Funkcija primjenjene glazbe u filmskoj i kazališnoj glazbi

Đudarić, Monika

Undergraduate thesis / Završni rad

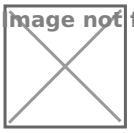
2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:453236

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

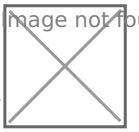
Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**



Repository / Repozitorij:

Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula





Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

MONIKA ĐUDARIĆ

FUNKCIJA PRIMIJENJENE GLAZBE U FILMSKOJ I KAZALIŠNOJ GLAZBI

Završni rad

Pula, 20. rujan 2019.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

MONIKA ĐUDARIĆ

FUNKCIJA PRIMIJENJENE GLAZBE U FILMSKOJ I KAZALIŠNOJ GLAZBI

Završni rad

JMBAG:0303062936, redovita studentica

Studijski smjer: glazbena pedagogija

Predmet: Primijenjena glazba

Znanstveno područje: Umjetničko područje
Znanstveno polje: Glazbena umjetnost
Znanstvena grana: Glazbena pedagogija
Mentor: dr. art. Bashkim Shehu, red. prof. art.

Pula, 20. rujan 2019.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Monika Đudarić, kandidatkinja za prvostupnicu glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica
Monika Đudarić

_____

U Puli, 20. rujna 2019. godine

IZJAVA
o korištenju autorskog djela

Ja, Monika Đudarić dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom „*Funkcija primijenjene glazbe u filmskoj i kazališnoj glazbi“* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.
Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 20. rujna 2019. godine

Potpis
Monika Đudarić

SADRŽAJ

1.UVOD....6
2.ANTIČKO GLAZBENO KAZALIŠTE....7
2.1. GRČKA....7
2.2. Grčka tragedija....7
2.3. Veliki grčki tragičari....8
2.4. O grčkom glumištu....9
2.5. Glazba grčkog kazališta....9
2.6. Dionizijske svečanosti....10
2.7. Arhitektura grčkog kazališta....11
2.8. RIM....11
3. ODSUTNOST KAZALIŠTA SREDNJEG VIJEKA....13
3.1. Liturgijska drama....14
4. ZLATNO DOBA ENGLESKE....15
4.1. Kazališni život u Shakespearevo doba....15
4.2. Elizabetinska kazališta....16
4.3. Publika i glumci....16
4.4. Arhitektura elizabetinskog kazališta....17
5. OPERA KAO NOSITELJ BAROKNOG SJAJA....18
5.1. Pojava i razvoj opere u Italiji....18
5.2. Razvoj opernog kazališta u Rimu....20
5.3. Javna kazališta Venecije....20
5.4.Francusko barokno kazalište....21
5.5. Hamburško kazalište....23
6.KLASICISTIČKO KAZALIŠTE 18. STOLJEĆA....24
6.1. Operna umjetnost početkom 18. stoljeća u Italiji....24
6.2. Razvoj opere buffa....25
6.3. Gluckova operna reforma....25
6.4. Opera u drugoj polovici 18. stoljeća....26
7.ROMANTIČNO KAZALIŠTE 19. STOLJEĆA....27
7.1. Romantična njemačka i austrijska opera....28
7.2. Francuska opera....29
7.3. Operne reforme druge polovice 19. stoljeća....29
8. POJAVA NIJEMOG FILMA....31
8.1. Zlatno doba....32
9. ZAKLJUČAK....33
10. LITERATURA....34
11. SAŽETAK....35
12. ABSTRACT....36

1. UVOD

Glazba nikada nije ovisila samo o važnosti tona. Glazba je prvenstveno nastala u kolektivu i zbog njega. Ona se uklopila u radne procese kako bi pomogla čovjeku da ih brže i lakše obavi. Ona postaje smišljeno čovjekovo nastojanje da pomoću nje djeluje na vanjski svijet.

Tražeći nadahnuće u poznatim povijesnim osobama, tek je nekoliko spoznaja nastalih više kao plod mašte nego znanstvenog objašnjenja. Promatrajući tako etape znanosti, Charles Darwin pokušao je objasniti postanak glazbe biološkim putem, navodeći da je glazba samo sredstvo kojim se bića suprotnih spolova privlače u svrhu razmnožavanja, Karl Bücher smatrao je da je glazba nastala iz zvukova koji prate određene pokrete u radu, Carl Strumf da se glazba razvila iz poklika koji su ljudima u primitivnim zajednicama služili kao signali, dok Carl Combarieu ima tezu da glazba ima neke veze sa magijom. No, ipak treba postaviti jedno važno pitanje: „Što je svakoj od tih teorija zajedničko?“

Zanimljivo je otkriti kako je glazba uvijek imala svoju primjenu bilo da se radilo o zakonu prirode, o plemenitim ritualima gdje magični pjev postaje oružje za obranu i napad, o dozivanju kiše i sreće u lovu i ratnim pohodima, o povezanosti poezije, plesa i mimike gdje pantomimička igra predstavlja stvaralačku snagu kolektiva, iz tih je činjenica doista teško ne uočiti da glazba nikada nije bila samo igra tonova, a danas tako često to zaboravljamo. U beskonačnosti ponavljanja tona, riječi, pokreta i mimike u životu primitivnih zajednica, ne bi bilo tako čudno uočiti kako u tom slučaju imamo pred sobom neke prve početke kazališta.

Iz neizmjerne želje da progovorim o ljepoti kazališne i filmske glazbe, nastao je završni rad koji prati putovanje od davnine antičke Grčke, tragedije i komedije rimskih pozornica do potpunog nestajanja kazališta iz povijesti u doba mračnog srednjeg vijeka, snažnog sukoba interesa, karaktera, težnji i potreba u operi baroka i onih velikih reformi u doba klasike i romantizma. Funkcija primijenjene glazbe odrazila se i na platnu pojavom nijemog filma u kojem tamo negdje pokraj pozornice, dramatičnost zbivanja prati pijanist za klavirom.

2. ANTIČKO GLAZBENO KAZALIŠTE

2.1. GRČKA

Pogledamo li javni život starih Grka, primjer su onih koji su itekako znali uživati. Gotovo da nije bilo javnih svečanosti koje nisu bile praćene glazbom. Cvat glazbe u Grčkoj, rezultat je smisla i ljubavi za umjetnost tonova postignutih odgojem. Odgajati putem glazbe značilo je promatrati ju sa etičkog stajališta i zaključiti koliko im ona donosi dobra, a koliko zla. Omladina mora učiti glazbu, i to dobru glazbu. Koliko je glazba bila neizostavan element u socijalnom i političkom okruženju, govori Platonova izreka: *„Što je u državi bolja glazba, bolja će biti i država!“*

Stoga je od neizmjerne važnosti da glazba ne smije služiti samo pukoj zabavi već odgoju, duhovnosti te smirivanju strasti i zlih pobuda. Iza svake grčke priče, slijedila je neka pouka. Da je glazba bila od velikog značaja govori i podatak da tijekom velikih svečanosti u čast boga Dioniza nije bila važna podjela muškaraca i žena u kazalištu, a čak su i zatvorenici tih dana morali biti pušteni na slobodu.

Jednako kao i u životima primitivnih zajednica, Grci su duboko vjerovali u magiju. U tom magijskom ritualu, susrećemo blisku suradnju riječi i tona na kojima se temelji glazbeno stvaralaštvo toga vremena. Važno je istaknuti da je glazba kod Grka jedina umjetnost kojoj ime potječe od božanstva – *Muza*, a umjetnost muza obuhvaćala je instrumentalnu svirku, pjevanje i ples, što znači da su napjev, riječ i ritam tvorili nerazdvojnu cjelinu. No, ako su Grci imali toliko sličnosti kao i ljudi primitivnih zajednica, zasigurno se postavlja novo pitanje: *Jesu li Grci zaista prvi tvorci kazališta ako je udruživanje riječi, tona i pokreta već davno postojalo u kulturi čovječanstva?* Odgovor dakle leži u grčkoj tragediji.

2.2. Grčka tragedija

Starogrčka tragedija nije se pojavila na temelju prvotnog ujedinjavanja dramskih elemenata. Iz kulta magičnih sila predvođenim plesom i pantomimom, razvile su se pjesme koje su slavile životne radosti, naročito boga vina Dioniza, a nazvane su ditiramb. Ditiramb se sastojao od pjevanja zbora koje je uvodio solist (korifej).

