

# Ciklus Má Vlast Bedřicha Smetane: formalna, harmonijska i didaktičko-metodička analiza s naglaskom na primjeni u teorijskim glazbenim predmetima

---

Hrenek, Kristina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:962203>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

KRISTINA HRENEK

**CIKLUS *MÁ VLAST* BEDŘICHA SMETANE:  
FORMALNA, HARMONIJSKA I DIDAKTIČKO-METODIČKA  
ANALIZA S NAGLASKOM NA PRIMJENI  
U TEORIJSKIM GLAZBENIM PREDMETIMA**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

CIKLUS *MÁ VLAST* BEDŘICHA SMETANE:  
FORMALNA, HARMONIJSKA I DIDAKTIČKO-METODIČKA  
ANALIZA S NAGLASKOM NA PRIMJENI  
U TEORIJSKIM GLAZBENIM PREDMETIMA

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Nikolina Matoš

Studentica: Kristina Hrenek

Ak. god. 2023./2024.

ZAGREB, 2024.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. dr. sc. Nikolina Matoš

Handwritten signature of N. Matoš in blue ink.

U Zagrebu, 18. 6. 2024.

Diplomski rad obranjen: 28. 6. 2024.

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU  
KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

## Sažetak

Ovaj diplomski rad bavi se analizom ciklusa simfonijskih pjesama *Má Vlast* Bedřicha Smetane te primjenom primjera iz navedene literature u nastavi teorijskih glazbenih predmeta. Kako bismo stvorili cjeloviti dojam o djelu, prije same analize i primjene dotaknut ćemo se programne glazbe, simfonijske pjesme i nacionalnih škola. Analizom svih stavaka iz muzikološke, formalne i melodijsko-harmonijske perspektive, pojašnjeni su određeni skladateljski postupci i procesi, kako bi se kasnije lakše protumačili primjeri za primjenu u nastavi teorijskih glazbenih predmeta, pri obradi određenog nastavnog sadržaja.

**Ključne riječi:** analiza glazbe, *Má Vlast*, programna glazba, simfonijska pjesma, teorijski glazbeni predmeti

## SUMMARY

This master's thesis deals with the analysis of the symphonic poem cycle *Má Vlast* by Bedřich Smetana, as well as the possibilities of application of this literature in the process of teaching and learning music theory subjects. To create a comprehensive understanding of the work, we will touch upon programmatic music, symphonic (tone) poems, and national schools' characteristics. Analyzing all the movements from the musicological, formal, and tonal (melody-harmony) perspective, we explained certain compositional techniques and processes, making it easier to interpret literature examples' application in music theory subjects, when covering specific learning content.

**Keywords:** *Má Vlast*, music analysis, music theory subjects, program/programmatic music, symphonic/tone poem

## Sadržaj:

1. UVOD.....	1
2. OBILJEŽJA PROGRAMNOSTI I NACIONALNOGA STILA U GLAZBI.....	2
3. O SKLADATELJU I GLAZBENOME DJELU .....	4
3. 1. Kratak životopis i obilježja skladateljskoga jezika te opusa Bedřicha Smetane.....	4
3. 2. Ciklus simfonijskih pjesama <i>Má Vlast</i> .....	6
4. FORMALNA, HARMONIJSKA I DIDAKTIČKO-METODIČKA ANALIZA CIKLUSA SIMFONIJSKIH PJESAMA <i>MÁ VLAST</i> .....	8
4.1. <i>Višegrad</i> .....	8
4.2. <i>Vltava</i> .....	11
4.3. <i>Šarka</i> .....	15
4.4. <i>Iz čeških lugova i gajeva</i> .....	17
4.5. <i>Tabor</i> .....	19
4.6. <i>Blanik</i> .....	22
5. PEDAGOŠKA PRIMJENA CIKLUSA U NASTAVI TEORIJSKIH GLAZBENIH PREDMETA.....	24
5.1. <i>Solfeggio</i> .....	24
5.2. Harmonija.....	27
5.3. Polifonija .....	32
5.4. Glazbeni oblici.....	35
5.5. Čitanje i sviranje partitura, Dirigiranje i Zbor .....	38
6. ZAKLJUČAK .....	40
7. LITERATURA.....	41

## Popis slika i tablica:

Slika 1: Husitski koral, originalni zapis.....	20
Slika 2: Husitski koral, moderna notacija.....	20
Slika 3: Tema <i>Višegrada</i> .....	25
Slika 4: Tema <i>Vltave</i> .....	25
Slika 5: Duola, kvartola, septola i oktola u šesteroosminskoj mjeri ( <i>Vltava</i> ) – dionice gudača.....	26
Slika 6: Melodijsko-ritamski primjer s mutacijom iz petog stavka <i>Tabor</i> .....	27
Slika 7: Primjer s neakordnim tonovima.....	28
Slika 8: Pedalni i ležeći tonovi.....	29
Slika 9: Tema <i>Vltave</i> .....	30
Slika 10: Harmonizacija zadnjeg nastupa teme prvog dijela <i>Vltave</i> u puhačkim dionicama...30	
Slika 11: <i>Šarka</i> – Coda, modulacija B-A i mutacija A-a.....	31
Slika 12: Početak <i>Šarke</i> u dorskom modusu na tonu "a".....	32
Slika 13: Fugato iz četvrtog stavka.....	33
Slika 14: Imitacija ( <i>Iz čeških lugova i krajeva</i> ).....	34
Slika 15: Notni prikaz drugog dijela teme <i>Višegrada</i> .....	36
Slika 16: Notni prikaz teme iz B dijela <i>Višegrada</i> .....	36
Slika 17: <i>Ktož jsu boži bojovnici</i> (koral).....	37
Tablica 1: Prikaz dijelova <i>Višegrada</i> po broju taktova.....	9
Tablica 2: Prikaz harmonijske progresije u kadenci <i>Višegrada</i> .....	11
Tablica 3: harmonijska struktura zadnjeg nastupa teme prvog dijela <i>Vltave</i> .....	13
Tablica 4: Harmonijska struktura kraja <i>Šumskog lova</i> (trenutak modulacije).....	13

Tablica 5: Prikaz programskih cjelina <i>Šarke</i> po broju taktova.....	15
Tablica 6: Prikaz dijelova <i>Iz čeških lugova i gajeva</i> po broju taktova.....	18
Tablica 7: Prikaz podstavaka <i>Blanika</i> po broju taktova.....	22
Tablica 8: šifre opisane progresije.....	28
Tablica 9: harmonijska struktura zadnjeg nastupa teme prvod dijela <i>Vltave</i> .....	30



## 1. UVOD

Pri odabiru teme diplomskog rada, vodila sam se idejom da želim napraviti nešto što će kasnije meni kao nastavniku, a i mojim kolegama, biti korisno u radu s učenicima. U nastavi teorijskih glazbenih predmeta, često se iz generacije u generaciju koriste gotovo isti primjeri iz literature za prikaz određenog nastavnog sadržaja te se dodatno ne istražuje što sve učenicima možemo ponuditi. U ciklusu simfonijskih pjesama Bedřicha Smetane *Má Vlast*, što na hrvatskom jeziku znači „Moja domovina“, drugi je stavak ciklusa – svima poznata *Vltava* – vrlo zastupljen u nastavi, a ujedno je i najizvođeniji stavak, dok su ostali stavci pomalo zanemareni. Ovim ću radom pokušati cjelovito analizirati te time i približiti ostale stavke te svu glazbenu raznolikost koju nam oni nude.

Središnji dio ovog rada fokusiran je na analizu svih stavaka i njihovu upotrebu u nastavi teorijskih glazbenih predmeta osnovne i srednje glazbene škole. Prije toga, upoznat ćemo se s obilježjima programne glazbe i nacionalnog stila u glazbi općenito te Smetaninim glazbenim stilom, koji je ujedno i obilježen tim značajkama. Osvrnut ćemo se i na sam ciklus, njegovu programnost i izvođački aparat. Sama analiza sastoji se od triju aspekata – muzikološko sadržajnog, formalnog i melodijsko-harmonijskog te je za svaki od šest stavaka, iznesena zasebno. Stavci ovog ciklusa su: *Višegrad*, *Vltava*, *Šarka*, *Iz čeških lugova i gajeva*, *Tabor* i *Blanik*. Nakon analize, koja u ovom radu ima didaktičko-metodičku pozadinu i njezin je cilj bolje razumijeti samo djelo u svrhu daljnje razrade, rad se fokusira na pedagošku primjenu ciklusa u nastavi teorijskih glazbenih predmeta. U tom dijelu rada mogu se pronaći primjeri iz analizirane glazbene literature stavljeni u kontekst nastave *Solfeggia*, Harmonije, Polifonije, Glazbenih oblika, Čitanja i sviranja partitura, Dirigiranja i Zbora. Cilj predstavljanja dijelova ovih simfonijskih pjesama u didaktičko-metodičkom, a zatim i praktičnom kontekstu je proširiti vidike te ponuditi više mogućnosti nastavnicima teorijskih glazbenih predmeta na način da imaju veći izbor primjera iz glazbene literature kod obrade i ponavljanja određene nastavne jedinice. Uz to, u cilju je svakako i upoznati učenike sa što više glazbene literature te im pokazati na primjeru kako je sav sadržaj teorijskih glazbenih predmeta zapravo produkt analize glazbe različitih razdoblja i stilova.

## 2. OBILJEŽJA PROGRAMNOSTI I NACIONALNOGA STILA U GLAZBI

Apsolutna glazba, u kojoj se naslovi glazbenih djela najčešće odnose na njihovu strukturu (glazbeni oblik ili vrstu) poput *sonate*, *simfonije* ili *fuge*, glazba je koja nije potaknuta izvan-glazbenim sadržajem te ostaje dosljedna formalnim i harmonijskim strukturama stila (Dedić, 2022, 4). Međutim, programna glazba je instrumentalna glazba temeljena na izvan-glazbenom sadržaju, a sam termin je osmislio skladatelj Franz Liszt. Najčešće ima literarni predložak te se uglavnom veže uz glazbu 19. stoljeća. Iako i ranije možemo uočiti naznake programnosti, prijašnja se djela uglavnom temelje samo na programnim naslovima, kao što je na primjer Simfonijska br. 6 u F-duru (*Pastoralna*), op. 68., skladatelja Ludwiga van Beethovena. Lisztova definicija programa glasi ovako: *Predložak dodan instrumentalnoj skladbi kojim skladatelj namjerava odagnati slušatelja od krivog poetskog tumačenja i usmjeriti njegovu pažnju na poetsku ideju u cijelosti ili djelomično* (Dedić, 2022, 4). Zanimljiv primjer programnosti u ranijoj glazbi svakako su *Četiri godišnja doba* skladatelja Antonija Vivaldija, gdje svaki stavak svakog od četiri koncerta ima tekstualni predložak. U razdoblju romantizma, smatra se da je prvo programno djelo bila *Fantastična simfonijska, op. 14* skladatelja Hectora Berlioza, napisana u pet stavaka od kojih svaki ima svoj tekstualni predložak. Programno djelo je također i Smetanina *Má Vlast*, koju ćemo u ovom radu pobliže upoznati.

Od glazbenih vrsta koje povezujemo s programnom glazbom, svakako treba istaknuti *simfonijsku pjesmu*. Simfonijska pjesma je jednostavačno programno orkestralno djelo, čiji je začetnik već spomenuti Franz Liszt (Dedić, 2022, 26). Njegova je ideja bila napraviti djelo koje će u jednom stavku zapravo sadržavati sažetu formu više stavaka. Glavno obilježje postizanja cikličnosti unutar jednoga stavka je bila jedna glazbena misao koja je povezivala različite dijelove u jednu cjelinu. Nakon Liszta, simfonijska se pjesma počela razvijati i u Češkoj, Rusiji i Francuskoj. U Češkoj i Rusiji su se u to vrijeme već razvijale nacionalne ideje. Tako je jedan od najpoznatijih predstavnika *češke nacionalne škole* bio Bedřich Smetana, koji je u svom ciklusu *Má Vlast* pokazao kako simfonijska pjesma može odlično funkcionirati samostalno, ali i kao dio ciklusa, s obzirom da je ovdje riječ o ciklusu od šest simfonijskih pjesama. Generalno gledajući, nacionalne su se škole pojavile u razdoblju romantizma: jačanjem nacionalne svijesti i razvojem kapitalizma, dolazi do želje da se ove ideje očituju i u umjetnosti, pogotovo u vrijeme narodnih preporoda. Skladatelji su najčešće

posezali za tradicijom te svoja djela gradili na povijesnim i/ili tradicionalnim motivima. Najčešća inspiracija skladateljima bile su narodne melodije. Upotrebljavali su ih na način da su ih doslovno citirali, koristili samo neke motive ili su im služile kao inspiracija za stvaranje svojih motiva koji asociraju na narodnu melodiju.

