

Obrada kantate u nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti s osvrtom na kantate J. S. Bacha

Kapitanić, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:361071>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-10**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

VIII. ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU

JOSIP KAPITANIĆ

OBRADA KANTATE
U NASTAVI GLAZBENE KULTURE I
GLAZBENE UMJETNOSTI S OSVRTOM NA
KANTATE J. S. BACHA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

VIII. ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU

OBRADA KANTATE
U NASTAVI GLAZBENE KULTURE I
GLAZBENE UMJETNOSTI S OSVRTOM NA
KANTATE J. S. BACHA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: mag. mus. Nikolina Matoš, pred.

Student: Josip Kapitanić

Ak.god. 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU

KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. KANTATA KAO GLAZBENA VRSTA	2
3. KANTATE JOHANNA SEBASTIANA BACHA	5
3.1. Opća obilježja skladateljeva života i opusa	5
3.2. Značaj Bachova stvaralaštva.....	8
3.3. Razvoj Bachovih kantata	9
3.4. Kantata <i>Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147</i>	14
3.5. Kantata <i>Mer hahn en neue Oberkeet (Seljačka kantata), BWV 212</i>	18
4. UPOZNAVANJE KANTATE U NASTAVI GLAZBENE KULTURE I GLAZBENE UMJETNOSTI	25
4.1. Slušanje kao temeljna aktivnost nastave glazbe	25
4.2. Obrada kantate u nastavi Glazbene kulture	26
4.3. Obrada kantate u nastavi Glazbene umjetnosti.....	27
4.4. Primjer realizacije nastavne jedinice na temu <i>Kantata</i>	28
4.4.1. Skica nastavnog sata.....	29
4.5. Mogućnosti primjene u ostalim nastavnim područjima.....	35
4.5.1. Obrada pjevačkih glasova i vrsta zborova.....	35
4.5.2. Obrada glazbala.....	36
4.5.3. Obrada glazbenih oblika.....	37
4.6. Mogućnosti primjene u glazbenoj školi.....	38
4.6.1. Nastava Solfeggia.....	38
4.6.2. Nastava Harmonije	41

4.6.3.	Nastava Čitanja i sviranja partitura	44
4.6.4.	Nastava Dirigiranja i Zbora	48
5.	ZAKLJUČAK	49
6.	PRILOZI	50
7.	LITERATURA	52

SAŽETAK

U ovom diplomskom radu analizirani su i prikazani primjeri obrade kantate kao glazbene vrste u nastavi glazbe u općeobrazovnim školama. To je ostvareno na primjeru dviju kantata Johanna Sebastiana Bacha: svjetovne kantate *Mer hahn en neue Oberkeet (Seljačka kantata)*, BWV 212 te crkvene kantate *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147. Također, prikazane su i mogućnosti primjene pojedinih dijelova kantate u nastavi glazbe u glazbenim školama. Bachov glazbeni jezik koji se može okarakterizirati logičnom formalnom, melodijskom i harmonijskom strukturom, idealan je materijal za primjenu u nastavi. Bogatstvo Bachova glazbenog izraza vidljivo je i u njegovim kantatama, kojih je skladao više od tristo. Većinu opusa čine crkvene kantate, a poznato je i četrdesetak svjetovnih kantata, kojih je više izgubljeno nego sačuvano. Crkvene kantate skladane su uglavnom u liturgijske svrhe, a svjetovne za razne prilike poput vjenčanja, krunidbe, javne ceremonije, rođendane i druga slavlja. Odabrane kantate obiluju atraktivnim i zanimljivim brojevima, i kao takve idealan su materijal za primjenu u nastavi glazbe.

Ključni pojmovi: glazbene vrste, kantata, Johann Sebastian Bach, nastava glazbe, Glazbena kultura, Glazbena umjetnost

SUMMARY

In this graduate thesis we have analyzed and presented examples of interpretation of cantata as a musical form in music classes in elementary schools. This has been accomplished on the example of two cantatas composed by Johann Sebastian Bach: secular cantata *Mer hahn en neue Oberkeet*, BWV 212 and sacred cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147. Also, we have shown the possibilities of applying certain parts of cantatas in music classes in music schools. Bach's musical language, that is characterized by logical structure from the aspects of musical form, melody and harmony, is the ideal material for teaching. The richness of Bach's musical expression is manifested in his cantatas, which he has composed over three hundred. Most of his pieces are sacred cantatas, but there are also about forty secular cantatas, which are more lost than preserved. Religious cantatas were mostly composed for liturgical purposes, and secular for various occasions such as weddings, coronations, public ceremonies, birthdays and other celebrations. We selected the cantatas that are abundant with attractive and interesting numbers, and as such are an ideal material for application in music classes.

Key words: musical form, cantata, Johann Sebastian Bach, music education, music culture, the art of music

1. UVOD

Iako sam se tijekom svojega glazbenog školovanja često susretao s kantatom, moram priznati da na mene nije ostavila neki posebni dojam. Možda je razlog i u tome što mi nikada nije bila pravilno prezentirana, već samo usputno, kao manje bitna glazbena vrsta. Upravo zato, kao neki izazov, da bih i sam naučio više o kantati, za svoj diplomski rad odabrao sam ovu temu kako bih istražio koje sve mogućnosti kantata pruža u nastavi glazbe.

U radu je ponajprije, na temelju odabranih kantata, prikazan princip obrade kantate u nastavi glazbe u općeobrazovnim školama (osnovna škola, gimnazija). Odabrane su dvije kantate Johanna Sebastiana Bacha: svjetovna kantata *Mer hahn en neue Oberkeet (Seljačka kantata) BWV 212* te crkvena kantata *Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147*. Bachov glazbeni jezik koji se može okarakterizirati logičnom formalnom, melodijskom i harmonijskom strukturom, idealan je materijal za primjenu u nastavi glazbe. Također, prikazane su i mogućnosti primjene pojedinih glazbenih brojeva iz odabranih kantata u ostalim nastavnim područjima (obrada pjevačkih glasova i zborova, instrumenata i glazbenih oblika), ali i mogućnosti koje pružaju u glazbenim školama u nastavi Solfeggia, Harmonije, Čitanja i sviranja partitura, Dirigiranja i Zbora.

Rad je podijeljen u tri velike cjeline. U prvoj cjelini prikazana je kantata kao glazbena vrsta u kontekstu glazbeno-stilskog razdoblja, makrostrukture, namjene (svjetovne ili duhovne) i izvođača. U drugoj cjelini prikazan je sam skladatelj i značaj njegova stvaralaštva uz pogled na njegove kantate te su ukratko analizirane odabrane kantate. U trećoj, glavnoj cjelini, na temelju odabranih kantata, prikazan je princip obrade kantate u nastavi glazbene kulture i glazbene umjetnosti. Obrada kantate prikazana je pomoću skice (prijedloga) nastavnog sata. U okviru ove cjeline prikazane su i mogućnosti primjene ulomaka kantate u ostalim nastavnim područjima, kao i u nastavi Solfeggia, Harmonije, Čitanja i sviranja partitura, Dirigiranja i zbora u glazbenim školama.

Temeljni izvor podataka u ovom diplomskom radu vlastito je proučavanje literature (knjige, članci, enciklopedije i drugo) i partiture za analizu pojedinih ulomaka kantata.

2. KANTATA KAO GLAZBENA VRSTA

Kantata (tal. *cantata*, od lat. *cantare*: pjevati) je višestavačna vokalno-instrumentalna skladba za jedan ili više glasova i instrumentalnu pratnju. Oblikovana je prema načelu izmjenjivanja kontrastirajućih ulomaka, a po sadržaju može biti komorna, koncertna ili duhovna, većinom lirske, meditativne naravi (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30243>). Od oratorija se kantata razlikuje opsegom i sadržajem, a od madrigala oblikom i izražajnim sredstvima. U kantati nema jačih dramskih ni epskih elemenata, a obično je i manjeg obima od oratorija. Nasuprot oratoriju, koji se može definirati kao drama bez vidljive akcije, kantata je ponajviše koncertna lirska scena. S druge strane, madrigal i motet jedinstveniji su po formalnoj građi od kantate, koja se odlikuje naizmjeničnim redanjem kontrastnih točaka, solističkih arija i recitativa, ansambla i zбора, te posebno instrumentalnom pratnjom. Kantata se razvija nakon 1600. godine u Italiji kao treća značajna glazbena tvorevina baroka, uz operu i oratorij. Isprva se izrazom *cantata* sasvim općenito označivalo kompoziciju za pjevanje, za razliku od naziva *sonata* (tal. *sonare zvučati*), kojim se općenito naslovljavala instrumentalna skladba. Društvena sredina u kojoj se razvija ista je kao i kod madrigala: to su saloni aristokratskih obitelji. Tek se kasnije, s protestantskom duhovnom kantatom Heinricha Schütza i Johanna Sebastiana Bacha, razbija i ovaj uski socijalni okvir (Kovačević, 1974).

Početni stadij razvoja kantate traje do 1630. godine, a nazire se u pojedinim arijama i madrigalima iz zbirke *Nuove musiche* Giulija Caccinija (1602.) i u skladbama iz zbirke *Le Varie musiche* Jacopa Perija (1609.). Tako u skladbama br. 12-14 iz Perijeve zbirke svaka od tri strofe teksta ima drukčiju melodiju, izgrađenu na istoj basovskoj osnovi. U svakoj od triju strofa razabire se jedan pjevni, ariozni i jedan recitativni dio, a povezane su međuigrama (ritornello). Ime kantata prvi put se javlja 1620. godine u naslovu zbirke *Cantade et arie voce sola* Allesandra Grandija kod kojega su kompozicije oblikovane kao slijed od pet do devet prokomponiranih strofa na stalni bas. Za daljnji razvoj značajna su djela pjesnika i skladatelja Benedetta Ferrarija u kojima se već jasno očituje težnja za razdvajanjem recitativnog i arioznog dijela, odnosno pripovjedačkog i promatračkog teksta i ubuduće karakterističnog za kantatu. Sredinom XVIII. stoljeća, s mnogobrojnim djelima skladatelja rimske škole poput Luigija Rossija i Giacoma Carissimija, počinje prvi procvat kantate. Poslije 1650. godine obogaćuje se njezina glazbena građa, tekst se obrađuje sve slobodnije, učvršćuju se raspored i obrisi pojedinih dijelova, recitativ i arija posve se jasno razdvajaju, a opseg im se proširuje.

Strofni tip kantate sve se rjeđe javlja, na njegovo mjesto dolazi višedjelni oblik u kojemu se izmjenjuju recitativi i arije u obliku da capo. Jedinstvo djela postignuto je, usprkos promjenjivom broju arija, cjelovitošću teksta, kao i glazbenim sredstvima, instrumentalnim ritornelima i ostanatnim basom. Oblikovanju talijanske barokne kantate pridonijeli su posebice Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Giovanni Battista Bassani, Francesco Gasparini, Giovanni Legrenzi, Alessandro Stradella i Alessandro Scarlatti. Pravilno višestruko, gotovo simetrično izmjenjivanje recitativa i arija postalo je tada stereotipnom shemom kantate te se u toku XVIII. stoljeća pretvara u puki formalizam; poslije Scarlattija standardizirao se trodijelni ili četverodijelni oblik (shema: arija-recitativ-arija ili recitativ-arija-recitativ-arija) u kojemu su arije sve više iskićene bravuroznim koloraturama čime se željelo zadovoljiti ambicije pjevača i ukus publike. Takav tip kantate njegovali su Leonardo Leo, Niccoló Jommelli, Johann Adolph Hasse i drugi. Poslije 1750. godine komornu kantatu u Italiji potiskuju koncertna arija i takozvana operna scena (Kovačević, 1974).

U Francuskoj prve kantate sklada oko 1683. godine Marc-Antoine Charpentier, učenik Carissimija. Francuski skladatelji najprije prihvaćaju talijanske oblike i uglazbljuju talijanske tekstove. Poslije smrti Charpentiera prilagođavaju kantatu svom ukusu, što se odražava u težnji da se glazbeni što vjernije izrazi smisao teksta (najznačajniji autor stihova: Jean-Baptiste Rousseau). U kratkotrajnom razdoblju procvata, od 1710. godine do 1730. godine, nastaje čitav niz kantata, uglavnom na francuske tekstove; među ostalima skladali su ih André Campra, Nicolas Bernier, Michel Pignolet de Montéclair, Louis-Nicolas Clérambault i Jean-Philippe Rameau (Kovačević, 1974).

U Njemačkoj se kantata pod utjecajem domaće tradicije razvija u duhovnu glazbenu vrstu koja u XVIII. stoljeću postaje središnjim oblikom protestantskog crkvenog bogoslužja. Prethode joj različito naslovljavani višedijelni oblici njemačke ranobarokne crkvene glazbe, poglavito koncertantni zborski motet i vokalni duhovni koncert, koji postepeno, djelomice i pod talijanskim utjecajem, poprimaju obilježja kantate. U tim su se pretečama, odnosno ranim kantatnim djelima iz druge polovine XVIII. stoljeća, obično izmjenjivali solistički dijelovi s instrumentalnim i zborskim dijelovima koji ostaju karakterističan element njemačke protestantske kantate. Osim toga, pojedine strofe teksta rijetko su bile povjerene jednom te istom solističkom glasu, nego različitim vrstama glasova, kao i duetima i tercetima. Tekstovi su bili složeni od biblijskih izreka, protestantskog korala i slobodno spjevanih dijelova poput ode, što je također specifično njemačko obilježje. Značajnu je ulogu u izgrađivanju

protestantske kantate odigrao pjesnik Erdmann Neumeister koji je oko 1700. godine spjevao duhovne pjesme u slobodnom stilu *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music* upućujući u uvodu da kantatu treba komponirati poput opere, to jest kao slijed recitativa i arija (da capo). Tako, njegovim posredstvom, definitivno ulaze u njemačku kantatu recitativ i arija, umjesto dotada većinom ariozno oblikovanih solističkih točaka. Neumeisterove tekstove uglazbili su Johann Philipp Krieger, Georg Philipp Telemann i drugi, a poslužili su i ostalim pjesnicima kao uzor. Različite kombinacije biblijskih, koralnih i slobodno spjevanih tekstova omogućile su stvaranje sadržajno i glazbeno raznolikih tipova, kao što su tzv. *koralna kantata*, *biblijska kantata*, *dijaloška kantata* (Kovačević, 1974).

