

# Tenorske uloge u repertoarnoj opernoj literaturi hrvatskih skladatelja u hrvatskim kazalištima

---

Vlajnić, Igor

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:227043>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-05-08**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

IGOR VLAJNIĆ

TENORSKE ULOGE U REPERTOARNOJ  
OPERNOJ LITERATURI HRVATSKIH  
SKLADATELJA U HRVATSKIM  
KAZALIŠTIMA

DIPLOMSKI RAD



RIJEKA, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

TENORSKE ULOGE U REPERTOARNOJ  
OPERNOJ LITERATURI HRVATSKIH  
SKLADATELJA U HRVATSKIM  
KAZALIŠTIMA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: nasl. doc. art. Olga Šober

Student: Igor Vlajnić

Ak. god. 2017./2018.

RIJEKA, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Nasl. doc. art. Olga Šober

---

U Rijeci, 20.05.2018.

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

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_
4. \_\_\_\_\_
5. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## SADRŽAJ:

|  |    |
|--|----|
| Sažetak  | 4  |
| 1. Umjesto uvoda: O repertoarnoj politici          | 5  |
| 2. Vatroslav Lisinski (1819. – 1854.)              | 8  |
| 2.1 O skladatelju i njegovom opernom opusu         | 8  |
| 2.2 Tenorske uloge u operi „Porin“                 | 8  |
| 3. Ivan pl. Zajc (1832. – 1914.)                   | 10 |
| 3.1 O skladatelju i njegovom opernom opusu         | 10 |
| 3.2 Tenorske uloge u operi „Nikola Šubić Zrinjski“ | 11 |
| 4. Josip Hatze (1879. – 1959.)                     | 15 |
| 4.1 O skladatelju i njegovom opernom opusu         | 15 |
| 4.2 Tenorske uloge u operi „Adel i Mara“           | 15 |
| 5. Jakov Gotovac (1895. – 1982.)                   | 17 |
| 5.1 O skladatelju i njegovom opernom opusu         | 17 |
| 5.2 Tenorske uloge u operi „Ero s onoga svijeta“   | 17 |
| 6. Boris Papandopulo (1906. – 1991.)               | 20 |
| 6.1 O skladatelju i njegovom opernom opusu         | 20 |
| 6.2 Tenorske uloge u operi „Sunčanica“             | 20 |
| 7. Bruno Bjelinski (1909. – 1992.)                 | 22 |
| 7.1 O skladatelju i njegovom opernom opusu         | 22 |
| 7.2 Tenorske uloge u dječjoj operi „Pčelica Maja“  | 23 |
| 8. Zaključak                                       | 24 |
| 9. Literatura                                      | 25 |

## **Sažetak**

Operna literatura hrvatskih skladatelja neiscrpna je riznica prekrasnih skladateljskih ostvarenja koja su, u svoje vrijeme, s više ili manje uspjeha obilježili određena stilska stremljenja, ali i estetiku glazbene umjetnosti, skladatelja i publike. Stojeći uz bok mnogim svjetskim opernim opusima, mnogo je tenorskih uloga u navedenoj literaturi u kojima je moguće pronaći velike i izazovne stranice partiture, ali i ostvariti uspješne interpretacije. Polazeći od kriterija „repertoarnosti“ u hrvatskim opernim kućama, a kombinirajući isti s iskustvom autora u dosadašnjem glazbenom i kulturnom radu, dolazi se do izbora koji uključuje šest znamenitih i važnih opernih djela koja se i danas izvode na našim pozornicama. Uloge se analiziraju s više aspekata, kako pjevačkih, tako i teorijskih odnosno dirigentskih.

Ključne riječi: opera, hrvatska glazba, tenorske uloge, analiza djela, repertoarna politika

## 1. Umjesto uvoda: O repertoarnoj politici

Sukladno Zakonu o kazalištima, koji predstavlja krovni akt pozitivnog zakonodavstva Republike Hrvatske, u našoj domovini postoji pet nacionalnih kazališta koja se nalaze u Zagrebu, Splitu, Rijeci, Osijeku i Varaždinu. Prva četiri kazališta imaju stalni operni ansambl koji već dugi niz godina održava operni (i glazbeni) repertoar dostupan publici. Iako većina tih kazališnih kuća izvodi i druga neoperna djela poput operete, mjuzikla i raznih koncerata, smatra se da je upravo operni repertoar možda i najvažniji dio rada kazališta jer on zahtjeva održavanje minimalnog izvođačkog kapaciteta na potrebitoj umjetničkoj razini – mora postojati orkestar, zbor, solisti, ali i ostalo umjetničko i tehničko osoblje određenih specifičnih znanja i vještina. Činjenica da jedno kazalište na repertoaru ima deset ili dvadeset opernih naslova koji čine tzv. željezni repertoar govori o izvedbenim kapacitetima i garantira održavanje određene umjetničke razine tog istog ansambla. Osim Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, ostala kazališta muku muče s financijskim aspektom svog rada u kojem izvore financiranja moraju tražiti u okviru proračuna regionalne i lokalne samouprave prečesto pogođene nepovoljnim makroekonomskim kretanjima, ali i smanjenjem interesa za tu vrstu kulture. Stoga, intendant tih kazališta, suočeni s pritiskom vlasti za smanjenje troškova i povećanje atraktivnosti programa, moraju repertoar prilagoditi željama publike u okviru danih mogućnosti. Rezultat je da sva nacionalna kazališta (osim zagrebačkog) moraju zadovoljavati cjelovite glazbene kulturne potrebe svoga kraja. Dakle, s jedne strane postoje proračunski pritisci, a s druge potreba da se repertoar obogati i drugim vrstama glazbenog kazališta osim opere, ali i koncertima te popularnim *eventima* najrazličitije vrste.

U takvim okolnostima govoriti o repertoarnoj politici nacionalnih kazališta doista je izazov sam za sebe. Kako je moguće u takvim uvjetima uopće promišljati o repertoaru lišenom populizma, a opet i umjetnički vrijednom? Međutim, postavlja se pitanje svrhe i zadaće nacionalnih opernih kuća u Hrvatskoj koje se financiraju iz javnih sredstava, te kao takve imaju jednu od prioritarnih zadaća očuvanja i promicanja baštine naroda i domovine u kojima se nalaze. Slijedom navedenog, nužno je potrebno u repertoarnoj politici voditi računa o baštini i opernim djelima hrvatskih skladatelja. Bogata povijest našeg naroda prečesto je bila utkana u povijest drugih naroda (austrijanci, mađari, talijani, turci i sl.) s glavnim obilježjima nesamostalnosti i težnje za osamostaljivanjem, pa je i naš mentalitet postao nadasve obilježen svojevrsnim udivljenjem svime što dolazi iz svijeta, posebno zapadnih