Vjerojatno najpoznatiju nacionalnu školu činili su skladatelji 'ruske petorice', takozvane *moćne gomilice* – Milij Aleksejevič Balakirjev, Aleksandar Porfirjevič Borodin, Nikolaj Rimski-Korsakov, Modest Petrovič Musorgski i Cezar Antonovič Kjui. U Češkoj je, uz Smetanu, poznati nacionalni skladatelj bio Antonín Dvořák, a u Hrvatskoj primjere nacionalno obilježenog izraza uočavamo kod Vatroslava Lisinskog (npr. opera *Porin*) te Ivana Zajca (npr. opera *Nikola Šubić Zrinjski*). Postoje brojne paralele u područjima politike i glazbe između hrvatskih i čeških zemalja tijekom 19. stoljeća – obje su nacije bile dijelom Habsburške Monarhije te su pokušale ustanoviti specifične narodne identitete (Everett, 2004).

### 3. O SKLADATELJU I GLAZBENOME DJELU

#### 3. 1. Kratak životopis i obilježja skladateljskoga jezika te opusa Bedřicha Smetane

Bedřich Smetana (Litomyšl, 2. ožujka 1824. – Prag, 12. svibnja 1884.), bio je češki skladatelj i dirigent. Prvu glazbenu poduku iz violine dobio je od svog oca, koji se amaterski bavio glazbom, a po struci je bio pivar. Primjetivši talent svog sina, otac ga upisuje na poduku iz klavira. Već u ranijoj školskoj dobi, Bedřich pokazuje interes za kompoziciju te svoje prvo djelo sklada s osam godina. Brojne selidbe zbog očeva posla utjecale su na Bedřicha te on ne uspijeva imati kontinuiranu glazbenu naobrazbu, što usporava njegov glazbeni razvoj. Kasnije, otac odlučuje kako Bedřich mora upisati pravo, a ne se baviti glazbom, što rezultira selidbom u Prag, gdje Bedřich ubrzo napušta školu i sve više počinje posjećivati koncerte te se glazbeno educirati, koliko su mu mogućnosti to dopuštale. Otac saznaje kako mu je sin napustio školu te zahtijeva da se vrati s njim kući i nastavi školovanje u Plzeňu, koje je potom i završio 1843. godine (Veseli, 2018). Ponovno odlazi u Prag, gdje u početku živi u siromaštvu jer više nema novčanu potporu roditelja, a nema ni puno učenika za poduku klavira, čime se bavio. Upoznaje ravnatelja konzervatorija Jana Bedřicha Kittla, na čiju preporuku 1844. godine postaje učitelj klavira djeci grofa Leopolda Thuna. S poboljšanjem financijske situacije, Smetana nastavlja svoje glazbeno obrazovanje te uskoro upisuje studij kompozicije. Paralelno sa studijem usavršava svoje pijanističko umijeće te se opredjeljuje za karijeru pijanista, koja je ubrzo prekinuta zbog neuspjeha već na prvom zakazanom koncertu. Odlučuje otvoriti glazbenu školu, koja je, za razliku od pijanističke karijere, polučila uspjeh te mu donijela poznanstva bitna za njegov daljnji razvoj (Veseli, 2018).

Smetana se ubrzo oženio te dobio četvero djece. Škola je i dalje uspješno radila, no troškovi života postali su veći te je bilo sve teže izdržavati obitelj. Na prijedlog kolege, 1856. godine seli u Göteborg, gdje postaje umjetničkim ravnateljem filharmonije. Već nakon drugog koncerta, dobio je i mjesto dirigenta. Supruga i kći nisu htjele preseliti s njim te su ostale u Pragu. Ipak mu se pridružuju u Göteborgu 1857. godine, no zbog bolesti supruge, vraćaju se u domovinu dvije godine kasnije i supruga nažalost nije preživjela put kući. I dalje, zbog nedostatka posla, Smetana je prisiljen često putovati, no 1861. godine odlučuje trajno se vratiti. U međuvremenu se ponovno oženio i rodila mu se kći. Po povratku u domovinu shvatio je kako mu karijera dirigenta nije uspjela te se okušao kao skladatelj. S razvojem

skladateljske karijere, sve se više uključuje i u društveni i umjetnički život Praga. Kako je bio član ‘mlade’ političke struje, često je ulazio u sukobe sa ‘starom’ strujom te je to utjecalo i na njegovu karijeru. Ponovno otvara glazbenu školu sa svojim prijateljem Ferdinandom Hallerom, počinje voditi zbor *Hlahol*, prihvaća mjesto glazbenog izvjestitelja u češkim novinama *Narodni listy* te dobiva funkciju dirigenta *Prozatímního divadla* (privremeno kazalište u kojem se, do izgradnje Narodnog kazališta, izvodila opera). Situacija u kazalištu s vremenom postaje lošija te svi krive Smetanu za to i traže njegovu ostavku. S vremenom, Smetani se pogoršava zdravstveno stanje, počinju mu se javljati problem sa sluhom te u periodu od nekoliko mjeseci potpuno oglušuje. Nažalost nije bilo lijeka jer je imao bolest koja je zahvatila živčani sustav. Posljednjih deset godina života skladao je potpuno gluh. U veljači 1884. godine prestaje skladati te samo tri mjeseca nakon toga umire (Veseli, 2018).

Nakon kratkoga opisa skladateljeva životnog puta, od veće će važnosti biti pogled na njegov skladateljski jezik i opus. Smetanin glazbeni put bio je vrlo raznolik – od pijanista i pedagoga do dirigenta i skladatelja. Glede skladateljske karijere, najprepoznatljiviji je po svom nacionalnom stilu koji se proteže kroz cijeli njegov život i gotovo sva njegova djela. U njegovu opusu možemo pronaći skladbe za klavir, solo pjesme, zborsku glazbu, simfonijske pjesme, opere i mnoge druge vrste. Njegova inspiracija, pogotovo ona potaknuta nacionalnim motivima, usmjerila ga je ka programnoj glazbi. Od klavirskih djela najpoznatije su polke, ciklusi *Bagatelles a impromptus* i *Six morceaux caractéristiques* te brojna djela nacionalne tematike i naslova, nastala u vrijeme revolucija i narodnog pokreta. Klavirska djela su zapravo jedina zastupljena u svim fazama Smetaninog stvaralaštva.

Solo pjesme i zborska glazba raniji su dio njegova opusa. Kako je stjecao skladateljsko iskustvo i vještine, s vremenom se fokusirao na opere te manji vokalni i vokalno-instrumentalni stavci nisu više bili njegovo područje interesa. Gotovo sva komorna djela značajnija su u kasnijoj fazi njegova stvaralaštva. Iznimka je *Klavirski trio u g-molu* iz 1855. godine. Nakon toga, prolazi gotovo dvadeset godina dok Smetana ponovno ne počinje skladati za komorne sastave. Značajna su njegova dva Gudačka kvarteta, prvi iz 1876. i drugi iz 1882. godine. Smetana je govorio kako je drugi kvartet zapravo nastavak prvog, no između njih je drastična razlika u načinu skladanja – prvi je klasične, a drugi slobodnije forme. Ovdje se također ističe programnost koju je volio upotrebljavati u svojim dijelima pa tako Prvi gudački kvartet nosi naziv *Z mého života* (Iz moga života), gdje svaki stavak opisuje jedno razdoblje skladateljeva života. Nadalje, opere su važan dio Smetaninog

skladateljskog opusa te je pomoću njih uočljiv njegov skladateljski virtuoizitet. Njegova najpoznatija opera je *Prodana nevjesta*, koja je ujedno i prva češka nacionalna opera. Prvotno je zamišljena kao opereta u dva čina, no zbog negodovanja publike nakon premijere, Smetana ju odlučuje doraditi. Smetana ovdje koristi tri motiva nastala prije same opere, a jedan od njih je motiv seoskog veselja iz *Vltave*. Nakon dorade, *Prodana nevjesta* od operete u dva čina postaje operom u tri čina.

Orkestralna djela Smetana počinje skladati već pred kraj studija. S obzirom da nije imao puno iskustva u tome, u početku se slabije snalazio s instrumentacijom. S vremenom je usavršio potrebne tehnike te privukao interes publike. To se posebno očitovalo na koncertu 1854. godine, gdje se praisvela njegova *Trijumfalna simfonija*. Na tom koncertu, Smetana je nastupio i kao dirigent i izvođač svojih klavirskih djela, ali najveću pažnju publike privukao je kao skladatelj i dirigent simfonije. Period života proveden u Švedskoj, Smetanu je nakratko odmaknuo od nacionalnog stila, no po povratku u domovinu, vraća se i njegova želja za razvojem češke glazbe u nacionalnom stilu. Mnoštvo značajki nacionalnog stila ima i Smetanino najveće orkestralno djelo je *Má Vlast*, ciklus od šest simfonijskih pjesama. Zanimljivo je da je za vrijeme skladanja prvog stavka bio nagluh, dok je ostatak stvaralačkog vremena kasnije bio potpuno gluha te je u takvom stanju stvorio svoje najznačajnije orkestralno djelo.

### **3. 2. Ciklus simfonijskih pjesama *Má Vlast***

*Má Vlast* Bedřicha Smetane ciklus je od šest simfonijskih pjesama, koji je nastajao od 1872. do 1880. godine. Praizvedbe dijelova ciklusa, to jest pojedinačnih simfonijskih pjesama, bile su odvojene, a u cijelosti je djelo prvi put izvedeno 1882. godine u Pragu pod ravnanjem Smetaninog prijatelja Adolfa Čeha (Veseli, 2018). Prvi stavak, *Višegrad*, opisuje istoimeni dvorac smješten na brdu iznad Vltave te želju da Višegrad postane prijestolnica budućih čeških monarha. Drugi stavak, *Vltava*, opisuje izvor, tok i ušće najpoznatije češke rijeke. Skladatelj motivima, uz sam tok rijeke, prati i događaje oko nje, kao što su život na obali, lov u šumi, vjenčanje, kupanje na mjeseci, poplava, nestajanje iza Višegrada, ulijevanje u Elbu. Treći stavak, *Šarka*, prepričava legendu o viteškoj djevi koja želi osvetu nad cijelim muškim rodom te uz pomoć svojih ratnica privlači pažnju viteza Ctirada kako bi ga mogle ubiti. Četvrti stavak, *Iz čeških lugova i gajeva*, govori o prirodnim ljepotama Češke. Smetana je za ovaj stavak rekao: *Možete zamisliti što god želite dok slušate ovo djelo. Pjesnik*

*ima slobodan put pred sobom, iako mora slijediti glazbu u njezinim epizodama i detaljima.* (Šolc, 1961). Peti stavak, *Tabor*, govori o najpoznatijem dijelu češke povijesti – Husitskim ratovima. U stavku je upotrijebljen i husitski koral, koji je ujedno i poveznica s posljednjim, šestim stavkom *Blanikom*. Blanik je brdo u kojem se skrivaju husitski heroji, koji su se ondje sklonili kad su razmirice u gradu postale preteške za njih. Ondje čekaju trenutak u kojem će ih njihova zemlja ponovno trebati, kako bi odmah mogli priskočiti u pomoć. Na kraju stavka ponovno se pojavljuje husitski koral koji se spaja s početnom temom Višegrada, te se na taj način zaokružuje cjelina. U ovom ciklusu simfonijskih pjesama sastav orkestra čine *piccolo*, dvije flaute, dvije oboe, dva klarineta, dva fagota, četiri roga, dvije trube, tri trombona, tuba, timpani, udaraljke, dvije harfe, violine, viole, violončela i kontrabasi.

## 4. FORMALNA, HARMONIJSKA I DIDAKTIČKO-METODIČKA ANALIZA CIKLUSA SIMFONIJSKIH PJESAMA *MÁ VLAST*

U nastavku rada slijedi analiza svih šest simfonijskih pjesama. Analiza svakog stavka ciklusa sastoji se od triju aspekata – muzikološko-sadržajnog, formalnog i melodijsko-harmonijskog. Radi preglednosti, analiza svakog stavka izložit će se tim redosljedom.

### 4.1. *Višegrad*

Citat koji je Smetana ostavio kao programski tekst za ovaj stavak glasi ovako: *Višegrad je polulegendarna utvrda koja se uzdiže iznad Vltave, oživljava u pjesnikovim snovima svoju nekadašnju slavu i konačni pad kao izvorno sjedište čeških kneževa* (Šolc, 1961, 4). Svrha ovog stavka je uvesti publiku u širinu i domoljubni karakter čitavog ciklusa te slaviti češku povijest, legende i krajolik (Mead, 1994). Stavak *Višegrad* (izvorno: *Vyšehrad*) počinje motivima u harfi koji predstavljaju barda Lumíra, legendarnog češkog pjesnika, i simbolizira slavnu prošlost dvorca Višegrad. Ideja ponavljanja različitih motiva harfe kroz cijelo djelo je kako bi se stekao dojam povezivanja prošlosti i sadašnjosti. Premijera *Višegrada* bila je 14. ožujka 1875. godine u Novom češkom kazalištu (kasnije Narodnom kazalištu) u Pragu. Premijeru je izvela Češka filharmonija pod ravnanjem Adolfa Čeha, istaknutog dirigenta tog vremena. Publika je pozitivno reagirala na premijeru i djelo je odjeknulo zbog svoje snažne povezanosti s češkim nacionalnim identitetom (Veseli, 2018).