Članovi zbora kružili su oko Dionizova oltara obučeni u kozje, jareće kože. Sudjelovali su i svirači s aulosom i bubnjem. Ipak, zašto tumačiti da je grčka kultura zaslužna za pojavu kazališta? Bez obzira na već spomenute elemente iz primitivnih zajednica, Grci su u svoje predstave uveli glumca, a samim time, dobili smo sve elemente drame. Tako se proširen i obogaćeni ditiramb sa gradskih trgova postupno preselio u poseban prostor nazvan amfiteatar, a budući da je već ranije spomenuto kako je ditiramb označavao pjesmu, sasvim je jasno da novi slijed događaja na pozornici više ne možemo nazivati ditirambom.

2.3. Veliki grčki tragičari

Grčka je tragedija nastala sredinom VI. stoljeća prije Krista. Razlog zašto se ona nije pojavila ranije može se protumačiti iz gospodarskog stanja kulture i umjetnosti u Ateni, koja je u V.st. doživjela vrhunac svog stvaralaštva na svakom području. Ipak, za nas bitno kazališno područje, obogatila su djela koja postaju izvorom moralne pouke i duboke etičnosti, djela najvećih imena grčke tragedije koja su dovela grčko kazalište do vrhunca i uveličala njezin razvojni put prema temeljnoj koncepciji drame. I danas, nakon niza stoljeća, o imenima grčkih tragičara, rijetki su oni koji nisu čuli. O životnim bolima i radostima koje su izbivale na pozornicama starogrčkog kazališta, pisali su Eshil, Sofoklo i Euripid.

Vjeruje se da je Eshil napisao oko 90 tragedija od kojih je sačuvano 7, a među njima se nalazi *„Prikovani Prometej“* i *„Oresteja“*, dok je Sofoklo napisao 120 kazališnih komada od kojih je također sačuvano samo 7, a svima nam je znana *„Antigona“, „Kralj Edip“* i *„Elektra“*. Nešto kraći, no ipak najznačajni umjetnički izričaj ostvario je Euripid sa svojih 75 napisanih djela, a sačuvano ih je čak 18. U tim djelima pronaći ćemo *„Medeju“*, *„Ifigeniju u Aulidi“* i *„Ifigeniju u Tauridi“* te najstariji zapisani glazbeni dokument *„Oresta“*.

I dok je tragedija vodila glavnu riječ prilikom dionizijskih svečanosti, nakon predstave dolazi do gozbe, pjevanja i plesa, a od tuda se razvija komedija. Bila je to tek satira dijaloga sa pjevanjem i plesnim točkama za čije je područje djelovao Aristofan. Napisao je 44 kazališna djela od kojih se sačuvalo 10 te su najpoznatije *„Ptice“*, *„Lisistrata“* i *„Žabe“.*

Ipak, grčka će tragedija biti neobično važna pojava ne samo u razvoju grčke kulture, već i kulture čitavog čovječanstva. Zajedništvo tona, riječi i glume, oplodit će europsku glazbu dugi niz stoljeća.

2.4. O grčkom glumištu

O grčkim glumcima tek je nekoliko priča. Poznato je kako su glumili isključivo s maskama na licu, ponajviše iz razloga što je u počecima kazališta, pjesnik sam glumio sve uloge. Poslije se pojavio prvi glumac, zatim drugi i treći, no više od trojice glumaca, grčka tragedija nije poznavala. Iako su žene mogle sudjelovati u gledalištu za vrijeme predstave, ta ravnopravnost spolova ipak nije vrijedila na samoj pozornici budući da su muškarci glumili sve uloge, pa čak i ženske.

Biti glumac u kazalištu, značilo je truditi se najbolje ispričati priču jer su najbolji glumci bili su nagrađivani, dok je loše glumce, publika osuđivala i ponekad tražila da se kazne tjelesnim kaznama iz čega možemo zaključiti kako se gledaoci u svečanim odijelima, nisu nimalo ustručavali javno izricati svoje mišljenje o izvedbi.

U grčkoj tragediji bilo je otprilike 28 raznih maski: šest za starce, osam za mlađe muškarce, jedanaest za žene, tri za sluge. Dijelile su se u karakterne i obične te se u njima mogu vidjeti ostaci drevnih magijskih igara. Osim maski, postojale su i sandale s vrlo debelim potplatima koje su glumci navlačili kako bi bili viši.

2.5. Glazba grčkog kazališta

Glazba je u tragediji bila bogato zastupljena. Instrumentalnu glazbu predstavljali su nastupi svirača aulosa, koji je izvodio interludije, a njemu se ponekad pridružila i kitara. Glazba je često imala vodeću ulogu u razvoju dramskog zbivanja, no glumci prilikom dijaloga nisu pjevali. Nije to čak bio niti čisti govor, već neko recitiranje uz pratnju aulosa. Grčka je tragedija imala pet činova i četiri međučina, a pjesnik tragedije redovito je bio i njezin skladatelj. Iako starogrčki glumci nisu pjevali svoje uloge, najkritičnije i najsudbonosnije trenutke dramske radnje simbolizirao je zbor koji je obično imao 12 do 15 članova. Ponekad je zbor sudjelovao u samoj drami, no u većini slučajeva, zbor je nastupao u međučinovima (stasinomima).

Zanimljivo je kako u grčkom kazalištu nije bilo odmora između završetka jednog i početka drugog čina kako to obično danas biva. Nastupi zbora bili su podijeljeni u tri dijela (strofa, antistrofa i epod), a njegova glavna uloga odražavala je glas javnosti, odnosno društvo koje hvali, ali i opominje, prijeti i osuđuje zgode nejednakog sukoba objašnjavajući njegove posljedice i tražeći pravedno rješenje. Uvođenjem trećeg glumca u Sofoklovim djelima, uloga zbora znatno je smanjena.

2.6. Dionizijske svečanosti

Koliko je glazba bila važna sastavnica grčke kulture, govore svečanosti u ime Dioniza, boga vina, u kojima je sudjelovao čitav grad. No, kao što je već spomenuto, glazba u Grčkoj nije predstavljala samo puku zabavu. Svakoga proljeća, slaveći tako Dioniza, brojni su atenski saveznici donosili svoje političke ideje demonstrirajući tako veličinu, moć, bogatstvo i ugled Atene.

Postojale su Seoske ili Male dionizije i Gradske ili Velike dionizije koje su se održavale u različita godišnja doba. Sve je to nekako dovelo do Dionizijskih misterija. Naime, već je ranije spomenuto kako su stari Grci imali neke veze s magijom. Prema tome, dionizijske svečanosti nisu bile samo glazbeni perfomans, već ritual u kojem su se vjernici oslobađali negativnih emocija, no ne samo putem plesa i muzike. Postoji jedna besmislica kako su Grci prilikom svečanosti, u svoja vina dodavali sastojke raznih biljaka od kojih su neke imale halucigena svojstva, a oni su takva začinjena vina simpatično nazivali *„čarobni napitak“*. Ipak, od četiri svečanosti koje su se održavale u čast boga Dioniza nastale u 5. stoljeću prije Krista, one gradske nastale u 6. stoljeću, ipak su dostigle najveći ugled.

Svečanost Velikih dionizija započinjala je početkom proljeća, 10. dana mjeseca *elapheboliona* (ožujak/travanj). Večer uoči svečanosti, nošen je kip Dioniza u svečanoj povorci i smješten u njegov hram, a zatim bi se u noći pročula se vijest da se bog pojavio i svečanost je tada mogla početi. Prvoga dana svečanosti, organizirala se povorka i nosila se Dionizova slika kroz grad, a onda bi se obavila žrtva i kip boga iz hrama prenio u kazalište gdje su se popodne održavali nastupi zborova te se najavljivalo koje će se dramske predstave izvoditi u iduća četiri dana.

Idućeg dana izvodile su se komedije, njih ukupno pet, a vrhunac dana narod je proslavio uz dugo očekivane tragedije, pisane samo za ovu prigodu. Treći dan bio je posvećen tetralogiji. Tu se zapravo radilo o trilogiji tematski vezanih tragedija uz dodatak satirske igre. Dva posljednja dana svečanosti, bila su u potpunosti ista kao i treći.

