Komparacija uloga en travesti: Orfej i Smeton

Drechslerová, Dagmar

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:947321

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

DAGMAR DRECHSLEROVÁ

KOMPARACIJA ULOGA EN TRAVESTI: ORFEJ I SMETON

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

KOMPARACIJA ULOGA EN TRAVESTI: ORFEJ I SMETON

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art .Simon Dešpalj

Student: Dagmar Drechslerová

Ak.god. 2019/2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

doc. art. Simon Dešpalj

_____

Potpis

U Zagrebu, 6. 9.2020.

Diplomski rad obranjen 21.9.2020. ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. doc. art .Simon Dešpalj _____
2. izv. prof. art. Martina Zadro _____
3. izv. prof. art. Martina Gojčeta Silić _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Sažetak

Uloge „en travesti“ predstavljaju neizostavan dio repertoara svakog mezzosoprana i kontraalta. Pojavljuju se u operama već od nastanka opere, no za pjevačice su dobile posebnu važnost na početku 19. stoljeća. Predstavljaju im poseban izazov iz vokalnog, glumačkog i interpretativnog aspekta. U slučaju uspješnog savladavanja svih tih aspekata, uloge „en travesti“ omogućuju pjevačicama nalaženje svog mjesta, na glazbenom tržištu.

Ovaj rad se fokusira na komparaciju dvije uloge „en travesti“: Orfeja - iz opere Orfej i Euridika Ch. W. Glucka i Smetona - iz opere Anna Bolena G. Donizettija. Komparacija je bazirana na osobnom iskustvu sa pripremom i izvođenjem ovih uloga i na dobivenim informacijama iz stručnih izvora.

KLJUČNE RIJEČI: en travesti, mezzosopran, kontraalt, Smeton, Orfej

Summary

Roles „en travesti“ represents inevitable parto of repertoir of every mezzosoprano or contralto. They appear in opera since the first opera performance and they gained specific significance for women singers at the beginning of 19th century. They represent for them specific challenge not only from vocal technique, but also theatrical and interpretative point of view. In case of succesfull managing of all these aspects enable women singers to fulfill the gap on theatrical market.

This thesis focuses on comparation of two roles „en travesti“: Orpheus from opera Orpheus and Eurydice of Ch. W. Gluck and Smeton from opera Anna Bolena of G. Donizetti. Comparation is based on studies of specialist resources and on personal experiences from preparation and performing of these roles.

KEY WORDS: en travesti, mezzosoprano, contralto, Smeton, Orpheus

Zahvaljujem prof. Dešpalju na strpljivom i stručnom vodstvu, prof. Cynthii Hansell – Bakić na svoj podršci, ljubavi i znanju koje mi je predala tijekom našeg zajedničkog rada i prof. Heleni Lucić Šego na pomoći sa savladavanjem vokalnih tehničkih prepreka.

Sadržaj

Sažetak 1

Summary 1

Uvod 4

Kratko upoznavanje sa problematikom uloga „en travesti“ 4

Uloga Orfeja iz opere Orfej i Euridika Ch. W. Glucka i R. de Calzabigija 7

Legenda Orfeja 8

Christoff Wilibald Gluck (1747-1787) 9

Ranieri de Calzabigi (1714-1795) 10

Reforma opere u bečkoj verziji Orfeja i Euridike 11

Iz Beča u Pariz 12

Prilagodba francuskoj publici 14

Prvi interpreti Orfeja 15

Orfej i Euridika na Cresu 16

Pjevačka priprema 17

Režijska priprema 18

Orfejeva emotivna stanja u mojoj interpretaciji 19

Uloga Smetona iz opere Anna Bolena G. Donizettija i F. Romanija 22

Gaetano Donizetti (1797 – 1848) 22

Donizettijev stil 24

F. Romani (1788 – 1865) 26

Anna Bolena 27

Smeton 29

Smeton u povijesti 29
Glazbena karakteristika Smetona 29
Smeton na Cresu 32
Zaključna komparacija uloga Orfeja i Smetona 36
Komparacija pjevačke zahtjevnosti uloga 36
Komparacija glumačke zahtjevnosti uloga 38
Izvori 40

Uvod

Uloge „en travesti“ prezentiraju posebnu sferu u repertoaru nižih ženskih glasova. Osim zahtjeva za vokalnu tehniku pjevača, imaju i posebne zahtjeve za glumačke i interpretativne sposobnosti. Ovaj rad se fokusira na sakupljanju podataka o dvije uloge – Orfeja, iz opere Orfej i Euridika Ch. W. Glucka, i Smetona, iz opere Anna Bolena G. Donizettija, i opisu osobnog iskustva sa njihovim izvođenjem. Cilj ovoga rada je proučiti stručne izvore s informacijama koje su utjecale na nastanak odabranih uloga te stvoriti njihovu komparaciju na osnovi ne samo sakupljenog materijala nego i osobnog iskustva sa pripremom i izvođenjem uloga.

U prvom odlomku će se rad usredotočiti na kratku povijest razvoja uloga „en travesti“. Drugi odlomak je posvećen ulozi Orfeja u operi Orfej i Euridika, pristupu skladatelja Ch. W. Glucka i libretista R. de Calzabigia, reformi u operi, pojedinačnim verzijama opere, pojedinačnim interpretima koji su u određenim premijerama pjevali ulogu Orfeja i osobnom iskustvu sa pripremom opere. Treći odlomak je posvećen ulozi Smetona i operi Anna Bolena, pristupu skladatelja G. Donizettija i libretista F. Romanija, poziciji Smetona u razvoju uloga „en travesti“, i osobnom iskustvu sa pripremom uloge. Rad završava finalnom komparacijom.

Kratko upoznavanje sa problematikom uloga „en travesti“

Termin uloga „en travesti“ predstavlja bilo koju ulogu koju pjeva osoba suprotnog spola. Na engleskom jeziku se termin „en travesti“ koristi najviše za ženske uloge koje pjeva muškarac. Za suprotnu situaciju se koriste termini „breechers role“ ili „trouser role“, koje naglašavaju zahtjeve za fizički izgled pjevačice. Na hrvatskom jeziku se za oba primjera koristi isti pojam – uloga „en travesti“.

Uloge „en travesti“ su se pojavile već na premijeri prve sačuvane opere. Na početku su imale prije svega komičnu svrhu i pojavljivale su se u obliku muškaraca u ženskoj komičnoj ulozi i žena u komičnoj ulozi mladića. Takva pojava je bila popularna pogotovo u Veneciji i vrlo često i u Napulju i Rimu. Ekspanziju uloga „en travesti“ je znatno stimulirala zabrana

pjevanja ženama u crkvi i na pozornici u papinskoj državi.[1] Ova zabrana je također doprinijela ekspanziji kastrata u „operi serii“ i to skroz do početka 19. stoljeća kad su počeli polako nestajati i kada je bila otkazana zabrana pjevanja ženama na pozornici u papinskoj državi.[2] Zadnju ulogu za kastrata napisao je G. Mayerbeer u operi Križar u Egiptu (1824). Publika je gledala na kastrata kao „u najboljem slučaju na zanimljivost ili kao na čudovište.“[3] Kako je moguće da su kastrati u svoje doba dobili takvu popularnost?

Talijanska „opera seria“ u doba baroka nije zahtijevala povezanost sa realnošću. Pojedinačne uloge su trebale imati specifičnu boju glasa. U Italiji je junaka tradicionalno pjevao visoki glas. Kastrat je svojom bojom glasa podsjećao na nešto nadzemaljsko i smatralo se da što je viši glas to se više približava nečem božanstvenom. Tako je kastrat idealno odgovarao Metastazijevoj formi „opere serie“ sa sretnim završetkom. Doduše, operna tradicija u ostalim zemljama je bila drugačija, na primjer u Francuskoj je ulogu junaka pjevao visoki tenor i pojava kastrata nije bila prihvatljiva.[4]

U 18. stoljeću se vrlo često događalo da su se kastrati i žene međusobno zamjenjivali u ulogama prema potrebama pojedinačne predstave[5] ili u slučaju nemogućnosti. Kako je to bilo moguće? U baroku nije bilo bitno ima li interpret isti spol kao uloga koju pjeva nego je bilo bitno da glas ima potrebnu karakteristiku pojedinačne uloge. Polako su se počele pojavljivati i opere gdje je bila glavna uloga napisana za ženu u ulozi „en travesti“. Kao primjer navodim operu G. F. Händela Giulio Cesare (1724), u kojoj je uloga Sesta bila napisana za Margeritu Durastanti.

---

[1] Budden, Julian. *Travesty (opera) (It. travesti: ‘disguised’)*. Grove Music Online [online]. [cit. 2020-09-01]. Dostupno na: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000905142

[2] ANDRÉ, Naomi Adele. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian Opera* [online]. Indiana University Press, 2006 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=QJDj07yniRYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 33

[3] „curiosity at best and and a disgusting freak at worst“ Elliott, M. (2006). *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. Yale University Press. Retrieved August 27, 2020, from http://www.jstor.org/stable/j.ctt32brkx, str. 135

[4] TROUSER ROLES | En travesti. *Rhinegold Publishing* [online]. 2014 [cit. 2020-09-01]. Dostupno na: https://www.rhinegold.co.uk/trouser-roles-en-travesti/

[5] ANDRÉ, Naomi Adele. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian Opera* [online]. Indiana University Press, 2006 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=QJDj07yniRYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 35

Sa nestankom kastrata nikako nije nestala želja za slušanjem njihovih glasova. Do polovice 19. stoljeća je publika prema tadašnjem glazbenom ukusu očekivala u glavnim ulogama određenu boju glasa. Tako se dogodilo da su žene koje su predstavljale najsličniju zamjenu kastrata počele dobivati glavne muške uloge.

Razvoju korištenja ženskih glasova u ulogama junaka je puno doprinio G. Rossini. Napisao je za kastrata samo jednu ulogu i to u operi Aurelian u Palmiri (1813) za poznatog kastrata G. Vellutija. Nakon što je G. Velluti toliko ornamentirao svoju ariju da ni G. Rossini nije mogao prepoznati svoju kompoziciju, skladatelj se odlučio za dvije stvari – da neće nikada više komponirati za kastrate i da će od tada nadalje uvijek ispisivati sve dozvoljene ukrase u svojim kompozicijama. G. Rossini je tražio zamjenu glasa kastrata prema tadašnjem ukusu i tako je počeo pisati za ženske kontraalte. Sa junačkim ulogama koje su pjevale žene se susrećemo u velikom broju njegovih opera. Na primjer: Tancredi (1813), Žena s jezera (1819), Semiramide (1823), ili Grof Ory (1828). U njima su napravile karijeru, na primjer, Giuditta Pasta i Maria Malibran koja je u operi Othello od G. Rossinija bila sposobna otpjevati i ulogu Othella i ulogu Desdemone.

Tada se za žene koje su pjevale muške uloge koristio termin „primo musico“, a razvio se iz originalnog termina „primo uomo“ koji je označivao najbitniju ulogu opere.[6] U to doba je dolazilo do zanimljive situacije kada su ljubavni par činile dvije žene koje su se vrlo često borile za svoju ljubav protiv autoriteta predstavljenog muškim ulogama. Ljubavna veza dvije žene je u intimnim scenama stvarala posebnu napetost.

Glas ženskog kontraalta je bio smatran glasovnim hermafroditom u kojem se spajao muški i ženski element. Sama riječ „hermafrodit“ dolazi iz antičkog mita o Hermafroditu, sinu bogova Afrodite i Hermesa i njegove ljubavi sa nimfom Salmacis koja ga je toliko jako zavoljela da je poželjela ujediniti njihova tijela. Zamolila je za to bogove i njena želja je bila uslišena. Tako je i glas kontraalta doživljavan kao dvospolni[7] spajajući u sebi muški element u obliku „voce di petto“ i ženski element u obliku „voce di testa“.[8] U to doba su se razvili glasovi opisani terminom „contralto sopranile“ sa jakim grudnim registrom (voce di petto) i

[6] Hadlock, Heather. *Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835* [online]. Boston: Northeastern University Press, 2004 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://www.academia.edu/218474/_Women_Playing_Men_in_Italian_Opera_1810_1835_, str. 287

[7] „ambique“

[8] Beghelli, Marco a Raffaele TALMELLI. *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*. Zecchini, 2011., str. 20

sa dovoljnim rasponom da su sposobni otpjevati i visine u kojima su dobivali boju sličnu vrsti glasa „soprano leggiero“.[9] Iz kontraalta se u 19. stoljeću razvio mezzosopran, čija karakteristika je bila ujednačenija boja donjeg i gornjeg registra.

Ukus publike se počeo mijenjati tek 1830. sa pojavom prvih romantičnih tenora,[10] koji su preuzimali glavne muške uloge i bolje su odgovarali novim idealima realnosti nastalima nastupom romantizma. Romantizam je uzrokovao značajne promjene u opernoj tradiciji. Skladatelji i pjesnici su se udaljili od povijesnih tema i počeli su tražiti inspiraciju u romantičnim djelima iz literarnog područja (V. Hugo, A. Dumas, W. Scott) te su vrlo često smještali radnju u srednji vijek. Od „opere serie“ se romantična opera znatno razlikovala u potrebi za realnošću. Interpret uloge je trebao biti sličan osobi iz realnog svijeta, imati odgovarajući glas, starost i fizički izgled. Kao što je naveo muzikolog Massimo Mila, talijanska romantična opera je predstavljala „zamjenu života kojeg sanjamo ali nikad ne doživimo.“[11] Talijanska romantična opera je također bila obilježena tragičnim krajem i time što se usredotočila, u tadašnjem cenzuriranom društvu, na jedinu moguću temu – ljubav, i to nesretnu.[12] Tada su postali popularni tenori i zamijenili su u ulogama junaka ženske kontraalte. Tako su žene u ulogama „en travesti“ počele dobivati sporedne uloge paževa i kasnije sluškinja, ili majki.[13]

Uloga Orfeja iz opere Orfej i Euridika Ch. W. Glucka i R. de Calzabigija

U ovom dijelu mog diplomskog rada ću se usredotočiti na ulogu Orfeja iz opere Orfej i Euridika, skladatelja Ch. W. Glucka i libretista R. de Calzabigija, koju sam imala čast pjevati 26.8. 2018. godine u sklopu Creskih kulturnih ljetnih večeri u klaustru samostana sv. Franje u gradu Cresu. U slijedećem tekstu ću spomenuti legendu Orfeja, približiti način skladanja Ch. W. Glucka, doprinos R. de Calzabigija, te spomenuti pojedinačne verzije opere. Na kraju ovog odlomka ću prezentirati verziju opere izvedenu na Cresu i svoje iskustvo sa interpretiranjem ove uloge „en travesti“ iz pjevačkog i iz interpretativnog rakursa.