Bachovim opsežnim opusom (oko 200 sačuvanih djela) protestantska kantata dopire do vrhunca. Kod Bacha, kao i kod njegovih njemačkih prethodnika, kantata dobiva naslov prema prvome stihu, na primjer: *Ich hatte viel Bekümmernis, Ein` feste Burg ist unser Gott, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (nazvana *Actus tragicus*), *Bleib bei uns, denn es will Abend warden*. S formalne strane Bachove kantate sastoje se ponajčešće od pet do sedam stavaka u kojima se izmjenjuju solisti, manji ansambli i zbor. Oni su sinteza svih elemenata baroknoga vokalnog muziciranja: arije i ariosa, dramatskog recitativa, složenih polifonih oblika. Mnoge Bachove kantate započinju velikim uvodnim zborom uz pratnju orkestra, a ponekad se, umjesto zbornog, javlja orkestralni uvodni stavak u koji su upletene zbarske dionice. Bach sklada i nekoliko solističkih kantata; u leipziškom razdoblju posvetio se najviše koralnoj kantati koju redovito započinje velikim polifonim koralom zbora, a završava homofonim zbarskim koralom (glasovita kantata br. 78 *Jesu der du meine Seele*) (Kovačević, 1974).

U drugoj polovini XVIII. stoljeća opada glazbena produkcija protestantske crkvene kantate, dijelom zbog prosvjetiteljske kritike uperene protiv njezina necrkvena karaktera. Početkom XIX. stoljeća na mjesto kantate dolazi u protestantsko bogoslužje koralna pjesma. Istodobno nastaju kantatna djela većih razmjera, za soliste, zbor i orkestar, koja nemaju više ulogu barokne komorne ili crkvene kantate nego su namijenjena koncertnom podiju ili su prigodnog karaktera; sadržaj im je duhovni ili svjetovni, a oblik graniči s oratorijem ili zbarskom baladom, odom, lirskom scenom, misterijem, legendom i sl. Takve prigodne ili koncertne kantate skladali su klasičari Haydn, Mozart i Beethoven, a još više romantičari Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Franck, Gounod, Liszt i mnogi drugi. U novije vrijeme obje vrste kantata, duhovna i svjetovna, žive intenzivnijim životom, crpeći sadržajnu tematiku iz prošlosti, kao i iz suvremenih zbivanja (Kovačević, 1974). Najpoznatija

je svakako *Carmina Burana* Carla Orffa koja je jedna od najizvođenijih skladbi dvadesetog stoljeća (Kovačević, 1974).

3. KANTATE JOHANNA SEBASTIANA BACHA

3.1. Opća obilježja skladateljeva života i opusa

Johann Sebastian Bach, njemački skladatelj, rođen je u Eisenachu 21. ožujka 1685. godine. U razdoblju od 1692. do 1695. godine pohađa protestantsku latinsku školu u kojoj stječe temelje humanističkog i teološkog obrazovanja. Pjevajući u školskom zboru uči i elementarnu glazbenu teoriju. Prvu glazbenu poduku dobiva od svog oca, Johanna Ambrosiusa, tada dvorskog i gradskog glazbenika u Eisenachu. On ga poučava sviranju violine, a stric Johann Christoph poučava ga čembalo i orgulje. Pošto mu 1694. godine umire majka Elisabetha rođ. Lämmerhirt, a 1695. otac, Bach se seli najstarijem bratu Johannu Christophu u Ohrdruf. Kod njega nastavlja s učenjem klavira i orgulja te se upućuje u tehniku skladanja. Uz to kao učenik Ohrdrufske škole pjeva u zboru (Kovačević, 1974).

U dobi od 15 godina, 1700. godine, Bach odlazi u Lüneburg u školu samostana sv. Mihaela. Tu se upoznaje s vokalnom polifonijom XV. i XVI. stoljeća te vokalnom i instrumentalnom glazbom talijanskih i njemačkih baroknih majstora. U svojoj mladosti Bach je imao lijepi glas te je bio cijenjen i kao solo pjevač. Unatoč izuzetnom glasu, njegova strast za instrumentalnom glazbom nije patila. Imao je pristup školskim instrumentima i orguljama u Crkvi sv. Mihaela, na kojima uči kako orgulje funkcioniraju i dalje razvija svoje umijeće sviranja (Napier, 2014). Ne zna se pouzdano kada Bach odlazi iz Lüneburga. Razdoblje između Lüneburga i Weimara obilježeno je čestim promjenama mjesta rada i dužnosti; 1703. godine stupa u službu weimarskog vojvode Johanna Ernsta, vjerojatno kao dvorski violinist, a možda i orguljaš. U drugoj polovini 1703. godine dobiva mjesto orguljaša i kantora u Arnstadtu, a dužnost mu je bila da sudjeluje i u grofovskoj dvorskoj kapeli. Godine 1707. napušta Arnstadt te odlazi na mjesto orguljaša u Mühlhausen. Tamo ostaje godinu dana i ženi rođakinju Mariju Barbaru Bach, s kojom ima sedmoro djece, među kojima su i skladatelji Wilhelm Friedemann Bach i Carl Philipp Emanuel Bach. Godine 1708. odlazi u Weimar. Nije poznato na kakvu je dužnost bio pozvan, ali se 1713. godine potpisivao kao *Hoforganist und Kammermusikus*. „Weimarske“ su godine značile za Bacha uspon do visokog majstorstva, kako u stvaralaštvu, tako i u instrumentalnom virtuoizitetu i improvizatorskoj vještini. U Weimaru nastaje velik broj njegovih djela za orgulje (koralne obrade, koralne fantazije,

koralni preludiji, toccate, koncerti, *Orgelbüchlein*, pojedini preludiji i fuge), zatim više kantata, a vjerojatno i komornih i klavirskih skladba. Tamo Bach započinje i intenzivnu pedagošku djelatnost kao nastavnik orgulja i kompozicije. Godine 1714. Bach dobiva naziv *Konzertmeistera* uz obavezu da svakog mjeseca stvara nove kompozicije za dvorsku kapelu (Kovačević, 1974).

Zbog pogoršanja odnosa s weimarskim vojvodom Johannom Ernstom, u kolovozu 1717. godine Bach prima službeno imenovanje za dvorskog kneževskog dirigenta na dvoru princa Leopolda u Cöthenu (Anhaltu). Princ Leopold bio je veliki ljubitelj i poznavatelj glazbe. Volio je instrumentalnu glazbu, dok je sakralnu glazbu smatrao dosadnom. Kao rezultat preferencija princa Leopolda, Bach u ovom razdoblju sklada vrlo malo sakralne glazbe (Napier, 2014). Ovdje uglavnom sklada instrumentalna djela, a vokalna (kantate) većinom svjetovna, za prigodne dvorske svečanosti. Na ovome dvoru Bach sklada i velik broj svojih najznačajnijih skladba za klavir: dvoglasne i troglasne invencije, *Francuske suite*, *Engleske suite*, kromatsku fantaziju i fugu, prvi svezak zbirke *Dobro ugođeni klavir*. Cöthenskom razdoblju pripada i najveći dio njegovih sačuvanih orkestralnih i komornih djela: sonate (odn. suite) za violinu solo, suite za violončelo solo, dvije trionsonate, sonate za flautu i klavir, koncerti za violinu, *Brandenburški koncerti*, orkestralne uvertire itd. Većina ovih djela nastaje iz određenih izvodačkih potreba, a neka iz njegove pedagoške djelatnosti (npr. invencije). Od duhovnih skladba u Cöthenu nastaje veličanstvena *Muka po Ivanu*. Godine 1720. umire Bachova žena Marija Barbara. Iduće se godine ženi s Annom Magdalenom Wülcken, „kneževskom pjevačicom“ kethenskog dvora. S njom je imao trinaestero djece, među kojima je i skladatelj Johann Christian Bach (Kovačević, 1974).

Dolaskom u Leipzig 1723. godine Bach otvara novo veliko poglavlje u svom životu. U ovome gradu ostaje sve do svoje smrti. Prvom dijelu života, u kojemu dominira nestalnost boravaka i obaveza, suprotstavlja se odsad stalnost i trajnost dužnosti. Zadaci koji ga ovdje očekuju unose temeljite promjene u njegov način rada i stvaranja u odnosu na kethensko razdoblje. U Cöthenu sklada gotovo izričito svjetovnu, dok u Leipzigu, dolaskom na mjesto kantora crkve sv. Tome, sklada uglavnom crkvenu glazbu. Glavna dužnost mu je opskrbljivati glazbom crkve sv. Tome i sv. Nikole, to jest komponirati nedjeljne i blagdanske kantate, kao i djela za razne prigode (dijelove misa, Magnificate, oratorijske pasije i dr.). U Cöthenu se bavi pretežnom instrumentalnom glazbom, u Leipzigu najviše sklada vokalnu (solističku i zbornu). Cöthenski orkestar sastojao se od izvrsnih profesionalnih glazbenika, a u Leipzigu mu na

raspolaganju stoji ansambl sastavljen uglavnom od gradskih muzičara, skromnih sposobnosti, te od studenata amatera i učenika. Uz to je i zbor u crkvi sv. Tome bio loš i nediscipliniran. U Cöthenu je izvršavao samo zadatke svoje dvorske službe, a u Leipzigu, pored skladateljskih obaveza, mora dijeliti rad na više strana. U njegove dužnosti išla je i nastava glazbe u školi, rukovođenje zborom, orguljanje, nabavljanje glazbenog materijala, te muziciranje kod misa, vjenčanja, pogreba, sveučilišnih i javnih gradskih svečanosti (Kovačević, 1974).

Bachova djelatnost u Leipzigu može se podijeliti u tri razdoblja: od 1723. do 1730. godine, od 1730. do 1740. godine, od 1740. do 1750. godine. U prvom razdoblju sklada *Magnificat* i *Muku po Mateju*, oko 50 crkvenih kantata i nekoliko svjetovnih, zatim sonate za orgulje, partite za klavir. Već pri kraju ovog perioda jasno je iz Bachovih izjava i pisama da nije bio zadovoljan životom i radom u Leipzigu. Ali unatoč razočaranju, on i dalje ostaje u Leipzigu, pomirivši se, makar samo izvana, sa stanjem i prilikama u kojima je trebalo raditi. Drugi odsjek Bachova leipziškog život je doba kada stupa u najzreliju fazu svog života i stvaralaštva, svjestan velikih postignuća, sređujući, sintetizirajući i pretvarajući u novi kvalitet skupljenu baštinu i iskustva. Njegova pažnja usredotočuje se na sakupljanje pretežno ranije nastalih djela u veće zbirke (četiri sveska *Klavierübung*; dva sveska zbirke *Dobro ugođeni klavir*, *18 Choräle* za orgulje itd.) i na crkvene kantate, također djelomično parodije ranijih djela. Karakteristično je za to doba da osim *Mise u h-molu*, nije komponirao više niti jedno veliko oratorijsko djelo. Od 1740. godine Bach se bavi sabiranjem, pročišćavanjem i konačnim dotjerivanjem muzičkog nasljeđa i vlastitih iskustava. U ovom razdoblju sklada četiri majstorska ciklusa: *Goldberg varijacije*, nastale po narudžbi grofa Hermana Karla von Keyserlingka za njegova dvorskog glazbenika Johanna Gottlieba Goldberga; *Das musikalische Opfer*, ciklus na temu koju je Bachu 1747. godine zadao Friedrich II. prilikom skladateljeva posjeta Potsdamu; *Kanonske varijacije na božićni napjev "Vom Himmel hoch, da komm ich her"* i *Umijeće fuge*, djelo u kojemu ni prije ni poslije nitko nije dosegao toliku visinu kontrapunktskog majstorstva u okviru fuge (Kovačević, 1974). Za boravka u Leipzigu Bach je povremeno putovao u druge njemačke gradove radi koncertiranja ili kolaudiranja orgulja. Početkom 1749. godine Bach se razbolio, a krajem godine izgubio je vid. Njegove posljednje skladbe bilježio je, prema diktatu, njegov učenik i zet Johann Christoph Altnikol. Bach umire 28. srpnja 1750. godine u Leipzigu (Kovačević, 1974).

Za života na glasu kao virtuoz i maštovit improvizator na orguljama, te kao majstor skladateljskih tehnika, Bach je nakon smrti ubrzo zaboravljen. Njegova glazbena ostavština,

podijeljena između njegovih sinova Wilhelma Friedemanna i Carla Philippa Emanuela, s vremenom je rasuta i dobrim dijelom izgubljena; sačuvano je nešto više od polovice opusa. Zanimanje za njegovu glazbu i svijest o njegovu značaju javlja se tek početkom XIX. stoljeća u doba romantizma. Odlučan poticaj obnovi izvođenja Bachove glazbe dala je izvedba njegove *Muke po Mateju* pod dirigentskim vodstvom Felixa Mendelssohna-Bartholdyja 1829. godine, kao i prvo sveukupno izdanje djela što ga je pokrenulo Bachovo društvo, osnovano 1850. godine (Kovačević, 1974).

3.2. Značaj Bachova stvaralaštva

Stvarajući u doba kasnoga baroka, Bach u svojem golemom i raznovrsnom opusu dovodi do zaključnog vrhunca dostignuća cijeloga baroknog razdoblja. Kvaliteta u Bachovu stvaralaštvu neprestano se uzdiže – i to kako dimenzija tehničkog umijeća, sadržaja i oblikovanja tako i linija stilskog razvoja. Stilski se nadovezuje neposredno na njemačko nasljeđe u orguljskoj, klavirskoj i vokalnoj glazbi. Neprestano usvaja i nove elemente iz francuske i talijanske glazbe, ali nikad ne upada u obično imitiranje već svemu daje pečat snažne individualnosti koja ga uzdiže iznad svih njegovih suvremenika; njegova se „ruka“ lako prepoznaje čak i u preradbama tuđih djela. Glavna su obilježja njegova skladateljskoga stila melodija široka raspona, bogato razvedeno ornamentiranje solističkih linija, izvanredno složene i često vrlo smione harmonije, motivička građa nabijena pokretačkom snagom te sklonost prema jedinstvenim ritmičkim tokovima i gustoći kontrapunktskog tkiva (Kovačević, 1974).

U pogledu glazbenih vrsta i oblika njegovo stvaralaštvo pruža tipičnu sliku kasnog baroka: preludiji, *toccate*, fantazije, fuge, suite, partite, sonate, kantate, mise, oratoriji i dr. Bachova genijalnost nije u pronalaženju novih oblika nego u tome što je nasljeđene vrste i oblike do krajnjih mogućnosti produbio, sadržajno intenzivirao, obogatio i formalno zaokružio premašivši u tome sve svoje suvremenike. Konkretni povod za komponiranje kod Bacha je još uvijek u najvećoj mjeri – „službena dužnost“. U tom smislu karakteristične su etape njegova života i rada: u Weimaru su do 1713. mnogo zastupane orguljske kompozicije, od 1714. kantate; u Cöthenu je najviše pisao orkestralnu, komornu i klavirsku muziku; u Leipzigu pretežno crkvena djela (iako su i druga područja zastupana). Pored toga je redovno radio na pedagoškim i didaktičkim djelima (Kovačević, 1974).

