

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I TAMBURE

akademska godina: 2023./2024.

Sara Selmanović Salković

**Primjena ulomaka iz *Pasije po Mateju*
J. S. Bacha u nastavi *Solfeggia***

DIPLOMSKI RAD

mentor: Pavao Mašić, redoviti profesor

komentor: Ivor Prajdić, asistent



ZAGREB, 2024.

UNIVERSITY OF ZAGREB
ACADEMY OF MUSIC
MUSIC PEDAGOGY AND TAMBURA DEPARTMENT

academic year: 2023./2024.

Sara Selmanović Salković

**The application of excerpts from J. S.
Bach's *St. Matthew Passion* in
Solfeggio classes**

GRADUATION THESIS

supervisor: Pavao Mašić, full professor
co-supervisor: Ivor Prajdić, teaching assistant




ZAGREB, 2024.

Prihvatanje i prijava rada

mentor:	Pavao Mašić, redoviti profesor
potpis:	
datum prijave:	

Izjava o autorstvu rada i suglasnost za javnu objavu

Izjavljujem da sam jedina autorica diplomskoga rada pod naslovom <i>Primjena ulomaka iz Pasije po Mateju J. S. Bacha u nastavi Solfeggia</i> te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način, bez pravilnog citiranja, korišteni dijelovi tuđih radova. Suglasna sam s javnom objavom rada.	
potpis:	
opaska:	papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Obrana rada

datum obrane:	23. rujna 2024.
mjesto:	Zagreb
članovi povjerenstva:	1. red. prof. art. Pavao Mašić
	2. doc. dr. sc. Nikolina Matoš
	3. mag. mus. Brigita Vilč, nasl. umj. sur.
	4. mag. mus. Ivor Prajdić, asist.

Zahvaljujem mentoru red. prof. art. Pavlu Mašiću i na poseban način komentoru mag. mus. Ivoru Prajdiću na strpljenju i velikoj količini znanja koju su mi nesebično pružili. Željela bih se zahvaliti obitelji i prijateljima, a posebice roditeljima i sestri Natali, koji su mi tokom cijelog obrazovanja bili neizmjerne podrška i uzor. Mome Pieru i Mateju, koji su bili sa mnom kada mi je bilo najteže, želim zahvaliti na motivaciji, ljubavi i osloncu kojeg sam u njima uvijek pronalazila. Na kraju, želim zahvaliti dragom Bogu na svemu što mi je darovao.

Sažetak

Ovaj diplomski rad bavi se primjenom odabranih ulomaka iz *Pasije po Mateju* Johanna Sebastiana Bacha u nastavi *Solfeggia*. Kroz analizu odabranih arija i recitativa ovog monumentalnog djela, istražuju se mogućnosti integracije navedenih glazbenih primjera u kurikulum osnovnoškolskog *Solfeggia*. Cilj rada je dokazati kako se korištenjem odabranih stavaka Bachova djela mogu poboljšati slušne vještine, intonacija te teorijska znanja kod učenika, uz poboljšanje same nastave. Rad također naglašava važnost povezivanja teorijskih znanja s praktičnim primjerima iz glazbene literature, što doprinosi kvalitetnijem i zanimljivijem glazbenom obrazovanju. Kroz niz aktivnosti i prijedloga za primjenu, pokazuje se kako Bachova *Pasija po Mateju* može postati koristan i inspirativan alat u nastavi *Solfeggia*.

Ključne riječi: arija, Johann Sebastian Bach, *Pasija po Mateju*, recitativ, *Solfeggio*.

Abstract

This thesis deals with the application of selected excerpts from Johann Sebastian Bach's *St. Matthew Passion* in *Solfeggio* classes. Through the analysis of selected arias and recitatives from this monumental work, the possibilities of integrating these musical examples into the elementary school *Solfeggio* curriculum are explored. The aim of the thesis is to demonstrate how the use of selected passages from Bach's work can enhance students' listening skills, intonation, and theoretical knowledge, while also improving the quality of the teaching itself. The thesis also emphasizes the importance of connecting theoretical knowledge with practical examples from musical literature, contributing to a more effective and engaging music education. Through a series of activities and application suggestions, it shows how Bach's *St. Matthew Passion* can become a useful and inspiring tool in teaching of *Solfeggio*.

Keywords: aria, Johann Sebastian Bach, recitative, *Solfeggio*, *St. Matthew Passion*.

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. O djelu	3
2.1. Pasija	3
2.2. Recitativ	5
2.3. <i>Arioso</i>	8
2.4. Arija	8
2.5. Johann Sebastian Bach, <i>Pasija po Mateju</i>	16
2.6. Felix Mendelssohn Bartholdy, <i>Revival</i>	19
3. Analiza i primjena u nastavi <i>Solfeggia</i>	21
3.1. 5. <i>Du lieber Heiland du</i> (Recitativ)	23
3.2. 6. <i>Buss und Reu</i> (Arija)	25
3.3. 7. <i>Da ging hin der Zwölfen einer</i> (Recitativ)	27
3.4. 8. <i>Blute nur, du liebes Herz</i> (Arija)	28
3.5. 12. <i>Wiewohl mein Herz</i> (Recitativ)	30
3.6. 13. <i>Ich will dir mein Herze schenken</i> (Arija)	31
3.7. 19. <i>O Schmerz</i> (Recitativ)	34
3.8. 20. <i>Ich will bei meinem Jesu wachen</i> (Arija)	36
3.9. 22. <i>Der Heiland fällt</i> (Recitativ)	40
3.10. 23. <i>Gerne will ich mich bequemen</i> (Arija)	42
3.11. 26. <i>Und er kam und fand sie aber schlafend</i> (Recitativ)	44
3.12. 27a. <i>So ist mein Jesus nun gefangen</i> (Arija)	45
3.13. 30. <i>Ach! Nun ist mein Jesus hin</i> (Arija)	47
3.14. 34. <i>Mein Jesus schweigt</i> (Recitativ)	49
3.15. 35. <i>Geduld!</i> (Arija)	50
3.16. 38c. <i>Da hub er an, sich zu verfluchen</i> (Recitativ)	51
3.17. 39. <i>Erbarme dich</i> (Arija)	52
3.18. 41c. <i>Und er warf die Silberlinge in den Tempel</i> (Recitativ)	54

3.19. 42. <i>Gebt mir meinem Jesum wieder!</i> (Arija)	55
3.20. 48. <i>Er hat uns allen wohlgetan</i> (Recitativ)	57
3.21. 49. <i>Aus Liebe</i> (Arija)	58
3.22. 51. <i>Erbarm es Gott!</i> (Recitativ)	61
3.23. 52. <i>Können Tränen meiner Wangen</i> (Arija)	62
3.24. 56. <i>Ja freilich</i> (Recitativ)	64
3.25. 57. <i>Komm, süßes Kreuz</i> (Arija)	65
3.26. 59. <i>Ach Golgatha</i> (Recitativ)	68
3.27. 60. <i>Sehet, Jesus hat die Hand</i> (Arija)	70
3.28. 64. <i>Am Abend</i> (Recitativ)	72
3.29. 65. <i>Mache dich, mein Herze, rein</i> (Arija)	74
4. Zaključak	76
Literatura	77

POPIS SLIKA

2.1.	Pratnja <i>secco</i> recitativa umetnuta između dvije fraze.	5
2.2.	Recitativ <i>Erbarm es Gott!</i> i arija <i>Können Tränen meiner Wangen</i> . Punktirani ritam gudača u recitativu anticipira onaj iz arije, koji se javlja augmentiran.	7
2.3.	Shema oblika <i>da capo</i> arije (Andreis, 1958a, str. 58).	10
2.4.	Arija <i>Blute nur, du liebes Herz</i> (br. 8). A-dio započinje instrumentalnim <i>ritornellom</i> r _a	11
2.5.	Arija <i>Blute nur, du liebes Herz</i> (br. 8). Nakon <i>ritornella</i> slijedi nastup teme u pjevačkoj dionici (a).	13
2.6.	Arija <i>Blute nur, du liebes Herz</i> (br. 8). Srednji B-dio koji započinje u A-duru.	14
2.7.	Arija <i>Blute nur, du liebes Herz</i> (br. 8). Repriza se ne ispisiuje, već je označena oznakom <i>da capo</i>	15
2.8.	Prikaz simboličkih veza prisutnih u predznacima i alteracijama koralala <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> (Smith, 1986, str. 30).	17
3.1.	Recitativ <i>Du lieber Heiland du</i> (t. 7-10). Madrigalizam nad riječi <i>Wasser</i> u obliku silazne linije koja predstavlja vodu koja teče.	25
3.2.	Arija <i>Buß un Reu</i> . Primjer (t. 93-105) transponiran u g-mol radi lakšeg intoniranja.	27
3.3.	Arija <i>Blute nur, du liebes Herz</i> . Vizualiziranje zmijske – <i>Schlange</i>	29
3.4.	Arija <i>Blute nur</i> . Vježba za pjevanje (t. 1-9) transponirana u e-mol radi lakšeg intoniranja.	30
3.5.	Recitativ <i>Wiewohl mein Herz</i> . Upotreba disonance iznad riječi <i>böse</i> nakon koje slijedi kadenca u C-duru (progresija negativno-pozitivno).	31
3.6.	Recitativ <i>Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt</i> . Dionice oboa u paralelnim tercama.	31
3.7.	Arija <i>Ich will dir mein Herze schenken</i> . Silazne sekvence i silazni ljestvični niz u skladu s tekstom.	32
3.8.	Recitativ <i>Ich will dir mein Herze schenken</i> . Melodija soprana (t. 7-12) transponirana u Es-dur.	34
3.9.	Recitativ <i>O Schmerz</i> . <i>Saltus duriusculus</i> (a) i <i>tremolo</i> u <i>basso continuo</i> (b).	36

3.10. Recitativ <i>O Schmerz</i> . Dionice soprana i alta iskorištene kao dvoglasni diktat (uz male izmjene u altu označene oznakom *).	36
3.11. Arija <i>Ich will bei meinem Jesu wachen</i> . Bach upotrebljava izmjenične harmonije i melodiju koja slušateljka kao da ljuljuška u san.	39
3.12. Arija <i>Ich will bei meinem Jesu wachen</i> . Dionica alta (t. 27-31) transponirana u F-dur može se primijeniti već u 2. razredu OGŠ.	40
3.13. Arija <i>Ich will bei meinem Jesu wachen</i> . Ritam tenorske linije (t. 42-48) iskorišten kao ritamski diktat.	40
3.14. Recitativ <i>Der Hieland fällt</i> . Melodijsko oslikavanje teksta.	42
3.15. Arija <i>Gerne will ich mich bequemen</i> . Motiv jecaja/uzdaha.	43
3.16. Arija <i>Gerne will ich mich bequemen</i> . Jednoglasni diktat (t. 1-12) dionice <i>bassa continua</i> s dijatonskom modulacijom iz g-mola u d-mol.	44
3.17. Arija <i>So ist mein Jesus nun gefangen</i> . Taktovi 27-30 kao dvoglasni ili jednoglasni diktat.	47
3.18. Arija <i>So ist mein Jesus nun gefangen</i> . Sopranska linija (t. 17-25) iskorištena kao ritamski diktat.	47
3.19. Arija <i>Ach! Nun ist mein Jesus hin</i> . Linija <i>bassa continua</i> kao diktat ili primjer za <i>a vista</i> pjevanje.	49
3.20. Recitativ <i>Mein Jesus schweigt</i> . Dionica <i>viole da gamba</i> kao primjer za akordnu analizu.	50
3.21. Arija <i>Geduld</i> . Tenorska linija (39-43) transponirana u c-mol radi lakšeg intoniranja.	51
3.22. Arija <i>Geduld</i> . Dionica <i>viole da gamba</i> kao primjer latentnog dvoglasja, uz jednu od mogućnosti raspisa dionice kao dvije odvojene dionice.	52
3.23. Arija <i>Erbarme dich</i> . Linija <i>continua</i> kao melodijsko-ritamski diktat ili primjer za <i>a vista</i> pjevanje (t. 1-8).	54
3.24. Recitativ <i>Und er warf die Silberlinge in den Tempel</i> . Intervali dionice <i>continua</i> kao melodijski diktat, transponirani oktavu više (t. 1-7).	55
3.25. Arija <i>Gebt mir meiner Jesum wieder</i> . <i>Chiasmus</i> u taktovima 25. i 35.	56
3.26. Arija <i>Gebt mir meiner Jesum wieder</i> . Akordička analiza taktova 33. - 35.	57
3.27. Recitativ <i>Er hat uns allen wohlgetan</i> . Dionica <i>continua</i> iskorištena kao primjer za akordnu analizu.	59
3.28. Arija <i>Aus Liebe</i> . Četiri takta <i>ritornella</i> transkribirana i transponirana u tropolovinsku mjeru i g-mol.	61
3.29. Recitativ <i>Erbarm es Gott</i> . Enharmonijska modulacija iz 11. takta kao primjer enharmonijske promjene akorda.	62