Treba naglasiti i kako su Dionizijske svečanosti bile natjecateljskog duha, stoga su uvijek završavale proglašenjem pobjednika tragičara čija je predstava prema kriteriju sudaca bila najuspješnija, a kasnije se slavio i najbolji glumac tragedije. Nakon završetka svečanosti, idućeg dana bi se održala narodna skupština na kojoj se raspravljalo je li svečanost bila provedena prema propisima, kao i o eventualnim neprilikama.

2.7. Arhitektura starogrčkog kazališta

Najstarija grčka kazališta bila su građena isključivo na otvorenom prostoru. Stari bi Grci izabrali padinu na brijegu što pokazuje izvrstan položaj za sve gledatelje kazališta koje je moglo primiti i do 20.000 gledatelja. Na takvu padinu Grci bi postavljali pravilno položene redove kamenih klupa – *kaveje*. Akustika je u grčkim kazalištima bila tako dobra da se u posljednjem redu čulo isto tako dobro kao u prvom. Ne samo radi akustike, već i radi vizualnog doživljaja, najstarija kazališta su bila kružna ili polukružna, a u središtu se nalazila *orkestra* (od kuda potječe današnji naziv za veći instrumentalni sastav) i bila je namijenjena zboru i kretanju glumaca. Poseban šator *skena*, od kuda potječe naziv scena, služio je za presvlačenje glumaca, a kasnije se šator razvio u pravokutan oblik okružen stupovima te se koristio za potrebe radnje. Najpoznatije je, naravno, starogrčko kazalište u Ateni gdje je i počela kazališna drama, a najveće je ono u Epidauru.

2.8. RIM

U rimskoj kulturi, mnogo je tragova helenističkog utjecaja. Ipak, veličina Rima nije se odrazila u glazbi kako smo to mogli uočiti kod starih Grka. Dakako da je glazba bila bitna, no moć Rima odražavala se u krvavim igrama gladijatora te baletnoj pantomimi u kojoj svrha nije bila ljepota umjetnosti već tjelesna vještina i okretnost. I u Rimu su svečanosti bile namijenjene masama sa ciljem da odvrate

pogled širokih slojeva od društvenih i državnih problema, no glazba se nije primijenjivala radi ljubavi i odgoja ili pak, slaveći nekog boga. Razlog zašto je glazba bila zastupljena u amfiteatrima, samo je povećavala dojmljivost gladijatorskih igara.

Poznato je da se u narodu u raznim prilikama pjevalo. Kao tipičan ratnički narod, imali su velik broj puhačkih instrumenata, osobito limenih (tuba i rog). Vojničke pjesme bile su česte, a važnu su ulogu imale koračnice. Važnosti političkog ideala *„Narodu treba dati kruha i igara“* u 2. stoljeću prije nove ere, unio je ratnički duh i u kazalište. Iako je glazba uglavnom bila namijenjena svim ljudima u kazalištu, imućni privatnici posjedovali su i vlastite kućne orkestre koje su činili robovi. U dvorcima su postojale i hidrauličke orgulje, no ne zbog vjerskih potreba, već zbog zabave. Česti gosti takvih privatnih predstava bili su solisti virtuozi koji su dolazili iz Grčke ili Aleksandrije.

U rimskom se kazalištu osobito razvila komedija čiji je predstavnik bio Plaut. Podatak kada je rođen, ne zna se, no umro je 184. prije nove ere. U rimskoj komediji nema zbora kojeg susrećemo u grčkoj tragediji, ali se u njoj razvilo bogato solo-pjevanje te instrumentalne točke. Nažalost, niti jedan rimski glazbeni zapis nije ostao sačuvan.

3. ODSUTNOST KAZALIŠTA SREDNJEG VIJEKA

Ono što je kazalište u antici predstavljalo, divan magični ritual koji prati jedinstvo riječi, tona, pokreta i mašte donijelo je slobodu. No, u toj su se slobodi Rimljani pretjerano okušali. Primjena glazbe u gladijatorskim ritualima rimskog amfiteatra doveo je do duhovnog preokreta kulture srednjeg vijeka. Padom Zapadnorimskog Carsta, nestalo je i kazalište. Osim pojave ranog kršćanstva, nedvojbeno je suditi da je i feudalizam odigrao svoju ulogu. Dok su u antičkoj Grčkoj ili primjerice Rimu, robovi bili ti koji su činili orkestre, u srednjem vijeku postojali su kmetovi čija je uloga bila obrađivati zemlju za feudalca, a ne služiti mu putem glazbe.

Sa strane Crkve, glazba se nije njegovala kao umjetnost, odgoj, a daleko od toga da je imala ikakve poveznice s magijom. Mnogim je vjernicima smetala sama glazba jer vjernik zbog nje može postati rastresen uživajući u ljepoti tonova, a pritom ne shvaćajući istinsku vrijednost sadržaja crkvenih tekstova. Iz bogoslužja su uklonili sve što je podsjećalo na poganske običaje, osobito pokret i ples. Crkva je također zauzimala neprijateljski stav prema elementima narodnog glazbenog stvaralaštva koji se zbog veće slobode u tematici, uvelike sukobljavao s načelima i smjernicama crkvene glazbe. Neovisno o tome, samostani i katedrale postali su glavna središta pismenosti i znanja u srednjem vijeku, unaprijedili su glazbenu umjetnost usavršavanjem instrumenata, ali i razvojem notnog pisma.

Dakako da su u svjetovnoj glazbi značajnu ulogu imali žongleri koji su kao putujući pjevači i svirači širili narodnu glazbu zabavljajući se uz plesne pokrete, glumu, mađioničarske trikove i točke s dresiranim životinjama, dok ih je Crkva posebno progonila gledajući u njima „pomoćnike vraga“. Uočiti se mogu elementi kazališta, no ne može se konstatirati pojam kazališta, jer ono tada nije postojalo kao institucija.

3.1. Liturgijska drama

Iako je nešto ranije spomenuto kako je srednji vijek bio odličenje poštivanja crkvenih dogmi, ona je polako pronašla put prema samostalnom umjetničkom stvaralaštvu. Postupnim promjenama u samom bogoslužju, na temelju umetanja novih tekstualnih ulomaka u liturgijske tekstove, stvarali su se dijalozi te davali osnove buduće dramatizacije.

Iz težnje da se pomoću glume i pjevanja živopisno ilustriraju glavni događaji iz Isusovog života ili života svetaca, istaknula se nova književno-umjetnička forma: *liturgijska drama*. Može se reći kako je ona bila spoj crkvenog i svjetovnog ponajviše radi toga što se s vremenom sve češće unutar liturgijske drame iskorištavaju narodni napjevi, a izvan crkve, nabožni motivi potpuno gube svoju vjersko-poučnu svrhu i pretvoraju se u slobodne parodije liturgijskog teksta.

Govorimo li o glazbi, u njoj ćemo pronaći razne elemente himne, narodne napjeve, plesne fragmente, svečane koračnice te zborove anđela i demona te zvuk orgulja kojim odlikuje srednjovjekovni doživljaj.

4. ZLATNO DOBA ENGLESKE

4.1. Kazališni život u Shakespearevo doba

Šesnaesto stoljeće, odnosno doba renesanse, nije doprinijelo značajne promjene europskih zemalja na području kazališta jer znamo, još od srednjeg vijeka, da je glazba procvjetala duhovno. Ipak, Engleska je upravo u tom vremenu doživjela procvat drame, a u Londonu je vladala prava kazališna groznica. Kazalište postaje omiljeno mjesto okupljanja naroda koji se u kazalište dolazi opustiti nakon ručka i spreman je platiti i najlošije mjesto u parteru kako bi doživio veliku ljubav ili hrabrost junaka.

Sve do polovice 16. stoljeća u Londonu nema kazališnih zgrada, pa su glumci održavali svoje predstave u velikaškim dvoranama, privatnim vrtovima, trgovima, crkvenim predvorjima ili dvorištima. Već oko 1550. godine formiraju se družine koje razvijaju kazališnu djelatnost u Engleskoj, priređujući predstave u dvorištima gostionica, a često su nakon predstava slavili dugo u noć sve dok slavlje nije završilo nekom tučnjavom. Svaka se družina sastojala od stalnih glumaca koji su tumačili glavne uloge, dok su se sporedni često unajmljivali. Kazališne su družine u ono vrijeme dobivale materijalnu pomoć od kraljevskog dvora i plemstva pa su tako nosile i njihova imena. U jednoj takvoj kazališnoj družini - *Lord Chamberlain's Men*, glumio je i sam Shakespeare, iako se za njega govorilo da je glumio osrednje i to samo sporedne uloge.

