

Obrada baleta "Orašar" za djecu predškolske dobi

Krožnjak, Ena

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:372021>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-05**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

ENA KROŽNJAK

OBRADA BALETA “ORAŠAR” ZA DJECU PREDŠKOLSKE DOBI

Završni rad

Pula, srpanj, 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

ENA KROŽNJAK

OBRADA BALETA "ORAŠAR" ZA DJECU PREDŠKOLSKE DOBI

Završni rad

JMBAG: 0130998341, izvanredni student

Studijski smjer: Predškolski odgoj

Predmet: Metodika glazbene kulture

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Znanost o umjetnosti

Znanstvena grana: Muzikologija i etnomuzikologija

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivana Gortan Carlin

Pula, srpanj, 2020.

IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Ena Krožnjak dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom Obrada baleta „Orašar“ za djecu predškolske dobi

koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 28. lipanj 2020.

Potpis

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

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

Student

U Puli, 28. lipanj 2020. godine

SADRŽAJ

1.	UVOD	6
2.	BALET	8
2.1.	KRATKA POVIJEST BALETA	8
2.2.	BALET U HRVATSKOJ.....	16
2.3.	BALETNA GLAZBA	18
3.	PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI	20
3.1.	BIOGRAFIJA.....	20
3.2.	STVARALAŠTVO	23
3.3.	ČAJKOVSKIJEVI BALETI.....	27
4.	ORAŠAR.....	29
4.1.	BALET ORAŠAR.....	29
4.2.	ORAŠAR U HRVATSKOJ	31
4.3.	LIBRETO	31
4.4.	ORAŠAR KAO SIMFONIJSKI KONCERT	33
4.5.	VARIJACIJE NA TEMU.....	33
5.	GLAZBENE AKTIVOSTI NA TEMU ORAŠARA.....	35
5.1.	GLAZBENA AKTIVNOST „Valcer cvijeća“	36
5.2.	GLAZBENA AKTIVNOST „Kineski ples“	48
5.3.	ANALIZA AKTIVNOSTI I SMJERNICE ZA DALJNI RAD	66
6.	ZAKLJUČAK.....	68
	LITERATURA.....	70
	SAŽETAK.....	72
	ABSTRACT	73

1. UVOD

Balet je svoj razvoj započeo u Italiji u vrijeme renesanse (Brkljačić, 2006). Od tadašnjih spektakla, preko dvorskih i dramskih baleta, modernog i nenarativnog, razvijao se i nastavlja se razvijati još i danas (Brkljačić, 2013). Najplodnije razdoblje njegova razvoja svakako je vrijeme romantizma. Kreirajući svoje temelje u Francuskoj gdje je zlatno doba doživio početkom 19. st., romantični je balet svoju najveću slavu stekao u Rusiji krajem 19. i početkom 20. st. (Brkljačić, 2006). Rusi su francuskom romantičnom baletu dali svoj otisak i stvorili ono što danas znamo kao klasični ili bijeli balet. Romantizam je baletu postavio stroga pravila poput plesa u špicama i otvorenih pozicija, ali smjestio ga je i u svijet fluidnih, gotovo bestežinskih pokreta, virtuoznih skokova, svijet vilinskih bića, mašte pomiješane s realnošću, svijet poetičnosti i ekspresivnosti kao načina izražavanja (Brkljačić, 2013). U vrijeme umjetničkih kreacija čudesnih i nestvarnih događanja te slikovitih, snovitih ugođaja piše Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, sklada Petar Iljič Čajkovski i koreografiraju Marius Petipa i Lev Ivanović Ivanov. Na temelju Hoffmannove priče za djecu *Orašar i kralj miševa*, Petipa piše libreto, Čajkovski sklada prema libretu, a Ivanov nastavlja koreografiju koju je započeo Petipa. Plod njihova rada balet je *Orašar*, božićna bajka o dječjim snovima, igrama i željama, toplini i zaštiti obiteljskog doma, darivanju, odrastanju i prije svega dječjem pogledu na svijet. Dugi niz godina, *Orašar* svojom temom puni kazališta djecom i odraslima kao nezaobilazna predstava svakog adventskog razdoblja. Glazbu za balet napisao je Petar Iljič Čajkovski zahvaljujući kojem je baletna glazba podignuta „na razinu simfonijskog koncerta“ (Poznansky, 1998, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak). Čajkovski je *Orašara* obojao senzibilnim i neposrednim melodijama usklađenim sa sadržajem priče. Upravo iz tih razloga izabrala sam balet *Orašar* kao sredstvo približavanja baletne forme djeci. Baveći se primarno glazbenom formom, na mala sam vrata ušuljala i ostalo bogatstvo koje baletna forma nosi sa sobom. Obradu sam provela pomoću dvije aktivnosti, obje nastavne teme slušanja skladbe i razvoja kreativnosti u korelaciji s područjima kineziologije, etnologije, književnosti, likovne kulture i teatrologije. Skladbe koje sam odabrala su *Valcer cvijeća* i *Kineski ples*, a aktivnosti su provedene u mješovitoj

skupini Tići DV-a Dugin svijet. Cilj mi je bio aktivnostima upoznati djecu s glazbenom i plesnom formom baleta, upoznati ih s navedenim umjetničkim skladbama, razvijati glazbeni ukus djece, razvijati sposobnosti djece za opažanje estetskih svojstava glazbe i razvijati dječju kreativnost putem instrumentalnog, plesnog i likovnog stvaralaštva. Za potrebe vizualnog predočjenja baleta koristila sam se video zapisom baletne izvedbe *Orašara* Boljšoj teatra iz 2018. godine čiji libreto i koreografiju potpisuje Jurij Grigorovič. Zbog osiguranja dječje anonimnosti, u radu su inicijali djece zamijenjeni i korišteni radi bolje preglednosti samih aktivnosti.

2. BALET

Balet je „scensko plesno djelo“ koje se redovito javlja uz glazbu (Muzička enciklopedija, 1971: 118). U većini slučajeva, riječi je o glazbeno-plesnoj predstavi koja prati određeni dramski sadržaj, priču, tj. literarni predložak (Brkljačić, 2013). No, postoje i baleti koji se ne vode literarnim predloškom niti imaju za cilj prenijeti određeni sadržaj, već teže stvaranju određene atmosfere, prenašanju nekog unutarnjeg stanja ili je riječ o vrsti apstraktnog plesa koji se izvodi u svojevrsnom međudnosu s glazbom (Muzička enciklopedija, 1971).

Naziv je potekao od talijanske riječi *ballo* koja znači ples, a razlikuje se od istoznačne riječi *danza* u tome što se odnosi na plesove koji se izvode na različite ritmove (Brkljačić, 2013). Termin se uvriježio početkom 16. st. u službi oznake plesova sastavljenih od „raznih figura i promjena formacija“ (Brkljačić, 2013: 64).

Balet karakterizira specifična formalizirana plesna tehnika razvijena kroz dugi niz godina. Njezine su osobitosti iznimno otvorene pozicije stopala, otvorenost cijelog tijela koja se postiže određenim pozicijama ruku i položajima glave, pružena stopala i ples na vrhovima prstiju, „dugačka vertikalna linija“ tijela koja se odražava u uspravnom tjelesnom stavu, visokim podizanjima nogu te općenitoj tendenciji za izvođenjem pokreta visoko od tla, specifični koraci, visoki skokovi, brzi udarci noge o nogu u zraku te položaj lica i torza koji odražavaju stav „časti i kontrole“ (Mackrell, 1999, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak).

2.1. KRATKA POVIJEST BALETA

Razvoj baletne umjetnosti započeo je u Italiji u vrijeme renesanse (Brkljačić, 2006). Tijekom 15. i 16. st., talijansko je plemstvo preuzelo elemente ranijih predstava putujućih zabavljača, plesača i glumaca, odjenulo im elegantniju odjeću te započelo s organiziranjem predstava/spektakala, tzv. *balletta* ili *balla* (Brkljačić, 2006). Te su predstave objedinjavale recitiranje stihova, ples i pjesmu, žongliranje, akrobacije i pantomimu te zajednički završni svečani ples svih izvođača, piše

Brkljačić (2013). Za cilj su imale zabavu aristokracije, ali i pokazivanje moći i ugleda vojvodstava tadašnjih talijanskih gradova država (Brkljačić, 2006). Često su prikazivale mitološke sadržaje, a za njihovu su kreaciju bili zaduženi samo najbolji stvaratelji i umjetnici tog vremena (Brkljačić, 2013).

Početak 16. st. riječ *ballet* je označavala dvorske i društvene plesove prilagođene scenskoj izvedbi i obogaćene stiliziranim elementima narodnih plesova (Brkljačić, 2013). Njihovom stilizacijom i definiranjem izvođačkih pravila utrt je put baletu kao novom obliku kazališne umjetnosti (Brkljačić, 2013).

Miješanjem elemenata talijanske i francuske plesno-scenske umjetnosti, pod jakim utjecajem humanističko-reformatorskih ideja skupine književnika imenom Plejade, čija je težnja bila obnova grčke tragedije, nastao je novi baletni oblik, *ballet de cour*, dvorski balet (Muzička enciklopedija, 1971). Dvorski je balet u sebi objedinio ples, vokalnu i instrumentalnu glazbu, kostime i dekor, pišu autori bibliografske jedinice u Muzičkoj enciklopediji (1971). Sastojao se od govorenih dijelova teksta, tzv. *récita* koji su služili za povezivanje prizora, tzv. *entrées* i kojima je izricana dramska radnja. Na njihovom se kraju izvodila baletna izvedba, tzv. *grand ballet*, u kojoj su sudjelovali svi plesači ili barem veći dio njih nego li u ranijim prizorima (Muzička enciklopedija, 1971). Teme koje su obrađivali dvorski baleti bile su alegorične, mitološke i legendarne, a izvodili su ih dvorski aristokrati i profesionalni plesači (Muzička enciklopedija, 1971). Iz tog doba potječe i libreto koji je tada bio tiskani program sa sadržajem baleta, objašnjenjima korištenih simbola i stihovima koji su se pjevali ili recitali tijekom izvedbe (Brkljačić, 2013).

Dvorski balet je nastao na dvoru kralja Henrija II zahvaljujući njegovoj ženi talijanki Katarini Medici koja je prilikom selidbe u Francusku sa sobom povela i baletne majstore kao i dvorske skladatelje (Brkljačić, 2013). Francuska je kraljica naručila kreaciju velikog spektakla od strane dvorskog koreografa i baletnog majstora Balthasara de Beaujoyeulxa (Baldassarini da Belgioioso) za potrebe ostavljanja dobrog dojma na gostujuće poljske izaslanike i za tu je prigodu kreiran prvi dvorski balet *Ballet des Polonais* (Brkljačić, 2013). Za njim je uslijedio *Ballet comique de la reine*, postavljen na scenu 1581. godine (Koegler, 1999). Tim je spektaklima započela duga tradicija izvođenja dvorskih baleta koja je svoj vrhunac dosegla sredinom 17. st., za vrijeme vladavine Louisa XIV (Guest, 1998). Louis XIV, koji je

postao najpoznatiji plesač svog vremena te je okupio oko sebe najdarovitije umjetnike, među kojima violinista i plesača Jeana-Baptistea Lullyja (Giovanni Battista Lulli) i koreografa Pierra Beauchampsa, osnovao je dvije iznimno važne ustanove za profesionalizaciju baleta (Brkljačić, 2013). Godine 1661. utemeljio je prvo profesionalno baletno udruženje *Academie Royale de Danse* (Brkljačić, 2013). Već 1669. *Academie Royale de la Musique*, preteču plesne škole pariške Opere (Guest, 1998). Godine 1672. akademije su spojene u *Academie Royale de Musique et de danse* i njihovo je vodstvo preuzeo J. B. Lully (Brkljačić, 2013). Tim je datumom označen početak postojanja baleta kao samostalne umjetnosti s profesionalnim plesačima (Brkljačić, 2013).

Na akademiji Louisa XIV, Pierre Beauchamps je postao prvi majstor učitelj, sistematizirao je metodu učenja plesa i osmislio pravilo pet pozicija nogu koje je postalo temeljnim obilježjem baletne tehnike (Brkljačić, 2013). Godine 1681., Beauchamps je koreografirao prvi balet bez pjesme i govora *Le Triomphe de l'amour* koji je proslavio prvu primabalerinu u povijesti Mlle de Lafontaine (Koegler, 1999).

Selidba baleta s plesnog podija na pozornice nije se dogodila preko noći. Tradiciju dvorskih baleta nastavio je J. B. Lully u svojim operama u kojima je ujedinio elemente francuske klasične tragedije, talijanske opere i dvorskog baleta (Muzička enciklopedija, 1971). Tijekom niza godina balet je postepeno otpustio pjesmu i recitaciju i usmjerio svoju pažnju na naraciju pomoću mime i geste (Koegler, 1999). Od potrebe za pojednostavljenjem zahtjevnih produkcijskih zadataka dvorskih baleta koja je dovela do razvoja *baleta-maskerada*, preko Moliereovih i Lullyjevih *komedija baleta* u kojima je ples postao od velike važnosti za razumijevanje radnje i *opera baleta* Louisa Pécoura i André Campra u kojima je radnja podijeljena na činove i smještena u egzotične krajeve, postepeno je tekao razvoj sve do prvog dramskog baleta *ballet d'action* Johna Weavera *The Love of Mars and Venus* iz 1717. godine (Brkljačić, 2013). U želji za odmakom od dekorativne uloge baleta i pripisivanjem nove uloge nositelja dramske radnje, engleski je koreograf stvorio balet koji se za prikaz dramske radnje i karakterizacije likova koristio isključivo mimom i pokretom (Brkljačić, 2013). Svih tih godina, balet je u Francuskoj ostao dijelom opere, dok je u Italiji i Njemačkoj njegova prisutnost u operama bila u puno manjoj mjeri (Muzička enciklopedija, 1971).

Na Weaverovu ideju dramskog baleta nadovezao se i baletni reformator, Jean Georges Noverre, zahvaljujući kojem je dramski balet „etabliran u svijesti publike“, piše Guest (1998, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak). Noverre „se zalago za veću prirodnost, izražajnost i dramatičnost plesa“ te je poticao korištenje gesta potaknutih osjećajima i zalagao se za potpuno ukidanje korištenja maski (Muzička enciklopedija, 2013: 119). Daljnji doprinos razvoju dramskog baleta dali su Gasparo Angiolini, plesač, i Franz Anton Hilverdink, „bečki dvorski koreograf“ (Brkljačić, 2013: 78-79). Još jedan korak naprijed u razvijanju dramskog baleta napravio je talijanski plesač Salvatore Viganò osmislivši novi oblik *coreodramma* u kojem je veći naglasak stavljen na glumu i mimu nego li na plesne dijelove (Brkljačić, 2013). Viganò se proslavio baletom *La Scala* iz 1821. godine (Brkljačić, 2013).

Balet se polako počeo širiti i drugim europskim zemljama. Najviše zahvaljujući francuskom baletnom majstoru, Pierre Gardelu (Guest, 1998). Dotadašnja baletna funkcija zabavljanja aristokracije izgubila je primat i na značaju je dobila izvođačka vještina koja je ranije bivala u sjeni statusa izvođača (Brkljačić, 2013). Iako je mogućnost prikaza dramske radnje isključivo pokretom postala temeljnim mjestom istraživanja, u modu je ušla i plesna virtuoznost (Brkljačić, 2013). Sliku tadašnje situacije daje informacija o popularnosti dviju balerina suprotnog pristupa plesu (Brkljačić, 2013). Marie Sallé se oslanjala na dramski pristup, dok je Marie Camargo oduševljavala tehnikom plesne izvedbe (Brkljačić, 2013). Zahvaljujući Sallé baletna je suknja skraćena na način da se mogu bolje vidjeti stopala i gležnjevi, tj. virtuozni rad nogu, a Camargo je za potrebe vjerodostojnog prikaza dramske radnje u baletu *Pygmalion* u potpunosti odbacila tradicionalnu baletnu suknju i odjenula grčki hiton¹ (Brkljačić, 2013). Camargo je postala i prvim ženskim koreografom uopće (Brkljačić, 2013). Značajni muški plesači razdoblja bili su Gaetano Vestris i Jean Dauberval (Muzička enciklopedija, 1971).