[9] Beghelli, Marco a Raffaele TALMELLI. *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*. Zecchini, 2011.,., str. 33
[10] Ibid., str. 36
[11] „surrogato di una vita sognata ma non vissuta“, bilježke prof. E. Negri, Conservatorio di Verona, predmet „Il ruolo del cantante“.
[12] Mila, Massimo. *Bellini, Donizetti e il melodramma romantico*. rodoni.ch [online]. [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/AnnaBolena/mila.html
[13] Macdonald-Kramer, Ellen. Women in Trousers: A Very Brief History of a Bizarre Operatic Tradition. *La Folia* [online]. 2014 [cit. 2020-09-01]. Dostupné z: https://www.lafolia.com/women-in-trousers/

Legenda Orfeja

Legenda Orfeja i Euridike je poznata već iz antičkog doba. Priča legendarnog pjevača i njegove voljene je oduvijek privlačila sve vrste umjetnika koji su nadahnuti njome stvarali sve vrste umjetničkih djela. Bila je, naravno, zapažena i u svijetu opere. Mit izlaže priču najboljeg pjevača svijeta Orfeja i njegove supruge Euridike, koju je usmrtio ugriz zmije. Orfej se nije mogao pomiriti sa gubitkom svoje jedine ljubavi i odlučio ju je pratiti do podzemnoga svijeta uvjeren da će ili umrijeti, ili uvjeriti sva podzemna bića da mu vrate voljenu. Perzefona, supruga boga Hada, je nakon prelijepog Orfejevog pjevanja pristala na to da može odvesti Euridiku natrag na zemlju ali pod jedinim uvjetom – ne smije se nikad okrenuti i pogledati ju dok ne dođu natrag na zemlju. Ako ne ispuni ovu svoju zadaću zauvijek će izgubiti svoju jedinu ljubav. Prema legendi Orfej nije uspio ispuniti svoj zadatak i tako je izgubio svoju ljubav. Pun očaja je putovao svijetom i neprestano pjevao o svom gubitku do trenutka kad su ga nimfe bakantice rastrgale na komade.

Tako zvuči tradicionalna legenda o Orfeju, ali naravno da su je umjetnici prema svojim potrebama prilagođavali. Prvi put je priča o Orfeju bila upotrebljena 1600. godine u operi skladatelja J. Peria i libretista O. Rinuccinija. Već u prvom opernom ostvarenju legende, libretist je odlučio promijeniti izvorni tragični kraj u sretan kraj koji je bolje odgovarao prilici u kojoj je bila prezentirana – vjenčanje Marie de' Medici i Henrika IV.[14] I Ranieri de Calzabigi je u svom libretu izabrao sretan kraj. Zašto? Možda je bio inspiriran prvim libretom opere Euridice J. Peria koja je u svoje doba iznenadila sretnim završetkom ili nadahnut idealima prosvjetiteljstva punog ljudskosti i racionalizma i zato je odlučio nagraditi Orfejevu vjernost i volju umrijeti za svoju jedinu ljubav.

Vrlo zanimljivu promjenu je napravio Calzabigi u svom libretu u vezi podjele krivnje – u originalnoj legendi je samo Orfej bio kriv za smrt Euridike (njegova žudnja i nestrpljivost ga je natjerala da pogleda svoju voljenu Euridiku). Ali u Cazabigijevoj verziji je za svoju smrt djelomično kriva i Euridika koja je provocirala Orfeja i tjerala ga je da ju pogleda. Doduše nije bila svjesna uvjeta kojeg je bilo nužno ispoštovati za njen spas.

[14] bilježke prof. E. Negri, Conservatorio di Verona, predmet „Il ruolo del cantante“

Christoff Wilibald Gluck (1747-1787)

Christoph Willibald Gluck (1714–1787) se rodio 1714. godine u Erasbachu, a umro je 1787. godine u Beču. Svoj život je proveo na raznim mjestima gdje je doživljavao različite specifičnosti glazbe i tako je rastao i usavršavao svoj glazbeni stil. Njegov materinji jezik je bio češki i tako mi je posebno blizak, a govorio je još njemački, talijanski i francuski, no njegovo znanje ovih jezika nije bilo savršeno.

U njegovom umjetničkom sazrijevanju iznimnu ulogu je igrala francuska opera sa kojom se susreo u razdoblju 1758. – 1764. kada je bio angažiran od grofa Giacoma Durazza da radi na poziciji glazbenog direktora u Burgtheatru u Beču. Tijekom tog angažmana je napisao nekoliko djela u formi „opéra comique“. Grof Giacomo Durazzo je u kasnijem Gluckovom uspjehu imao vrlo bitnu ulogu. Njegova glavna želja je bila u Beču pomiriti dva glazbena tabora koji su bili oduvijek suprotstavljeni – sljedbenike francuske i talijanske operne tradicije.

Ch. W. Gluck je tada imao vrlo tešku poziciju, jer se nalazio u „umjetničkom ratu“ sa parom P. Metastasia i J. Hassea, koji su prezentirali vrlo konzervativnu tendenciju u glazbenom razvoju. Bili su uvjereni da i glazbenik i pjesnik trebaju imati istu pažnju gledatelja. Prostor za pjesnika nalazi se u recitativima i narativnom dijelu, a skladatelj može doprinijeti djelu u arijama i zborovima.

Nasuprot tome, Ch. W. Gluck je sve više osjetio da operna tradicija hitno treba reformu. Prekomplicirane radnje, previše uloga i pretjerana ornamentacija – sve je to publiku sprječavalo doživjeti čistu umjetničku emociju. Glucku je kod tadašnje „opere serie“ smetalo nekoliko jako bitnih aspekata koji su je definirali i odlučio je ići putem radikalne promjene. Smatrao je da preveliki broj pjevača sprječava mogućnost praćenja radnje i previše komplicira situaciju. Po njemu, razvoju radnje također smeta korištenje „arie da capo“, koja nije doprinosila razvoju radnje i primarno je služila da pokaže sve sposobnosti koje je pjevač stekao tijekom svog pjevačkog školovanja. Isto tako je smatrao da je potrebno promijeniti ulogu uvertire u kojoj do tada glazba nije imala nikakvu poveznicu sa glazbom u operi. Prema Gluckovoj ideji je bilo nužno da glazba u uvertiri pripremi gledatelja na karakter i ambijent radnje opere koju najavljuje. Bio je također uvjeren da je instrumentalna glazba jedno od esencijalnih sredstava izražavanja sadržaja, a ne samo pojava koja spaja recitativ i

ariju.[15] Bio je također vrlo vješt u korištenju instrumentalne pratnje koja je svojom bojom dodavala liku na pozornici njegov osobiti karakter.

Osjetio je da je potrebno objediniti dramsku radnju i glazbu. Želio je napisati takvu operu koja bi omogućila prirodno nizanje recitativa i arije bez zastoja.

Ranieri de Calzabigi (1714-1795)

Ranieri de Calzabigi je bio talijanski pjesnik i libretist. Svoj burni život je proveo u Parizu, Italiji i Beču. Među njegove bliske prijatelje je pripadao Casanova, a sa Ch. W. Gluckom je surađivao na libretima triju opera.

Calzabigi je u prvoj fazi svog života bio veliki obožavatelj Metastazia i njegovih djela. Utjecaj na njegovo pisanje je imalo i nekoliko godina života u Parizu, a posebice koncepcija francuske opere. Želio je napisati libreto za operu osnovanu na deklamacijskom načinu pjevanja. Svoju pjesmu Orfej i svoje namjere, Calzabigi je prezentirao 1762., godinu dana nakon svog dolaska u Beč, grofu Giacomu Durazzu koji je od 1752. bio asistent dvorskog kazališta. Grof mu je, nakon što je čuo pjesmu, preporučio suradnju sa Ch. W. Gluckom.

Calzabigijeve namjere s novim načinom pisanja su bile jasne – pojednostaviti radnju i utjecati na publiku dramatičnošću te pobuditi u njoj najdublje ljudske emocije. Svoj otklon od Matestazijevog kompliciranog načina je demonstrirao već samim trenutkom u koji je smjestio početak Orfeja – sprovod njegove Euridike. Tako je bilo moguće odmah koncentrirati pažnju gledatelja na samog Orfeja i njegovu patnju.

Libreto Calzabigija je moguće nazvati „psihološkom dramom“ u kojoj se glavna radnja odvija u glavi samog protagonista – Orfeja.[16] Načinom na koji je libreto kreiran, očita je namjera usredotočiti svu pažnju na Orfeja i promjene stanja njegove duše i osjećaja. Većina glazbenih brojeva opere se sastoji od uloge Orfeja i njegovih reakcija na druge interprete u operi. Činjenica da je čitava opera usredotočena na jednoga protagonista je bila vrlo revolucionarna jer je do tada koncept opere bio baziran na šest protagonista od kojih je svaki imao određeni broj arija prema važnosti svoje uloge. Calzabigi je u Orfeju iznio sve poznate

[15] *IN THEIR OWN WORDS: Charles Burney on Gluck's Reform of Opera Seria (1773)* [online]. , 2 [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_41_ITOW%20Gluck.pdf

[16] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981., str. 21

ljudske emocije, a one su izvanvremenske i nama danas bliske. U radnji Orfeja nema politiziranja koje se inače tada vrlo često koristilo u operama. Ch. W. Gluck je jako poštovao Calzabigija i oba su smatrali da je revolucija u operi bila njihovo zajedničko djelo.

Reforma opere u bečkoj verziji Orfeja i Euridike

Orfej i Euridika je bila u svakom smislu riječi revolucionarna opera jer je kao prva prezentirala ideje operne reforme. Ch. W. Gluck se smatra zaslužnim za opernu reformu u 18. stoljeću, ali zapravo je Orfej i Euridika rezultat struje promjena koja se pojavljivala u društvenom životu isto kao i u svim umjetničkim sferama – glumi, koreografiji, literaturi, glazbi.

Kako sam već navela ranije, Ch. W. Gluck je tijekom svog života puno putovao i rado upoznavao glazbene stilove različitih krajeva. Boravio je i u Londonu u vrijeme kad i G. F. Handel i detaljno proučavao ukus engleske publike. Charles Burney je o glazbi Ch. W. Glucka u Orfeju i Euridiki napisao: „Većina arija u Orfeju i Euridiki zvuči toliko iskreno i toliko jednostavno kao engleske balade“.[17] Ch. W. Gluck je u ovom svom djelu značajno pojednostavio melodije i dao veću važnost autentičnosti i radnji. Smatrao ju je svojom prvom dramskom operom.[18] Njegov naglasak nije bio usmjeren prema virtuozitetu i veličanstvenosti, nego prema što čišćem izlaganju ljudskih emocija.

Vrlo vjerojatno je na opernu reformu utjecala i reforma u glumačkom kazalištu koju je potaknuo glumac D. Garrick. Prema svjedočanstvima tadašnjih kritičara, potpuno je promijenio tadašnju tradiciju glume. Bio je nevjerojatno prirodan i izražavao je čitav spektar emocija čak i u situacijama kad je fokus predstave bio na njegovim kolegama.[19] I Ch. W. Gluck je vrlo pažljivo birao interprete Orfeja prema njihovim glumačkim sposobnostima.

Ch. W. Gluck je napisao svoju glazbu bečke verzije opere na libreto R. de Calzabigija koji je bio uvjeren da bit opere treba biti bazirana na jednostavnosti dikcije i karakteru lika. Bio je izvorni Talijan i želio je da je uglazbljenje talijanskog teksta savršeno. Izjavio je da Ch.

[17] „and it may be remarked, that most of his airs in Orfeo are as plain as simple as English ballads“, HOWARD, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981, str. 11

[18] BURNEY, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces Or The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music: In Two Volumes* [online]. 2. Becket, 1775, 2010 [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=a0lptAEACAAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false, str. 291

[19] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981, str. 12

W. Gluck „nije bio sposoban dobro pročitati „naš“(talijanski) i tako mu ga je R. de Calzabigi čitao opet i opet, pokazivao mu je razlike u pauzama, intonaciji, načinu čitanja pojedinačnih fraza[20] i tako je Gluck napisao svoju glazbu za Orfeja. Gluck je naravno i prije Orfeja imao dosta iskustva sa uglazbljivanjem talijanskog teksta, ali zajedno sa Calzabigijem je kreirao nešto što je za svoje doba bilo potpuno novo.

U skladu sa opernom reformom je R. de Calzabigi odlučio reducirati broj uloga u operi Orfej i Euridika na tri lika: Euridika, Orfej i Amor. Bio je uvjeren da preveliki broj uloga oduzima pažnju koja mora biti čvrsto koncentrirana na ljubavnu tragediju Orfeja i Euridike. Sporedni likovi su do tada imali također funkciju olakšanja, koje u ovoj operi napunjenoj emocijama i dramom nije bilo poželjno.

R. de Calzabigi je u svom libretu ispoštovao glavna pravila za grčku tragediju - ujednačenost vremena, mjesta i priče – radnja kreće kod jezera Averno, koje se nalazilo blizu ulaza podzemnog svijeta i opera se odvija u sklopu jednoga dana.