Osebujnost Bachove glazbe temelji se i na snazi izražaja koji je često vezan na predočavanje afekata, na glazbeno oslikavanje određenih pojmova sadržanih u tekstu ili na asocijativne predodžbe i religioznu simboliku. Time pokazuje da je daleko ispred svojega doba: u baroknim okvirima njegove glazbe anticipiran je duh romantizma. Proturječnost i složenost vremena i sredine u kojoj je živio, proturječnost i složenost glazbene prakse, utjecaja i nasljeđa, odrazili su se u punoj mjeri u Bachovu složenom djelu i djelatnosti. Bach je bio istovremeno sjajan improvizator bujne fantazije i pedantan tehničar; on je nadahnut pjesnik i učenjak eksperimentator; ozbiljan i dubok filozof i priprost građanin pun humora; strog konzervativan pedagog i najsmjeliji inovator; kršćanski vjernik s teocentričko-simbolističkim shvaćanjem i samosvjestan građanin koji revolucionarnom smjelošću ruši granice starih zakona i dogma. Te svoje unutarnje proturječnosti Bach je izrazio i sjedinio u svom stvaralaštvu te svojom genijalnom maštovitošću i bogatstvom izraza stvorio djelo trajne, općeljudske vrijednosti (Kovačević, 1974).

3.3. Razvoj Bachovih kantata

Oko dvije petine Bachovih crkvenih kantata smatra se izgubljenima, a svjetovnih je kantata više izgubljeno nego pronađeno. Teško je stoga pratiti njihov razvoj iako je sačuvani repertoar znatan i približno proporcionalan prema broju kantata skladanih po mjestima gdje je Bach radio. Najranije sačuvane kantate, i vjerojatno Bachove prve, datiraju iz razdoblja u Mülhausenu, a možda i iz Bachova razdoblja u Arnstadtu. Rana vokalna glazba pripada gotovo bez iznimke u kategoriju „orguljske glazbe“. Ta glazbena djela su komadi skladani za određene prilike, a ne regularne kantate za nedjelju ili blagdane u crkvenom kalendaru. Ne uklapaju se u Neumeisterov uspostavljeni moderni tip kantate, već se blisko oslanjaju na središnju njemačku tradiciju. Skladane su kontrapunktskom tehnikom na himne Martina Luthera; dva najbolja primjera su *Christ lag in Todesbanden, BWV 4* i *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106* poznata kao *Actus tragicus* (Stokes, 2000). Tekstovi su uglavnom vađeni iz Biblije ili su koralnog repertoara; slobodno pjesništvo je rijetko. Bach ih nije nazivao kantatama: rezervirao je taj termin za solo kantate talijanskog tipa, dok je svoje crkvene kantate nazivao „Concerto“, a u ranijim djelima „Motetto“, ponekad „Dialogus“ (ovisno o tekstu) ili jednostavno „Musik“ (Wolff i Emery, 2018).

U Wiemaru 1713. godine Bach sklada svoju prvu svjetovnu kantatu (*Jagd-Kantate, BWV 208*) na zahtjev Weissenfelsova dvora. S imenovanjem za dvorskog koncert majstora 2.

ožujka 1714. godine Bach počinje redovito skladati kantate u skladu s dogovorom da na svaku četvrtu nedjelju može skladati skladbu po svojoj želji u kapeli kraljeva dvora. U Weimaru je skladao malo više od dvadeset kantata. Bach se nikad nije čvrsto držao samo jednog pjesnika (osim možda Picandera). U Weimaru je prvi puta koristio tekstove Neumeistera i Georga Christiana Lehmsa, ali je očigledno preferirao tekstove weimarskog dvorskog pjesnika Saloma Francka, autora izuzetno originalnih i dubokih sakralnih i svjetovnih poetskih tekstova. Preseljenjem u Cöthen 1717. g. Bachova glavna zadaća bila je dirigiranje i skladanje instrumentalne glazbe. Razvijao je i prerađivao svoje instrumentalne koncerte, što je najvidljivije u *Brandenburškim koncertima* (Stokes, 2004). U Cöthenu je, sukladno svojim zaduženjima skladao samo svjetovne kantate. Uglavnom su skladane za Novu godinu ili prinčev rođendan. Bachov libretist bio je C. F. Hunold. Kod većine cöthenskih kantata sačuvan je samo verbalni tekst ili su sasvim izgubljene (Wolff i Emery, 2018).

U Leipzigu, glavna Bachova dužnost bila je skladati (ili pripremiti) kantate za luteransku službu, svaki tjedan, osim tijekom Korizme i za zadnje tri nedjelje Došašća. Uz to bilo je potrebno skladati dodatne kantate za dva dana nakon Božića, Uskrsa i Pedesetnice (Duhova). Na te dane kantate su bile pjevane ujutro u crkvi sv. Nikole te ponavljane na večernjim molitvama časoslova u crkvi sv. Tome. Idućeg dana redosljed je bio obrnut, a trećeg dana kantata je jedino izvođena u crkvi sv. Nikole. U prve dvije godine svog boravka u Leipzigu (1723. – 1725.), Bach sklada najveći broj kantata. Na naslovnici kantate *Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61*, Bach je ispisao redosljed leipziške liturgije (za prvu nedjelju Došašća):

1. preludij (orgulje)
2. motet
3. preludij na Kyrie
4. skupno intoniranje/pjevanje
5. čitanje poslanice
6. pjevanje litanija (samo u Došašću i Korizmi)
7. preludij na koral (koji se tada pjeva)
8. čitanje Evandjelja
9. preludij na glavnu temu (kantata)
10. pjevanje Vjerovanja
11. propovijed

12. pjevanje stihova himna
13. Riječi ustanovljenja (sa Posljednje večere)
14. preludij na temu

Glazbena struktura kantata bila je uvjetovana njihovim položajem u luteranskoj službi. U koncertnoj dvorani, završetak sa „jednostavnom“ koralnom harmonizacijom može se činiti kao suprotnost glazbenom vrhuncu, no za Bachovu zajednicu taj zatvarajući himan je pojačavao i zaokruživao propovjednikovu poruku te dopuštao zajednici (barem u teoriji) da sudjeluje. Bilo da se zajednica priključila pjevanju ili ne, sama jednostavnost i prisnost koralnih napjeva pridonosila je osjećaju zajedničkog bogoslužja. Prema nekrologu, koji je najvjerojatnije napisao njegov sin Carl Phillip Emanuel (uz pomoć Johanna Friedricha Agricole), Bach je skladao pet godišnjih ciklusa kantata koje su većinom skladane prije 1730. godine. U prosjeku, skladao je preko pedeset kantata godišnje, premda ih je stotinjak izgubljeno (Stokes, 2004).

U prvom ciklusu kantata Bach ponavlja izvedbe svojih ranijih crkvenih kantata, ali pribjegava i parodijama svjetovnih kantata skladanih u Cöthenu. Što se tiče strukture kantata većinom koristi tri forme:

- a) biblijski tekst-recitativ-aria-recitativ-aria-koral
- b) biblijski tekst-recitativ-koral-aria-recitativ-aria-koral
- c) biblijski tekst-aria-koral-recitativ-aria-koral

Konstantno svojstvo leipziških kantata u cjelini jest okvir koji sadrži veliki uvodni koralni stavak (rijetko se na početku javljaju solo dijelovi) te završni četveroglasni koral, jednostavan, ali izražajan. U usporedbi s weimarskim kantatama, orkestar je veći (Wolff i Emery, 2018).

Drugi ciklus (1724.-25.) uglavnom se sastoji od svježe skladanih koralnih kantata (kantate u kojima se i glazba i tekst temelji na himnima). Autor tekstova koralnih kantata nije poznat, ali je moguće da ih je pisao pastor Christian Weiss iz Crkve sv. Tome. Prema izvorima, sa trećim ciklusom (1725.-27.) Bach prestaje kontinuirano, tjedno skladati kantate. Kantate trećeg ciklusa ne pružaju velike inovacije u glazbenoj strukturi, ali one uključuju solo i dijaloške kantate kao i opsežna dvodijelna djela. Značajno svojstvo ovog ciklusa često je korištenje starijih instrumentalnih stavaka, prethodno istaknuta kao *sinfonia*, ponekad i sa sudjelovanjem zbora. Četvrti ciklus (1728.-29.) temelji se na Picanderovim tekstovima, od kojih je samo par sačuvano. Jedna od karakteristika Picanderovih tekstova česta je

interpolacija koralnih stihova i slobodnog pjesništva, stvarajući atraktivne mogućnosti udruživanja zborova i arija. U ovim kantatama vidljivo je otmjenije oblikovanje pratnje recitativa te cjelovitiji polifoni tretman završnog korala. Iz sačuvanih djela nemoguće je rekonstruirati peti ciklus kantata. U nekrologu se spominje i taj ciklus kako bi se stvorio dojam koliko kantata je još zapravo izgubljeno. Osim kantata skladanih u vezi crkvene godine, Bach sklada crkvene kantate i za druge prilike; promjene gradskog vijeća, vjenčanja, pogrebe, svečano postavljanje orgulja. Bach je uvijek primarno brinuo o kontrapunktskoj organizaciji melodijsko-ritamskih i harmonijskih struktura kako bi dobio povezanost materijala. To je jedan od glavnih razloga zašto su stavci kantata tako podložni parodiji. Tehnički preduvjeti za skladanje djela podložnog parodiji, što je Bach često i činio, metrička su sličnost i izražajna srodnost, ali najbitniji zahtjev je ipak samodovoljnost glazbene supstance i njezina fleksibilnost koja ostavlja znatan prostor za glazbenu interpretaciju novoga teksta (Wolff i Emery, 2018).

Tekstovi Bachovih crkvenih kantata uglavnom sadrže ulomke iz Biblije, molitve iz 16. i 17. stoljeća i recitative. Samo trinaest crkvenih kantata skladane su na tekst jednog autora; tri kantate na tekstove Georga Christiana Lehmsa (*BWV 34, 54 i 170*), te po jedna na tekstove Martina Luthera (*BWV 4*), Paula Fleminga (*BWV 97*), Samuela Rodigasta (*BWV 100*), Johanna Heermanna (*BWV 107*), Johanna Jakoba Schütza (*BWV 117*), Martina Behma (*BWV 118*), Johanna Oleariusa (*BWV 129*), Joachima Neandera (*BWV 137*), Johanna Agricole (*BWV 177*) i Martina Rinckarta (*BWV 192*). Budući da nijedan od tih pjesnika, osim Lehmsa, nije živio u Bachovo vrijeme, ne može se govoriti o umjetničkoj suradnji (Stokes, 2004).

Svjetovne kantate imaju ponešto drugačija obilježja. Pisane su i skladane za posebna događanja i jasno je da su plod suradnje skladatelja i pjesnika. Često su pjesnici morali i mijenjati tekst kako bi bolje odgovarao glazbi. Najuspješniji Bachov suradnik bio je Picander, što je pseudonim pjesnika Christiana Friedricha Henricija (1700.-1764.), koga je Bach počastio stavljanjem njegova imena na naslovnici *Muke po Mateju*. Plod njegove suradnje s Bachom su komične kantate, uključujući *Kantatu o kavi (BWV 211)* i *Seljačku kantatu (BWV 212)*. Prva se ne može smatrati suradnjom u pravom smislu te riječi, budući da je Picander objavio *Kaffekantate* 1732. godine, dok Bachova skladba vjerojatno datira iz 1734. godine. Pravom suradnjom može se smatrati *Seljačka kantata (Mer hahn en neue Oberkeet, BWV 212)* – vrlo je vjerojatno da je sam Picander zapravo i zamolio Bacha da napiše glazbu za tu kantatu, koja je skladana u čast Carlu Henrichu von Dieskau (Stokes, 2004). Bach je

svjetovne kantate skladao za različite prilike: sveučilišne ceremonije, slavlja u školi sv. Tome, za rođendane, slavlja u kućama plemića i uglednijih građana te kao narudžbe od dvora. Svjetovne kantate slične su talijanskoj formi komorne kantate, za dva do četiri glasa, praćene malim instrumentalnim sastavom te građene naizmjenično od recitativa i arija. Libreta takvih kantata često su uključivala mitološka bića koja su obasipala onoga kome je kantata posvećena slavom. Ponekad su libreta sadržavala jednostavnu radnju, ali primarni zadatak kantate je bio veličanje onoga kome je posvećena (Watson, 2010).

Omiljeni format kasnijih leipziških svjetovnih kantata bio je operni *dramma per musica* s jednostavnom radnjom koja odgovara posebnoj prirodi događaja koji se slavi. Iako je *dramma per musica* operni termin, one nisu bile skladane s namjerom da se izvode na pozornici, već za slavlja koja su se održavala na javnom ili u privatnom prostoru (u kavanama ili u dvoranama za bal ili vani u vrtu na gradskom trgu). Izvodili su ih pjevači i instrumentalisti članovi *collegium musicuma*. Takve *drammi per musica* nemaju direktnu vezu sa kompleksnim, raznolikim svijetom glazbenog teatra, ali se na neki način mogu smatrati nusproizvodom takve vrste teatra ([http://www.bach-cantatas.com/Articles/Opera-Drama\[Braatz\].htm](http://www.bach-cantatas.com/Articles/Opera-Drama[Braatz].htm)). Osim Picandera, jedini značajni pjesnik važan za Bachove kantate tijekom toga perioda bio je Johann Christoph Gottsched (1700.-66.), utjecajni leipziški profesor retorike. Postoji konkretan dokaz da je Bach skladao četrdesetak svjetovnih kantata tijekom leipziškog perioda, ali u većini slučajeva samo su tekstovi sačuvani. Njihova priroda nastanka (rođendani i druga slavlja) je glavni razlog zašto ih je toliko izgubljeno: malo ih je moglo biti dvaput izvedeno, i to tek nakon izmjena u tekstu (Wolff i Emery, 2018).

Bach je povremeno koristio materijale iz svojih svjetovnih kantata u religijske svrhe. To posuđivanje i adaptiranje materijala je često krivo shvaćeno. Bach nije pravio razliku između svojih svjetovnih i crkvenih kantata - njemu je bilo prirodno napisati *S.D.G (Soli Dei Gloria)* na kraju crkvene kao i na kraju svjetovne kantate. Bachove crkvene kantate mogu biti shvaćene kao izlaganje osnova i principa kršćanske vjere. Nikad više nije Bach istraživao, bio neumoljiv, dublji ili precizniji. Zemaljski život ili vječni, djela i vjera, smrtnost i smrt, grijeh i pokajanje, patnja i spasenje – sve emocije i inspiracije kršćanske duše strastveno prezentirane kroz simbolično značenje genijalnom glazbenom imaginacijom (Stokes, 2004).

3.4. Kantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147

Kantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, prevedena kao Srce i usta i djelo (čin) i život, skladana je za četvrtu nedjelju Došašća, moguće 20. prosinca 1716. godine te nakon toga proširena u Leipzigu oko 1727. godine za blagdan Pohoda Blažene Djevice Marije. Tekst većeg dijela kantate napisao je Salomo Franck, a ostale stihove je dodao nepoznati autor, najvjerojatnije sam skladatelj, Bach. Stihovi se temelje na Evandjelju po Luki 39-56 - Ivanovo začće, Marijin pohod Elizabeti te na Magnificatu (Veliča). Kantata je duga, sastoji se od deset brojeva u dva dijela (tablica 1). Svaki dio završava opsežnim koralom jednake glazbe, ali drugačijeg teksta, kojim je ova kantata stekla popularnost i koji se najčešće i izvodi (Whittaker, 1959).