zemalja. Dokaz tome možemo vidjeti na svakom koraku, posebno u sferi kulture, u kojoj se ponajviše vrednuju i cijene djela i osobe stranog porijekla te se njihove biografije i uspjesi u pravilu svrstavaju iznad onih domaćih bez pravog i konstruktivnog kritičkog promišljanja, a onda se svi, pomalo u tišini, iznenadimo viđenim „na terenu“. Slično je i s djelima stranih autora koja se većinom smatraju vrijednima, dok se djela hrvatske glazbene baštine izvode na marginama s nedovoljnim publicitetom i još manjim brojem publike. U prilogu se dostavlja sveukupan popis izvedenih opernih naslova četiri operne nacionalne kuće u proteklih 25 godina iz čega se nedvojbeno mogu iščitati dva zaključka: smanjenje ukupne operne produkcije (broja naslova) i broja izvedbi, ali i neproporcionalno smanjenje operne produkcije i broja izvedbi opera hrvatskih autora u omjeru s ukupnom opernom produkcijom. Operna produkcija hrvatskih autora u posljednjim godinama svela se na izvedbe „Nikole Šubića Zrinjskog“ Ivana pl. Zajca i „Ere s onoga svijeta“ Jakova Gotovca kojima se, tu i tamo, priključi koji povijesni naslov (obično sporadično, bez repertoarne odrednice i s malim brojem izvedbi). Pa ipak, novca za produkciju suvremenih autora ima, jer je vidljivo povećanje broja izvedbi suvremenih autora, posebno u okviru manifestacije „Muzički biennale Zagreb“ što bi bilo pohvalno, kada te produkcije svojim omjerom broja izvedbi i uloženi financija ne bi činile većinu produkcijskih kapaciteta u Republici Hrvatskoj, a publika istih uključivala vrlo ograničeni broj osoba bez znatnijeg odjeka u široj populaciji. Valja imati na umu i činjenicu da djela suvremenih autora put do pozornice i izvedbe mogu pronaći putem financiranja namjenjenih poticanju stvaralaštva kojih u svijetu ima priličan broj, a temeljem globalizacije lišeni su nacionalnog predznaka. Nasuprot tome, djela hrvatske glazbene baštine neće se izvesti nigdje ako ne u Hrvatskoj. Korištenje kapaciteta na ovaj način neminovno rezultira postupnim zaboravom hrvatske glazbene baštine, ali i padom broja operne publike koji se, unatoč naporima opernih kuća da to prikriju, uočava kao pravilo.

Promišljati o temi ovog rada i određivanju „repertoarnih“ opernih djela hrvatskih autora nije nimalo lako. Naime, pojam „repertoarno“ u sebi uključuje „ono što je na repertoaru“ duže vrijeme, s većim brojem izvedbi i sl. Takvih djela u Hrvatskoj gotovo da i nema, osim dvije već spomenute opere, pa je pri izboru materijala za analizu potrebno primijeniti druge kriterije. Stoga, osim „Nikole Šubića Zrinjskog“ i „Ere s onoga svijeta“ u izbor će se uključiti i drugi naslovi koji su se samo i našli na repertoaru, a ne predstavljaju djela suvremenih autora. Njihova djela valja ostaviti budućim naraštajima na prosudbu kvalitete, ali i utjecaja na ukupnu glazbenu povijest ukoliko ona uopće postoji. Kao posljednji kriterij uključuje se činjenica sudjelovanja autora ovog rada u scenskim izvedbama navedenih djela u svojstvu



korepetitora, zborovođe, dirigenta ili pjevača čime se omogućuje poseban uvid u kompleksnost uloga i samih opera, ali i njihov značaj u ukupnoj glazbenoj baštini hrvatskog naroda.

## 2. Vatroslav Lisinski (1819. – 1854.)

### 2.1. O skladatelju i njegovom opernom opusu

Skladatelj Vatroslav Lisinski<sup>1</sup> živio je sredinom 19. stoljeća u Zagrebu. Nije se školovao po europskim središtima (osim kraćeg boravka u Pragu pred kraj života), nego je nakon osnova glazbene poduke i završenog studija filozofije bio uključen u ilirski pokret u kojem je uživao položaj najvećeg skladatelja. S obzirom na potrebe ilirskog pokreta, Lisinski se istaknuo skladanjem na narodnom hrvatskom jeziku u obliku solo popjevke i zborova, budnica i davorija, ali i opere. Prvom hrvatskom operom i nacionalnom operom smatra se njegovo djelo „Ljubav i zloba”, iako je tek kasnija opera „Porin” na tekst Dimitrija Demetra karakterizirana kao pravo operno djelo u kvalitativnom i formalnom smislu. Najveća tragedija Vatroslava Lisinskog je cjeloživotna borba za afirmacijom u društvenim krugovima, prije svega u smislu zaposlenja i rada, pa je i umro u 35. godini života u prilično lošem imovinskim prilikama. Danas mu se grad Zagreb i Hrvatska odužuju imenom najveće koncertne dvorane koja ponosno nosi njegovo ime, a u nedavnoj prošlosti opera „Ljubav i zloba“ doživjela je izvedbu u Zagrebu, a opera „Porin“ uspješnu produkciju u HNK u Osijeku.

### 2.2. Tenorske uloge u opera „Porin”

#### Porin

Naslovna uloga istoimene opere predstavlja zahtjevnu pjevačku ulogu u gotovo svakom smislu. Cijela opera vrlo je tematski i konceptualno bliska opera „Nikola Šubić Zrinjski” Ivana pl. Zajca, ali su uloge u ovoj operi mnogo zahtjevnije. Naime, Porin kao lik nije toliko dramski i karakterno profiliran kao usporedivi Juranić, nego se s manje ili više promjena kreće u emotivnom rasponu mladenačkog ljubavnog zanosa i vojnog junaštva. Tijekom cijele opera nema značajnijih transformacija, nego ostaje plošno profiliran i koncentriran na vokalnu liniju i izvedbu unutar ansambala. Samostalni odlomci odnosno arije su „Zdravo moje osamljene stiene” iz 2. čina i najpoznatija arija „Zorko moja, Zorko mila” iz 3. čina. Općenito govoreći, u ovoj operi upravo je potonja arija i jedini repertoarni ulomak, uz uvertiru i zbor hrvatica s početka 2. čina. Pa ipak, nisu Porinove arije najveći vokalni izazovi ove opere. Dapače, arije su pjevne i melodične s relativno čestim mjestima za odmor vokalnog aparata, a obje krase lirski ugođaj i karakter s ne pretjerano zahtjevnim visinama

---

<sup>1</sup> Pravo ime mu je bilo Ignatius Fuchs, potomak obitelji njemačko-židovskog porijekla

(samo jedan ton b1 na kraju 2.arije). Međutim, ansambli i masovne scene sa zborom koje Lisinski obilno rabi u ovoj operi iscrpljuju Porina i donose doista teške vokalne linije s mnoštvom prijelaznih tonova i nemogućnošću adekvatnog odmora. Istovremeno, te dijelove potrebno je ispjevati i dovoljno čujno kako bi se zadovoljio solistički aspekt nastupa, pa pjevači često bivaju primorani dodatno “gurati” tonove preko zbora i orkestra. Uloga Porina zasigurno svojim obimom i vokalnim zahtjevima pripada redu velikih i zahtjevnih tenorskih uloga usporedivih s ulogom Miće u operi “Ero s onoga svijeta”, ali od te uloge odudara prije svega belkantističkim zahtjevima i nemogućnošću “skrivanja” iza afektiranih interpretacija, nego iziskuje doista istinskog majstora vokalne tehnike i iskusnog interpreteta velikih tenorskih uloga.