Veliko zlatno razdoblje engleskog renesansnog kazališta trajalo je od 1580. do 1642. godine kada je pod pritiskom puritanaca parlament potpuno zabranio sve kazališne predstave. U tom razdoblju napisano je oko tri tisuće dramskih tekstova od kojih se očuvalo oko šesto. Elizabetinski dramatičari pisali su drame, tragedije, komedije i historijske komade. Najznačajniji dramatičar tog razdoblja nedvojbeno je bio William Shakespeare.

4.2. Elizabetinska kazališta

Nakon izgradnje prve kazališne zgrade pod nazivom Kazalište, odnosno The Theatre, u Londonu počinju nicati nova kazališta. Do Shakespearove smrti 1616. godine bilo ih je dvadesetak, što je vrlo značajan broj ako znamo da je u isto vrijeme Pariz imao samo jednu. Najpoznatija glavna kazališta (The Theatre, The Curtain, The Fortune, The Rose, The Swan, The Globe, The Hope) nazivali su *elizabetinska* kazališta, po kraljici Elizabeti I. čija je duga vladavina (1558-1603) u povijesti zabilježena kao *„zlatno doba“* Engleske. Postojala su i druga kazališta, no ona su bila u sjeni ovih glavnih.

Elizabetinskim kazalištem dominirali su pokreti i riječi. Scenografija je bila svedena na minimum tako da su sami glumci dočaravali stvarnost ambijenta. Mimika je izrazito naglašena jer je u funkciji dočaravanja psihologije likova i sredine u kojoj se radnja zbiva. Scena nema pravog zastora te je činove dijelila glazba ili klaunove šale. Kostimi su bili raskošni, napravljeni od skupih materijala, ali se nije toliko pazilo na povijesnu autentičnost. Predstave su se izvodile danju, rano poslijepodne, a uključenost i angažiranost publike pomagale su u razumijevanju zbilje. Tako je na primjer upaljena baklja označavala noć.

4.3. Publika i glumci

U elizabetinskim kazalištima glumili su isključivo muškarci, a svaka družina imala je dva do tri dječaka koji su tumačili ženske uloge, dok ne mutiraju. Iz današnje je perspektive šaljivo zamisliti dječaka kojeg publika veselo pozdravlja kao kraljicu. Glumci su često glumili onako kako se u tom trenutku prohtjelo publici, iako je publika bila poprilično nezahvalna. Gledatelji bi za trajanja predstave trgovali, jeli, pili, pušili, svađali se, pa i tukli. Često bi taj prizor nalikovao na pozornicu kraj pozornice.

U galerijama iznad njih smjestili bi se oni koji su mogli platiti koji novčić više, a ako bi dodali još koji, mogli su kupiti i jastučić za sjedenje. Oni nisu stvarali probleme. Za vrijeme predstava bi kartali i pritom izbjegavali jabuke, orahe i ostalu hranu s kojom su ih gađali gledatelji iz dvorišta (partera).

Postojala su i privatna kazališta koja su bila mnogo manja, ali raskošnija i ekskluzivnija. Predstave su se odvijale noću, u zatvorenim prostorima, a njih su posjećivale ugledne obitelji.

4.4. Arhitektura elizabetinskog kazališta

Renesansni su umjetnici ideju za izgradnju javnog kazališta pronašli u grčkim i rimskim amfiteatrima. Tako su elizabetinska kazališta bila kružna ili višekutna, osim kazališta The Fortune koje je bilo kvadratno. No, ono što je engleska renesansna kazališta činilo različitim u odnosu na antička grčka je to da su ona imala tri galerije, podignute jedna iznad druge koje su okruživale dvorište s tri strane. Samo dvorište možemo danas nazvati parter. Dakle, tri su strane kazališta bile okružene publikom, dok se na četvrtoj strani nalazila se glumačka garderoba, a ispred nje prostrana pozornica, podignuta jedan metar od tla.

Pozornica se sastojala od dva dijela, prednjeg koji je bio smješten u dvorištu i okružen gledateljima te stražnjeg dijela natkrivenog trijemom kojeg su sprijeda pridržavala visoka dva stupa, a iza se naslanjao na zid prostorije (garderobe) iz koje su izlazili glumci. Na podu pozornice nalazio se otvor koji je predstavljao grob ili izlaz za vile, vještice ili duhove, dok su kroz otvor na krovu trijema spuštali božanska bića. Kao dodatni prostor za glumu, poslužio je balkon u stražnjem dijelu pozornice, a nalazio se u visini prve galerije. Svima nama, vrlo je poznata scena s balkonom iz Romea i Julije.

5. OPERA KAO NOSITELJ BAROKNOG SJAJA

Ako u povijesti postoji prekretnica kazališta, onda je to svakako razdoblje baroka. Ono se, pak, ne može vremenski odrediti budući da se nastavlja na renesansu te nestaje pojavom klasicizma, ali može se reći da vremenske granice baroka sežu od kraja 17. stoljeća pa sve do prve polovice 18. stoljeća. Velike su poveznice baroka i antike, no i razlike. Kao što je u grčkom kazalištu pojedinac dolazio do izražaja, tako i u baroku pojedinac ponovno stupa na snagu oplemenjujući umjetnost svojim osobnim bolima i radostima. Ipak, za razliku od antike, čovjek se sve više udaljuje od mistike, rituali više nisu sastavni dio njegovog umjetničkog izričaja, a samim time svjetovno se područje snažnije provodi. *A gdje će pojedinac najbolje moći iznositi sukob interesa, karaktera, težnja i poreba?* Odgovor je nedvojben: na pozornici. Na toj su se pozornici izvodila djela koja su ujedinila nekoliko umjetnosti te su one zajedničkim nazivom nazvane *opera*, djelo u kojemu se ton i riječ na pozornici udružuju s glumom i dekorom te ona postaje simbolom baroknog sjaja i dvorske moći. Raskoš i prenatrpanost ukrasnih elemenata koje donosi opera poslužit će jačanju feudalne moći. Veličanje samog sebe kao gospodara te zadovoljavanje vlastitih ambicija, stvorit će moćno kazalište koje će svojom povijesnom građu i junaštvom vladara pridonijeti socijalnim kretanjima društva izvan dvorskih zidova.

5.1. Pojava i razvoj opere u Italiji

Od važnosti je spomenuti kako se opera kao glazbeno-scenski element nije pojavila naglo, već je imala dugogodišnju pripremu. Vratimo li se u Italiju tijekom 14. stoljeća, zamijetit ćemo da su tada bili popularni *misteriji* i *majske predstave* u kojima su riječ i ton pridonijeli boljem doživljaju određene scenske radnje. U misterijima su se mogle naći plesne točke za vrijeme međučinova koje su katkad trajale i više od samih činova te upotreba strojeva koji su ostvarivali najraznovrsnije scenske efekte. Tako misteriji dovode do sentimentalne kazališne idile *pastorale* koja svojom mitološkom pričom i lirskim elementima pastoralnih motiva sve više podsjeća na elemente buduće opere. Prve opere i nisu drugo nego pastorale, no inspiraciju za

svoj razvoj, opera je tražila i u *školskim dramama* (komedije) koje su se izvodile u školama redovnika gdje je bilo glazbenih točaka, osobito zborskih.

O povezanosti tona i riječi, mnogo govori polifonija koja je tada bila na snazi, glazba je višeglasna te se javlja potreba za što većim štovanjem teksta. No, neprestano prepletanje glasova nije uvijek dopuštalo da se tekst jasno prepozna te se javlja težnja da u višeglasnim djelima jedna dionica (obično najviša) postane nositeljem glavne melodijske linije kojoj se ostale dionice podređuju. Već se može naslutiti kako je opera imala dobro pripremljene temelje, no ipak je nešto nedostajalo. Za logičan odnos riječi i tona te stvaranju nove priče u književnom pogledu, bio je potreban libreto.