Tablica 1: Struktura kantate *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147 (izvor: Waldersee, 1884).

Prvi dio	Drugi dio
I. <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i> (koral)	VII. <i>Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne</i> (arija)
II. <i>Gebenedeiter Mund!</i> (recitativ)	VIII. <i>Der höchsten Allmacht Wunderhand</i> (recitativ)
III. <i>Schäme dich, o Seele nicht</i> (arija)	IX. <i>Ich will von Jesu Wunden singen</i> (arija)
IV. <i>Verstockung kann Gewaltige verblenden</i> (recitativ)	X. <i>Jesu bleibet meine Freude</i> (koral)
V. <i>Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn</i> (arija)	
VI. <i>Wohl mir, daß ich Jesum habe</i> (koral)	

Iz priložene strukture vidljivo je da je kantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147 oblikovana prema tipičnoj Bachovoj formi (biblijski tekst – recitativ – arija – recitativ – arija - koral). Skladana je za više glasova (sopran, alt, tenor i bas), mješoviti zbor i instrumentalnu pratnju koju čine dvije oboe, oboa d`amore, truba, dvije *oboe da caccia*, dvije violine, viola i continuo (čembalo i/ili orgulje). Početni polifoni koral je opsežni i veličanstveni primjer Bachove genijalnosti. Bach vješto koristi dinamičke promjene (*forte*,

piano i pianissimo); dionica trube je virtuozna, fagot većinom udvostručava kontinuo ili dionicu basa u zboru (ponekad je i neovisan o njima), dok je oboa identična s violinom. Glazbeni materijal sastoji se od četiri glazbene ideje. Na početku kantate truba, praćena kontinuum i fagotom, izlaže temu koja se odmah zatim ponavlja u dionici prve violine (slika 1). Pri nastupu zbora, Bach ponovno koristi šesnaestinske pasaže koje podsjećaju na kraj teme, a povezane su s riječi *Leben* (život) (slika 2.). Tekst početnog korala napisao je Samuel Franck (Whittaker, 1959).

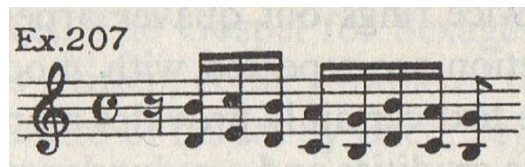


Slika 1: Početna tema kantate (izvor: Whittaker, 1959).



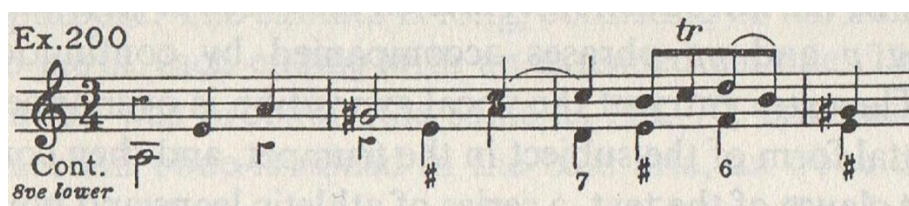
Slika 2: Motiv šesnaestinskih pasaža iz teme (izvor: Whittaker, 1959).

Nakon korala slijedi recitativ tenora (II.) praćen gudačima. Tekst se oslanja na Marijino veličanje Boga koji je uzvisio svoju neznatnu službenicu (Magnificat). Pratinja je fino izvedena s brojnim dijatonskim i kromatskim modulacijama i neakordičkim tonovima (izmjenični, prohodni tonovi, anticipacije). Recitativ basa (IV.) odlikuje se zapanjujućom količinom raznolikosti u dionici bassa continua u samo nekoliko taktova (rastavljeni akordi u šesnaestinkama, osminkama, repetirajući tonovi u šesnaestinkama). Treći recitativ, recitativ alta (VIII.), bavi se temom Marijina posjeta rođakinji Elizabeti, kao što je zabilježeno u Evandjelju po Luki. Vrlo je dug, dvadeset i sedam taktova sporog tempa. Glavna karakteristika ovog recitativa su dvije *oboe da caccia* čije se melodije kreću u paralelnim tercama i sekstama imitirajući razgovor dviju žena (slika 3) (Whittaker, 1959).

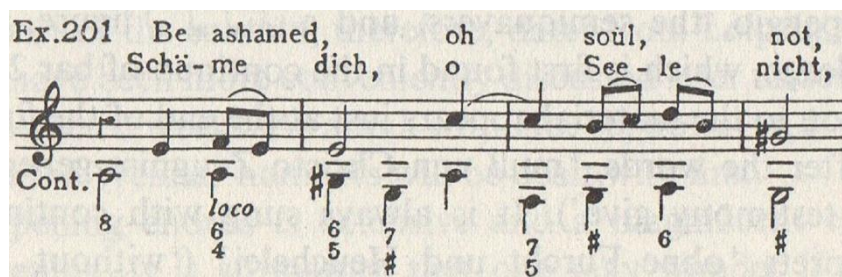


Slika 3: Paralelne sekste u dionicama *oboe da caccia* (izvor: Whittaker, 1959).

Arija alta (III.) tipičan je primjer Bachove tehnike skladanja. Temu na početku arije iznosi oboa (slika 4), a zatim se uz neke promjene ponavlja u dionici alta (slika 5). Arija soprana (V.) i arija tenora (VII.) karakteristične su po šesnaestinskim triolama u pratećim dionicama. U ariji tenora šesnaestinske triole javljaju se u dionici kontinua, dok se u ariji soprana javljaju u dionici violine solo (slika 6) Whittaker, 1959).



Slika 4: Tema arije alta (izvor: Whittaker, 1959).



Slika 5: Imitacija teme (izvor: Whittaker, 1959).



Slika 6: Šesnaestinske triole u dionici violine solo (izvor: Whittaker, 1959).

Oba dijela kantate završavaju proširenim homofonim koralom (VI. i X.) iste glazbe, ali različitih strofa. Koral se temelji na melodiji himna „*Werde munter, mein Gemüthe*“ Johanna Schopa, koju je Bach harmonizirao i orkestrirao. Tekst korala preuzet je iz šeste, odnosno sedamnaeste strofe himna „*Jesu, meiner Seelen Wonne*“, Martina Jahna (tablica 2). Koral *Jesu bleibet meine Freude* najpopularniji je i najizvođeniji broj iz ove kantate (Whittaker, 1959).

Tablica 2: Tekstovi šeste i sedamnaeste strofe himna *Jesu, meiner Seelen Wonne* (izvor: vlastiti prijevod, tekst kantate na mrežnoj stranici

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv147.htm).

<p style="text-align: center;">6. strofa</p> <p>Wohl mir, dass ich Jesum habe, O wie feste halt ich ihn, Dass er mir mein Herze labe, Wenn ich krank und traurig bin. Jesum hab ich, der mich liebet Und sich mir zu eigen gibet; Ach drum lass ich Jesum nicht, Wenn mir gleich mein Herze bricht.</p>	<p>Blago meni što imam Isusa, O kako Ga čvrsto držim, Jer mi krijepi srce, Kad sam tužan i bolestan. Imam Isusa, koji me ljubi, On sam je tu za mene, Ah, zato Ga neću napustiti, Kad me srce izdaje.</p>
<p style="text-align: center;">17. strofa</p> <p>Jesus bleibet meine Freude, Meines Herzens Trost und Saft, Jesus wahret allem Leide, Er ist meines Lebens Kraft, Meiner Augen Lust und Sonne, Meiner Seele Schatz und Wonne; Darum lass´ ich Jesum nicht Aus dem Herzen und Gesicht.</p>	<p>Isus je moja radost, Moga srca utjeha i snaga, Isus brani od svih zala, On je snaga mog života, Mojih očiju veselje i sunce, Moje duše blago i milina; Zato neću napustiti Isusa, Ni iz srca ni s lica.</p>

3.5. Kantata *Mer hahn en neue Oberkeet* (Seljačka kantata), BWV 212

Svojim kantatama Bach obično daje ime prema prvom stihu, u ovom slučaju - „*Mer hahn en neue Oberkeet*“ (Imamo novog vladara). Kantata dobiva naziv „*Seljačka*“ jer Bach u njoj oslikava prizore iz seljačkog života. Autor teksta kantate je Christian Fredrich Henrici, njemački pjesnik koji je pisao pod pseudonimom Picander. Tekst je pisan u čast Carla Heinricha von Dieskau koji 30. kolovoza 1742. godine preuzima dužnost vladara plemićkog imanja u Kleinzschocheru. Kao upravitelj okruga bio je revizor zemlje, alkohlnih pića, poreza na dohodak te tromjesečnog poreza. Picander je dobio dužnost sakupljanja poreza na alkoholna pića. U znak zahvale ili želje za održanjem svoje pozicije napisao je *Cantata en burlesque* u čast svog novog vladara (Whittaker, 1959).

U ovoj kantati može se iščitati Bachova sposobnost za teatar, njegov kapacitet za skladanje glazbe koja bi učinila *Singspiel* (njem. opera XVIII. stoljeća) besmrtnim. Njen humor je direktniji nego u *Kantati o kavi BWV 211* jer se tamo Bach bavi komedijom građanstva; ovdje se savršeno prilagođava teškom životu seljaštva i daje nam da vidimo da ga njihova glazba, iako izvan njegova glazbenog svijeta, privlači te da je sposoban cijeliti njenu svježiu i neoskvrnjenu ljepotu. Kantata obiluje plesovima i narodnim napjevima. Bach zbija šale na svoj vlastiti stil, ulazi u razne situacije sa pravim osjećajem za komediju. Glazba kantate gotovo kao da je pisana za kazalište; ni jedna talijanska opera buffa iz XVIII. stoljeća ne može biti više prikladna od nje. No, iako kantata sadrži jednostavne napjeve i plesove te komične situacije, skladana je tako detaljno i fino kao da se radi o crkvenoj glazbi. Radnja kantate je vrlo jednostavna: dva seljaka, sopran i bas, razgovaraju o svom novom vladaru i njegovoj ženi, šale se, šire tračeve okruga, žale se na porez te na kraju odlaze u gostionicu na piće. U kantati nema zborskih dijelova, njihov dijalog se očituje u recitativima i arijama. Picander u tekstu nastoji očuvati lokalni (saxonski) dijalekt miješajući književni jezik sa povremenim provincijalizmima, pa čak i vulgarnostima (Whittaker, 1959). Kantata je građena od 24 stavka (tablica 3), čime je ujedno i najduža Bahova kantata. Skladana je za dva glasa (sopran i bas) i instrumentalnu pratnju koju čine dvije violine, viola, blok flauta, rog i continuo.

Tablica 3: Struktura kantate *Mer hahn en neue Oberkeet, BWV 212* (izvor: Waldersee, 1881).

I.	<i>Uvertira (Sinfonia)</i>
II.	<i>Mer hahn en neue Oberkeet</i> (arija soprana i basa)
III.	<i>Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her</i> (recitativ basa i soprana)
IV.	<i>Ach, es schmeckt doch gar zu gut</i> (arija soprana)
V.	<i>Der Herr ist gut: Allein der Schösser</i> (recitativ basa)
VI.	<i>Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm</i> (arija basa)
VII.	<i>Es bleibt dabei</i> (recitativ soprana)
VIII.	<i>Unser trefflicher</i> (arija soprana)
IX.	<i>Er hilft uns allen, alt und jung</i> (recitativ basa i soprana)
X.	<i>Das ist galant</i> (arija soprana)
XI.	<i>Und unsre gnädge Frau</i> (recitativ basa)
XII.	<i>Fünzig Taler bares Geld</i> (arija basa)
XIII.	<i>Im Ernst ein Wort!</i> (recitativ soprana)
XIV.	<i>Klein-Zschocher müsse</i> (arija soprana)
XV.	<i>Das ist zu klug vor dich</i> (recitativ basa)
XVI.	<i>Es nehme zehntausend Dukaten</i> (arija basa)
XVII.	<i>Das klingt zu liederlich</i> (recitativ soprana)
XVIII.	<i>Gib, Schöne</i> (arija soprana)
XIX.	<i>Du hast wohl recht</i> (recitativ basa)
XX.	<i>Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust!</i> (arija basa)
XXI.	<i>Und damit sei es auch genug</i> (recitativ soprana i basa)
XXII.	<i>Und dass ihr's alle wisst</i> (arija soprana)
XXIII.	<i>Mein Schatz, erraten!</i> (recitativ soprana i basa)
XXIV.	<i>Wir gehen nun, wo der Tudelsack</i> (zbor)

Već u uvodnom stavku vidljivo je da kantata obiluje plesovima i narodnim napjevima. Uvertira (sinfonia) imitira seoski glazbeni sastav, kako u partituri – violina, viola i kontinuo, tako i u potpuri maniri u kojoj jedna melodija naglo prestaje, a druga počinje. Bach u ovoj

uvertitri kao da pruža primjer kako ne skladati glazbu, ili barem kako to inače ne čini. Melodije se nižu jedna za drugom bez ikakvog razvoja ili proširenja; svaka traje onoliko koliko je dovoljno da ostavi neki dojam. Tako uvertira počinje austrijskim plesom (landler) (slika 7), na koji se odmah nadovezuje drugi ples (slika 8). Zatim slijedi nešto mirniji treći ples (slika 9). Na četvrti ples, koji je građen od četiri kratke fraze (slika 10), nadovezuje se unison saraband (slika 11). Sekventnim ponavljanjem njegova drugog takta postiže se efekt poluozbiljne komičnosti (slika 12). Pri samom kraju javlja se još jedan ples narodnog karaktera s neočekivanom snizilicom *b* u svom drugom dijelu (slika 13). Na kraju uvertire ponovno se javlja početni ples, kojim Bach zaokružuje ovaj niz plesova (Whittaker, 1959).



Slika 7: Početak uvertire (izvor: Whittaker, 1959).



Slika 8: Drugi ples (izvor: Whittaker, 1959).



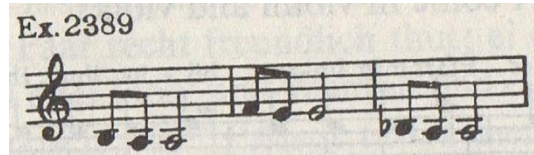
Slika 9: Treći ples u 6/8 mjeri (izvor: Whittaker, 1959).



Slika 10: Četvrti ples (izvor: Whittaker, 1959).



Slika 11: Unisoni saraband (izvor: Whittaker, 1959).



Slika 12: Sekventno ponavljanje drugog takta sarabanda (izvor: Whittaker, 1959).



Slika 13: Ples narodnog karaktera s neočekivanom snizilicom *b* (izvor: Whittaker, 1959).