### **Klodvig**

Neusporedivo manja uloga od Porina, uloga Klodviga zanimljiva je i prikladna mlađim tenorima različitih profila. Naime, radi se o ulozi koja ima ukupno tri nastupa tijekom opera, relativno pravilno raspoređenih po činovima, s opadajućom tendencijom zahtjevnosti i mnogo mjesta za adekvatan odmor vokalnog aparata. Opseg uloge u vokalnom smislu u prihvatljivim je granicama, a ulogu je moguće donijeti više lirski ili dramski, ovisno o karakteristikama glasa izvođača. Dramaturški gledano, Klodvig postaje važan dio priče opravdavajući postupke svog vladara Kocelina u potrazi za izdajicom, a sam na kraju ostaje bez ljage na svom imenu i djelu. Iako nema vlastitu ariju, Klodvig je svakako uloga koju se može preporučiti tenorima raznih profila na početku karijere, koji ovom ulogom mogu steći relevantno scensko iskustvo, ali i okušati se u ozbiljnoj interpretaciji s primjerenim scenskim i vokalnim zahtjevima.

### 3. Ivan pl. Zajc (1832. – 1914.)

#### 3.1. O skladatelju i njegovom opernom opusu

Malo je koji glazbenik ostavio tako snažan utjecaj na hrvatsku glazbenu scenu svoga vremena kao riječanin Ivan pl. Zajc, koji iz rodnog grada u ranim godinama odlazi na studij u Beč. Tamo ima prigodu biti dionikom „zlatnog doba“ bečke operete, te se svojim djelima poput opereta „Momci na brod“, „Fritzli-Putzli“ ili „Bojsijska vještica“ uspjeva probiti u red velikih skladatelja poput Straussa, Millöckera ili von Suppea. Upravo ovaj posljednji pružio je Zajcu veliku pomoć, a koristilo mu je i druženje s hrvatskim studentima toga vremena poput Šenoe, Dežmana ili Markovića. Ta druženja i čežnja za domovinom nagnali su Zajca da ne zanemari i djela oplemenjena hrvatskim jezikom ili narodnim identitetom. Po povratku u Zagreb, Zajc postaje ravnatelj zagrebačke opere i nastavnik u školi Glazbenog zavoda. Ukupno je ostavio više od 1200 djela različitih vrsta. Iako je u Beču najveće kritike dobivao zbog loših literarnih predložaka, status koji je uživao u Zagrebu omogućio je da mu libreta pišu značajniji književnici od kojih se ističu Ivan Dežman, Josip Eugen Tomić, Silvije Strahimir Kranjčević, Augustin Harambašić, Ivan Trnski, Hugo Badalić i Julije Benešić. Tako nastaju opere „Ban Leget“, „Lizinka“, „Pan Tvardovski“, „Gospođe i husari“, „Zlatka“, „Kraljev hir“, „Armida“, „Prvi grijeh“, „Primorka“, „Mislav“, „Nikola Šubić Zrinjski“ i „Očenaš“. Nisu sve opere bile odmah popularne i prihvaćene, a posebno se to odnosi na operu „Mislav“ kojoj je zamjereno „*nepostojanje poznatih narodnih pjesama i općenito narodnog značaja.*“ (Agramer Zeitung). S obzirom da se mogao brzo prilagoditi svim tim kritikama, Zajc je u kasnijim operama koristio sve navedene elemente. Tako u operi „Nikola Šubić Zrinjski“ do vrhunca dovodi nacionalni duh i integraciju određenih elemenata narodnog folklora koristeći se citatima, ali i vlastitim već afirmiranim djelima poput zbora „U boj, u boj“ skladanog još ranije u Beču za potrebe Pjevačkog društva „Kolo“. Nadimak „hrvatski Verdi“ Zajc dobiva vrlo brzo, ponajviše zbog činjenice da *izvorišta njegova skladateljstva leže upravo u talijanskoj romantičnoj operistici* (Stipčević, E.). Iako školovan u Beču, Zajc se radije koristio talijanskom melodikom, nego njemačkom harmonijom. Suočen s nepomirljivim željama okoline i vlastitim isključivo profesionalnim stavovima nije mogao pronaći mir, nego je do kraja života bio suočen s otporom i kritikom okoline. Pa ipak, profesionalnost kao nezaobilazni kriterij osigurala je Zajcu mjesto u popisu najvećih opernih velikana u povijesti hrvatske glazbe. Danas njegovo ime nosi Hrvatsko narodno kazalište u Rijeci, ali i manifestacija „Zajčevi dani“ među čijim pokretačima je i akademik Zoran

Juranić, današnji profesor na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Upravo u sklopu navedene manifestacije ostvarene su izvedbe Zajčevih opera „Ban Leget“, „Amelia“, „Lizinka“, „Zlatka“, „Mislav“, ali i opereta „Momci na brod“ koja je prije nekoliko godina izvedena i na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u koprodukciji s kazalištem „Mala scena“. U navedenoj produkciji autor ovog rada sudjelovao je kao izvođač u ulozi Trifuna za čije je ostvarenje 2015. godine dobio i Dekanovu nagradu Muzičke akademije u Zagrebu.

U drugim hrvatskim kazalištima na repertoaru se redovno nalazi opera „Nikola Šubić Zrinjski“ koja je svojom popularnošću zasjenila gotovo sva druga Zajčeva djela. Iz navedenog razloga upravo ta opera zaslužuje temeljitiju analizu.

### **3.2. Tenorske uloge u operi „Nikola Šubić Zrinjski“**

#### **Lovro Juranić**

Govoriti o tenorskim ulogama u hrvatskoj povijesti opere nije moguće bez uloge Juranića u operi „Nikola Šubić Zrinjski“. Naime, antologijska uloga toliko popularna da je pozna i šira populacija predstavlja „željezni“ repertoar svakog tenora. Međutim, naivno bi bilo misliti kako se radi o laganjoj ulozi u bilo kojem smislu. Razmišljajući o dramskom predlošku opere, Juranić se pojavljuje kao mladi vojnik ili mladić zaljubljen u Jelenu, kćer bana Nikole. Sukladno priči, činjenica da on *nije bogata roda*<sup>2</sup> određuje da ga očito rese kvalitete i vrline poput hrabrosti i vojničke spremnosti i časti. Nije, stoga, moguće da ulogu izvode tenori koji uvelike odudaraju od navedenog opisa. Vrsta pjevačkog glasa potrebna za Juranića je lirski tenor s ponekim dramatičnijim elementima. Na prvi pogled sve karakteristike ove uloge se poklapaju s obilježjima jednog mladog, kvalitetnog i tehnički pripremljenog tenorskog glasa. Međutim, iskusni poznavatelji ove opere i uloge „čekaju“ Juranića upravo u 7. slici, točnije u njezinom posljednjem dijelu, u kojem se od Juranića očekuje upečatljiv nastup sa zahtjevnom tenorskom dionicom.