Vrlo zanimljiva je činjenica da je u dotadašnjem razdoblju određenoj grupi gledatelja (pogotovo roditeljima angažiranih primadona i njihovim sluškinjama) bilo dozvoljeno sjediti točno na pozornici. Od kraja 18. stoljeća je polako dolazilo do zabrane ovoga običaja i tijekom premijere Orfeja i Euridike gledateljima nije bilo dozvoljeno sjediti na pozornici.[21]

Iz Beča u Pariz

Prva – bečka – verzija opere Ch. W. Glucka sa talijanskim libretom R. de Calzabigija imala je premijeru 5. 10. 1762. godine u Burgstheatru u Beču prilikom proslave imendana cara Franje I.. Iako je kod publike postigla uspjeh, carski par ju je doživio sa mlakim interesom. Tek prilikom druge izvedbe je carica operu zavoljela i Calzabigiju je poklonila dijamantni prsten, a Glucku vrećicu sa novcima. U prvoj verziji je uloga Orfeja bila povjerena kastratu G. Guadagnimu.

Nakon velikog uspjeha druge Gluckove reformirane opere u Beču, Alceste, kontaktirao ga je francuski diplomat u Beču François Leblanc Du Roullet i ponudio mu svoj libreto na temu Ifigenija u Aulidi. Ch. W. Gluck je primio ponudu i premijera opere u 1774. godini u Parizu je postigla ogroman uspjeh. Du Roullet je dogovorio sa impresariom pariške opere

[20] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981., str. 25
[21] Ibid., str. 15

Dauvergneom njeno izvođenje i Dauvergne je Ch. W. Glucku ponudio, osim izvedbe Ifigenije, i skladanje još šest opera za francusku opernu kuću. Nužno je spomenuti da je Ch. W. Gluck bio miljenik francuske kraljice Marije Antoinette i vjerojatno je zahvaljujući i njoj njegov put uspjeha u Francuskoj bio olakšan.

Ch. W. Gluck se nije u Parizu nalazio u lakoj situaciji. Morao se opet suočiti sa dva suprotstavljena tabora - obožavatelja francuske i talijanske operne tradicije. U tadašnjem vrlo renomiranom časopisu „Mercure de France" je vrlo jasno dao do znanja svoju namjeru: „I have found a musical language fit for all nation, and hope to abolish the ridiculous distinctions between national styles of music."[22]

Ch. W. Glucka je cijenio čak i francuski književnik J. J. Rousseau koji je napisao da je uspio postići nešto što nije vjerovao da će biti moguće. Uspio je kreirati djelo u odličnom omjeru potrebne tragičnosti koja je bila određena temom libreta i prirodnom deklamacijom teksta, koja je bila, u doba talijanske previše ornamentirane glazbe, toliko poželjna i potrebna.[23]

I tako je bilo sve spremno za premijeru pariške verzije opere Orfej i Euridika. Francuski interes za operu je bio očigledan već samim time što je njena bečka verzija bila izdana u Francuskoj već 1764. godine[24]. U Francuskoj tada nije bilo uobičajeno izdavati strane opere. Talijanski tekst je preveo na francuski Pierre-Louis Moline. Doduše, P. L. Moline je već preveo tekst u prozi koji je bio izdan u 1764. zajedno sa bečkom verzijom Orfeja i Euridike. Ovaj put je njegov zadatak bio pretvoriti tekst u pjesmu.

Premijera pariške verzije je bila 2.8. 1774. u „Académie Royale de Musique" pod naslovom „Orphée et Eurydice" i doživjela je ogroman uspjeh.[25] Pariška verzija je bila zapravo puno uspješnija nego bečka i ostala je u Francuskoj na repertoaru do početka 19. stoljeća, kada je očarala Hectora Berlioza.

[22] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981, str. 68
[23] Giroud, Vincent. *French Opera: A Short History*. Yale University Press, 2010. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt1npstn. Accessed 24 Aug. 2020., str. 82
[24] Ibid., str 81
[25] Barbieri, Marija. *Klasika.hr: MIT I GLAZBA* [online]. 2017 [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://klasika.hr/index.php?p=article&id=2403

Prilagodba francuskoj publici

Iako je bečka verzija opere prezentirala ideale operne reforme, to ne možemo u potpunosti reći za pariško verziju koja je bila znatno prilagođena francuskom opernom ukusu. Bečka verzija je prezentirala „quasi“ komornu dvorsku operu, a pariška je bila napisana za javno operno kazalište i trajala je otprilike sat vremena dulje.

Francuska je prezirala modu kastrata te je bilo nezamislivo da glavnu ulogu pjeva upravo kastrat. Ch. W. Gluck je u pariškoj verziji ulogu Orfeja povjerio visokom tenoru i dodao mu je vrlo kontroverznu bravuroznu ariju na kraju 1. čina “L’espoir renaît dans mon âme”. Arija ostavlja dojam kao da je iz 'drugog filma', jer je to bravurozna arija koja pokazuje sposobnost pjevača izvesti kolorature u brzom tempu, ali nipošto nije u skladu sa Gluckovom opernom reformom i jednostavnošću, u čijem pravcu je sa komponiranjem Orfeja krenuo. Ariju je dodao upravo zbog toga da stvori efektan završetak prije pauze (u bečkoj verziji opere prvi čin nije bilo potrebno završavati efektno jer se opera izvodila bez pauze) i omogući izvođaču uloge Orfeja pokazati svoje mogućnosti koloratura u visokoj lagi. Svakako je njenom pojavom u francuskoj verziji opere malo iznevjerio svoje ideale reforme, koje je toliko propagirao u bečkoj verziji.

Najveću kontroverzu oko Gluckovog Orfeja stvara upravo autorstvo ove arije. Do danas ne možemo naći siguran odgovor, ali postoje stručnjaci koji su uvjereni da je Ch. W. Gluck uzeo ovu ariju od skladatelja F. Bertonija koji ju je koristio u svojoj operi Tancredi. Postoje i stručnjaci koji su uvjereni da ju je komponirao Gluck samo za neko prijašnje djelo.[26] U svakom slučaju, nemamo ni jedan dokaz što je od toga prava istina.

Ni u jednoj operi koju preferira francuska publika, ne smiju faliti plesovi. Tako je i Ch. W. Gluck u pariško verziju dodao dva plesa prema ukusu francuske publike - Ples furija i Ples blaženih duša.[27] Ples furija je uzeo iz svojeg baleta Don Juan, kojeg je komponirao 1761.. Promijenio je također sastav orkestra u kojem je istaknuo ulogu puhačke sekcije. U pariško verziju je također dodao tercet „Divo amore“ koji je u originalu napisao za svoju operu Paris i Helena.

[26] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981, str. 83

[27] *ENO: An introduction to Orpheus and Eurydice* [online]. [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://eno.org/discover-opera/operas/an-introduction-to-orpheus-and-eurydice/

Hector Berlioz i Orfej i Euridika

Sa nestankom kastrata i razvojem tenorske pjevačke tehnike prema romantičnim tenorima, bilo je gotovo nemoguće pronaći pjevača koji bi bio sposoban otpjevati Orfeja.

Srećom je operno djelo Ch. W. Glucka naišlo na velikog obožavatelja Gluckove glazbe – H. Berlioza. Otvoreno je obožavao Glucka i čak je znao tijekom predstava u „Théatre Impérial de l'Opéra“ glasno komentirati bilo kakvu promjenu u izvođenju Gluckovih djela u orkestraciji i u pjevačkim dionicama. Tada je došao na ideju prepisati ulogu Orfeja za ženskog kontraalta i to Paulinu Viardot-Garcia.[28] H. Berlioz je stvorio novu verziju opere iz bečke i iz pariške verzije koja je u njegovoj verziji prevladala. Čitavu ulogu Orfeja je zapravo uzeo iz pariške verzije i transponirao ju je u lagu ugodniju za mezzosopran. Premijera se održala 19. 11. 1859. u pariškom Théâtre Lyrique i doživjela je veliki uspjeh. Orkestracija je bila djelo C. Saint – Saënsa jer je H. Berlioz izjavio da može ovu promjenu vrlo teško napraviti sam jer je čitav život osuđivao sve koji su prerađivali Gluckova djela. Utjecaj Berlioza u ovom izdanju je vrlo vidljiv također prema činjenici da je operu završio zborom „Le Dieu de Paphos“, koju je u originalu napisao Ch. W. Gluck za svoju operu Echo et Narcisse.

Ni sa Berliozovom verzijom ne možemo nikako reći da je opera dobila svoj finalni oblik. I nadalje su operne kuće koristile one partiture koje su njima odgovarale te su koristile protagoniste sa vrstom glasa prema vlastitom izboru. Orfej je u 19. stoljeću često pjevan kako od ženskog kontraalta, tako i muškog tenora.

U današnje doba se najčešće izvodi Ricordijevo izdanje Berliozove verzije u kojem je francuski jezik preveden na talijanski jezik. Na raspolaganju su još dvije talijanske verzije, jedna izdana u Engleskoj od izdavača Novell a druga u Njemačkoj od izdavača Peters. Ricordijeva verzija se smatra najbližim prijevodom Calzabigijevog originalnog jezika.[29]

Prvi interpreti Orfeja

Na premijeri bečke verzije opere 5. 10. 1762., ulogu Orfeja u Beču pjevao je kastrat Gaetano Guadagni, koji je imao glas kontraalta i bio izuzetan glumac. Studirao je glumu kod glumca D. Garricka koji je uveo inovacije u sferi glume.[30]

[28] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981, str. 86
[29] Ibid., str. 100
[30] Ibid., str. 12

U prvoj izvedbi opere u Italiji u Parmi 1769. godine, Orfeja je pjevao Giuseppe Millico kastrat - sopran koji nije bio sposoban pjevati ulogu Orfeja u originalnoj verziji, jer je za njega bila preduboka te ju je Ch. W. Gluck za njega transponirao u višu lagu.

U Parizu je bilo nužno promijeniti kastratnu ulogu Orfeja u tenorsku. Prvi tenor koji je pjevao ulogu Orfeja na pariškoj premijeri 1774. godine bio je Joseph Le Gros, tenor „haute-contre“ sa izvanrednim rasponom i elastičnim glasom. „Haute-contre“ predstavlja tip najvišeg muškog glasa, koji je sposoban pjevati najvišu moguću mušku tesituru. Ovaj tip glasa je bio 'francuski specijalitet', koji je otkrio i dalje razvijao J. B. Lully za uloge junaka u svojim operama.[31] Čitava uloga je bila napisana otprilike za tercu više nego je tipična tenorska laga. Pojava kastrata u glavnoj ulozi u Francuskoj je bila, iz političkih razloga, neprihvatljiva.[32] Monsieur Le Gros je, prema tadašnjim izjavama, osvojio publiku ne samo pjevanjem, nego i svojom vrlo emotivnom i prirodnom glumom iako, na početku pripreme uloge, gluma nije bila njegova jača strana.[33]

Promjena faha je doprinijela također promjeni karaktera Orfeja, jer za kastrata je uloga bila pisana u njegovo nižoj i srednjoj lagi ali za tenora je bila smještena u izuzetno eksponiranu lagu. U verziji kastrata je Orfej imao više karakter potencijalnog poluboga, jer su kastrati najviše interpretirali uloge bogova i junaka i falila im je punoća emocija i zvuka, tipična za tenore. No, ovom promjenom postigla se emotivna promjena doživljaja gledatelja tijekom slušanja. Glas tenora je u svakom slučaju zvučao puno realnije, iako su tada tenori bili školovani na drugačiji način nego u današnje doba.

Na premijeri Berliozove verzije Gluckova Orfeja i Euridike je ulogu Orfeja pjevala tada vrlo popularna pjevačica Paulina Viardot – Garcia. Prema povijesnim izvorima je ne samo oduševila publiku svojim pjevanjem nego i izvrsnim glumačkim sposobnostima, koje su za uspješnu interpretaciju Orfeja naprosto esencijalne.

Orfej i Euridika na Cresu

Sa ulogom Orfeja sam se susrela na četvrtoj godini svog studija pjevanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Rad na ovom tipu uloge su mi preporučili na masterclassu u Italiji kao

[31] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981., str. 69

[32] Howard, Patricia. "*Orfeo and Orphée.*" The Musical Times 108, no. 1496 (1967): 892-95. Accessed August 25, 2020. doi:10.2307/953060.

[33] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981, str. 12

vrlo koristan za izradu srednje lage i legata. Nakon konzultacije sa profesorom Studija opernih uloga, prof. Simonom Dešpaljem, odlučili smo krenuti u studij čitave uloge u sklopu predmeta Studij opernih uloga. Nakon nekoliko tjedana mi je prof. Dešpalj ponudio tu ulogu pjevati u izvedbi opere u sklopu Creskih ljetnih večeri u samostanu sv. Franje u gradu Cresu. Slijedilo je veliko uzbuđenje jer do tada nisam imala priliku ostvariti glavnu ulogu i to još u vokalnom fahu koji do tada nije bio moja jača strana.

Pjevačka priprema

Moj glas je oduvijek prirodno imao agilnost i sposobnost pjevanja koloratura. S druge strane, pjevanje legato fraza mi nije bila jača strana i nisam imala dovoljno izrađenu srednju lagu – dvije karakteristike tipične za ulogu Orfeja. Prihvatila sam izazov i ulogu sam, pod vodstvom prof. Simona Dešpalja, pripremala tijekom čitave akademske godine te sam je savladala u sklopu mojih tadašnjih sposobnosti. Dobila sam malo konkretniju boju u srednjoj lagi, u sklopu uloge sam uspjela savladati prijelaze iz srednje u donju lagu i polako poboljšati legato. Isto tako sam počela osvještavati osjećaj otvorenog grla i aktivnijeg daha.

Na Cresu smo izvodili Orfeja i Euridiku prema izdanju Ricordi iz 1889. godine, izdanog za priliku izvođenja opere u milanskoj La Scali. Ovo izdanje zasnovano je na Berliozovoj verziji Orfeja i Euridike, prevedenoj na talijanski. Uloga Orfeja je u Berliozovoj verziji za ženski kontraalt/mezzosopran imala raspon između g malog do g 2. Najčešće se zadržavala u srednjoj lagi između c 1 i g 1, u lagi koja je otprilike tercu niža od lage koju sam do tada najčešće pjevala.