Glede formalne strukture djela, *Višegrad* je građen kao trodijelni oblik shematske strukture ABA (tablica 1). Smatra se kako je Smetana ovaj stavak zamislio kao uvodni, zbog sporog tempa na početku, što je karakteristično za neke klasične i romantičke simfonije, kao što je, primjerice *Simfonija br. 7* u A-duru, op. 92 Ludwiga van Beethovena. Uvodni karakter ima i kraj stavka, koji, zbog nedostatka usporavanja i korone te nesavršene kadence, zvuči kao da stavak nije zapravo gotov (Mead, 1994, 62). Stavak započinje uvodom tempa *lento*, koji je zapisan kao jedan takt, no zvučno zauzima prostor od osam taktova te je skladan samo za dvije harfe. Puhači se priključuju u 2. taktu (početak A dijela), a gudači tek u 28. taktu. A dio, *Largo maestoso* (2. – 77. takt), skladan je kao (slobodniji) sonatni oblik. Prva tema nastupa u drugom taktu, a iznose je fagoti i horne. U osmom taktu je iznose i ostali drveni puhači. Druga tema nastupa u 15. taktu, odmah nakon prve teme, a traje do 28. takta. Prvi dio druge teme građen je kao ponovljeni dvotakt s proširenjem i iznose ga klarineti, fagoti, horne,



trube i timpani. Drugi dio druge teme nastupa u 20. taktu te traje osam taktova (velika glazbena rečenica), a konstruiran je kao dijalog između harfe i ostatka orkestra. U 28. taktu počinje provedba, koja traje samo 15 taktova, a sadrži materijal prve teme i materijal drugog dijela druge teme. Repriza započinje variranom prvom temom, nakon čega odmah slijedi i nastup variranog drugog dijela druge teme u obliku dvotakta, koji se kasnije varirano ponovi nekoliko puta. *Coda* nastupa u 65. taktu te se u njoj izmijenjuju motivi prve i druge teme. Traje do 77. takta koji označava i kraj A dijela.

B dio, *Allegro vivo ma non agitato*, počinje u 77. taktu. Nema razrađenu strukturu kao A dio, no možemo uočiti kako je on zapravo razvoj dosad iznesenog materijala. Sastoji se od manjih cjelina. Skladatelj na početku koristi varirane motive prve teme, zatim i fragmente druge teme. U 112. taktu se prvi put iznose razrađeni motivi svih tema odjednom. U 132. taktu pojavljuje se nova, četverotaktna tema oblika male glazbene rečenice, pod oznakom *Più allegro e poco agitato*, koja se dva puta sekventno ponovi, a zatim se razrađuju njezini motivi. Od 168. takta do kraja provedbe, kombiniraju se motivi svih tema ekspozicije i provedbe. Dio od 234. do 259. takta, *più lento*, možemo tumačiti kao most do ponovljenog A dijela. Treći dio započinje u 260. taktu i javlja se u variranom obliku, no generalno je oblik analogan početnom A dijelu. Stavak završava nesavršenom kadencom, nagovještajući daljnji razvoj materijala.

Tablica 1: Prikaz dijelova *Višegrada* po broju taktova

dio	taktovi
uvod	1 – 1
A	2 – 77
B	78 – 259
A	260 – 315

Po pitanju tonalitetno-hamornijske strukture stavka i melodijskih obilježja, može se zaključiti da su uvod i prva tema u tonalitetu Es-dura. Druga tema nastupa u B-duru te je Smetana ovdje ispoštovao pravilo sonatnog oblika, gdje druga tema u ekspoziciji nastupa u tonalitetu dominante. Odabir harmonija u ekspoziciji vrlo je jasan. U ponovljenom nastupu prve teme nailazimo na sekundarnu dominantu za šesti stupanj te na dijatonsku modulaciju u B-dur, što je svojevrsna analogija mostu u klasičnom sonatnom obliku. U drugoj temi uočavamo kromatske izmjenične tonove. Provedba započinje prvom temom u B-duru, nakon

čega slijedi drugi dio druge teme koji počinje u c-molu, ali se do kraja iznošenja teme vraća u početni Es-dur s kojim onda započinje repriza iznosom prve teme. Tema modulira u As-dur, zatim slijedi uklon u f-mol te se prijelazom na varirane motive druge teme ponovno vraća u Es-dur. Nakon modulacije u prvoj temi, nailazimo na zanimljiv odabir harmonija, gdje mjestimično istovremeno u glazbalima viših registara imamo progresiju s nonom (i septimom) kao silazom zaostajalicom, a u nižim registrima uzlazni melodijski mol. U *codi* je odabir harmonija vrlo jasan te se cijelo vrijeme izmjenjuju harmonije prvog i petog stupnja. Zanimljiva je situacija pojave povećanog kvintakorda umjesto durskog kvintakorda petoga stupnja u 75. i 76. taktu, gdje on nastupa kao *appoggiatura*, ali u dominantnoj funkciji, što je karakteristično harmonijsko zbivanje za razdoblje romantizma.

B dio započinje sekventnim ponavljanjima motiva prve i druge teme te se u ovom dijelu nijedan tonaliteta ne stigne potvrditi. U 112. taktu nalazimo na pojavu razrađenih motiva svih tema istovremeno u početnom tonalitetu Es-dura. U 132. taktu dolazimo do nove, četverotaktne teme s oznakom *più allegro e poco agitato*, koja se motivski razvija i ne zadržava u određenom tonalitetu već se tonalitet stabilizira tek u 192. taktu gdje se, do 211. takta, zadržavamo u C-duru, što je u odnosu na početni Es-dur kromatska terčna srodnost. Do 233. takta, skladatelj nas ponovno iznenađuje nizom sekvenci, gdje je tonalitet nestabilan. U 233. taktu se opet javlja četvrta tema u početnom Es-duru, pod oznakom *più lento* te nas, smirenjem harmonijskih tenzija, priprema za ponavljanje A dijela. Treći dio započinje prvom temom u Es-duru te je zapravo varirano ponovljeni prvi dio. Harmonijske i melodijske progresije su analogne, jedina razlika je drugačija ritmizacija pojedinih mjesta u drugoj temi. Stavak završava kadencom koja počinje u 288. taktu te na početku djeluje vrlo tipično, s odabirom harmonija uglavnom glavnih stupnjeva, no u 294. taktu, prije očekivanog rješenja iz dominantnog septakorda u toniku, Smetana dominantni septakord rješava u kvintakord *ces-es-ges*, što je varijantni šesti stupanj, koji se potom rješava u prvi stupanj (tablica 2). Na samom kraju stavka, od 300. do 309. takta, u violončelima i kontrabasima uočavamo pedalne, odnosno ležeće tonove es i b (čista kvinta kao okvir harmonije prvog stupnja), dok harfa za to vrijeme ima *'arpeggirani'* akord prvoga stupnja s uzlaznim prohodnim tonom *f*. Zadnji akord postavljen je u tercnom položaju, dakle u pitanju je nesavršena kadenca te se smatra kako je Smetana to napravio namjerno kako bi dao do znanja da ovo nije završetak, već da slijedi još puno toga za čuti u ostalim stavecima.

Tablica 2: Prikaz harmonijske progresije u kadenci *Višegrada*

tonalitet	progresija				
Es:	IV	V8 7	bVIb5	V8 7	I
		6 5		6 5	
		4 3		4 3	

## 4.2. Vltava

Prema Šolcu (1961, 4), “*Vltava* opisuje izvor i daljnji tok naše najpoznatije rijeke. Skladatelj je prati od njezina izvora kao malog planinskog potoka, i oslikava nam život na njenim obalama: lov u šumi, seosko vjenčanje, poetsku viziju vodenih nimfi koje se kupaju na mjesecini, bučnu bujicu brzaca svetog Ivana, sve dok rijeku ne pozdravi povijesni Višegrad. Tada Vltava postupno nestaje iz pjesnikova vida, izgubljena u većoj bujici Labe.” *Vltava*, poznata i po njemačkom nazivu *Moldau*, u usporedbi s ostalim simfonijskim pjesmama iz ciklusa *Má vlast*, jedina sadrži naslove svojih dijelova, a to su redom: *Dva izvora Vltave*, *Šumski lov*, *Seosko vjenčanje*, *Mjesecina – vodene nimfe*, *Brzaci sv. Ivana*, *Vltava cijelom svojom širinom* i *Višegradski motiv*. Skladatelj tim naslovima želi tonski oslikati dijelove kojima prolazi rijeka Vltava. Tema sadrži melodiju koja se veže uz nekoliko narodnih pjesama, od kojih je možda najpoznatija dječja pjesma *Kočka leze dírou* (Mačka se provlači kroz rupu). Ne postoji dokaz da je pjesmica nastala prije skladbe, a u tekstu Roberta Smetane, govori se o tome da je narodna pjesmica počela kružiti nakon upoznavanja publike sa stavkom *Vltava* (Mea, 1994, 87) Praizvedba *Vltave* održana je 4. travnja 1875. godine u Pragu, u istom kazalištu kao i *Višegrad*, pod ravnanjem istoga dirigenta.

Formalna struktura stavka sazdana je od sedam dijelova i *code*, od kojih svaki nosi programski naziv kojim opisuje jedan dio toka Vltave ili onoga što se oko nje nalazi i događa. Mjera je dvodobna s ternarnom podjelom, to jest šestosminska, tempo je *allegro*, a početni tonalitet e-mol. Prvi dio, naziva *Dva izvora Vltave*, započinje pasažama koje iznose flaute te one označavaju tok rijeke Vltave. Isti motiv kasnije nastavljaju i ostale dionice drvenih puhača, a nakon njih, varirani motiv imaju i gudači. Nakon početnih pasaža koje su stvorile ambijent fluidnosti rijeke, u 39. taktu nastupa tema u e-molu, građena kao velika rečenica, a iznose ju prve violine. Tema modulira u G-dur i ponovno se vraća u e-mol. Drugi dio, *Šumski*

lov, počinje u 80. taktu te traje do 118. takta. Tijekom cijelog trajanja ovog dijela, u violinama se protežu šesnaestinski motivi koji ostavljaju dojam mosta, sve do sljedećeg dijela koji donosi promjenu mjere. Treći dio, *Seosko vjenčanje*, počinje u 118. taktu te traje do 180. takta. U 122. taktu se pojavljuje četverotaktna tema koja podsjeća na polku te traje do 154. takta (s ponavljanjima), nakon čega slijedi proširenje sačinjeno od motiva proizašlih iz teme. Od 170. takta nastupa *codetta* tog dijela, koja je u funkciji promjene karaktera i pripreme za četvrti dio. Pod nazivom *Mjesečina – vodene nimfe*, četvrti dio počinje trotaktnim uvodom homofone strukture. Ponovno dolazi do promjene mjere, ovaj put u četverodobnu, a također i do promjene tonaliteta. U čitavom se dijelu javljaju šesnaestinski motivi, a osim ponekih fraza, ne možemo sa sigurnošću utvrditi oblik jer je Smetana očigledno naglasak htio staviti na boje određenih harmonija. U 239. taktu pojavljuje se oznaka *Tempo I* te nastupa tema s početka stavka, koja traje do 271. takta.

Peti dio, *Brzaci Sv. Ivana*, donosi naglu promjenu karaktera. I dalje je karakterističan šesnaestinski pokret, koji nam zapravo cijelo vrijeme daje osjećaj fluidnosti, no u ovom slučaju, promjenom tempa i pojavom novog motivskog materijala dobivamo jedan novi doživljaj rijeke. Šesti dio, *Vltava cijelom svojom širinom*, započinje nastupom teme u 333. taktu. Tema je iznesena u istoimenom duru u odnosu na početni mol te u pokretnijem tempu i *fortissimo* dinamici. Time je Smetana ponovno uspio iznenaditi slušatelja te na neki način nagovijestio da se bliži kraj stavka. Sedmi dio, *Višegradski motiv*, nastupa u 359. taktu u E-duru. Od 392. takta nastupa *coda*. Motivom iz prvog stavka u drvenim puhačima, a dvodobnim pulsom šesteroosminske mjere u gudačima, Smetana je logički dao zaključiti kako je to trenutak u kojem Vltava prolazi ispod Višegrada i zapravo, ubrzo nakon toga, po izlazu iz Praga, utječe u Labu. Mead u svojoj analizi zaključuje da je ova simfonijska pjesma u slobodnijem sonatnom obliku, tj. “strukturi sličnoj sonatnom obliku”, gdje uvod nastupa od 1. do 36. takta, ekspozicija od 36. do 177. takta, provedba od 177. do 239. takta i repriza od 239 do 333. takta. Po toj analizi, ekspozicija traje od prvog nastupa teme do kraja *Seoskog vjenčanja*. Provedba se sastoji samo od jednog programskog dijela, a to je *Mjesečina – vodene nimfe*, a ostatak stavka spada u reprizu.