U okviru buđenja antike, djelovala je Firentinska Camerata, a njezinim je članovima bilo u interesu ponovno oživjeti starogrčku tragediju, čime je opera rezultirala kao plodom njihovih nastojanja. Dok prva Camerata nastoji oživjeti antičku Grčku madrigalima gdje do izražaja dolazi monodija, članovi druge Camerate misle kako su stari Grci i Rimljani pjevali svoje tragedije. Od tuda dolazi do spoznaje kako će pozornica biti idealno mjesto u kojemu će pojedinac moći izraziti svoje osjećaje i čežnje te dolazi do volje za oblikovanjem jedne nove umjetničke vrste u kojoj do izražaja dolazi jednostavnost pjevne linije, plesne točke i recitativnost.

Zamišljena i ostvarena kao prvo posve pjevano glazbeno-scensko djelo, nastala je prva opera *Dafne* koja je pokušala oživjeti klasičnu grčku tragediju, a napisao ju je Jacopo Peri i to na tekst književnika Ottavija Rinuccinija, a spomenuto je još ranije kako je prilikom stvaranja kazališne glazbe, pjesnik često bio i skladatelj, u tom smislu je ovo bilo nešto posve novo. Prva je opera bila toliko uspješna, da se izvodila još godinama nakon prve izvedbe 1597. ili 1598. g., uz naknadno usavršavanje pojedinih ulomaka, no tijekom povijesti nije ostala sačuvana. Njegova druga opera Euridika iz 1600. godine, prva je operna partitura koja se sačuvala sve do danas, dok je opera *Orfej* (1607.) skladatelja Claudia Monteverdija, najstarija opera koja se još uvijek izvodi. Talijanska je opera postavila model barokne opere, posebice u Njemačkoj i Austriji. U Francuskoj se, pak, nije uspjela provući.

5.2. Razvoj opernog kazališta u Rimu

Opera je iz Firence ubrzo započela svoj put kroz cijelu Italiju, a onda je procvjetala čitavom Europom. Od najznačajnijih kulturno-umjetnička središta Italije u 18. stoljeću, Rim je imao posebno istaknutu ulogu. Rimska je opera imala sve jasniju podjelu solističkih vokalnih točaka na dva dijela, recitativ i ariju, a to se posebno može uočiti u komičnim operama. Nedvojbeno je govoriti kako je jedno ime obilježilo djelatnost rimskog opernog kazališta. To ime nije pripadalo nekom velikom talijanskom skladatelju, već su to bili princevi Barberini, ljubitelji glazbe, koji su u svojoj palači sagradili veliku kazališnu dvoranu. No, kazalište Barberinijevih zatvoreno je njihovim odlaskom u Francusku, kako bi izbjegli neugodnosti i progone, budući da je tada papu Urbana VIII. zamijenio neprijatelj obitelji Barberini koji se zvao Inocent X. Bio je vrlo strog i odlučan on namjeri da svećeničkom staležu vrati ozbiljnost i odvrati ga od svjetovnih užitaka. Tako je zatvoreno kazalište obitelji Barberini, a time i razvoj opere u Rimu, te njezinu djelatnost sada preuzima Venecija.

5.3. Javna kazališta Venecije

Opera se ubrzo proširila izvan okvira dvorske publike. Veliki grad, koji je tada imao oko 40.000 stanovnika, Venecija je postala vrlo moćno ekonomsko i političko središte, pa se tako 1637. godine pojavila ideja kako bi se opere mogle izvoditi tijekom karnevala, uz naplatu ulaznice. Publika je pokazala veliko oduševljenje stoga se broj kazališta toliko povećao da ih je ponekad čak djelovalo i do 8 u isto vrijeme. Do 1700. godine u Veneciji je otvoreno 16 opernih pozornica. Blagajne javnih kazališta nisu raspolagale velikim fondovima, već su prihodi za opremu raskošnih scena ovisili isključivo o posjetu publike. Razdbolje baroka pamtimo po blještavilu ukrasa, tako su i operna kazališta često pomicala granice do krajnosti što je često pridonosilo kvarenju ukusa. U svim tim bogatim vanjskim efektima dekoracije i scene, ipak je trebalo nešto žrtvovati da bi se nadoknadio novac za opremu, pa su tako često morali ograničiti broj svirača u orkestru.

Često je orkestar bio sastavljen od četveroglasnog gudačkog sastava sa povremenim dodavanjem puhačkih instrumenata, a veliku je ulogu imao i zbor. Iako zboru više nema traga na venecijanskim pozornicama krajem 1642. godine, pjevači-solisti tada preuzimaju značajnu ulogu udružujući se u duete, tercete, pa katkad i u

kvartete. Osim ograničenog broja izvođača na pozornici, moralo se štedjeti i svijetlo, pa su posjetitelji pri ulazu u kazalište kupovali svjećice kako bi mogli listati libreto tijekom izvedbe opere.

5.4. Francusko barokno kazalište

Francuska je opera bilo vrlo dobro prihvaćena u narodu. Ona se za razliku od talijanske opere, vrlo kasno udomaćila, a tome je nekoliko razloga. Kako je Italija bila zemlja slobodnih kraljevina i kneževina, Francuska je bila jaka centralistička zemlja u kojoj je jedino Pariz imao svu dvorsku raskoš, dok ostatak Francuske nije imao pojedine dvorove koji bi se međusobno nadmetali u bogatstvu umjetnosti. Drugi od razloga je upravo taj što se na francuskom dvoru dugo gajio *dvorski balet*.

Bio je veoma omiljen i teško ga je bilo zamijeniti novom glazbeno-scenskom vrstom. Još jedan od podataka govori da francuski mentalitet nije bio sklon operi jer im je ona predstavljala nešto neprirodno, samim time što su dramska lica pjevala najobičnije svakodnevne poslove. Ipak, ni u Francuskoj opera nije bila potpuno nepripremljena. Francuzi su željeli obnoviti antičko kazalište, pa se takve glazbe moglo pronaći na pozornicama pučkih komedija i karnevalskih svečanosti.

No, za Francusku je balet bio posebno značajan. U tom je scenskom djelu bilo recitacija, solističkih vokalnih točaka, nastupa zborova, plesa i pantomime, dok se dramska radnja oslanjala na likove i zbivanja iz antičke mitologije. Kroz povijest je recitacija bilo sve manje, dok nisu potpuno nestale dolaskom pjevnih točaka.

Važno je spomenuti kako je francuski balet započinjao orkestralnom predigrom koja je dobila naziv uvertira, a kasnije preuzela francuska opera. Isto tako, francuska se opera nije razvijala iz talijanske, već je ona plod francuskog baleta od kojega je i preuzela glazbeno-scenske elemente. Glazba dvorskih baleta nije se sačuvala u potpunosti, možda je razlog tome što je svaki od baleta bio povezan isključivo uz dvor. Iako je balet bio zaslužan za formiranje francuske opere, taj se pokušaj nije uspostavio sve do Lullyja.

Jean Baptiste Lully (1632.-1687.) bio je prvi veliki kazališni diktator u povijesti opere, ravnatelj opere, dirigent, scenograf, violinist, kompozitor i plesač dvorskih baleta. Teme njegovih opera su gotovo sve bile prožete grčkim i rimskim mitološkim

motivima koji su postali izvor sadržajnosti francuske opere. Sve su dužnosti u operi bile u Lullyjevim rukama, a povijest je uočila neviđenu diktaturu na glazbenom području. Bez Lullyjeva dopuštenja niti jedno kazalište nije smjelo izvoditi predstave s više od dvije arije te više od dva pjevača i šest violinista.

Umjetnik velikog duha, često je zalazio u kazalište i pažljivo slušao glumce kako bi spoznao što bi to bilo potrebno prema ostvarenju nacionalnog dramsko-glazbenog jezika te zaključio kako je upravo recitativ najprikladniji. Njegov ariozni recitativ u operama, komponenta je glazbenog baroka. Lully nije podnosio da pjevač samovoljno unosi bilo kakve promjene, a improvizacija nije dolazila u obzir. Loša strana recitativa bila upravo u tome što je imala jednoličnu simetriju te instrumentaciju sklonu shematiziranju.

U Lullyjevim operama možemo uočiti uvertiru posebnog tipa – *francusku uvertiru*. Ona započinje polaganim stavkom u kojemu dominiraju punktirani ritmovi. Drugi je odsjek uvertire često fuga brzog tempa, dok uvertira završava polaganim stavkom nejednake duljine sa svega nekoliko taktova. Lully je prije svega želio stvoriti svečan ugođaj i te raspoloženje koje će prethoditi operi u ambijentu dvorskog sjaja i raskoši. Nakon uvertire izvodio se alegorijski prolog u kojemu su se slavile kraljeve pobjede, veličina njegova duha i sposobnosti, a često je glavni junak opere bio tadašnji kralj Ljudevit XIV. čiju je pozornost Lully privukao.