Tijekom pjevanja Orfeja je za mene bilo najteže ostati strpljiva, s obzirom da sam morala pjevati u meni tada najnezgodnijoj lagi. Morala sam zadržati otvoreno grlo i natjerati dah da funkcionira prema potrebi, bez toga da želeći veći volumen počnem tonove gurati van. Tad sam počela shvaćati da je ovaj pristup stvaranja tona fundamentalan za postizanje svih alikvota glasa, što omogućuje postići svu prirodnu punoću i boju. U trenutku kad sam 'izgubila živce', počela sam koristiti snagu a rezultat je bio potpuno kontraproduktivan. Grlo se zatvorilo, glas je izgubio svoju boju i nije dobio ni veći volumen. U održavanju potrebne aktivnosti tijekom pjevanja mi je puno pomogao pristup redateljice Anje Maksić Japundžić.

Režijska priprema

Redateljica Anja Maksić Japundžić je radila sa mnom, mojom kolegicom Teom Zec u ulozi Euridike i kolegicom Karlom Mazzarolli u ulozi Amora tijekom čitave akademske godine. Njena koncepcija pojedinačnih likova, koje je doživljavala kao kipove mitskih bića koja interpretiraju univerzalne emocije bez obzira na spol, je bila stvarno impresivna. Zahvaljujući njoj, nisam ni na trenutak osjetila poteškoće koje su mogle biti uzrokovane činjenicom da sam interpretirala mušku ulogu. Redateljica nam je vrlo jasno uspjela prenijeti koncepciju specifičnog pokreta 'kroz med' koji je zahtijevao konstantnu napetost, ni slučajno u grču nego suptilnu i neprestano 'tekuću' u svakoj našoj poziciji ili pokretu. Ovo fizičko stanje mi je bilo izuzetno korisno i u pjevačkoj tehnici jer moja prirodna tendencija je tijekom legato pjevanja previše se opustiti, što je za pjevanje u srednjoj lagi potpuno kontraproduktivno. Režija je bila potpuno beskontaktna, ali sa zajedničkim interakcijama pomoću specifičnih pokreta, koje smo sa kolegicama tijekom pripreme tražile, koji su formirali naše uloge i pomagali nam stvoriti osjećaj povjerenja. Zahvaljujući temeljitoj pripremi tijekom akademske godine je za nas bilo puno lakše prenijeti atmosferu i zajedničke veze u novi ambijent u klaustru na Cresu. Priprema u sklopu creskog seminara je bila i glazbeno i režijski vrlo zahtjevna, ali se usudim reći da smo stvorili stvarno posebno djelo koje se razlikuje od tradicionalnih verzija opere. Klaustar u samostanu sv. Franje na Cresu je potpuno prazna prostorija bez rekvizita. Služile smo se jedino bunarom koji je smješten na sredini i đardinjerama na rubovima pozornice. Prazna prostorija može za manje pripremljene interprete stvarati veliki problem jer nemaju nikakav način sakriti svoju nemogućnost izražavanja emocija i sadržaja svake fraze, npr. iza rekvizita. Taj prazan prostor je za nas predstavljao upravo suprotno: mogućnost da ga napunimo sadržajem. U stvaranju ambijenta nam je od velike pomoći bila kolegica Mirna Ostrošić koja je radom sa svijetlima uspjela dočarati svaki trenutak i stvoriti prikaze zemlje, podzemnog svijeta i Elizejskih polja te zbor kolega koji su predstavljali furije i blažene duše. Za kostime smo koristili našu odjeću – ja u crnoj boji, Euridika u bijeloj i crnoj, a Amor u žutoj koja simbolizira optimizam i nadu u sretan završetak. Operu smo izvodili uz klavirsku pratnju prof. K. Ivančića, a scene u Elizejskim poljima ukrasili su instrumentalnim solima Dejan Činčurak na oboi i Jurica Goja na flauti.

Orfejeva emotivna stanja u mojoj interpretaciji

Opera je počela zborom patećih nad grobom Euridike, koji je u našoj predstavi simbolizirao bunar. Orfejevo pjevanje je počelo sa tri uzvika imena Euridike. Ch. W. Gluck je čak imao vrlo specifičnu ideju o njihovom načinu interpretiranja. Tijekom premijere pariške verzije zahtijevao je da tenor, koji je pjevao Orfeja, ovo ime tri puta izvikne kao da „as if someone is sawing through your bone".[34] Od početka opere sam imala vrlo jasno definiran zadatak – ostati u punoj koncentraciji i biti svjesna smisla svake riječi te ih napuniti potrebnim emocijama.

Odmah nakon zbora je slijedio recitativ „Euridice, Euridice, ombra cara". U interpretiranju recitativa mi je bio vrlo koristan rad sa redateljicom, koja mi je pomogla naći izraz za svako ponavljanje imena Euridike. Tijekom našeg rada mi je dala zadaću da svaki put kad otpjevam ime Euridike zamislim boju koja izražava emociju koju osjetim tijekom izgovora njenog imena. Tako sam uspijevala osjetiti i, nadam se da, i prenijeti osjećaj koji sam u danom trenutku osjetila. Nakon recitativa je slijedila mala arija „Cerco il mio ben cosi". Njene fraze su se kretale u razmaku oktave u legatu, morala sam jako paziti na ujednačenost tonova u svim lagama jer su se fraze kretale od d 2 do a malog. Nakon arije je slijedio recitativ u kojem sam izrazila svoju vrlo jasnu sudbinu koja slijedi u slučaju da Euridika ne dođe natrag u svijet živih: „Dei se non torna in vita, me pur spegnete allor." Osjećaj očaja sam dalje razvila u maloj ariji „Piango il mio ben cosi" na istu melodiju prijašnje arije „Cerco il mio ben cosi". U recitativu neposredno najavljenim jedinim akordom sam morala promijeniti akumuliranu patnju i očaj u prkos kojim osuđujem bogove jer su mi oteli moju jedinu ljubav. Još sam u istom recitativu trebala postići još jednu promjenu emocije i to uspomenu na moju dragu Euridiku koja je bila napunjena nježnošću i žaljenjem i to u samo nekoliko riječi: „Ahime. Non valse la grazia sua..." I osjećaj prkosa se ovim prekidom vraćao još u većem intenzitetu i završio je mojom jasnom odlukom ići u podzemni svijet spasiti Euridiku bez obzira na posljedice moje odluke. Moju patnju je prekinuo Amor koji je rekao da, ako tijekom našeg puta iz podzemnog svijeta ni jedan put ne pogledam Euridiku, ona će mi biti vraćena. Moje emotivno stanje se opet potpuno promijenilo, iz velike patnje, žaljenja i osjećaja da je čitav moj život pri kraju u veliku nadu. U ariji „ Addio i miei sospiri" sam dala do znanja da sam voljna i željna napraviti sve što je potrebno za spas moje drage. Iako ova arija nije bila u

[34] Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981, str. 35

originalu napisana za operu Orfej i Euridika te nije bila u skladu sa Gluckovom i Calzabigijevom reformom, moram priznat da je mom glasu legla najprirodnije. Tesitura čitave arije najčešće se kreće u rasponu d 1 do b 1 sa pojedinačnim koloraturnim 'izletima' u gornju lagu. Brzi tempo i veliki broj nota je automatski razbudio moje disanje i pojačao moju energiju.

Nakon ove bravurozne arije sam prvi i istodobno zadnji put tijekom čitave predstave sišla s pozornice na kojoj se, pomoću svijetla i prisutnosti zbora, polako stvarao podzemni svijet. Nakon zbora furija sam se našla s ovim stvorenjima lice u lice i u ariji „Deh, placatevi con me“ sam se trudila uvjeriti ih da mi vrate Euridiku. Arija „Deh placatevi con me“ je karakterno opet potpuno suprotna prijašnjoj koloraturnoj ariji. Moj glavni pjevački zadatak, tijekom par minuta pauze, bio je opet smiriti dah, otvoriti grlo i pustiti glas da zvuči u smirenom legatu. Stvarno vrlo nezahvalan zadatak i to još pojačan ponavljajućim skokovima iz donje lage oko c 1 do gornje lage oko e 2.

Vrlo je zanimljiva strategija Orfeja prema podzemnim bićima. Iako je prije osjetio prkos i gnjev, obraća se bićima nježnom emocijom punom ljubavi i trudi se u njima probuditi barem malo sažaljenja ljepotom svog pjevanja i izrazom otpjevanih riječi. Bića odolijevaju konstantnim ponavljanjem riječi „No,“ što Orfeja svaki put pogodi točno u srce. To sam izrazila trzajem čitavog tijela, koji je u koncepciji vrlo glatkog pokreta bio vrlo izrazit. Nakon konstantnog odbijanja se i moja emocija iz nježnog inzistiranja promijenila u novu eksploziju u recitativu „Men tiranne, ah voi sareste al mio pianto al mio dolor“, nakon kojeg su bića napokon pristala da dođem u Elizejska polja.

Slijedilo je nekoliko minuta prelijepog glazbenog intermezza uz pratnju klavira i sola oboe i flaute, koji, zajedno sa svijetlima, opisuju ljepotu Elizejskih polja. Nastavila sam arijom "Che puro ciel" izvorno napisanom za operu Ezio koja je imala premijeru 1750. u Pragu. Moram priznat da za mene je ova arija bila pjevački najteža iako mi je glazbeno zajedno s oboom oplemenjivala dušu. Imala je vrlo lirski karakter, u emotivnom stanju nije dolazilo do nikakvog razvoja nego sam ljepotom tona i izraza trebala opisati ljepotu koju vidim oko sebe. Istodobno se melodija većine arije kretala u rasponu d 1 – a 1 u kojem sam imala veliku tendenciju zatvaranja grla a nakon toga su slijedili skokovi u višu lagu oko tona c 2 sa duljim notnim vrijednostima, koji u sporom tempu zahtijevaju lijepo vođenje tona na dahu. Moram priznat da nisam uspijevala postići zvukovnu kvalitetu koju bi opis raja zaslužio. Nakon arije

sam se u recitativu „Oh voi, ombre felici“ obratila direktno blaženim dušama i molila ih za povratak Euridike. Moju su želju ispunile.

Bez pauze smo nastavili sa 3. činom gdje sam se puna radosti i nade obratila svojoj dragoj i pitala ju da me slijedi. Već od početka interakcije, usprkos velikoj odlučnosti da ispunim zadani uvjet, Euridika me mučila svojim komentarima i zahtjevima. Moja unutarnja borba eskalira na kraju našeg prvog recitativa riječima „Ma vieni e taci“, koje predstavljaju veliku razliku od riječi kojima opisujem svoju jedinu ljubav kao „unico amato ogetto“ na početku istog recitativa. Slijedi naš put i velika patnja koje se kumulira tijekom Euridikinog insistiranja da ju pogledam i tijekom njene arije. Iako u duetu izjavljujem „Ben potrò morir d’affanno ma giammai dirò perché“, nakon njene arije u recitativu priznajem: „Più frenar mi non posso a poco a poco la ragion m’abbandona“.

Emotivno je za mene ovim riječima počeo najintenzivniji dio opere u kojem sam osjetila emotivno uzbuđenje u čitavom svom tijelu. Neopisiva čežnja da vidim Euridiku pobijedila je sva moja načela i uvjerenje da neću iznevjeriti svoj zadatak. Ali, trenutak sreće uzrokovan pogledom na nju, se u nekoliko sekundi promijenio u spoznaju da sam ju svojom nesposobnošću kontrole ubila i shvatila sam da zaslužujem smrt: „In quest’ora funesta sol di morir con te, lasso! Mi resta!“

Nakon recitativa slijedila je najpoznatija arija čitave opere „Che farò senza Euridice“. Moram priznat da sam ovu ariju pjevala nekoliko puta već ranije, ali nikad nisam doživjela njenu dubinu. Zbog jednostavnosti vokalne linije može vrlo često ostaviti dojam dosade, kako za publiku, tako i za interpreta. Zajedno sa redateljskim zadatkom u ariji i svim emocijama koje sam morala do ove žalosne arije proći, potpuno sam promijenila njenu koncepciju. Tijekom arije sam imala zadatak zamisliti da držim Euridiku u rukama i izraziti njoj svu svoju ljubav. Tijekom druge kitice dolazim do spoznaje da ju neću nikad više vidjeti i shvatim da ni psihički ni fizički ne mogu dalje bez nje te da je za mene jedini mogući izlaz – samoubojstvo. Iako je arija izrazito naporna zbog legata i spoja 'miješanog registra' sa višom lagom, zbog svih emocija koje sam tijekom pjevanja doživila, nisam osjećala tehničke probleme. Na kraju arije je Orfej suočen sa najvišim držanim tonom čitave uloge – f 2, koji izražava njegov očaj. Dolazi do za mene emotivno najnapetijeg mjesta opere kada odlučim skočiti u rijeku Stiks.

Na kraju živčanog sloma koji je trebao završiti samoubojstvom – u našoj verziji skokom sa bunara na koji sam se nakon arije „Che farò“ popela – intervenira Amor koji mi najavi da su se bogovi ipak sažalili i vraćaju mi Euridiku natrag.

Opera u našoj verziji završava tercetom „Divo amore,“ koji nije bio izvorno napisan za Orfeja i Euridiku nego je uzet iz Gluckove opere Paris i Helena. Na mene osobno utječe kao glazbeni broj čija je svrha smiriti emocionalno uzbuđenje i stvoriti vrlo pozitivno ozračje pomoću tonaliteta E-dur. Potrudila sam se interpretirati tercet vrlo pozitivno i sretno, ali, s obzirom na kratkoću trajanja terceta, nisam se uspjela od prijašnjih emocija skroz oporaviti.

Uloga Smetona iz opere Anna Bolena G. Donizettija i F. Romanija

U ovom dijelu mog diplomskog rada ću se usredotočiti na ulogu Smetona iz opere Anna Bolena G. Donizettija i F. Romanija, koju sam imala čast pjevati 9.8.2019. kao svoju diplomsku predstavu u sklopu Creskih kulturnih ljetnih večeri u klaustru samostana sv. Franje u gradu Cresu na Cresu. U slijedećem tekstu ću približiti način skladanja G. Donizettija, doprinos F. Romanija, operu Anna Bolena i specifičnosti uloge Smetona. Na kraju ovog odlomka ću prezentirati verziju opere izvedenu na Cresu i svoje iskustvo s interpretiranjem ove uloge „en travesti“ iz pjevačkog i iz interpretativnog rakursa iz pogleda godinu dana zrelije pjevačice u odnosu na izvedbu Orfeja.