3.30. Arija <i>Können Tränen meiner Wangen</i> . Dionica <i>continua</i> (t. 1-9) kao primjer za vježbu intoniranja rastavljenih akorda.	64
3.31. Recitativ <i>Ja freilich</i> . Dionica <i>violle da gamba</i> kao primjer za akordnu analizu.	65
3.32. Recitativ <i>Ja freilich</i> . Dionica basa <i>solo</i> kao primjer za akordnu analizu. . . .	65
3.33. Sličnosti <i>ritornella</i> iz arije 35. <i>Geduld</i> i 57. <i>Komm, süsses Kreuz</i> (Platen, 2012, str. 194).	66
3.34. Anticipacija basovke melodije iz arije 57. <i>Komm, süsses Kreuz</i> u recitativu 56. <i>Ja freilich</i> (Platen, 2012, str. 194).	66
3.35. Arija <i>Komm, süsses Kreuz</i> . Dionica <i>violle da gamba</i> (t. 19-21) kao melodijsko-ritamski diktat s prethodno ispisanim ritmom.	68
3.36. Arija <i>Komm, süsses Kreuz</i> . Dionica <i>continua</i> (t. 20-23) transponirana u d-mol radi lakšeg slušnog prepoznavanja.	68
3.37. Recitativ <i>Ach Golgatha</i> . Upotreba male septime u svrhu izražavanja osjećaja boli (Cooke, 1959, str. 72).	69
3.38. Recitativ <i>Ach Golgatha</i> . Linija <i>continua</i> zadana za akordnu analizu.	70
3.39. Arija <i>Sehet, Jesus hat die Hand</i> . Četveroglasni zbarski slog iskorišten za akordnu analizu.	72
3.40. Recitativ <i>Am Abend</i> . Dionica violine kao melodijsko-ritamski diktat ili primjer za <i>a vista</i> pjevanje transponirana u a-mol (t. 1-3).	74
3.41. Arija <i>Mache dich, mein Herze, rein</i> . Basovska linija (t. 12-15) kao melodijsko-ritamski diktat ili primjer za <i>a vista</i> pjevanje, s dodanim završetkom i izmjenama u zapisu (označeni "*").	75

POPIS TABLICA

2.1. Popis recitativa u <i>Pasiji po Mateju</i>	8
2.2. Popis arija u <i>Pasiji po Mateju</i>	12
2.3. Dijelovi i činovi <i>Pasije po Mateju</i>	17
2.4. Podjela izvođačkog sastava <i>Pasije po Mateju</i> na Zbor I i Zbor II, uz dječjački zbor (<i>Soprano in ripieno</i>).	18
3.1. Broj nastavnih sati osnovnoškolskog <i>Solfeggia</i> (Nastavni plan i program za osnovnu glazbenu školu, 2006).	22

1. Uvod

Ovaj će se rad baviti analizom i primjenom odabranih stavaka *Pasije po Mateju* Johanna Sebastiana Bacha u nastavi osnovnoškolskog *Solfeggia*. Budući da sam kroz svoje školovanje i glazbeno obrazovanje s godinama stekla veliku ljubav prema Bachovom stvaralaštvu, odabrali Bachovo djelo kao srž mogega rada došlo je veoma prirodno. U odabiru teme vodila sam se prethodnim stečenim iskustvima na nastavi *Solfeggia*, a kao najveća inspiracija poslužila mi je četverogodišnja nastava kolegija *Solfeggio* na Muzičkoj akademiji, koji je dio studija Glazbene pedagogije. Kako je u našu nastavu bilo uključeno mnogo primjera iz literature, među kojima se često pronalazila i Bachova *Pasija po Ivanu* (*Johannespassion*, BWV 245), došla sam do spoznaje kako su takvi sadržaji često bili nepravedno zapostavljeni u nastavi osnovnoškolskog i srednjoškolskog *Solfeggia*. Oni su u nastavu uvijek uvodili određenu dozu "svježine" i doticaja sa "živom" glazbom, zbog čega su gotovo uvijek bili zanimljivi i dobro prihvaćeni. Svjesna kako je takvu nastavu nešto teže pripremiti i realizirati od one uobičajene, budući da od nastavnika iziskuje veći trud i uloženo vrijeme, odlučila sam se okušati u pothvatu da pokušam analizirati i pronaći potencijale primjene u nastavi jednog od Bachovih najvećih djela – *Pasije po Mateju*. Glavni cilj ovoga rada je dokazati kako je takav pothvat izvediv, moguć i poželjan te izraditi što veći broj aktivnosti primjenjivih u nastavi, koje kasnije mogu poslužiti kao svojevrsna "baza podataka" i predmet inspiracije za daljnje istraživanje i razradu aktivnosti.

U tom smislu, ovaj će rad započeti povijesnim pregledom nastanka pasije kao glazbene vrste. S obzirom na opsežnost i trajanje ovog monumentalnog glazbenog djela, u radu sam se odlučila ograničiti na solističke vokalne brojeve pa će tako nastavak rada donijeti pregled razvoja i osnovne karakteristike recitativa, *ariosa* i arije, kao izabranih solističkih brojeva. Sljedeće će potpoglavlje opisati osnovne informacije o ovom konkretnom djelu, kao i okolnosti njegova nastanka te pojedine zanimljivosti. Zaključno, posljednje potpoglavlje uvodnog dijela donijet će okolnosti Bachove renesanse (*Revival*), koju je u 19. stoljeću predvodio Felix Mendelssohn Bartholdy.

U narednom će poglavlju zatim biti opisan nastavni predmet *Solfeggio*, zajedno s najčešćim problemima koji se uz njega vežu, a potom će uslijediti analize svih izabranih stavaka *Pasije po Mateju* te aktivnosti koje omogućuju njihovu primjenu u nastavi osnovnoškolskog *Solfeggia*.

Ovaj rad ima za svrhu unaprijediti razvoj učeničkih slušnih vještina i vještina intoniranja, upoznati učenika sa stilskim karakteristikama barokne glazbe, kao i glazbenim jezikom J. S.

Bacha te poboljšati glazbenu pismenost kod učenika. Na taj će način rad ukazati ne samo na povijesnu i umjetničku vrijednost *Pasije po Mateju*, već i na njezinu praktičnu primjenjivost u glazbenom obrazovanju.

2. O djelu

Kao što je navedeno u uvodu, sljedeća će potpoglavlja donijeti povijesni pregled nastanka pasije kao glazbene vrste te će zatim biti objašnjene osnovne karakteristike recitativa, *ariosa* i arije, kao izabranih solističkih brojeva. Potom će uslijediti potpoglavlje o Bachovoj *Pasiji po Mateju* te o Bachovoj renesansi u doba Felixa Mendelssohna Bartholdyja.

2.1. Pasija

Pasija (lat. *passio* – patnja, trpljenje) u širem smislu riječi u kršćanstvu označava naziv za mučeništvo ranokršćanskih mučenika te Kristovu muku i smrt. Unutar liturgije, pasija je naziv za evanđelje koje se čita uz blagdan Uskrsa (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2012), a u glazbenom smislu pasija označava liturgijsko-glazbeni prikaz muke i smrti Kristove prema tekstu Evanđelja (Skovran i Peričić, 1986). U svojem razvoju pasija je prošla nekoliko faza pa tako razlikujemo koralnu pasiju, rezponzorijalnu pasiju, motetsku pasiju i oratorijsku pasiju.

Koralna pasija njezin je najstariji oblik, čiji korijeni sežu u ranu srednjovjekovnu kršćansku liturgiju. Isključivo je jednoglasna te je izvodi svećenik na način gregorijanskog koralna, uz minimalne glasovne promjene kako bi pokušao dočarati izmjene likova. Budući da je ovakav način u tom smislu bio ograničen, u 12. stoljeću se iz potrebe za individualizacijom likova pasija počinje izvoditi od strane trojice svećenika. Jedan svećenik bio je zadužen za izvođenje dionice Krista (lat. *Vox Christi*), izvodeći je polaganom recitacijom u najdubljem vokalnom registru (Andreis, 1958b). Drugi je svećenik, tzv. evanđelist (štilac¹) opisivao radnju uobičajenom govornom brzinom u srednjem registru, a treći je svećenik u najvišem registru recitirao odlomke u kojima su u radnji sudjelovale ostale uloge, uključujući i onu židovskoga naroda – tzv. turbe ili mnoštva (lat. *Turba Judaeorum*), koju kasnije pjevaju svi izvođači zajedno u jednostavnom tipu višeglasja – organumu (Skovran i Peričić, 1986). Takvo dramaturško prikazivanje pasije isprva se odvijalo u crkvama, zatim na trgovima (namijenjeno cijelome puku), a izvedbe slične takvima mogu se i danas čuti u obredima Velikog tjedna pred blagdan Uskrsa u katoličkim crkvama. Pojavom višeglasja (i razvojem

¹Štilac (lat. *evangelista chronista*; eng. *narrator*; njem. *Erzähler*; tal. *storico*) je kod starih oratorija povezivao pri izvedbi pojedine stavke pročitavši svaki put po jedan odlomak za tu zgodu sastavljenog teksta (tal. *testo*, sastavak). Ako su riječi štioaca uzete iz Evanđelja, onda se njegova uloga zvala evanđelist (Andreis, 1958b, str. 681; Andreis, 1958a, str. 378).

polifonije usporedno s razvojem i usložnjavanjem višeglasja) otvaraju se nove mogućnosti izvođenja pasije, pa se tako u doba renesanse turbe skladaju višeglasno *a cappella*, dok riječi pojedinaca ostaju jednoglasne. Pasije skladane na taj način nazivaju se rezponzorijalnim pasijama (ili dramatskim pasijama, kako ih naziva Andreis (1942)), a najpoznatije su one Tomása Luisa de Vittorije, Orlanda di Lassa, kasnije i Heinricha Schütza (na njemačkom jeziku). Motetske pasije su, za razliku od rezponzorijalnih, skladane tako da je čitav tekst (koji se za ovakve Pasije uzimao iz sva četiri Evanđelja), uključujući i onaj pisan za "ulogu puka i pripovijedanje evanđelisa i Kristove riječi" (Andreis, 1942, str. 112), skladan za višeglasni *a capella* zbor u motetskom polifonom stilu, s originalnim koralnim napjevom u tenoru. Takva višeglasna pasija proširila se gotovo svim zemljama Europe u 15. i 16. stoljeću, a najranija pasija takvoga stila pripisuje se Jacobu Obrechtu. Skladatelji koji su djelovali između H. Schütza i J. S. Bacha u tekstove pasija donijeli su određene reforme, "dodavajući strogim biblijskim odlomcima slobodne refleksije lirskog karaktera" (Andreis, 1942, str. 113). Prihvativši barokne elemente poput instrumentalne pratnje, recitativa i arije, pasija se u 17. stoljeću oblikom sve više približava oratoriju, čime nastaje tip oratorijske pasije, u koju se, osim liturgijskog teksta (koji više nije isključivo latinski), dodaju protestantski koralni te drugi lirski i meditativni elementi. Ovaj tip pasije, izrazito popularan u Njemačkoj, dostiže svoj vrhunac u pasijama J. S. Bacha, kao što su *Pasija po Ivanu* (*Johannespassion*, BWV 245) i *Pasija po Mateju* (*Matthäuspasion*, BWV 244), o kojoj će se govoriti u ovome radu.

Nakon smrti J. S. Bacha, pasija gubi svoju samostalnost i postaje podvrsta oratorija, pa se takve skladbe nazivaju pasijskim oratorijima, koji umjesto biblijskog teksta uzimaju slobodan poetski tekst. Neki od poznatijih primjera su *Christus am Ölberge* Ludwiga van Beethovena, *Der Tod Jesu* Carla Heinricha Grauna te u Hrvatskoj *Muka Gospodina našega Isukrsta* skladatelja Borisa Papandopula iz 1936. godine.

Kao što je već navedeno, tekstovi koji se koriste u oratorijskim pasijama mogu se podijeliti na biblijske tekstove (u ovom slučaju Matejevo evanđelje) i izvanliturgijske tekstove. Sukladno tome, u Bachovoj se *Pasiji po Mateju* biblijski tekst koristi u ovim brojevima:

- pripovijedanje evanđelista – evanđelist obnaša sličnu funkciju kao i *historicus*² u oratorijima; u obliku ekspresivnih tenorskih *secco* recitativa iznosi zbivanje radnje,
- riječi pojedinih uloga ili likova – također solistički *secco* recitativi, uz iznimku Kristovih riječi, koje se izvode na način recitativa s pratnjom koji često mjestimično prelazi u *arioso*,
- turbe – najčešće kraći polifoni zborovi dramskog izraza,

²*Historicus* (testo, štilac) ima ulogu povezivanja brojeva i pripovijedanja radnje u oratorijima, v. fusnotu 1.

dok se izvanliturgijski tekstovi mogu pronaći u sljedećim brojevima:

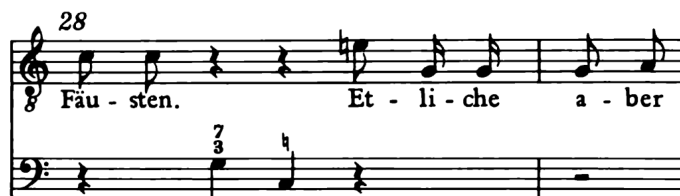
- refleksivne pjesničke ulomke koji komentiraju radnju – arije, uz recitative s pratnjom koji im prethode; ansambli i arije sa zborom; zbarski brojevi, poput velikog uvodnog i završnog zbora *Pasije po Mateju*,
- protestantske korale – većinom u jednostavnoj četveroglasnoj obradi, ponekad i u vidu razvijenijih “koralnih fantazija”, izabrani s namjerom da tekstom odgovaraju određenom trenutku radnje (Skovran i Peričić, 1986).

S obzirom na opsežnost Bachove *Pasije po Mateju*, u ovome diplomskom radu odlučila sam se osvrnuti na potencijale primjene solističkih vokalnih brojeva, kao što su recitativi, odnosno *ariosa*, i arije, u nastavi *Solfeggia*. U tom smislu, u sljedećem će poglavlju biti objašnjene osnovne karakteristike navedenih solističkih vokalnih brojeva.