U raskoši scenskih efekata i vrlo čestom upletanju natprirodnih sila, njegova se glazba isticala pastoralnim ugođajima koji su elegantnošću i nježnošću, iskreno doživljavali poeziju prirode. Osim što u svojim operama koristi recitativ, veliku ulogu povjerava zboru te piše samostalne instrumentalne ulomke što Lullyjevu operu ujedno razlikuje od talijanske. Jedina je tragedija što zbog svoje gluposti nije poživio više, kada se na vrhuncu svoje slave i časti, zbog puke gluposti, u zanosu dirigiranja udario dirigentskim štapom, a budući da rana nije zacijelila, postupno je prešla u rak, od kojega je i umro 1687. Najuspjelije njegove opere su *Alceste* (1674), *Perzej* (1682), *Roland* (1685), *Armida i Renaud* (1686).

5.5. Hamburško operno kazalište

Hamburško je operno kazalište bilo drugo javno kazalište u Europi nakon Venecije. Iako je konkurencija talijanske opere bila prejaka, hamburško je kazalište djelovalo poprilično dugo (1678-1738).

Težnja za osnivanjem kazališta u Hamburgu leži u tome što je u drugoj polovici 17. stoljeća, Hamburg bio bogat trgovački grad u kojemu je ekonomski položaj omogućio da postigne razmjerno visok stupanj kulture. Prva opera s kojom je 1678. kazalište otvoreno bila je *Adam i Eva* ili *Čovjekovo stvaranje, njegov pad i uzdizanje*, a napisao ju je Johann Theile. Za vrijeme djelovanja kazališta, izvedeno je u nizu od oko 250 opera u kojima su se udomaćili grubi naturalistički efekti te se pjevalo u nekoliko raznih jezika. Karakteristično je da u hamburškoj operi nikada nisu nastupali kastrirani pjevači.

6. KLASICISTIČKO KAZALIŠTE 18. STOLJEĆA

6.1. Operna umjetnost početkom 18. stoljeća u Italiji

Kada govorimo u operi 18. stoljeća, ona je znatno skrenula sa pravog puta umjetnosti ponajviše zbog toga što smo u baroku upoznali operu koja je donosila snažnu glazbenu dramu, dok je sada ona nekontrolirano postala mjestom koje je služilo najviše za isticanje pjevačkih virtuoziteta, te je samim time orkestar izgubio na značaju preuzeći ulogu pratnje i podređenosti pjevačima. Također, sadržaj opere je postao kompliciran i nelogičan, a pozornica opterećena prevelikim brojem likova. Libreta su često bila bezvrijedna i isprepletena raznim strastima: ljubav, mržnja, grižnja savjesti, osveta, nadljudske velikodušnosti, nečovječje okrutnosti, preobličenja, prevare te situacije koje je teško riješiti. Libreto je tada bio samo niz prizora, bez međusobne povezanosti, a vrhunac opere je bio usmjeren samo na virtuozne arije pjevača.

Ako se osvrnemo i na vizualni doživljaj scene, možemo zaključiti da ni kostimi pjevača nisu dočaravali povijesni kolorit, već su samo potvrđivali neozbiljnost i površnost općeg ukusa. Glumci su često dolazili na pozornicu odjeveni prema svom ukusu. Vladar opere nije bio dirigent, redatelj, libretist ili skladatelj. Operom je tada vladao pjevač koji se upletao u sadržaj opere, pazeći na simpatičnost svojih nastupa ponajviše iz razloga što nije htio da se njegova uloga završi smrću, stoga se često mijenjao i završetak opere.

Takva opera nazivala se opera seria tzv. ozbiljna opera, a bila je namijenjena aristokraciji. Ona je imala 3 čina, a u dugim se stankama između činova počinju izvoditi kratka intermezza. Međutim, građansku publiku nisu zanimali povijesni i mitološki sadržaji, već realistična zbivanja koja su vezana za parodiranje i ismijavanje svega onoga što potječe iz aristokratskih krugova. Publika je za vrijeme izvedbe opere igrala karte razbacujući se hranom, a pažnju na pozornici bi obratili samo pri izvođenju poznatih, omiljenih točaka. Posjetioci su u ložama pljuvali one u parteru i obasipali ih korama od jabuka i naranča, dok se pjevač na pozornici častio šampanjcem. Time je narušena prava vrijednost opere.

6.2. Razvoj opere buffa

Daleko od dvorske sredine, formalne ukočenosti i neozbiljnosti koja je vladala ozbiljnom operom seria, komična opera buffa je nastala kao odraz umjetničkih potreba širokih građanskih slojeva. Ta je opera sadržajno vedra, komična i formalno slobodnija. Recitativi su brzi i živi, a u finalu sudjeluju svi likovi koji se pojavljuju u operi. Opera se sastoji od dva čina, a nastala je spajanjem commedie dell'arte koju karakterizira pučka improvizirana vesela igra s pantomimom, glazbom i ples te dvaju intermezza, kraćim dramskim fragmentima raznovrsna sadržaja koji su se umetali među pojedine činove ozbiljne opere, a kasnije se potpuno osamostalili tvoreći tako zasebno djelo.

Nasuprot ukočenosti dramske radnje, njezinoj raskidanosti između recitativa i arije te pretjeranog uzdizanja pjevača, opera buffa donosila je prizore iz svakidašnjice građanskog staleža udovoljavajući zahtjevima građanske klase, koja je na pozornici htjela naći odraze svojih doživljavanja te hitrost i zanimljivost komedijskog zapleta.

U ovoj operi karakteriziraju se ustaljeni likovi, a komične figure često su se povjeravale basovima. Mnogo je veća raznovrsnost u tonskom oblikovanju teksta te veza s narodnom melodikom, živopisnost i pozornost prema iskorištavanju pjevačkih ansambla. Glavna obilježlja buffo stila su brojna ponavljanja kratkih tekstovnih ulomaka, bogati parlando, kratke živahne instrumentalne teme, pokretne melodije u čestoj pratnji terca i seksta te posebna uloga povjerena puhačkim instrumentima posebice u karakterizaciji likova. Ova opera, ne samo da je osvojila Italiju, već njezine najtalentiranije operne majstore, a svoju popularnost doživljava sredinom stoljeća kada se ona izvodi i na književnom jeziku.

6.3. Gluckova operna reforma

Christoph Willibald Gluck bio je njemački operni reformator koji je nastojao promijeniti koncepciju talijanske opere serie. Skladatelj je velikog značaja, ponajprije iz razloga što se želi vratiti najstarijom opernoj tradiciji i zahtjevima Firentinske camerate. On odbacuje pretjeranu virtuoznost te ponovno postavlja težište na dramskoj radnji, dok iz libreta uklanja svu nelogičnost. Smanjio je broj pjevača u operi, a veću važnost pridodao je zboru i orkestru.

Plesne stavke ostavlja samo na mjestima koja su usko povezana sa radnjom, a uvertira postaje sastavni dio opere. Gluck piše jednostavnu glazbu s prizvukom narodnih napjeva i naglašenom ritmičkom podlogom.

Sa velikom ljubavlju i jednostavnošću, Gluck piše u Alcestinom predgovoru: *„Nastojao sam svesti glazbu na njezinu pravu ulogu: ona mora služiti poeziji zbog izrazitosti i situacija u fabuli, ali ne smije prekidati radnju, niti joj oslabiti intenzitet uzaludnim i suvišnim ukrasima. Držim da glazba mora vršiti ono što na ispravnu i dobro sastavljenu crtežu vrši živahnost boja, uz dobro izabrane oprečnosti između svjetla i sjene; oni oživljuju likove, ali im ne izobličuju obrise.“* (Prema Andreisu, 1989)

6.4. Opera u drugoj polovici 18. stoljeća

Operno stvaralaštvo 18. stoljeća doživljava vrhunac u djelima Wolganga Amadeusa Mozarta. Budući da je Mozart mnogo putovao, oduševio se talijanskom operom i počeo skladati po uzoru na nju, a većina njegovih nastalih opera pisane su na talijanskom jeziku. Već se kao dijete našao na blistavu putu popularnosti, priznanja i oduševljenja, a nema područja u glazbi koje je ostalo netaknuto Mozartovom ostvavštinom, no najviše se posvetio operi. Nju je on gajio od djetinjstva do smrti. A to je i razumljivo. Osobina njegova umjetničkog karaktera i dara zapažanja, tjerali su ga da umjetnički oblikuje zgode ljudskog života i ljudskih sukoba.