U uvertiri Bach kao da priprema slušatelja za ono što slijedi; komično djelo, koje ne treba uzimati preozbiljno, skladano u svrhu zabave i razonode. Toga postajemo svjesni već unutar prvih sekundi slušanja. Cjelokupna struktura kantate je dosta jednostavna i jasna. Neprestano se izmjenjuju arije i recitativi, od kojih su šest dueta (dvije arije i četiri recitativa). Takvim izmjenama prikazan je dijalog između dva seljaka (sopran i bas). Početni duet najavljuje dolazak novoga vladara i u formi jest bourréea (ples). Time se i dalje utvrđuje plesni karakter ove kantate, prisutan i u ostalim arijama; npr. IV., VI. i XII. su poljski plesovi, dvije poloneze i mazurka. Jedino arija basa XX., uz recitative, nije plesnog karaktera ili ne sadrži neki narodni napjev. Treći stavak jest recitativ, kao i svi ostali neparni stavci (osim prvoga). Ovdje Bach koristi melodiju koja je nalik onoj u Goldbergovim *Quodlibet varijacijama* (slika 14). Melodiju iznose violina i viola koje Bach koristi jedino u ovom recitativu. Svi ostali su samo uz pratnju bassa continua (Whittaker, 1959).



Slika 14: Melodija recitativa nalik Goldbergovim *Quodlibet varijacijama* (izvor: Whittaker, 1959).

Bachova izvanredna snalažljivost i probojan uvid u sve forme umjetnosti jednako se može vidjeti u ovim jednostavnim arijama kao i visoko razvijenim arijama crkvenih kantata. One se razlikuju u strukturi od normalnih arija, kratke su i melodične, bogate, ali na suptilan način. Arija *Unser trefflicher* (VIII.), u formi sarabanda, počinje dobro poznatom melodijom „*Les folies d'Espagne*“ koja se ponavlja nekoliko puta tijekom arije (slika 15). Temelji se na harmonijskoj progresiji koja je često korištena u ono vrijeme; Händel je jedan od skladatelja koji su je koristili, kao i Corelli, Vivaldi, Lully, Pergolesi i drugi. Melodija porijeklo vuče iz ludog i divljeg plesa „*folia*“. Javlja se samo u orkestru; glas nikada ne sudjeluje u njoj (Whittaker, 1959).



Slika 15: Početak arije *Unser trefflicher* (izvor: Whittaker, 1959).

U ariji *Es nehme zehntausend Dukaten* (XVI.) Bach koristi lovačku pjesmu, originalno iz Francuske, ali poznatu po cijeloj Europi. Arija je značajna po tome što Bach u njoj uvodi rog, koji se tradicionalno povezuje s lovom. Uloga roga je minimalna, udvostručava glas, a na kraju arije violine. Rog se ponovno javlja u recitativu soprana XVII. Arija *Klein-Zschocher müsse* (XIV.) u kojoj sopran pjeva o ljepoti života u Kleinzschocheru, u formi je menueta (slika 16) (<http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-98-bwv-212/>).

Slika 16: Početak arije *Klein-Zschocher müsse* (izvor: Whittaker, 1959).

Arija *Dein Wachs turn sei feste* parodija je Panove arije *Zu Tanze, zu Sprunge* iz Bachove svjetovne kantate *Der Streit zwischen Phoebus und Pan BWV 201*. U originalnom tekstu Pan se natječe s Phoebus tko će pronaći boljeg glazbenika, pozivajući sve oko njega na ples, rasonodu i ženidbu. Bach koristi ovu ariju u kontekstu Pheobes i Pana kako bi

demonstrirao „nisku umjetnost“, glazbu manje ugladenosti. U ariji seljak griješi i smatra je „visokom umjetnosti“, čime iskazuje svoj manjak kulture (<http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-98-bwv-212/>).

Najpopularnija i najpoznatija arija iz ove kantate jest svakako *Ach, es schmeckt doch gar zu gut*, iako tekst i nije baš pristojan, ugladen (tablica 4). Posebno je zanimljiv kontrast između trodobnog i dvodobnog ritma, kroz repeticiju „gar zu gut“ (slika 17).

Tablica 4: Tekst arije *Ach, es schmeckt doch gar zu gut*

(izvor: vlastiti prijevod, tekst kantate na mrežnoj stranici

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv212.htm).

<p>Ach, es schmeckt doch gar zu gut, Wenn ein Parr recht freundlich tut; Ei, da braust es in dem Ranzen, Als wenn eitel Flöh und Wanzen Und ein tolles Wespenheer Miteinander zänkisch war.</p>	<p>Ah, malo je previše ugodno kada se par jako prijatelji. Oh, leptirići u truhu baš kao da su se muhe i bube i ludi roj osa zamjerili jedni drugima.</p>
--	--



Slika 17: Početak arije *Ach, es schmeckt doch gar zu gut* (izvor: Whittaker, 1959).

Završni duet, u formi bourréea, označen je kao *Coro* (zbor) iako se radi o duetu soprana i basa. Violina svira unisono sa sopranom, osim na mjestima gdje sopran pjeva „*Tudelsack*“ (tablica 5). Ta pasaža jedna je od najkomičnijih dijelova kantate (slika 18). Kroz cijelu kantatu može se iščitati da Bach, kao vrlo vješti gradski glazbenik i majstor kontrapunkta, daje ironični komentar na jednostavnu, primitivnu popularnu glazbu (Whittaker, 1959).

Tablica 5: Tekst završnog dueta *Wir gehn nun, wo der Tudelsack*

(izvor: vlastiti prijevod, tekst kantate na mrežnoj stranici

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv212.htm).

<p>Wir gehn nun, wo der Tudelsack In unsrer Schenke brummt; Und rufen dabei fröhlich aus: Es lebe Dieskau und sein Haus, Ihm sei beschert, Was er begehrt, Und was er sich selbst wünschen mag!</p>	<p>Idemo sada, gdje gajde zuje u našoj konobi i veselo uzvikujmo putem: Neka živi Dieskau i njegova obitelj, Neka bude blagoslovljen s onim što želi i što može poželjeti za sebe!</p>
---	--

Ex. 2414 Wir gehn nun wo der Tu - del - sack, der

S.
B.
8ve lower

Tu - del - Tu - del - Tu - del - Tu - del - Tu - del - Tu - del - sack,

Slika 18: Početak završnog dueta *Wir gehn nun, wo der Tudelsack* (izvor: Whittaker, 1959).

4. UPOZNAVANJE KANTATE U NASTAVI GLAZBENE KULTURE I GLAZBENE UMJETNOSTI

4.1. Slušanje kao temeljna aktivnost nastave glazbe

Slušanje glazbe jest prva asocijacija kada spomenemo riječ „glazba“. I sami skladatelji pišu svoje skladbe upravo zato da ih se sluša i doživi. Stoga bi, po nekoj logici, slušanje glazbe trebalo predstavljati temelj nastave glazbe. No, unatoč tome, ono dugo nije bilo prisutno u nastavi glazbe, kako zbog tehničkih nedostataka, tako zbog neadekvatno zamišljenog nastavnog plana i programa. Ono što je omogućilo zaokret u koncepciji nastave glazbe prvenstveno jest pojava elektrofonije, to jest mogućnosti snimanja i reprodukcije glazbe. Tek je njezinom pojavom bio moguć prijelaz s modela aktivnoga muziciranja na recepcijski model, što u bitnomu mijenja i gledanje na cilj nastave glazbe. Prema konceptu aktivnoga muziciranja cilj nastave glazbe bio je dječje izvođenje glazbe (sviranje, pjevanje, stvaralaštvo), dok recepcijski model omogućuje ostvarenje stvarnoga cilja glazbene nastave; uvođenje učenika u glazbenu kulturu i oblikovanje glazbenog ukusa (Rojko, 2011). No, kako uvijek postoje dvije strane, pojava elektrofonije omogućila je i samim učenicima da lako dođu do glazbe. U današnje vrijeme, dodiranjem prsta na svojim *smartphone* uređajima, učenici za svega par sekundi mogu doći do glazbe koju u tom trenu poželeslušati. Nažalost, ta glazba često nema nikakvu ili gotovo nikakvu umjetničku vrijednost i uglavnom se svodi na ono što serviraju *mainstream* mediji, dok se klasična glazba u većini slučajeva izbjegava u širokom luku. U svom svakodnevnom životu možda se i imaju priliku susresti s kantatom, ponajprije preko atraktivnijih ulomaka iz Orffove kantate *Carmina Burana*, ali vjerojatno nisu ni svjesni o kojoj glazbenoj vrsti je riječ. Stoga, pojava elektrofonije otvorila je nove mogućnosti u nastavi glazbe, ali ujedno i dala veliku odgovornost nastavnicima da u moru svakojakih glazbenih žanrova usmjeravaju učenike prema umjetnički vrijednoj glazbi, odgajajući ih za kritički i selektivan pristup glazbenoj ponudi (Nacionalni kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost: prijedlog, 2016).

Značajan pomak napravljen je nastavnim planom i programom iz 2006. godine u okviru projekta izrade *Hrvatskoga nacionalnog obrazovnog standarda* (HNOS), kojim slušanje glazbe i upoznavanje njenih pojavnih oblika u okviru *otvorenog modela* nastave glazbe postaje obaveznom i središnjom aktivnosti, dok su ostale aktivnosti ostavljene na izbor samome nastavniku. Kao zadatak slušanja glazbe navodi se razvoj glazbenog ukusa, ali i

upoznavanje konkretnih glazbenih djela i odlomaka. Također se ističe da se skladbe upoznaju postupkom aktivnog slušanja sa zadacima postavljenim neposredno prije slušanja kako bi se pobudila učenikova pozornost. Estetski pristup glazbenom djelu nalaže da se ti zadaci odnose isključivo na glazbene (tempo, dinamika, izvođački sastav, pjevački glasovi i drugo), a ne na izvan-glazbene elemente (Šulentić Begić, 2010).

Prema navedenim argumentima vidljivo je da je slušanje glazbe opravdano temeljna aktivnost u nastavi glazbe. Za jednog učenika neglazbenika daleko je važnije i korisnije da poznaje samu glazbu nego da ima znanje o toj glazbi, znanje koje će mu ionako ubrzo „ispariti“. Poznavanje glazbe može se jedino steći kvalitetnim aktivnim slušanjem glazbe. Ni jedna druga aktivnost ne može učenika neglazbenika tako dobro upoznati s glazbom kao slušanje te iste glazbe.

4.2. Obrada kantate u nastavi Glazbene kulture

Obradi vokalno-instrumentalnih vrsta pristupamo istom filozofijom – do informacija o djelima poput kantate i oratorija dolazimo slušanjem i upoznavanjem istih. Slušanju se može pristupiti na dva načina: *ilustracijski* ili *informativno*, koji podrazumijeva slušno prezentiranje većeg broja kraćih odlomaka kako bi se shvatila cjelina i *umjetnički* ili *formativno* kojemu je cilj da se glazbeno djelo (jedan cijeli stavak, odlomak, arija), upozna, shvati, zapamti i doživi kao glazba, a ne kao da njime želimo nešto pokazati. Pri obradi glazbenih vrsta treba težiti umjetničkom slušanju i umjetničkom pristupu iz razloga što je smisao učenja glazbe učenje nje same, a ne stjecanje znanja o glazbi. Pridjev *umjetničko* upućuje na očekivanje da će glazba na slušatelja izvršiti određeni umjetnički utjecaj koji kumulativno vodi formiranju glazbenog ukusa (Rojko, 2005).

Prema HNOS-u, vokalno-instrumentalne vrste (kantata i oratorij) obrađuju se u osmom razredu osnovne škole. Kao ključni pojmovi za obradu vokalno-instrumentalnih vrsta navode se glazbeni brojevi kao takvi, a pod obrazovna postignuća za nastavnu jединicu vokalno-instrumentalne vrste kao što je kantata navodi se sljedeće: poznavati barem po dva cijela glazbena primjera (arije, uvertire, brojevi) na razini prepoznavanja, ne treba pamtit i verbalne definicije nego znati svojim riječima odrediti vrstu: oratorij, kantata. Pojedini glazbeni brojevi iz Bachovih kantata koji se nalaze u prijedlozima za slušanje glazbe pojavljuju se i ranije. Tako u petom razredu, između ostaloga, možemo učenicima demonstrirati *Ach es schmeckt doch gar zu gut* iz *Seljačke kantate, BWV 212*, pri obradi

dvodijelnog oblika, u šestom razredu ariju *Ich habe genug* iz istoimene kantate pri obradi pjevačkih glasova te brojne druge glazbene brojeve i ulomke prilikom obrade instrumenata u sedmom razredu osnovne škole (Nastavni plan i program za osnovnu školu, 2006).

Trenutni prijedlog Nacionalnog kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost učenje i poučavanje glazbe temelji na obilježjima otvorenog i humanističkog kurikulum u kojemu su sve aktivnosti usmjerene realizaciji visoko kvalitetnog, učinkovitog, poticajnog procesa učenja i poučavanja. Svakom učitelju predmeta Glazbena kultura/Glazbena umjetnost ukazana je mogućnost da, u skladu sa sklonostima i preferencijama učenika, samostalno utvrdi izvedbene aktivnosti organizirajući odgojno-obrazovne ishode iz tri međusobno povezane domene: slušanja i upoznavanja glazbe, izražavanja glazbom i uz glazbu te glazbom u kontekstu. Obrada kantate kao vokalno-instrumentalne glazbene vrste uvrštena je u treći ciklus (od šestog do osmog razreda osnovne škole). Kao obrazovni ishod u sedmom razredu osnovne škole, između ostalog, navodi se razlikovanje, opisivanje i uspoređivanje pojedinih vokalnih, instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih glazbenih vrsta; uspoređivanje organizacija različitih glazbenih vrsta, navodeći sličnosti i razlike; svrstavanje glazbenih djela u određenu glazbenu vrstu prema njihovim karakteristikama (Nacionalni kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost: prijedlog, 2016).

4.3. Obrada kantate u nastavi Glazbene umjetnosti

Nastava glazbe u gimnaziji izvodi se pod predmetnim imenom *Glazbena umjetnost*. Postoje dva modela koncipiranja nastave glazbene umjetnosti u gimnaziji: *dijakronijski*, koji pretpostavlja striktno kronološku koncepciju povijesti glazbe i *sinkronijski* u kojem je u prvom planu glazba i njezini pojavni oblici, a ne kronološki povijesni redoslijed. Današnja nastava glazbe u gimnaziji tipičan je primjer dijakronijskog modela koji pretendira na to da učenik nakon četiri godine obrazovanja dobije cjelovitu sliku o glazbi u cijeloj ljudskoj povijesti (Rojko, 2001).

Nastavna tema *kantata* obrađuje se u dijakronijskom modelu nekoliko puta: u drugom razredu kao kantata u kontekstu vokalno-instrumentalnih baroknih vrsta duhovnog sadržaja te kao kantata u okviru „velikih vokalno-instrumentalnih ostvarenja klasike“ i u četvrtom razredu kao kantata u okviru „velikih vokalno-instrumentalnih vrsta prve polovice 20. stoljeća“, u okviru „sinteze zbivanja između dva rata“ te u okviru „velikih vokalno-instrumentalnih vrsta druge polovice 20. stoljeća (Nastavni programi za gimnazije, 1994).