2.2. Recitativ

Recitativ (tal. *recitativo*, od lat. *recitare*, čitati na glas) ne predstavlja samostalan glazbeni oblik, već se radi o načinu pjevanja koji je sličan govoru. U njemu do izražaja dolaze naglasci u riječima te prirodni govorni ritam, a Skovran i Peričić (1986) ga opisuju kao glazbeno stiliziranu deklamaciju³. Budući da je u recitativu najveći naglasak na tekstu, ritam i melodija su veoma jednostavni i jednolični, a oblik je u potpunosti određen tekstom, koji je često proza narativnog karaktera, što za posljedicu ima prokomponiran oblik recitativa. U oratorijima i pasijama, kao i u operama i kantatama, recitativi su pokretači radnje pa se tako koriste u pripovjedačkim ulomcima, u ulomcima u kojima je razumljivost teksta bitna te kao "pripovjedne spone" (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.-2024.a) između brojeva.

Razlikuju se dvije vrste recitativa: *recitativo secco* i *recitativo accompagnato*. *Recitativo secco* (tal. *secco* – hladno/suhoparno (Spiller, 1996)) skladan je u kraćim notnim vrijednostima, s jednostavnom melodijom. Pratnja je također jednostavna, skladana u obliku akorda koji traju ili tijekom cijele fraze, ili su umetnuti između dvije fraze.



Slika 2.1. Pratnja *secco* recitativa umetnuta između dvije fraze⁴.

³U vokalnoj i dramskoj glazbi način na koji skladatelj usklađuje govorni akcent, ritam i melodiku s glazbenim sastavnicama (Andreis, 1958b).

Za razliku od *secco* recitativa, *recitativo accompagnato* (tal. *accompagnando* – praćeni) ima izraženiju melodiju, a pratnja mu je bogatija, često orkestralna (Skovran i Perićić, 1986). S obzirom na tekst, može se primijetiti kako su u stilu *secco* recitativa skladane riječi evanđelista, kao i riječi ostalih neimenovanih uloga, dok su Kristove riječi skladane u stilu *accompagnato* recitativa, jednako kao i brojevi koji su u partituri oznaćeni kao recitativi.

Recitativi J. S. Bacha iz *Pasije po Mateju* jedni su od najizvršnijih primjera u povijesti pa ih tako Andreis (1958b) naziva osobito lijepim i nadahnutim recitativima, a Stajić (1969) uzbuđljivima, opisujući njihovu ekspresivnost i Bachovo umijeće produbljivanja glazbenog izraza. U *Pasiji po Mateju* recitativi se nikada ne pojavljuju kao samostalana forma, već se uvijek javljaju kao preludij u ariju koja slijedi neposredno nakon. Bach je u svojim djelima utvrdio razlike između arije i kontemplativnog recitativa, koje su u libretu *Pasije* predefinirane sućeljavanjem vrsta arije i *cavate*⁵, iz koje se razvila *cavatina*. *Cavatina* (tal. deminutiv od *cavate*) je kraći solistićki napjev, najćešće u operama i oratorijima, koji je po svojim karakteristikama jednostavniji od arije. Za razliku od arije, forma *cavatine* je jednodijelna ili dvodijelna (bez ponavljanja prvog dijela), ne sadrži melizme i ponavljanja rijeći te je ogranićena samo na jedan tempo. U tom se smislu *cavatinu* može opisati kao prijelaznu formu između recitativa, odnosno *ariosa*, i arije. Uz navedene razlike, suprotstavljanjem *cavate* i arije je u Bachovim djelima definirana i razlika između ćvrste strukture oblika arije i oblika otvorenog tipa kojeg pronalazimo kod recitativa (Platen, 2012).

Također, na taj je naćin u njegovim djelima definirana i razlika između ćvrste strukture forme arije i forme otvorenog tipa kojeg pronalazimo kod recitativa. Suprotno uobićajenoj praksi toga vremena, pratnja recitativa nije skladana akordno, kao kod *secco* recitativa, već se ona obogaćuje drugim instrumentalnim sredstvima, kao što je uključivanje raznih ukrasnih elemenata u pratnju. Ovu skladateljsku tehniku koju je Bach koristio prilikom uglazbljivanja recitativa nazivamo tehnikom tzv. motivskog *accompagnata* (njem. *Motiv-Acompagnato*) (Platen, 2012). Ovakvu je postavku Neumann (1971) opisao kao tipićnu Bachovsku instrumentalnu postavku recitativa koja koristi ostanatne motive.

Kao i Händel, Bach je ćesto obićavao koristiti ćembalo, ili pak neki od tiših registra orgulja, kao pratnju recitativima, dok je uloga gudaća bila podržavati tonove basa, a njihov je nastup bio rezerviran za *Vox Christi*, ćije su rijeći pratili najćešće u akordima duljih notnih vrijednosti. Na taj naćin Bach slušatelju na suptilan naćin nameće osjećaj Kristove nadnaravnosti u svakom trenutku njegovog sudjelovanja u radnji (Macfarren, 1870b). Također, može se primijetiti kako Bachovi recitativi najćešće nisu skladani oko nekog tonalitetnog središta, već su, kako to opisuje Platen (2012), skladani linearno, kao

⁴Ova slika i sve sljedeće slike istog tipa preuzete su iz partiture (Bach, 1972).

⁵*Cavata* (tal. *cavare*, izdubiti, urezati), kratki *arioso* na kraju duljeg recitativa (*recitativo con cavata*) u glazbi 18. st. Prema J. Matthesonu, *cavata* je kraća razraćena glazbena misao, nešto između arije i *ariosa* (Andreis, 1958a, str. 245).

modulativni stavci koji vode prema tonalitetu arije. Uz to, mjestimično se mogu pronaći primjeri gdje je Bach skrivenim motivskim nagovještajima u recitativima anticipirao one iz arije koja slijedi.

51. Recitativo

52. Aria

Slika 2.2. Recitativ *Erbarm es Gott!* i arija *Können Tränen meiner Wangen*. Punktirani ritam gudača u recitativu anticipira onaj iz arije, koji se javlja augmentiran.

Kada bi usporedili Bachove recitative s onima Händela, Mozarta ili Beethovena, primjetna je razlika u mogućnosti slobodnog izričaja pjevača. Bachovi recitativi solistu ne dopuštaju slobodu koja je do tada pripadala recitativskom pjevanju, već od solista zahtijevaju preciznu ritamsku deklamaciju te iziskuju visok stupanj dramske vještine (Macfarren, 1870a).

U *Pasiji po Mateju* stavci koji su navedeni u tablici 2.1 označeni su kao recitativi:

Budući da se radi o *accompagnato* recitativima koji su oplemenjeni motivskim radom, *cantabile* stilom vokalne dionice i gustom akordnom teksturom, ovi se stavci približavaju obilježjima *ariosa* te ih se opravdano može opisati kao relativno čvrsto strukturirani *arioso* (Platen, 2012).

Uz njih, u radu će biti analizirani i *secco* recitativi pod brojevima 7., 26., 38c. i 41c. koji u notnom tekstu nisu zasebno imenovani kao recitativi, no zapravo predstavljaju recitative koji direktno prethode arijama u *Pasiji po Mateju*.

Naslov	Tonalitet	Uloge
5. <i>Du lieber Heiland du</i>	h-mol -> fis-mol	alt I
12. <i>Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt</i>	e-mol -> C-dur	sopran I
19. <i>O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz</i>	f-mol -> c-mol (V)	tenor I, zbor II
22. <i>Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder</i>	d-mol -> B-dur	bas II
34. <i>Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille</i>	d-mol -> a-mol	tenor II
48. <i>Er hat uns allen wohlgetan</i>	e-mol -> C-dur	sopran I
51. <i>Erbarm es Gott!</i>	F-dur -> g-mol	alt II
56. <i>Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut</i>	F-dur -> d-mol	bas I
59. <i>Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha</i>	Des-dur -> As-dur	alt I
64. <i>Am Abend, da es kühle war</i>	g-mol	bas I

Tablica 2.1. Popis recitativa u *Pasiji po Mateju*.

2.3. *Arioso*

Arioso (tal.) je kraći vokalni solistički ulomak, koji se po svojim obilježjima nalazi između recitativa i arije (Andreis, 1958a). Po svojoj melodijskoj izražajnosti i načinu na koji je skladana pratnja približava se karakteristikama arije, dok je recitativu sličan po izostanku određene forme. Može ga se pronaći unutar recitativa, kao ulomak s bogatijim glazbenim sadržajem ili, rjeđe, kao samostalan broj (Skovran i Peričić, 1986). Javlja se i pod nazivom *recitativo accompagnato*, a za njega je karakteristično ostvarivanje ideala glazbene deklamacije, pri čemu se izbjegavaju zatvoreni i simetrični oblici, ponavljanja i slično. U *Pasiji po Mateju* J. S. Bacha specifično je provođenje jednog instrumentalnog motiva na slobodno zamišljenom harmonijskom planu, čime se stvara jedinstvena osnova za bogati slobodni stil pjevanja. Kao što je već navedeno, možemo primijetiti da su recitativi koji se u *Pasiji* nalaze ispred arija skladani upravo u stilu *ariosa*. Uz navedene recitative, u *Pasiji po Mateju* u stilu *ariosa* skladani su i brojevi koje izvodi Isus, odnosno *Vox Christi*, poput onih nakon posljednje večere (Andreis, 1958a).

2.4. *Arija*

Za razliku od dosad obrađenih recitativa i *ariosa*, koji su u svojoj strukturi otvoreni i nedefinirani, arija predstavlja čvrsto strukturiranu glazbenu vrstu jasne forme (Platen, 2012).

Arija (tal. *aria*, od lat. *aer*: zrak) je naziv za skladbu za glas i instrumentalnu (često orkestralnu) pratnju, a može se javiti kao samostalna skladba ili u sklopu većeg vokalno-instrumentalnog djela (Andreis, 1958a). Za razliku od recitativa u kojem se često, radi

tumačenja ili obrazlaganja dramske radnje, pribjegava bržem tijeku teksta i samim time žrtvovanju glazbenog sadržaja, arija predstavlja svojevrsan zastoj u radnji koji težište prebacuje s teksta na glazbu, pri čemu otvara prostor za bogatu glazbenu obradu, za izraz emocionalnog stanja u određenom trenutku radnje ili pak za glazbeno-psihološku karakterizaciju likova u djelu (Skovran i Peričić, 1986).

Kroz povijest, pojam arija imao je razna značenja, pa se tako u srednjem vijeku značenje pojma proširilo na pojmove način, shema, modus, dok je u 16. stoljeću arija u glazbenoj terminologiji označavala model strofne pjesme, u kojoj se iznad *ostinatne* basove melodije improvizirala nova melodija, da bi se kasnije arijom počela nazivati i sama melodija.

U svome razvoju, arija je prošla nekoliko razvojnih faza. U prvoj razvojnoj fazi mogu se opaziti tri tipa arije:

- prvi, slobodni deklamatorski tip rane monodije, iz kojeg se kasnije razvio *arioso*,
- drugi tip, sastavljen poput *canzone*⁶ od dijelova, koji se često razlikuju i po tempu i po mjeri,
- treći tip, koji nastavlja i izgrađuje oblik strofne arije na *ostinatnom* basu koristeći kraći model koji se ponavlja, čime forma arije postaje elastičnija (Andreis, 1958a).

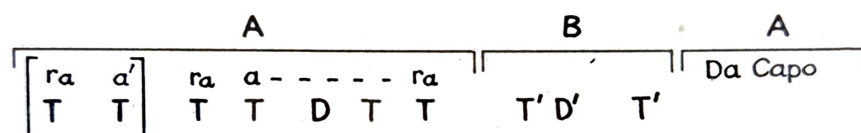
Druga razvojna faza arije odnosi se uglavnom na razvitak *da capo* tipa arije (tal. *da capo*, od početka). Usko je vezana uz operu koja se demokratizira i prilagođava građanskom ukusu pa se samim time dugi recitativi sve više zamjenjuju kratkim i pjevnim arijama, odnosno *ariettama*. Sve je češća upotreba plesnih ritmova, naročito ritmova talijanskih narodnih plesova, ali i inozemnih pučkih plesova u melodici arija. Trodijelnost *da capo* tipa arije, koja se očituje u obliku ABA, prvi se put može primijetiti u posljednjim djelima Claudia Monteverdija, kao što je finale opere *Incoronazione di Poppea*. Ovakve arije, koje Andreis (1958a) opisuje kao seriozne, u operi se često, zbog svoje kompleksnosti i mnoštva koloratura, koriste u ulogama osoba koje pripadaju višoj društvenoj klasi, dok su, suprotno tome, kraćim arijama (*ariettama*) predstavljene osobe iz naroda (Andreis, 1958a).