Potvrda da ples može biti izraz dramskog sadržaja polako je uvela balet u razdoblje romantizma (Brkljačić, 2013). Nakon pada Napoleona, svijet se radikalno promijenio, ali i balet (Guest, 1998). Tijekom tog razdoblja balet je zadobio formu koju danas pretežno vezujemo uz pojam klasičnog romantičarskog baleta, piše Brkljačić (2013). Uvedena je *pointe technique*, ples na vrhovima prstiju u špicama (tvrde

¹ *Hiton* je »dio starogrčke vunene ili lanene odjeće kratkih rukava ili bez njih, za žene i muškarce, koji se poput košulje nosio na golom tijelu« (Hrvatska enciklopedija, 2020).

baletne papučice) i *tutu*, lepršavi kostim koji je omogućio balerinama da ostavljaju dojam, za romantizam karakterističnih, vilinskih bića (Brkljačić, 2013). Uvođenje takvih promjena u baletne sastavnice započeo je Charles Didelot baletom *Flora i Zefir* 1796. godine. Konkretnije promjene osjetile su se u poznatom baletu Fillipa Taglionija *La Sylphide* iz 1832. godine. Balet je izveden u pariškoj Operi, a glavnu ulogu plesala je Taglionijeva kći Marie Taglioni. Njezina neopisiva lakoća kretanja i fluidnost pokreta postali su uzorom mnogih plesača, a plešući u kostimu „uskog struka s laganom suknjom od slojeva bijelog muslina“ uvela je u balet element po kojem je romantičarski balet dobio ime *balet blanc*, bijeli balet (Brkljačić, 2013: 86). Nacionalne plesove u balet je uvela Fanny Elssler osobito se istaknuvši „baletiziranom izvedbom španjolskog plesa „*Cachucha*““ (Brkljačić, 2013: 86). Taglioni i Elssler, za romantizam su predstavljale ono što su Sallé i Camargo značile u prethodnom razdoblju. Taglioni je baletu darovala eteričnu notu dok je Elssler unijela pogansku strast (Brkljačić, 2013). Oba su elementa, zajedno s ostalim karakterističnim romantičarskim elementima, objedinjena u najpoznatijem baletu iz vremena romantizma koji se nastavio izvoditi sve do današnjih dana, *Giselle*. Balet je premijerno izveden 1841. godine, koreografiju potpisuju Jean Coralli, baletni majstor pariške opere i Jules Perro, glazbu je napisao Adolphe Adam, a scenarij Théophil Gautier (Brkljačić, 2013).

Romantizam je slavio balerine, a baletane pomicao u drugi plan. Većinu tadašnjim glavnih muških uloga plesale su tranvestirane balerine (Brkljačić, 2013). Tom se trendu uspio oduprijeti jedino August Bournonville, tadašnji direktor danskog kraljevskog kazališta u Kopenhagenu koji je inzistirao na virtuoznoj ravnopravnosti balerina i baletana (Brkljačić, 2013: 90). Balet se postepeno internacionalizirao. Počele su se postavljati gostujuće predstave, a domaći su koreografi počeli postavljati svoje verzije poznatih baleta (Brkljačić, 2013).

Važan doprinos romantičarskom baletu dao je i talijanski koreograf, teoretičar i plesač Carlo Blasis (Brkljačić, 2013: 170). Razradivši „sistem baletnog klasa“, objavio je priručnik s opisom vlastite metode učenja baleta (Brkljačić, 2013: 91). Saževši cjelokupnu tadašnju baletnu tehniku uspostavio je ono što se danas naziva klasičnom akademskom baletnom tehnikom, *dance d'ecole* (Muzička enciklopedija, 1971). Među njegovim su se učenicama istaknule balerine Carolina Rosati, Sofia Fuoco, Virginia Zucchi i Pierina Legnani koja je ostala zapamćena u povijesti baleta

po izvedbi trideset i dva *fouettesa* što i danas predstavlja primjer testa plesačkih sposobnosti (Brkljačić, 2013).

Francuski romantičarski balet svoje je zlatno doba živio od 1830. do 1850. godine (Guest, 1998). Nakon 1850-te nastala je još nekolicina glazbeno vrijednih baleta, no, koreografija je počela gubiti na originalnosti i poetičnosti, pišu autori bibliografske jedinice u Muzičkoj enciklopediji (1971: 119). Brkljačić (2013: 93) piše da se izgubila „ona poezija i ekspresivnost koja je bila glavna karakteristika romantizma“ i nije bilo novih mladih talenata koji bi mogli zamijeniti ranije velike koreografe. No, istovremeno, ruski car i carica, počeli su uvoziti francuski balet. Započeo je razvoj ruske baletne škole. Godine 1738. osnovana je Carska baletna škola sa sjedištem u Petrogradu koju su vodili strani baletni majstori poput F. A. Hilferdinga, G. Angiolinija, J. Perrota, M. Petipaa, C. Johanssona, E. Cecchettija (Muzička enciklopedija, 1971). Upravo su Christian Johansson, švedski plesni pedagog i baletni majstor, i plesač i koreograf Marius Petipa odigrali dominantnu ulogu u kreaciji ruskog baletnog izričaja (Brkljačić, 2013). Zahvaljujući Johanssonu balet je zadobio formu koju danas nazivamo klasičnim baletom, piše Brkljačić (2013). Petipa je zasluge stekao najviše koreografskim radom počevši baletom *Faraonova kći* iz 1862. godine te baletima *Trnoružica* iz 1890. godine, *Orašar* iz 1891. godine i *Labuđe jezero* iz 1895. godine. Njegovi su baleti poznati po plesnim *divertismanima*². Trnoružica je postala „pokazni primjer akademskog plesa“, spoja plesa, plesne ekspresije i mime, dok je *Labuđe jezero* postalo „najpoznatiji klasični balet“ uopće, piše Brkljačić (2013: 96). Petipaovi su baleti ostali uzorom koreografske strukture još i danas (Muzička enciklopedija, 1971).

Devetnaesto je stoljeće vrijeme „procvata klasičnog baleta“ u Rusiji i vrijeme otklona od formalizma (Brkljačić, 2013: 97). Pravu plesnu i kostimografsku reformu napravio je Mihail Fokin zagovarajući zanemarivanje strogih baletnih pravila poput plesa u špicama kada to zahtijeva tema baleta, koristeći plesne forme iz nacionalnih plesova, upotrebom kostima s nacrtanim nožnim prstima u cilju prikaza ideje bosonogog plesanja koje je tada bilo zabranjeno (Brkljačić, 2013). Fokin je tragao za baletom koji jasno izražava dramsku radnju i čiji su koraci usklađeni s karakterom

² *Divertissement* je »najčešće skup plesova (solo ili grupnih), koji se izvode u finalima baletne predstave, kao vrhunac radnje (u slavljeničkom, završnom činu ili kao prikaz plesova raznih naroda, kao na primjer scena bala u „*Labuđem jezeru*“ ili *Aurorino* vjenčanje u posljednjem činu Trnoružice)“ (Brkljačić, 2013: 180).

baleta (Brkljačić, 2013). Vjerovao je da balet treba trajati onoliko koliko zahtijeva tema kojom se bavi i tako nastaju njegove poznate baletne jednočinke (Mackrell, 1999). Svojom je reformom balet uveo u 20. st., a autori Muzičke enciklopedije ga smatraju pravim začetnikom modernog baleta (Muzička enciklopedija, 1971). Njegov najpoznatiji balet je *Chopiniana* iz 1907. godine, preimenovan u *La Sylphide* 1909. godine u čast Marie Taglioni, koji se sastojao od niza „karaktera na klavirске kompozicije *Frederica Chopina*“ (Brkljačić, 2013: 99).

Uz Johanessa i Petipa oblikovanju ruske baletne škole značajan je doprinos dao i Sergej Djagiljev koji je uz pomoć slikara Alexandrea Benois formirao baletnu skupinu *Ballet Russes*, Ruski baleti (Brkljačić, 2013). Na mjestu glavnog koreografa zaposlio je upravo Mihaila Fokina, a među plesačima koje su činili ponajbolji plesači carskih teatarā Moskve i St. Peterburga, našli su se Vaclav Nižinski i Adolf Bolm (Brkljačić, 2013). Godine 1909., dolaskom u Pariz, započelo je zlatno doba trupe. Nakon dugogodišnje prakse baletne transvestije, pariška se publika zaželjela snage i virtuoznosti muških plesača stoga je s oduševljenjem dočekala Nižinskog i Bolma (Brkljačić, 2013). Iz tog razdoblja sežu baleti poput *Pavillon d'Armide* (1909.), *La Sylphide* (1909.), *Kleopatra*, *La Spectre de la Rose* (1911.), *Scheherezada* (1910.), *Žar ptica* (1910.), *Petruška* (1912.) koji su temeljem ujedinjenja plesa, glazbe, scenografije, kostima i drame postali baletnim idealima vremena (Brkljačić, 2013). Ruski su baleti u ples unijeli lirsku toplinu i snagu temperamenta, proširili su raspon granica tehničkih i izražajnih mogućnosti scenskog izražavanja i u plesne su korake unijeli elemente ruskih narodnih plesova. Na istu su razinu podignuli dekor, glazbu i ples i time postali baletnim uzorom vremena (Muzička enciklopedija, 1971). Nižinski se okušao i u koreografiji baletima *Poslijepodne jednog fauna* (1912.) i *Posvećenje proljeća* (1913.), no, ipak je ostao zapamćen „kao najveći plesač kojeg je svijet vidio“ (Brkljačić, 2013: 102). Odlaskom Nižinskog i Fokina iz ansambla, 1914. godine, završilo je zlatno doba Ruskih baleta i započelo razdoblje eksperimentiranja u glazbi i scenografiji koje je potrajalo sve do smrti Djagiljeva 1929. godine (Brkljačić, 2013). U želji za nastavkom Djagiljeve tradicije, Colonel Wassily de Basil i René Blum su 1931. godine oformili *Ballet Russes de Monte Carlo*, kompaniju koja je djelovala do 1948. godine (Guest, 1998).

Ruski su baleti izrodili mnoštvo iznimno kvalitetnih umjetnika zahvaljujući kojima se balet proširio internacionalno (Brkljačić, 2013). U Engleskoj su baletnu

kuću utemeljili Anthony Dawlin i Alicia Markova, u SAD-u su to bili Mihail Fokin i George Balanchine, a Serge Lifar je počeo plesati u francuskoj Operi. Sve su to bili plesači afirmirani zahvaljujući Djačiljevu (Brkljačić, 2013). Godine 1950. balet se u potpunosti internacionalizirao, piše Brkljačić (2013). Prestala je dominacija jednog grada i baletu su se otvorili i u Turskoj, Iranu, Kini, Japanu (Brkljačić, 2013). Prestala je prevlast specifičnog koncepta ili baletnog stila i svaki je koreograf počeo doprinositi razvoju baleta vlastitim idejama stvarajući pritom vlastitu publiku.

Revolucija u Rusiji 1917. godine označila je, međuostalim, i prekretnicu u baletnoj umjetnosti. Prema Brkljačić (2013), počeo je slabiti interes publike za Petipaove balete, baletni se rječnik počeo širiti elementima iz narodnih, društvenih plesova i akrobatike, koreografi su počeli birati teme iz svakodnevnog, suvremenog života, razvoj tehnologije omogućio je nova scenska i vizualna rješenja, balet se popularizirao putem medija i približio masama, pojavili su se manji ansambli. Na razvoj baleta u 20. st. u velikoj su mjeri utjecali i autori izvan baletnog svijeta poput Rudolfa Labana i njegovih učenika Mary Wigman i Kurta Joosa, piše Brkljačić (2013). Laban utemeljenjem plesnog ekspresionizma i Eukinetike³, Joos spojem slobodnih ekspresivnih pokreta s baletnom akademskom tehnikom te Wingman glazbenim eksperimentima, plesanjem bez glazbe ili na izgovoreni tekst i esejima kojima je započela razvoj plesnog kazališta, piše Brkljačić (2013).

U 20. je stoljeću nastao i novi baletni oblik *ne-narativni balet* ili „balet bez dramskog sadržaja“ čije je temelje položio umjetnički direktor Lenjingradskog državnog kazališta, opere i baleta, Fjodor Lopuhov jednom izvedenim baletom *Tanzsinfonie* 1923. godine (Brkljačić, 2013: 107). Žanr je proslavio George Balanchine u Americi djelima poput *Concerto Barocco* iz 1941. godine, *Four temperaments* iz 1946. godine i *Agon* iz 1957. godine (Brkljačić, 2013). Osim nenarativnog baleta, razvijene su i nove forme na granici između baleta i suvremenog plesa koje zbog miješanih elemenata nije moguće svrstati ni u jednu od dvije vrste, piše Brkljačić (2013). U 20. st. se osim baleta razvija i moderni ples iz kojeg baletni koreografi počinju preuzimati određene dijelove tehnike i njihove termine. Isto tako baletni elementi pronalaze svoj put ulaska u moderni ples čime nastaje novi termin moderni balet (Muzička enciklopedija, 1971). Uz klasični

³ *Eukinetika* je Labanov sustav plesne edukacije i korištenja pokreta u terapijskom i rekreacijskom kontekstu, piše Brkljačić (2013:105).

repertoar počeli su se izvoditi i suvremeni radovi koreografa kao i baleti s etno ili nacionalnim sadržajem, piše Brkljačić (2013). Snažan utjecaj na razvoj suvremenog baleta ostvario je Maurice Béjart osnovavši 1967. godine baletni ansambl *Ballet XX^e siècle* (Brkljačić, 2013). Ipak, narativni se balet nastavio izvoditi te i dalje buditi veći interes kod publike nego li baleti lišeni naracije. Također, nastavile su prevladavati dvije vrste baletnih predstava, Fokinova „zaokružena cjelina jednog čina“ i „*Petipaovska* - cjelovečernja višečinka“ (Brkljačić, 2013: 111).

2.2. BALET U HRVATSKOJ

Prvi, nama znani podaci o postojanju koreografa u Hrvatskoj, su oni iz 1857. godine. Među članovima ansambla koji su glumili i plesali u predstavi *Graničar*, na popisu se našao i Josip Freudenreich, kao osoba koja je uredila kolo, piše Brkljačić (2013). Međutim, prava povijest baleta u Hrvatskoj započinje nedugo nakon osnivanja nacionalne opere 1859. godine, piše Brkljačić (2013). Već 1867. godine, u Zagreb je iz Rijeke stigao venecijanac Pietro Coronelli koji je započeo s organiziranjem plesne i baletne obuke u sklopu nacionalnog kazališta (Brkljačić, 2013). Prva njegova koreografija bila je ona za operetu *Momci na brod* Ivana pl. Zajca, a već u trećoj postavljenoj operi *Bojsijska vještica*, također Ivana pl. Zajca, Coronelli se zajedno s amsterdamskom balerinom Ivanom Freisinger, pojavljuje u prvom i trećem činu (Brkljačić, 2013). Korak naprijed u razvoju hrvatske baletne scene, napravila je upravo Freisinger. 4. studenog 1876. godine, u HNK-u je praizvedena opera Ivana Zajca *Nikola Šubić Zrinjski* čiji su dio sačinjavali baletni brojevi u koreografiji Ivane Freisinger, piše Sporiš (2016). Baletni su brojevi izvedeni od strane novonastalog baletnog ansambla, prvi put predstavljenog zagrebačkoj publici upravo za tu priliku (Brkljačić, 2013). Brkljačić piše (2013: 114) da se početkom „rada organizirane profesionalne plesne umjetnosti u Zagrebu i Hrvatskoj“ smatra 1894. godina kada Ivana Freisinger „vodi školu baletnog ansambla“. Od tada pa sve do 1921. godine, svrha baleta u Hrvatskoj bila je isključivo „dekorativne prirode u opernim i operetnim predstavama“, piše Sporiš (2016: 32). Brkljačić (2013) izdvaja još nekoliko važnih trenutaka prije vremena stagnacije razvoja baletne scene na ovim prostorima. Godine 1892. izvedena je prva samostalna baletna predstava

Vila lutaka Josepha Bayera, a izvelo ju je dvanaest članova Coronellijeva baletnog ansambla (Brkljačić, 2013). Godine 1894. glavnom osobom u nacionalnom kazalištu postao je Stjepan Miletić koji je u Balet unutar Opere doveo milansku primabalerinu Emmu Grondonu, baletnog majstora Otokara Bartika i solistički par Luise i Achillea Viscusija, učinivši time mnogo za povećanje značaja baletne umjetnosti u Hrvatskoj (Brkljačić, 2013). Osim toga, Miletić je osnovao i prvu zagrebačku baletnu školu čije je vodstvo povjerio Ivani Freisinger (Brkljačić, 2013). Godine 1895., Balet je izveo Delibesovu *Coppéliu*, balet koji se do današnjih dana zadržao na zagrebačkoj pozornici (Brkljačić, 2013). Završetkom Miletićeva razdoblja, zagrebački Balet ulazi u gotovo dvadesetogodišnje razdoblje stagnacije (Brkljačić, 2013). Tek je 1921. godina označila pravi početak „profesionalnog hrvatskog baleta“ (Sporiš, 2016: 32). Te je godine u Zagreb stigla primabalerina moskovske Carske opere Margareta Froman s nekolicinom umjetnika i preuzela vodstvo zagrebačkog Baleta (Sporiš, 2016). Froman je sa svojom braćom postavila temelje „nacionalnog baleta kao grane umjetnosti u Hrvatskom narodnom kazalištu“ postavivši na scenu mnoštvo antologijskih baletnih djela u izvedbi zagrebačkog baletnog ansambla (Sporiš, 2016: 32). Na pozornicu je postavila *Romea i Juliju* Sergeja Prokofjeva kao i *Orašara* Petra Iljiča Čajkovskog (Sporiš, 2016; Brkljačić, 2013). Froman je na hrvatskoj baletnoj sceni bila prisutna trideset godina tijekom kojih je plesala, koreografirala i režirala (Brkljačić, 2013). Pod njezinim su vodstvom iz baletne škole izašli plesači poput Ane Roje, Oskara Harmoša, Mije Čorak Slavenske koji su zagrebački balet proslavili i izvan domovine (Brkljačić, 2013).