Gaetano Donizetti (1797 – 1848)

G. Donizetti se rodio 1797. u Bergamu u siromašnoj obitelji koja nije podržavala njegovu ljubav prema glazbi i nije vjerovala u njegov uspjeh. Srećom, dobio je priliku usavršavati svoj talent kod skladatelja Johanna Simona Mayra koji ga je podučavao i prijateljskim savjetima pratio čitav život.

G. Donizetti je bio sposoban skladati vrlo brzo i, na neki način, jednostavno. Neki su smatrali da upravo jednostavnost instrumentalne pratnje koja se pojavljuje u njegovim operama ne može biti „ništa više nego uspješna improvizacija“[35]. Često je također bio osuđivan zbog navodnog manjka samokritičnosti radi velikog broja opera koje je

[35] „no more than succesfull improvisation“, Dean, W. (1973). *Donizetti's Serious Operas.* Proceedings of the Royal Musical Association, *100*, 123-141. Retrieved August 26, 2020, from http://www.jstor.org/stable/766179, str. 123

komponirao.[36] Tijekom 25 godina aktivnog skladanja je komponirao 65 opera.[37] S druge strane je bio potpuno ovisan o prihodu iz kazališta. U jednom periodu svog života (1822. - 1830.) je bio „radnik koji neprestano sklada jednu operu za drugom u nadi da će jedna od njih zainteresirati publiku i omogućiti mu veće honorare i prodaju prava za bolju cijenu“[38]. U tadašnje doba je bilo bolje predstaviti djelo koje nije imalo uspjeh, nego pasti u zaborav publike.[39]

Njegova skladateljska karijera nije od početka bila znatno uspješna. Prva opera koju je skladao za milansku La Scalu u 1822. godini sa nazivom Chiara i Serafina, je bila toliko neuspješna da mu nisu ponudili drugi ugovor kao što je bilo uobičajeno. Drugu priliku je u Milanu je dobio tek 1830. godine i to kod konkurentske scene Teatra Carcano gdje je prezentirao operu Anna Bolena. To kazalište su vodili bogati Milanezi nezadovoljni upravom glavnog kazališta te su stvorili konkurentsko kazalište. Tek uspjeh Anne Bolene mu je garantirao mjesto među elitom talijanskih skladatelja.

Živio i skladao je u doba velikih skladatelja G. Rossinija i V. Bellinija kojeg je javno obožavao iako su vrlo često istodobno skladali opere za iste operne kuće, surađivali sa istim libretistom i bili su direktna konkurencija. Na žalost, ne možemo to isto reći za ljubomornog V. Bellinija. Financijski su bili oprečno cijenjeni. 1831. godine je V. Bellini za premijeru svoje opere dobio 10 440,- franaka, a G. Donizetti u istoj sezoni za Annu Bolenu 3 478,- franaka.[40]

G. Donizetti je 16 godina živio i radio u Napulju ali se morao suočavati sa velikim neprihvaćanjem od grupe Bellinijevih obožavatelja zbog kojih nije dobio poziciju direktora Napuljskog konzervatorija.[41] Ovo razočaranje je, zajedno se konstantnom borbom sa cenzorima, uzrokovalo da je 1838. godine prihvatio poziv u Francusku. Njegova prva potpuno za Francusku pripremljena komična opera Kći puka (1840) je doživjela ogroman uspjeh i

---

[36] Ashbrook, William. *"Anna Bolena."* The Musical Times 106, no. 1468 (1965): 432-36. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/951045., str. 432

[37] Ashbrook, William. "*Donizetti and Romani."* Italica 64, no. 4 (1987): 606-31. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/479240., str. 608

[38] „Drudge ceaselessly turning out operas in the hope that one would strike the public fancy and enable him to demand larger fees and to sell his rights for greater sums“, Ashbrook, William. *"Anna Bolena."* The Musical Times 106, no. 1468 (1965): 432-36. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/951045., str. 432

[39] Mila, Massimo. *Bellini, Donizetti e il melodramma romantico*. rodoni.ch [online]. [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/AnnaBolena/mila.html

[40] Ashbrook, William. "*Donizetti and Romani."* Italica 64, no. 4 (1987): 606-31. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/479240., str. 608

[41] Ibid.

postala je najomiljenijom komičnom operom koju je za francuska kazališta skladao stranac.[42] U Parizu je živio skoro do kraja života, tek pola godine prije svoje smrti ga je njegova rodbina već u jako teškom stanju uspjela vratiti natrag u Italiju u njegov voljeni Bergamo.

Donizetti je tijekom svog života živio u Italiji, Francuskoj i Austriji. Komponirao je za različite operne kuće i znao je prilagoditi operu glazbenom ukusu publike. Na primjer, u operama skladanima za Pariz i Beč je koristio bogatiju harmoniju i orkestraciju, utjecaj francuske „grand opéra".

Donizettijev stil

Na njegovo skladateljsko oblikovanje su najviše utjecali njegov profesor J.S. Mayr i G. Rossini. G. Donizetti se često, zajedno sa G. Rossinijem i V. Bellinijem, smatra predstavnikom bel canta, no njegov doprinos razvoju talijanske opere premašuje samo tradiciju bel canta.[43] Donizetti je bio smatran poveznicom[44] između djela G. Rossinija i G. Verdija. Znatno je utjecao na djelo G. Verdija, bili su u dobrim odnosima, čak je i dirigirao premijeru Nabucca u Beču u 1843..

Na početku 19. stoljeća, koncept talijanske opere je bio vrlo rigidan. Skladatelji su komponirali određeni broj arija i ansambala, uloge su se u određenim trenutcima pojavljivale na pozornici da otpjevaju glazbene brojeve bez obzira da li su tada imali svoju ulogu u radnji. Arija je većinom morala imati određeni broj stihova. Pjevači su smatrali partituru polaznim mjestom koje mogu prema svojim potrebama, i naravno u okviru nekih prihvatljivih promjena, prilagoditi. Pojavljivao se utjecaj dvorskih plesova i sa njime spojeni konstantan tempo bez promjena.

Stil G. Rossinija je utjecao na G. Donizettija pogotovo na početku njegove skladateljske karijere.[45] Očitovao se, na primjer, u korištenju Rossinijanskih struktura u uvertirama.[46] G.

---

[42] Giroud, Vincent. "*THE AGE OF GRAND OPÉRA.*" In French Opera: A Short History, 126-60. Yale University Press, 2010. Accessed August 27, 2020. http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npstn.11., str. 156

[43] Burnett, William. *Gaetano Donizetti: European Romanticism and The Pathway to Verdi.* Opera Warhorses [online]. 2014 [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://www.operawarhorses.com/2014/03/27/gaetano-donizetti-european-romanticism-and-the-pathway-to-verdi/

[44] Ashbrook, William. "*Donizetti and Romani.*" Italica 64, no. 4 (1987): 606-31. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/479240., str. 607

[45] Celletti, Rodolfo. *Storia del belcanto*. La Nuova Italia, 1986., str. 192

[46] Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas* [online]. Routledge. 2017: Cambridge University Press, 1983 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=tbrEchf3PuIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 219

Rossini je tada utjecao na sve talijanske skladatelje, ali što se vokalne linije tiče, G. Donizetti je bio uvijek jednostavniji. Nije toliko pretjerivao sa koloraturama i u njegovim djelima su ukrasi imali više funkciju emotivnog izražaja nego pokazivanja sposobnosti pjevača.

Oko skladateljevih 30-ih godina je došlo do pomaka od Rossinijanskog stila prema romantičnom stilu, tada se kao krucijalan pokazao utjecaj V. Bellinija. Od Bellinija se inspirirao dugim frazama i kombinirao ih sa svojim osjećajem za harmonijsku strukturu, orkestraciju, i ritmičku energiju.[47] G. Donizetti se također isticao korištenjem ponavljajućih ritmičkih formula koje su podsjećale na plesne ritmove.

Igrao je vrlo bitnu ulogu u kreiranju romantične opere.[48] Prema Williamu Burnettu je „spojio neke od starih konvencija, kao što je bila bravurozna arija koju spajamo sa belcantom, sa izražavanjem emocija koje donosi romantična drama i komedija. Prilagodio je konvencionalne vokalne tehnike (kolorature) tako da izražavaju kazališne efekte.[49] Postigao je to pomoću teksta i njegova sadržaja koji je često sam po sebi odgovor na pitanje kako danu frazu glazbeno izraziti. Posebno je tretirao recitative, koje je prekidao kratkim lirskim ariosima sa vrlo istaknutom emocijom koja ja pomagala kreirati ličnost uloga. S takvim primjerom se susrećemo npr. u velikoj sceni Anne Bolene u zatvoru.

Donizetti je u svojim operama koristio tada vrlo omiljenu formu „solita forma“ koja prezentira formalni izgled scena. Skladatelji su tada tražili nove alate koji pomažu izraziti dramatičnost situacije što je dotadašnji koncept zatvorenog recitativa s arijom i pljeskom znao spriječiti. „Solita forma“ prezentira sekvencu recitativa i arija koji zajedno stvaraju glazbeni broj i tako pojačavaju dramatičnost situacije. Općenito je imala slijedeću formu: „recitativo“ koji stabilizira kontekst i trenutak u kojem se nalazimo u radnji, „tempo d'attaco“ koji simbolizira početak arije ili dueta, „cantabile“ – vrlo često ima intiman karakter i spor tempo (najpoznatije arije se vrlo često pojavljuju upravo u ovom dijelu glazbenog

[47] Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas* [online]. Routledge. 2017: Cambridge University Press, 1983 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=tbrEchf3PuIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str.., str. 125

[48] *ENO: Gaetano Donizetti*. [online]. [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://eno.org/composers/gaetano-donizetti/

[49] „Donizetti synthesized some of the older conventions, such as the showpiece arias that we associate with bel canto, with the projection of emotions as developed by Romantic drama and comedy. He adapted the conventional techniques of vocal display (coloratura) to create theatrical effects.“, Burnett, William. *Gaetano Donizetti: European Romanticism and The Pathway to Verdi.* Opera Warhorses [online]. 2014 [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://www.operawarhorses.com/2014/03/27/gaetano-donizetti-european-romanticism-and-the-pathway-to-verdi/

broja), „tempo mezzo“ - odlomak koji razdvaja „cantabile“ od završnog dijela, i završni dio „cabaletta finale“ - općenito u brzom tempu sa mogućnosti pokazivanja virtuoziteta pjevača – završava visinom i punim završnim akordom orkestra.[50]

U to doba su arije imale tipičan oblik - sastojale su se od dva dijela – sporog „cantabile“ iza kojeg je slijedila kabaleta u brzom tempu gdje su pjevači mogli pokazati svoje pjevačke sposobnosti. Donizetti je napisao puno takvih arija u svojim operama, ali je stvorio nešto potpuno novo - sporu kabaletu sa oznakom „andante“ ili „moderato“. To predstavlja jedan od njegovih najvećih doprinosa operi. Bio je također odličan u komponiranju sporih ansambala, čak bolji od V. Bellinija.

U svojim operama se prema romantičnim tendencijama posvećivao mračnijim emocijama – krivnji, ljubomori i žaljenju ali bio je odličan i u komponiranju komičnih opera.

F. Romani (1788 – 1865)

G. Donizetti je skladao deset opera na libreta F. Romanija. F. Romani je u svoje doba pisao libreta za V. Bellinija i za G. Donizettija. Iako je sa G. Donizettijem doživio veliki uspjeh, na primjer sa operama Anna Bolena, Ljubavni napitak ili Lucrezia Borgia, znao je svoju suradnju sa G. Donizettijem zanemarivati i propagirati V. Bellinija iako je sa njime tijekom suradnje doživio nesporazum, koji ih je razdvojio.[51] Njegova pozicija libretista nije bila sjajna, odavno su prošla vremena kad je autor libreta bio čak i bitniji nego skladatelj. U doba Romanija je bio libretist puno gore plaćen nego skladatelj i morao mu se prilagođavati.

G. Donizetti i F. Romani su počeli surađivati u doba kad je Romani već bio vrlo iskusan libretista, do tada je napisao 35 libreta. Doživjeli su nekoliko uspjeha ali također i lošije trenutke kad se F. Romani nije u potpunosti posvetio svom zadatku ili kada nije bio sposoban završiti libreto na vrijeme. Tijekom suradnje na njihovoj prvoj operi Chiara i Serafina za milansku La Scalu, Romani nije shvaćao zadatak ozbiljno i pripremio je za Donizettija tekst 1. čina samo tri tjedna prije premijere. Opera nije bila uspješna i trebalo je osam godina dok je G. Donizetti dobio priliku popraviti svoju reputaciju. Njihovo treće zajedničko djelo bila je Anna Bolena. Anna Bolena je bila za G. Donizettija jako bitna jer je njome dobio drugu priliku

[50] Balboni, Paolo E. *Il piacere dell'opera: IL MELODRAMMA (in) ITALIANO, Modulo 2* [online]. Loescher Editore, 2016, , 49 [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://italiano.loescher.it/il-melodramma-italiano.n5624, str. 6

[51] Ashbrook, William. "*Donizetti and Romani.*" Italica 64, no. 4 (1987): 606-31. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/479240., str. 607

pridobiti milansku publiku, iako na konkurentskoj pozornici La Scale u Teatru Carcano. Tada nije ništa prepustio slučaju i konzultirao je libreto sa Romanijem na osobnim sastancima. Srećom je libreto Anne Bolene bio jedan od najkvalitetnijih libreta koje je Donizetti dobio. F. Romani je napravio zanimljiv potez, u libreto je smjestio dva relacijska trokuta između interpreta: kralj – kraljica – ljubavnica i kralj - kraljica – paž. Anna Bolena završava tragično - smrću nekoliko uloga. Takve vrste opera nisu još bile u Italiji prije 1830. uobičajene jer su prema dramaturškim pravilima dotadašnje „opere serie“ završavale sretno. Tragične priče u operama su dobile popularnost sa dolaskom romantizma.