Opera za Juranića počinje duetom s Jelenom koji nije tehnički toliko zahtjevan, i doista je prikladan za prvi nastup. Lirske fraze ne obiluju visokim tonovima, pa je duet moguće prilično jednostavno savladati. Slijede zatim mnoge zajedničke scene u kojima Juranić intervenira s manjim replikama i frazama relativno dramatičnog karaktera dočaravajući svoju

---

<sup>2</sup> Arioza, naime, počinje riječima „Nisam ja bogata roda, ne prati tašta me čast...“

mladost i naglost. Istaknuti se može jedino ariozo „Nisam ja bogata roda“ koji posjeduje određene tehničke zahtjeve, ali samo ukoliko se želi izvesti unutar jedne fraze ili u sporijem tempu. Tradicionalno, krajem te scene Juranić i pjeva nenapisani ton *b1* želeći ipak prva dva čina završiti s nekim visokim tenorskim tonom. 7. slika započinje duetom Jelene i Eve nakon kojeg slijedi Jelenina arija i poznati Jelenin san iz kojeg su (ne)spretno tradicionalno izbačeni dijelovi koje pjevaju sama Jelena i Juranić. Naime, Zajc je originalno zamislio da dok Jelena spava, ona i Juranić pjevaju u njenom snu. Za Juranića ne bi bio problem, jer je on u tom trenutku izvan scene, ali je problem za Jelenu koja bi trebala biti na dva mjesta u isto vrijeme. Diktatom redatelja koji sve više preuzimaju produkcijsku kontrolu u operi Jelena je morala spavati vidljiva na sceni, pa su ona i Juranić u snu tradicionalno predstavljeni kao baletni par bez pjevanja. Nakon sna, Jelena se budi i na scenu stupa Juranić koji s njom započinje duet. Ovaj duet karakteriziraju velike transformacije u likovima i njihovim emotivnim stanjima, polazeći od ponosne želje za borbom, preko rezignacije, ljubavnog zanosa i konačno oprostaja. Juranić, pred kojim je zahtjev da ubije svoju voljenu Jelenu kako bi je zaštitio od barbarskog postupanja neprijatelja uslijed sigurnog poraza, i vokalno se, ali i scenski i fizički, doista iscrpi ukoliko želi dočarati svu agoniju i strast ove slike. Međutim, na kraju, nakon Jelenine smrti, on ostaje sam – sam u svakom smislu: scenskom, dramskom i glazbenom. Kraj slike koji započinje riječima „Ne, ne, probudi se...“ izuzetno je vokalno zahtjevan i predstavlja određeni problem većini tenora u ovoj ulozi. Na samom kraju potrebno je dva puta otpjevati ton *b1* unutar samo dva takta, i bez obzira što nekim tenorima taj ton možda i nije problem, u ovom kontekstu taj problem postaje vrlo velik i prečesto nesavladiv. Nakon ovog svojevrsnog „ispita zrelosti“, kraj opere u vokalnom je smislu ugodan, a činjenica da Juranić na kraju opere u „Katastrofi“ nosi zastavu osigurava mu mjesto u svim likovnim i fotografskim antologijama opere, a ova uloga u popisu pravih i istinskih tenora.

Ne bi se smjelo zaboraviti spomenuti ni ariju „U boj me zove glas“ koja je vrlo nepravedno izbačena iz tradicionalnog koncepta izvedbe opere „Nikola Šubić Zrinjski“. Doista se radi o kvalitetnoj i estetski lijepoj ariji prikladnoj i za koncertno izvođenje. Pretpostavlja se da se ova arija izbacuje zbog relativno slabe povezanosti s ostatkom dramske radnje u operi, ali zasigurno joj pripada mjesto u literaturi opernih tenorskih arija hrvatskih autora.

## Mehmed Sokolović

Uloga Sokolovića po mnogo je čemu suprotna Juraniću, a taj se kontrast očituje u dramskom, karakternom, fizičkom i vokalnom smislu. Naime, Sokolović se tradicionalno prikazuje kao inteligentan čovjek kojeg ipak ne krasi bezrezervna hrabrost i naglost, nego mudrost koja dolazi s godinama predane službe u sjeni velikog sultana Sulejmana. Osoba je to koja želi vlast, ali je se ne može domoći prije Sulejmanove smrti. U operi se pojavljuje u prvom činu u kojem nastupa s nekoliko relativno jednostavnih replika odnosno fraza, slijepo slijedeći careve upute. Nastavak slijedi i u drugom činu u kojem dobiva naputak poći k Zrinjskom u Siget pregovarati o predaji grada. Sam dolazak Sokolovića u Siget čini poznati duet Zrinjskog i Sokolovića pod nazivom „Sokoloviću zar si ti?“. Ovaj duet obilježen je izuzetnim dramskim nabojem, ali i vokalnom linijom dramskih obilježja u kojima se ipak potrebno glasovno dočarati i karakterizirati svu unutrašnju osobnost Sokolovića. Posebno se to odnosi na dramsku napetost u glasu kojoj doprinosi i vokalna linija često obilježena smanjenim intervalima i harmonijskim progresijama, ali i velikim i iznenadnim skokovima. Zajc je na ovaj način čak i glazbeno pokušao podcrtati dramatičnost Sokolovićevog karaktera. Ovaj duet ujedno je i jedini trenutak u operi u kojem se miješaju turski i hrvatski svijet. U 6. slici koja je i posljednja turska slika, Sokolović se pokazuje kao ambigvalna ličnost koja možda svojim „izvještajem“ i potenciranjem suprotnih argumenata i doprinosi Sulejmanovoj smrti. Nakon tog događaja, brzina razvoja dramske radnje najavljuje predumišljaj i već pripremljene planove u Sokolovićevoj glavi. Slično Juraniću, Sokolović krajem 6.slike dolazi pred vokalni ispit u svom ariozu „Sad je mač u mojih ruku“. Naime, originalno je taj ariozo napisan s ponavljanjem između kojeg se nalazi kvartet s turskim pomoćnicima u kojima se planovi za tursku vojsku otkrivaju. Međutim, taj kvartet se često izbacuje i zbog činjenice da sva trojica turskih pomoćnika tada moraju biti pravi pjevači i izvođači, dok je bez tog kvarteta njihove uloge moguće realizirati i s manje sposobnim i pripremljenim izvođačima. U tom smislu, Sokolovićev ariozo se onda izvodi samo jednom, ali čak i tada predstavlja problem većini tenora pa se često transponira čak i za ton niže. Problematika ovog ariozu je u kraju istog, odnosno u melodijskoj liniji koja vrlo brzo kratkoročno iscrpljuje i umara pjevača, slično kao i Juranićev kraj 7. slike. Kod Sokolovića su problemi još izraženiji jer se u pravilu radi o težem i tamnijem glasu. Međutim, pravi ispit zrelost za svakog Sokolovića obično završi uspjehom, a efektu kod publike doprinosi i upečatljiv kraj nakon kojeg se Sokolović do kraja opere više ne pojavljuje na sceni, ali ostaje upamćen i upečatljiv.