Značajan pečat na hrvatski balet dali su i bračni par Pino i Pia Mlakar koji su u svojem radu spojili Labanovski, suvremeni pristup plesu i elemente klasičnog baleta, piše Brkljačić (2013). Suvremeni avangardni balet *Đavo u selu*, postavili su u Zürichu 1935. godine, a na zagrebačku pozornicu 1937. i za njega potpisati libreto, režiju i koreografiju. Balet se izvodi i danas, u međuvremenu postavši baletnim klasikom nacionalne baštine (Brkljačić, 2013).

Za Zagrebom je uslijedilo utemeljenje baleta u Splitu. Godine 1940. Ana Roje i Oskar Harmoš osnivaju balet u Splitu. Rad baleta je obustavljen već sljedeće godine zbog talijanske okupacije, a nastavljen je od 1944. godine (Brkljačić, 2013). U Rijeci je balet utemeljen 1946. godine (Brkljačić, 2013).

Od 1941. do 1943. i od 1945. do 1953. godine, Ana Roje i Oskar Harmoš vodili su i zagrebački balet (Brkljačić, 2013). Za njihovog se vremena hrvatski balet afirmirao i razvijao. Pedesetih godina 20. st. u zagrebačkom se baletu dogodila smjena generacija i na scenu su stupili mlađi plesači, pedagozi i koreografi poput Zlatice Stepan, Frane Jelinčića, Ivice Sertića, Sonje Kastl (Brkljačić, 2013). Osnovana je i Srednja zagrebačka plesna škola. U njoj su se, kao i u baletnim studijima i internacionalnim baletnim školama obrazovali plesači poput Vesne Butorac, Melite Skorupski, Maje Bezjak, Lea Stipaničića, Ivana Kramara i dr. od kojih su mnogi uspjehe postigli izvan domovine u ulozi plesača, pedagoga, voditelja ili asistenta u velikim baletnim trupama i ansamblima (Brkljačić, 2013).

Zagrebački je Balet, sve do 1965. godine, djelovao pod organizacijom Opere i balansirao je između „*zlatnih vremena* i potpunih ukinuća“, piše Sporiš (2016: 32). Tek je 1965. godine postao „samostalno umjetničko tijelo unutar svoje ustanove“ (Brkljačić, 2013: 120). Od tad na dalje, u hrvatskom su se baletu pojavile nove umjetničke težnje i balet se povećao. Plesači poput Dinka Bogdanića, Štefana Furijana, Juraja Mofčana oblikovali su zagrebački balet. Na pozornicama su se pojavljivali i baletni klasici, ali i suvremeni baleti, a sredinom 1970-tih godina suvremeni je balet postao izvođeniji zbog utjecala plesača i koreografa Milka Šparembleka (2013). Njegovo je razdoblje afirmiralo nove plesače poput Almile Osmanović, Irene Pasarić, Lidije Mile Milovac, Štefana Furijana, Dubravka Kolšeka, Svebora Sečaka, Milke Hribar i dr. (Brkljačić, 2013).

Od svojih početaka do danas hrvatski je balet, kao i svjetski, prošao kroz razne promjene, ostavši pritom uvijek odan tradiciji u pogledu strogog akademskog školovanja s ciljem da uvijek bude u mogućnosti plesom iskazati željeno (Muzička enciklopedija, 1971).

2.3. BALETNA GLAZBA

Sve do 20. st. funkcija glazbe, u kontekstu baleta, bila je služiti koreografu i baletnoj koreografiji kao plesna dekoracija i/ili ritmička podrška izvedbi, piše Goodwin (1998). To je za posljedicu imalo da je, sve do kraja 19. st., baletna glazba skladana gotovo isključivo za potrebe ciljanih djela. Tek se tridesetih godina 19. st. dogodio

blagi pomak. Romantični su skladatelji donijeli baletnoj glazbi obogaćenje u pogledu ispoljavanja unutarnjih vrijednosti. „Léo Delibes dao je baletnoj glazbi srce, Petar Iljič Čajkovski dušu, a Igor Stravinsky učinio je od nje jednu poštenu ženu“, navodi Goodwin (1998, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak).

Dvadeseto je stoljeće donijelo promjenu na način da su skladatelji prestali skladati isključivo za ciljani balet zbog čega je sve više baleta počelo biti stvarano na već postojeću glazbu (Goodman, 2020). Ta se promjena dogodila većim dijelom u Sjedinjenim Američkim Državama i na prostoru zapadne Europe u kojima su krajem 20. st. počeli dominirati baleti u jednom činu u trajanju od 15 minuta do više od 1 sata. U isto vrijeme, u post-revolucionarnoj su Rusiji još uvijek dominirali baleti u tri čina po uzoru na baletnu klasiku zbog čega se glazba još uvijek dominantno nastavljala pisati s baletnom namjenom (Goodwin, 1998).

Kreiranje baleta na već postojeću glazbu potaknulo je koreografe na veću slobodu u vizualnom eksperimentiranju prilikom kreacije baleta. Postepeno su se, za potrebe baleta, počele koristiti mnoge glazbene vrste, od srednjovjekovne glazbe, simfonijskih kompozicija, pop skladbi sve do moderne elektronike, piše Goodwin (1998). Promijenila se i funkcija glazbe u kontekstu plesa. Njezina je funkcija postala ponekad ukrasna, tj. isključivo u službi stvaranja baletnog ozračja, dok je ponekad svaka glazbena fraza izražena paralelnom plesnom frazom (Goodwin, 1998). Neki koreografi otišli su do tih krajnosti da su od plesača počeli tražiti poistovjećivanje s određenim glazbenim instrumentom ili zauzimanje njegovog „karaktera“ u plesu (Goodwin, 1998). Također, 20. je stoljeće donijelo promjenu i u pogledu upotrebe iste glazbe za različite baletne koreografije. No, i danas, idealom je ostala svojesvrсна podudarnost između baletne glazbe i koreografije koju je, godinama ranije, kao ideal postavio Carlo Blasis, piše Goodwin (1998).

3. PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI

U svijetu glazbe, devetnaesto je stoljeće obilježio uspon i afirmacija ruske glazbe, a njezinim najznačajnijim predstavnikom smatra se ruski skladatelj Petar Iljič Čajkovski (Žmegač, 2009). Čajkovski je „prvi ruski kompozitor, čija su djela i izvan domovine postigla popularnost u većem dijelu kulturnog svijeta“ (Muzička enciklopedija, 1971: 391). Tu je popularnost stekao još za života (Kornhauser, 2010). Slovi za najvećeg ruskog skladatelja 20. st. (Muzička enciklopedija, 1971). Prvi koji je uspio uspješno spojiti stečevine kulture zapadne europe i ruske glazbene umjetnosti (Muzička enciklopedija, 1971).

3.1. BIOGRAFIJA

Čajkovski je rođen u Kamsko-Votkinsku, 7.5.1840. kao drugo od šestoro djece, Ilije Čajkovskog, rukovoditelja ljevaonice u Kamsko-Votkinsku i Alexandre Assier, potomkinje francuskih imigranata (Poznansky, 1998; Kuvačić-Ižepa, 2004). Interes za glazbu pokazao je još u ranom djetinjstvu, no, kako u Rusiji tada nije bilo službenog akademskog glazbenog obrazovanja, Čajkovski je 1850. godine poslan na devetogodišnje školovanje iz prava u Sankt Peterburg (Poznansky, 1998). Tadašnji je rastanak od majke u njemu pobudio duboke osjećaje tuge što se kasnije pokazalo kao osobina njegove ličnosti zbog koje je „povremeno patio od neurotičnih depresija“ (Žmegač, 2009: 548). Kada je Čajkovski imao pet godina roditelji su mu omogućili pohađanje satova klavira kod lokalnog tutora nakon što je u četvrtoj godini ostvario svoj prvi pokušaj skladanja skladbe uz pomoć mlađe sestre Alexandre (Poznansky, 1998). Tijekom posljednje godine školovanja u internatu, Petrov otac Ilija prepoznao je sinov glazbeni poziv te mu omogućio pohađanje satova klavira kod profesionalnog učitelja Rudolfa Kündingera dok je za Petrovu ljubav prema talijanskoj glazbi i za prepoznavanje njegovog glazbenog talenta zaslužan njegov učitelj pjevanja Luigi Piccioli (Poznansky, 1998). Po završetku školovanja za pravnog službenika, Čajkovski se zaposlio u ministarstvu pravosuđa gdje je ostao u radnom odnosu sve do 1863. godine (Hrvatska enciklopedija, 2020).

Godine 1862. u Sankt Peterburgu se otvorilo prvo mjesto u Rusiji za akademsku glazbenu naobrazbu, glazbeni Konzervatorij, i Čajkovski je bio jedan od njegovih prvih polaznika (Žmegač, 2009). Na Konzervatoriju je učio instrumentaciju i kompoziciju od utemeljitelja Konzervatorija, Antona Grigorjeviča Rubinsteina, harmoniju i kontrapunkt od Nikolaja Zarembe, a sviranju klavira ga je podučavao Anton Avgustovič Gerke (Poznansky, 1998; Muzička enciklopedija, 1971). Trogodišnje obrazovanje na Konzervatoriju za Čajkovskog je označilo životnu prekretnicu, vrijeme odustaka od pravne službe i odluku o posvećivanju života glazbi. Konzervatorij je završio kao najbolji student što mu je otvorilo vrata za odlazak u Moskvu gdje ga je poslao sam A. G. Rubinstein svome bratu Nikolaju (Kornhauser, 2010). Nikolaj Grigorjevič Rubinstein, utemeljitelj moskovskog Konzervatorija, zaposlio je Čajkovskog na mjestu učitelja teorijskih glazbenih predmeta te mu omogućio smještaj tijekom sljedećih šest godina (Kornhauser, 2010; Žmegač, 2009). Funkciju nastavnika na moskovskom Konzervatoriju vršio je od od 1866. do 1878. godine. Tijekom tog vremena napisao je prvi udžbenik harmonije u Rusiji, aktivno je skladao, pisao glazbene kritike te je objavio zbirku od pedeset ruskih folklornih pjesama prilagodivši ih za četveroručno sviranje klavira (Kuvačić-Ižepa, 2004).

Godine 1878. Čajkovski je raskinuo radni odnos na Konzervatoriju prethodno odselivši iz Rusije. Tih je godina započeo njegov život samostalnog umjetnika prožet stalnim boravcima izvan Rusije čime je zadovoljio svoju potrebu za samostalnošću u poslovnom i privatnom smislu (Muzička enciklopedija, 1971). Sve do 1885. godine, zimske mjesece provodio je u Francuskoj, Italiji, Švicarskoj, Austriji i Njemačkoj, a ljetne u Ukrajini kod sestre (Poznansky, 1998; Kuvačić-Ižepa, 2004). Godine na putu i život samostalnog umjetnika omogućilo mu je jedno neobično prijateljstvo. Kornhauser (2010) piše da je 1876. godine Rubinstein predstavio Čajkovskog bogatoj udovici Nadeždi von Meck. Oduševljena njegovim stvaralaštvom, bogata plemkinja i majka dvanaestero djece, odlučila je financijski pomagati Čajkovskog. U početku je financirala naručene radove, a kasnije mu je novac počela slati na mjesečnoj bazi. Novac mu je slala i u izvanrednim kriznim situacijama s obzirom na to da Čajkovski nije bio vičan savjesnom raspolaganju novcem. Njih su dvoje ostvarili blisko prijateljstvo ispunjeno povjerenjem, ljubavlju i međusobnim poštovanjem (Kornhauser, 2010). Po njezinom izričitom zahtjevu, nisu se nikada osobno upoznali (Muzička enciklopedija, 1971). Topao prijateljski odnos ostvarili su putem pisama

koja su izmjenjivali na gotovo dnevnoj bazi (Kornhauser, 2010). Dopisivanje koje je trajalo od 1876. do 1890. godine danas je izvor podataka „o stvaralačkom radu i estetskim koncepcijama Čajkovskog“ (Hrvatska enciklopedija, 2020). Teme o kojima su komunicirali obuhvaćaju politiku i ideologije, psihologiju kreativnosti, religijska uvjerenja i prirodu ljubavi, piše Poznansky (1998). Ovo neobično, ali blisko prijateljstvo naglo je raskinuto 1890. godine. Potpuno neočekivano, Čajkovski je primio posljednje Nadeždino pismo kojim mu je uskratila financiju pomoć objašnjavajući takav postupak lošim imovinskim stanjem što u stvarnosti nije bila istina, piše Kornhauser (2010). Zateknut, Čajkovski je u više navrata pokušao stupiti u kontakt s Nadeždom, no, sav se trud pokazao uzaludnim zbog čega se osjećao „izdanim, osramoćenim, poput plaćenog sluga bogate žene kojoj je dosadila njegova glazba“ (Kornhauser, 2010: 159). Čajkovski se nije oporavio od tog emocionalnog udara sve do svoje smrti (Kornhauser, 2010).

Osim ovog neobičnog prijateljstva, skladatelj je život obilježila i homoseksualna priroda koju je skrivao od javnosti većinu života. S obzirom na to da se u tadašnjoj Carskoj Rusiji homoseksualnost kažnjavala izgnanstvom u Sibir, Čajkovski je živio u uvjerenju da se protiv svoje prirode mora boriti. Osobito ga je morio mogući utjecaj glasina o njegovoj homoseksualnosti na rad konzervatorija. Kao moguće rješenje te situacije pretpostavio je ženidbu (Kornhauser, 2010). Godine 1877. oženio je svoju bivšu učenicu Antoniju Miljukovu (Kuvačić-Ižepa, 2004). Brak već unaprijed osuđen na propast, na koji su ga roditelji prisilili, posebno je uzdrmao njegov osjetljiv živčani sustav (Kornhauser, 2010). Brak ga je u potpunosti iscrpio (Muzička enciklopedija, 1971). No, za posljedicu je imao Petrovo prihvaćanje vlastite homoseksualne prirode (Poznansky, 1998). Ipak, tome je prethodila duboka mentalna i emotivna kriza koja je rezultirala živčanim slomom i odlaskom iz Rusije 1877. godine (Kornhauser, 2010; Poznansky, 1998).

Početak 1885. godine Čajkovski se vratio u Rusiju. Ovog puta na selo u Klin (Muzička enciklopedija, 1971). Seoski život donio mu je željeni mir što je rezultiralo iznimno kreativnim i plodnim razdobljem njegova stvaralaštva (Kornhauser, 2010). Često posjećivan od svojih prijatelja, dane je provodio šecući šumom, čitajući, skladajući te svirajući duete s prijateljima (Poznansky, 1998). Čajkovski nije volio publicitet i bio je sramežljive naravi (Kornhauser, 2010). Posljednjih je godina života smogao hrabrosti preuzeti dirigentsku palicu te je od 1887. godine pa sve do kraja

života djelovao i kao „dirigent vlastitih djela“ (Muzička enciklopedija, 1971: 389). Također, nastupao je po Europi i Sjevernoj Americi (Muzička enciklopedija, 1971). U posljednjoj godini života dovršio je dvije velike i važne skladbe Šestu simfoniju i Treći klavirski koncert, posjetio je Englesku, dirigirao u Rusiji i Belgiji te primio „počasni doktorat sveučilišta u Cambridgeu“ (Žmegač, 2009: 550). Iako o njegovoj smrti postoje polemike i sumnje na izvršenje samoubojstva zbog otkrivanja homoseksualnih sklonosti, Kornhauser (2010) je, nakon iscrpnog istraživanja, zaključio da je uzrok smrti Petra Iljiča Čajkovskog bila kolera kojom se zarazio ispijanjem čaše neprokuhane vode. Umro je 6.11.1893. godine u Sankt Peterburgu (Hrvatska enciklopedija, 2020).

Čajkovski je bio vrlo ljubazan čovjek, skroman unatoč stečenoj slavi i dobro prihvaćen u društvu, no, iznutra nesiguran, sklon depresiji, sramežljiv i opterećen teretom skrivanja svoje homoseksualne prirode, piše Kornhauser (2010). Bio je sklon pušenju turskih cigara i pijenju alkohola sve do granice ovisnosti. Niz godina proveo je na putu, više iz potrebe bijega nego li istinske ljubavi za putovanjem (Kornhauser, 2010). Unatoč mentalnim krizama, želji za slavom i istovremenom strahu od kontakta s javnošću, Kornhauser (2010) smatra da je Čajkovski bio sretan čovjek koji je uživao skladajući, živeći na selu, imao je blizak odnos s članovima obitelji prepun ljubavi, osiguran financijski od strane Nadežde von Meck i provodio je mnoge sate u društvu svojih muških prijatelja.