Anna Bolena

Opera Anna Bolena je tragična opera od dva čina. Njena tema inspirirana je povjesnim događajem, bazirana je na tipičnom konfliktu iz razdoblja romantizma – konfliktu između istine i moći. Opera izlaže priču Anne Bolene, druge supruge engleskog kralja Henrika VIII. Na početku opere se nalazimo u fazi kada je veza između kralja i kraljice već u jako lošem stanju. Anna osjeća promjenu situacije i brine se. Kralj se zaljubio u drugu ženu, na žalost u jednu od najbližih družica kraljice – Giovanne Seymour. Kralj traži način na koji bi se mogao riješiti Anne Bolene i vjenčati se Giovannom. Pripremi zamku i pozove na svoj dvorac Anninu prvu ljubav Riccarda Percyja. U svoje svrhe iskoristi također paža Smetona i optuži Annu za prevaru. Vjerujući da radi najbolje za kraljicu, Smeton priznaje svoju krivnju za preljub. Anna, Percy, Smeton i Annin brat lord Rocheford su, bez obzira na trud Giovanne Seymour da spasi Annu, osuđeni na smrt.

Opera je imala premijeru u milanskom Teatru Carcano, 26. 12. 1830. prilikom otvarenja tadašnje sezone karnevala i doživjela je nevjerojatan uspjeh.[52] Njen uspjeh je bio uzrokovan s nekoliko pozitivnih okolnosti – odličnim pjevačima, koje je G. Donizetti imao na raspolaganju, odličnom libretu i višem nivou izražajnosti i psihološke komponente uloga koje je stvorio.“[53] Teatro Carcano je tada imalo na raspolaganju odlične pjevače – Giudittu Pastu i tenora G. B. Rubinija. To je bilo za G. Donizettija prvi put da je mogao skladati operu u skoro savršenim

[52] Ashbrook, *William. Anna Bolena (‘Anne Boleyn’).* Grove Music Online [online]. [cit. 2020-09-02]. Dostupno na: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.

[53] „higher level of expression to which his imagination was stimulated by the well – realised characters he was bringing to life.“ Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas* [online]. Routledge. 2017: Cambridge University Press, 1983 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=tbrEchf3PuIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 317

uvjetima.[54] G. Donizetti je imao u rukama vrlo kvalitetan libreto, čija bit je bila u romantičnoj katarzi; pokazuje ljubavnike u pripremi za smrt".[55] Velikom uspjehu opere je također doprinio način na koji je bila stvorena završna scena – bila je dovoljno opsežna da se uspije nositi sa čitavom dramatičnošću kraja opere.

Operu je skladao na bregovima jezera Como u istom periodu dok je tamo V. Bellini skladao svoju operu La Sonnambula. G. Donizetti je to vrijeme proveo u vili primadone Giuditte Paste kojoj je bila posvećena glavna uloga Anne Bolene. Pasta je tako mogla utjecati Bolenu za mjesec i pol. Počeo je pisati 10. 11. 1830 i premijera se održala 26.12. 1830.[56] Pjevači su imali za pripremu opere na sceni jedan tjedan.

Anna Bolena predstavlja odličan primjer belcanto romantične tragedije zahvaljujući efektnim arijama, konfrontacijskom duetu između Anne Bolene i Giovanne Seymour, efektnim ansamblima i završnoj sceni. [57]U operi Anna Bolena je skladatelj iskoristio također nekoliko glazbenih brojeva iz dotadašnjih djela i preradio ih je prema potrebi u Annu Bolenu.[58]

U ovoj operi je izašao iz sjene svog suvremenika Rossinija i upotrebio je više vlastitog stila, koji je sazrio i u ovoj fazi više podsjećao na bellinijanski stil. Anna Bolena je doživjela međunarodni uspjeh i tako mu otvorila vrata prema pariškoj i londonskoj publici.

Opera je imala svoju premijeru u 20. stoljeću 1957. u La Scali (u kojoj je glavnu ulogu pjevala M. Callas) i tada je doživjela veliki uspjeh i uspjela je dotaknuti srca publike.[59]

---

[54] Ashbrook, William. *"Anna Bolena."* The Musical Times 106, no. 1468 (1965): 432-36. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/951045., str. 433

[55] „plot that contains real Romantic catharsis: it portrays the lovers' preparation to death", Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas* [online]. Routledge. 2017: Cambridge University Press, 1983 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=tbrEchf3PuIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 66

[56] De Thémines, M., and Margaret Cecilia Cleveland. "*Donizetti: His Life and Works*." Watson's Art Journal 7, no. 24 (1867): 357-58. Accessed August 27, 2020. http://www.jstor.org/stable/20647495.

[57] Osborne, Charles. "*GAETANO DONIZETTI*." In The Opera Lover's Companion, 101-22. Yale University Press, 2004. Accessed August 27, 2020. http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npv7b.22., str. 103

[58] Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas* [online]. Routledge. 2017: Cambridge University Press, 1983 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=tbrEchf3PuIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 65

[59] Ashbrook, William. "*Donizetti and Romani.*" Italica 64, no. 4 (1987): 606-31. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/479240., str. 615

Smeton

U ovom dijelu ću se posvetiti Smetonu, svojoj diplomskoj ulozi iz opere Anna Bolena. Na početku ću spomenuti povijesnu osobu koja je inspirirala formiranje uloge, nastavit ću sa njegovom glazbenom karakterizacijom i na kraju ću se usredotočit na izvođenje uloge u sklopu Creskih kulturnih ljetnih večeri.

Smeton u povijesti

Smeton je bio inspiriran stvarnom osobom Marka Smeatona, glazbenika i plesača koji je živio na dvoru Henrika VIII. i služio Anni Boleni. Rodio se 1512. i bio je pogubljen 1536. u 24. godini života. U povijesti je imao nesretnu ulogu. Kao jedini je tijekom suđenja priznao da je imao fizički kontakt sa kraljicom i svoje priznanje nije povukao do kraja procesa. Prije svog pogubljenja je čak izjavio da je „zaslužio svoju smrt“[60]. Mogući razlozi takvog njegovog ponašanja su različiti. Možda je kraljica stvarno imala odnos sa svojim pažem. Možda je bio samo uvrijeđen kraljičinim ponašanjem prema njemu - sačuvan je bio odlomak njihovog razgovora u kojem mu je kraljica rekla da ne može očekivat da će ga gledati kao muškarca višeg staleža kad to nije. Pojavljuju se i spekulacije o njegovoj seksualnoj orijentaciji i navodnom ucjenjivanju kojem je bio izložen. Bio je osuđen zajedno sa Henrijem Norrisom, Francisom Westonom i Williamom Breretonom. Svi oni su bili također osuđeni iz navodnog ljubavnog odnosa sa kraljicom, isto kao i brat kraljice George Boleyn. G. Boleyn i kraljica su, obzirom na svoj aristokratski status, bili osuđeni na drugom sudu. Član porote, koja im je sudila je bio npr. i njihov otac i Henry Percy, prva ljubav Anne Bolene. Zanimljivo je da je G. Donizetti u svojoj operi dao Percyju drugačiju ulogu i osudio ga je na smrt kao Anninog vjernog obožavatelja. Također mu je promijenio ime iz Henryja u Riccardo.

Glazbena karakteristika Smetona

Kako sam već navela ranije, na početku 19. stoljeća kastrate su u ulogama počele mijenjati žene. Preuzimale su uloge glavnih junaka, ljubavnika, kralja a čak i otaca.[61] Počeli su za njih koristit termin „musico“, koji se u originalu koristio za kastrate. Sa razvojem uloge romantičnog tenora, potreba za ženama u ulogama „en travesti“, gdje utjelovljuju hrabre muškarce, je polako nestajala. Žene nisu mogle pobijediti natječući se sa romantičnim

[60] Bernard, G. W. "The Fall of Anne Boleyn." *The English Historical Review* 106, no. 420 (1991): 584-610. Accessed August 30, 2020. http://www.jstor.org/stable/573258., str. 585

[61] Smart, Mary Ann, ed. *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. PRINCETON; OXFORD: Princeton University Press, 2000. Accessed August 30, 2020. doi:10.2307/j.ctt1287m26., str. 67

tenorima koji su bolje odgovarali idealima romantizma te je došlo do evoluiranja uloge „musico“ u „musichetto“. „Musichetto“ predstavlja ulogu paža ili mladića kojeg pjeva žena u ulozi „en travesti“. Ovaj termin je počela koristiti Donizettijeva generacija skladatelja.[62] Donizettijevi „musichetti“ su bili najčešće mladići zaljubljeni u glavnu žensku ulogu. Osim Smetona možemo kao primjer navesti i ulogu Pierotta u operi Linda di Chamounix[63] ili Armanda di Gondi u operi Maria di Rohan.

„Musichetto“ je predstavljao ulogu paža, mladića, u kojem se u operi odražava društveni ambijent radnje i bio je najčešće u adolescentnim godinama. Njegovo prisustvo nije bilo nužno za razvoj radnje opere. Arija mu je češće imala karakter svakodnevne pjesmice nego dvorski karakter.[64] Bez obzira na jačinu njegove ljubavi prema glavnoj ženskoj ulozi, gotovo nikad nije imao priliku pjevati sa njom duet. Njegova ljubav je bila uvijek neispunjena i platonska, a svoje emocije je mogao indirektno izjaviti samo u svojoj ariji. Bio je utjelovljenjem vrline, odanosti i časti. Kasnije se „musichetto“ razvio u „elegantnog i neodgovornog hedonista“[65]. Tipičan primjer takvog hedonista je Orsini u operi Lucrezia Borgia.

Da li Smeton odgovara opisu karaktera uloge „musichetto“? Djelomično da, ali njegov karakter je puno dublji. Smeton svojim karakterom predstavlja poseban hibrid junačkog „musica“ i adolescentnog „musichetta“. Iako doživljava buđenje svojih emocija zbog ljubavi koju osjeti prema kraljici u vrlo mladim godinama, mora se nositi sa osudom i pomiriti se sa njome kao odrasli muškarac.

Površno gledano, Smeton utjelovljuje ulogu paža čija svrha je uveseljavati kraljicu svojim muziciranjem. Barem tako se čini na početku opere kada ga kraljica pita da otpjeva

---

[62] Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas* [online]. Routledge. 2017: Cambridge University Press, 1983 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=tbrEchf3PuIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 600

[63] Hadlock, Heather. *Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835* [online]. Boston: Northeastern University Press, 2004 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://www.academia.edu/218474/_Women_Playing_Men_in_Italian_Opera_1810_1835_, str. 301

[64] ANDRÉ, Naomi Adele. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian Opera* [online]. Indiana University Press, 2006 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=QJDj07yniRYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 185

[65] „elegantly irresponsible hedonist , ANDRÉ, Naomi Adele. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian Opera* [online]. Indiana University Press, 2006 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=QJDj07yniRYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 185

pjesmu da razvedri tmurnu atmosferu iščekivanja kraljevog povratka. Smeton je u Annu Bolenu naivno zaljubljen i svoju ljubav nježno izražava upravo u svojoj prvoj ariji „Deh non voler costringere“ u obliku strofne romance. No, Anna ga uopće ne doživljava kao mogućeg partnera ali njegovo nježno pjevanje razbudi njene emocije i uspomene na Percyja - njenu prvu ljubav. U svojoj prvoj ariji, Smeton nema dovoljno prostora da izrazi dubinu svojih emocija i čitavu svoju ličnost. Nježnim riječima se trudi razveseliti kraljicu i u smišljanju arije vođen je svojom ljubavlju, kako neposredno prije nje najavljuje: „Amor m'inspira!“. Smeton se prema tradiciji tijekom prve arije prati na lutnji. Druga kitica je glazbeno ponavljanje iste melodije sa nježnim ukrasima i dosta često se zna na izvedbama izbaciti. Ovom arijom je Donizetti uspio u teškom zadatku – zaustaviti dramatičnu situaciju i implementirati u nju ariju potpuno različitog karaktera.[66]

Uloga Smetona u njegovoj drugoj ariji više odgovara opisu zaljubljenog romantičnog junaka nego adolescentnog mladića.[67] Također se vrlo često skraćuje. Svojim sastavom odgovara tipičnoj romantičnoj formi „solita forma“. Počinje instrumentalnim uvodom nakon kojeg slijedi recitativ, nastavlja „cantabile“ u dijelu „Un bacio, un bacio ancora...“ i završava kabaletom „Ah! Parea che per l'incanto“. U ovoj ariji, koja je smještena u Annine odaje, Smeton napokon otkrije želju i dubinu emocija koje osjeća i izjavljuje je medaljonu Anne Bolene koji je ukrao i želi ga vratiti, ali je prekinut dolaskom Anne i Percyja. Mora se sakriti i u svom skrovištu sluša kako se Percy trudi privući Annu u njihovom zajedničkom duetu. Tada Smeton shvaća da njegova ljubav nikad ne može biti uzvraćena. Kad Percy izvadi mač Smeton izađe da brani Annu. Tu se javlja Smetonovo junaštvo koje više odgovara opisu „musico“ uloge „en travesti“. Anna i Percy su iznenađeni prisutnošću Smetona, a buka privlači ostatak dvora zajedno sa kraljem. Tada kralj optuži Annu Bolenu za prevaru, a Smeton ju se trudi braniti. U tom trenutku mu ispada medaljon koji je još uvijek imao oko vrata i time je njegova sudbina zapečaćena. Ovaj glazbeni broj je vrlo impresivan jer od početka dueta Anne i Percyja ne dolazi do nikakvog glazbenog prekida. Duet postepeno prelazi u sekstet. Tijekom

[66] Ashbrook, William. *"Anna Bolena."* The Musical Times 106, no. 1468 (1965): 432-36. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/951045., str. 433

[67] ANDRÉ, Naomi Adele. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian Opera* [online]. Indiana University Press, 2006 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=QJDj07yniRYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, str. 117

sudskog procesa kralj Smetona uvjeri da je najbolji način da pomogne kraljici priznati svoju krivnju. Naivni mladić mu povjeruje i tako je sudbina svih zapečaćena.