Osim *da capo* arija, koje najviše vežemo uz razdoblje baroka, arije je moguće pronaći skladane i u raznim drugim oblicima. Neki od oblika arije koje je moguće pronaći u literaturi su oblik dvodijelne ili trodijelne pjesme, prokomponirani oblik koji je pisan u skladu s tekstem, strofni oblik arije, katkad i oblik koji nalikuje obrisu ronda ili, još rjeđe, sonatni oblik. Vrlo često se može naći i oblik dvodijelne arije, gdje se razlikuju prvi dio polaganog tempa i drugi dio pisan u brzom tempu. Ariju je također, po svojim glazbenim karakteristikama i obilježjima, moguće usporediti s različitim oblicima. Jedan od njih je i solopjesma. Budući da je, kao i solopjesma, pisana za jedan glas i instrumentalnu pratnju, od "introvertirane" solopjesme, kako je opisuju Skovran i Peričić (1986), može je

⁶*Canzone* (tal. *canzona*), između ostalog instrumentalna forma 16. i 17. st. u Italiji, koja se razvila iz francusko-flamanskog *chansona* (Andreis, 1958a, str. 231.).

se razlikovati po opsežnosti (s obzirom da je arija često većih dimenzija), po pratnji (koja je kod arije najčešće orkestralna, dok je kod solopjesme nerijetko klavirska), po izbjegavanju strofnog oblika te po čestom ponavljanju riječi ili veće tekstualne cjeline, kako bi se otvorio prostor ekstrovertiranim virtuoznim koloraturama koje ne priliče intimnosti karaktera solopjesme, što je naročito slučaj u arijama baroka i klasicizma (Skovran i Peričić, 1986). Ariju se, po elementima građe i načinu oblikovanja, može također usporediti i s baroknim koncertom. Karakteristično izmjenjivanje orkestralnih grupa (kontrast *solo-tutti*), koje je tipično za barokni instrumentalni koncert, jasno se očitava i u Bachovim arijama iz *Pasije po Mateju*, kao što su arije br. 8, 39, 42 i 65. Solist se u nastupima izmjenjuje s pratećom instrumentalnom *tutti* skupinom (najčešće gudači, ponekad s dodatkom puhača). U arijama br. 6, 13, 35, 49 i 57, gdje nije prisutna cijela instrumentalna *tutti* skupina, ovaj je kontrast i dalje uočljiv kroz izmjenu nastupa instrumentalnih i vokalnih dionica. Također, kada ariju uspoređujemo s baroknim koncertom, moguće je povući paralelu i između *ritornella* (od tal. *ritornare*, povratak) koji se javljaju unutar arija te ritornelnog oblika, koji je specifičan za sve vrste baroknog instrumentalnog koncerta te za kojeg je karakteristično vraćanje na glavnu glazbenu misao, po čemu je ritornelni oblik i dobio ime (Dedić, 2016). No kako je *da capo* tip arije tipični oblik arije baroknog stvaralaštva, pa tako i najčešći oblik arije koju Bach koristi u svojoj *Pasiji po Mateju*, o njemu će detaljnije biti riječ u nastavku rada.

Trodijelni *da capo* tip arije se od klasične trodijelne pjesme može razlikovati po nedostatku periodičnosti unutar strukture pojedinih dijelova, koju zamjenjuje tipična barokna skladateljska tehnika razvijanja glave teme (Skovran i Peričić, 1986).



Slika 2.3. Shema oblika *da capo* arije (Andreis, 1958a, str. 58).

Kao što je prikazano u shemi (slika 2.3), prvi A-dio, najčešće započinje uvodnim dijelom koji je prikazan uglatom zagradom, budući da se u nekim arijama ovakav uvod izostavlja (što je slučaj i u ariji br. 8 iz Bachove *Pasije po Mateju*, koja je uzeta kao primjer u nastavku). Uvodni se dio sastoji od prvog *ritornella* (r_a) u kojem instrumentalni sastav donosi temu koju zatim izvodi i pjevač (a'). Nakon uvodnog dijela, ukoliko je on prisutan, najčešće slijedi drugi instrumentalni *ritornello* (r_a) (slika 2.4) te zatim tema u nastupu pjevača (a), što Andreis (1958a) opisuje kao jezgru prvog dijela A (slika 2.5). U A-dijelu se zatim nastavlja sa daljnjom razradom glazbenog materijala, zbog koje često dolazi do kraćih uklona ili modulacija u bliže tonalitete. Iako je u shemi označen tonalitet dominante, arija *Blute nur, du liebes Herz* modulira u paralelni D-dur. Nakon toga najčešće slijedi povratak u osnovni

tonalitet, što je i slučaj kod ove arije gdje sopranska linija kadencira na tonici h-mola, a nakon navedenog povratka i kadence kao kraj prvog dijela obično slijedi ponovljeni *ritornello* (r_a) u osnovnom tonalitetu.

Slika 2.4. Arija *Blute nur, du liebes Herz* (br. 8). A-dio započinje instrumentalnim *ritornellom* r_a .

Srednji B-dio (slika 2.6) donosi "tematski kontrast" (Skovran i Peričić, 1986, str. 331), razvijajući se na potpuno novoj ili sličnoj tematskoj građi, ovog puta u novom tonalitetu, najčešće u paralelnom molu ukoliko je A-dio pisan u duru, ili u srodnom durskom tonalitetu ukoliko je A-dio pisan u molu. Budući da je B-dio razradbeni dio arije (pa ga se može usporediti s provedbom sonatnog oblika), pjevačka dionica je često virtuoznija i zahtjevnija od one A-dijela, s više ukrasa, trilera i koloratura. Tonalitetni plan je nestabilan, uz velik broj uklona i modulacija u bliže (kao što su tonaliteti subdominante, dominante i njihovih paralela), ali i tonalitete udaljenije od osnovnog. Na sličan je način fragmentirana i formalna struktura djela, pa se tako često nižu kraći fragmentirani ulomci i rečenice, s mnoštvom gusto sekvenciranih motiva i fraza.

Da capo repriza se najčešće nije ispisivala, već se obilježavala oznakama poput D. C. ili riječima *da capo* (slika 2.7), a pjevaču je dana sloboda improvizacije kroz unošenje raznih ukrasa i koloratura prilikom ponavljanja prvog dijela, čime se "pjevača stavlja pred maksimalne zadatke i u tehnici i u izražaju" (Andreis, 1958a, str. 58).

Skovran i Peričić (1986) navode kako je Bach u svojim dijelima rado primjenjivao modificirani oblik *da capo* arije, u kojem prvi dio, poput baroknog dvodijelnog oblika, modulira u dominantni tonalitet, zbog čega je bilo potrebno izmijeniti reprizu kako bi arija završila u osnovnom tonalitetu.

U *Pasiji po Mateju* sljedeći su stavci označeni kao arije:

Naslov	Tonalitet	Uloge
6. <i>Buß und Reu</i>	fis-mol	alt I
8. <i>Blute nur, du liebes Herz</i>	h-mol	sopran II
13. <i>Ich will dir mein Herze schenken</i>	G-dur	sopran I
20. <i>Ich will bei meinem Jesu wachen</i>	c-mol	tenor I, zbor II
23. <i>Gerne will ich mich bequemen</i>	g-mol	bas II
27a. <i>So ist mein Jesus nun gefangen</i>	e-mol -> h-mol	sopran I, alt I, zbor II
30. <i>Ach! Nun ist mein Jesus hin</i>	h-mol	alt I, zbor II
35. <i>Geduld</i>	a-mol	tenor II
39. <i>Erbarme dich, mein Gott</i>	h-mol	alt I
42. <i>Gebt mir meinen Jesum wieder</i>	G-dur	bas II
49. <i>Aus Liebe</i>	a-mol	sopran I
52. <i>Können Tränen miener Wangen</i>	g-mol	alt II
57. <i>Komm, süßes Kreuz</i>	d-mol	bas I
60. <i>Sehet, Jesus hat die Hand</i>	Es-dur	alt I, zbor II
65. <i>Mache dich, mein Herze, rein</i>	B-dur	bas I

Tablica 2.2. Popis arija u *Pasiji po Mateju*.

Kada bismo iz popisa izostavili arije koje su građevno nastale kombinacijom više različitih oblika, dobili bismo popis od jedanaest arija u pravom smislu riječi, skladane kao *da capo* arije (arije br. 6, 8, 13, 23, 35, 39, 42, 49, 52, 57 i 65). Nadalje, sve su one (uz iznimku arija br. 8, 27a, 39 i 42, kojima prethode *secco* recitativi te arije br. 30 koja u *Pasiji* stoji samostalno) skladane kao dio para s *accompagnato* recitativima koji im prethode (Platen, 2012). Takve parove Franklin (2015) naziva jezgrenim parom (*core module* parom), odnosno Grupom I, koje su osmišljene po uzoru na Strukturu *Actusa* (*Actus structure*) kojeg Olearius predstavlja u svojoj knjizi *Tumačenje Biblije* (*Biblische Erklärung*) iz 1679. godine. Ostale arije, koje nisu dio jezgrenog para, pripadaju Grupi II, gdje se između ostalog nalaze samostalni stavci. Također, Franklin (2015) navodi kako je Bachov libretist, Christian Friedrich Henrici, poznatiji kao Picaneder, prilikom pisanja libreta *Pasije po Mateju* vrlo vjerno pratio spomenuti *Actus structure*, zbog čega je podjela na grupe po uzoru na navedeno djelo opravdana i zanimljiva. O ovakvim interesantnim detaljima, kao i općenitim informacijama vezanim uz Bachovu *Pasiju po Mateju* bit će riječ u nastavku ovoga rada.

6 Blu - te nur,

11 blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes

15 Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz,

Slika 2.5. Arija *Blute nur, du liebes Herz* (br. 8). Nakon *ritornella* slijedi nastup teme u pjevačkoj dionici (a).

20 **F₁**
 blu-te nur, du lie-bes Herz!

26 **B**
 Ach! ein Kind, das du er-zo-gen, das an dei-ner

32
 Brust ge-so-gen, droht den Pfl-e-ger zu er-mor-den, denn es ist zur Schlan-ge wor-den;

Slika 2.6. Arija *Blute nur, du liebes Herz* (br. 8). Srednji B-dio koji započinje u A-duru.

37 *tr*

ach! ein Kind, das du er-zo-gen, das an dei-ner Brust ge-so-gen, droht den Pfl-e-ger zu er-

42 *tr*

mor-den, denn es ist zur Schlan-ge wor-den.

Da capo

Slika 2.7. Arija *Blute nur, du liebes Herz* (br. 8). Repriza se ne ispisuje, već je označena oznakom *da capo*.

2.5. Johann Sebastian Bach, *Pasija po Mateju*

Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Matthaeum naslov je koji stoji u Bachovoj rukopisnoj partituri, a do danas je preveden na mnoge jezika svijeta pa je ovo Bachovo djelo danas poznato i kao *Matthäus-Passion*, Muka po Mateju, Pasija po Mateju, *The St Matthew Passion*, *La Passione secondo Matteo* i sl. Bach je u ovom djelu uglazbio priču o Isusovoj mucii i njegovim posljednjim danima, praćenim izdajom, okrutnošću i kušnjama, koji su, kao dokaz Božanske bezuvjetne ljubavi za čovjeka, u konačnici okončani razapinjanjem i smrću na križu, stvorivši tako jedno od najpoznatijih djela kršćanske baštine. O Bachovoj *Pasiji po Mateju* pisali su razni poznati skladatelji, kritičari, muzikolozi pa tako Wolff (1988) tvrdi kako *Pasija po Mateju* "bez sumnje pripada među najveće umjetničke spomenike čovječanstva⁷".

Ova je *Pasija* jedno od stotinjak djela sakralne glazbe koja je Bach skladao za vrijeme svoje službe u crkvi sv. Tome u Leipzigu, gdje je od 1723. godine do svoje smrti 1750. godine djelovao kao *Thomaskantor*. U istoj je crkvi, na Veliki Petak 15. travnja 1727. godine praizvedena *Pasija po Mateju*. Postoje određene tvrdnje kako je na pogrebu Bachova bivšeg pokrovitelja i obožavatelja Leopolda von Anhalt-Cöthena, koji je održan samo tri tjedna ranije (24. ožujka 1729.), u sklopu pogrebne kantate *Köthener Trauermusik* (BWV 244a) izvedeno deset (od ukupno 78) stavaka *Pasije* (Konečni, 1986). Sličnu tvrdnju donosi i Robinson (1932), dodavši kako je partitura pogrebne kantate izgubljena, međutim njezin je tekst objavio Picaneder 1732. godine. Usporedbom tekstova *Pasije po Mateju* i pogrebne kantate otkriveno je kako "od jedanaest stavaka kantate, njih čak devet ima tekstove koji su po mjeri i strukturi veoma slični onima iz *Pasije*"⁸. Iako se autori ne podudaraju potpunosti u broju stavaka (jedan navodi deset, drugi devet), takva se sličnost među stavcima teško može smatrati slučajnom.

Uz ovu zanimljivost, postoje brojni radovi koji se bave prisutnošću simbolike brojeva (tzv. "*gematria*") u Bachovim djelima. Tako Smith (1986) u svojem radu navodi razne primjere potencijalne simbolike brojeva, među kojima je *stigmata*⁹ (prisutna u koralu *O Haupt voll Blut und Wunden*, koji se u *Pasji* javlja pet puta i u pet različitih tonaliteta). Također, postoji mogućnost kako ni odabir tonaliteta navedenog koralu nije bio slučajan, već se i u njemu krije simbolika brojeva, što je prikazano na slici 2.8.

Kao što je već navedeno, tekst *Pasije po Mateju* uzet je iz Matejevog evanđelja, a libreto *Pasije* je napisao pjesnik Christian Friedrich Henrici (1700. – 1764.), poznatiji pod

⁷"(...) *St. Matthew Passion, belongs without a doubt among the greatest artistic monuments of mankind*" (Wolff, 1988, str. 6).

⁸"(...) *of the eleven movements (excluding recitatives) of the Funeral music, nine had texts so remarkably similar in metre and structure to those of nine movements in the Passion*" (Robinson, 1932, str. 113).

⁹*Stigmata*, naziv za pet Isusovih rana s Križa, zbog čega broj pet postaje simbolom Isusove ljubavi.

N.B.A.	Key finish	Sharps/flats in signature	Accidentals not in signature (incl. repeats)	Sharps/flats in S + A + T + B signature of each harmonization
No. 15	E Major	4 sharps	10	16
No. 17	E-flat Major	3 flats	10	12
No. 44	D Major	2 sharps	13	8
No. 54	F Major	1 flat	11	4
No. 62	E Major	0	30	0
totals	25 (5²)	10 (2 × 5)	74	40
	passion squared	Christ X passion	C + H + R + I + S + T	testing and judgment

Slika 2.8. Prikaz simboličkih veza prisutnih u predznacima i alteracijama korala *O Haupt voll Blut und Wunden* (Smith, 1986, str. 30).

akronimom Picander. Bachova je *Pasija* podijeljena na dva dijela i šest činova (pripremni čin i pet činova), koji su navedeni u tablici 2.3.