3.2. STVARALAŠTVO

Čajkovski je skladatelj kasnog romantizma i, prema autorima bibliografske jedinice u Muzičkoj enciklopediji (1971), mnoga njegova djela spadaju među najvrjednija i najpopularnija djela tog razdoblja. Kao pravi romantičar, svojim je stvaralaštvom često dočaravao konstantnu borbu čovjeka između osobnih težnji i neizbježnosti sudbine (Kuvačić-Ižepa, 2004).

U cilju postizanja žive neposrednosti glazbenog jezika koristio se širokom „paletom harmonijskih postupaka, sjajnim orkestralnim koloritom, dotjeranom formom zasnovanom na klasičnoj tradiciji i za rusku glazbu paradigmatičnim melodijskim pomacima široka raspona“ (Hrvatska enciklopedija, 2020). Nazivaju ga majstorom

melodije iako je upravo taj element jedan od izvora razilaženja u mišljenju kritike, piše Žmegač (2009). Za neke je način na koji Čajkovski melodijom traži način izražavanja vlastite osobnosti „sladunjava sentimentalnost“ dok za druge predstavlja „duboku ljepotu“ (Žmegač, 2009: 548). Takvo razilaženje u mišljenju ne iznenađuje uzme li se u obzir velika neujednačenost u kvaliteti njegovih glazbenih sadržaja prouzročena širokim rasponom glazbenih formi i količinom napisanih djela (Žmegač, 2009). U nekim je svojim skladbama Čajkovski postigao „jedinstvo melodijske inspiracije, dramskog sadržaja, i majstorstva forme koji ga izdižu na istaknuto mjesto svjetskih skladatelja“ dok su neka druga djela „žurno napisana, ponavljajuća ili“ pisana u svrhu osobnog zadovoljstva (Poznansky, 1998, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak). Svojom glazbom on ostvaruje kontakt s publikom „putem anticipacije i eventualnim postizanjem katarze“, piše Poznansky (1998, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak). Njegove skladbe krasi visoka emocionalnost, liričnost i subjektivnost, a glazbom se služio kako bi što iskrenije izrazio i prenio svu širinu ljudskih emocija ne tražeći od slušatelja intelektualni angažman već onaj duboko emotivni (Poznansky, 1998).

Žmegač (2009: 549) piše da je u stilskom pogledu Čajkovski „predstavnik akademskog načina skladanja“. Godine rada na Konzervatoriju i predavanja teorijskih predmeta ostavile su trag. Kornhauser (2010: 155) ga naziva „konzervativnim“ misleći pritom na to da se nije bavio otkrivanjem novih oblika i glazbenih sadržaja već je kao tipični kasno romantični glazbenik svoju pažnju usmjeravao na otkrivanje novih melodija i njihovog harmonijskog oblikovanja.

Prema Muzičkoj enciklopediji (1971), uzore za svoje stvaralaštvo pronalazio je u romantičnim skladateljima poput Frédérica Chopina i Roberta Schumanna, francuskim opernim skladateljima poput Georges Bizeta, Charlesa Gounoda i Julesa Masseneta, a Žmegač (2009) tome nizu pridodaje i Felixa Mendelssohna, Franza Schuberta i Léa Delibesa. Najviše od svih skladatelja cijenio je W. A. Mozarta, pišu autori bibliografske jedinice u Muzičkoj enciklopediji (1971). Ipak, Čajkovski je za svog života postigao vrhunac skladateljskog poziva stvaranjem originalnog glazbenog izričaja. Taj je izričaj i danas izvorom polemike o stilskoj pripadnosti autora (Žmegač, 2009). U njemu je Čajkovski oboje, i „ruski nacionalist“ i „zapadnjak «izbrušenih» tehničkih vještina“ (Poznansky, 1998, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak). Čajkovski je spojio skladateljske tehnike i izraze zapadne Europe i ruske melodije i harmonije (Michels, 2006). Pritom, za razliku od peterburške

„Petorice“ za koje je ruski melos bio dio ideologije, on je ruski duh koristio kao dio vlastite intime, piše Žmegač (2009: 554) te nadodaje da Čajkovski „nije stvarao u duhu folklora, nego je ruske i ukrajinske pjesme i plesove, sjetne ili raspojasane zvukove, doživljavao kao odjek dječjih dana, kao dubinski sloj svoje ličnosti“. Stoga njegovi folklorni citati nikada nisu pitanje etničke pripadnosti već sastavnog dijela odrastanja i života u Rusiji, utjecaja okoline na razvoj ličnosti. Oni su odraz njegova djetinjstva, uspomena i prostora u kojem je boravio.

U jednom od pisama dragoj prijateljici Nadeždi von Meck, Čajkovski je izložio principe kojima se vodio prilikom skladanja. Smatrao je da je za potrebe komponiranja potrebno da se čovjek-umjetnik može odvojiti od uobičajenog ljudskog života. Proces skladanja započinjao je pisanjem skice na komadu papira razvijajući istovremeno melodiju i njenu harmoniju, a zatim bi skicu kritički promotrio, doradio i dopunio te sažeo prema strukturalnim potrebama djela (Kornhauser, 2010).

Njegov se opus odlikuje iznenađujućom mnogostranošću. Smatra ga se prvim velikim majstorom simfonije, komorne glazbe i koncerta (Muzička enciklopedija, 1971), a pisao je i opere, balete, suite, uvertire, kantate, skladbe za klavir, zborna djela, gudačke kvartete, gudačke sekstete, pjesme i djela za klavir (Poznansky, 1998).

Njegovo prvo značajnije djelo kojim se proslavio i izvan domovine je uvertira *Romeo i Julija* (1869.) (Žmegač, 2009). Žmegač (2009) piše da je to Čajkovskijevo remek-djelo napisano svega par godina nakon završetka studija što iznenađuje s obzirom na to da skladatelji obično pišu svoja remek-djela na vrhuncu glazbene zrelosti. Uz uvertiru *Romeo i Julija*, među njegova najpoznatija djela spadaju Klavirski koncert u b-molu op. 23 (1875.), Koncert za violinu i orkestar u D-duru op. 35 (1878.,1881.), simfonijske pjesme, baleti i to osobito *Labuđe jezero* i posljednja simfonija *Patetična* (Kornhauser, 2010).

Već 1866. godine napisao je svoju Prvu simfoniju u g-molu, *Zimski snovi*, op. 13 koju je revidirao 1874. godine i čiju je jedino revidiranu verziju priznavao (Žmegač, 2009). Potom je uslijedilo još pet numeriranih simfonija Druga simfonija u c-molu ili *Maloruska* op. 17 (1872., rev. 1879.-80.), Treća simfonija u D-duru ili *Poljska* op. 29 (1875.), Četvrta simfonija u f-molu op. 36 (1877.-78.), Peta simfonija u e-molu, op. 64 (1888.), Šesta simfonija u h-molu ili *Patetična*, op. 74 (1893.) i jedina bez numeracije

simfonija *Manfred* u b-molu op. 58 (1885.) (Poznansky, 1998). Među njima, posebnom se kvalitetom ističu Četvrta, Peta i Šesta simfonija, a treći i četvrti stavak Šeste simfonije smatraju se često vrhuncem njegova stvaralaštva (Žmegač, 2009). Četvrtu je simfoniju sam Čajkovski nazivao *sudbinskom* zbog sudbinskog motiva koji se u njoj pojavljuje (Žmegač, 2009). Posvetio ju je Nadeždi von Meck riječima „*Mom najdražem prijatelju*“ (Kuvačić-Ižepa, 2004: 571). Šesta simfonija, praizvedena 1893. godine pod dirigentskom palicom samog Čajkovskog, nenadano je postala njegovim rekvijemom jer je svega nekoliko dana nakon izvedbe Čajkovski obolio od kolere i napustio ovaj svijet osam dana nakon praizvedbe (Žmegač, 2009). Četvrta, Peta i Šesta simfonija opisuju borbu između čovjeka i sudbine s tom razlikom da prve dvije završavaju u nadi i vjeri u mogućnost radosti i življenja dok Šesta simfonija, nazvana *Patetičnom* prema izvornom značenju riječi *pathos* (bol, nevolja, trpljenje) i prijedlogu njegova brata Modesta, završava netipično za sve simfonije devetnaestog stoljeća u *pppp*-u dubokih gudača za koji Žmegač (2009: 560-561) piše da je više „tišina nego zvuk“ i koji snažno dočarava Čajkovskijeve misli „o beznadnosti ljudske borbe sa sudbinom“ (Muzička enciklopedija, 1971: 390).

Napisao je tri gudačka kvarteta od kojih se ističe Prvi gudački kvartet u D-duru op. 11 (1871.), a uz njega važnim gudačkim djelom smatra se i Serenada za gudački orkestar u C-duru op. 48 (1880.), piše Žmegač (2009).

Među komornim skladbama Žmegač (2009) izdvaja Klavirski trio u a-molu op. 50 (1882.) koji je posvećen uspomeni na prijatelja N. G. Rubinsteina. Uz njega se pojavljuje i gudački sekstet *Souvenir de Florence* (Muzička enciklopedija, 1971).

U njegovu su opusu tri klavirska koncerta, ranije spomenuti Prvi klavirski koncert u b-molu, op. 23, Drugi klavirski koncert u G-duru, op. 44 i Treći klavirski koncert od kojeg postoji samo prvi stavak, piše Žmegač (2009). Uz klavirske koncerte, među skladbama za soliste i orkestar, napisao je i također ranije spomenuti Violinski koncert u D-duru op. 35 (1878.) i Varijacije na temu iz rokokoja za čelo i orkestar op. 33. No, Čajkovski je, od svih navedenih djela za soliste i orkestar, samo Prvi klavirski koncert i Violinski koncert smatrao vrhunskim djelima (Žmegač, 2009).

Čajkovski je napisao deset opera *Wojevoda* (1868.), *Opričnik* (1872.,1874.), *Vakula* (1874.), *Jevgenij Onjegin* (1878.), *Djevica Orleanska* (1878.-1879.), *Mazepa* (1883.), *Čarodejka* (1887.), *Čerevički* (1887.), *Pikova dama* (1890.) i *Jolanta* (1891.)

(Poznansky, 1998). U svojim ranijim operama Čajkovski se suočavao s izazovom pronalaska „ravnoteže između kreativnog zanosa i sposobnosti kritičkog ocjenjivanja rada u tijeku“ (Poznansky, 1998, op. a. slobodni prijevod, Krožnjak). Iako se proslavio svojim instrumentalnim djelima, njegove opere nisu naišle na bezuvjetno oduševljenje. Od deset napisanih samo se dvije opere izvode *Jevgenij Onjegin* i *Pikova dama* (Žmegač, 2009). Libreto za obje opere napisana su prema istoimenim Puškinovim književnim djelima (Žmegač, 2009). U njima je Čajkovski pokušao što realnije dočarati ljudske osjećaje i psihološke sukobe koji su posljedica neumoljivosti sudbine (Muzička enciklopedija, 1971). Pisao je lirski tip opere koji je puno više odgovarao njegovoj prirodi nego li Wagnerijanski tip opere (Muzička enciklopedija, 1971).

Važno je još spomenuti nespomenute simfonijske pjesme i uvertire *Nevrijeme* (1864.), *Fatum* (1868.), *Oluja* (1873., fantazija), *Francesca da Rimini* (1876., simfonijska fantazija), *Talijanski capriccio* (1880.), *Hamlet* (1888., uvertira), *Vojvoda* (1890.-91., simfonijska balada) (Michels, 2006).

Čajkovski je napisao i veći broj klavirskih djela, stotinjak solo-pjesama, veća vokalna djela i scensku glazbu (Hrvatska enciklopedija, 2020).

3.3. ČAJKOVSKIJEVI BALETI

Uz sve navedeno, Čajkovski je skladao i tri baleta kojima je revolucionizirao žanr. Dotadašnju „veličanstvenu dekorativnu gestu“ pretvorio je u „insceniranu glazbenu dramu“ (Poznansky, 1998). U vrijeme romantizma europski se skladatelji nisu bavili pisanjem baleta, no, zato je tijekom 20. st., uz Stravinskog kao Čajkovskijevog sljedbenika, baletna umjetnost u Rusiji doživjela pravi zamah (Žmegač, 2009). Uz baletne skladatelje ruski plesači i plesačice, koreografi i organizatori baletnih ansambala omogućili su procvat baleta (Žmegač, 2009).

Iako se Čajkovski divio baletnom stvaralaštvu Léa Delibesa i u njemu pronalazio uzor za vlastito stvaralaštvo, Žmegač (2009) piše da se u radu Čajkovskog očituje veća suptilnost i raznolikost nego li u suvremenjaka francuza. Čajkovski je baletu podario cjelovitost strukture. Niz plesova koji su u dotadašnjim

baletima ostavljali dojam slučajnog nizanja i ukrasa kao takvog, Čajkovski je promišljeno povezo u cjelinu stvarajući na taj način osjećaj svrhe cjelokupnog baleta (Poznansky, 1998). Također, osobito vješt u kreaciji melodija istima je doprinio oplemenjivanju plesnih točaka, piše Poznansky (1998). Svojim je utjecajem „podignuo balet na razinu simfonijske glazbe“ (Poznansky, 1998).

Petar Iljič Čajkovski napisao je tri baleta: *Labuđe jezero* op. 20 (1876.), *Trnoružicu* op. 66 (1889.) i *Orašara* op. 71 (1892.). Autori bibliografske jedinice o Čajkovskom u Muzičkoj enciklopediji (1971: 391) opisuju ih kao plesnu glazbu, punu ljupkosti i draži, „lagane melodike, gibljiva ritma i ukusne instrumentacije“. Žmegač (2009: 566) piše da se u njima autor „oslanja na bajkovite motive“, točnije skladajući *Labuđe jezero* on biva u kontaktu s ruskom tradicijom, u *Trnoružici* se oslanja na bajku braće Grimm dok je uporište za *Orašara* pronašao u bajci E. T. A. Hoffmanna *Orašar i kralj miševa*. No, za Čajkovskog fabule priča predstavljaju „tek neobvezatan okvir“ unutar kojeg on znalački kreira glazbu vodeći se koeografskim idejama i dojmljivim slikama što odgovara potrebama tadašnjih baleta često sastavljenim od vješto koreografiranih „nizova manje-više izoliranih plesnih točaka“ (Žmegač, 2010: 566). Njegova je baletna glazba „bez osobitih pretenzija, ali ponegdje s doista čarobnim melodijskim sastavnicama“, piše Žmegač (2009: 566).

Upravo je Čajkovski onaj čijim je visokokvalitetnim glazbenim partiturama *Labuđeg jezera*, *Orašara* i *Trnoružice* započelo koncertno vrednovanje baletne glazbe, piše Madžar (2016) te nadodaje da takvo vrednovanje, ovi baleti, mogu zahvaliti visokoj kvaliteti njihovih orkestralnih partitura što ih čini samodostatnima i neopterećenima scenskom nadogradnjom.

4. ORAŠAR

Prvotno bajka namijenjena djeci njemačkog romantičara E. T. A. Hoffmanna naslovljena *Orašar i kralj miševa*, zatim slobodno prevedena na francuski i revidirana od strane Alexandra Dumasa (oca) naposljetku je *Orašar* zadobio oblik baleta. Balet je, kao i priča, dobio ime po popularnoj drobilici za orahe u obliku drvenog vojnika duboko ukorijenjenoj „u njemačku božićnu tradiciju“ (Koprčina, 2016: 15). Danas je balet *Orašar* nezaobilazan dio svakog božićnog i adventskog baletnog repertorara, a drveni lutak „općepoznat simbol adventskog razdoblja“ (Koprčina, 2016: 15). *Orašar* je i prilika za prve dječje baletne nastupe, „za savladavanje struke, odgoj hrabrosti i usavršavanje tehnike“ (Pogodina, 2016: 22). To je romantična bajka za djecu i odrasle, bajka na granici između sna i jave. Predstava je to o dječjim snovima, igračkama, igrama, o dječjem pogledu na svijet. *Orašar* je simfonija/bajka „kojom se odrasli vraćaju u djetinjstvo, a djeca uživljavaju u romantičnu bajku o ljubavi i zaštiti od grubosti vanjskog svijeta“ (Koprčina, 2016: 12).