Po pitanju tonaliteto-harmonijske strukture, prvi dio započinje u e-molu i na početku nema kompleksnijih harmonijskih zbivanja, osim uklona u h-mol (13. –15. takt) i u a-mol (20. –22. takt). Predtaktom na 40. takt počinje tema u e-molu, a iznose ju prve violine i oboe. Od 56. do 64. takta javlja se samo ponovljeni prvi dio teme u G-duru, koji se potom vrati u e-mol. Prije nego što tema zadnji put u cijelosti nastupi u e-molu, nekoliko će se puta izmijeniti

harmonija dominante za dominantu i dominante. Pojavom tona *gis* u prvom taktu teme u e-molu, na kratko se stvorio dojam mutacije, no više se do kraja teme nije ponovio, već se vratio u *g*. U harmonizaciji teme pojavljuje se još i napuljski sekstakord, a svakako valja istaknuti i harmonijsku progresiju teme (tablica 3). Ovom progresijom i zadnjim spomenutim iznošenjem teme, završio je prvi dio.

Tablica 3: harmonijska struktura zadnjeg nastupa teme prvog dijela *Vltave*

tonalitet	harmonijska struktura										
e:	I#---	I8-7 #--- (D/IV)	IV	VII7 (D/III)	III ---	IIb6 (N6)	V7 5	VI ---	II6 5	V7 #	VI (modulacija u C-dur)

Drugi dio započinje u C-duru te modulira prema a-molu (tablica 4) u kojem će započeti treći dio. Zbog šesnaestinskog ritma, pojavljuje se puno prohodnih i izmjeničnih tonova te varijanti izmjeničnih tonova.

Tablica 4: Harmonijska struktura kraja Šumskog lova (trenutak modulacije)

tonalitet	harmonijska struktura							
C:	I (80.-84. takt)	V7 (85.-88. takt)	V#7 (89.-91. takt)	V7 (92.-93. takt)	IV (94.-97. takt)	V12 6 4 3 (98.-101. takt)	a: (kromatska terčna veza između V.st. u C-duru i V.st. u a-molu)	V (105.-113. takt)

Treći dio započinje repetitivnim tonom *e*, koji se proteže kroz četiri takta, no ubrzo nastavlja svoje kretanje u G-duru. Četverotaktna tema koja se pojavljuje u 122. taktu započinje sekstakordom drugog stupnja u funkciji subdominante, nastavlja na dominantni septakord te se rješava u septakord prvog stupnja. Septima septakorda riješi se uzlazno i u trenutku njezinog rješenja, basov ton postaje ton *h* te nastaje sekstakord prvog stupnja. U trećem taktu teme početna funkcija je subdominanta, koja se ostvarila kvintakordom drugog stupnja koji nastavlja na dominantni nonakord s velikom nonom. U posljednjem taktu ove teme nastupilo je rješenje – dominantni nonakord se riješio u zaostajalični kvartsekstakord i potom u kvintakord prvog stupnja. Ovdje je zanimljivo istaknuti i primjenu neakordnih tonova: u septakordu prvog stupnja, u drugom taktu, pojavljuje se zaostajalica ‘4 na 3’. U

sektakordu prvog stupnja u drugom taktu i u kvintakordu prvog stupnja u trećem taktu pojavljuje se trostruka kombinirana zaostajalica. U kvintakordu drugog stupnja u trećem taktu nailazimo još i na *appoggiatura*. U posljednjem taktu teme nailazimo na još jednu trostruku kombiniranu zaostajalicu na prvoj polovici prve dobe, a dvostruku *appoggiatura* na drugoj polovici druge dobe. Dio završava na terci *g-b*, koja služi kao priprava za nastavak *c*-molu.

Četvrti se dio od početka do 219. takta nalazi u *As*-duru, nakon čega prelazi u *c*-mol. Donja kromatska medijanta (*as-ces-es*), koja se pojavljuje u 223. taktu, slušatelja može iznenaditi svojim nastupom, no ovaj dio ionako ima u cilju stvoriti mistično i nepredvidljivo ozračje. U ovom dijelu pojavljuju se i neki novi motivi koji se prožimaju sa starima, no *motiv vode* (šesnaestinski puls) je i dalje prisutan te stvara poveznicu s prethodnim dijelovima. Prelaskom na most do prve teme, ostvarena je kromatska terčna veza između petog stupnja *As*-dura i petog stupnja *e*-mola. Most je zapravo deseterotaktno proširenje na dominantu *e*-mola u funkciji pripreme za ponovni nastup teme. Tema se javlja u istom obliku kao na početku stavka.

Peti dio se pojavljuje u brzom tempu te se promjene harmonija u toj brzini ne stignu ni percipirati. Ono što je uočljivo je konstantno podizanje registra uzlaznim ljestvičnim nizovima do vrhunca, a zatim spuštanje kroz sekventne pasaže ponovno u niže registre. Uzlazna pasaža na dominantu u *E*-duru, kroz gotovo tri oktave, vodi prema nastupu teme u *duru* u sljedećem dijelu. Šesti dio započinje nastupom teme u *E*-duru, nakon čega se pojavljuje motiv iz prvog stavka. Sedmi dio je također u *E*-duru. Harmonijska sktruktura je ovdje vrlo jasna, a poanta je da teme i motivi iz prvog i drugog stavka dođu do izražaja kako bi se programnost potkrijepila glazbom i opravdala svoju poantu. U *codi* se zapravo samo potvrđuje tonalitet te uočavamo kako se sva harmonijska zbivanja odvijaju na pedalnom tonu *e*. Stavak završava u *E*-duru, istoimenom tonalitetu početnog *e*-mola.

### 4.3. Šarka

“Šarka uglazbljuje staru legendu o viteškoj djevi, koja gori od želje za osvetom protiv cijelog muškog roda. Ona naređuje svojim ratnicama da je zavežu za drvo, kako bi u svojoj izmišljenoj nevolji probudila sažaljenje i privukla u zasjedu viteza Ctirada. Dok njegovi ljudi spavaju, ona poziva svoje ratnice, koje su bile skrivene u blizini, na krvavi posao pokolja” (Šolc, 1961, 4). Program *Šarke* (izv. *Šarka*) jedini je u ciklusu koji zaista izlaže priču s likovima, zapletom, sukobom i razrješenjem te predstavlja prekretnicu u Smetaninom glazbenom stvaralaštvu. U ovom se djelu Smetana sve više okreće opernom stilu skladanja i odražava se njegova odluka da bude manje ležeran u okretanju glazbenog diskursa. *Šarka* je u brzom tempu i time je zapravo vremenski najkraća od svih stavaka ciklusa *Má Vlast*. Smetana je u ovom djelu postavio snažne likove, intenzivan zaplet i dramatično razrješenje te nam je kroz četiri programske cjeline (tablica 5) ispričao priču (Mead, 1994, 97). Praizvedba *Šarke* održana je 17. ožujka 1877. godine. Koncert se održao u Novom češkom kazalištu u Pragu, a dirigirao je Adolf Čeh, što ponovno označava ‘provjereni recept’.

Tablica 5: Prikaz programskih cjelina *Šarke* po broju taktova

<i>Glavni likovi: Šarka i Ctirad</i>	1. – 102. takt
<i>Ljubavna scena</i>	103. – 145. takt
<i>Večernji obredi</i>	145. – 219. takt
<i>Noćni napad</i>	220. – 337. takt

“Mišljenje o ulozi koju glazbena struktura igra u *Šarki* uvelike ovisi o tome kako netko definira glazbenu strukturu u djelu ove veličine. Unutar četiri dijela koja čine pokret, gotovo uvijek postoji jasan tonalitet ili pronicljiva kombinacija strukture fraza i harmonskog ritma koja svakom trenutku u djelu daje jasan osjećaj identiteta ili lokacije. Kada se analitičar prebacuje na širu perspektivu i nastoji organizirati same dijelove u formalni obrazac, organizacija iznenada postaje mnogo labavija, jer jedina značajka karakteristična za konvencionalne velike forme koja je prisutna u *Šarki* jest povratak nekoliko motiva iz uvodnog dijela na kraju djela.” (Mead, 1994, 96/97). Autor dalje ističe da je „strukturni model za *Šarku* Smetanino vlastito djelo *Wallensteins Lager*, njegova rana simfonijska pjesma...U

tom djelu, simfonijska pjesma...osmišljena je da izrazi vrstu minijaturnog četverostavačnog oblika“ (Mead, 1994, 97).

Ono što uz pomoć artikulacijskih točaka možemo uočiti u ovom stavku, četiri su velike cjeline, no formalno analizirati svaku od njih i smjestiti ih u neki oblikovni kalup je gotovo nemoguće. Zato je ovdje poželjno povezati formalnu analizu s onom tonalitetno-harmonijskom. Stavak započinje dorskim modusom na *a*, što je prvo pojavljivanje modalnog prizvuka u stavcima dosad. U 27. taktu imamo zanimljivu harmnonijsku pojavu – smanjeni septakord nedominantne funkcije kao *appoggiatura*, s enharmonijskom promjenom akorda u trenutku rješenja. Smanjeni septakord nedominantne funkcije nalazi se na povišenom drugom i povišenom šestom stupnju u duru. (Knešaurek, 2022, 229) U ovom slučaju pojavio se na povišenom drugom stupnju E-dura, a u rješenju ga možemo tumačiti kao smanjeni septakord nedominantne funkcije na povišenom drugom stupnju G-dura. U 33. taktu se prvi put pojavljuje tema koja traje osam taktova, a iznose ju gudači, kojima se u posljednja dva takta priključuju drveni puhači i horne. U 34. taktu nastupa tema modalnog prizvuka, no teško je odrediti koji je točno modus u pitanju jer nedostaju karakteristični tonovi. Tema traje do 42. takta, kada nastupa energična promjena karaktera. Od 47. takta nastupa tema u a-molu i traje sve do 79. takta kada nastupa tema u C-duru. Nadalje, stavak nastavlja u a-molu, a u 223. taktu klarineti iznose temu koja označuje *Šarku*. Tema je modulativna, započinje u a-molu i modulira u e-mol. Cijeli orkestar zatim iznosi temu u a-molu, sve do oznake *più vivo* (287. takt), gdje nastupa tema u a-molu, zatim dionice fagota, trombona i violončela iznose modulativnu temu, koja počinje u Es-duru, a završava u E-duru u 302. taktu. Melodija nastavlja svoje kretanje u H-duru, tako da je prethodni E-dur bio samo dijatonska poveznica s H-durom. Stavak završava *codom* koja počinje u 321. taktu u B-duru i završava u a-molu. Modulacija iz B-dura se odvila pomoću dominantnog kvintsekstakorda u B-duru koji je postao prvi obrat povećanog kvintsekstakorda na sniženom šestom stupnju u A-duru u funkciji dominante za dominantu, no nije se riješio u peti stupanj već u prvi, jer mu je postava u obratu omogućila rješenje u potpuni kvintakord. Nakon modulacije u A-dur, dogodila se mutacija u a-mol.



#### 4.4. Iz čeških lugova i gajeva

Ova simfonijska pjesma opisuje ljepote češkog krajolika, poeziju njegovih šuma plodnih dolina, ispunjenih pjesmama i jednostavnim radostima seoskog naroda. *Možete zamisliti što god želite dok slušate ovo djelo* – napisao je Smetana – *pjesnik ima slobodan put pred sobom, premda mora slijediti glazbu u njenim epizodama i detaljima* (Šolc, 1961, 4). U simfonijskoj pjesmi *Iz čeških lugova i gajeva* (izv. *Z českých luhů a hájů*), Smetana koristi bogatu orkestraciju kako bi prikazao ljepotu češke prirode. Kroz melodije i harmonije, skladatelj oslikava šume, livade, doline i rijeke, stvarajući zvučnu sliku koja slavi prirodnu raskoš. Ovaj stavak je samo jedan u nizu onih koji izražavaju duboku ljubav i poštovanje prema prirodi, koristeći glazbu kao sredstvo za prenošenje ljepote i harmonije čeških krajolika. Praizvedba je održana 10. prosinca 1878. godine, također u Pragu, pod dirigentskom palicom Adolfa Čeha.

Formalno gledajući, „...tri velika odjeljka koja čine ovaj stavak mogu izgledati kao reminiscencija sonatnog oblika ili tradicionalnog ternarnog oblika, međutim, ove strukturne jedinice ne funkcioniraju na tradicionalan način. Odjeljci su nejednake duljine, pri čemu je prvi dio otprilike upola kraći od drugog i trećeg. Središnji dio, čije cjelokupno raspoloženje čini odgovarajući kontrast s vanjskim dijelovima, umjesto materijala za razvijanje, sastoji se gotovo potpuno od novog materijala. Formalna logika završnog dijela stavka i njegov odnos s ostatkom strukture odupiru se opisu pomoću uobičajene analitičke terminologije.” (Mead, 1994, 110). Navedeni citat nam je potvrdio ono što se lako da zaključiti nakon slušanja ovog stavka – dobiva se dojam trodijelnosti, no to ne možemo adekvatno argumentirati činjenicama kojima se inače služimo u tom slučaju (tablica 6). Stavak započinje u dvočetvrtinskoj mjeri, a oznaka tempa je *molto moderato*. Na početku se iznosi tema, u dionicama limenih puhača, koja traje sve do 33. takta, a sastoji se od ponovljenog četverotakta. Zatim slijedi most, koji traje četiri takta, nakon kojeg nastupa druga tema, protežući se do 72. takta. Oznakom *Allegro poco vivo, ma non troppo* započinje B dio te nastupa *fugato* koji traje do 115. takta, a iznose ga gudači. U 130. taktu nastupa *hvalospjev prirode* pod oznakom *Listesso tempo poco meno vivo*. Nakon završnog dijela teme nastupa *fugato u stretti*, trajanja 14 taktova. Ponovno slijedi *hvalospjev prirode* te uočavamo kontrast u teksturi između *fugata* i *hvalospjeva prirode*. Nakon prijelaza, u 195. taktu još jednom nastupa *hvalospjev prirodi* u A-duru, a *allegro (quasi polka)* se pojavljuje tri puta, gdje u prva dva nastupa traje samo dva takta nakon kojih nastupa imitacija. U trećem nastupu,

melodija polke proširuje i traje sve do 307. takta, nakon kojeg nastupa prijelaz koji vodi prema variranom obliku druge teme. Tema traje 23 takta, nakon čega se ponavlja polka. U 357. taktu ponovno nastupa varirana druga tema, potom fragment polke u 380. taktu te po posljednji put varirana druga tema. Skladatelj se potom u 439. taktu vraća na temu hvalospjeva nakon koje u 453. taktu nastupa *coda*. U ovom stavku je, puno više nego u ostalim staccima ovog ciklusa, sama formalna struktura manje bitan faktor u odnosu na emocionalni doživljaj koji se treba prenijeti.