U sinkronijskom modelu nastavna je tema *kantata* i ona se u tom trenutku obrađuje naprosto kao glazbena vrsta, pri čemu će se, jasno, reći i kad je nastala i kakva je bila, recimo, Bachova za razliku od, recimo, Orffove, koji su važni skladatelji, ukratko, sve ono što mislimo da bi obrazovani neglazbenik morao znati o kantati. Umjesto “razvlačenja” teme po razredima, sinkronijski se model – po prirodi stvari – ograničuje na informacije koje stanu u petnaestak, dvadesetak minuta, a preostalo vrijeme posvećuje upoznavanju i zapamćivanju nekoliko učenicima atraktivnih glazbenih primjera – onoliko njih koliko dopušta ukupno raspoloživo vrijeme (Rojko, 2001).

Prema trenutnom prijedlogu Nacionalnog kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost, obrada kantate kao vokalno-instrumentalne vrste u srednjoj školi uvrštena je u četvrti i peti obrazovni ciklus. Neki od obrazovnih ishoda tom ciklusu su slušno analiziranje osnovnih obilježja različitih vrsta glazbe te glazbenih stilova, pravaca i žanrova, objašnjavanje razvoja i organizacije glazbenih oblika i vrsta, opisivanje razvoja glazbene umjetnosti u društveno-povijesnom i kulturnom kontekstu. Oni se mogu usvajati kronološki (dijakronijski pristup) ili integrativno, svladavanjem različitih glazbenih pojava (sinkronijski pristup), a izbor dijakronijskog ili sinkronijskog modela uvjetovat će realizaciju navedenog ishoda (Nacionalni kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost: prijedlog, 2016).

4.4. Primjer realizacije nastavne jedinice na temu *Kantata*

Za obradu kantate kao glazbene vrste mogu se uzeti glazbeni brojevi iz dviju Bachovih kantata: iz crkvene kantate *Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147* i svjetovne kantate *Mer hahn en neue Oberkeet (Seljačka kantata), BWV 212*. Primarni i najvažniji zadatak nastave bio bi odslušati, zapamtiti i zadržati na slušnom repertoaru barem tri glazbena broja iz navedenih kantata, a obrada nastavne jedinice – kantate bila bi sredstvo pomoću kojeg se dolazi do cilja, a to je poznavanje glazbene literature i razvoj glazbenog ukusa.

Poželjno je da sat započne glazbom iz koje se izvodi najava naslovne jedinice i naslov, a tijekom i nakon slušanja postepeno se doziraju verbalne informacije o kantati. Potrebno je prezentirati i tekstove glazbenih brojeva koji će se slušati, kako bi učenici mogli zaključiti je li riječ o duhovnoj ili svjetovnoj glazbi. Kao i pri slušanju bilo kojeg drugog djela pa tako i kantate, učenike je potrebno glazbeno pripremiti za aktivno slušanje glazbe. Glazbena priprema pretpostavlja davanje zadataka tijekom slušanja: izvođači, glazbene karakteristike

izvedbe, odnos glasa i orkestra, glazbeni oblik odlomka ili pjevanje teme/arije u cjelini ili njezinih dijelova. Na temelju slušanja izvodi se definicija nastavne jedinice.

4.4.1. Skica nastavnog sata

Opis nastavnog sata formulirat će se kao razgovor učitelja s učenicima.

Poslušat ćemo jedan glazbeni primjera pa ćemo zajedno odrediti njegovu strukturu. Pazit ćemo i na izvođače te pokušati odrediti je li riječ o homofonom ili polifonom slogu! Pripazimo i na tekst!

♩1. J. S. Bach: *Seljačka kantata BWV 212*: arija *Ach es schmeckt doch gar zu gut*. U toku slušanja na ploči nastaje sljedeća shema (uz veliku pomoć nastavnika)

a a ll:b a:ll Coda

- *Tko su izvođači?* ... sopran u prvom dijelu, bas u drugom, uz pratnju orkestra
- *Kakav orkestar?* ... komorni orkestar
- *Glazbala?* ... violina, viola, kontinuo
- *Što možemo zaključiti iz sheme?* ... dvodijelna pjesma
- *Homofonija ili polifonija?* ... homofonija
- *Na kojem jeziku je tekst?* ... na njemačkom jeziku

Primjer ćemo poslušati još jednom.

Pročitat ćemo tekst (tablica 6), odrediti je li svjetovnog ili religioznog karaktera i pratiti kako je uglazbljen. Osim toga, odmah nakon prvog primjera poslušat

ćemo i drugi, kraći primjer, te ćemo odrediti njihove sličnosti i razlike!

♪2. J. S. Bach: *Seljačka kantata BWV 212*: recitativ *Der Herr ist gut*.

Tablica 6: Tekst arije *Ach, es schmeckt doch gar zu gut*

(izvor: vlastiti prijevod, tekst kantate na mrežnoj stranici

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv212.htm).

<p>Ach, es schmeckt doch gar zu gut, Wenn ein Parr recht freundlich tut; Ei, da braust es in dem Ranzen, Als wenn eitel Flöh und Wanzen Und ein tolles Wespenheer Miteinander zänkisch war.</p>	<p>Ah, malo je previše ugodno kada se par jako prijatelji. Oh, leptirići u truhu baš kao da su se muhe i bube i ludi roj osa zamjerali jedni drugima.</p>
--	--

- *Je li tekst religioznog ili svjetovnog karaktera?* ... svjetovnog
- *O čemu se radi?* ... uglazbljeni stihovi
- *Kakva je melodija, ugođaj glazbe?* ... slobodni odgovori učenika
- *Tko pjeva drugi primjer?* ... bas
- *Koje su sličnosti između ova dva primjera?* ... glas + pratnja
- *U čemu se razlikuju?* ... u prvom primjeru melodija je pjevna, u drugom više kao govor
- *Prema tome što bi bio prvi primjer, a što drugi?* ...arija, recitativ
- *Podsjeća li vas to na neke glazbene vrste koje smo učili?* ...opera, oratorij
- *Glazba koju smo slušali dva su primjera iz **kantate** J. S. Bacha...* Sve izgovoriti i napisati na ploču!
Upisati naslov nastavne jedinice!

Poput oratorija, kantata je vokalno-instrumentalno djelo za soliste (pjevače), zbor i orkestar, ali je manjeg opsega. Kao i oratorij, izvodi se koncertno, a ne u kazalištu.

- Riječ kantata dolazi od tal. riječi *cantare*, što znači...?

... pjevati

... što ukazuje na primarnost pjevanja u kantati

- Poslušat ćemo još jedan glazbeni broj iz iste kantate. Odredit ćemo izvođače, vrstu pjevačkog glasa te je li riječ o homofonom ili polifonom slogu!

♩3. J. S. Bach: Seljačka kantata BWV 212:

Wir gehen nun wo der Tudsack

- Izvođači, vrsta glasa?
- Homofonija ili polifonija?

...sopran i bas uz pratnju orkestra

...homofonija

Poslušat ćemo primjer ponovno. Pratit ćemo tekst (tablica 7) i odrediti kako je komponiran!

Tablica 7: Tekst arije *Wir gehen nun, wo der Tudsack*

(izvor: vlastiti prijevod, tekst kantate na mrežnoj stranici

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv212.htm).

<p>Wir gehn nun, wo der Tudsack In unsrer Schenke brummt; Und rufen dabei fröhlich aus: Es lebe Dieskau und sein Haus, Ihm sei beschert, Was er begehrt, Und was er sich selbst wünschen mag!</p>	<p>Idemo sada, gdje gajde zuje u našoj konobi i veselo uzvikujmo putem: neka živi Dieskau i njegova obitelj, neka bude blagoslovljen s onim što želi i što može poželjeti za sebe!</p>
---	--

aa ll:ba:ll

- Što iz ove sheme zaključujemo? ... riječ je o dvodijelnoj pjesmi čiji se drugi dio ponavlja
- Slušali smo... ...izgovoriti i napisati na ploču

Poslušat ćemo još jedan glazbeni primjer.

Odredit ćemo strukturu, izvođače te je li riječ o homofonom ili polifonom slogu!

♩4. J. S. Bach: Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147: *Jesus bleibet meine Freude*

Uvod a a` ork. a a` ork. b b` ork. a a` ork. (Coda)

Uvod A ork. A ork. B ork. A ork. (Coda)

Uvod A B (Coda)

- Što možemo zaključiti iz sheme? ...riječ je o dvodijelnoj pjesmi strofnog oblika. Između svakog dijela javlja se orkestar koji svira istu melodiju kao i u uvodu
- Tko izvodi? ... zbor i orkestar
- Homofnija ili polifonija? ...homofonija
- *Poslušat ćemo primjer ponovo i pratiti tekst (tablica 8) kako bismo se uvjerali da je doista riječ o strofnoj pjesmi!*

Tablica 8: Tekst koralu *Jesus bleibet meine Freude*

(izvor: vlastiti prijevod, tekst kantate na mrežnoj stranici

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv147.htm).

<p>Jesus bleibet meine Freude Meines Herzens Trost und Saft Jesus wahret allem Leide Er ist meines Lebens Kraft</p> <p>Meiner Augen Lust und Sonne Meiner Seele Schatz und Wonne Darum lass' ich Jesum nicht Aus dem Herzen und Gesicht</p>	<p>Isus je moja radost, Moga srca utjeha i snaga, Isus brani od svih zala, On je snaga mog života,</p> <p>Mojih očiju veselje i sunce, Moje duše blago i milina; Zato neću napustiti Isusa, Ni iz srca ni s lica.</p>
---	---

- *U čemu se razlikuje ovaj primjer sa prethodnim primjerima?* ... tekst je religijskog karaktera
- *Koga bi mogao predstavljati zbor i kome je upućen tekst?* ... vjernike, Bogu
- *Gdje bi se izvodila ova glazba?* ... u crkvi
- *Slušali smo koral...* ... izgovoriti i napisati na ploču

Kantata se uglavnom povezuje s imenom J. S. Bacha. Napisao je preko tristo kantata. Većinu opusa čine crkvene kantate, četrdesetak ih je svjetovnih. Crkvene kantate skladane su uglavnom u liturgijske svrhe, a svjetovne za razne prilike poput vjenčanja, krunidbe, javne ceremonije, rođendane i razna druga slavlja. Zborski odlomci nazivaju se koralima. Za razliku od oratorija u kojem se iznosi cjelovita radnja, u kantatama se radi o uglazbljenim stihovima-molitvama, pjesmama – o tekstovima koji ne „nose“ neku cjelovitu radnju.

- *Poslušat ćemo na kraju još jedan glazbeni primjer i odrediti mu strukturu. Pazit ćemo i na tekst i na izvođače!*

♩5. Carl Orff: *Carmina Burana: Tempus est iocundum*

A B A B A B A B A B A

- *Tko su izvođači?* ... zbor, solisti i orkestar
- *Tko su solisti?* ... bariton i sopran
- *Tekst?* ... na latinskom jeziku
- *Kakav je orkestar?* ... simfonijski
- *Koja glazbala „igraju“ važnu ulogu?* ... udaraljke; timpani, činele, kastanjete
- *Što možemo reći o strukturi primjera?* strofnog oblika; izmjenjuju se zbarski (A) dijelovi sa solistima (B)
- *Primjer ćemo poslušati još jednom. Odredit ćemo tko pjeva pojedine B dijelove! Pazit ćemo i na tempo!*

A B1(?) A B2(?) A B3(?) A B4(?) A B5(?) A

- *Tko pjeva B dijelove?* ... B1 – bariton, B2 – sopran i dječji zbor, B3 – bariton, B4 – sopran i dječji zbor, B5 - bariton, dječji zbor i mješoviti zbor
- *Što je zanimljivo po pitanju tempa?* ... postepeno ubrzavanje u B dijelovima

Kasniji autori nisu često pisali kantate. Najpoznatija je svakako *Carmina Burana* Carla Orffa koja je jedna od najizvođenijih skladbi 20. stoljeća.

- *Slušali smo primjer iz Carmine Burane...*

Sve izgovoriti i napisati na ploču!

Ključni pojmovi i informacije učenicima mogu biti prezentirani putem *powerpoint* prezentacije. Pri tome treba paziti da je sadržaj zanimljivo prezentiran, sa što manje teksta. Posebnu pozornost treba posvetiti izboru adekvatnih snimaka odnosno izboru izvođača, a trebalo bi težiti najboljim mogućim izvedbama. Tekstove određenih glazbenih brojeva, ako ih nema u udžbeniku, moguće je podijeliti na posebnim priložima. Poželjno je izraditi i izručak za učenike koji sadrži najvažnije informacije, a dijeli se na kraju sata. Na ploči, ispod naslova *Kantata*, imamo formalne sheme svih glazbenih brojeva i potpune podatke o tim brojevima.

4.5. Mogućnosti primjene u ostalim nastavnim područjima

4.5.1. Obrada pjevačkih glasova i vrsta zborova

Pojedini glazbeni brojevi iz odabranih Bachovih kantata pružaju velike mogućnosti za primjenu u nastavi glazbe i izvan okvira obrade kantate. Tako se arije i dueti mogu obraditi na nastavi u sklopu obrade pjevačkih glasova:

- arije *Ach, es schmeckt doch gar zu gut, Unser trefflicher, lieber Kammerherr, Das ist galant, es spricht niemand, Klein-Zschocher müsse so zart und süße, Gib, Schöne, viel Söhne von artger Gestalt, Und dass ihr's alle wisst* i *Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn* kao primjeri za sopran
- arija *Schäme dich, o Seele nicht* kao primjer za alt
- arija *Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne* kao primjer za tenor
- arije *Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm, Fünzig Taler bares Geld, Es nehme zehntausend Dukaten, Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust!* i *Ich will von Jesu Wundern singen* kao primjeri za bas
- *Mer hahn en neue Oberkeet* i *Wir gehn nun, wo der Tudelsack* kao primjeri za duet soprana i basa

U sklopu obrade vrsta zborova, koral *Herz und Mund und Tat und Leben, Wohl mir, daß ich Jesum habe* i *Jesus bleibet meine Freude* mogu se upotrijebiti kao primjeri za mješoviti zbor. Također, koral *Herz und Mund und Tat und Leben* može se iskoristiti za prikaz polifonije, a preostala dva za prikaz homofonije.