U svojim operama, on izvrsno izlaže psihološku analizu likova. Za razliku od Glucka, Mozart veću važnost daje dramskoj radnji. Njegova najuspješnija opera Čarobna frula, napisana je u posljednjoj godini njegovog života, prvi put je izvedena samo dva dana prije nego što je Mozart napisao posljednje taktove opere. Druge dvije opere koje postižu vrhunac ovog razdoblja su Figarov pir i Don Juan gdje su naglašeni kontrasti među društvenim slojevima.

7. ROMANTIČNO KAZALIŠTE 19. STOLJEĆA

Razdoblje 19. stoljeća pridonijelo je razna stvaralačka bogatstva na području umjetnosti. Odrazi nove stvarnosti ne odlikuju samo u književnosti, likovnoj umjetnosti, filozofiji i znanosti, već i u glazbi. Govorimo li o njoj kao zasebnoj umjetnosti, ona nikako nije ograničena već je duboko povezana sa ostalim područjima umjetnosti, pa tako možemo zaključiti da i sami glazbenici nisu svoje misli i emocije odražavali samo putem glazbenog stvaralaštva. Mnogi od njih nastojali su svoje misli i osjećaje predočiti putem pjesničke slobode ili štoviše, putem likovnog izričaja. Prijelaz stoljeća, daje nam potpuno drukčiju sliku stvarnosti. Govorimo li o 18. stoljeću kao razdoblju gdje je vladao razum, približavamo se razdoblju gdje vlada snaga osjećaja, zanos, patetičnost i ponajviše strast te neiscrpljivost i neobuzdanost mašte. Umjetničko i i književno stvaranje postaje lirski ugođeno i individualizirano, no ne možemo isključiti jednu umjetnost, a da je ne povežemo bez one druge.

Kazališni je život u doba romantizma u europskim zemljama najveći uspjeh doživio u Njemačkoj, Austriji i Francuskoj. Ponajviše uočavamo da mladi umjetnici traže oslobođenje od tradicionalne dramaturgije, posebno antičke, kao i nepriznavanje bilo kakvih škola ili poetika. Često romantiziranje i poetiziranje, glazbu je dovodilo u vezu s izvanglazbenim sadržajima, pa veći dio romantičke glazbe valja razmatrati i doživljavati u okvirima tzv. estetike osjećaja i izražaja.

Pojavom romantizma, javlja se sintetički karakter u kojem glazbenici romantičari, u svojim djelima nastoje prosječnom slušatelju otvoriti oči i upozoriti ga na istinske ljepote umjetnosti. Treba istaknuti i to da se uz izrazito romantička strujanja, koja se protežu kroz čitavo 19. stoljeće, javljaju i ličnosti kod kojih prevladavaju obilježja klasicističkog stvaranja, dok drugdje, na osnovi književnog skretanja u naturalizam, nastaju krajem stoljeća radovi u kojima se ogledaju i takva nastojanja (verizam na glazbenoj pozornici).

7.1. Romantična njemačka i austrijska opera

U Njemačkoj se opera razvijala već od prve polovine 19. stoljeća. Njezin je razvoj kroz povijest bio znatno podvrgnut talijanskim utjecajima te je pored Mozartovog i Gluckovog pokušaja da naprave prvi korak prema ostvarenju nacionalne opere, zapravo prvi veliki majstor njemačkog opernog kazališta Carl Maria von Weber upravo iz razloga što je on zaslužan za njemačku nacionalnu operu. Ono što je nedostajalo skladateljima prije njega bile su legende i fantastika. Oni su likove prikazivali suviše realno.

Činjenica kako je bio veliki operni majstor govori o tome kako je u dobi od samo 12 godina napisao malu operu *Moć ljubavi i vina* (1798). Samo dvije godine kasnije piše *Šumsku djevojku*. Djelovao je i kao kazališni dirigent u Pragu (1813-1816) te je tamo reorganizirao prašku operu. Ipak, niti jedna opera koju je napisao nije prevladal talijanski utjecaj sve do 1821. u Berlinu kada piše prvu pravu njemačku operu nazvanu *Strijelac vilenjak* koja je zauzela velik broj njemačkih pozornica i poprimila obilježja političke simbolike društvenih događaja.

Iako je Beethoven napisao samo jednu operu za života – *Fidelio*, vrlo je važno uočiti njegove puteve pri stvaranju ovog jedinstvenog djela. On svoju koncepciju opere nije temeljio na raspjevanosti talijanskog kazališta, naglašenost dramske radnje tokom životnog stvaralaštva ogleda se u svim djelima, stoga je prava šteta što glazbenik koji uistinu prepoznaje glazbu kroz scensko djelo, nije skladao više na području opere. Dramatika herojstva koja je već tada bila snažno naglašena u njegovim simfonijama očituje se opernoj strukturi *Fidelia*, gdje Beethoven unosi simfonijske elemente te gradi čitave prizore iz motiva gdje je najvažnija uloga orkestra koji time postaje važan nosioc simfonizacije i napetosti, naročito u pobjedonosnoj uvertiri Leonora br. 3 koja se izvodi pred posljednjim finalom, a herojstvo ljubavi i vjernosti ostvaruje trijumf pravde.

Promatrajući austrijsko operno područje, važno je spomenuti Schuberta. Iako je Schubert pokazao mnogostrano zanimanje za najrazličitije vokalne vrste, najmanje je uspjeha doživio u svojim scenskim djelima i tu se postavlja pitanje: *Zašto nam je Schubert ipak od značaja za scensku glazbu?* Iako je za razliku od Beethovena

napisao dvadesetak opera (*Die Zauberharfe*, *Alfonso und Estrella*, *Rosamunde*) ostavio je mnogo svježe i izvorne glazbe, no bez obzira na opus njegovih djela, nije ih uspio prenijeti tu dramatičnost koju je Beethoven uspio sa samo jednom operom. Također, nije znao uočiti nedostatke svojih, redovito loših libreta. Stoga, bez obzira na opus, danas se često izvodi tek nekoliko orkestralnih ulomaka iz njegovih djela – predigra, baletna glazba i intermezzo iz *Rosamunde*. (Prema Andreisu 1976)

7.2. Francuska opera

Francusko glazbeno područje bilo je izuzetno bogato operom jer je prvenstveno privlačila pozornost u traženju novih demokratskih sloboda. Opera se na pozornici uglavnom razvijala u dva smjera. Bila je povijesna s naglašenim herojskim obilježjima ili komična u kojoj su prevladavali lirski elementi i sentimentalnost. Ipak, javljaju se i legendarno-mitološki motivi, posebno u baletima.

Opere mitskog sadržaja su se izvodile u dvorskom opernom kazalištu *Carska akademija*, dok je lirska komična opera pripadala slobodnijim nastojanjima romantičara. U francuske operne skladatelje valja istaknuti Nicolasa Dalayraca zbog izuzetno nježne lirike (slavu je stekao operom *Nina ili luda iz ljubavi 1786.*) te Niccolloa Isouarda koji je iznimnu popularnost stekao opernom pričom *Pepeljuga* (1810.) u kojoj se može osjetiti skromnost i povučenost glavne junakinje.

7.3. Operne reforme druge polovice 19. stoljeća

U razvoju europske opere Richard Wagner je središnja umjetnička pojava. Traga je ostavio ponajviše zbog svoje reforme. Wagner je smatrao da svrha izraza u operi mora biti drama, te je njegova reforma rezultat tog mišljenja. Prvi ključan element je podjela opere na prizore što znači da glazba nije rascjepkana na recitative, arije i duete, nego se prizori nižu. Drugi je uvođenje leitmotiva koji označavaju kratku glazbenu ideju koja je povezana sa značenjem lika, dok je treći i posljednji element simfonizacija orkestra gdje mu daje potpuno novo značenje pojačavanjem puhačkih instrumenata te uvođenjem basklarineta, engleskog roga i Wagnerove tube.