Dio	Čin	Prijevod
Prvi dio	<i>Vorbereitung</i>	Priprema
	<i>Act I – Hortus</i>	Prvi čin – Getsemanski vrt
Drugi dio	<i>Act II – Pontifices</i>	Drugi čin – Suđenje pred Kajfom
	<i>Act III – Pilatus</i>	Treći čin – Suđenje pred Pilatom
	<i>Act IV – Crux</i>	Četvrti čin – Isusovo razapinjanje
	<i>Act V – Sepulchrum</i>	Peti čin – Ukop

Tablica 2.3. Dijelovi i činovi *Pasije* po Mateju.

U prvom dijelu *Pasije* opisuju su se scene iz Getsemanskog vrta, uključujući Isusovu izdaju, molitvu i posljednju večeru, dok drugi dio opisuje suđenja pred Kajfom i Pilatom, Isusovo razapinjanje na križ, smrt te polaganje u grob. Partitura *Pasije* podijeljena je na ukupno 68 brojeva, a posebna je po tome što je skladana u dvozbornoj podjeli. Bach je izvođački sastav *Pasije* podijelio na *Chorus I* (Zbor I) i *Chorus II* (Zbor II), kao dva vokalno-instrumentalna sastava, od kojih svaki sastav ima svoj *continuo*, instrumente i četveroglasni mješoviti zbor s pripadajućim solistima (sopran, alt, tenor i bas), a uz njih u partituri stoji i dječjački zbor (*Soprano in ripieno*). U tablici 2.4 navedeni su svi instrumenti i vokalni solisti te Zbor kojem pripadaju.

U partituri je iznad svakog stavka navedeno koji od dva Zbora sudjeluje u izvođenju, a zbog navedene podjele, izvođenje ove *Pasije* podrazumijeva prilično veliki izvođački sastav.

<i>Soprano in ripieno</i>	
Zbor I	Zbor II
<i>Flauto dolce I, II</i> <i>Flauto traverso I, II</i> Oboe, također Oboe <i>d'amore</i> također Oboe <i>da caccia I, II</i> Viole I, II Viola <i>Viola da gamba</i> Sopran Alt Tenor Bas <i>Continuo</i> (Violončelo, <i>Violone</i>), Orgulje	<i>Flauto traverso I, II</i> Oboe, također Oboe <i>d'amore</i> Viole I, II Viola <i>Viola da gamba</i> Sopran Alt Tenor Bas <i>Continuo</i> (Violončelo, <i>Violone</i>) Orgulje (ili Čembalo)

Tablica 2.4. Podjela izvođačkog sastava *Pasije po Mateju* na Zbor I i Zbor II, uz dječjački zbor (*Soprano in ripieno*).

Jedna od važnijih uloga u *Pasiji po Mateju* je ona Evanđelista, koja je pripala tenoru iz Zbora I. Njegova je dužnost pripovijedati sadržaj radnje (u ovom slučaju sadržaj Evanđelja po Mateju), a to čini na način recitativa (*recitativo secco*). Uz njega, u *Pasiji* se mogu pronaći razne druge uloge. Konečni (1986) opisuje kako se podjela uloga može pronaći i u Zborovima pa tako opisuje kako Zbor I najčešće izvodi uloge Apostola, kao ljudi koji pripadaju Isusovom najužem krugu, dok Zbor II predstavlja likove iz skupine vjernika. Uz Evanđelista, jednu od važnijih uloga, onu Isusa Krista, izvodi bas iz Zbora I, a njegove se riječi (*Vox Christi*) izvode na način recitativa *accompagnata*. Također, ono što je zanimljivo, u Bachovo su doba sporedne uloge davane članovima zbora pa se tako u Zboru I nalaze Petar (bas), Juda (bas), Pilat (bas), dva svećenika (basovi), Pilatova žena (sopran) i dvije sluškinje (soprani). Kao što se može primijetiti, Biblijske su uloge davane Zboru I, a jedine biblijske uloge koje su pripale Zboru II su one dvojice lažnih svjedoka (alt i tenor) (Konečni, 1986, str. 21). Uz to, važno je napomenuti kako Bach u zboru nije imao žene pa su tako dionice soprana i alta u zborovima izvodili su dječjački glasovi. Uz solističke brojeve, koji će podrobnije biti opisani u nastavku rada, Bachova *Pasija* sadrži i zbarske ulomke, koji su skladani u obliku koralala i koji predstavljaju narod – turbu.

Zanimljivo, Wolff (1988) ističe kako se u *Pasiji po Mateju* također može pronaći i dijalog između *Daughter of Zion*, odnosno Kćeri Sionske, i *the Faithful*, odnosno skupine vjernika, što je praksa koju se može pronaći još 1711. godine u libretu Bartholda Heinricha Brockesa,

koji je pisao libreta raznim skladateljima poput Händela, Telemanna i Keisera, međutim u niti jednom djelu navedenih skladatelja ovakav dijalog nije primijenjen na dvozornoj tehnici, kao što je to učinio Bach.

Nakon praizvedbe *Pasije po Mateju*, postoje zapisi o nekoliko izvedba koje su se dogodile za vrijeme Bachova života, kao i nekoliko koje su izvedene nakon njegove smrti. Međutim, *Pasija* je nedugo zatim zaboravljena i zapostavljena, sve do 1829. godine kada je Felix Mendelssohn Bartholdy ponovno izveo ovo veličanstveno djelo, čime je ono opet zaživjelo i steklo svoju zasluženu popularnost, o čemu će biti više riječ u nastavku rada.

U analizama stavaka *Pasije po Mateju*, koji će biti doneseni u ostatku rada, izabrani su oni stavci koji su u *Pasiji* imenovani kao arije, odnosno recitativi te *secco* recitativi koji direktno prethode navedenim arijama.

2.6. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Revival*

Nakon Bachove smrti 1750. godine, *Pasija po Mateju* postupno je ušla u razdoblje zaborava. Takvu nesretnu sudbinu ovog veličanstvenog djela spriječio je Felix Mendelssohn Bartholdy (1809. – 1847.), njemački skladatelj, pijanist i dirigent (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.-2024.b).

On je još kao mladić, u dobi od 15 godina, dobio partituru Bachove *Pasije po Mateju* kao božićni poklon svoje obitelji (Marissen, 1993). To ga se djelo posebno dojmilo te je mladi Felix nedvojbeno prepoznao njegovu veličinu i značaj, zbog čega je upravo njega odabrao i odlučio pripremiti zajedno sa članovima Pjevačke akademije (*Singakademie*), u kojoj je i sam svojedobno pjevao. Revolucionarna izvedba ovoga djela dogodila se pet godina kasnije, 11. ožujka 1829. godine u Berlinu, a u izvođenju je sudjelovala već spomenuta berlinska Pjevačka akademija, s ogromnim zborom od 158 pjevača (Classical music brought to you by BBC Music Magazine, 2022). Uz promjenu u veličini izvođačkog sastava, Mendelssohn je izvedbom ravnao s klavira, a ne s čembala, kako je bilo uobičajeno u Bachovo doba. Ono o čemu se rijetko govori, a što je jednako zanimljivo i bitno za znati, jest to da je Mendelssohn odlučio skratiti izvedbu Bachove *Pasije po Mateju*. Postoje razne ideje zbog čega se odlučio na taj pothvat, od kojih se najviše ističe ona da je jednostavno bio zabrinut kako bi duljina Bachove *Pasije* mogla biti preveliki zalogaj za raspon pažnje onodobne publike, dok Marissen (1993) tvrdi kako je ta odluka mogla imati i vjersku pozadinu. Naime, Mendelssohn je iz *Pasije* izbacio sve sve solističke arije (osim dvije, "*Buß und Reu*" i "*Erbarme dich*") i mnogo manjih ulomaka recitativa. Razlog tome, osim onog dramaturške prirode, može se pronaći i u tekstovima tih brojeva, koji većinom nisu bili direktno preuzeti iz Matejeva evanđelja, već ih je po uzoru na Evanđelje pisao Picaneder.

Sama je izvedba Bachove *Pasije po Mateju* jako dobro prihvaćena. Applegate (2014)

navodi kako je koncertna dvorana berlinske Pjevačke akademije bila prepunjena, a još gotovo 1000 ljudi je odbijeno zbog jako velikog odaziva. U dvorani je vladala gotovo mistična atmosfera s jakom vjerskom pozadinom, o kojoj su pisali mnogi kritičari, povjesničari i skladatelji, a sam je Felix ovu izvedbu, u pismu prijatelju Franzu Hauseru, opisao riječima: "(zbor) je pjevao s predanošću, kao da su u crkvi... Javnost... je osjećala da se ovdje ne radi samo o glazbi i koncertu, već o vjeri i crkvi"¹⁰.

Neovisno o okolnostima same izvedbe, nedvojbeno je kako je ona imala velik utjecaj u ponovnoj popularizaciji Bacha i njegovih djela te je njome Mendelssohn izazvao renesansu Bachove glazbe i umjetnosti u Njemačkoj, ali i u čitavoj Europi.

¹⁰"And Mendelssohn himself wrote in a letter to his friend Franz Hauser, an enthusiastic collector of Bach manuscripts, "[the choir] sang with a devotion, as if they were in church... The public... felt that this was not a matter of music and concert, but rather of religion and church" (Marissen, 1993, str. 720).

3. Analiza i primjena u nastavi *Solfeggia*

Budući da je cilj ovoga rada pokušati pronaći što više mogućnosti primjene odabranih stavaka u nastavi *Solfeggia*, sljedeće će poglavlje donijeti kratak opis predmeta *Solfeggio* te određenih problematika koje se uz njega vežu. Nadalje, svaki će odabrani stavak biti analiziran te će mu biti pridružen određen broj aktivnosti koje je moguće primijeniti na nastavi *Solfeggia*, ovisno o kompleksnosti i sadržaju odabranog stavka.

O nastavi *Solfeggia* i njegovoj metodici pisali su mnogi autori pa ga tako Pavel Rojko opisuje kao "predmet na komu se stječe vještina koja korisniku omogućuje da s razumijevanjem čita notni tekst (glasno, pjevanjem, ili u sebi, s jasnom slušnom predodžbom), odnosno da s razumijevanjem, prepoznavajući strukturu, sluša glazbu" (Rojko, 2012, str. 40). Budući da se o glazbi često govori kao o jeziku, u tom se smislu *solfeggio* nerijetko karakterizira kao disciplina pomoću koje se odvija učenje glazbenog jezika¹. "Glazbeni se jezik postupno upoznaje tijekom čitave odgojno-obrazovne vertikale, a taj se proces u pravilu ostvaruje na predmetu *solfeggio* koji je u hrvatskom glazbenoobrazovnom sustavu zastupljen s dva nastavna sata tjedno na osnovnoškolskoj, srednjoškolskoj i visokoškolskoj razini"(Matoš, 2018, str. 6).

Ako bi se prema nastavi *Solfeggia* odnosilo kao prema nastavi materinjeg jezika glazbe, povuče li se paralela s nastavom Hrvatskog jezika u osnovnim i srednjim školama, čija nastava zauzima četiri do pet nastavnih sati tjedno, vrlo se lako može uočiti nedosljednost u broju nastavnih sati. Zbog toga se često nameće pitanje je li tjedni broj sati koji je definiran u hrvatskom glazbenoobrazovnom sustavu (tablica 3.1) dostatan i kako nastavu *Solfeggia* učiniti što konkretnijom i što efikasnijom, uz što veću implementaciju prave glazbe i primjera iz literature u nastavu. Iako su i didaktički primjeri veoma koristan alat u realizaciji nastave *Solfeggia* (te ne treba umanjiti njihovu efikasnost u rješavanju određenih nastavnih problematika), realna je slika kako takvi primjeri često postaju sami sebi svrhom te se učenicima nedovoljno prezentiraju primjeri iz literature. Kritiku ovakve

¹Primjerenije bi bilo govoriti o glazbenim jezicima koji su uvjetovani glazbenim stilom na razini određene skladbe, skladatelja, skladateljske faze, škole ili pravca, stilskog razdoblja ili epohe. Jedan glazbeni jezik u jedini obično podrazumijeva "tonalitetni glazbeni jezik" koji se zapravo odnosi na hibridni (i u praksi nepostojeći) stil, a koji kombinira stilska obilježja baroka, klasicizma i romantizma (eng. *common practice period*). Takav se glazbeni jezik često koristi kao pomoćni alat pri učenju glazbe, što rezultira time da se sve do pojave predmeta Glazbenih oblika neopravdano zanemaruje koncept stila kao relevantna dimenzija bavljenja teorijskim glazbenim disciplinama, a učenici većinu svojeg osnovnoškolskog i srednjoškolskog obrazovanja uče "glazbeni jezik" koji zapravo ne postoji u praksi.

Broj sati u tjednu						
Razred	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
Obavezni predmeti						
Temeljni predmet struke	2 (70')	2 (70')	2 (70')	2 (70')	2 (70')	2 (70')
<i>Solfeggio</i>	2 (70')	2 (70')	2 (70')	2 (70')	2 (70')	2 (70')
Skupno muziciranje			2 (70')	2 (70')	2 (70')	2 (70')
UKUPNO	4 (140')	4 (140')	6 (210')	6 (210')	6 (210')	6 (210')
Izborni predmeti						
Glasovir						1 (35')
Teorija glazbe						1 (35')
Korepeticija na svakih 25 učenika				1 sat tjedno		

Tablica 3.1. Broj nastavnih sati osnovnoškolskog *Solfeggia* (Nastavni plan i program za osnovnu glazbenu školu, 2006).

nastave donio je i Rojko (2012), opisavši kako su u današnjem glazbenom obrazovanju stvari često "postavljene naglavačke", pa tako navodi primjere iz nastave raznih glazbenih predmeta, među kojima je i *Solfeggio*, gdje kritizira upotrebu didaktičkih primjera nauštrb prave glazbe. I na nastavi Hrvatskog jezika, s kojim se ranije povukla paralela, književnost i lektire zauzimaju značajan i važan postotak nastave, pa bi i u procesu učenja glazbenog jezika imalo smisla izdvojiti što više vremena za rad na djelima iz literature (bez odlaska u suprotnu krajnost, gdje bi nastava s primjerima prave glazbe postala sama sebi svrhom). "Didaktički primjeri samo su sredstvo, pravi glazbeni primjeri ujedno su i sredstvo i cilj" (Rojko, 2012, str. 41).