4.1. BALET ORAŠAR

Balet *Orašar* (izvorno *Ščelkunčik*), ugledao je svjetla pozornice 18. prosinca 1892. godine. Tog je dana doživio svoju praizvedbu kao treći i posljednji balet Petra Iljiča Čajkovskog, piše Pogodina (2016). Balet je naručen i osmišljen od strane tadašnjeg direktora Carskih kazališta Ivana Aleksandroviča Vsevoložskog čija je zamisao bila ozbiljni dio večernjeg programa kazališta „začiniti“ spojem opere i baleta u jedinstvenoj predstavi (Pogodina, 2016). Zbog te je zamisli balet *Orašar* prvi put izveden nakon opere *Jolanta* istog skladatelja (Koprčina, 2016). Opera je, prema Vsevoložskijevom prijedlogu, temeljena na jednoaktnoj drami danskog pisca Henrika Hertza *Kćer kralja Rene*, a balet, također zbog prijedloga Vsevoložskog, na bajci E. T. A. Hoffmanna *Orašar i kralj miševa*, piše Pogodina (2016). Prvu verziju libreta napisao je sam Ivan Aleksandrovič Vsevoložski, znatno pojednostavljajući radnju njemačke, romantične priče (Koprčina, 2016). Libreto je dalje razradio te mu „dao

određeniji scenarijski okvir“ (Koprčina, 2016: 9) prvi baletni voditelj (majstor) Marijinskog baleta iz Sankt Peterburga Marius Petipa. Prilikom razrađivanja plana programa baleta, Petipa se, uz originalni tekst *Orašar i kralj miševa*, koristio i dodatnim književnim izvorom, slobodnim francuskim prijevodom bajke Alexandrea Dumasa (oca) (Pogodina, 2016). No, Petipa se ozbiljno razbolio već pri samom početku rada na baletu zbog čega je dovršenje baleta prepustio Levu Ivanoviču Ivanovu, drugom baletnom majstoru Carskih kazališta St. Peterburga i Moskve i svom kolegi. Ivanova „izuzetna kreativnost, ljubav prema plesu te izuzetna maštovitost dovela je do iznimno originalnih rješenja po kojima je ovaj balet i postao omiljen kod kulturne javnosti“ (Koprčina, 2016: 9). Upravo se njemu odaju počasti za najpoznatije plesne točke *Orašara*, ples pahuljica, valcer cvijeća i cijeli drugi čin, piše Koprčina (2016).

Glazbeni dio baleta sastoji se od petnaest glazbenih brojeva: Uvertira minijatura, Marš djeca, *Pas de quatre* Lutke, Djedov ples laku noć, Borba san, *Pas de deux* Gruda snijega, Čokolada Španjolski ples, Kava Arapski ples, Čaj Kineski ples, Kozaci Trepak, Mirlitonci Andantino, Cvjetni valcer, *Pas de deux* + soli, Finale Valcer, Valcer Pčela (Michels, 2006: 500).

Nažalost, sam Čajkovski nije doživio vidjeti uspjeh i popularnost koju je balet stekao tijekom niza godina. Baletu su kritičari zamjerali nekoherentnost priče što Koprčina (2016) pripisuje Ivanovovu nedostatku iskustva koji se manifestirao u smanjenim dramaturškim i režiserskim sposobnosti. Iako Ivanov, prema kritici, nije uspio osmisliti balet kao jedinstvenu cjelinu, „masovni plesovi kao što je Valcer pahuljica, Valcer cvijeća, i nekoliko plesova iz drugog čina nazvani su remek-djelima baleta“ (Pogodina, 2016: 22). Osim nekoherentnosti priče, kritika je baletu zamjerala i prepuštanje izvedbe većeg dijela baletnih točaka djeci te pojavljivanje glavne balerine tek pri samom kraju drugog čina (Koprčina, 2016).

Spoj opere *Jolanta* i baleta *Orašar* zasjao je na pozornicama svega jedanaest puta, no, unatoč tome, balet je zaživio svoj samostalni život koji traje još i danas. Popularnosti baleta uvelike su doprinijele njegove revidirane verzije među kojima se ističu verzija Aleksandra Gorskog iz 1919. godine (Moskva), Fjodora Lopuhova iz 1923. godine (Petrograd) i 1929. (Lenjingrad), Vasilija Vainonena iz 1934. godine (Lenjingrad) i Jurija Grigoroviča iz 1966. godine (Boljšoj teatar, Moskva) (Sporiš,

2016). Revidirane verzije osvanule su i u gradovima izvan Rusije poput Londona, Milana, San Francisca, New Yorka, Stuttgarta i dr. (Sporiš, 2016).

4.2. ORAŠAR U HRVATSKOJ

Zahvaljujući primabalerini moskovske Carske opere i kasnije prvakinji zagrebačkog kazališta Margareti Froman i njezinoj braći Valentinu, Maksimilijanu i Pavelu, *Orašar* je stigao i u Hrvatsku (Koprčina, 2016). U proljeće 1923. godine, Margareta Froman i njezina braća, postavili su na scenu zagrebačkog kazališta „pojedine prizore“ baleta *Orašar*, a cijeli je *Orašar* zaživio nešto kasnije, 1931. godine (Koprčina, 2016: 11).

Ni zagrebačka publika nije ostavila balet bez kritičkog komentara. Jednako kao i u Rusiji, zamjerke su bile usmjerene na dramski sadržaj i smisao predstave, piše Koprčina (2016). Unatoč tome, „na krilima dobrih kritika i usprkost negativnima balet *Orašar* trajao je i traje na zagrebačkoj sceni“ (Koprčina, 2016: 11). Iz političkih je razloga ranih pedesetih godina prošlog stoljeća doživio preinaku Božićnog u rođendansko slavlje, no, sve su se kasnije izvedbe vratile originalnom libretu, a „kontinuitet zagrebačkih *Orašara* ponovno je uspostavljen od 1970-ih nadalje“ (Koprčina, 2016: 11). Od 1931. godine do danas, *Orašar* je doživio preko 300 izvedbi na hrvatskim pozornicama (Sporiš, 2016). Među tim se izvedbama ističu ona Waczlawa Orlikowskog iz 1970. godine i ona Dereka Deanea koja se još i danas izvodi na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (Koprčina, 2016).

4.3. LIBRETO

Za potrebe baleta, Ivan Aleksandrovič Vsevoložski je znatno pojednostavio originalnu Hoffmannovu priču, a libreto je dalje razradio i proširio, tadašnji prvi baletni majstor Carskih kazališta u St. Peterburgu i Moskvi, Marius Petipa, te mu podario konačnu formu, piše Koprčina (2016). Petipi je u pisanju libreta pomogao skladatelj baleta Petar Ilić Čajkovski (Sporiš, 2016). Nažalost, dramaturška struktura i koreografija originalne praižvedbe preživjeli su samo u dijelovima zbog čega su

kasnije izvedbe *Orašara* podlegle raznim adaptacijama temeljenim na ostacima arhivske građe, piše Sporiš (2016).

Slijedi sadržaj libreta izvedbe Boljšoj teatra iz 2018. godine kojeg je napisao Jurij Grigorovič prema bajci E. T. A. Hoffmanna *Orašar i kralj miševa*, izvedba čijim sam se video zapisom koristila prilikom provedbe aktivnosti u dječjem vrtiću.

Balet je iz dva čina i odvija se na Badnju večer. Prvi čin započinje okupljanjem gostiju u domu obitelji Stahlbaum među kojima se nalazi i kum Drosselmeyer. Nakon prezentacije božićnog drva uzvanicima i djeci, u prostoriju ulazi kum Drosselmeyer odjeven u čarobnjaka. Djeca isprva ne prepoznaju kuma, a on izvodi svoju magičnu predstavu. U predstavi Drosselmeyer oživljava igračke što djecu istovremeno intrigira i plaši. U trenutku kada primjećuje strah kod djece, Drosselmeyer skida masku i djeca ga napokon prepoznaju. Marija⁴, kći obitelji Stahlbaum, i glavni lik ove priče, izražava želju za igrom lutkama koje su oživjele što u tom trenu nije moguće jer su lutke već odnesene. Kako bi popravio Marijino raspoloženje, Drosselmeyer joj daruje neobičnu drvenu lutku, Orašara⁵. Marija odmah zavoli drvenu drobilicu za orahe. Nažalost, njezin nestašni brat Fritz uskoro slučajno razbija Orašara. Rastužena Marija ljuljuškanjem tješi ranjenika zbog čega je Fritz i prijatelji zadirkuju maskirani u miševa. U tom se času pojavljuju gosti koji su dotad boravili u susjednoj sobi te započinje svečani ples uzvanika. Nakon plesa svi gosti odlaze, a Marija tijekom noći, silazi u sobu s božićnim drvom kako bi posjetila ranjenog Orašara. Soba je obasjana mjesečinom i ostavlja dojam tajnovitosti i čarolije. Marija prilazi Orašaru i tješi ga poljupcima i ljuljuškanjem. U tom se času ponovno pojavljuje kum Drosselmeyer, opet u ulozi čarobnjaka. Svojim pokretima Drosselmeyer transformira sobu čineći da se zidovi povuku, božićno drvo izraste u mnogo veće i lutke ožive. Potom u sobu ulaze miševi slijedeći Kralja miševa čiji dolazak uznemiruje i plaši lutke. Hrabri Orašar rješava situaciju postrajanjem olovnih vojnika i predvodeći ih u boj. S obzirom na to da omjeri snaga nisu jednaki, Orašar mora sam ući u sukob s Kraljem miševa i njegovim vojnicima što izbezumljuje mladu Mariju. Situaciju razrješava čarobnjak Drosselmeyer pružajući Mariji plamteću svijeću kojom ona gađa miševa i tjera ih u bijeg. Orašar ostaje ležati na podu, a Marija mu juri u pomoć. Na Marijino iznenađenje, u tom se času Orašar pretvara u pravog mladog princa, nestaju zidovi

⁴ U nekim izdanjima Klara ili Marie.

⁵ Drveni lutak „u obliku vojnika koji ustima može drobiti orahe“ (Koprčina, 2016:15).

kuće i ona odjednom stoji s prijateljima pod zvjezdanim nebom tik uz čarobno božićno drvo. Snježne pahulje započinju svoj ples, a Marija i princ Orašar sjedaju u brod kojim plove, u pratnji lutaka, sve do sjajne zvijezde na vrhu božićnog drva.

U drugom se činu nastavlja Marijina i Orašareva plovidba kraljevstvom božićnog drva u društvu prijatelja lutaka. Netom pred dolazak do sjajne zvijezde na vrhu božićnog drva, ponovno ih napadaju Kralj miševa i njegova vojska. Orašar još jednom hrabro hita u boj, a Marija i lutke u strahu gledaju bitku. Ovoga puta princ Orašar uspješno savladava miševe te počinje priprema slavlja u to ime. Slaveći, uz lutke koje plešu, svijetle što svijetle sve jače te oživljeno božićno drvo, Marija i Orašar stižu u kraljevstvo snova. Budeći se u sobi u svom domu pokraj lutke Orašara, Marija spoznaje da je sve ovo bio samo san i još neko vrijeme ostaje sjediti pokraj božićnog drva, držeći lutku Orašara u krilu i prisjećajući se čarobnog božićnog sna.

4.4. ORAŠAR KAO SIMFONIJSKI KONCERT

Balet *Orašar* je jedan od rijetkih klasičnih baleta iz razdoblja romantizma „čije su glazbene partiture trajno opstale i na koncertnim podijima“, piše Madžar (2016: 93). Samostalni glazbeni život *Orašara* započeo je Čajkovskijevim dirigiranjem izvedbe orkestralne suite *Orašar* op. 71a na koncertu Glazbenog udruženja u Sankt Peterburgu, nastavlja Madžar (2016) i nadodaje da je te večeri, od osam orkestralnih brojeva razvrstanih u tri cjeline (*Overture miniature – Danses caractéristiques – Valse des fleurs*), njih pet ponovljeno na zahtjev publike. Koncertna se suite sastoji od I. uvertire, II. koračnice, Vilinskog plesa, Trepaka, Arapskog plesa, Kineskog plesa, Mirlitonaca i III. Cvjetnog valcera, piše Michels (2006).

4.5. VARIJACIJE NA TEMU

Osim što je zaživio samostalni glazbeni život, balet *Orašar* doživio je i višebrojne instrumentalne prerade. Madžar (2016) piše da je prva takva prerada ona za klavir solo Sergeja Tanjejeva iz iste godine kada je prouzveden balet. Za njom je uslijedila prerada devet brojeva iz *Orašara* prilagođenih za klavirski duo Antona

Arenskog (Madžar, 2016). Iz niza notnih izdanja najčešće prilagođenih salonskim izvedbama te mnoštva „bezvrijednih aranžmana“ koji su uslijedili, Madžar (2016: 94) izdvaja klavirsku reinterpetaciju *Valcera cvijeća* australijskog skladatelja i pijanista P. A. Graingera iz 1901. godine kao vrijednu pažnje. Posebnu vrijednost Madžar (2016) pridaje jazz aranžmanu devet brojeva *Orašara* Dukea Ellingtona i Billy Strayhorna iz 1960. godine, klavirskoj solo preradi koncertne suite *Orašar* iz 1978. godine ruskog dirigenta i pijanista Mihaila Pletnjova te preradi orkestralne suite *Orašar* op. 71a za klavirski duo iz 1988. godine Nicholasa Economoua, rumunjskog pijanista.

Od jazz interpretacija, preko hindu adaptacija, priča o političkom egzilu, sjećanjima na Hladni rat pa sve do izvedbi na ledu, *Orašar* je postao inspiracija u glazbenom, plesnom, ali i dramskom smislu (Guest, 1998).

Valja istaknuti i da su neke baletne inačice otišle toliko daleko da su se odmaknule od originalnog tijeka priče i originalnih karaktera. Jedan od takvih primjera je balet *Orašar* talijanskog koreografa Maura de Candie i dramaturginje Patricie Stöckemann iz 2019. godine koji se poslužio elementima izvorno zanemarenog dijela Hoffmannove priče, *Priče o tvrdom orahu* (HNK Ivan plemeniti Zajc Rijeka, 2020). U takve radikalno izmijenjenje izvedbe, Sporiš (2016) nabraja i *Orašare* Mauricea Bėjarta, Pascala Touzeaua, Marka Morrisa i Matthewa Bournea.

5. GLAZBENE AKTIVOSTI NA TEMU ORAŠARA

Vrtićka skupina *Tići* DV Dugin svijet broji 26 djece u rasponu od 3,5 do 6,8 godina. Čine ju 15 djevojčica i 11 dječaka od kojih je jedno dijete s posebnim potrebama i devetero djece školskog uzrasta. Upoznavanje skupine s baletom *Orašar* provedeno je putem dvije aktivnosti. Obje nastavnih tema slušanja skladbi i razvoja kreativnosti za čije su potrebe korištene skladbe *Valcer cvijeća* i *Kineski ples*. Cilj obje aktivnosti bio je upoznavanje djece s glazbenom i plesnom formom baleta, upoznavanje s umjetničkim skladbama *Valcer cvijeća* i *Kineski ples*, razvoj glazbenog ukusa, razvoj sposobnosti djece za opažanje estetskih svojstava glazbe te razvoj dječje kreativnosti putem glazbenog, plesnog i likovnog stvaralaštva. Aktivnostima je prethodilo upoznavanje s prepričanom verzijom Hoffmannove priče *Orašar i kralj miševa* Gordane Maletić i, kao što je ranije napomenuto, u radu sam se koristila video zapisom baletne izvedbe Boljšoj teatra iz 2018. čiji libreto i koreografiju potpisuje Jurij Grigorović.

Potrebno je napomenuti da se u vrtiću Dugin svijet održava redovni glazbeni program na tjednoj razini pod vodstvom glazbene pedagoginje Martine Mahić zbog čega su djeca već upoznata s mnogim glazbenim pojmovima, instrumentima i imaju razvijenu kulturu slušanja skladbi.

5.1. GLAZBENA AKTIVNOST „Valcer cvijeća“

Provedbi aktivnosti *Valcer cvijeća* prethodilo je čitanje prepričane verzije priče *Orašar i kralj miševa* E. T. A. Hoffmanna u obliku slikovnice Gordane Maletić.



Slika 1. Slikovnica *Orašar i kralj miševa*

Unatoč duljini slikovnice djeca su slušala radozno i pažljivo. Bolju su koncentraciju pokazala djeca školskog uzrasta (Ć. Ć., Š. Š., P. P., H. H., B. B, DŽ. DŽ.) dok su među mlađom djecom poseban interes pokazali K. K., T. T. i I. I.. Za nekolicinu djece pokazalo se izazovnim aktivno slušati sadržaj tijekom cijelog trajanja čitanja i bilo ih je potrebno verbalno potaknuti na aktivno usmjeravanje pažnje. Unatoč tome, u sobi je vladala prava čitalačka tišina. Po završetku čitanja povedena je diskusija o tome što im se svidjelo u priči, a što nije. Na pitanje što im se svidjelo, prvotni je odgovor glasio: „Sve“. Zatim su se izdvojili odgovori poput: „Kad su miševi jeli slatkiše“ (B. B., Ć. Ć., T. T., I. I., Ć. Ć.), „Kad je doktor došao kod Marie“ (K. K.), „Kad su se borili Kralj miševa i Orašar“ (DŽ. DŽ.), „Kad je kum pričao priču o princezi Pirlipat“ (Š. Š.).