U drugom činu se uloga Smetona pojavljuje tek u finalu kad se prije pogubljenja susreće sa Annom i moli ju za oprost jer je imao najbolje namjere.

Kako bismo na prvi pogled rekli, prema ulozi paža koju Smeton u operi prezentira, nipošto ga ne možemo doživljavat kao sporednu ulogu. Smeton je ključna uloga zbog koga je kraljica osuđena na smrt. Zahtjeva ne samo vrlo naprednu pjevačku tehniku, specifičnu boju glasa nego i dovoljnu zrelost interpreta da bi odgovarajuće utjelovio čitavu dubinu ove uloge.

Smeton na Cresu

Sa ulogom Smetona sam se susrela na petoj godini studija pjevanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Rad na njoj predložio mi je profesor Simon Dešpalj u sklopu predmeta Studij opernih uloga i omogućio mi je debitirati u njoj u sklopu Creskih kulturnih večeri u klaustru samostana Sv. Franje na Cresu u gradu Cresu. Ova izvedba je postala istodobno i moja diplomska uloga kojom sam završila studij na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Pjevački aspekt pripreme uloge Smetona

Opet sam se u svom pjevačkom razvoju susrela sa ulogom „en travesti“ čija tesitura se kretala u nižoj poziciji nego što se činilo prirodno za moj glas. Ulogu sam pripremala tijekom čitave akademske godine pod glazbenim vodstvom prof. Dešpalja. Interpretaciju sam usavršavala sa svojom profesoricom Cynthijom Hansell-Bakić, a tehnički aspekt sam detaljno prolazila sa profesoricom Helenom Lucić Šego koja me na petoj godini djelomično vodila.

Najviše sam se morala posvetiti izrađivanju Smetonovih arija. Njegova prva arija „Deh, non voler costringere“ podsjeća na prvi pogled na jednostavnu pjesmicu sa istom melodijom u prvoj i drugoj kitici. No, za mene je bila sve samo ne jednostavna. Napisana je u Es-duru i njen raspon se kreće od as malog do g 2. Donizetti je u njoj vrlo često koristio rastavljene akorde i zaustavljalo se na tonu es 1 koji mi je na početku studija uloge znao stvarati poteškoće. Imam na umu posebice takt koji se sastoji samo od ponavljajućih tonova es 1 koje bi se trebali dinamički razvijati i imati akcente u zadnja dva ponavljanja - zadatak koji mi se na početku činio potpuno nemoguć. G. Donizetti je također u ariji koristio silazne ljestvice ili uzlazne rastavljene akorde od as malog do es 2 koje su stvarale izazov u ujednačavanjima boje i prijelaza. U ovoj ariji morala sam shvatiti točnu poziciju tonova u donjoj, srednjoj i

visokoj lagi i probati u njima postići integritet boje glasa. Bio je to dug i naporan put i neopisivo sam zahvalna prof. Lucić - Šego da je sa mnom strpljivo analizirala svaku prepreku i pomogla mi iz pozicije mezzosoprana naći način na koji mogu ovu ulogu korektno otpjevati. Tijekom studija uloge, otkrila sam da sam sposobna vrlo lako pjevati duboke tonove, i to prirodno i bez guranja i da se u njima pojavljuje nova i zrelija boja mog glasa. Moj zadatak tijekom ove arije bilo je pjevati sa otvorenim grlom i tu 'rupu' zadržati i u višim lagama. Bez obzira na jednostavnost melodije, prva arija može predstavljati stvarno lijepi glazbeni broj ako se interpretira sa svim navedenim glazbenim oznakama akcenata, promjena tempa i dinamike.

Druga arija je predstavljala stvarno kompleksan zadatak stavljajući na kušnju sve pjevačke sposobnosti interpreta. Počinje sa recitativom u srednjoj lagi sa vrlo minimalističkom pratnjom. I u njemu sam morala paziti da ne počnem pjevati sa zatvorenim grlom, iako je nekoliko prvih tonova ostavljalo impresiju lakoće i nepotrebnosti pripreme i razmišljanja. Tako sam znala pjevati u svojim ranijim godinama i zato nisam uspijevala ozvučiti srednju lagu. Iza recitativa slijedio je dio „Un bacio, un bacio ancora...“- pet redaka čistog i punokrvnog legata u srednjoj lagi koje se razvija prema višej poziciji. Za moj prirodno pokretljiv glas je ovaj dio predstavljao poseban izazov i potrebu naći točan omjer struje zraka i otvorenosti grla da ne dođe do pojave neželjenog brzog vibrata te da se grlo u višoj lagi ne zatvori. Iza tog dijela je, a nakon glazbenog intermezza, slijedila kabaleta „Ah! Parea che per incanto“ s početkom na tonu c 1 i dinamično oznakom „dolce“. Vrlo zanimljiv zadatak jer do tada nisam još bila sigurna na koji način ton c 1 otpjevati da ga lijepo ujednačim sa slijedećom uzlaznom melodijskom linijom. Ista melodijska linija se pojavljivala dva puta za redom samo sa drugačijim tekstom i bilo je vrlo korisno primjetiti kako se vokalni aparat sam po sebi na drugačijem vokalu snalazi puno lakše. Brzi dio kabalete je za mene bio najlakši. Moj glas je prirodno pokretljiv, nisam morala puno razmišljati. To isto ne mogu reći za završnu visinu as 2, čijoj izradi sam se morala dosta posvetiti.

Ostali glazbeni brojevi Smetona nisu predstavljali toliko zahtjevne zadatke nego preciznu muzičku pripremu za koju zahvaljujem prof. Dešpalju. Smeton se pojavljuje još na kraju Annine arije „Come innocente giovane“ gdje je zajedno sa Giovannom Seymour i zborom harmonijski obogatio njen završetak. Nakon svoje druge arije, kada je najavljivao dolazak Anne i Percyja, otpjevao je još nekoliko fraza tijekom njihovog dueta i u ansamblu

finala prvog čina. U drugom činu se pojavio tek u finalu sa nekoliko solističkih fraza kada moli Annu za oproštaj i u završnom ansamblu.

Glumački aspekt pripreme uloge Smetona

Glumački mi je sa ulogom Smetona puno pomogla redateljica predstave Anna Bolena Dora Ruždjak Podolski na satovima glume, a interpretativno neprocjenjivo prof. Cynthia Hansell - Bakić na našim satovima pjevanja. Iako sam već imala iskustva sa interpretiranjem uloge „en travesti“, ovo je za mene ipak bilo novo iskustvo. Nisam trebala glumiti mitskog poluboga nego mladića od krvi i mesa u kojem se budi ljubav u psihičkom i u fizičkom obliku. Iako ova ljubav nije bila nikad ostvarena i tijekom opere nije dobila fizički oblik, morao je ovaj aspekt u ulozi Smetona biti prisutan. Isto tako je bilo vrlo bitno posvetiti pažnju načinu kretanja. Smeton nikako nije bio elegantan ni ženstven, redateljica mi je puno pomogla naći ovog lika u sebi. Zaustavljala me i upozoravala dok nisam uspjela postići potreban nivo u pokretu. Bilo je zanimljivo potisnuti u sebi prirodne reakcije i pokrete – umjesto izravnanih leđa mrvicu pognuti ramena, koračati petom i ne paziti hodam li elegantno, ne morati držati noge skupljene.

U creskoj predstavi su moje kolege bile Margareta Klobučar u ulozi Anne Bolene, Iva Krušić u ulozi Giovanne Seymour, Josip Čajko u ulozi R. Percyja, Krešimir Klepo u ulozi Lord Rocheforta, Henrik Šimunković u ulozi Sira Herveya, Dvorske dame Valentina Mekovec i Anita Perović i Gošća na dvoru Hana Salihović. Predstava se održala pod umjetničkim vodstvom i klavirskom pratnjom prof. Dešpalja, a rasvjetu je postavljala Mirna Ostrošić.

Operu smo izvodili u skraćenoj verziji bez Henrika VIII. Počeli smo trećom scenom originalne opere. Prostor klaustra sam već vrlo dobro znala zahvaljujući prijašnjem iskustvu. Na sceni je bilo samo nekoliko stolica, bunar i ostale kolege prema ulogama. Kostimi su bili vrlo jednostavni, ja sam kao paž bila obučena u jednostavnu bijelu košulju i crne hlače. Na pozornici sam na početku imala svoje mjesto pogodno za paža – na kraju pozornice, ali svakako u kontaktu s događanjem na pozornici. Moj red je došao nekoliko taktova nakon početka i predstavila sam se sa prvom arijom. U prvoj kitici sam ju nježno pjevala kraljici, a u drugoj kitici sam se obratila dvorskim damama. Na kraju druge kitice sam polako sakupljala napetost tijekom nježnog nagovaranja kraljice što je prouzrokovalo njenu burnu reakciju i prekidanje mog pjevanja. Moram priznati da, s obzirom na karakter prve arije u kojoj se ne događa veliki razvoj i promjena u emocijama, nisam uspjela skroz ući u ulogu i prestati skroz

kontrolirati način stvaranja tonova. Imala sam u glavi konstantno prisutnu svijest i plan prema kojem moram izvesti pojedinačne naporne fraze da uspješno dođem do kraja arije. Interpretativno sam se trudila istaknuti Smetonovu mladost i neopterećenost problemima. Na neki način sam ga u ovom trenutku doživljavala kao bezbrižnog mladića koji pjeva lijepu pjesmu svojoj voljenoj kraljici. U ovoj sceni smo se nalazili na dvoru Henrika VIII. tako da sam imala mogućnost interakcije sa dvorskim damama, Giovannom i Annom, naravno s obzirom na moj stalež. U režiji Dore Ruždjak Podolski Smeton nije imao u rukama lutnju nego je samo, tijekom glazbenog uvoda svoje prve arije, simulirao sviranje instrumenta na bunaru koji dominira pozornicom u samostanu.

Druga arija je bila već puno drugačija. Ulazila sam u potpuno praznu scenu i to bez rekvizita. Morala sam u glavi stvoriti sliku kraljičinih odaja. Tijekom arije sam trebala promijeniti nekoliko različitih emocija i to u vrlo brzom redoslijedu. U recitativu sam se ušuljala u kraljičine odaje, bojala sam se ali sam primarni strah uspjela savladati. Približila sam se bunaru koji je u mojoj imaginaciji i režiji predstave predstavljao kraljičin krevet i prisjetila se medaljona koji sam morala vratiti u odaje. U ovoj ariji je vrlo očigledno kako je Donizetti koristio ukrase za isticanje riječi i njihovog smisla, npr.“cara immagine sua“ na riječ „sua“ je stavio ukras koji riječi daje na važnosti i potrebnoj boji. U radu sa riječima puno mi je pomogla prof. Maura Filippi čiji rad sa studentima na izgovoru i shvaćanju značenja riječi je izvanredan. Slijedio je dio „Un bacio, un bacio ancora...“ u kojem izjavljujem ljubav prema kraljici ali samo u prisutnosti medaljona koji držim u rukama. Na kraju ovog dijela se sa medaljonom opraštam. No kad vidim kraljičin krevet, emocije su jače od mene i ja na njega legnem osjećajući u tijelu posebno uzbuđenje zbog mjesta na kojem se nalazim. Odjednom se uzbuđenje u dijelu „...a tal vista, il core audace...“ promjeni u neizdržljivu napetost zbog koje moram izraziti svoje osjećaje prema kraljici makar samo medaljonu koji držim u ruci. Tijekom ove arije sam se skroz uživjela u lik i to mi je pomoglo, u sklopu mojih mogućnosti, nadvladati sve tehničke prepreke. Najteži dio uloge je bio iza mene ali dramatičnost radnje je sve više rasla. Kroz nekoliko slijedećih fraza shvatila sam da se netko približava i sakrila sam se. Neočekivano sam čula razgovor Percyja i Anne i u trenutku kada je Percy izvadio mač sam istrčala da branim Annu. Ona je izgubila svijest, a buka je privukla ostale dvorjane.

U creskoj verziji opere, Smeton se opet pojavio u finalu drugog čina kad je molio Annu za oproštaj i ostao je kod nje skroz do kraja opere. Svjedočio je njenim halucinacijama

potpuno lišen svoje početne naivnosti i svjestan svoje sudbine sa kojom se odlučio hrabro, iako gorko, nositi.

Smeton je tijekom opere doživio veliku transformaciju koja se prvi put pojavila tijekom druge arije i bila je dovršena u zatvoru. Publika nije imala priliku svjedočiti čitavoj transformaciji, ali je kod završne pojave Smetona na kraju drugog čina bila očigledna. Iako pun žaljenja, straha i krivnje, odlučio se hrabro nositi sa svojom sudbinom koju je neželjeno prouzrokovao ne samo sebi nego i svojoj voljenoj kraljici i ostalim zatvorenicima.

Zaključna komparacija uloga Orfeja i Smetona

Ch. W. Gluck i G. Donizetti su na svoj specifičan način predstavljali reformatore opere u svoje doba. Ch. W. Gluck je u operi Orfej i Euridika predstavio svoju reformu opere s većom važnosti značenja teksta, pojednostavljenju melodija i njihovom prilagođavanju značenju teksta. I G. Donizetti je želio u svoje doba glazbenim sredstvima izraziti smisao teksta uporabom tadašnjeg glazbenog jezika. Obojica su promovirala neprekinutu radnju bez pojedinačnih zatvorenih recitativa i arija koje bi je prekidale. U pojedinačnim fazama svog života skladali su opere za francusku publiku. Veliku razliku doživljavam u dramatičnosti opera. Orfej i Euridika je, bez obzira na trud njenih stvaratelja, doista vrlo statična opera u usporedbi sa Annom Bolenom, čija radnja je svakom scenom dramatičnija.

Što se libreta tiče, obje opere se razlikuju u izboru teme. R. de Calzabigi se inspirirao legendom i napisao je libreto već prije nastanka opere, a F. Romani se inspirirao povijesnom tematikom i pisao je libreto uz konzultacije se G. Donizettijem.