Postoji nekoliko otegotnih okolnosti zašto je takvu nastavu teže realizirati. Prvi razlog, i možda onaj najočitiiji, jest što priprema takve nastave od nastavnika iziskuje puno više uloženog vremena, truda te veće poznavanje literature, pogotovo ako je nastavniku u cilju "izabrati primjer po glazbenoj kvaliteti i po načelu primjerenosti trenutačnom stupnju razvijenosti vještine učenika" (Rojko, 2012, str. 41). Drugi je razlog što je ponekad zahtjevno pronaći primjer koji odgovara uzrastu učenika kojemu je namijenjen ili prilagoditi odabrani primjer nastavnoj problematici i sadržaju koji se obrađuje, što je problem s kojim sam se i sama susrela prilikom izrade ovog rada. Primjeri iz literature su, zbog svoje naravi i namjene, često znatno kompleksniji od onih didaktičkih ili od primjera prisutnih u "udžbenicima"², pa

²P. Rojko donosi kritiku termina "udžbenik", zbog čega je u tekstu isti označen navodnicima. "Svoju odgovornost za sustavno razvijanje vještine nastavnik prebacuje na autora udžbenika u implicitnom – nažalost, pogrešnom – uvjerenju da su *Solfeggio* za prvi razred, *Solfeggio* za drugi razred ... itd., do *Solfeggia* za šesti razred upravo zbirke primjera za te razrede. A one to nisu niti to mogu biti upravo zato što je riječ o stjecanju

ih se mora prilagođavati transpozicijama, izmjenama kadenci, odabirom specifičnih ulomaka, izbjegavanjem ulomaka s kompleksnim modulacijama ili na razne druge načine, ovisno o potrebi. Dakako, "mogućnost upotrebe glazbene literature u solfeggiu to je veća što su razredi viši" (Rojko, 2012, str. 41), što znači da je pronaći odgovarajući primjer znatno teže u nižim razredima osnovne glazbene škole, no to i dalje nije nemoguće.

U nastavku rada biti će redosljedom stavaka izložene kratke analize solističkih vokalnih brojeva iz Bachove *Pasije po Mateju* te će za svaki broj biti predloženo nekoliko mogućnosti primjene navedenih arija i recitativa u nastavi osnovnoškolskog *Solfeggia*.

3.1. 5. *Du lieber Heiland du* (Recitativ)

Du lieber Heiland du prvi je *accompagnato* recitativ, odnosno *arioso* u Bachovoj Pasiji po Mateju. Sa svojih 10 taktova, jedan je od kraćih brojeva u *Pasiji*. Skladan je u četveročetvrtinskoj mjeri s predznacima h-mola, a prolazi i kroz tonalitet e-mola te u konačnici kadencira u fis-molu, tonalitetu u kojem će se nastaviti arija *Buß und Reu*. U tom smislu, zajedno s arijom čini tzv. jezgreni par, odnosno par recitativa i arije. Kako navodi Wolff (1988), dio je jedne od šest scena čiji su tekstovi pisani u stilu dijaloga. Bach ove dijaloške scene koristi za otvaranje priče u *Pasiji po Mateju* te za njeno zatvaranje. Također, koristi ih kako bi zaključio prvi dio Pasije te kako bi započeo drugi dio Pasije, čime je zapravo kroz libreto postavljen fabularni okvir Pasije. Koristi ih i na ključnim mjestima u dramskoj radnji, a na takvo je mjesto stavljen i ovaj recitativ. Zbog svega navedenog, Wolff (1988) s pravom navodi kako su Bach i Picaneder osmislili vrlo organizirani libreto, što je bilo od velike važnosti za cjelokupnu strukturu Pasije.

Smallman (1957) je primijetio postojanje određene pravilnosti u ovakvim parovima recitativa i arije, gdje dolazi do progresije iz objektivnog ka subjektivnome, koja po njegovom mišljenju čini ključan element kompozicije Bachove Pasije. Schellhous ovu pravilnost u svojoj knjizi opisuje riječima: "Scena je prezentirana, pouka je izvučena i dan je osobni, afektivni osvrt na scenu"³, ili detaljnije: "Postupak meditacije je sljedeći: priča se predstavlja, scena se ispituje ili proširuje, izvlači se pouka, a vjernik odgovara izražavanjem osobnog osjećaja"⁴. Ovu pravilnost tumači upravo na primjeru ovog para

vještine. Stoga „udžbenici“ za solfeggio te vrste nisu glazbenopedagoški opravdani jer prividom postupnosti pretvaraju nastavu u rutinu. Nastavi solfeggia potrebne su razredno neutralne zbirke glazbenih primjera iz literature, iz kojih će nastavnik sam birati primjere za konkretne nastavne satove" (Rojko, 2012, str. 41).

³"A scene is presented, a lesson extracted, and a personal, affective response made" (Schellhous, 1985, str. 297).

⁴"The procedure of meditation is as follows: the story is presented, the scene is examined or expanded upon, a lesson is drawn, and the worshipper responds with an expression of personal feeling" (Schellhous, 1985, str. 298).

recitativa, odnosno *ariosa*, i arije. Dakle, kada bismo promotrili tekst, koji je u ovom *ariosu* inspiriran prispodobom iz Matejevog evanđelja (Mt 26, 6-13), gdje žena kao pripremu za ukop pomazuje Isusa dragocijenim mastima, može se primijetiti progresija od objektivnog k subjektivnome.

*"Du lieber Heiland du,
wenn deine Jünger töricht streiten,
dass dieses fromme Weib
mit Salben deinen Leib
zum Grabe will bereiten,
so lasse mir inzwischen zu,
von meiner Augen Tränenflüssen
ein Wasser auf dein Haupt zu giessen!"*

*"Ti dragi Spasitelju ti,
kada tvoji učenici glupo raspravljaju,
da ova pobožna žena
s pomastima tvoje tijelo
za grob želi pripremiti,
tako dopusti mi u međuvremenu,
iz mojih očiju rijeke suza
vodu na tvoju glavu izliti!"*

U prvim stihovima postavlja se scena učenika koji raspravljaju, koja se zatim pobliže opisuje kroz prispodobu o ženi s pomastima. Raspravljanje učenika dodatno se karakterizira "glupim" (dodavanje subjektivnog dojma), a svađanje Bach pobliže dočarava upotrebom disonance (*appoggiature*) u glazbi. Kao daljnju progresiju subjektivnosti, osjećaj tuge predstavljen kroz suze subjekt želi iskoristiti kako bi njima umio Isusovu glavu, što prikazuje gestu ljubavi, dok se kulminacija subjektivnosti događa u ariji *Buß und Reu*.

Ovaj je recitativ pisan za glas – alt, dvije flaute i *continuo Chorusa I*. Karakteristični *accompagnato* motivski rad prisutan je u dionicama flauta, kroz konstantan puls šesnaestinki u paralelnim tercama i sekstama s prepoznatljivom artikulacijom. Tempo stavka je polagan, zbog čega je ovaj stavak moguće dobro iskoristiti kao stavak za slušanje u nekom od viših razreda, gdje se od učenika može očekivati prepoznavanje izvođačkog sastava, odnosno instrumenata i glasa za koji je stavak pisan. Također, zbog svoje jasnoće i polaganog tempa, moguće je s učenicima raspraviti i o već navedenom motivskom radu, gdje ih se može navesti da pokušaju odgonetnuti koje je harmonijske intervale skladatelj koristio u motivskom radu pratnje. Uz to, kroz raspravu o tekstu recitativa i motivskom radu može se učenike usmjeriti da slušajući konstantan puls šesnaestinki pokušaju razmisliti što one predstavljaju u tekstu (dionice flauta kao da razgovaraju, a njihov konstantni puls pomalo zvuči poput žamora i raspravljanja koje je navedeno u tekstu recitativa).

Zanimljivo je i za primjetiti kako je Bach sliku izlivanja vode dočarao silaznim ljestvičnim nizom, odnosno madrigalizmom na riječi *Wasser* (slika 3.1). Ovo je također mjesto koje se može iskoristiti u nastavi kao primjer madrigalizma, gdje se učenicima primjerice mogu podijeliti note s ovih par taktova (7-10) i zatim s njima raspraviti o tome što vide iznad riječi *Wasser*, na što ih podsjeća, što bi skladatelj mogao ocrtati takvim ljestvičnim

nizom, znaju li što znači riječ na kojoj je madrigalizam i podudara li se vizualni i slušni dojam madrigalizma sa značenjem teksta.

Slika 3.1. Recitativ *Du lieber Heiland du* (t. 7-10). Madrigalizam nad riječi *Wasser* u obliku silazne linije koja prestavlja vodu koja teče.

3.2. 6. *Buss und Reu* (Arija)

Kao što je već navedeno u radu, arija *Buß und Reu* zamišljena je kao cjelina s prethodnim recitativom, s kojim i dijeli izvođački sastav – alt, dvije flaute i *continuo* *Chorusa I*. Tekst arije ujedno predstavlja i kulminaciju subjektivnosti iz progresije objektivno ka subjektivnom koja je započeta u recitativu, kroz kojeg arija poprima intrinzične osobine i gdje subjekt u osobnom razgovoru s Isusom iznosi svoje duboke emocije kajanja i žalosti (Schellhaus, 1985).

"Buss und Reu
knirscht das Sündenherz entzwei,
dass die Tropfen meiner Zähren
angenehme Spezerei,
treuer Jesu, dir gebären."

"Pokora i kajanje
lome grešno srce napola,
da kapi mojih suza
ugodan začin,
vjerni Isuse, tebi rode."

Pisana je troosminskoj mjeri s predznacima fis-mola te je jedna od arija koja je skladana u pravilnom *da capo* obliku sheme ABA, gdje je drugi A-dio doslovno ponovljeni prvi A-dio.

A-dio sastoji se od uvodnog ritornela koji je građen kao velika rečenica od 12 taktova (gdje 1-4 takt predstavljaju ekspozijski dio rečenice, 5-9 takt harmonijski razvoj kroz sekvenciranje te kadenciranje u taktovima 10-12). Nakon ritornela slijedi prvo izlaganje teme u altu u obliku velike glazbene rečenice i zatim druga polovice rečenice ritornela. U nastavku alt nastavlja s izvođenjem teme kroz niz rečenica, modulirajući u h-mol te potom u fis-mol, u kojem i kadencira u 56. taktu. Kao kraj A-dijela još se jednom ponavlja ritornelo

iz uvoda koji također kadencira na tonici fis-mola u 68. taktu.

B-dio, kao razradbeni dio arije, donosi tematski kontrast, prolazeći kroz više tonaliteta uz sekvenciranje i motivski rad. Tako srednji dio započinje u paralelnom A-duru, da bi zatim modulirao u E-dur (dominantu A-dura), nakon čega slijedi povratak u fis-mol i zatim modulacija u njegovu dominantnu, cis-mol. Nakon srednjeg B-dijela slijedi *da capo* repriza A-dijela, s kadencom u fis-molu.

U odnosu teksta i glazbe, zanimljivo je promotriti kako je Bach oslikao stih "*dass die Tropfen meiner Zähren*", odnosno sliku kapljica suza, koristeći *staccato* rastavljene akorde u flautama uz repetirane note i rastvorbe u altu. Dodatna zanimljivost ove arije leži u njenoj upotrebi intervala male sekste kao *appoggiature* dominante, što opisuje Cooke (1959) u svojoj knjizi, tvrdeći kako je glavna i gotovo jedina ekspresivna funkcija male sekste *appoggiatura* dominante uz efekt "izlijevanja" osjećaja uznemirenosti i tjeskobe, što se podudara s atmosferom i tekstom ove arije. Također, prvi taktovi arije započinju silaznim melodijskim molom. Budući da učenici često uče kako se melodijski mol u literaturi najčešće javlja u svojem uzlaznom obliku, dok je silazno češći prirodni mol, upravo je ovo dobar protuprimjer navedene izjave. Cooke (1959) navodi i kako silazna linija u molu najčešće izražava dolazeći osjećaj bola, što još jednom možemo reći da je ispravna tvrdnja u kontekstu atmosfere ove arije. Takvu atmosferu, zajedno s onom pripadajućeg recitativa, Macfarren pobliže dočarava riječima: "Trajna bol ranjenog srca ogoljena je u ovom iznimno dirljivom djelu – jer ta dva stavka čine jednu cjelinu – koje mora donijeti olakšanje poput onoga koje suze pružaju iskrenim izricanjem"⁵.