Tablica 6: Prikaz dijelova stavka *Iz čeških lugova i gajeva* po broju taktova

dio	taktovi
A	1 – 73
B	74 – 269
A	270 – 452
<i>Coda</i>	453 – 546

Tonaliteni okvir stavka započinje iznošenjem teme u g-molu u dionicama limenih puhača, koja traje sve do 33. takta. Nakon mosta nastupa druga tema u g-molu, koja potom mutira u G-dur i traje sve do 72. takta. Mutacija se odvila na način da je između nastupa dijela teme u g-molu i nastupa dijela teme u G-duru ostavljen takt prijelaza u kojem su gudači svirali samo čistu kvintu *g-d*, kojoj se u taktu nakon, umjesto očekivanog tona *b*, pridružio ton *h*, kao durska terca. Nakon oznake *Allegro poco vivo, ma non troppo* nastupa *fugato* u a-molu, a odgovor na temu je tonalitetan. *Fugato* traje 42 takta, a tema, odnosno odgovor sveukupno nastupaju pet puta. *Hvalospjev prirodi* se prvi put javlja u F-duru (130. takt), a nakon završnog dijela teme i *fugata* u *stretti*, ponovno slijedi *hvalospjev prirodi*, ali sada u Des-duru. Osim kontrasta u teksturi, ovdje postoji kontrast i između višeznačnog i jasnog tonaliteta. Hvalospjev se u svakom pojavljivanju pojavljuje u jednom tonalitetu i ne modulira, dok *fugato* modulira. Treći put se *hvalospjev prirodi* javlja u A-duru (195. takt) i može se zaključiti da se ova tri nastupa hvalospjeva kreću u krugu velike terce (F-dur, Des-dur, A-dur). *Allegro (quasi polka)*, kao što je već napomenuto, pojavljuje se tri puta. U trećem nastupu melodija polke se proširuje, nakon čega slijedi most koji vodi u B-dur. Nakon nastupa variranog oblika druge teme, u c-molu se ponavlja fragment polke. Zatim ponovno nastupa varirana druga tema, ali ovaj put u G-duru. Ponavlja se fragment polke u a-molu, nakon čega se posljednji put pojavljuje varirana druga tema u G-duru. Skladatelj se potom vraća na temu hvalospjeva u As-duru, nakon koje nastupa *coda* iznesena u G-duru, što je istoimeni tonalitet u odnosu na početni g-mol.

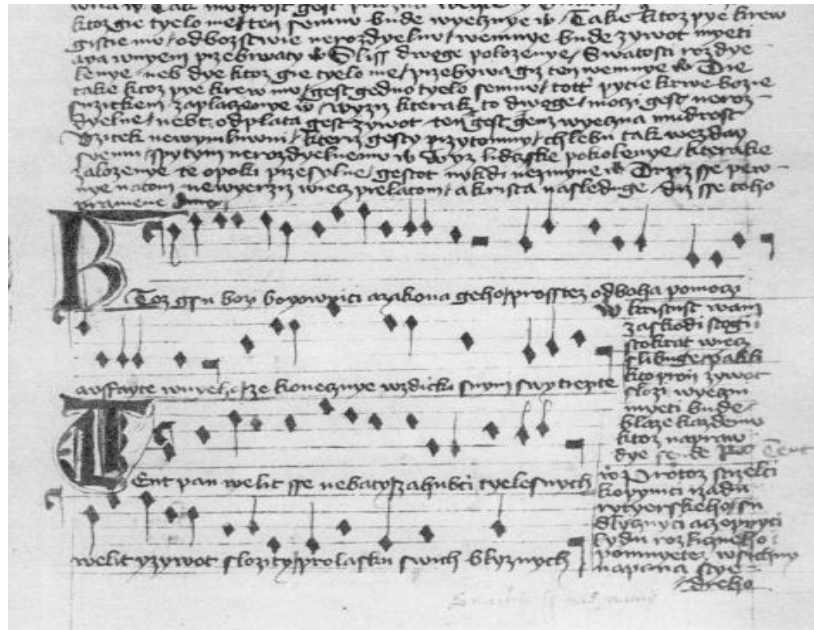
#### 4.5. Tabor

„Tabor opisuje najpoznatije razdoblje češke povijesti, razdoblje Husitskih ratova, kada su češki protestanti, uvjereni u istinitost svojih vjerovanja, odbijali neprijatelje koji su ih okruživali i nadmašivali u broju. Husitska borbena himna *Jeste li vi Božji ratnici?*, koja potječe iz 15. stoljeća, glavna je tema cijelog djela, simbol nepopustljivog otpora s kojim su Husiti branili svoje pravo na istinu kako su je oni shvaćali.” (Šolc, 1961, 5). Nakon mučeničke smrti Jana Husa, češkog reformatora i pobornika protunjemačkog i proturimskog crkveno-reformatorskog stajališta, izbili su neredi u Češkoj. Husove pristaše plemićkog porijekla činili su *Savez husitske gospode*, a njihovi protivnici bili su članovi *Saveza katoličke gospode*. Sukobi su eskalirali u husitske ratove. Od samoga početka husiti nisu bili jedinstveni, već su bili podijeljeni na utrakviste i taborićane. Taborićani, nazvani po utvrđi Taboru, bili su radikalni dio husitskog pokreta, podržani uglavnom od nižih slojeva društva. Iako razdijeljeni, husitski pokret naglašavao je češki nacionalni identitet, protunjemačko, proturimsko i protupapinsko stajalište koje je obilježilo i kasniji razvoj češke povijesti.<sup>1</sup> Praizvedba *Tabora* (izv. *Tábor*) održana je 4. siječnja 1880. godine u Pragu, u sklopu koncerta u *Češkom prozatímním divadlu* (Češkom privremenom kazalištu), a izvedbom je, kao i dosadašnjim praizvedbama, ravnao Adolf Čeh.

Stavak se, formalno ga sagledavajući u cjelini, sastoji od dva velika dijela, sporog i brzog. Spori dio traje do 108. takta, gdje počinje brzi dio koji traje do kraja stavka. Mjera je na početku tropolovinska. Skladatelj u ovu simfonijsku pjesmu uvrštava i husitski koral, čije glazbene citate donosi razlomljeno, u tri dijela. Stavak započinje ponavljajućim tonom *d* u fagotima, timpanima, violončelima i kontrabasima, koji predstavlja neizvjesnost i prizivanje ratnika. Uz ponavljajući ton *d*, skladatelj u prva 23 takta umeće i prva četiri tona husitskog korala *Kdož jste Boži bojovníci* (hrv. *Tko ste, Božji ratnici*) (slike 1 i 2). Sadržaj se ponavlja na pedalnom tonu *a*. U 66. taktu pojavljuje se melodija drugog stiha korala koja glasi: *Prostež od Boha pomoci a úfajte v něho* (hrv. *Tražite pomoć od Boga i uzdajte se u njega*), kao molitva prije odlaska u bitku. U 98. taktu se pojavljuje melodija trećeg stiha korala koji glasi: *že konečně vždycky s ním zvítězíte* (hrv. *jer ćete naposljetku s Njim pobijediti*).

---

<sup>1</sup> <https://www.enciklopedija.hr/clanak/husiti>



Slika 1: Husitski koral, originalni zapis

**KDOŽ JSTE BOŽÍ BOJOVNÍCI**  
Husitský chorál

Bohuslav z Cechovic  
Arr. F. Jandus

Slika 2: Husitski koral, moderna notacija

Stavak započinje u d-molu, no na samom početku imamo samo repetitivni ton *d*. Koral *Kdož jste Boží bojovníci* koji se javlja kroz cijeli stavak, napisan je u dorskom modusu. U cijelom stavku, osim melodije korala, pojavljuje se puno uzlaznih ljestvica ili dijelova ljestvica, koje su uglavnom vezane za početni tonalitet ili njegovu dominantu. Stih koji započinje u 66. taktu opisan je pasažama koje moduliraju u A-dur, dominantni tonalitet

početnog d-mola. Uz navedeno postoji nekoliko iznimki poput polarne sfere, kao što je na primjer As-durski dio od 68. do 78. takta. Od 184. takta do 264. takta odvija se neprestana izmjena durskog i molskog tonaliteta, gdje se napokon jasno razrješuje i potvrđuje durski tonalitet. Borba između husita i protivnika prikazana je neprestanim mutacijama i modulacijama iz A-dura u a-mol, a zatim iz F-dura u f-mol, paralelni tonalitet As-dura. Nakon toga slijedi modulacija u es-mol pa u c-mol i zatim, vrlo neočekivano u Ges-dur pa u fis-mol. Nakon fis-mola, slijedi posljednja modulacija ovog dijela, ona u D-dur. Kroz sve ove modulacije i mutacije prožimali su se motivi uzlaznih i silaznih ljestvica, koji će se nastaviti razrađivati i dalje, sve do kraja stavka, kasnije i u diminuciji. Dok se u gudačima razvijaju gore navedeni motivi, u svim puhačkim sekcijama razvoj materijala je na homofonoj bazi. Dok većinom skladatelji pedalni ton koriste u kadenci i za nagovještaj kraja, Smetana u ovom stavku odlučuje produljiti kraj te neprestano odgađa tonički pedalni ton. On se na kraju pojavi tek u 339. taktu, iznoseći motiv s početka, a iznad njega se u kadenci dva puta izmjene harmonije petog i prvog stupnja. Potom se, još uvijek iznad pedalnog tona, javlja šesterotaktno proširenje, isključivo koristeći harmoniju prvog stupnja.

#### 4.6. *Blanik*

*Blanik* (izv. *Blaník*), posljednji u ciklusu, proizlazi iz istog motiva husitskih heroja, koji su se, kada su lokalni sporovi i unutarnji sukobi postali preveliki za njih, povukli u šuplje brdo Blanik, gdje spavaju, čekajući trenutak kada će ih njihova zemlja najviše trebati. Tada će se probuditi i trijumfalno krenuti u spas svoje domovine. Tema husitskog koralala spaja se na kraju s početnom temom *Višegrada*, u finalnoj apoteozi uskrslog naroda, i njihove buduće sreće i slave (Šolc, 1961, 5). Praizvedba *Blanika* održana je 11. travnja 1882. godine u Pragu, u *Češkom prozatímním divadlu* (Češkom privremenom kazalištu), a izvedbom je ravnao Antonín Bennewitz. Stavkom podijeljenim u četiri podstavka, Smetana je zaokružio ovaj ciklus od šest simfonijskih pjesama na vrlo svečan način, upravo onako kako je tijekom cijeloga ciklusa dočaravao sve ljepote njegove domovine.

Po pitanju formalne strukture, "*Blanik* počinje gotovo doslovno tamo gdje *Tabor* završava. U čisto tehničkom smislu, moglo bi se povezati ova dva stavka jedan za drugim. Međutim, kako je već napomenuto, postoje uvjerljivi dramski razlozi za kraj i ponovni početak... U konačnici, suočavamo se s dugim pedalnim tonovima na tonici koji zaključuju *Tabor* i uvodnih četrnaest taktova koji otvaraju *Blanik* – dva elementa koja bi zvučala neprikladno u sredini velikog, 'složenog' stavka." Završni stavak ciklusa *Má vlast* još je jedna od Smetaninih minijaturnih četverostavačnih simfonija (tablica 7), kakve smo već vidjeli u njegovom mladenačkom djelu *Wallensteins Lager* i u trećem stavku ciklusa, *Šarka*. S jedne strane, kao i u *Taboru*, veliki dio namjeravanog učinka se gubi ako slušatelj nije upoznat s *Husitskim koralom* i ne razumije njegovo značenje za češku publiku (Mead, 1994, 138).

