 1970. godine, a koreografirao ju je Ivica Sertić.



Slika 7: Balet Pepeljuga, ples princa i Pepeljuge

(https://www.balletandopera.com/classical_ballet/Sergei_Prokofiev_Cinderella_ballet_in_/info/sid=GLE_1&play_date_from=01-Jul-2018&play_date_to=31-Jul-2018&playbills=60986)

Balet *Priča o kamenom cvijetu* posljednji je Prokofjevlev balet, a napisan je između 1948 i 1953. godine. Napisan je prema ruskoj folklornoj priči istoimenog naziva, a napisao ju je *Pavel Bazhov*. Danillo je klesar koji zaboravlja na svoju zaručnicu Katerinu i odlazi naučiti tajnu izrade najljepšeg kamenog cvijeta na Bakrenu planinu kojoj vlada gospodarica Bakrene planine. Danillo nauči tehniku izrade i Gospodarica ga zarobi na planini. U međuvremenu Katarina je napastovana od strane pijanca Severjana i odlazi tražiti Danilla. Na poslijetku ga nalazi, no Gospodarica se ljuti na Danilla jer sada kada je naučio tehniku izrade želi otići s Katarinom. Danillo pokazuje svoju ljubav prema Katarini i Gospodarica ih na kraju oslobađa i oni žive sretno do kraja života. Koreografiju je napravio *Yuri Grigorovich*, a premijera se odvila 1954. nakon Prokofjevlevljeve smrti. Djelo obiluje jednostavnim i lako pamtljivim melodijama pogotovo na početku kada se predstavlja Gospodarica Bakrene planine, ovo djelo

nije toliko poznato kao *Romeo i Julija* i *Pepeljuga*, no šarmantnost melodije i ritma u njemu su vrlo uočljivi.



Slika 8: Prikaz iz baleta *Priča o kamenom cvijetu*

(https://www.balletandopera.com/classical_ballet/Sergei_Prokofiev_Stone_Flower_ballet_i/info/sid=GLE_1&play_date_from=01-Nov-2017&play_date_to=30-Nov-2017&playbills=56299)

Zanimljivo je da kao osmi balet možemo ubrojiti Prokofjevovu simfonijsku priču *Peća i vuk* (1936) jer je ona kasnije prerađena i kao balet i izvođenija je kao takva. Balet izvode narator, simfonijski orkestar i plesači, a cilj priče je da djeca slušno nauče prepoznavati određeni instrument koji se pojavljuje uz određenog lika. *Peća i vuk*, kao balet jedan je od najizvođenijih balet Sergeja Prokofjeva, a također je snimljeno nekoliko filmskih/animiranih verzija te simfonijske priče. Ova simfonijska priča kroz povijest je imala puno slavnih naratora kao što su: Alec Clunes, Jacqueline du Pré, George Raft, Johnny Morris, Beatrice

Lillie, Angela Rippon, Willie Rushton, Boris Karloff, Frankie Howerd, Sean Connery, Ben Kingsley, Richard Baker, Hermione Gingold, Terry Wogan, Christopher Lee, David Bowie i Sting.



Slika 9: Baletno uprizorenje *Peće i vuka*

(<http://www.byroncentre.com.au/event/peter-the-wolf-ravels-bolero-presented-by-byron-ballet-3/>)

5.1. Primjena Prokofjevovih baleta u nastavi glazbene pedagogije

Baletni opus Sergeja Prokofjeva možemo na najbolji način primijeniti u nastavi tako da simfonijsku suitu *Peća i vuk*, prerađenu u balet, prikazemo učenicima s ciljem da upoznaju instrumente simfonijskog orkestra. Kroz baletni prikaz te simfonijske priče učenike ćemo lakše približiti i zainteresirati za sam balet kao i baletnu glazbu u kojoj se nalaze najljepše melodije klasične glazbe. Baletna djela poput *Romea i Julije* te *Pepeljuga* učenicima su sama po sebi već bliska budući su radnje istih preuzete iz općepoznatih priča. Samu temu *Ples vitezova* iz baleta *Romeo i Julija* možemo predstaviti učenicima kao izuzetno kvalitetnu i upečatljivu temu. Balet *Pepeljuga* učenicima će biti zanimljiv zbog bajke koje su zasigurno čuli u svome djetinjstvu, a isto tako će im biti i očaravajuća sama pojava scene, kostima te koreografije kao takve. Baletnim opusom Sergeja Prokofjeva možemo napraviti korelaciju između predmeta glazbene kulture i tjelesne i zdravstvene kulture na način da prvo naučimo

djecu osnovne pozicije ruku i nogu u baletu. Kada djeca nauče pozicije moći će ih prepoznati kod profesionalnih plesača pri odlasku na neki balet. Nadalje, Prokofjevov baletni opus možemo povezati i sa likovnom umjetnosti, baveći se likovnošću izrade kostima te jednako tako bitne scenografije, uvodeći ih tako i u povijest umjetnosti. Time ćemo učenike zainteresirati za kritičko razmišljanje te im dati poticaj za istraživanjem, težnji za novim znanjima i razvoju ljubavi prema glazbi i umjetnosti općenito.