Zanimljiv koncept izvedbe opere „Nikola Šubić Zrinjski“ možda bi bio kada bi Juranića i Sokolovića pjevala ista osoba. To je, naime, moguće jer se oni zapravo ne susreću osim krajem 2. čina u kojem je možda moguće taj susret i izbjeći. Dramaturški gledano možda bi bilo teško opravdati takav postupak u cjelokupnom kontekstu priče, ali činjenica da je Sokolović u povijesti i bio hrvatskih korjena možda može pronaći put ka ovoj interpretaciji. U glazbenom smislu ovakva je interpretacija moguća uz postojanje glasa sličnih karakteristika, ali i velike izdržljivosti jer amalgamirane dvije uloge Juranića i Sokolovića zasigurno bi bile veliki „zalogaj“ mnogim iskusnim umjetnicima pjevačima.



## 4. Josip Hatze (1879. – 1959.)

### 4.1. O skladatelju i njegovom opernom opusu

Splitski skladatelj Josip Hatze jedan je od zanimljivijih predstavnika u povijesti hrvatske glazbe za čijeg je razdoblja vrhunac doživjela hrvatska vokalna lirika. Naime, rođen 1879. godine u Splitu bio je potomak ugledne obitelji koja je omogućila mladom Josipu primjereno obrazovanje i posjete novootvorenom Pučkom kazalištu. Talent i rad okrunjeni su studijem kompozicije u Pesaru, kod iznimno poznatog i priznatog skladatelja Pietra Mascagnija, čiji se utjecaj očituje u Hatzeovom skladateljskom opusu usmjerenom vokalnoj i scenskoj glazbi. Njegovih šezdesetak solo popijevki stalno su na repertoaru koncertnih dvorana, a poseban značaj zauzima i nekoliko kantata, te dvije opere: “Povratak” (1911.) i “Adel i Mara” (1932.). Obje opere govore o životu običnog čovjeka u Dalmaciji toga vremena, uz razliku da se u “Povratku” radi o emigrantu u daleku zemlju koji po povratku u domovinu nalazi suprugu u preljubu. Ova opera izuzetno podsjeća na poznatu Mascagnijevu “Cavalleriju rusticanu”, kako sadržajem, tako i oblikom i slijedom scena. Druga opera “Adel i Mara” jedan je od dramaturških bisera i predstavlja doista važno djelo u opernoj literaturi. Radnja se temelji na ljubavi između pripadnika različitih vjeroispovjesti u kojima, iako isprva nemoguće, dolazi do pomirenja i prihvaćanja. Pa ipak, ljubavna i operna dramatika određuje tužan kraj u kojem Mara umire iako je sreća nadomak ruke. U glazbenom smislu ova je opera svojevrsan amalgam mnogih poznatih opernih djela toga vremena: pažljivim slušanjem moguće je otkriti poveznice sa „Traviatom“ (kraj 4.čina), „Madamom Butterfly“, „Cavalleriom rusticanom“ (duet Adela i Melke iz 3.čina), ali i nekim kasnijim djelima poput „Ere s onoga svijeta“ čiji 3.čin neosporno nalikuje 1. činu opere „Adel i Mara“. Zsigurno se ne radi o prepisanim citatima, nego o činjenici da je Hatze upravo u „Adelu i Mari“ pokazao da vlada svim skladateljskim tehnikama, vještinama i znanjima svoga vremena, kao i najsuvremenijim stilskim estetskim karakteristikama čime je hrvatsku opernu baštinu neosporno svrstao u krug svjetskih bisera operne literature.

### 4.2. Tenorske uloge u operi „Adel i Mara“

#### Adel

Uloga koja zasigurno podsjeća na već opisanog Miću iz opere „Ero s onoga svijeta“, ali koja je istovremeno i njegov preteča. Naime, izuzetno zahtjevna partitura s visokim vokalnim zahtjevima, koji uz bogat orkestralni kolorit zasigurno pjevaču zadaju i ozbiljnije pjevačke

probleme. Adel je lik kojeg krasi i psihološka profiliranost i gradacija emocija, ali i određena evolucija ličnosti tijekom cijele opere. Hatze, kao istinski melodičar, pokušava emotivna stanja likova dočarati koncentriranom ili disperziranom melodijskom linijom. Tako Adel u svojim arijama „Bože, zašto ne ustavi zemlju“ i „Divnoga li jutra“ pjeva vrlo melodiozno i unutar tonaliteta odnosno modaliteta. Dueti Adela i Mare potpuno su kontrastni na način da njihova oprečnost u dramskoj radnji 2. čina rezultira gotovo atonalnim pomacima podcrtanim puccinijevskim bogatstvom u orkestraciji, dok sjedinjenost i ljubav 4. čina prije smrti Mare donosi gotovo klapsku ljepotu medijalnih suzvučja. Gotovo ništa u ovoj ulozi nije napisano slučajno, pa Adel prelazeći iz muslimanske vjere na kršćanstvo postepeno mijenja i melodičnost koja postaje mediteranska. Gledajući cjelokupnost uloge, vokalna je zahtjevnost izuzetna, i traži glas spinto tenora velike snage i junačkih visina koje prije svega mora krasiti izdržljivost i zvučnost. Iako je uloga raspoređena tijekom opere pa postoje mjesta za predah i odmor, ne može se reći da kontinuitet opere donosi olakšavajuće okolnosti za izvođača. Uloga Adela u tom smislu doista je kompleksna i slojevita na više načina, pa se doista preporučuje iskusnijim pjevačima s bogatim odrađenim pjevačkim „stažem“.

### **Omer, Župnik, Mujezin**

Uloge Župnika i Opera mogu se označiti srednjim tenorskim ulogama i obje su prilično različite u odnosu jedne prema drugoj. Naime, Župnik je „mirnija“ uloga, koncentrirana na 2.čin, a u dramaturškom smislu karakterizira je staloženost i mirnoća te iskustvo jednog crkvenog velikodostojnika koje se očituje u glumi i interpretaciji, ali i vokalnom izrazu. Suprotan od Župnika je Omer, mladić pun temperamenta i snage kojeg je potrebno izraziti izuzetno snažno. Slično Župniku nastup je koncentriran u 3. činu, ali je melodija vrlo „skokovita“ i možda eksplozivna, pa je pri izboru pjevača potrebno obratiti pažnju na karakter glasa. Vokalni zahtjevi kod Omera su nešto veći, posebno u visokom registru. Konačno, uloga Mujezina epizodna je tenorska uloga s nastupom na početku 3. čina opere u kojem se pjeva muslimanska molitva ili ezan, pa je Hatze odlučio obogatiti običnu melodijsku liniju te molitve i predati je visokom tenorskom glasu iznimne pokretljivosti i lakog visokog registra.