Upitala sam zatim djecu misle li da bi se ova priča mogla ispričati pomoću glazbe na što su složno odgovorili: „Da“. Potaknula sam ih na pokušaj zamišljanja instrumenata koji bi sudjelovali u toj glazbi te dijelova priče koje bi određeni instrumenti izvodili. Djeca su za izvođenje priče glazbom predložila upotrebu klavira, violine, violončela i bubnjeva. P. P. je zamislila bubnjeve kako izvode: „Neki strašni“ dio priče, a Š. Š. je predložila da to bude dio kad se Orašar i miševi bore. Š. Š. je predložila i da violine sviraju u Zemlji slatkiša dodavši da bi bilo dobro da sviraju i

violine i violončela kako bismo čuli i visoke i duboke tonove. B. B. je zamislila frulu kako svira dio „Kad miševi jedu čokoladne bombone“ na što sam predložila da nam otpjeva melodiju koju je zamislila. Djevojčica se u početku malo sramila, no, ipak nam je, u duetu s Ć. Ć., odžviždala zamišljenu melodiju. Zamišljanje zvuka klavira djecu je podsjetilo na dio priče u kojem kum Drosselmeyer priča priču o princezi Pirlipat, a I. I. je predložio da klavir i bubanj zajedno izvedu dio s borbom.

Na kraju sam upitala djecu zamišljaju li oni da nam tu priču priča jedan ili više instrumenata. Ponovno su se usuglasili oko odgovora gotovo jednoglasno uzviknuvši: „Više instrumenata“. Na pitanje kako se zove izvođački sastav u kojem više instrumenata svira istovremeno zaredali su se sljedeći odgovori: „Zbor“ (P. P.), „Dirigent“ (N. N.), a zatim uz podsjetnik na prva dva slova imena, Ć. Ć. i P. P. su odgovorili: „Orkestar“.

Zaželim im ugodan popodnevi odmor, nakon čitanja ove priče, djecu sam potaknula na zamišljanje mogućih melodija uz najavu slušanja skladbe koju je napisao poznati skladatelj Petar Iljič Čajkovski.

UVOD

Uvodni dio aktivnosti započeo je prisjećanjem elemenata priče koju smo čitali prethodnog dana. Razgovorom, u kojem su djeca aktivno sudjelovala, prisjetili smo se likova iz priče, mjesta radnje i samog sadržaja. Djevojčici Ć. Ć. se osobito urezao u sjećanje dio u kojem miševi jedu slatkiše, dok se nekolicina ostale djece prisjetila borbe miševa i Orašara, princeze Pirlipat, Zemlje slatkiša te Orašarevih razbijenih zuba. Aktivnim sudjelovanjem u razgovoru, istaknuli su se Š. Š., I. I., O. O., K. K. i P. P., dok je dio mlađe djece poput L. L., T. T. i NJ. NJ. brže gubio koncentraciju. Iako također pripadnici mlađe dobne skupine, LJ. LJ., N. N., A. A., S. S., V. V. i C. C., aktivno su slušali i sudjelovali u razgovoru.

GLAVNI DIO

U nastavku aktivnosti upitala sam djecu sjećaju li se imena skladatelja glazbene priče *Orašar*. Iznimno pozitivno, iznenadio me dječak DŽ. DŽ. koji se bez problema prisjetio skladateljeva imena, „Pjotr“. Dječak je ponosno podijelio svoje znanje s prijateljima. Čajkovskijevo prezime nije im ostalo u sjećanju te sam im ga ovog puta ponovila napominjući da nam skladateljevo ime i prezime tako neobično

zvuče jer on nije rodom iz Hrvatske već Rusije gdje su imena nešto drugačija od naših. Uslijedila je najava prvog slušanja skladbe. Prije početka slušanja, djeci sam podijelila kartone s tužnim, sretnim, ljutim, prestrašenim i iznenađenim emotikonima.



Slika 2. Emotikoni

Prije dijeljenja predstavila sam svaki od emotikona imenujući emociju koju izražava uz njihovu pomoć. Zatim sam ih zamolila da u svojim rukama drže svih pet emotikona, ali u zrak neka podignu samo onaj koji predstavlja kako se osjećaju dok slušaju ovu skladbu. Pustila sam skladbu i djeca su se prepustila zvuku. Budno i u tišini, slušali su *Valcer cvijeća* još uvijek bez informacije o tome kako se zove skladba. DŽ. DŽ. se slušanju prepustio zatvorenih očiju dok je D. D. zatvorenih očiju dirigirao. Uskoro su krenuli podizati emotikone. Gotovo podjednaki broj djece podigao je tužne i sretno emotikone izvršno prepoznajući radost i nježnu melankoličnost Čajkovskijeve kompozicije. Svega par djece podignulo je prestrašeni i iznenađeni emotikon, više iz zanesenosti mogućnošću zamjene emotikona nego iskrenog prepoznavanja tog osjećaja.



Slika 3. Glazbeni ugođaj 1



Slika 4. Glazbeni ugođaj 2



Slika 5. Glazbeni ugođaj 3

Smatram da bi prilikom sljedeće takve aktivnosti bilo dobro izbjeći opisani način izražavanja glazbenog ugođaja i zamijeniti ga verbalnim izražavanjem na kraju slušanja jer se korištenje emotikona pokazalo ometajućim za slušanje same skladbe. Po završetku slušanja potaknula sam djecu na verbalno izražavanje osjećaja koje je u njima pobudila skladba. Đ. Đ. je rekao da je njemu ova skladba zvučala tužno, Ć. Ć. se tijekom slušanja osjećala sretno, a K. K. je glazbu opisala kao strašnu, brzu i laganu. Ostala su djeca skladbu opisala kao povremeno sretnu i povremeno tužnu. Upitala sam zatim djecu što misle, za koji je dio priče Čajkovski namijenio ovu skladbu. Zaredali su se odgovori poput „Za priču o princezi Pirlipat“ i „Kada Marija tješi Orašara“. Tada sam im predstavila ime skladbe uz napomenu da je nju autor namijenio za ples cvijeća u Zemlji slatkiša. Djeci se svidjela ta interpretacija.

Prije drugog slušanja, djeci sam podijelila štapiće i to dajući par štapića svakom drugom djetetu.



Slika 6. Štapici

Zatim sam najavila kucanje metra uz skladbu i zamjenu štapica s prijateljima koji ih nemaju po zaustavljanju skladbe. Djeca koja nisu imala štapice pljeskala su dlanovima. Isprva smo kucali samo naglašene dobe. Sva su djeca, osim L. L., sudjelovala u kucanju metra koji je toga dana bio lošijeg raspoloženja i ne pretjerano zainteresiran za sudjelovanje u aktivnosti. Iako nije sudjelovao, promatrao je što ostala djeca rade. Pri svakom zaustavljanju skladbe, djeca bi predala štapice onoj djeci koja ih nisu imala te su na taj način svi imali priliku isprobati sviranje štapicama. Na pitanje je li ova skladba brza ili spora dobila sam podijeljene odgovore. Neka su djeca smatrala da je skladba brza, neki da je spora, a neki su rekli da je umjereno brza. Zatim sam ih, prethodno otkucavši precizan metar valcera uz skladbu, upitala možemo li ovu skladbu kucati i na ovaj način. Jednoglasno su se složili u potvrdnom odgovoru. Tijekom sljedećeg slušanja zajednički smo kucali metar valcera ponovno uz zaustavljanja zbog predaje štapica. Otprilike polovici djece, kucanje punog metra valcera u točnom ritmu predstavilo je pravi izazov. Dio njih je to čak i samostalno priznao. Na ponovljeno pitanje o brzini izvođenja skladbe, sada su složno odgovorili da je riječ o brznoj skladbi. Upitala sam ih i jesu li prepoznali neke od instrumenata koji sudjelu u izvođenju skladbe te kako se zove izvođački sastav u kojem mnogo glazbenih instrumenata svira istovremeno. H. H. je prepoznao violinu, Š. Š. klavir za što su je druga djeca odmah ispravila rekavši da se klavir nije čuo, P. P. je prepoznala frulu, I. I. i A. A. trubu, a O. O. ih je ispravio izjavom „Nema trube“, A. A. i DŽ. DŽ. primjetili su još zvuk violončela. Sada su s lakoćom prepoznali orkestar kao izvođački sastav.

Prije trećeg slušanja, upitala sam djecu je li *Valcer cvijeća* tiha ili glasna skladba. Nisu se mogli dogovoriti oko odgovora stoga smo tijekom sljedećeg slušanja, uz kucanje metra, ustajali svaki put kada je skladba bila glasna i glasnije udarali metar te sjedali natrag na stolice kada bi se skladba stišala kucajući isto tako tiše. L. L. još uvijek nije sudjelovao u aktivnosti, ali je i dalje pratio sve što se zbiva. Ostala su djeca aktivno sudjelovala. S lakoćom su prepoznala dinamičke vrijednosti *piano* i *forte* i popratila ih pokretom, dok im je kucanje metra još uvijek predstavljalo izazov.

ZAVRŠNI DIO

Nakon posljednjeg slušanja, djeca su samostalno pospremila stolice na mjesto i time oslobodila prostor za završni dio aktivnosti, ples. Ples sam najavila informirajući djecu o nastanku bečkog valcera na dvoru i imenovanjem plesa koji ćemo plesati. Podijelila sam ih u dvije skupine i zamolila da svaka skupina stane u vrstu jedni nasuprot drugih. Starija su djeca pokazala dobro poznavanje pojma „vrsta“, dok je pojedinoj mlađoj djeci bila potrebna pomoć oko izvršavanja upute. Jednu su skupinu činili dječaci, a drugu djevojčice. L. L. je pozitivno reagirao na ovaj dio aktivnosti. Prihvatio je poziv za sudjelovanje u plesu te se stao u vrstu s ostalim dječacima. Iako nije aktivno izvodio pokrete, pažljivo je pratio upute i na licu se moglo prepoznati bolje raspoloženje. Prvo smo zajednički svladali kretanje lijevo-desno i naprijed-natrag na naglašenu dobu. Taj su zadatak sva djeca svladala s lakoćom, međutim održavanje tempa za vrijeme izvođenja istog pokreta pokazalo se dosta izazovnim. Još izazovnijim pokazalo se uvođenje punog koraka bečkog valcera. Š. Š., P. P., Ć. Ć. i V. V. su s lakoćom izvodile puni korak i to držeći se ritma skladbe. Općenito je za dječake ovaj zadatak predstavio veći izazov nego za djevojčice. Usprkos početničkim teškoćama, uskoro su i dječaci postali sve precizniji u ritmu i koracima. M. M. je izjavila: „Kako je ovo teško“. Kada su svladala korake, djeca su se primila za dlanove u paru te zajednički zaplesala valcer. Prilikom pokušaja zajedničke rotacije u paru, u početku su zaboravila na držanje koraka valcera, no, vrlo brzo spojila su korake i okret.



Slika 7. Bečki valcer 1



Slika 8. Bečki valcer 2

Za završni dio plesa, u sredinu prostorije postavila sam kutiju iz Zemlje slatkiša prepunu šarenih šalova.



Slika 9. Kutija iz Zemlje slatkiša

Svakom paru dodijelila sam jedan šal te sam potaknula djecu na održavanje kontakta s parom pomoću šala, pritom i dalje plešući valcer na skladbu. Šalovi su u djeci potaknuli veću kreativnost i slobodu u pokretu. Radosno su plesala zaboravivši na vrijeme i trajanje aktivnosti. Pustila sam skladbu da svira dokle god je među djecom postojao interes za plesom. Č. Č. je tijekom plesa šal omotala oko sebe kao kod njegove prave upotrebe dok je Š. Š. iskoristila šal za samostalni okret prolaskom ispod rastegnutog šala.



Slika 10. Plesno stvaralaštvo 1



Slika 11. Plesno stvaralaštvo 2

Po završetku plesa, sva su djeca vratila šalove u kutiju, a zatim smo svi zajedno sjeli na pod i pogledali izvedbu *Valcera cvijeća* Boljšoj teatra. Djeca su s uzbuđenjem gledala balet, nastavljajući s gledanjem i dulje od trajanja obrađene skladbe. Tijekom gledanja, Š. Š. je objašnjavala A. A. koje od izvedenih pokreta i ona može izvesti, a O. O., Đ. Đ. i I. I. su međusobno komentirali zahtjevnost viđenih pokreta pitajući se na glas tko su muški likovi koji se pojavljuju u baletu. Djevojčice Š. Š., P. P., J. J., K. K., Č. Č., LJ. LJ. i S. S. su vrlo budno pratile ples, a V. V. se posebno istaknula prativši svaki pokret plesača gotovo bez treptaja. Kada je gledanju došao kraj, V. V. i A. A. su izrazili želju za nastavkom gledanja baleta prije popodnevnog odmora umjesto priče za lakši san.



Slika 12. Gledanje *Valcera cvijeća*

5.2. GLAZBENA AKTIVNOST „Kineski ples“

UVOD

Uvodni dio aktivnosti započeo je prisjećanjem imena skladatelja i skladbe koju smo slušali tijekom prethodne zajedničke aktivnosti. Ovoga puta DŽ. DŽ. nije bio prisutan i ime skladatelja nije tako lako prizvano u sjećanje. Ipak, priča i balet ostali su djeci budno u memoriji. A. A. je izjavio „Gledali smo Orašara“, na što se B. B. nadovezala „Na sajmu sam vidjela istu onu knjigu „Orašar“ koju si ti donijela“, a K. K. se na svoj način dosjetila imena skladbe koju smo slušali „Cvijet valcer“. Na pitanje tko je Orašar uslijedili su sljedeći odgovori: „On je bio poklon. On ima crvenu majicu“, „On je lutka“, „On je ipak dječak“. Zatim smo se zajednički prisjetili sadržaja priče nakon čega sam upitala djecu znaju li iz koje zemlje potječe čaj. Ponudili su razne mogućnosti: „Čaj dolazi iz zemlje čaja“, „Čaj slatkiša“, „Iz Rusije“, „Iz jagode i to je fino“, „Iz Španjolske, vatreni ples plešu u Španjolskoj“. S obzirom na to da se ispravni odgovor nije pojavljivao, najavila sam gledanje i slušanje još jednog glazbenog dijela iz priče Orašar, ostavljajući time prostora da djeca sama dođu do imena skladbe „Kineski ples“. Djeca su baletni isječak pogledala i poslušala s punom pažnjom, prisutno i motivirano. Po završetku videa, javila se djevojčica Š. Š.: „Teta, iz Kine. Jesam pogodila? Čaj nam dolazi iz Kine“. Njezinom su se odgovoru pridružila gotovo sva djeca. Četvero se djece nije slagalo s odgovorom. Time smo zajednički stigli i do naziva skladbe „Kineski ples (čaj)“. Upitala sam zatim djecu slični li ovaj ples koji smo gledali valceru kojeg smo plesali prošli put. Sva su se djeca složila u tome da se razlikuju, a djevojčica Š. Š. je u plesu iz videa prepoznala balet *Orašar*. Balet su prepoznala i ostala djeca, a tri su djevojčice izjavile i da ga plešu (K. K., Š. Š. i B. B.). Zamolila sam djevojčice da nam pokažu baletne pokrete koje znaju. Š. Š. je, iako vrlo hrabra u odgovorima i izjavi da pleše balet, pokazala sram pred izdvajanjem iz grupe, dok je puno mlađa K. K. hrabro istupila pred prijatelje i pokazala nekoliko baletnih pokreta. B. B. je izjavila da ona zna neki drugi ples, ples stopalima (step) te nam je radosno pokazala nekoliko koraka svog plesa. Razgovorom smo zaključili da se balet pleše na vrhovima prstiju te da plesači uvijek drže stopala okrenuta prema van dok izvode razne plesne figure. Upitala sam djecu znaju li možda kako izgleda pet

baletnih pozicija stopala, a nakon što su negativno odgovorila na pitanje ponudila sam im da ih zajedno naučimo. Radnosno su ustala i započeli smo s isprobavanjem pozicija. Već nakon prve pozicije Š. Š. se prisjetila ostalih četiri te je demonstraciju dalje nastavila ona. Ostala su je djeca pratila u izvedbi, a ona je na kraju izjavila: „To nije uopće teško“. Tijekom cijelog uvodnog dijela aktivnosti djeca su svjesno i pažljivo pratila i aktivno sudjelovala.