Linija *bassa continua* je dosta jednostavna pa ju je također moguće iskoristiti u nastavi. Tako se prvih 13 taktova u fis-molu (iz *ritornella*) mogu iskoristiti kao diktat ili primjer za pjevanje za učenike viših razreda, ukoliko je grupa učenika dovoljno vješta pa je neće zbuniti alteracija i sekvence u taktovima 5-6, 7-8 i 9-10. Kao alternativnu, nešto jednostavniju varijantu slične primjene, moguće je uzeti samo prvih šest taktova iste rečenice pa ju je takvu moguće primjeniti i u nešto nižim razredima. Linija *bassa continua* u cis-molu iz taktova 93-105 je također jednostavna i pjevna, uz mnogo ljestvičnih nizova i skokova po tonovima kvintakorda glavnih stupnjeva. Budući da linija ima raspon duodecime, nešto je zahtjevnija za intoniranje, naročito u originalnom tonalitetu pa je se može po potrebi transponirati u neki tonalitet koji bi rasponom bio primjereniji, kako bi se učenicima olakšalo pjevanje. Tako je se primjerice može transponirati u g-mol, s idejom da je se pokuša otpjevati bez oktavnog prebacivanja (slika 3.2). Budući da se radi o šifriranom basu *continua*, ukoliko se primjeri koriste kao diktati, izvođenje dionice samostalno na klaviru u odnosu na diktat putem snimke

⁵"The lasting pain of a bruised heart is lid bare in this most pathetic piece – for the two movements constitute but one whole – which must bring such relief as tears afford on its earnest utterance" (Macfarren, 1870a, str. 423).

čini se kao bolja opcija, jer je zbog svoje prirode dionica poprilično slabo čujna u cijeloj masi izvođačkog sastava. Također, budući da se ispred ključa nalaze predznaci A-dura (odnosno fis-mola, ako se gleda originalni tonalitet bez transponiranja), a tonalitet primjera je cis-mol, ovaj bi primjer zbog toga, zbog početka na dominantni, ali i zbog svoje duljine bio primjereniji za učenike viših razreda OŠ.



Slika 3.2. Arija *Buß un Reu*. Primjer (t. 93-105) transponiran u g-mol radi lakšeg intoniranja.

Zanimljivo je primijetiti i odnose tonaliteta u B-dijelu, gdje se dvaput ponavlja odnos dominantna-tonika (A-E; fis-cis). Ovaj bi se ulomak mogao dati učenicima viših razreda za analizu kako bi pokušali sami odgonetnuti tonalitete i primijetiti navedeni odnos.

3.3. 7. *Da ging hin der Zwölfen einer (Recitativ)*

Recitativ *Da ging hin der Zwölfen einer* skladan je na način *secco* recitativa, a izvode ga članovi Zbora I, koji izvode uloge Evanđelista (tenor) i Jude (bas) uz pratnju *continua*. Tekst ovog recitativa uzet je direktno iz Matejevog evanđelja (Mt 26, 14–16), gdje se nalazi prispodoba o Judinoj izdaji u kojoj je Juda od glavara svećeničkih prihvatio trideset srebrnjaka u zamjenu za Isusa.

"Evanđelist:

- *Da ging hin der Zwölfen einer
mit Namen Judas Ischarioth
zu den Hohenpriestern und sprach:*

Judas:

- *Was wollt ihr mir geben?
Ich will ihn euch verraten.*

Evanđelist:

-*Und sie boten ihm dreißig Silberlinge.
Und von dem an suchte er
Gelegenheit, dass er ihn verriete."*

"Evanđelist:

- *Tada jedan od dvanaestorice,
zvan Juda Iskariotski,
pođe glavarima svećeničkim i reče:*

Juda:

- *Što ćete mi dati?
Ja ću vam ga predati.*

Evanđelist:

-*A oni mu odmjeriše trideset srebrnjaka.
Otada je tražio
priliku da ga preda."*

Recitativ je skladan u četveročetvrtinskoj mjeri s predznacima D-dura, dok početak recitativa zapravo zvuči kao dominantni kvintsektakord A-dura (dominantnina dominanta). Nakon njega slijedi dominantni sekundakord D-dura te kadenca u D-duru. Zatim slijedi modulacija u fis-mol te onda povratak u D-dur, opet preko dominantine dominante, te kadenca na tonici D-dura, u kojem završava recitativ. Sljedeća arija započinje u h-molu pa se može reći kako su završetak recitativa i početak arije u paralelnom odnosu.

Ovaj je stavak dosta kratak te sadrži mnogo modulacija i sekundarnih dominantni pa ga je nešto teže primijeniti u nastavi, međutim moguće ga je s učenicima analizirati na nastavi te pokušati usmeno odgonetnuti o kojim bi se harmonijama, odnosno rastavljenim akordima, radilo kada bi se primijenilo horizontalno i vertikalno sažimanje akorda.

3.4. 8. *Blute nur, du liebes Herz* (Arija)

Arija *Blute nur, du liebes Herz* jedna je od četiri arije koje nisu skladane kao dio para s recitativom (tzv. jezgreni par), već se one javljaju samostalno te ih Franklin (2015) svrstava pod Grupu II. Ono što je za tu grupu posebno zanimljivo, a što O. Franklin i opisuje, jest to da se libreto, odnosno tekstovi tih brojeva, ne reflektiraju na Isusove riječi, već se osvrću na djela Jude i Petra. Tako tekst arije *Blute nur, du liebes Herz* opisuje Judinu izdaju:

*"Blute nur, du liebes Herz!
Ach! ein Kind, das du erzogen,
das an deiner Brust gesogen,
droht den Pfleger zu ermorden,
denn es ist zur Schlange worden."*

*"Krvvari samo, drago srce!
Ah! Dijete, koje si odgojilo,
koje je sisalo na tvojim prsima,
prijeti skrbniku da će ga ubiti,
jer je zmijom postalo."*

Arija je skladana za sastav Zbora II, kojeg čine sopran *solo*, flaute, violine, viole i *continuo*, u četveročetvrtinskoj mjeri i h-molu. Već se u *ritornellu* može primijetiti obrazac karakterističnog sekvetnog uklona u D-dur pomoću dijatonske modulacije, koji se ciklično vraća u h-mol s krajem prve velike rečenice te se kroz cijeli stavak ponavlja. Na taj način Bach kroz sva 74 takta arije mijenja tonalitetnu boju oscilirajući između paralelnog h-mola i D-dura. Ovaj postupak doprinosi zanimljivosti i nestabilnosti zvuka arije, što odgovara atmosferi i tematici teksta.

I ova je arija, kao i većina Bachovih, pisana u *da capo* obliku, ovog puta u onome bez ispisane reprize, gdje se A-dio na kraju doslovno ponavlja. U B-dijelu Bach modulira kroz tonalitete A-dura, h-mola, fis-mola i cis-mola, gdje je zanimljivo primijetiti uzlazno kretanje tonaliteta po kvintnome krugu. Zatim se opet vraća u A-dur nakon kojeg, suprotno

prethodnome, slijede tonaliteti koji se po kvintnom krugu kreću silazno: fis-mol, h-mol i e-mol, s kojim završava B-dio arije, dok repriza A-dijela započinje tonalitetnim skokom u h-mol. U odnosu teksta i glazbe, zanimljivo je primijetiti kako Bach kroz upotrebu melizma, građenog od ukrasa i valovitih melodijskih kontura, slikovito dočarava sliku zmije (*Schlange*) na mjestu gdje se ona nalazi u tekstu, što je naročito primjetno u samoj kulminaciji B-dijela (taktovi 43. i 44., slika 3.3). Upravo je melizme Bach vrlo često upotrebljavao kako bi naglasio značenjski bitna mjesta u tekstu, kao što je i ovo, a budući da djeca često pokazuju prirodan interes za životinjama i da je zmija životinja za koju je svima odmah jasno kako izleda, ovaj je primjer dosta dobar za demonstraciju tonskog slikanja. Od učenika bi se očekivala samo vizualna i slušna percepcija obrisa melodije, budući da je notacija melizma veoma zahtjevna, a zahtjeve koje ovakav melizam postavlja pjevaču opisuje i Macfarren u sljedećem citatu: "Još prodornija je bol u Ariji za sopran *Blute nur, du liebes Herz*, koja se pojavljuje kada Juda prihvaća mito za svoju izdaju. Dok je u prethodno spomenutom stavku prikazana težina tuge, ova arija prikazuje osjećaje najoštrije boli. Doista visoke moraju biti tragične sposobnosti pjevača koji mogu oživjeti ove velike zamisli, koje sa svojom neprekidnom melodijom i dubokim izražajem trebaju samo odgovarajuću izvedbu kako bi pokrenule sve slušatelje"⁶.

The image shows a musical score for the aria "Blute nur, du liebes Herz" by J.S. Bach. It consists of three systems of staves. The top system shows the vocal line with a complex melisma. The middle system shows the vocal line with lyrics: "mor - den, denn es ist zur Schlan - ge wor - den." The bottom system shows the bass line with figured bass notation. The score includes a "Da capo" marking at the end of the melisma.

Slika 3.3. Arija *Blute nur, du liebes Herz*. Vizualiziranje zmije – *Schlange*.

U melodijskom smislu zanimljiva je i upotreba oktavnog prijeloma, odnosno oktavnog

⁶"Far more piercing is the anguish of the Aria for soprano, "Break and die, thou dearest heart", which occurs when Judas accepts the bribe for his treachery. In the piece last named is shown the heaviness of woe, but this pictures its acutest pangs. High, indeed, must be the tragic powers of singers who can vitalise these great conceptions, which with their ceaseless melody and deep expression, need but adequate performance to move all hearers." (Macfarren, 1870a, str. 423).

skoka u melodiji pratnje, koja je najčujnija u *ritornellu*. To može biti posebno korisno u vidu analize na nastavi *Solfeggia*, ali i kao diktat ili vježba za intoniranje, budući da se već od učenika četvrtih razreda očekuje prepoznavanje, pravilno intoniranje i zapisivanje čiste oktave (uz veliku i malu sekstu, veliku i malu septimu, povećanu sekundu i kvartu i smanjenu kvintu). Također, kako je prebacivanje oktave i upotreba oktavnog prijeloma tehnika koju dosta koriste dječaci u godinama mutacije, melodija prvih violina i flauta može poslužiti kao dobra vježba intoniranja (po potrebi i transponirana, kao što je slučaj kod slike 3.4).



Slika 3.4. Arija *Blute nur*. Vježba za pjevanje (t. 1-9) transponirana u e-mol radi lakšeg intoniranja.

3.5. 12. *Wiewohl mein Herz (Recitativ)*

Recitativ *Wiewohl mein Herz* skladan je u stilu *ariosa* te je zamišljen kao preludij ariji *Ich will dir mein Herze schenken*. Ovaj recitativ pripada u jedne od *accompagnato* recitativa, a skladan je za dionicu soprana s pratnjom oboa i *continua* iz prvog zbora. Pisan je u četveročetvrtinskoj mjeri, a oboe donose prateći materijal u triolskim paralelnim tercama i sekstama. Bach je u svega 13 taktova unio mnoštvo zanimljivih modulacija, tonaliteta, kadenci i mnogo teksta. Recitativ započinje u e-molu, na njegovoj dominantni, smanjenom septakordu sedmog stupnja. Silazna linija basa u *continuu* dalje vodi prema h-molu, iz kojega se nakon par taktova modulira u e-mol, da bi recitativ konačno (neočekivano) kadencirao u C-duru. Budući da arija započinje u G-duru, može se reći kako su kraj recitativa i početak arije u plagalnom odnosu.

Tekst recitativa govori o sakramentu Euharistije kojega je Isus ostavio narodu u ljubavi. Schellhous (1985) primjećuje ideju Trojstva skrivenu u libretu ovog *ariosu*, koju objašnjava ovim riječima: "(1) Duša tuguje zbog Isusovog odlaska, ali (2) On je ostavio utjehu u sakramentu, jer (3) voli svoja stvorenja vječno. *Arioso* razmatra o slici sakramenta, Isusovim riječima (Njegovom Zavjetu) i Njegovom djelovanju⁷". Ta se progresija iz negativnog u pozitivno može primijetiti i na harmonijskom planu, koji je na početku *ariosa* zaoštren,

⁷"(1) the soul grieves at Jesus' departure, but, (2) He has left a comfort in the sacrament, because (3) He loves His creatures eternally. The *arioso* reflects on the image of the sacrament, the words of Jesus (His Testament), and His action" (Schellhous, 1985, str. 298).

nestabilan, u kojemu Bach niže mnogo dominantni. Dodatno, Macfarren (1870a) primjećuje kako je Bach iskoristio neočekivani spoj smanjenog septakorda iznad riječi "böse" (zlo) s konsonantnim c-e-g ispred njega, uz istaknuti melodijski tritonus u basu, da bi na kraju Isusovu bezuvjetnu ljubav dočarao slatkom i nježnom kadencom u C-duru (slika 3.5).

The image shows a musical score for a recitative piece. It features four staves: two for the vocal line and two for the basso continuo. The vocal line includes the lyrics: "Welt mit de-nen Sei - nen nicht bö-se kön-nen mei - nen, so liebt er sie bis an das En-de." The basso continuo line shows figured bass notation: 6 5 4, 7 b, 6 4 2, 6, 7 6, 6 4 5. The score illustrates a dissonance above the word "böse" followed by a cadence in C major.

Slika 3.5. Recitativ *Wiewohl mein Herz*. Upotreba disonance iznad riječi *böse* nakon koje slijedi kadenca u C-duru (progresija negativno-pozitivno).

Kako je ovaj recitativ skladan harmonijski dosta gusto (zbog čega bi bio odličan primjer za nastavu Harmonije), malo ga je zahtjevnije primijeniti u osnovnoškolskoj nastavi *Solfeggia*. Moguće je iskoristiti dionice oboa (slika 3.6) i učenicima zadati da promotre u kojim su intervalima zapisane te kako se kreće njihova melodija (paralelni pomak, protupomak ili jednostrani pomak). Također, ne bi ga bilo loše iskoristiti i kao primjer skladbe koja ne započinje na svojoj tonici, već na dominantni, gdje se učenicima može zadati da pokušaju pretpostaviti tonalitet skladbe po predznacima pa im zatim prikazati prvi takt i zadati im da pokušaju harmoniju prvog takta smjestiti u tonalitet koji su pretpostavili. Ovakva bi primjena bila primjerena u starijim razredima OŠ (5. ili 6.), kao anticipacija harmonijske analize u SŠ.