## 5. Jakov Gotovac (1895. – 1982.)

### 5.1. O skladatelju i njegovom opernom opusu

Hrvatski skladatelj Jakov Gotovac rođen je u Splitu 1895. godine i zasigurno je jedan od najvećih hrvatskih skladatelja dvadesetog stoljeća. Nakon gimnazije prvo je studirao pravo, a istovremeno se glazbeno obrazovao kao violončelist, teoretičar glazbe i dirigent. Bio je zborovođa brojnih amaterskih zborova i pjevačkih društava poput zborova „Mladost“, „Jug“, Pavao Markovac“ i „Vladimir Nazor“. Prve skladbe jasno određuju njegov glazbeni pravac jer se temelje na narodnim tekstovima. Kasnije njegov cijeli skladateljski opus postaje obilježen glazbenim nacionalnim realizmom u kojem osim folklora, vrlo uspješno koristi i mediteransku raspjevanost i senzibilnost. Spretno dočarava atmosferu i sredinu u kojima se odvija radnja, što je posebno vidljivo u njegovim operama. Prvo skladateljsko razdoblje uključuje narodni obred „Koleda“ (1925.) i „Simfonijsko kolo“ (1926.), ali i poznata scenska glazba za Gundulićevu „Dubravku“ (1926.) i narodna romantična opera „Morana“ (1930.). Kasnije nastaje i njegovo najznačajnije djelo „Ero s onoga svijeta“ (1935.) koje je izvedeno u više od 80 kazališta i prevedeno na 9 jezika, s izvrsnim libretom Milana Begovića. Ukupno je napisao 8 opera od kojih još valja izdvojiti „Đerdan“, „Stanac“ i „Mila Gojsalića“, ali i više zbornih, orkestralnih i komornih djela. Od 1977. godine član je JAZU-a (danas Hrvatska akademija znanosti i umjetosti), kao i počasni član HNK u Zagrebu. Umro je 1982. godine u Zagrebu.

### 5.2. Tenorske uloge u operi „Ero s onoga svijeta“

#### Mića (Ero)

Uloga Miće zasigurno je jedna od najvećih i najvažnijih opernih tenorskih uloga u hrvatskoj opernoj literaturi uopće. Naime, postoje mnoge zahtjevne tenorske uloge, ali malo koju prati takva popularnost i priče o zahtjevnosti koju se može analizirati s nekoliko aspekata. Prije svega potrebno je osvrnuti se na vokalnu zahtjevnost koja je doista izuzetna jer je koncentrirana u tri velike cjeline raspoređene po činovima. U svakom činu Mića nakon ulaska gotovo da i ne napušta pozornicu (osim kratkog dijela u 3. činu) te nema pravog mjesta za odmor. Vokalni raspon se kreće od zvučnog nižeg registra, pretežno dramatičnog srednjeg registra i relativne konstante na prijelaznim tonovima nakon koji često slijede kulminirajuće visine. Sam visoki registar ide do tona a1, a jednim tonom h1 u ariji 3. čina, koji doduše, ima i opciju nižeg tona gis1. Razmišljajući o toj partituri nije na prvi pogled

jasno zbog čega je uloga zahtjevna, jer najveći tenorski problemi s visinama uopće nisu zastupljeni. Međutim, ovu ulogu prije svega obilježava izuzetna potreba za izdržljivošću glasa. Poznata je činjenica da nakon dramatičnih izleta u srednjem registru tenorima nije nimalo lako postići kulminirajuće visine, pa se i tonovi poput a1 čine kao poznati tenorski c2. Navedenoj situaciji ne doprinosi ni bogata orkestracija koja u svojoj gustoći zahtjeva prodornost i „guranje“ tonova u srednjem registru kako bi se uopće čuli, niti izuzetna potreba za scenskom igrom koja je u ovoj operi dominantna. Mića kao uloga u tom smislu zahtijeva gotovo operetnu pokretljivost tijela obogaćenu snažnom ekspresijom, mimikom i razigranim mizanscenom. U tom smislu, Mića koji sve korektno vokalno izvede, a koji istovremeno nepomično stoji na sceni doista nije ispunio zahtjeve ove uloge. Na jednak način, lirskiji glasovi koji i uspiju otpjevati sve napisane tonove često se svojom bojom glasa ne uspiju uklopiti u boju orkestra i cjelokupnu atmosferu, nego zvuče odsutno i izvan konteksta. Dramatika je potrebna u svakom smislu (pa i vokalnom), ali ona mora ipak biti odmjerena i omogućiti pjevaču da uspješno iznese cjelokupnu kompleksnost ove uloge.

Interakcija s drugim ulogama također je važna, kao i transformacija same osobe Miće koji se u prvom činu predstavlja kao siromašni mladić, u drugom postaje zaljubljeni mladić ili mlinar, a u trećem je bogati mladi gospodin. Raspored činova uvjetuje da je baš za treći čin potrebna najveća snaga, pa je raspored pjevačkih i glumačkih kapaciteta izvođača ključ uspjeha u izvedbi ove uloge. Potrebno je, dakle, mudro rasporediti svoju snagu, ali se i ne štedjeti u onim aspektima pjevanja i glume koji u određenom trenutku dominiraju u izvedbi. Moglo bi se reći da izvedba ove uloge zahtjeva određenu pjevačku zrelost i iskustvo, koje je, s druge strane, uteg s obzirom na fizičku zahtjevnost uloge. Na sličan način uloga Dome u istoj operi dramaturški je idealna za mladi mezzosopran, ali su vokalni zahtjevi upravo suprotni toj činjenici.

Određen „zao glas“ uloge Miće leži i u činjenici da je relativno oskudan popis tenora koji su je s uspjehom pjevali, pogotovo ako iz popisa isključimo one koji su to činili samo jednom ili u manjem broju godina. Navedenom popisu svakako pripadaju neki od najvećih interpretata ove uloge poput Stojana Stojanova, Josipa Gostića, Ljubomira Strgačića, Janeza Lotriča, a danas i Damira Fatovića, Miljenka Đurana i Stipe Franetovića. Nasuprot ovom popisu podugačak je popis tenora koji su ulogu učili i željeli pjevati, ali su to uspjeli samo jednom ili ni jednom. Nadalje, uloga Miće možda je i jedna od najkontroverznijih uloga u cjelokupnoj opernoj literaturi hrvatskih skladatelja upravo po broju problema oko tenora i njihovog angažmana. U tom smislu ovu ulogu moguće je usporediti s opusom Richarda Wagnera, jer

slično kao i wagnerijanski pjevači i tumači uloge Miće u operi „Ero s onoga svijeta“ moraju svoju pjevačku karijeru profilirati u smjeru ove uloge ako žele biti dugogodišnji tumači ovog hrvatskog bisera među tenorskim ulogama.

### **Momak**

Uloga koju je potrebno spomenuti u kontekstu tenorskih uloga opere „Ero s onoga svijeta“ je i uloga Momka. Na kraju prvog čina antologijska je fraza „ne-ne-ne-neki Ero ukr'o pare!“ koja je skladana na način da je vrlo teško „pogoditi“ nastup brojeći dobe, već je potrebno duboko poznavati samu glazbu i prepustiti se njezinom tijeku. Naime, dobri poznavatelji kraja prvog čina znaju da je ritamski obrazac prilično kompleksan i često u zvučanju suprotan ili konfliktan s napisanim, pa mnogi pjevači u ulozi Momka čekajući znak dirigenta navedenu frazu otpjevaju prekasno ili pogrešno. Vokalno govoreći fraza nije uopće zahtjevna, ali zbog svoje specifičnosti i zanimljivosti zasigurno ostaje kao još jedna antologijska fraza i uloga.