Slika 13. Baletne pozicije

GLAVNI DIO

Glavni dio aktivnosti započeo je najavom, ovog puta samo slušanja skladbe *Kineski ples*. Zamolila sam djecu da sada zatvore oči i u potpunosti se prepuste zvuku glazbe. Većina je djece prihvatila uputu. Nekolicina njih (V. V., O. O., J. J., G. G. i D. D.) čak je i dirigirala. Po završetku slušanja, upitala sam djecu kako su se osjećala dok su slušala ovu skladbu. Zaredali su se sljedeći odgovori: „Živo smo se osjećali“, „Zamislila sam kako su plesali“, „Jako lijepo“, „Vidim puno mišića“, „Osjećao sam isto kao da su ovdje plesali“, „Podsjetilo me na mačića“, „Osjetila sam se kao da ja plešem“. Iz odgovora se da iščitati da su djeca ostala pod snažnim dojmom ranije pogledanog video materijala, no, ipak su se prepustila i vlastitoj mašti zadržavajući se

i dalje u okvirima priče. Samo je jedna djevojčica glazbu povezala s njoj dragom životinjom koja nije u nikakvoj korelaciji s pričom i baletom *Orašar*. Nažalost, u ovom je slušanju dječja pažnja bila usmjerena više na plesnu formu nego na glazbu. Sljedeće pitanje koje sam ih pitala ticalo se brzine izvođenja glazbenog djela. Prvi je pristigao odgovor „Meni je spora glazba“ u kojem su se složile tri djevojčice (K. K., E. E., Š. Š.). Odmah zatim javio se dječak M. M. koji je izvrsno prepoznao umjereno brzi tempo skladbe. Nadovezala sam se na njegovo prepoznavanje predstavljajući umjereno „veseli“ (*allegro*) tempo u glazbi. Isti je dječak odmah nadodao: „Ja znam što je *allegro*“. Još je nekoliko djece, koja su upoznata s talijanskim jezikom, prepoznalo značenje riječi *allegro* što je poslužilo kao odličan način predstavljanja talijanskog jezika kao jezika kojim se označava brzina izvođenja glazbenog djela.

Prije sljedećeg slušanja skladbe, upitala sam djecu izvodi li ovu skladbu jedan instrument ili više njih. Djeca su s lakoćom prepoznala da je riječ o više instrumenata, a kada sam ih upitala koje su instrumente prepoznala, uslijedili su sljedeći odgovori: „Čuo/la sam frulu“ (I. I., E. E.), „Sintisajzer“ (B. B.), „Violina“ (K. K.). I ovog puta s lakoćom su prepoznala orkestar kao izvođački sastav. Š. Š. je imenovala osobu koja vodi orkestar: „Dirigent“, a B. B. je izjavila „Kad ne bi bilo dirigenta svatko bi svirao drugačije i bio bi kaos“. K. K. se nadovezala prateći riječi pokretom: „On uvijek treba napraviti ovako (pokazuje rukama kako se dirigira)“. Na pitanje zašto orkestru treba dirigent, P. P. je izjavila: „Treba im dirigent zbog toga što oni ne znaju kad trebaju krenut, ali imaju note“. Iz odgovora je jasno da djeca razumiju ulogu dirigenta orkestra. Cijeli ovaj razgovor izvrsno je poslužilo kao uvod u sljedeće slušanje koje je ponovno sadržavalo i video materijal, no, ovoga puta to je bila orkestralna izvedba skladbe *Kineski ples* Berlinskog filharmonijskog orkestra. Snimka je, zbog izvrsnih krupnih planova svirača, omogućila zaustavljanje videa i komentiranje instrumenata koji sudjeluju u izvođenju. Prilikom svakog zaustavljanja videa, djeci sam pokazala i fotografiju s nazivom instrumenta o kojem pričamo.



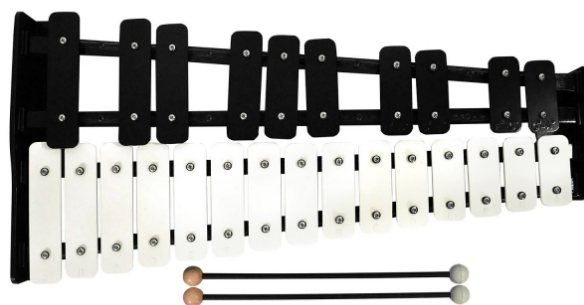
Slika 14. Fotografije instrumenata - fagot



Slika 15. Fotografije instrumenata - flauta



Slika 16. Fotografije instrumenata - violina



Slika 17. Fotografije instrumenata - zvončići



Slika 18. Fotografije instrumenata – piccolo

Ovaj način slušanja omogućio je povezivanje zvuka s izgledom instrumenta te smo se tako podsjetili flaute, violine i zvončića i upoznali s fagotom i piccolom. Za svaki od navedenih instrumenata pitala sam djecu zvuče li tonovi koje on svira visoko ili duboko što je poslužilo kao odličan uvod u igru iz sljedećeg dijela aktivnosti. A. A. je prepoznao violončelo, O. O. je, ugledavši i čuvši fagot, izjavio: „To je neka drugačija truba“, a A. A. „Puše i zrak ide gore i proizvodi zvukove. Svira duboke tonove“. M. M. je prepoznao flautu i visok zvuk njezinih tonova. T. T. je prepoznao violinu, a Š. Š. je ispod fotografije koju sam im pokazala pročitala piccolo. I. I., koji

govori talijanski jezik, objasnio nam je da piccolo znači mali što je odlično poslužilo za objašnjavanje piccola kao male flaute. Za zvončice je P. P. izjavila: „To Ć. Ć. ima kod kuće, to je ksilofon“, B. B. je prepoznala visoke tonove zvončića, a E. E. srednje visoke tonove violine. U nastavku smo zaigrali igru „Prepoznaj visinu tona“. Igru su igrala sva djeca u isto vrijeme krećući se u čučnju na duboke tonove instrumenata, normalnim hodom na tonove srednje visine i hodajući na prstima na visoke tonove instrumenata. U ovoj se igri preciznošću i brzinom prepoznavanja razlike u visini tona istaknula djevojčica F. F.. Zaigrali smo još jednu igru, „Ples instrumenata“. Ova je igra poslužila kao sredstvo razvoja dječje kreativnosti, glazbenog sluha i ritmičkih sposobnosti. Zamolila sam djecu da se javi ono dijete koje nakratko želi postati flauta i dijete koje nakratko želi postati violina. Kada se javio prvi par, objasnila sam djeci pravila igre. Djeca koja su sjedila imala su zadatak udaranjem stopalima o tlo pratiti zvuk fagota, dijete koje je predstavljalo flautu plesalo je samo onda kada je čulo zvuk flaute, a dijete koje je predstavljalo violinu samo kada je čulo zvuk violine. U igri je sudjelovalo 6 parova, a igra se pokazala zahtjevnom i ne pretjerano zanimljivom za ovu skupinu djece. Neka su djeca u svom plesu izabrala oponašati prijatelje koji su ples izvodili prije njih, dok su neka djeca uložila trud u kreaciju vlastitog, originalnog plesa.

ZAVRŠNI DIO

Prilikom igranja igre „Ples instrumenata“, dječja je koncentracija počela opadati i interes se počeo gubiti zbog čega sam pretpostavila da će za predviđenu završnu igru postojati slab interes, no, pokazalo se upravo suprotno. Igra glazbenog stvaralaštva u djeci je pobudila snažan interes i želju za sudjelovanjem. Od cijele skupine, samo dvije djevojčice nisu pokazale interes za aktivnim sudjelovanjem u igri, ali su svejedno svojevrijedno aktivno slušale ostale „izvođače“. Igra se sastojala od odabira samo jednog trenutka tijekom trajanja skladbe u kojem su djeca, vlastitim sviranjem o triangel, uvodila glazbenu promjenu u postojeću skladbu, stvarajući time novi glazbeni sadržaj. Zamolila sam djecu za strpljenje i pažljivo slušanje skladbe kako bi svjesno odabrala pravi trenutak za udarac o triangel. S triangelom su se djeca ove skupine susrela ranije tijekom redovnih sati glazbenog odgoja zbog čega je bilo dovoljno samo ponoviti način rukovanja triangelom u cilju dobivanja čistog zvuka. Tijekom ponavljanja, O. O. je objasnio da triangel „Držimo teško i lagano se lupa“, a zatim je Š. Š. opisala zvuk triangla „Kao da je glazba u nekoj pizzeriji! Ting!“. Igru

sam popratila bilježenjem vremena trajanja skladbe u trenutku kada su djeca odsvirala ton te sam vremena prikazala sljedećim tabličnim prikazom:

A. A.	0:05
B. B.	0:06
C. C.	0:03
Č. Č.	0:02
D. D.	0:06
E. E.	0:05
F. F.	0:12
G. G.	0:05
H. H.	0:07
I. I.	0:08
J. J.	0:02
K. K.	0:07
L. L.	0:02 (2 udarca)
LJ. LJ.	X
M. M.	0:14
N. N.	0:06
NJ. NJ.	0:04
O. O.	0:01
P. P.	0:17
S. S.	X
Š. Š.	0:29
T. T.	0:05
V. V.	0:28

Tablica 1. Instrumentalno stvaralaštvo.

Većina je djece pokazala visoku motiviranost za izvršenje opisanog zadatka. Izvršenju su pristupila aktivno slušajući i pažljivo birajući trenutak vlastite

instrumentalne izvedbe. Neka su djeca pokušavala u glavi brojati sekunde jer im je bio zanimljiv sam čin bilježenja vremena izvedbe. Primjerice, M. M. je na glas prokomentirao: „U petoj sekundi, a uopće nisam brojao“.

Na samom kraju, djeci sam ponudila mogućnost likovnog izražavanja slikanjem instrumenata iz skladbe ili nastavka gledanja i slušanja baletne izvedbe „Orašar“ Boljšoj teatra. Djeci koja više nisu bila zainteresirana za sudjelovanje u aktivnosti, dozvolila sam slobodnu igru u jednom dijelu sobe dnevnog boravka. Isprva je veći broj djece sudjelovao u gledanju baleta, no, s vremenom se grupica počela smanjivati. Poseban interes za baletom pokazali su dječaci A. A. i T. T.. Mlađeg dječaka T. T. je izrazito radovalo prepoznavanje lika Orašara tijekom gledanja baleta.



Slika 19. Gledanje baleta

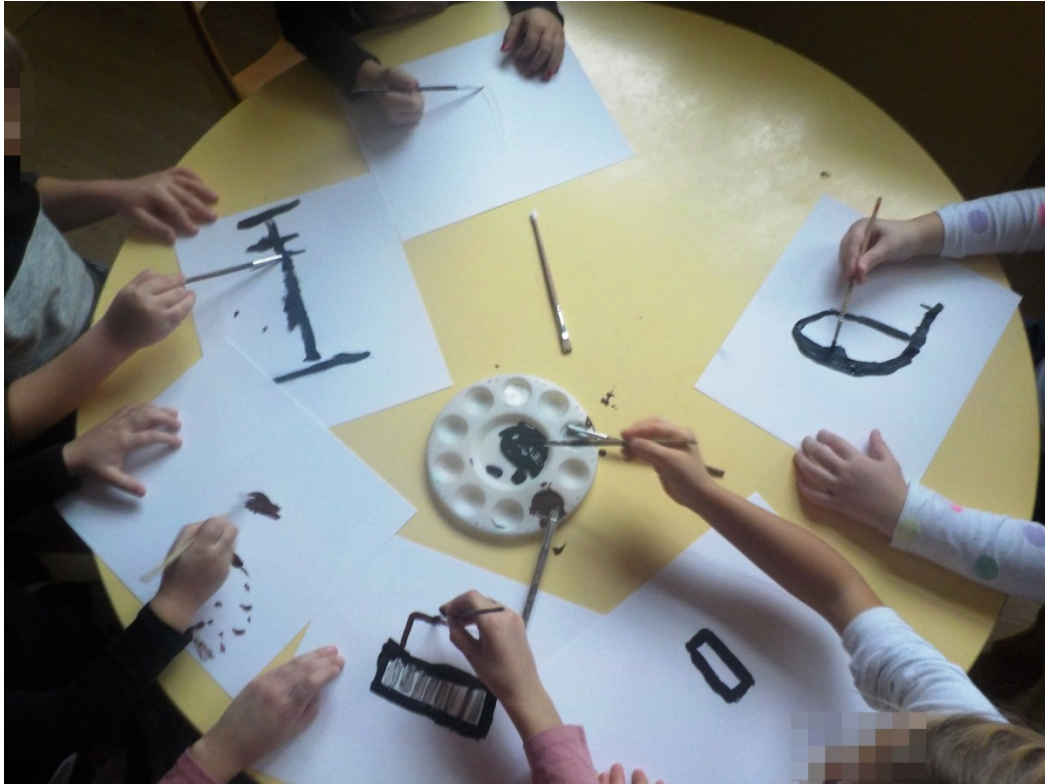
Dvanaestero se djece odlučilo na likovno stvaralaštvo.



Slika 20. Likovno stvaralaštvo 1



Slika 21. Likovno stvaralaštvo 2



Slika 22. Likovno stvaralaštvo 3

Ponuđenom crnom, bijelom i smeđom temperom djeca su slikala instrumente na bijelom papiru. Kako bih im olakšala prisjećanje izgleda instrumenata, na stol sam im ponudila i fotografije instrumenata. Ovo su nastali radovi:



Slika 23. Sintisajzer/ klavir (Š. Š.)



Slika 24. (K. K.)



Slika 25. Zvončići (H. H.)



Slika 26. Klavir (F. F.)



Slika 27. Piccolo (Č. Č.)



Slika 28. Violončelo (B. B.)



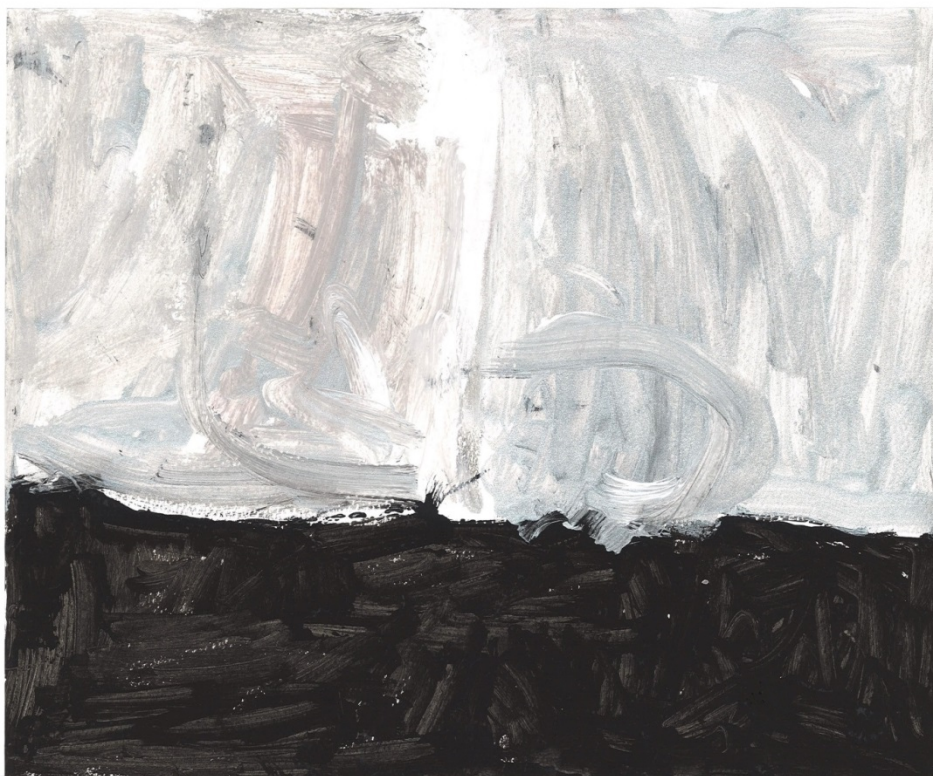
Slika 29. Triangl (I. I.)



Slika 30. Violina (S. S.)



Slika 31. Violina (G. G.)



Slika 32. (E. E.)



Slika 33. Zvončiči/ono što se lupa sa palicama (C. C.)



Slika 34. (N. N.)

NAKON AKTIVNOSTI:

U skupini sam ostala sve do dječjeg popodnevnog odmora družeći se s njima u njihovim redovnim dnevnim aktivnostima. Tijekom spremanja za popodnevni odmor, na stol sam izložila slikovnice: *Orašar i kralj miševa* i *Orašar* te monografiju *Orašar – najljepša božićna bajka* u kojoj se mogu pronaći fotografije kostima korištenih tijekom različitih izvedbi baleta *Orašar* u Hrvatskom narodnom kazalištu.