Tablica 7: Prikaz podstavaka *Blanika*

Podstavak 1	1. – 69. takt
Podstavak 2 (Pastoralni interludij)	70. – 139. takt
Podstavak 3 ( <i>Scherzo</i> )	139. – 229. takt
Podstavak 4 (Marš baziran na trećoj temi koralala)	230. – 388. takt
<i>Coda</i>	389. – 408. takt

Stavak započinje u tropolovinskoj mjeri s oznakom tempa *Allegro moderato*. Skladatelj, uz već spomenuti materijal iz *Tabora*, u ovom stavku koristi i materijal iz *Višegrada* i *Vltave*. U uvodu (1. – 14. takt), Smetana koristi isti motiv kao i na početku

*Tabora*. U 15. taktu započinje varirana melodija prvog stiha korala. Prvi podstavak stavka traje do 70. takta. Doslovna melodija, izvučena iz drugog stiha korala, postaje temelj drugog podstavka. Oznaka tempa na početku ovog dijela je *Andante ma non troppo*, a mjera četveročetvrtinska. Treći podstavak tematski ne sadrži niti jedan motiv koji bi se mogao povezati s prijašnja dva dijela. Oznaka na početku je *Più mosso*, a mjera ostaje ista. Treći podstavak može se podijeliti na dva dijela – do 192. takta i nakon njega. Postoji snažna kadenca koja dijeli podstavak na polovice. Četvrti podstavak započinje u 230. taktu s prvim nastupom teme marša. Drugi nastup teme marša slijedi u 255. taktu, a treći u 287. taktu, gdje temu iznosi cijeli orkestar. Zadnji nastup teme marša javlja se u 362. taktu. Oznaka tempa na početku dijela je *Tempo di marcia*, a mjera je i dalje četveročetvrtinska. *Coda* započinje u 389. taktu u trolovinskoj mjeri s oznakom *Largamente maestoso* te predstavlja svojevrsan zaključak cijelog ciklusa.

U pogledu glazbene teksture, prvi je podstavak *Blanika* zanimljiva i neobična mješavina homofonih i polifonih elemenata. Stavak je u d-molu te počinje istom temom kao i prethodni stavak. Tekstura nikada nije sastavljena od manje od četiri nezavisne linije. Što se tiče orkestracije, gudači su ograničeni na svoje srednje i niže registre, što pomaže stvoriti dojam da je riječ o strogoj i pravilnoj polifoniji, Međutim, činjenica je da nema niti jedne imitacije u cijelom odlomku. Smetanin opis drugog podstavka, koji naziva *malim intermezzom*, potpuno je točan. Prijelaz koji ga otvara čini otprilike polovicu duljine cijele strukture (taktovi 70 – 99), unutar čega se u 85. taktu uspostavlja F-dur kao tonika. U tom trenutku započinje kanonska tekstura, s oboom koja vodi i hornom koja odgovara. Kasnije, umjesto horne, odgovara klarinet. *Codetta* od 184. do 192. takta čvrsto potvrđuje tonalitet d-mola te kadencira kako bismo jasno odvojili prvi od drugog dijela podstavka. Drugi dio nastavlja u triolskom ritmu, kojim je prvi dio završio, no s poprilično raznolikim tonalitetnim planom koji uključuje terčno srodne tonalitete i mutaciju: B – g – Es – c – C. Posljednji podstavak započinje u f-molu s prvim nastupom teme marša. Drugi nastup teme marša u 255. taktu započinje u F-duru, treći nastup (287. takt) započinje u D-duru, kao i zadnji, četvrti nastup (362. takt). *Coda* (389. takt) također započinje u D-duru, no već sljedećih osam taktova Smetana pokušava poljuljati stabilnost tonaliteta kroz sekvence. Međutim, ubrzo se vraća u planirani D-dur u kojem ostaje do kraja stavka, izmijenjujući vrlo očekivane harmonije te ubacujući motive iz teme marša.

## 5. PEDAGOŠKA PRIMJENA CIKLUSA U NASTAVI TEORIJSKIH GLAZBENIH PREDMETA

Pomoću primjera koji obuhvaćaju svih šest stavaka ciklusa, prikazana je primjena u nastavi *Solfeggia*, Harmonije, Polifonije, Glazbenih oblika, Čitanja i sviranja partitura, Dirigiranja i Zbora. Kao što i kod korištenja tradicijskih napjeva postoje tri načina korištenja (doslovno citiranje, razrada motiva i tradicijski prizvuk), tako i u primjeni gore navedenih primjera nastavnik može imati, a i poželjno je da ima, određenu slobodu da prilagodi primjere svojim učenicima. Štoviše, kroz prilagodbu primjera i približavanje kroz učenicima zanimljiviji ili poznatiji sadržaj, povećava se mogućnost da se učenike više zainteresira da istražuju navedeno. Također, bitno je služiti se poznatim metodičkim 'pravilom': od poznatoga prema nepoznatome.

### 5.1. *Solfeggio*

*Solfeggio* je kao nastavni predmet neizostavan dio cjelokupnog školovanja jednog glazbenika: zastupljen je u čitavoj glazbeno-obrazovnoj vertikali – od osnovne glazbene škole, preko srednje glazbene škole pa sve do studija glazbe. *Solfeggio* je predmet na kojemu se stječu intonacijska i ritamska znanja i vještine koja onome tko ih je stekao omogućuje da glazbeni tekst prezentira auditivno, glazbeno razumije, te da ga je u stanju zapisati. Biti u stanju izvesti navedeno, dugotrajan je i intenzivan proces, na kojemu se treba raditi sustavno i postupno. Postoji velik broj ljudi koji znaju 'čitati i pisati' note, ali to ne znači da su oni glazbeno pismeni u pravom smislu te riječi. Biti glazbeno pismen zahtijeva vještinu u kojoj netko glazbu može 'čuti u sebi' bez da je prije ozvuči, ili da je nakon slušanja može zapisati. (Matoš, 2018, 117).

Tema *Višegrada*, iznesena u fagotu, odličan je primjer za peti i šesti razred osnovne glazbene škole, zbog pojave alteriranog petog stupnja i modulacije u dominantni tonalitet (slika 3). U nastavi se može iskoristiti kao meloritamski primjer za pjevanje.



**Largo maestoso**

Bassoon 

Bsn. 

Slika 3: Tema *Višegrada*

Tema *Vltave*, iznesena u prvim violinama, pogodna je kao meloritamski primjer za pjevanje u trećem razredu osnovne glazbene škole, pri učenju šestosminske mjere. Tonalitet je učenicima poznat otprije jer se e-mol obrađuje u drugom razredu osnovne glazbene škole (MZOŠ i HDGPP, 2006, 6 – 9), a melodija se cijelo vrijeme kreće postepeno. Iz tog razloga s intonacijom ne bi trebalo biti problema pa se učenici mogu usredotočiti na novu mjeru. Također, tema se može iskoristiti i za melodijsko-ritamski diktat, također u trećem razredu osnovne glazbene škole (slika 4). Na nastavnom satu gdje bi se koristio ovaj primjer, mogli bismo započeti ponavljanjem e-mola, zatim bismo fraze iz navedenog primjera mogli uvježbati radom na modulatoru. U prvoj i trećoj fazi modulatora, poželjno je pjevati fraze u šestosminskoj mjeri u kojoj je i sam primjer. Nakon obavljene pripreme za meloritamski diktat, napisali bismo isti te bismo ga za kraj otpjevali. Ukoliko ostane vremena, nastavili bismo s pjevanjem meloritamskih primjera u istoj mjeri i/ili tonalitetu.



Slika 4: Tema *Vltave*

U sljedećem primjeru (slika 5), ispod teme *Višegrada* koja se pojavljuje u puhačkim dionicama, možemo uočiti zanimljivu ritamsku strukturu u gudačkim instrumentima. U šestosminskoj mjeri pojavljuju se duola, kvartola, septola i oktola. To je gradivo prikladno za drugi i treći razred srednje glazbene škole (MZOŠ i HDGPP, 2008, 17 – 18). Ovo je već i samo na ritamskoj razini kompleksno izvoditi istovremeno, zbog poliritmije koja se javlja, stoga su vježbe koje se navode u nastavku vrlo korisne za svladavanje složenijih ritamskih

figura. Prva vježba koja se može provoditi je tzv. 'ritamski modulator'. Nastavnik na ploču može ispisati ritamske figure i obrasce koje se ovdje pojavljuju, analizirati ih, zatim ih s učenicima vježbati pomoću sve tri faze modulatora. U prvoj fazi, nastavnik pokazuje i izvodi figure koje učenici ponavljaju (faza imitacije), u drugoj fazi nastavnik samo pokaže figuru/obrazac, a učenici je moraju samostalno izvesti (faza pamćenja) i u trećoj fazi nastavnik pokazuje ritamske figure i obrasce na ploči, a učenici ih izvode istovremeno s njegovim pokazivanjem (faza izvedbe *a vista*). Kad su učenici dobro savladali nove ritamske figure, može se napisati ritamski diktat koji će ih u sebi sadržavati, a kasnije, na sljedećim satima, uz ritam se može postupno dodavati i melodija. Prije dodavanja melodije, učenici se mogu okušati u poliritamskom izvođenju primjera pomoću Orffovog instrumentarija i/ili tjeloglazbe (eng. *body-percussion*).

The image contains two musical score excerpts. The left excerpt is for Violins I and II, Violas, and Cellos, featuring a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The right excerpt is for Violins I and II, Violas, and Cellos, showing a similar rhythmic pattern with a yellow highlight on the first measure of the Violin I part.

Slika 5: Duola, kvartola, septola i oktola u šesteroosminkoj mjeri (Vltava) – dionice gudača

Primjer mutacije u dionicama gudača u petom stavku *Tabora* (slika 6), pogodan je meloritamski primjer za pjevanje u drugom razredu srednje glazbene škole.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system shows four staves: Violins I and II, Violas, and Cellos. Each staff contains a melodic line with rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *rinfz*. The second system shows the same instruments but with a different melodic and rhythmic pattern, also featuring *ff* and *rinfz* markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic accents.

H 3796

Slika 6: Melodijsko-ritamski primjer za pjevanje s mutacijom iz petog stavka *Tabora*

## 5.2. Harmonija

Cilj Harmonije je obrazovanje, proučavanje i usvajanje homofonog načina skladateljskog promišljanja i stvaranja u razdoblju baroka, klasike i romantike (od 16. do kraja 19. st.). Programom nastave Harmonije ostvaruje se svjesno usvajanje harmonijskog višeglasja (homofonije) i razvoj unutarnjeg/harmonijskog sluha i stvaralačke fantazije. Obrazovni je cilj svladavanje tehnika zapisa homofonih skladbi i usvajanje logike slijeda akorada u klasičnoj harmoniji. Program nastave harmonije osposobljava učenike u boljem razumjevanju skladbi koje uči, lakšem memoriranju notnog teksta, spretnijem čitanju prima vista. Pretpostavke su za učenje harmonije čitanje i pisanje nota u violinskom i basovom ključu, snalaženje u svim durskim i molskim tonalitetima, poznavanje intervala, akorda i

obrata te njihovo slušno raspoznavanje, kao i poznavanje osnovnih glazbenih oblika (MZOŠ i HDGPP, 2008, 195).

U trećoj temi *Višegrada* (slika 7), u 'altu' uočavamo *appoggiatura es* koja se riješi u basov ton terckvartakorda petog stupnja u c-molu, a njezino rješenje postaje nova zaostajalica '7 na 6', dok gornji ton septime u 'sopranu' na tom mjestu postaje zaostajalica '9 na 8' (tablica 8). U drugom taktu ovog primjera uočavamo prohodni ton *d* u oba smjera. Ovaj primjer s neakordnim tonovima možemo upotrijebiti u trećem razredu srednje glazbene škole na nastavi Harmonije, kada se obrađuje neakordika (MZOŠ i HDGPP, 2008, 202). Primjer obuhvaća čak tri vrste neakordnih tonova, a harmonijska struktura je vrlo jasna pa ona ne bi trebala zbunjivati učenike, već se oni mogu fokusirati na analizu njima novog i nepoznatog. Ovaj primjer je, kao i većinu primjera za nastavu Harmonije, korisno prvo pokazati u klavirskom slogu, kako bi učenici imali što pregledniju i jasniju sliku samih harmonija, no nakon analize, primjer se može proučiti u partituri kako bi se stvorila šira slika.

Tablica 8.: šifre opisane progresije

c: V9 8	I9 8
4 ---	7 6
3 ---	6 ---

Slika 7.: Primjer s neakordnim tonovima (app. zeleno, z žuto i plavo, p.t. narančasto)

Primjer za pedalne i ležeće tonove nalazimo u kontrabasima i violončelima na kraju prvog stavka, *Višegrada* (slika 8). Primjer je prikladan za analizu kod obrade neakordnih tonova u trećem razredu srednje škole.

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Cl. I. II. B.  
Fag. I. II.  
I. II. Es.  
Cor.  
III. IV. B. basso  
Tb. I. II. Es.  
I. II.  
Tb. III. e. Tb.  
Timp. Es. B.  
Arpe.  
I.  
Viol.  
II.  
Vio.  
I.  
Vio.  
II.  
Cb.

[a tempo]

800

806

H 8796

65

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Cl. I. II. B.  
Fag. I. II.  
I. II. Es.  
Cor.  
III. IV. B. basso  
Tb. I. II. Es.  
I. II.  
Tb. III. e. Tb.  
Timp. Es. B.  
Arpe.  
I.  
Viol.  
II.  
Vio.  
I.  
Vio.  
II.  
Cb.