Prema *Nastavnom planu i programu za osnovne škole* (MZOŠ, 2005), nastavna jedinica *pjevački glasovi* (sopran, *mezzosopran*, alt, tenor, bariton, bas) i *vrste zborova* (mješoviti, muški, ženski, dječji) obrađuju se u šestom razredu osnovne škole, ali i u gimnaziji u prvom razredu srednje škole ako se radi po dijakronijskom modelu nastave. Primjeri su ilustracijski i ne moraju se slušati u cjelini, ali se slušanje u cjelini preporuča ako to raspoloživo vrijeme dopušta. Tada je to aktivno slušanje s aktivnim praćenjem teksta i/ili glazbenih sastavnica: melodije, ritma, tempa dinamike, oblika. Cilj ove nastavne jedinice je da učenik općeobrazovne škole zna imenovati vrste glasova, da ih je u stanju po sluhu prepoznati i imenovati svaki glas, upoznati glazbene situacije u kojima nastupaju pjevači i poznavati barem po jedan glazbeni primjer za svaki glas (*Nastavni plan i program za osnovnu školu*, 2006).

4.5.2. Obrada glazbala

Glazbala se u općeobrazovnoj školi obrađuju prema tradicionalnoj podjeli po kojoj se dijele na:

- glazbala sa žicama (gudačka i trzalačka)
- puhaća glazbala (limena i drvena)
- glazbala s tipkama
- udaraljke
- elektronička glazbala

Prema HNOS-u, glazbala se postupno upoznaju od petog do osmog razreda osnovne škole. Tako se u petom razredu obrađuju gudačka glazbala; u šestom razredu glazbala s tipkama (klavir, čembalo, orgulje, harmonika, čelesta) i trzalačka glazbala (harfa, gitara, mandolina, lutnja); u sedmom razredu drvena puhaća glazbala (flauta, oboa, engleski rog, klarinet, fagot, saksofon), limena puhaća glazbala (truba, rog, trombon, tuba) i udaraljke (timpani, veliki bubanj, mali bubanj, konge, bongos, tamburin, činele, gong, trokutić, marimba(fon), vibrafon, zvona, zvončići, ksilofon, kastanjete, woodblocks), dok se u osmom razredu obrađuju elektronička glazbala (elektroničke orgulje, sintetizator zvuka (sintesajzer), elektronički klavir (glasovir), električna gitara) (*Nastavni plan i program za osnovnu školu*, 2006). U nastavi glazbene umjetnosti u gimnaziji, ako se radi po dijakronijskom modelu sva glazbala obrađuju se u prvom razredu srednje škole (*Nastavni programi za gimnazije*, 1994).

Primjeri trebaju biti relativno kratki i karakteristični zato što je ovdje riječ o ilustracijskom slušanju. Glavni cilj ove nastavne jedinice je da učenik zna prepoznati zvuk svakog glazbala (razlikovati taj zvuk od zvuka ostalih glazbala), poznavati glazbala po izgledu, poznavati najosnovnije tehničke pojedinosti (način dobivanja tona, mehanizam), znati u kojoj vrsti glazbe se pojavljuje pojedino glazbalo i je li ono solističko, komorno ili orkestralno.

Tako se u sklopu obrade glazbala mogu upotrijebiti:

- uvertira kantate *Mer hahn en neue Oberkeet BWV 212* kao primjer skupnog zvuka gudača
- arija *Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn* kao primjer violine solo
- arija *Schäme dich, o Seele nicht* kao primjer oboe d`amore i recitativ *Der höchsten Allmacht Wunderhand* kao primjer oboe da caccia
- arija *Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne* kao primjer bassa continuo
- koral *Herz und Mund und Tat und Leben* i arija *Ich will von Jesu Wundern singen* kao primjer trube kao orkestralnog glazbala
- arija *Klein-Zschocher müsse so zart und süße* kao primjer blok flaute kao komornog glazbala

4.5.3. Obrada glazbenih oblika

Pojedini glazbeni brojevi odabranih Bachovih kantata mogu se upotrijebiti i u obradi glazbenih oblika, i to pri obradi dvodijelne pjesme. Prema HNOS-u, nastavna jedinica *dvodijelna pjesma* obrađuje se u petom razredu osnovne škole. Kod obrade glazbenih oblika bitno je da učenik sluša glazbu. Obrada oblika pritom je samo privid, didaktički trik kojim se učenika vodi kroz aktivno slušanje (Rojko, 2007).

Kao primjer dvodijelne pjesme mogu se upotrijebiti:

- arije *Mer hahn en neue Oberkeet, Ach, es schmeckt doch gar zu gut, Das ist galant, es spricht niemand, Es nehme zehntausend Dukaten Gib, Schöne, viel Söhne von artger Gestalt*
- duet *Wir gehn nun, wo der Tudelsack*
- korali *Wohl mir, daß ich Jesum habe* i *Jesus bleibet meine Freude*

4.6. Mogućnosti primjene u glazbenoj školi

4.6.1. Nastava Solfeggia

Solfeggio je predmet na kojem se stječu intonacijska i ritamska znanja i vještine koja omogućuju učeniku razumijevanje glazbene strukture. Razumjeti glazbenu strukturu znači biti u stanju zapisati notama auditivno prezentiranu glazbu i, s druge strane, „čuti u sebi“ ili izvesti ono što je notama zapisano. Kako je riječ o vještini, njezino se stjecanje zasniva na vježbanju. Vježbanje se ponajprije odnosi na vlastito pjevanje i pisani diktati, koji bi trebao biti središnja i glavna aktivnost nastave Solfeggia. Ono se odvija na glazbenim primjerima, koji mogu biti didaktičke konstrukcije ili, pak, primjeri iz literature. Upravo u tome leži najveći problem današnje nastave Solfeggia; puno je previše didaktičkih – često vrlo slabih i nemuzikalnih – na štetu pravih glazbenih primjera, ulomaka iz djela velikih glazbenih majstora. „Didaktički primjeri samo su sredstvo, pravi glazbeni primjeri ujedno su i sredstvo i cilj. Na didaktičkim primjerima stječe se samo vještina, na primjerima iz literature stječe se i vještina i (po)zna(va)nje glazbe“ (Rojko, 2007).

Primjerima iz literature trebalo bi se koristiti na sljedeći način:

- za glazbeni diktat snimkom u izvornoj a ne u klavirskoj izvedbi (osim povremeno, i osim izvorno klavirske glazbe),
- za pjevanje ponajprije vokalnim primjerima, cjelovitima svakako, po mogućnosti u glazbenom kontekstu (izvorna pratnja, klavirski izvadak), uz naknadno povezivanje s izvornikom (slušanje snimke) (Rojko, 2007).

Bachov glazbeni jezik, veoma logičan oblikom, melodijskom i harmonijskom strukturom, idealan je materijal za glazbeni diktat i za pjevanje. Većina brojeva iz Bachovih kantata zahvalan je i koristan materijal u nastavi Solfeggia, gdje bi se korištenjem tih brojeva stjecala višestruka korist jer bi učenici razvijali intonativne i ritamske sposobnosti, odnosno stjecali vještinu, ali se i upoznali s prekrasnim Bachovim djelima. Tako bi pedagoška dužnost bila u potpunosti opravdana, jer bi učenici uza sve to formirali i glazbeni ukus.

Iz odabranih Bachovih kantata u nastavi Solfeggia mogu se upotrijebiti sljedeći glazbeni brojevi:

a) arija *Ach, es schmeckt doch gar zu gut* (slika 19).

Ova arija može se koristiti kao melodijsko - ritamski diktat ili primjer za pjevanje pri obradi A-dur ljestvice u trećem razredu osnovne glazbene škole. Osim toga, može se koristiti i za utvrđivanje ritamske figure „tafatefe“ sa ritamskim kombinacijama „tatefe“ (t. 20) i „taafe“ (t. 19).



Slika 19: Arija *Ach, es schmeckt doch gar zu gut* (izvor: vlastiti notni zapis u *Sibeliusu*)

Pisanje diktata vrši se na sljedeći način:

1. Upisivanje tonaliteta i mjere
2. Davanje intonacije (I-IV-V-I) i određivanje početnog tona
3. Određivanje tempa (učitelj kuca dva do tri takta, a učenici ponavljaju)
4. Sviranje fraze, tri puta, praveći pauze između svakog sviranja
(Važno je da učenici ne pišu za vrijeme sviranja jer im to ometa daljnje slušanje, a i ne omogućuje razvoj pamćenja)
5. Zapisivanje fraze
6. Povratna informacija (točna fraza ispisana na ploči)
7. Ponavljanje te iste fraze i sviranje nove (po jednakom postupku kao i prva fraza)
8. Davanje intonacije i pjevanje cijelog diktata nakon što je ispravljen u kajdankama (točan primjer je na ploči)
9. Davanje informacije o ariji i slušanje snimke arije

b) arija *Das ist galant, es spricht niemand* (slika 20).

Ova arija, iako naizgled jednostavna, može se koristiti kao primjer za pjevanje ili melodijsko – ritamski diktat tek u četvrtom razredu osnovne glazbene škole kada se obrađuje interval velike sekste. Pisanje diktata odvija se po identičnom postupku kao i kod prethodnog primjera.



Slika 20: Arija *Das ist galant, es spricht niemand* (izvor: vlastiti notni zapis u *Sibeliusu*)

c) arija *Fünfzig Taler bares Geld* (slika 21).

Ova arija može se koristiti na više načina:

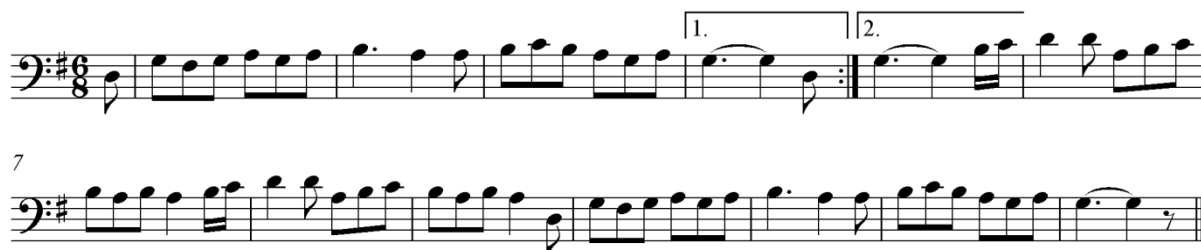
- kao ritamski diktat (koristeći ritamski obrazac arije) u trećem razredu osnovne glazbene škole kada se obrađuje ritamska figura „taafe“
- kao primjer za pjevanje a vista ili melodijsko – ritamski diktat u petom razredu osnovne glazbene škole kada se obrađuje interval male septime



Slika 21: Arija *Fünfzig Taler bares Geld* (izvor: vlastiti notni zapis u *Sibeliusu*)

d) arija *Es nehme zehntausend Dukaten* (slika 22).

Ova arija, kao i prethodna, može se koristiti kao ritamski diktat, primjer za pjevanje ili melodijsko – ritamski diktat u četvrtom razredu osnovne glazbene škole kada se obrađuju ritamske kombinacije sa šesnaestinkama u 6/8 mjeri.



Slika 22: Arija *Es nehme zehntausend Dukaten* (izvor: vlastiti notni zapis u *Sibeliusu*)

e) duet *Wir gehn nun, wo der Tudelsack* (slika 23).

Ovaj duet može se koristiti kao dvoglasni melodijsko – ritamski diktat ili primjer za pjevanje od drugog razreda srednje glazbene škole, ovisno o sposobnostima učenika.

The image shows a musical score for a duet in G major, 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef, with a '7' above the first measure. The third system starts with a treble clef and a bass clef, with a '14' above the first measure. The score ends with a double bar line.

Slika 23: Duet *Wir gehn nun, wo der Tudelsack* (izvor: vlastiti notni zapis u *Sibeliusu*)

4.6.2. Nastava Harmonije

U nastavnom planu i programu za srednje glazbene škole kao obrazovni cilj predmeta *Harmonija* navodi se svladavanje tehnika zapisa homofonih skladbi i usvajanje logike slijeda akorada u klasičnoj harmoniji. Također, navodi se da program nastave harmonije osposobljava učenike u boljem razumijevanju skladbi koje uči, lakšem memoriranju notnog teksta i spretnijem čitanju prima vista (Nastavni plan i program za srednje glazbene škole, 2008).

Problem nastave Harmonije sličan je kao kod nastave Solfeggia. Zacrtni cilj previše se nastoji postići korištenjem školskih didaktičkih primjera, a premalo putem adekvatnih harmonijskih analiza prave glazbe; „...*harmonijsko razumijevanje glazbe ne razvija se izradom desetaka ili čak stotina zadataka, već (samo) putem adekvatnih harmonijskih analiza prave glazbe, umijeće aranžiranja samo na konkretnim zadacima aranžiranja, umijeće/umjetnost skladanja, ako se uopće može razvijati, onda samo putem skladanja*“ (Rojko, 1998).

Prema Nastavnom planu i programu sadržaj predmeta dijeli se na nekoliko cjelina:

- teorijski sadržaj predmeta
- vježbe iz harmonije (pismeno)
- vježbe iz harmonije (praktično na glasoviru)
- harmonijski diktat
- harmonijska analiza (Nastavni plan i program za srednje glazbene škole, 2008)

Prevelika pažnja u današnjoj nastavi Harmonije pridaje se samo pisanim vježbama iz harmonije. Kao što je diktat središnja nastavna aktivnost nastave Solfeggia, tako bi i harmonijska analiza glazbene literature trebala biti jedna od središnjih aktivnosti nastave Harmonije. Ona se može odvijati u nekoliko faza:

- kao osnovna točka obrade novog nastavnog sadržaja
- kao vježbanje, ponavljanje, provjeravanje
- kao sredstvo upoznavanja harmonijskog jezika nekog skladatelja/skladbe

Na temelju tih analiza, učenici bi trebali sami donositi zaključke, usvajati načela i povezivati naučeno. Naravno, takva obrada glazbenih djela radi se samo uz prethodno odslušane ili odsvirane primjere, odnosno uz zvučni prikaz svega onoga što je na papiru (Rojko, 1998).

Od odabranih Bachovih kantata, u nastavi Harmonije na primjeru korala *Jesus bleibet meine Freude* mogu se analizirati sljedeći aspekti:

- tijesni terčni slog (t.1)
- prohodna septima u basu (t.1)
- neakordički prohodni ton (t. 3)
- kvintsekstakord prvog stupnja (t. 3)
- izmjenični ton i varijanta izmjeničnog tona (t. 7)
- dijatonska modulacija G-a (t. 9)
- dijatonska modulacija a-C (t. 13)
- dijatonska modulacija G-C (t. 16-17)
- melodijska sekvenca u sopranu (t. 9-16)
- sixte ajoutée (t. 11)
- sporedni septakordi (t. 18, 19)
- preskok glasova (t. 18)

- polovična kadenca u G-duru (t. 3-4)
- proširena, savršena kadenca u G-duru (t. 6-9)
- proširena, savršena kadenca u a-molu (t. 10-12)
- proširena, savršena kadenca u C-duru (t. 14-16)

Prema prikazanom, koral *Jesus bleibet meine Freude* (slika 24) bi se u okviru harmonijske analize mogao upotrijebiti tek u trećem razredu srednje glazbene škole jer se tada prema nastavnom planu i programu obrađuju neakordički tonovi. To vrijedi samo kada bi se koral obrađivao u cjelini. Pojedini dijelovi korala mogli bi se obrađivati i ranije, budući da se septakordi, dijatonske modulacije, kadence i sekvence uče u ranijim godinama srednje glazbene škole. Sva harmonijska progresija, postav akorda i harmonije mogu se upotrijebiti za ponavljanje naučenog gradiva, ali i za obradu novog.