Slika 35. Monografija *Orašar – najljepša božićna bajka*



Slika 36. Slikovnica *Orašar i kralj miševa*



Slika 37. Slikovnica *Orašar*

Knjige sam ponudila na stol i djeci napomenula da, ukoliko žele, nakon što odjenu pidžame, mogu zaviriti u ponuđene knjige. Slikovnica *Orašar i kralj miševa* pobudila je interes kod 6 djece od kojih su dvije djevojčice komentirale sadržaj slikovnice prema ilustracijama. Nakon vrlo kratkog interesa jedne djevojčice mlađe dobne skupine za knjigu *Orašar – najljepša božićna bajka*, jedna je školarka pokazala puno duži interes za knjigom nalazeći pojedine kostime vrlo smiješnima. Kostimi su je podsjetili na baletnu izvedbu *Orašara* koju je gledala u kazalištu s majkom te je sa žarom opisala „velike“ kostime iz baleta. U proučavanju kostima pridružila joj se još jedna djevojčica školskog uzrasta. Slikovnicu *Orašar* zainteresirano je proučavalo 6 djece. Dok su ostala djeca proučavala knjige, dječaka A. A. zanimao je način držanja violončela tijekom sviranja.

Poseban interes za cjelokupnu aktivnost pokazalo je sedmero djece od kojih su se, posebnom zainteresiranošću, istaknule dvije djevojčice. Dječak, koji je tijekom prethodne aktivnosti odbijao sudjelovati u većini dijelova, ovoga je puta pokazao interes i volju za sudjelovanjem. Dječak O. O. je često gubio koncentraciju i poticao razgovor s djecom pokraj sebe, a dječak i djevojčica D. D. i E. E. povremeno bi se zapričali, ali i vratili pažnju na aktivnosti. Isto se događalo s dvije mlađe djevojčice. Većina je djece svjesno i pažljivo pratila cjelokupnu aktivnosti te aktivno i motivirano sudjelovala u sadržaju. Primjetila sam da se djeca međusobno poštuju i imaju usvojena pravila lijepog ponašanja u grupi.

5.3. ANALIZA AKTIVNOSTI I SMJERNICE ZA DALJNI RAD

Obrada ili bolje rečeno upoznavanje djece predškolske dobi s baletom *Orašar* odvijalo se putem dvije aktivnosti. Iako obje primarno glazbene, u sebi su objedinile i korelaciju s područjem kineziologije, etnologije, književnosti, likovne kulture i teatrologije. Skladbe koje sam odabrala za obradu baleta su *Valcer cvijeća* i *Kineski ples* jer smatram da su primjerene ciljanoj dobnoj skupini. S obzirom na to da je riječ o mješovitoj skupini tragala sam za skladbama koje bi mogle pobuditi interes kod najmlađe kao i kod najstarije djece u skupini. Odabir se pokazao odličnim. Djeca su voljno i aktivno sudjelovala u obje aktivnosti.

U prvoj je aktivnosti sudjelovalo 22 djece od kojih šestero djece školskog uzrasta. Aktivnost je potrajala dulje od predviđenog vremena jer je interes djece ostao visoko prisutan. Poseban interes kod djece pobudio je završni dio aktivnosti što je pokazatelj prirodnog interesa ove skupine ka pokretu uz glazbu. Osim slušno, *Valcer cvijeća* je dječju pažnju privukao i svojim vizualnim svojstvima, kako plesnim tako scenografskim i kostimografskim.

U drugoj je aktivnosti sudjelovalo 23 djece od kojih sedmero školskog uzrasta. Posebnom zainteresiranošću za aktivnost istaknulo se sedmero djece iako su sva djeca aktivno sudjelovala. Pažnja je povremeno lutala djeci mlađe dobne skupine, no, kontinuirano su se vraćala sadržaju.

Smatram da je cilj upoznavanja djece s glazbenom i plesnom formom baleta uspješno ostvaren kao i upoznavanje s umjetničkim skladbama *Valcer cvijeća* i *Kineski ples*. Obje su aktivnosti bile usmjerene na razvoj glazbenog ukusa kod djece, razvoj sposobnosti za opažanje estetskih svojstava glazbe te razvoj kreativnosti putem glazbenog, plesnog i likovnog stvaralaštva. Sve navedene težnje, uspješno su provedene. Djeca su usvojila zvučno prepoznavanje obrađivanih skladbi, ali i vizualno prepoznavanje baletnog korespondenta. Uspješno su usvojila prepoznavanje i praćenje metra valcera kucanjem i plesnim koracima. Osvjestila su razlike između bečkog valcera i baleta te usvojila temeljne karakteristike baleta kao plesne forme. Izoštrila su prepoznavanje orkestra kao izvođačkog sastava, opisivanje glazbenog ugođaja te razlikovanje dinamičkih vrijednosti *piano* i *forte*, primjenjujući ih

na zadane skladbe. Većina je djece uspješno ostvarila povezivanje svojstva glazbenih tonova s prostornim predodžbama uz pomoć pokreta (visoko-duboko), praćenje melodijske linije glazbe pokretom, brzinom i preciznošću te praćenje glazbenog ritma stupanjem. Smatram da su djeci zadaci bili jasni te da su prema njima pronalazila prirodan interes. Objema aktivnostima proširen je i obogaćen utisak i emocionalni doživljaj glazbe. Poseban interes djece bio je vidljiv u dijelovima aktivnosti koji su poticali njihov slobodan kreativni izričaj.

Prilikom provedbe obje aktivnosti primjetila sam visoku motiviranost skupine za glazbenim, plesnim i literarnim sadržajem. Smatram da je u grupi već prisutan vrlo pozitivan stav spram slušanja umjetničke glazbe što vjerujem da je zasluga redovitih satova glazbenog odgoja kojima djeca prisustvuju. Pokazala su vrlo dobru usvojenost pravila lijepog ponašanja u grupi, međusobno uvažavanje i prihvaćanje različitih mišljenja. Tijekom obje aktivnosti, u skupini je vladalo vedro raspoloženje i pozitivno ozračje u duhu zajedništva. Djeca su s voljom sudjelovala u slušanju, igrama i razgovoru, poštivala su red govorenja i tražila riječ podizanjem ruke.

Smatram da je ovo tek maleni korak u iskorištavanju svega onog što baletna forma kao takva može ponuditi u radu s djecom predškolske dobi. Spoj likovnosti, pokreta, glazbe i dramskog sadržaja od iznimne je vrijednosti u vrtičkom radu. Mogu slobodno reći da balet *Orašar* širom otvara vrata za cjelogodišnji projekt koji bi u sebi mogao sadržavati sve ili neke od sljedećih ideja: izrada kostima i scenografije, postavljanje dramske predstave, izrada lutaka i postavljanje lutkarske predstave, osmišljavanje vlastitih plesnih interpretacija skladbi, glazbeno stvaralaštvo, upoznavanje s različitim načinima proslave Božića, upoznavanje sa svim instrumentima simfonijskog orkestra, upoznavanje sa svim skladbama od kojih se balet sastoji i upoznavanje svih glazbenih izražajnih elemenata putem istih. Takav bi rad mogao poslužiti kao završna priredba vrtića u kojoj bi svi dijelovi bili produkt dječjeg stvaralaštva.

6. ZAKLJUČAK

U povijesnom razvoju baleta najznačajniju je ulogu odigralo razdoblje romantizma, a za sami romantizam, za romantičarski balet i romantičarsku baletnu glazbu iznimno značajne uloge odigrali su Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Marius Petipa, Lev Ivanovič Ivanov i Petar Iljič Čajkovski (Brkljačić, 2013). Svi četvero zaslužni su za nastanak baleta *Orašar*, danas neizostavnog dijela adventskih baletnih repertoara. Temeljeći baletni libreto na Hoffmannovoj priči *Orašar i kralj miševa* namijenjenoj djeci, Petipa se koristio i Dumasovim slobodnim prijevodom teksta te baletu podario konačnu formu, piše Koprčina (2016: 9). Čajkovski je pak glazbom povezo plesne prizore u jedinstvenu cjelinu što je za ono vrijeme predstavljalo novost koju je upravo on uveo u svijet baleta, dodaje Poznansky (1998). Čajkovski je razrađenim melodijama oplemenio plesne točke baleta, a samu baletnu glazbu podigao je na razinu simfonijske (Poznansky, 1998). Tema *Orašara* usko je povezana s djecom i djetinjstvom i već dugi niz godina plijeni pažnju mnoge djece kao i njihovih roditelja. On pažnju plijeni snovitim plesom, iznimnom baletnom glazbom, ali i bogatom romantičarskom scenografijom i kostimima. Zbog svih navedenih razloga, izabran je upravo *Orašar* kao sredstvo prvog kontakta djece predškolske dobi s baletom. Obrada baleta provedena je korištenjem dviju skladbi iz *Orašara*, *Valcer cvijeća* i *Kineski ples*. Aktivnost je ostvarena u mješovitoj skupini Tići DV-a Dugin svijet koja broji 26 djece u rasponu od 3,5 do 6,8 godina od kojih je jedno dijete s posebnim potrebama. Obje su aktivnosti bile nastavne teme slušanja skladbe i razvoja kreativnosti u korelaciji s područjem književnosti, kineziologije, likovnog odgoja, teatrologije i etnologije. Odabir skladbi pokazao se primjerenim jer su djeca svojevrijedno aktivno sudjelovala tijekom obje aktivnosti. Pri provedbi prve aktivnosti prisustvovalo je 22 djece, a pri provedbi druge 23. Postavljeni ciljevi upoznavanja djece s glazbenom i plesnom formom baleta, upoznavanje s umjetničkim skladbama *Valcer cvijeća* i *Kineski ples*, razvoj glazbenog ukusa, razvoj sposobnosti djece za opažanje estetskih svojstava glazbe te razvoj dječje kreativnosti putem glazbenog, plesnog i likovnog stvaralaštva uspješno su ostvareni. Djeca su usvojila zvučno prepoznavanje obrađivanih skladbi, ali i vizualno prepoznavanje baletnog korespondenta. Pokazala su visoku motiviranost za glazbenim, plesnim i literarnim

sadržajem, a posebnu motiviranost pokazala su u aktivnostima koje se poticale njihov slobodni kreativni izričaj. S obzirom na to da je riječ o vrtićkoj skupini u kojoj se odvijaju redovni sati glazbenog odgoja, s lakoćom je primjećen vrlo pozitivan stav spram slušanja umjetničke glazbe. Uvesti predškolsku djecu u svijet baleta znači uvesti ih u svijet glazbe, plesa, likovnosti i dramskog izričaja. To je svijet koji je prirodan djeci te dobi i njihovom načinu učenja. Stoga, ovaj bi rad mogao poslužiti kao inspiracija sadašnjim i budućim odgojiteljima za daljnju upotrebu baletne glazbe, kao i cijelog umjetničkog spektra koji baletna forma objedinjuje, u radu s djecom predškolske dobi.

LITERATURA

BRKLJAČIĆ, D. (2013.) *Baletna klasika*. Zagreb: NOVA iz NOVA d.o.o..

BRKLJAČIĆ, D. (2006.) *Uvod u balet*. Zagreb: NOVA iz NOVA d.o.o..

GRIGOROVIĆ, J. (2018.) *Orašar* (libreto).

KOPRČINA, A. (2016.) ORAŠAR najljepša božićna bajka. U: Koprčina, A. (ur.). *ORAŠAR najljepša božićna bajka*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

KOPRČINA, A. (2016.) Orašar u obliku figure vojnika – lajtmotiv baleta i kolekcionarske strasti. U: Koprčina, A. (ur.). *ORAŠAR najljepša božićna bajka*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

KUVAČIĆ-IŽEPA, M. (2004.) *Genij i psiha*. Split: Naklada Bošković.

MADŽAR, Z. (2016.) *Orašar* op. 70 – najljepša glazbena bajka Petra Iljiča Čajkovskog. U: Koprčina, A. (ur.). *ORAŠAR najljepša božićna bajka*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

MICHELS, U. (2006.) *Atlas glazbe 2*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

MUZIČKA ENCIKLOPEDIJA 1 A-Goz (1971.) *Balet*. Zagreb:Hrvatski leksikografski zavod.

MUZIČKA ENCIKLOPEDIJA 1 A-Goz (1971.) *Čajkovski, Pjotr Iljič*. Zagreb:Hrvatski leksikografski zavod.

POGODINA, G. (2016.) Balet *Orašar* – prva izvedba 1892. godine. U: Koprčina, A. (ur.). *ORAŠAR najljepša božićna bajka*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

SPORIŠ, M. (2016.) *Orašar* na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu od 1923. do 2011. – redakcije, interpretacije, recepcije. U: Koprčina, A. (ur.). *ORAŠAR najljepša božićna bajka*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

ŽMEGAČ, V. (2009.) *Majstori europske glazbe*. Zagreb: Matica Hrvatska.

GOODWIN, N. (1998). Encyclopedia Britannica. Bibliografska jedinica: Theatre music. Preuzeto sa: <https://www.britannica.com/art/theatre-music> Pristupljeno: 31.5.2020.

Hrvatska enciklopedija, 2020. Bibliografska jedinica: Čajkovski, Pjotr Iljič. Preuzeto sa: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13137> Pristupljeno: 31.5.2020.

HNK Ivan plemeniti Zajc Rijeka, premijera Orašar. Preuzeto sa: <https://hnk-zajc.hr/predstava/orasar-3/> Pristupljeno: 26.5.2020.

KANT, M., GUEST, I. (1998). Encyclopedia Britannica. Bibliografska jedinica: Ballet. Preuzeto sa: <https://www.britannica.com/art/ballet> Pristupljeno: 31.5.2020.

KOEGLER, H. (1999). Encyclopedia Britannica. Bibliografska jedinica: Western dance. Preuzeto sa: <https://www.britannica.com/art/Western-dance> Pristupljeno: 31.5.2020.

KORNHAUSER, P. (2010.) The cause of P. I. Tchaikovsky's (1840-1893) death: cholera, suicide, or both? *Acta medico-historica Adriatica: AMHA* [online] 8. (1). str. 145-172. Dostupno na - <https://hrcak.srce.hr/62115> [Pristupljeno: 31.5.2020.]

MACKRELL, J. R. (1999). Encyclopedia Britannica. Bibliografska jedinica: Dance. Preuzeto sa: <https://www.britannica.com/art/dance> Pristupljeno: 31.5.2020.

POZNANSKY, A. (1998). Encyclopedia Britannica. Bibliografska jedinica: Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Preuzeto sa: <https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky> Pristupljeno: 31.5.2020.

SAŽETAK

Od dvorskog baleta sve do modernog i nenarativnog, balet je evoluirao i nastavlja evoluirati. Isto tako, upotreba glazbe koja je u njegovoj pratnji i način na koji se međusobno odnose razlikuje se tijekom vremena i u mnogim elementima. Petar Iljič Čajkovski svakako je jedna od iznimno važnih ličnosti u povijesti baletne glazbe, a njegov partner u stvaranju *Orašara*, Marius Petipa, neizostavna je osoba u svijetu baletnih koreografija. Iako je *Orašar* svoju slavu stekao kasnijim revidiranim verzijama baleta, univerzalnost njegove teme kao i glazbena kvaliteta i dan danas privlače odrasle, ali i djecu. Bliskost s dječjim svijetom omogućio je izvorni tekst Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna *Orašar i kralj miševa* prema kojem je napisan libreto baleta. Zbog navedenih razloga izabran je upravo balet *Orašar* kao sredstvo približavanja baletne forme djeci predškolskog uzrasta. Obrada baleta u predškolskoj ustanovi ostvarena je pomoću skladbi *Valcer cvijeća* i *Kineski ples*, izoštravajući pritom dječju sposobnost prepoznavanja glazbenog ugođaja, glazbenog metra i tempa, izvođačkog sastava, razlikovanja svojstva tona i razlikovanja dinamičkih vrijednosti. Instrumentalnim, plesnim i likovnim stvaralaštvom potaknut je razvoj dječje kreativnosti te je otvoren prostor za daljnji rad inspiriran baletom.

Ključne riječi: Čajkovski, *Valcer cvijeća*, *Kineski ples*, metodika glazbene kulture, glazba u vrtićkoj dobi

ABSTRACT

Starting from court ballet to modern and non-narrative ballet, the genre has evolved significantly and continues to do so. The choice of musical accompaniment and the relationship between ballet and music have likewise changed with time in many ways. Pyotr Ilyich Tchaikovsky is definitely one of the most important persons in the world of ballet music, and the co-creator of *The Nutcracker*, Marius Petipa, is indispensable in the world of ballet choreographies. Although *The Nutcracker* received its glory from subsequent, revised versions, the universality of its theme, as well as the music quality, have been attracting both grownups and children. Closeness to the children's world is enabled by the original text written by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *The Nutcracker and the Mouse King*, which served as the inspiration for the ballet's libretto. For the aforementioned reasons, *The Nutcracker* ballet was chosen as a means of bringing the ballet form closer to the preschool-age children. The introduction of the ballet in a preschool institution was carried out through compositions the *The Waltz of the Flowers* and the *Chinese dance*, which were used to improve children's ability of recognizing the music atmosphere, meter and tempo, musical ensemble, tone characteristic and dynamics. The development of children's creativity was encouraged through creative instrumental, dance and artwork, and it has opened space for further work inspired by ballet.

Key words: Tchaikovsky, *The Waltz of the Flowers*, *Chinese dance*, methodology of music, music in preschool age