807

813

H 8796

66

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Cl. I. II. B.  
Fag. I. II.  
I. II. Es.  
Cor.  
III. IV. B. basso  
Tb. I. II. Es.  
I. II.  
Tb. III. e. Tb.  
Timp. Es. B.  
Arpe.  
I.  
Viol.  
II.  
Vio.  
I.  
Vio.  
II.  
Cb.

814

820

H 8796

67

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Cl. I. II. B.  
Fag. I. II.  
I. II. Es.  
Cor.  
III. IV. B. basso  
Tb. I. II. Es.  
I. II.  
Tb. III. e. Tb.  
Timp. Es. B.  
Arpe.  
I.  
Viol.  
II.  
Vio.  
I.  
Vio.  
II.  
Cb.

821

827

H 8796

26. XI. 1876

68

Slika 8: Pedalni i ležeci tonovi (unutar žutog okvira)

Osim u *Solfeggiu*, tema Vltave (slika 9) se može upotrijebiti i na nastavi Harmonije u drugom razredu srednje glazbene škole, kao zadani ili *a vista* sopran, odnosno kao zadatak za pisanje ili za harmoniju na klaviru,. Posebno je zanimljiv i izazovan jer se šestosminska mjera



poprilično zanemaruje kad su u pitanju harmonijski zadatci, pogotovo harmonije na klaviru, što učenicima kasnije zna biti teško jer nisu navikli razmišljati u binarnoj podjeli takta, ali s ternarnom podjelom dobe.

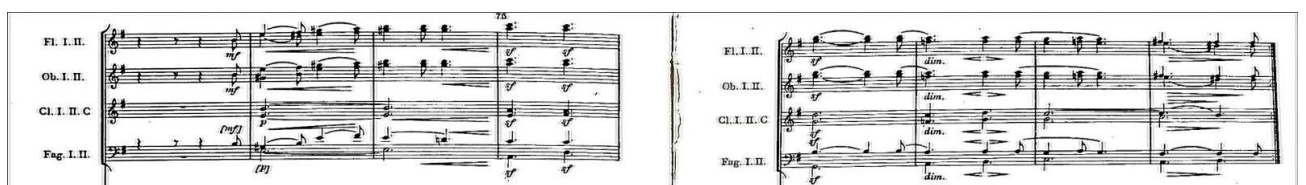


Slika 9: Tema *Vltave*

Shematski i notni prikaz harmonizacije zadnjeg nastupa teme prvog dijela *Vltave* (tablica 9, slika 10), ukazuju nam na jedan klasičan princip odabira harmonija u ovom dijelu. S obzirom na pojavu napuljskog sekstakorda, ovaj se primjer može iskoristiti u četvrtom razredu srednje škole kao progresija sa sekundarnim dominantama i napuljskim sekstakordom te modulativnim krajem, za harmoniju na klaviru. Na kraju se može odsvirati i prvi stupanj kako bi se zaokružila cjelina.

Tablica 9.: harmonijska struktura zadnjeg nastupa teme prvog dijela *Vltave*

e:	I#---	I8-7 #--- (D/IV)	IV	VII7 (D/III)	III ---	IIb6 (N6)	V7 5	VI ---	II6 5	V7 #	VI (modulacija u C-dur)
----	-------	------------------------	----	-----------------	---------	--------------	---------	--------	----------	---------	-------------------------------



Slika 10: Harmonizacija zadnjeg nastupa teme prvog dijela *Vltave* u puhačkim dionicama

Slijedi primjer iz *code* trećeg stavka, *Šarke* (slika 11), gdje su se u kratkom vremenu odvile modulacija i mutacija. Modulacija iz B-dura odvila se pomoću dominantnog kvintsekstakorda u B-duru koji je postao prvi obrat povećanog kvintsekstakorda na sniženom šestom stupnju u A-duru u funkciji dominante za dominantu, no nije se riješio u peti stupanj

već u prvi, jer mu je postava u obratu omogućila rješenje u potpuni kvintakord. Nakon modulacije u A-dur, dogodila se mutacija u a-mol preko terckvartakorda drugog stupnja s molskom subdominantom u A-duru, koji je postao dijatonski kvintsektakord drugog stupnja u a-molu. Ovaj primjer pogodan je za četvrti razred srednje glazbene škole, kao primjer za prave alterirane akorde s povećanom sekstom. Dio s mutacijom pogodan je već i za drugi razred srednje škole. Učenici mogu ove progresije, nakon analiziranja, svirati i na klaviru ili prilagođeno njihovim instrumentima kao komorni sastav.

The image shows two systems of a musical score for 'Sarka - coda'. The first system (top) features a modulation from A major to A minor, highlighted in yellow. The second system (bottom) features a mutation from A major to A minor, highlighted in green. The score includes parts for Violins I and II, Violas, Violas I and II, and Contrabass. Dynamics such as *fff* and *sf* are indicated throughout the score.

Slika 11: Šarka – coda, modulacija B-A (žuto) i mutacija A-a (zeleno)

### 5.3. Polifonija

Cilj Polifonije je obrazovanje i usvajanje načina skladateljskog promišljanja (stvaranja) u dva stilsko-povijesna polifona razdoblja: renesansa (vokalni kontrapunkt) i barok (instrumentalni kontrapunkt). Programom nastave Polifonije ostvaruje se svjesno usvajanje višeglasja, razvoj unutarnjeg sluha te vođenja melodijskih linija u višeglasju renesanse i baroka. Obrazovni cilj ima zadaću usvajanja tehnike pisanja u vokalnom renesansnom kontrapunktu. Težište u radu je na primjerima renesansnog vokalnog kontrapunkta ne samo kao obrazovni dio (usvajanje tehnike pisanja), već i u osobnom rastu, razvoju u težnji za ljepotom vođenja melodijskih linija višeglasja (MZOŠ i HDGPP, 2008, 207 – 210).

Početak trećeg stavka *Šarke* (slika 12) započinje u dorskom modusu na tonu *a*. Modalnost je ovdje zapravo jedina poveznica sa renesansom i vokalnom polifonijom koja se obrađuje na nastavi Polifonije u trećem i četvrtom razredu srednje glazbene škole, no to nam otvara mogućnosti za veću kreativnost. Primjer zadatka koji možemo zadati učenicima je: argumentirati temu te je smatrati floridusom na koji se treba osmisлити još jedan floridus ili, obrnuto od onoga na što su navikli, *cantus firmus*.

The image displays the beginning of the third movement of the symphony *Šarke*. The score is divided into two pages, 165 and 166. The tempo and mood are marked as "Allegro con fuoco, ma non agitato (d-es)". The key signature is one flat (D minor). The score includes parts for various instruments: Flauto piccolo, Flauti I, II, III, Oboli I, II, III, Clarineti I, II, III, Fagotti I, II, I, II, III, IV, Corni C, Trombe I, II, III, Tromboni I, II, III, Tuba, Timpani A, E, Triangolo, Piatto, Violini I, II, Viola, Violoncelli I, II, Contrabbassi, Flauto I, II, III, Oboli I, II, III, Clarineti I, II, III, Fagotti I, II, I, II, III, IV, Corni C, Trombe I, II, III, Tromboni I, II, III, Tuba, Timpani A, E, Triangolo, Piatto, Violini I, II, Viola, Violoncelli I, II, Contrabbassi. The score is published by Orbis, Prague (now Editio Supraphon, Praha) and printed in Czechoslovakia. The copyright year is 1951.

Slika 12: Početak *Šarke* u dorskom modusu na tonu *a*



U četvrtom stavku *Iz čeških lugova i gajeva*, osim primjera *fugata*, nailazimo i na primjer imitacije kao polifone tehnike (slika 13). Imitacijski dio izmijenjuje se s motivom polke. Ovaj primjer, osim za četvrti razred srednje glazbene škole, prikladan je i za treći razred, s obzirom na to da se tada već obrađuje imitacija, samo u dvoglasju i u vokalnoj polifoniji. Bez obzira na to, moguće je analizirati ovaj primjer uz vodstvo nastavnika, jer je sam postupak imitacije ovdje vrlo jasan.

The image shows a musical score for a string quartet. The title is "Tempo I." and the piece is "Iz čeških lugova i gajeva". The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Contrabass. The dynamics are marked as *pp* and *cresc.*. The score shows a clear imitative pattern where the instruments enter in sequence, each playing the same melodic line at different intervals.

Slika 13: Imitacija – *Iz čeških lugova i gajeva*

Početak B dijela četvrtog stavka *Iz čeških lugova i gajeva* (slika 14) izvrstan je primjer za *fugato* u četvrtom razredu srednje glazbene škole, kada je u planu dotaknuti se barokne instrumentalne polifonije. Na početku temu donosi prva violina, a (tonalitetni) odgovor druga violina. Tema i odgovor nastupe još jednom u ostatku gudačkih dionica i fagotima te se nastavlja slobodno višeglasje. Ovaj primjer je idealni 'školski primjer' za analizu načina skladanja u baroknom razdoblju jer, bez obzira na to što je ovo djelo iz razdoblja romantizma, tehnike kojima se Smetana služi, analogne su onima u baroku. Također, zanimljivo je doživjeti barokni stil skladanja na romantičkoj temi.

*Allagro poco vivo, ma non troppo* (♩ = 138)  
*con sordini* 75

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

80 *con sordini*  
*p*

85

H 8798

258

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

90

H 8798

259

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

95

H 8798

259

Cl. I. II. B. 100  
*Solo*

I. Fag.  
II.

I. Viol.  
II.

Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

105

Ob. I. II.  
Cl. I. II. B.

I. Fag.  
II.

I. Viol.  
II.

Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

H 8798

260

Fl. I. II.  
Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

I. Fag.  
II.

I. Viol.  
II.

Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

110

Cl. I. II. B.

I. Fag.  
II.

I. Viol.  
II.

Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

H 8798

261

Ob. I. II. 115

Cl. I. II. B.

I. Fag.  
II.

I. Viol.  
II.

Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

120

I. II. Cor. F.  
III. IV.

I. Viol.  
II.

Vla.  
I. Vla.  
II. Vla.  
Cb.

H 8798

262

Slika 14: *Fugato* iz četvrtog stavka

## 5.4. Glazbeni oblici

„Zadaća je nastavnog predmeta Glazbeni oblici da učenike upozna sa zakonitostima oblikovanja glazbenog djela te s glazbenim oblicima. Upoznavanje zakonitosti oblikovanja podrazumjeva spoznaju temeljnog principa glazbenog oblikovanja, a to je sličnost uobličena u raznolikost. Sličnost dijelova (najočitija pri doslovnom ponavljanju) može se uzeti kao mjera pripadanja dijelova istoj cjelini. Raznolikost, kao mjera zanimljivosti razvoja, ostvaruje se sučeljavanjem suprotnosti, kao što su primjerice: dur - mol, glasno - tiho, brzo - polagano, homofono - polifono, solo - *tutti* i tome slično. Upoznavanje glazbenih oblika sustavno ide od jednostavnijeg k složenijem. Osnovni je obrazovni cilj predmeta Glazbeni oblici osposobljavanje učenika za aktivno sudjelovanje u oblikovnoj analizi glazbenog djela pod stručnim vodstvom i uz pomoć nastavnika glazbala i razumijevanje te analize, radi kvalitetnije izvedbe djela. Rezultati ove analize najvidljiviji su u elaboratima koje učenici instrumentalnih i pjevačkog odjela prilažu uz završni ispit. Drugi je cilj osposobljavanje učenika za samostalnu oblikovnu analizu jednostavnijih glazbenih djela i za njihovo skladanje, što se može ostvariti s iznimno nadarenim i zainteresiranim učenicima”. (MZOŠ i HDGPP, 2008, 224).

Od svih šest stavaka ovog ciklusa, ako gledamo makroplan, *Višegrad* je najpogodniji za analizu u nastavi Glazbenih oblika jer jedini ima relativno čvrst oblik složene trodijelne pjesme. Ostali stavci, s dosta labilnijom strukturom, za početak učenja mogu možda biti kompleksni za shvaćanje, stoga je preporuka da se cijeli ovaj ciklus, pa čak i *Višegrad*, obrađuje kad je gradivo složene trodijelne pjesme i sonatnog oblika već savladano. U nastavi Glazbenih oblika, nastavnik ima mogućnost odabira plana i programa po kojem će raditi, stoga razlikujemo raspored gradiva prema broju tema i raspored gradiva prema broju stavaka. Drugi dio druge teme *Višegrada* (slika 15) građen je kao velika glazbena rečenica, stoga može poslužiti kao primjer pri obradi iste u trećem razredu srednje glazbene škole. Struktura je pravilna (2 + 2 + 4 takta) pa je pogodna za upotrebu u nastavi već pri samom učenju gradiva, kako bi potvrdila pravilo.

Slika 15: notni prikaz drugog dijela druge teme *Višegrada* (tema unutar žutih okvira)

Treća tema, koja se pojavljuje u B dijelu *Višegrada* (slika 16), građena je kao mala glazbena rečenica pravilne strukture (1 + 1 + 2 takta) te je, kao takva, također pogodna za primjer u trećem razredu srednje glazbene škole pri obradi glazbenih rečenica.