## 6. Boris Papandopulo (1906. – 1991.)

### 6.1. O skladatelju i njegovom opernom opusu

Jedan od najvećih suvremenih hrvatskih skladatelja, ali i dirigenta svakako je Boris Papandopulo, kao potomak poznate hrvatske glazbene obitelji. Bogat znanjem i školovanjem koje je završio u Zagrebu (kompozicija i klavir) i Beču (dirigiranje), Papandopulo se odvažio skladateljski okušati u brojnim glazbenim vrstama: orkestralna i komorna djela, kantate, crkvene skladbe, popijevke, zborove, obrade narodnih napjeva, scensku i filmsku glazbu te tridesetak glazbeno-scenskih djela. Istovremeno je radio kao dirigent HNK-a u Zagrebu, dirigent orkestra Hrvatskog radija, Tamburaškog orkestra HRT-a, opera u Sarajevu, Zagrebu i Splitu, te ravnatelj opere u Rijeci. Brojna su mu operna djela od kojih svakako valja istaknuti opere "Sunčanica", "Amfitrion" i "Rona", ali i zanimljivo djelo "Požar u operi". Nije velik popis djela ovog autora koja su izvedena u hrvatskim kazalištima, ali valja spomenuti djelo „Cantervilski duh“ izvedeno u HNK u Osijeku, te „Sunčanicu“ izvedenu u HNK u Rijeci.

Upravo je "Sunčanica" uspješnom izvedbom u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci publici otkrila svu zanimljivost ove partiture i bogati izričaj ovog velikog skladatelja. Osnovni motiv i priča temelje se na "Sunčanici" autora Šiška Gundulića i "Osmanu" Ivana Gundulića, koji su također kameni temeljci književnosti toga vremena. Uspješno kombinirajući dubrovačku tradiciju i motive sa motivima turskog folklor<sup>3</sup> i sjedinivši sve navedeno u kompleksnu fakturu melodizacije, harmonizacije i orkestracije 20. stoljeća, Papandopulo ostavlja operno djelo vrijedno pažnje i analize s ciljem popularizacije lika i djela ovog značajnog autora hrvatske glazbene baštine.

### 6.2. Tenorske uloge u operi „Sunčanica“

#### Vezir

Glavna uloga opere „Sunčanica“, a ujedno i najveća i najvažnija tenorska uloga u toj operi je uloga Vezira. Radi se o čovjeku velike moći i ugleda, velike unutrašnje i vanjske snage koji je u mladosti bio otrgnut iz roditeljskog doma i odveden u janjičare. Tijekom godina uspio je doći do titule Vezira, ali i dalje tuguje za svojim ocem Ljubdragom i sestrom Sunčanicom. U prvom činu opere Vezir se uopće ne pojavljuje na sceni. Prva pojava je tek u drugom činu, nakon čega do kraja opere Vezir gotovo da ne napušta scenu. Sve počinje

<sup>3</sup> Točnije bi bilo reći sa motivima folklor Bosne i Hercegovine koja je tada bila pod vlašću Osmanskog carstva

duetom sa Sunčanicom u kojem Papandopulo malo po malo gradi lik Vezira, kako dramaturški tako i muzički. Prve replike vrlo su kratke, obično u srednjem registru. Međutim, prema kraju čina Vezir se sve više uzrujava zbog dramske situacije, pa i njegova dionica poprima znatno veće razmjere. Prisutni su skokovi na visoke tonove koje je potrebno pripremiti u *legatu*. U trećem činu dionica postaje jednako zahtjevna, ali znatno fragmentirana, ritmičke vrijednosti se usitnjavaju pa pjevač vrlo često mora izvikivati replike ukoliko želi da se razumije često arhaičan tekst. Amplituda dionice seže od deklamacija u niskom registru do eksplozivnih ili dugih visokih tonova koji nisu nimalo laki uzme li se u obzir činjenica da se radi o većem i težem glasu kojem je ova uloga namijenjena. Prema kraju opere dionica je sve zahtjevnija, a sami kraj rezerviran je za tipično romantičarski kraj: smrt od srca puknutog od boli i tuge za sestrom koja, neznajući za brata, odlazi sretna u novi život. Za ovu je ulogu potreban doista veliki interpret i duboko promišljen pjevač koji može izvesti sve navedene transformacije, ali i vokalno odraditi sve zadatke koje skladatelj pred njega stavlja.

### **Ratko**

Lirski tenor idealan je odabir za pjevača u ovoj ulozi koja je ravnomjerno raspoređena tijekom cijele opere, s nešto većim zahtjevima u prvom činu. Ratko je mladić zaljubljen u Sunčanicu koji, unatoč maloj hrabrosti i nedovoljnoj snazi, uspjeva pobijediti u borbi za svoju ljubav, ponajprije zahvaljujući milosti koju mu ukazuje Vezir. U vokalnoj dionici Ratko je „ugodna“ uloga (koliko može biti s obzirom na stil skladatelja), relativno mirnijih linija i nešto melodioznijeg karaktera. Konstantna emocija koju dočarava je ljubav prema Sunčanici, ponešto afektirana u trenutku borbe s Vezikom. Međutim, za razliku od Vezira u kojem je ritmična i intonacijska kompleksnost ponešto podložna omanjim netočnostima pri izvedbi, Ratko je uvijek stavljen u orkestralni kontekst u kojem mora pjevati čisto i točne, bez mogućnosti da se „skrije“ iza ponekog tona ili fraze. Pa ipak, dionica svojim zahtjevima nije previše teška, ukoliko se prilikom studija uloge posveti dužna pozornost svim detaljima navedenim u partituri.

## 7. Bruno Bjelinski (1909. – 1992.)

### 7.1. O skladatelju i njegovom opusom

Skladateljski uzori poput Ravela, Hindemitha, Poulenca i Milhauda uvjetovali su da Bjelinski razvije osobni glazbeni jezik s elementima neoklasicizma. Istaknuvši se kao veliki skladatelj 20. stoljeća, Bruno Bjelinski neosporno zauzima značajno mjesto na glazbenoj sceni, a djela su mu sačuvana i relativno često izvođena. Razlog tome leži i u činjenici postojanja glazbeničke obitelji koja baštini njegov lik i djelo, ali i u činjenici da su mu djela kvalitetna i prihvatljiva, te na razne načine upotrebljiva u mnogim situacijama i programima bilo koncertnih ili opernih dvorana. Bjelinski je skladao ukupno šest opera<sup>4</sup>, tri baleta, petnaest simfonija, te brojna druga djela za klavir i violončelo, kao i komornu glazbu za različite instrumente. Operna djela karakterizira visok stupanj samostalnosti skladatelja koji proizlazi iz činjenice da je gotovo svaki libretto napisao sam skladatelj, što ujedno govori i o sveobuhvatnoj ličnosti i naobraženom umjetniku kakav je Bjelinski i bio.