6. ZAKLJUČAK

Baletni opus Sergeja Prokofjeva tema je velikog značaja za povijest baleta jer upravo u njegovim baletima pronalazimo jedne od najboljih i najljepših baleta od njegova samog nastanka. Zbog svjetskih ratova i brojnih drugih događanja u razdoblju Sergejeva života mnogi od tih baleta nažalost nisu mogli doći do izražaja, iako njegova glazba nije bila atonalna kao kod većine njegovih suvremenika već se smatra na samoj granici tonaliteta i obiluje lirskim motivima. Prokofjevovi baleti izvor su, ne samo zanimljive i kreativne glazbe, već su izvor interesantnih i pitkih tema. Balet je definitivno najbitnija forma uz koju vežemo Prokofjeva jer je upravo u njoj ostvario svoja najbolja i najzrelija glazbena djela te se kao takav i sam svrstava među najveće skladatelje ove glazbene vrste.

Balet kao forma oduvijek je privlačio ljude upravo zbog svog načina kanaliziranja umjetnosti kroz pokret te kao takav nikada ni neće prestati biti zanimljiv čovječanstvu, a Prokofjevovi baleti stoje čvrsto kao dokaz tome da baletna glazba i sam pokret nikada neće nestati iz čovjekovog srca.

SAŽETAK

Balet je plesna forma kojom se većinom bave profesionalni plesači te je kao takva postavljena na vrlo visoku razinu po pitanju elemenata, stila i vještine izvođenja plesnih koraka. Ples kao takav ima iza sebe dugu i bogatu povijest te je imao u nekim godinama veliko značenje za tadašnje društvo i tretirao se kao posebna vrsta umjetnosti. U ostalim razdobljima uživa također veliku popularnost te u samom 20. stoljeću, kada se rađaju mnogi vrhunski baleti današnjice, balet postaje jedna od omiljenih umjetnosti velikom dijelu svjetske populacije sve do danas. Sergej Prokofjev samo je jedan od skladatelja 20. stoljeća koji su poklonici ove veličanstvene vrste. Njegov baletni opus najbolje govori o tome da su jedne od najljepših i najkreativnijih melodija upravo stvorene na području baleta.

Ključne riječi: balet, 20. stoljeće, Sergej Prokofjev, baletni opus.

ABSTRACT

Ballet is a dance form which is most widely performed by professional dancers, therefore it is set on a very high level regarding elements, style and skills of performing dance moves. Dance has a long and rich history and in some years it had a big significance for the society at the time and it was treated as a special form of art. In other times it enjoys big popularity, especially in the 20th century when some of the best ballets of today are being born and ballet has become one of the favourite arts to the big part of world's population till the present day. Sergei Prokofiev is just one of the 20th century composers who are followers of this magnificent form. His ballet opus is the best example of the fact that some of the gratest and most creative melodies are created on the area of ballet.

Key words: ballet, 20th century, Sergei Prokofiev, ballet opus.

7. LITERATURA

- Danuser H. (2007.) Glazba 20. stoljeća, Zagreb
- Andreis J. (1976.) Povijest glazbe, knjiga III, Zagreb
- Brkljačić D. (2013.) Baletna klasika, Zagreb
- Rojko P. (2005.) Metodika glazbene nastave–praksa II. Dio: Slušanje glazbe. Zagreb: Jakša Zlatac
- Vaganova. A. (1969.) Osnovni principi klasičnog baleta
- Mitler F. (2003.) Velika glazba baleta
- Warren G. W. (1989.) Tehnika klasičnog baleta

Online literatura: <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Prokofiev#ref242042>

<https://www.brb.org.uk/profile/sergei-prokofiev>

https://www.balletandopera.com/classical_ballet/mus_romeo_juliet/info/sid=GLE_1&play_date_from=18-Dec-2008&play_date_to=23-Mar-2009&playbills=13166

Press, S. D. Prokofiev's ballets for Diaghilev