Slika 24: Harmonijska analiza korala *Jesus bleibet meine Freude* (izvor: vlastita analiza i notni zapis u *Sibeliusu*)

4.6.3. Nastava Čitanja i sviranja partitura

Prema nastavnom planu i programu za srednje glazbene škole predmet Čitanje i sviranje partitura osposobljava učenike za praćenje partiture tijekom slušanja glazbe, odnosno za spretno čitanje i sviranje vokalnih i instrumentalnih partitura. Kao zadaće predmeta navodi se:

- upoznati temeljna načela pisanja dionica u partituri
- upoznati standardan redosljed dionica u partituri za pojedine izvoditeljske sastave
- usvojiti mogućnosti pretvaranja standardne partiture u suženu (stegnutu) partituru, odnosno u glasovirski izvadak i obrnuto
- informirati učenike o nekim načinima prilagodbe notnog zapisa u izvornoj partituri tehničkim mogućnostima izvedbe na glasoviru

Sadržaj predmeta dijeli se na dvije cjeline: *pisane vježbe* (transkripcije iz sužene partiture u standardnu ili obratno) i *vježbe čitanja i sviranja „a vista“*. U popisu literature, između ostaloga, spominju se i Bachove harmonizacije korala (Nastavni plan i program za srednje glazbene škole, 2008).

Prema tome, koral *Jesus bleibet meine Freude* idealan je materijal za nastavu Čitanja i sviranja partitura, a može se upotrijebiti na sljedeće načine:

- za upoznavanje vokalne partiture za mješoviti zbor (raspored dionica, načini obilježavanja i pisanja vokalne dionice tenora)
- za transkripciju četveroglasnog stavka iz standardne partiture (slika 25) u suženu partituru (slika 26) ili obratno; važno je upozoriti na uredno i ispravno pisanje vratova nota i dodatnih oznaka, te na promjenu ključa za dionicu tenora
- za sviranje jednostavnih četveroglasnih vokalnih partitura „a vista“ (svaka dionica na svom crtovlju)
- za upoznavanje s različitim smještajem C-ključa i dopunskim nazivima u skladu s njegovim smještajem (sopran, alt, tenor ključ)
- za transkripciju četveroglasja iz standardne vokalne partiture u partituru s odgovarajućim smještajem C-ključa za pojedine dionice (i obratno) (slika 27)

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, followed by two treble clef staves (likely for soprano and alto) and a bass clef staff (likely for tenor and bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing from the first system. It includes the same vocal and instrumental parts. The notation continues with various rhythmic values and rests, maintaining the 3/4 time signature and one sharp key signature.

The third system of the musical score consists of four staves, continuing from the second system. It includes the same vocal and instrumental parts. The notation continues with various rhythmic values and rests, maintaining the 3/4 time signature and one sharp key signature. The system concludes with double bar lines.

Slika 25: Standardna partitura korala *Jesus bleibet meine Freude* (izvor: vlastiti notni zapis u *Sibeliusu*)

The image displays a piano accompaniment for the hymn "Jesus bleibet meine Freude" by Johann Sebastian Bach, as arranged by Jean Sibelius. The score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 1 through 8, the second system covers measures 9 through 16, and the third system covers measures 17 through 24. The music is characterized by a consistent bass line and a treble line primarily consisting of chords, with some melodic lines in the treble.

Slika 26: Sužena partitura korala *Jesus bleibet meine Freude* (izvor: vlastiti notni zapis u *Sibeliusu*)

9

17

Slika 27: Partitura s C-ključevima korala *Jesus bleibet meine Freude* (izvor: vlastiti notni zapis u Sibeliusu)

4.6.4. Nastava Dirigiranja i Zbora

Jedan od zadataka predmeta Čitanje i sviranje partitura jest osposobiti učenika za čitanje „a vista“ kako bi tu svoju sposobnost kasnije tijekom školovanja mogao primijeniti u praktičnom radu u nastavi Dirigiranja; tijekom vođenja pjevačkog zbora ili nekog školskog instrumentalnog sastava (Nastavni plan i program za srednje glazbene škole, 2008). Stoga, koral *Jesus bleibet meine Freude* zahvalan je materijal za povezivanje nastave Čitanja i sviranja partitura s nastavom Dirigiranja, kao i s nastavom Zbora. Koral nije zahtjevan za dirigiranje, nema nekih posebnih „dirigentskih problema“, no to ne znači da se dirigent ne mora dobro pripremiti. Dirigent treba biti u stanju izvesti djelo na klaviru te na taj način, osim pjevanjem, prije početka rada pokazati pjevačima karakter djela i njegovo približno zvučanje (s obzirom na to da se radi o klavirskom, a ne realnom zborskom zvuku) te što od njih očekuje.

Nadalje, prije notnog teksta dirigent mora predstaviti pjevačima literarni tekst. Ako dirigent ne zna kako čitati i pravilno izgovarati tekst, budući da je tekst na njemačkom jeziku, valjalo bi pozvati nekog tko govori taj jezik da pročita tekst u ritmu u manjim frazama, koje zbor zatim ponavlja. Kao pomoć mogu si zapisati i prijevod ispod teksta, zbog lakšeg i bržeg memoriranja. Prije samog čitanja nota dirigent bi trebao reći nekoliko riječi o samom koralu, o skladatelju, stilu u kojem je skladan te o karakteru. Kod čitanja nota važno je da dirigent pazi na dikciju jer ritam skladbe počiva na logici naglasaka teksta. Također, dirigent bi trebao napamet znati cijelu partituru. Nakon uspješnog čitanja i kada je svaka dionica sigurna u svoj tekst slijedi završna faza, faza detaljnije razrade glazbenih elemenata. U ovoj fazi dirigent detaljnije mora raditi i inzistirati na fraziranju, dinamici, intonaciji i dikciji. Također, mora paziti i na zapjev (početak pjevanja) i na homogenost (ujednačenost) dionica. U konačnici, dirigent mora i pripremiti zbor za nastup (Meštrović, 2015).

5. ZAKLJUČAK

Svjetovna kantata *Mer hahn en neue Oberkeet (Seljačka cantata)*, BWV 212 i crkvena kantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147 obiluju atraktivnim i zanimljivim brojevima, i kao takve idealan su materijal za primjenu u nastavi glazbe. U ovom diplomskom radu, na temelju tih dviju kantata, prikazan je princip obrade kantate u nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti. Prikazana je i primjena pojedinih ulomaka kantata u ostalim nastavnim područjima u općeobrazovnim školama, ali i mogućnosti koje Bachov glazbeni jezik, logičan oblikom, melodijskom i harmonijskom strukturom, pruža u nastavi glazbe u glazbenim školama.

Neupitan je značaj koji Johann Sebastian Bach ostavlja u glazbi baroka, ali i izvan njegovih granica. U svojem golemom i raznovrsnom opusu, genijalnom maštovitošću i bogatstvom izraza on stvara djelo trajne, općeljudske vrijednosti. Svakom svom djelu Bach pristupa s istom ozbiljnošću i pažnjom, što je vidljivo i u njegovim kantatama. Skladao je oko tristo crkvenih kantata te četrdesetak svjetovnih, od kojih je više izgubljeno nego sačuvano. Crkvene kantate skladane su uglavnom u liturgijske svrhe, a svjetovne za razne prilike poput vjenčanja, krunidbe, javne ceremonije, rođendane i razna druga slavlja.

Ovim diplomskim radom prikazao sam samo djelić mogućnosti koje kantata pruža u nastavi glazbe. Iako sam se pri obradi kantate fokusirao samo na Bachov opus, obrada kantate može se proširiti i na druge skladatelje i druge stilove kako bi ih se međusobno usporedilo i kako bi se dao cjelovit pogled na kantatu kroz njezinu povijest.

6. PRILOZI

1. Tablica 1: Struktura kantate <i>Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147</i>	14
2. Tablica 2: Tekstovi šeste i sedamnaeste strofe himna <i>Jesu, meiner Seelen Wonne</i>	17
3. Tablica 3: Struktura kantate <i>Mer hahn en neue Oberkeet, BWV 212</i>	19
4. Tablica 4: Tekst arije <i>Ach, es schmeckt doch gar zu gut</i>	23
5. Tablica 5: Tekst završnog dueta <i>Wir gehn nun, wo der Tudelsack</i>	24
6. Tablica 6: Tekst arije <i>Ach, es schmeckt doch gar zu gut</i>	30
7. Tablica 7: Tekst arije <i>Wir gehen nun, wo der Tudelsack</i>	31
8. Tablica 8: Tekst korala <i>Jesus bleibet meine Freude</i>	33
9. Slika 1: Početna tema kantate	15
10. Slika 2: Motiv šesnaestinskih pasaža iz teme	15
11. Slika 3: Paralelne sekste u dioniciama <i>oboe da caccia</i>	16
12. Slika 4: Tema arije alta	16
13. Slika 5: Imitacija teme	16
14. Slika 6: Šesnaestinske triole u dionici violine solo	16
15. Slika 7: Početak uvertire	20
16. Slika 8: Drugi ples	20
17. Slika 9: Treći ples u 6/8 mjeri	20
18. Slika 10: Četvrti ples	20
19. Slika 11: Unisoni saraband	21

20. Slika 12: Sekventno ponavljanje drugog takta sarabanda	21
21. Slika 13: Ples narodnog karaktera s neočekivanom snizilicom <i>b</i>	21
22. Slika 14: Melodija recitativa nalik Goldbergovim <i>Quolibet varijacijama</i>	21
23. Slika 15: Početak arije <i>Unser trefflicher</i>	22
24. Slika 16: Početak arije <i>Klein-Zschocher müsse</i>	22
25. Slika 17: Početak arije <i>Ach, es schmeckt doch gar zu gut</i>	23
26. Slika 18: Početak završnog dueta <i>Wir gehn nun, wo der Tudelsack</i>	24
27. Slika 19: Arija <i>Ach, es schmeckt doch gar zu gut</i>	39
28. Slika 20: Arija <i>Das ist galant, es spricht niemand</i>	40
29. Slika 21: Arija <i>Fünzig Taler bares Geld</i>	40
30. Slika 22: Arija <i>Es nehme zehntausend Dukaten</i>	40
31. Slika 23: Duet <i>Wir gehn nun, wo der Tudelsack</i>	41
32. Slika 24: Harmonijska analiza korala <i>Jesus bleibet meine Freude</i>	43
33. Slika 25: Standardna partitura korala <i>Jesus bleibet meine Freude</i>	45
34. Slika 26: Sužena partitura korala <i>Jesus bleibet meine Freude</i>	46
35. Slika 27: Partitura s C-ključevima korala <i>Jesus bleibet meine Freude</i>	47

7. LITERATURA

- Kovačević, K. (1974): BACH, Johan Sebastian. U: Kovačević, K. (ur.), *Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda* (2. izd.), Zagreb: JLZ
- Kovačević, K. (1974): KANTATA. U: Kovačević, K. (ur.), *Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda* (2. izd.), Zagreb: JLZ
- Meštrović, F. (2015). *Rad s amaterskim pjevačkim zborovima*, Diplomski rad, Zagreb
- Nacionalni kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost: prijedlog* (2016). Zagreb: Ministarstvo znanosti obrazovanja i športa
- Napier, Dione J. (2014). *A Study of J. S. Bach`s sacred and secular vocal works influenced by popular stylized dance of the French Baroque court: A Performer`s Guide*, Theses and Dissertations--Music. 23. Kentucky
http://uknowledge.uky.edu/music_etds/23
- Nastavni plan i program za srednje glazbene škole* (2008). Zagreb: Ministarstvo znanosti obrazovanja i športa
- Nastavni plan i program za osnovnu školu* (2006). Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa
- Nastavni plan i program za osnovnu glazbenu školu* (2006). Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa
- Nastavni programi za gimnazije* (1994). Zagreb: Ministarstvo kulture i prosvjete
- Rojko, P. (1998). *Harmonija kao formalna disciplina*, *Tonovi*, 32, 11-24. Zagreb: HDGPP
- Rojko, P. (2005). *Metodika glazbene nastave – praksa II. dio: Slušanje glazbe*, Zagreb: Jakša Zlatar
- Rojko, P. (2001). *Povijest glazbe/glazbena umjetnost u glazbenoj školi i gimnaziji*, *Tonovi*, 37/38, 3-19. Zagreb: HDGPP
- Rojko, P. (2007). *Znanje o glazbi nasuprot glazbenom znanju*, *Tonovi*, 49, 71-91. Zagreb: HDGPP

Stokes, R. (2004). *J. S. Bach: The Complete Cantatas*, Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: Scarecrow Press, Inc.

<https://books.google.hr/books?id=krKDFNiXx2MC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false>

Šulentić Begić, J. (2010), *Slušanje glazbe u osnovnoškolskoj nastavi*, Modern Methodological Aspects / Korszerű módszertani kihívások / Suvremeni metodički izazovi / , 429-441. Bene, A. (ur.). - Subotica : Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar

Watson, Marva J. (2010). *The Historical Figures of the Birthday Cantatas of Johann Sebastian Bach*, Theses. Paper 157. Carbondale

<http://www.bach-cantatas.com/Articles/Historical-Figures-Watson.pdf>

Whittaker, W. G. (1959). *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, London: Oxford University Press

Whittaker, W. G. (1959). *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, London: Oxford University Press

Wolff, C. i Emery, W. „Bach, Johann Sebastian”, *Grove music online* ur. L. Macy (pristup 1. 2. 2018.),

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195?product=grovemusic#omo-9781561592630-e-6002278195>

Mrežni izvori:

Braatz, Thomas, *Opera and the Drama per Musica* (pristup 3. 2. 2018.), [http://www.bach-cantatas.com/Articles/Opera-Drama\[Braatz\].htm](http://www.bach-cantatas.com/Articles/Opera-Drama[Braatz].htm)

Michin, Julian, *Chapter 98 BWV 212 Mer Hahn en neue Oberkeet [Saxon dialect]*. (pristup 10. 2. 2018.),

<http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-98-bwv-212/>

Waldersee, P. (1884). *Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“*, Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 40, 191-234. Leipzig: Breitkopf und Härtel (pristup 4. 2. 2018.),
<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/6/65/IMSLP01405-BWV0147.pdf>

Waldersee, P. (1881). „*Mer Hahn en neue Oberkeet*“ *Kantate für Sopran und Baß*, Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 29, 173-206. Leipzig: Breitkopf und Härtel (pristup 4. 2. 2018.),
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/6/64/IMSLP03359-Bach - BGA - BWV_212.pdf

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv147.htm
(pristup 12. 2. 2018.)

http://emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv212.htm (pristup 12. 2. 2018.)