Opera "Pčelica Maja" po mnogo čemu je zanimljiva, prvenstveno zato što je to prva opera iz skladateljskog pera Brune Bjelinskog. Zanimljiva je i činjenica da je literarni predložak temeljen na djelu Waldemara Bonselsa "Die Biene Maja"<sup>5</sup> objavljenom 1912. godine, a koji je globalnu popularnost stekao 1975. crtanom ekranizacijom prevedenom na desetke svjetskih jezika. Bruno Bjelinski ovo je djelo napisao 23 godine ranije, učinivši ovu operu pretečom popularne adaptacije. Iako se radi o dječjoj operi tj. Opera za djecu, "Pčelica Maja" Brune Bjelinskog slojevita je u mnogo pogleda, prvenstveno u kompleksnosti harmonije i orkestracije, ali i tehničkih zahtjevnosti inscenacije. Naime, Bjelinski kao da se vodio suvremenim pedagoškim i psihološkim metodama u prezentaciji umjetničkog materijala za djecu smjenjujući situacije i likove u dramskoj priči i glazbi velikom brzinom. Rezultat je protočnost radnje koju povezuje lajt-motiv Majinog leta, ali i veliki broj uloga (gotovo 25 uloga) koje je potrebno dočarati na sceni. Pragmatičnost skladatelja vidljiva je i u napomeni za dirigenta koja kaže da "sve tenorske uloge može odraditi jedan pjevač, sve baritonske drugi pjevač i sl.". Ova opera u 3 čina zasigurno je jedan od bisera operne literature za djecu, ali i općenito literature opernih hrvatskih skladatelja.

<sup>4</sup> „Pčelica Maja“, „Heraklo“, „Močvara“, „Zvona“, „Orfej 20. stoljeća“ i „Slavuj“

<sup>5</sup> Značaj ove literature dolazi u periodu nastanka „dječje literature“ na globalnoj razini – literature pisane prvenstveno za djecu koristeći fantastične elemente koji nisu utemeljeni na znanstvenoj, nego prirodnoj fantastici. Tako je npr. 1919. U SAD-u nastao „Čarobnjak iz Oza“ F. Lynna Bauma, također djelo koje i danas odiše svježinom i sjevremenskim porukama za djecu i mlade, ali i odrasle.



## **7.2. Tenorske uloge u operi „Pčelica Maja“**

Kako je već spomenuto, u operi za djecu „Pčelica Maja“, skladatelj je predvidio da sve tenorske uloge može izvesti jedan umjetnik – pjevač. To se prije svega odnosi na vokalnu zahtjevnost, ali i raspored nastupa likova koji omogućuje da se stigne odraditi prikladna promjena kostima ili druga potrebna priprema. Međutim, suvremeni naraštaji dječje publike, iako udivljeni kazališnom iluzijom, teško prihvaćaju činjenicu iste osobe u različitim likovima, pa se svakako pri suvremenim inscenacijama predlaže povećati broj izvođača. Jednako tako, transformacije je potrebno raditi i na vokalno – interpretativni način, a ne samo kostimom i šminkom. Redom, tenorske uloge u operi su: Čuvar košnice, Bumbar Đuka, Skakavac, Petar (bubamara) i Glasnik. Sve uloge karakterizira određena melodija koju skladatelj provodi kroz kompleksnu harmonizaciju i orkestraciju. Vokalni zahtjevi nisu veliki, ali je s ritmičkog aspekta potrebno posvetiti veliku pozornost studiju materijala, kao i pozornosti i koncentraciji izvođača prilikom izvedbe s orkestrom. Navedena opera i uloge svakako su gotovo idealni za prva operna i scenska iskustva pjevača, ali i svirača i dirigenata, pa je doista za preporučiti izvedbe ove opere u planove i programe relevantnih obrazovnih institucija.

## 8. ZAKLJUČAK

Proučavajući tenorske uloge u predstavljanim operama razvidna je činjenica da u opernoj literaturi hrvatskih skladatelja neosporno postoje važna i kvalitetna ostvarenja koja zaslužuju biti dijelom repertoara svake operne kazališne kuće. Nepravedna diskrapancija između broja produkcija svjetske literature i one hrvatske ne bi smjela biti pravilo, posebno u Hrvatskoj u kojoj je i zadatak nacionalnih opera očuvanje i promocija vlastite glazbene baštine. Iluzorno bi bilo očekivati od stranih producenata uvrštavanje u repertoar navedene literature, ukoliko ona u vlastitoj zemlji ne uživa zasluženu pozornost. S pjevačkog aspekta također je važno prilikom formiranja programa proučiti kvalitetna djela ove literature koja može doprinijeti razvoju pjevača kako u obrazovnom, tako i u karijernom smislu. Ostvarena analiza u tom je smislu samo mali izbor po po određenim kriterijima, ali može biti polazna točka za daljnja proučavanja i istraživanja s ciljem očuvanja i popularizacije operne literature hrvatskih skladatelja.

Kao student pjevanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu imao sam prilike izvoditi mnoga djela hrvatskih autora, uključujući i neke koji su obrađeni u ovom diplomskom radu. Svakako je važno dobro naučiti i njegovati pjevački izričaj na hrvatskom jeziku kao specifičnost našeg naroda, s obzirom da hrvatski jezik nije poznat po svojoj melodioznosti koju gotovo uvijek pripisujemo npr. talijanskom jeziku. Ova činjenica proizlazi i mnogih tehničkih problema i „nepisanih pravila“ koja krasi naš jezik, a mogu se dobro shvatiti ponajprije od izvornih govornika. Slijedom toga, smatram izuzetno važnim da se sva djela hrvatske glazbene baštine, a posebno operna djela, redovno nalaze na repertoaru domaćih umjetnika i naših obrazovnih institucija, jer je to jedini jamac prijenosa tih znanja i vještina na buduće generacije.

Posebnu zahvalu upućujem arhivarima HNK u Zagrebu, Rijeci i Osijeku koji su svojim trudom omogućili istraživanje arhivske građe na kojoj se temelje tvrdnje u ovom pisanom radu.

Na kraju ovog pisanog rada, ali i studija pjevanja zahvalan sam i svima koji su, svatko na svoj način, doprinijeli završetku mog studija. Uslijed brojnih uspona i padova tijekom vremena na tom me putu održala vjera u formalno obrazovanje koja ubrzano iščezava iz naše okoline, ali i podrška mojih najbližih. Svima njima, ali i Muzičkoj akademiji u Zagrebu, posvećujem ovaj rad – u zahvalni spomen!

## 9. LITERATURA

Andreis, J., *Povijest glazbe*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1942.

Stipčević, E., *Hrvatska glazba*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

Turkalj, N., *125 opera*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

Turkalj, N., Monografija o Jakovu Gotovcu, *Narodni list*, 13 (1957), 3804., 4.

[https://hr.wikisource.org/wiki/Nikola\\_%C5%A0ubi%C4%87\\_Zrinjski](https://hr.wikisource.org/wiki/Nikola_%C5%A0ubi%C4%87_Zrinjski), pristup: 12.05.2018.

[https://hr.wikipedia.org/wiki/Ero\\_s\\_onoga\\_svijeta](https://hr.wikipedia.org/wiki/Ero_s_onoga_svijeta), pristup: 12.05.2018.

\* *Napomena:*

*U radu su korišteni notni materijali svih analiziranih opernih djela iz arhive Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, ali i arhivska građa (popis produkcija i izvedbi) HNK u Zagrebu, Splitu, Rijeci i Osijeku.*