Slika 16.: notni prikaz teme iz B dijela *Višegrada* (tema unutar žutih okvira)

U sklopu nastave Glazbenih oblika vrlo je zastupljeno, ili bi barem trebalo biti, slušanje glazbe. Za vrijeme slušanja, učenicima je moguće dati zadatak koji se odnosi na izvedbu, kako bi aktivno slušali i pratili. Jedan od takvih zadataka, u slučaju *Tabora* (slika 17), mogao bi biti da se pronađu motivi i dijelovi u kojima se nalaze citati iz korala u

simfonijskom stavku. Učenicima će u početku vjerojatno biti teško, ali uz pravilne smjernice ova je aktivnost itekako ostvariva.

**Ktož jsú boží bojovníci**

Velebně Jistebnický kancionál (? 1420)

<p><b>Ktož jsú boží bojovníci a zákona jeho, prostež od boha pomoci a dúfajte v něho, že konečně vždycky s ním svítěžíte.</b></p> <p>Tenť pán velít' se nebáti záhubci tělesných, velít' i život složití pro lásku svých bližních.</p> <p>Nepřátel se nelekejte, na množství nehleďte, pána svého v srdci mějte, proň a s ním bojujte a před nepřátely neutiekajte!</p> <p>Vy pakosti a drabantí, na duše pomněte, pro lakomství a lúpeže životův netraťte a na kořistech se nezastavujte!</p>	<p><b>Kristusť vám za škody stojí, stokrát více slibuje, pakli kto proň život složí, věčný mieti bude; blaze každému, ktož na pravdě sende.</b></p> <p>Protož střeleci, kopiníci řádu rytířského, sudličníci a cepníci lidu rozličného, pomnětež všichni na pána štědrého!</p> <p>Dávno Čechové říkali a příslovie měli, že podle dobrého pána dobrá jiezda bývá.</p> <p>Heslo všichni pamatujte, kteréž vám vydáno, svých hauptmanův pozorujte, retuj druh druhého, hlediz a drž se každý šiku svého!</p>
--	--

A s tím vesele křikněte, říkú: Na ně, hr na ně! Bran svú rukama chutnajte, böh pán náš, říkněte!

Slika 17: *Ktož jsu boží bojovníci*, koral

Što se tiče forme *Blanika*, šestog stavka ciklusa, četverostavačnost se jasno može prepoznati pomoću artikulacijskih točaka u stavku. Kao i u prethodno navedenom primjeru, i u ovom primjeru je cilj da se učenici naviknu na koncentrirano slušanje te da razvijaju svoj unutarnji sluh kako ne bi uvijek bili vezani za partituru, već se naučili snalaziti po sluhu. Nakon što odrede mjesta artikulacijskih točaka, učenici slušne dojmove mogu usporediti s notama i detaljnije analizirati te zaključiti kako je ovdje riječ o četiri podstavka, što je tipično za simfonijsku pjesmu. Ovo gradivo prikladno je za četvrti razred srednje glazbene škole, odnosno drugu godinu učenja glazbenih oblika.

S obzirom na to da se husitski koral pojavljuje i u *Taboru* i u *Blaniku* te se melodija korala u oba stavka pojavljuje u dijelovima, učenicima u četvrtom razredu srednje glazbene škole možemo zadati usporedbu tih dvaju stavaka te pronalazak dijelova korala u svakom od njih. Moguće je učenike podijeliti u dvije grupe, tako da svaka grupa analizira jedan stavak, a na kraju sata izlože ostalima što su pronašli te na kraju zajedno usporede načine tretmana korala i obrazlože kojim se tehnikama služio skladatelj.

## 5.5. Čitanje i sviranje partitura, Dirigiranje i Zbor

Predmet Čitanje i sviranje partitura treba uputiti učenike u složen način zapisivanja glazbenih djela za zbor, instrumentalni sastav ili orkestar. Osposobljava ih za istodobno praćenje pogledom većeg broja dionica u partituri tijekom slušanja glazbe, odnosno za spretno čitanje i sviranje jednostavnijih i srednje teških vokalnih (a djelomice i instrumentalnih) partitura. (MZOŠ i HDGPP, 2008, 233). Međutim, cilj predmeta Dirigiranje u službenom programu nije naveden pa će se pretpostaviti da se temelji na upoznavanju s osnovama dirigiranja i uvođenju u rad s ansamblom. Za ovladavanje ovim aktivnostima potrebna je cjelovita priprema koja prvenstveno podrazumijeva analizu glazbenih djela, sviranje partitura na klaviru, svladavanje manualne tehnike i stjecanje znanja o zbornom i orkestralnom dirigiranju (Barić, 2021, 113). Nastavni se program djelomice modificira prema karakteru skupine s obzirom na dob učenika, različite razine njihove intelektualne i mentalne zrelosti te posebnosti njihovih osobnih interesa. Konačan oblik sastavlja nastavnik prema dobivenim podacima o slijedu kulturnih zbivanja tijekom nastavne godine. Manju važnost treba pridavati 'gomilanju' programa, a veći emocionalnom doživljaju i zanimanju za glazbeno djelo. Poseban naglasak je na skupnom muziciranju, gdje učenik doživljava svu ljepotu druženja uz glazbu te razvija važnu osobinu – sposobnost tolerancije i međusobnog poštovanja. Program je sastavljen od raznih skladbi iz klasične literature, skladbi iz zabavne literature i izvorne narodne glazbe, koje učenici obrađuju uz pomoć nastavnika (MZOŠ i HDGPP, 2006, 134/135). U nastavnom programu prikazan je zajednički opis za sve predmete skupnoga muziciranja (Komorna glazba, Zbor i Orkestar), no mi ćemo navedenu tvrdnju ponajviše promatrati u okviru nastave Zbora.

Treći dio *Vltave – Seosko vjenčanje*, u nastavi se može primijeniti kod transkripcije iz orkestralnog u klavirski slog. Tako će se učenici susresti i sa starim ključevima i s transponirajućim instrumentima. S obzirom na činjenicu da je cijela partitura još uvijek prekompleksna za samostalnu izvedbu u trećem razredu srednje glazbene škole, moguće je svirati šesteroručno, u smislu da jedan učenik svira dionice drvenih puhača, jedan dionice limenih puhača, a jedan dionice gudača. Ovdje su moguće razne kombinacije, ovisno o mnogim čimbenicima u školi, na primjer, ima li dovoljno učenika za tu aktivnost te ima li prostorija s dovoljnim brojem instrumenata. Ovo bi svakako za učenike mogao biti jedan novi pogled na partiture koji bi im mogao biti zanimljiv i izazovan.

*Seosko vjenčanje* se u nastavi Dirigiranja može primijeniti u četvrtom razredu srednje glazbene škole. Tada je već po planu i programu predviđen rad sa školskim ansamblom, stoga se kao međupredmetna tema može predložiti da se to svira i na nastavi orkestra. Učeniku ovaj dio stavka nije kompleksan u smislu taktiranja i dirigiranja, ali ukoliko će se prvi put susresti s tako velikim ansamblom, moglo bi biti izazovno u početku, a i kasnije. Osim taktiranja, potrebno je pokazati dinamiku i upade te istaknuti u kojem se instrumentu trenutno nalazi tema. U nastavi Zbora u srednjoj glazbenoj školi, ovo je djelo preteško u smislu preradbe i *a cappella* izvedbe onoga što je izvorno zamišljeno za instrumente. Međutim, svakako je moguće i poželjno iskoristiti navedene harmonijske progresije kod vježbi upjevavanja te na njima četveroglasno vježbati stabilnost intonacije.

## 6. ZAKLJUČAK

U ovom je radu iznesena cjelokupna analiza ciklusa simfonijskih pjesama *Má Vlast* Bedřicha Smetane te dio primjera za primjenu u nastavi teorijskih glazbenih predmeta u osnovnoj i srednjoj glazbenoj školi. Tijekom glazbenoga obrazovanja, susrećemo se s puno primjera iz literature koji se konstantno ponavljaju pri obradi određenog nastavnog sadržaja, te se ne istražuju novi primjeri i nove mogućnosti kako bi učenicima postalo zanimljivije i kako bi učinili nastavu što više raznolikom. Naravno, unošenje novog materijala ne znači da će se stari primjeri zanemariti i odbaciti, štoviše, oni će i dalje ostati dijelom obveznog repertoara kao ogledni, ili popularno rečeno 'školski' primjeri. Smetanina *Má Vlast* ciklus je simfonijskih pjesama prepun zanimljivih primjera koji su idealni za primjenu u nastavi teorijskih glazbenih predmeta. To se može ustanoviti za mnoga djela klasične glazbe, samo što je određeni broj zastupljen više, a određeni manje zbog različitih čimbenika koji na to utječu. U ovom smo radu tek zagrebali po površini u odnosu na količinu primjera koje djelo sadrži. Primjenom kriterija različitosti i kriterija zastupljenosti nastavnih sadržaja, odabran je dio primjera koji je potom detaljnije analiziran sa svrhom pružanja smjernica za implementaciju u nastavi.

Pišući ovaj rad, pokušala sam se ponovno staviti u ulogu učenika te kod odabira primjera za određene nastavne jedinice razmišljala bi li meni kao učeniku s određenim predznanjem, očekivanim za tu dob, bilo jasno što se u pojedinom primjeru želi pokazati te bih li mogla naučiti nešto iz toga. Putem cjelovite analize i promišljanja o primjeni ove literature u nastavi teorijskih glazbenih predmeta, ponovno sam osvjestila i primijenila širinu znanja stečenu na studiju, zahvaljujući brojnim glazbenoteorijskim i pedagoškim kolegijima. Smatram kako je za izradu ovakvog rada potrebno barem početno pedagoško iskustvo koje stječemo pohađanjem pedagoškoga modula na studiju i koje sam dodatno stekla planirajući i ostvarujući nastavu kao zamjena u glazbenim školama grada Zagreba. Realizirajući ovu odgovornu ulogu, imala sam priliku poučavati sve navedene teorijske glazbene predmete te sam pomoću toga još više osvijestila koliko je važno pronaći adekvatne primjere iz literature za primjenu u nastavi. Ova tema ima još puno prostora za istraživanje i analiziranje jer svaki takt skriva pravo malo bogatstvo zvuka te se iz svakog takta može naučiti nešto novo. Nadam se kako ću ovim radom potaknuti kolege da u svom radu razmišljaju o ovakvoj tematici jer nam je poznavanje i razumijevanje glazbene prošlosti temelj izgradnje glazbene budućnosti.



## 7. LITERATURA

1. Barić, Z. (2021). Pedagoške i stručne kompetencije nastavnika teorijskih glazbenih predmeta (*Disertacija*). Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet.
2. Everett, W. A. (2004). Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands / Opera i Nacionalni Identitet u 19. Stotljeću u Hrvatskim i češkim Zemljama
3. Knešaurek, A. (2022). Harmonija. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
4. Matoš, N. (2018). Kurikulumski pristup oblikovanju profesionalnoga osnovnoga glazbenog obrazovanja. Doktorski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
5. Mead, D., B. (1994.) The symphonic structure of Smetana's „Mä Vlast“. The University of Texas at Austin.
6. MZOŠ i HDGPP (2006). Nastavni planovi i programi predškolskog i osnovnog obrazovanja za glazbene i plesne škole. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga.
7. MZOŠ i HDGPP (2008). Nastavni plan i program za srednje glazbene i plesne škole. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga.
8. Smetana, B. (1971). *Má Vlast* – Ciklus simfonijskih pjesama. Prag: Supraphon n.p.
9. Šolc, K. (1961). *Má Vlast*, piano 2 ms. Prag: Statni hudebni vydavatelstvi.
10. Veseli, A. (2018). *Bedřich Smetana: nacionalni skladatelj* (Diplomski rad). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija.

Mrežni izvori:

1. Dedić, S. (2022). Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. st. [S Dedic-Glazbeni oblici i stilovi 19 i 20 st.pdf \(unizg.hr\)](#) (pristup 11.6.2024.)
2. Husiti <https://www.enciklopedija.hr/clanak/husiti> (pristup 11.6.2024.)
3. Husitski koral  
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Kto%C5%BE\\_js%C3%BA\\_bo%C5%BE%C3%AD\\_bojovn%C3%ADci](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Kto%C5%BE_js%C3%BA_bo%C5%BE%C3%AD_bojovn%C3%ADci) (pristup 11.6.2024.)

4. Husitski koral <https://images.app.goo.gl/VUipC5GMMsCKv7WG7> (pristup 11.6.2024.)
5. Husitski koral  
[https://imslp.org/wiki/Kdo%25BE\\_jste\\_bo%25BE%23%AD\\_bojovni%23%ADci\\_\(%24%8Cechtici%23%BD,\\_Bohuslav\)](https://imslp.org/wiki/Kdo%25BE_jste_bo%25BE%23%AD_bojovni%23%ADci_(%24%8Cechtici%23%BD,_Bohuslav)) (pristup 11.6.2024.)
6. Smetana, Bedřich, - Hrvatska enciklopedija [Smetana, Bedřich - Hrvatska enciklopedija](#) (pristup 11.6.2024.)