Komparacija pjevačke zahtjevnosti uloga

Uloga Orfeja je doživjela veliku evoluciju, originalno je bila napisana za kastrata i prema potrebama je bila prerađena iz dionice kastrata - alta, za kastrata - soprana, visokog tenora, a u 19. stoljeću ju je Hector Berlioz uredio za ženskog kontraalta. Uloga Smetona je bila već od samog početka namijenjena za ženskog kontraalta. Iako je Orfej predstavljao tipičnu ulogu za "musico", kada se taj termin koristio za kastrate, a Smeton više pripadao karakteru uloge "musichetto", ipak se pokazalo da imaju više zajedničkog nego što bi se isprva reklo.

Orfej je od samog početka opere predstavljao junaka koji je temelj čitave opere te je pažnja publike čitavo vrijeme bila usredotočena prema njemu i radnji oko njega. Smeton je

predstavljao hibrida u evoluciji uloga "en travesti" jer se nalazio između "musica" i "musichetta". Bio je mladić, što je tipično za ulogu "musichetta" a i njegova prva arija je karakterom odgovarala ariji "musichetta". Tijekom razvoja radnje, u njegovoj se ličnosti pojavljuju karakteristike junaka. Mladić je morao u vrlo kratkom periodu odrasti i nositi se sa posljedicama svog ponašanja kao muškarac. Smeton je prema broju svojih pojavljivanja na pozornici predstavljao sporednu ulogu, no prema svom utjecaju na radnju to nikako ne možemo reći. Svojim ponašanjem je uzrokovao nesretan kraj opere. Dobio je time puno veću važnost nego kao što se na prvi pogled činilo.

Orfejeva dionica se najviše kreće u rasponu c 1 do g 1, ako zanemarimo tesituru bravurozne arije čiju problematiku sam objašnjavala ranije u tekstu. Od interpreta zahtjeva savladavanje legata, otvorenog grla i znatno izrađenu srednju lagu. No, ipak se u Orfejevim brojevima ne pojavljuju toliko često duge fraze pa pjevač ima mogućnost odmoriti i oslonit se na sadržaj i tako dobiti potreban efekt. Smetonova uloga nema toliko glazbenih brojeva kao Orfej, no kad na njega dođe red, mora se pokazati puno zrelija pjevačka tehnika. Njegova tesitura nije, kao kod Orfeja, koncentrirana na manji raspon sa nekoliko izleta prema gore i prema dolje, nego se konstantno kreće u rasponu dvije oktave i zahtjeva puno ujednačenije vokalne registre. Iako je i G. Donizetti insistirao na izražavanju smisla teksta, koristio je naprednije alate često korištene u virtuoznom stilu G. Rossinija. I Smeton zahtjeva vladanje legatom, ali u puno duljim frazama koje ne daju izvođaču mogućnost odmoriti i popraviti poziciju u slučaju da ju je tijekom pjevanja izgubio. Orfej predstavlja baroknu ulogu kod koje ne dolazi do većih promjena tempa, iako ovisi o načinu na koji se izvođač odluči Orfeja interpretirati. Ja sam mu prilazila kao prema opernoj romantičnoj ulozi u skladu sa verzijom H. Berlioza i nisam ulazila u specifičnosti načina baroknog pjevanja. Kod Orfeja se gotovo ne susrećemo s ornamentima ako zanemarimo bravuroznu ariju na kraju prvog čina koja nije bila za operu originalno napisana.

Obje uloge su za mene predstavljale pjevački izazov i susrela sam se sa njima u različitom stadiju svoje pjevačke tehnike. Usudim se reći da mi je rad na Orfeju pomogao da bolje savladam ulogu Smetona. Kod Orfeja sam se morala potruditi da poboljšam svoju srednju lagu, aktiviram dah i osvijestim osjećaj otvorenog grla. Također me doveo u meni vrlo neugodnu situaciju kad sam se morala koncentrirati na legato pjevanje i nižu tesituru - područja koja su uvijek bila moje slabije strane i izvori nesigurnosti.

Smeton je u glazbenom smislu zahtijevao još više nego Orfej. Osim izrađene srednje lage i otvorenog grla, morala sam probat otvoriti grlo i u dubokoj i visokoj lagi. Smetonova dionica, za razliku od Orfejeve, nikad se nije dulje vrijeme zadržavala u malom rasponu nego se konstantno kretala u okviru dvije oktave. Kod Orfeja se zahtijevalo aktiviranje daha, ali Smeton je, sa nekoliko svojih dugih legato fraza, tražio još veću aktivaciju respiratornog aparata. Isto tako je bilo nužno za pjevački korektnu izvedbu Smetona ujednačiti sve moje glasovne registre. U Orfejevoj ariji "Che puro ciel" sam se suočila sa potrebom za legato, ali je bila neusporedivo manja nego u drugoj Smetonovoj ariji u dijelu "Un bacio, un bacio ancora". Orfejeva arija je napisana u puno kraćim frazama te dozvoljava interpretu reagirati i popravljati poziciju tijekom arije. Iako su obje uloge napisane u za mene nezgodnoj lagi, sadrže i kolorature, koje su mom glasu potpuno prirodne. Kod Orfeja sam se susrela samo sa jednim ansamblom. Pjevajući Smetona u creskoj verziji, postala sam dio većih ansambala gdje je moja dionica bila u niskoj lagi i imala samo funkciju harmonijskog obogaćenja melodije. Pjevanje u ansamblima za mene nije predstavljao nikakav problem zahvaljujući iskustvima zborskog pjevanja.

Komparacija glumačke zahtjevnosti uloga

Iz glumačkog pogleda, Orfej predstavlja protagonista koji tijekom čitave opere ne siđe s pozornice. Zahtjeva nevjerojatnu koncentraciju koju je lako zadržati jer je na njega konstantno usredotočena pažnja publike, što ne dozvoljava pjevaču ni trenutak opuštanja. Iako Smeton količinom prisustva na pozornici predstavlja sporednu ulogu, također kod pjevača zahtjeva ogromnu koncentraciju. Teško ju je zadržati pogotovo u pauzi između njegovih scena u činovima. Osim koncentracije, kod Smetona se od interpreta također zahtjeva transformacija lika do koje djelomično dolazi tijekom druge arije ali promjena se mora dogoditi u dugoj pauzi između scena.

Obje uloge karakterizira ljubav, ali u svom drugačijem obliku. Oba su voljni umrijeti za svoju ljubav, ali samo Smeton to stvarno dočeka. Orfej je polubog, njegova ljubav je nježna, platonska i rekla bih i univerzalna. Tako ga doživljavam i osjećam već zbog toga što je na početku bio komponiran za kastrata. Ne osjećam Orfeja kao muškarca od krvi i mesa, nego kao nadnaravno biće koje većinu opere predstavlja ljubav koju možemo osjetiti bez obzira na spol i druge karakteristike naše ličnosti.

Sa druge strane tu je Smeton, mladić u svojim najživahnijim godinama. Mladić od krvi i mesa sa kojim vladaju emocije kojima ne zna baratati. Te emocije su također krive za njegovu propast i propast njegove voljene.

U vezi fizičkog ostvarenja ovih uloga, doživjela sam veliku razliku. U režijskoj koncepciji Anje Maksić Japundžić, Orfeja je simbolizirao kip, titan, koji je konstantno u krhkoj napetosti i kreče se 'kroz med'. Njegovi pokreti su statični, spori i imaju svoje posebno značenje. Ovaj koncept mi je dozvolio popuniti čitav prostor scene bez osjećaja da 'ne znam što da radim'. Smetona sam doživljavala kao stvarnog mladog muškarca, realnog mladića koji je sve samo ne statičan i elegantan. Morala sam raditi na svom načinu kretanja i potisnuti vlastitu prirodu. Morala sam naći u svom srcu mladića i oslobodit ga da izađe.

Izvori

ANDRÉ, Naomi Adele. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian Opera* [online]. Indiana University Press, 2006 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=QJDj07yniRYC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Ashbrook, William. *"Anna Bolena."* The Musical Times 106, no. 1468 (1965): 432-36. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/951045.

Ashbrook, William. "*Donizetti and Romani."* Italica 64, no. 4 (1987): 606-31. Accessed August 27, 2020. doi:10.2307/479240.

Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas* [online]. Routledge. 2017: Cambridge University Press, 1983 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=tbrEchf3PuIC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Ashbrook, *William. Anna Bolena (‘Anne Boleyn’).* Grove Music Online [online]. [cit. 2020-09-02]. Dostupno na: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000900144

Balboni, Paolo E. *Il piacere dell'opera: IL MELODRAMMA (in) ITALIANO, Modulo 2* [online]. Loescher Editore, 2016, , 49 [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://italiano.loescher.it/il-melodramma-italiano.n5624

Barbieri, Marija. *Klasika.hr: MIT I GLAZBA* [online]. 2017 [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://klasika.hr/index.php?p=article&id=2403

Beghelli, Marco a Raffaele TALMELLI. *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*. Zecchini, 2011.

Bernard, G. W. "The Fall of Anne Boleyn." *The English Historical Review* 106, no. 420 (1991): 584-610. Accessed August 30, 2020. http://www.jstor.org/stable/573258.

Bilježke prof. E. Negri, Conservatorio di Verona, predmet „Il ruolo del cantante“.

Budden, Julian. *Travesty (opera) (It. travesti: 'disguised')*. Grove Music Online [online]. [cit. 2020-09-01]. Dostupno na: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000905142

Burnett, William. *Gaetano Donizetti: European Romanticism and The Pathway to Verdi.* Opera Warhorses [online]. 2014 [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://www.operawarhorses.com/2014/03/27/gaetano-donizetti-european-romanticism-and-the-pathway-to-verdi/

Burney, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces Or The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music: In Two Volumes* [online]. 2. Becket, 1775, 2010 [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=a0lptAEACAAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false

Celletti, Rodolfo. *Storia del belcanto*. La Nuova Italia, 1986.

Dean, W. (1973). *Donizetti's Serious Operas.* Proceedings of the Royal Musical Association, *100*, 123-141. Retrieved August 26, 2020, from http://www.jstor.org/stable/766179

De Thémines, M., and Margaret Cecilia Cleveland. "*Donizetti: His Life and Works*." Watson's Art Journal 7, no. 24 (1867): 357-58. Accessed August 27, 2020. http://www.jstor.org/stable/20647495.

Elliott, M. (2006). *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. Yale University Press. Retrieved August 27, 2020, from http://www.jstor.org/stable/j.ctt32brkx

ENO: An introduction to Orpheus and Eurydice [online]. [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://eno.org/discover-opera/operas/an-introduction-to-orpheus-and-eurydice/

ENO: Opera's Greatest Trouser Roles [online]. [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://eno.org/discover-opera/explore-more/operas-greatest-trouser-roles/

ENO: Gaetano Donizetti. [online]. [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://eno.org/composers/gaetano-donizetti/

Giroud, Vincent. *French Opera: A Short History*. Yale University Press, 2010. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt1npstn. Accessed 24 Aug. 2020.

Giroud, Vincent. "*THE AGE OF GRAND OPÉRA.*" In French Opera: A Short History, 126-60. Yale University Press, 2010. Accessed August 27, 2020. http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npstn.11.

Gramophone: Gluck's Orfeo ed Euridice: which recording should you buy? [online]. 2015 [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://www.gramophone.co.uk/features/article/gluck-s-orfeo-ed-euridice-which-recording-should-you-buy

Hadlock, Heather. *Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835* [online]. Boston: Northeastern University Press, 2004 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://www.academia.edu/218474/_Women_Playing_Men_in_Italian_Opera_1810_1835_

Howard, Patricia. "*Orfeo and Orphée.*" The Musical Times 108, no. 1496 (1967): 892-95. Accessed August 25, 2020. doi:10.2307/953060.

Howard, Patricia. *Gluck* [online]. Routledge. 2017 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=YzQrDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Howard, Patricia. "*'No Equal on Any Stage in Europe': Guadagni as Actor*." The Musical Times 151, no. 1910 (2010): 9-21. Accessed August 26, 2020. http://www.jstor.org/stable/20721598.

Howard, Patricia. *C. W. Von Gluck: Orfeo*. Cambridge University Press, 1981.

IN THEIR OWN WORDS: Charles Burney on Gluck's Reform of Opera Seria (1773) [online]. , 2 [cit. 2020-08-25]. Dostupno na: https://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_41_ITOW%20Gluck.pdf

Macdonald-Kramer, Ellen. Women in Trousers: A Very Brief History of a Bizarre Operatic Tradition. *La Folia* [online]. 2014 [cit. 2020-09-01]. Dostupné z: https://www.lafolia.com/women-in-trousers/

Marek, Dan H. *Alto: The Voice of Bel Canto* [online]. Rowman & Littlefield, 2016 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=200UDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Mila, Massimo. *Bellini, Donizetti e il melodramma romantico*. rodoni.ch [online]. [cit. 2020-08-30]. Dostupno na: https://www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/AnnaBolena/mila.html

Monelle, Raymond. "*Gluck and the 'Festa Teatrale'."* Music & Letters 54, no. 3 (1973): 308-25. Accessed August 26, 2020. http://www.jstor.org/stable/733708.

Osborne, Charles. "*GAETANO DONIZETTI*." In The Opera Lover's Companion, 101-22. Yale University Press, 2004. Accessed August 27, 2020. http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npv7b.22.

Pititto, Giovanni. *Archivio Storico della Calabria - Nuova Serie - Numero 2* [online]. Luigi Pellegrini Editore, 2013 [cit. 2020-08-26]. Dostupno na: https://books.google.cz/books?id=0KNmAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Smart, Mary Ann, ed. *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. PRINCETON; OXFORD: Princeton University Press, 2000. Accessed August 30, 2020. doi:10.2307/j.ctt1287m26.

TROUSER ROLES | En travesti. *Rhinegold Publishing* [online]. 2014 [cit. 2020-09-01]. Dostupno na: https://www.rhinegold.co.uk/trouser-roles-en-travesti/

Waddington, Patrick. "Pauline Viardot-Garcia as Berlioz's Counselor and Physician." *The Musical Quarterly* 59, no. 3 (1973): 382-98. Accessed August 26, 2020. http://www.jstor.org/stable/741785.