Ovdje Wagner obrađuje i provodi leitmotive u orkestru kao teme u simfonijama. U svoj toj reformi, kontroverzno je povezivati Wagnera sa Adolfom Hitlerom. Naime, Adolf Hitler je bio obožavatelj Wagnerove glazbe i vidio u njegovim operama utjelovljenje svoje vizije njemačke nacije. Smatra se da je njegova glazba mogla utjecati na razvoj nacističke misli.

Iako je talijanska opera oduvijek bila na glasu, vrhunac njezinih najviših postignuća doživjela je u drugoj polovici 19. stoljeća kada na snagu stupa Giuseppe Verdi čija djelatnost na području scene broji 28 opera, od kojih je najznačajnija Latinska trilogija opera *Rigoletto*, *Trubadur* i *La Traviata*. Reforma talijanske opere kojoj je Verdi pridonio leži u tome što su po prvi puta glavni likovi, osim heroja i plemića, postaju i ljudi iz nižih slojeva društva: seljaci, dvorske lude, bludnice i Cigani, pa se tako Verdi približio opernom realizmu gdje su likovi prikazani bez uljepšavanja.

8. POJAVA NIJEMOG FILMA

Tehnologija snimanja i reprodukcije zvuka mnogo postojala ranije prije nastanka prvih filmova kada su braća Louis i Auguste Lumière izumili kinematograf, tj. kameru-projektor. Te su jednostavne snimke prizora, prvim su posjetiteljima kinodvorana bile prava senzacija.

Iako su prikazali prvu kinopredstavu, braća Lumière ne smatraju se izumiteljima filma upravo iz razloga što su njihove snimke bile samo prizori sasvim uobičajenih slika iz svakodnevnog života (prikazivali su ljude koji se kupaju u moru, ribicu koja pliva u akvariju, pristajanje brodova itd). Te su snimke više nalikovale današnjem dokumentarnom filmu nego kasnijem žanru igranog filma koji se postupno razvijao. Ipak, oni su bili ti koji su ostavili traga u povijesti davne 1895. i stvorili put igranom nijemom filmu.

Među prvim posjetiteljima Lumièreovih kinopredstava bio je i Francuz Georges Méliès. Premda je bio impresioniran realizmom njihovih snimaka, smatrao je kako im nedostaje radnja i zabavni elementi. Upravo je zato on sam počeo snimati filmove u kojima je spajao scene u jednostavne, a opet zanimljive priče. Smatra se utemeljiteljem popularnih žanrova, ponajprije znanstvene fantastike. Izumio je i niz posebnih efekata za razne scene.

U dvadesetak godina snimio je gotovo tisuću kratkih filmova, a njegova je tvrtka Star Film Company postala najveća na svijetu. Najpoznatije djelo nesumnjivo mu je Putovanje na Mjesec (1902). Méliès je tijekom njegovog stvaranja doprinio i kao scenarist, producent, glumac, kostimograf i scenograf. To je bio jedan od rijetkih filmova u kojem su scene spojene pretapanjima što je značilo da jedna slika polako nestaje dok se druga pojavljuje na ekranu. S vremenom su filmski autori počeli usavršavati tehnike snimanja i montiranja kako bi naglasili bitne detalje u scenama.

8.1. Zlatno doba

Era nijemog filma bila je osobito značajno razdoblje za komediju, i to slapstick (engl. slapstick – drveni štap kojim su klaunovi lupali kako bi publiku natjerali na smijeh) jer su komičari posuđivali elemente iz cirkusa i kazališnih komedija. Tada vrhunac svoje karijere ostvaruje Charlie Chaplin.

Njegov je nezaboravni lik skitnice u odrpanom, prevelikom odijelu, s polucilindrom na glavi i štapom u ruci postao zaštitno lice ovog žanra. Chaplin je postao prva međunarodna filmska superzvijezda i milijunaš. Njegovi su najslavniji filmovi *Zlatna groznica* (1925.), *Moderna vremena* (1936.), *Svjetla velegrada* (1931.), *Mališan* (1921.)

Taj je period, poznat kao era nijemog filma, završio 1927. godine kada je proizveden i prikazan The Jazz Singer, prvi komercijalno distribuirani zvučni film.

9. ZAKLJUČAK

Odabir teme bio je nadahnut mojom neizmjernom željom da saznam nešto više o načinu primjene glazbe u kazališnim predstavama i nijemim filmovima.

Istražujući nešto više o pojmu kazališta dovelo me do zaključka kako je glazba tokom povijesti uvijek pronašla svoju primjenu, stoga mi je proširilo vidike da ju nikada ne bismo trebali gledati samo kao zasebnu cjelinu.

Cilj mi je bio prikazati primjenu glazbe kroz povijest kazališta počevši od antike pa sve do romantizma 19. stoljeća gdje moj rad staje, no to je tek početak novoj, još neotkrivenoj avanturi koja je preda mnom. Krajem romantizma dolazi do pojave nijemog filma. Zanimljivo je bilo otkrivati koliku značajnu ulogu glazbe u prikazu svakog pojedinog pokreta na platnu.

Osim što je teorijsko istraživanje potkrijepilo mnogo uloženog truda, moram se osvrnuti i na izazove sa kojima sam se susretala prilikom pisanja kompozicije za kratki montirani film o Charlie Chaplinu. Prvobitna ideja je bila prikazati kazališnu i filmsku glazbu kroz povijest. No, kako ne postoje rani antički zapisi, odnosno kazališne predstave koje bih iskoristila primijenjujući svoju glazbu, odlučila sam teorijski dio rada posvetiti upravo kazališnoj glazbi, dok je onaj drugi dio posvećen primjenom glazbe u nijemom filmu.

Nijemi film koji sam zamislila, ljubavne je tematike te je prilagođen potrebama ovog rada gdje sam uzimala one scene iz filmova koji su odgovarali mojoj priči.

Iako je komponiranje u svrhu ovog rada bilo poprilično izazovno, smatram da bi u budućnosti trebali puno više pričati o ovoj, zasad ne toliko istraženoj temi.

10. LITERATURA

1. Andreis Josip, Povijest glazbe (I knjiga), Sveučišna naknada Liber, Zagreb 1976.
2. Andreis Josip, Povijest glazbe (II knjiga), Sveučišna naknada Liber, Zagreb 1976.
3. Fischer-Lichte Erika, POVIJEST DRAME. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas, Od antike do njemačke klasike, 1. svezak, Zagreb 2010.

Internet

1. http://srednjoskolci.studentski.hr/zanimljivosti/pocetci-filma-stari-klasici-devete-umjetnosti
2. https://nova-akropola.com/lijepe-umjetnosti/umjetnost/kazalisni-zivot-u-shakespeareovo-doba/
3. https://hrvatskiporebiblog.wordpress.com/medijska-kultura/kazaliste/povijest-kazalista/

11. SAŽETAK

Rad kronološki prati pojavu kazališta u Grčkoj i Rimu kroz antičko glazbeno kazalište prikazujući ga, ne samo kao pojam glazbe, već i kultnu, likovnu i književnu umjetnost kroz dramatske elemente i arhitekturu. Od bogate antike pa sve odsutnosti kazališta u srednjem vijeku zbog neprijateljskog stava Crkve prema elementima narodnog glazbenog stvaralaštva, zlatnog renesansnog doba Engleske za vrijeme Shakespearea te pojave opere kao nositelja baroknog sjaja, dotiče se opere na razmeđu klasicizma pa sve do romantizma kada se u isto vrijeme javlja tehnologija snimanja i reprodukcije zvuka nijemog filma gdje glazba postaje glavni nosioc radnje.

Ključne riječi: primijenjena glazba, kazalište, nijemi film

12. ABSTRACT

The work chronologically traces the emergence of theaters in Greece and Rome through ancient musical theater, presenting it, not only as a notion of music, but also of cult, visual and literary art through dramatic elements and architecture. From the rich antiquity to the absence of theater in the Middle Ages because of the Church's hostile attitude towards the elements of folk music, the golden Renaissance of England during Shakespeare, and the emergence of opera as a bearer of Baroque splendor, it touches upon the stage of classicism until romanticism when at the same time silent film recording and playback technology is emerging where music becomes the mainstay of the action.

Keywords: applied music, theater, silent film