The image shows a musical score for a recitative piece. It features two staves for Oboe d'amore I and Oboe d'amore II. The score is titled "12. Recitativo". The oboe parts play parallel thirds. The first staff has a red bracket and a "3" above it, and the second staff has a red bracket and a "3" below it. The score includes a "p" dynamic marking.

Slika 3.6. Recitativ *Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt*. Dionice oboa u paralelnim tercama.

3.6. 13. *Ich will dir mein Herze schenken* (Arija)

Arija *Ich will dir mein Herze schenken* skladana je u G-duru te u šestosminskoj mjeri, koju su anticipirale oboe sa svojim triolskim pulsom iz prethodnog recitativa. Oblik je ove

arije uobičajena *da capo* ABA shema bez ispisane repeticije A-dijela. Karakter arije je ushićen, poletan i veseo, sukladno tekstu koji donosi obećanje Spasitelju: "Želim ti svoje srce pokloniti". Započinje *ritornellom* od šest taktova koji modulira i kadencira u dominantnom D-duru nakon čega pjevana dionica započinje u G-duru, što je praksa kojoj je moguće povući paralelu s baroknim dvodijelnim oblikom. Isti se odnos baroknog dvodijelnog oblika može primijetiti i u prve dvije rečenice sopranske dionice, gdje prva započinje u G-duru i završava na njegovoj dominantni, dok druga onda započinje u D-duru (dominantom G-dura) te se vraća u G-dur (odnos T - D | D - T). Zanimljivo je primijetiti kako se u izlaganju tematskog materijala nadovezuju linije oboa i orgulja, zbog čega postoji dojam konstantnog šesnaestinskog pulsa. Nakon početnog *ritornella* slijedi izlaganje teme u dionici soprana u sklopu rečenice od šest taktova. Interesantno je kako je Bach, analogno s tekstom "*senke dich, mein Heil, hinein*" ("spusti se, moj Spasitelju, unutra"), upotrijebio niz od tri silazne sekvence te kadencu u kojoj sopran izvodi silazni ljestvični niz, kadencirajući u tonalitetu dominante (slika 3.7).

Slika 3.7. Arija *Ich will dir mein Herze schenken*. Silazne sekvence i silazni ljestvični niz u skladu s tekstom.

Kroz sljedećih desetak taktova Bach upotrebljava nekoliko sekvenci. U 13. i 14. taktu nalazi se model i sekvenca za veliku sekundu uzlazno. Nakon njih u 15. taktu slijede dvije silazne sekvence, gdje se sekvencira motiv u trajanju od tri osminke. Potom sopran iznosi nekoliko virtuoznih taktova u G-duru, s raspjevanom šesnaestinskom koloraturom iznad riječi "*schenken*" (pokloniti), što je jedan od primjera u kojem Bach upotrebljava melizam na značenjski bitnom dijelu teksta. Na njega se nastavlja silazna sekvenca za malu tercu u sinkopiranom ritmu te zatim kadenca u G-duru, a zatim slijedi *ritornello* iz uvodnog dijela, ovog puta s kadencom u G-duru, čime završava A-dio arije.

B-dio arije započinje u paralelnom e-molu. Sopran donosi rečenicu od sedam taktova u kojoj se nalazi uklon u a-mol i kadenca u e-molu. Nakon nje slijedi četverotaktni isječak *ritornella* u njegovoj molskoj varijanti, također s kadencom u e-molu, na koji se nadovezuje dionica soprana. Pjevač još jednom iznosi rečenicu od sedam taktova, ovog puta s kadencom

u h-molu, čime završava B-dio. U B-dijelu je stavljen poseban naglasak na riječ "*versenken*" ("uroniti"), preko silazne sopranske linije za vrijeme oba nastupa ove riječi, te zatim na riječ "*Himmel*" ("nebo"), gdje se sopranska linija zadržava u visokom registru, a za vrijeme prvog nastupa riječi ujedno izvodi i uzlazni skok. Repriza A-dijela nije ispisana, već je označena uputom *da capo*.

Tekst ove arije nastavlja s razmatranjem o Euharistiji, koje je započelo u tekstu prethodnog *ariosa*.

*Ich will dir meine Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein.
Ich will mich in dir versenken;
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei, so sollst du mir allein
Mehr ah Welt und Himmel sein.*

*"Želim ti moje srce pokloniti,
spusti se, moj Spasitelju, unutra!
Želim se u tebi uroniti;
ako ti je svijet ipak premalen,
oh, tada ćeš mi ti sam
više od svijeta i neba biti."*

Kako objašnjava Schellhous (1985), "riječi izražavaju želju duše za jedinstvo s Isusom, jedinstvo koje je povezano, ali i nadilazi, čin primanja pričesti. Dva su stavka povezana progresijom ideje o primanju Tijela i Krvi Kristove najprije u ruke, a zatim u primanju Njega u srce – objektivne i subjektivne metafore za intenzivnu mističnu čežnju. Priča je predstavljena, scena je komentirana, izvučena je pouka i dan je osobni, afektivni, odogovor⁸".

U ovom je primjeru moguće iskoristiti prvu frazu soprana kao primjer za *a vista* pjevanje, bilo neutralnim slogom, solmizacijom, abecedom ili čak tekstom, koji u ovom slučaju nije prezahtjevan te može biti dodatna tema rasprave s učenicima, gdje ih se može upitati da opišu karakter glazbe te razmisle o čemu bi se moglo raditi u tekstu pa usporede svoje pretpostavke s prijevodom teksta. Također, moguće je iz sopranske fraze napraviti i melodijsko-ritamski diktat kojeg bi učenici nakon zapisivanja pjevali. Iako melodija soprana zapravo modulira u D-dur, po potrebi je, ovisno o uzrastu i razredu za koji se primjer prilagođava, moguće prilagoditi kadencu pa time napraviti kadencu u kvintnom položaju na tonici G-dura. Od alteracija sopranska fraza sadržava samo alteraciju f, na koju se ne dolazi skokom već postupno, zbog čega nije zahtjevna za prepoznavanje ili intoniranje. Osim sopranske linije, prvih sedam taktova linije šifriranog basa u *continuu* (iz *ritornella*) donose također vrlo primjerenu, pjevnu i jednostavnu melodiju koja se na sličan način može iskoristiti – kao

⁸"the words express the soul's desire for union with Jesus, a union associated with, but transcending, the act of receiving communion. The two movements are bound by the progression from the idea of receiving the flesh and blood of Christ in the hands to receiving Him in the heart—objective and subjective metaphors for intense mystical longing. The story has been presented, the scene commented upon, a lesson extracted, and a personal affective response made" (Schellhous, 1985, str. ??).

melodijsko-ritamski diktat, primjer za pjevanje ili oboje. Ova linija donosi alteracije cis i dis koje su učenicima zvukovno bliske, budući da pripadaju paralelnom e-molu, što je i dodatna tema za razgovor s učenicima. Budući da su oba primjera pisana u G-duru i sadrže raspon decime (sopranska linija), odnosno undecime (linija *continua*), primjere je moguće transponirati u neki tonalitet koji bi učenicima bio jednostavniji za intoniranje (poput recimo Es-dura kod melodije soprana ili primjerice C-dura kod linije *continua*, uz izvođenje u prvoj oktavi), ili ih se može iskoristiti kao primjere za vježbanje prebacivanja i oktavnog prijeloma (slika 3.8). Ukoliko se primjeri zapisuju kao diktat, nije loša ideja zapisati ih u originalnom tonalitetu pa onda učenicima zadati da ih sami transponiraju u neki dogovoreni tonalitet. Nakon što su primjer zapisali i otpjevali, učenicima se može pustiti i snimka izvedbe ove arije pa im dati uputu da pokušaju odgonetnuti koji instrument, odnosno glas izvodi dionicu koju su zapisali, kao vježbu aktivnog slušanja uz prepoznavanje instrumenata i podjele pjevačkih glasova.

4

Slika 3.8. Recitativ *Ich will dir mein Herze schenken*. Melodija soprana (t. 7-12) transponirana u Es-dur.

3.7. 19. *O Schmerz* (Recitativ)

Recitativ *O Schmerz* je sa svojih trideset taktova najdulji, najopsežniji i najbogatiji recitativ u cijeloj *Pasiji po Mateju*. U njegovu izvođenju sudjeluju i prvi i drugi zbor pa je tako skladan za tenor, prve i druge flaute, prve i druge oboe te *continuo* prvog zbora, kojima se suprotstavlja četveroglasni mješoviti zbor i *continuo* drugog zbora. Prvi se zbor ponaša kao *accompagnato* recitativ, dok drugi zbor donosi kontrastne koralne ulomke. Tekst ovog recitativa, a i narednih nekoliko brojeva, obrađuje tematiku Isusova boravka u Getsemanskom vrtu i njegove unutarnje borbe sa svojim strahom. Platen (2012) objašnjava kako je u *Pasiji po Mateju* Isusova borba sa spremnošću na žrtvovanje vrlo detaljno opisana u tri faze, kojima se paralelno suprotstavljaju tri izdaje Isusovih omiljenih učenika, te kako su sve navedene scene razvijene u meditativno razmatranje. Budući da je ovaj recitativ skladan kao jezgreni par s arijom *Ich will bei meinem Jesu wachen*, njihovi se tekstovi temelje na razmatranju Isusove zamolbe učenicima: "*bleibet hier und wachet mit mir*" ("ostanite ovdje i

bdižite sa mnom"), što je stih koji direktno prethodi ovom recitativu. Dionica tenora slikovito opisuje vanjske i unutarnje čimbenike Isusove borbe sa svojim strahom i emocijama, dok zbarski koralni ulomci donose komentare s udaljenije točke promatranja, osvrćući se na osjećaje ljudske krivnje.

Recitativ je skladan u četveročetvrtinskoj mjeri i f-molu, no s predznacima c-mola. Radi se o modalnom načinu zapisivanja stalnih predznaka, zbog čega ovaj primjer nije loše iskoristiti kao primjer gdje se ponekad stvarni tonalitet može razlikovati od onog notiranog. Već se s prvim taktom recitativa može primijetiti njegov oštar i bolan karakter, napeta šesnaestinska pulsacija u *continuu*, skokovita melodija tenorske dionice te mnoštvo paralelnih seksti u flautama i oboama. Upravo je ovaj recitativ Cooke (1959) iskoristio kao primjer ekspresivne upotrebe intervala male sekste u svrhu iskazivanja osjećaja boli. Uz malu sekstu, Bach je u ovom recitativu na sličan način koristio ekspresivne intervale smanjene i povećane kvarte te smanjene septime, a može se primijetiti kako je i melodija vokalne dionice bazirana na tonovima smanjenog septakorda. Može se primijetiti kako su u izvođenju intervala seksti, i pratnje općenito, uparene dionice prve flaute i prve oboe te druge flaute i druge oboe, koje se kroz cijeli stavak nadovezuju jedne na drugu u stilu razgovora. Kao što je navedeno, ovaj recitativ započinje malom rečenicom u f-molu koja kadencira u b-molu, kako bi pripremila trotaktni koralni zbarski ulomak u b-molu. Na sličan način zbarski ulomak kadencira na dominantu f-mola, kao priprema za povratak u f-mol u kojem je skladana druga mala rečenica koju izvodi prvi zbor i koja modulira u c-mol. Sljedeći trotaktni koralni ulomak nastavlja u c-molu te modulira u As-dur. Zatim slijedi mala rečenica koja preko Des-dura modulira u b-mol te kadencira u f-molu, na koju se nadovezuje posljednji koralni ulomak, ovog puta od pet taktova, koji prolazi kroz c-mol te kadencira zanimljivim oblikom izbjegnute kadence na sekstakordu prvog stupnja f-mola sa pikardijskom tercom. Zadnja rečenica od sedam taktova skladana je u f-molu s modulacijom u c-mol i kadencom njegoj dominantu. U c-molu će se ujedno nastaviti arija, zbog čega se može reći da su kraj recitativa i arija u autentičnom odnosu (V-I). Na taj je način postignuta veća povezanost stavaka, budući da je kraj recitativa oslabljen polovičnom kadencom (čime je završetak stavka zapravo otvoren), a skladatelj umjesto rješenja na tonici na kraju recitativa donosi čitav stavak (u ovom slučaju ariju) u tonalitetu tonike, odnosno c-molu.

Platen (2012) također opisuje upotrebu tzv. *saltus duriusculus*, silaznog intervalskog skoka koji simbolizira afekt boli, a koji je u ovom *ariosu* izveden pomoću intervala sm. 4. Također, šesnaestinski puls iz *bassa continua* opisuje kao *tremolo* koji za cilj ima dočarati "drhtaje napaćenog srca" (t.2, slika 3.9).

Zbog mnoštva smanjenih i povećanih intervala koji su iskorišteni u ovome stavku, moguće ga je učenicima viših razreda dati za analizu te im zadati da označe sve smanjene ili povećane intervale koje mogu pronaći, bilo da im se zada određena dionica ili da se pred njih

19. *Recitativo*

Flauto dolce I (s)
Flauto dolce II (s)
Chorus I
Oboe da caccia I
Oboe da caccia II
Tenore
Continuo Organo

O Schmerz! hier zit - tert das ge - quäl - te Herz; wie sinkt es

pianissimo

b

Slika 3.9. Recitativ *O Schmerz*. *Saltus duriusculus* (a) i tremolo u bassu continuu (b).

stavi čitava partitura, kako bi se navikli na snalaženje u partiturnom redu. Također, kako ovaj stavak sadrži zbarske koralne ulomke koji većinom sadrže jednostavnije melodije pravilnih ritmova, njih je moguće primijeniti na razne načine i za razne uzraste. Tako se primjerice može uzeti sopranska linija drugog zbarskog nastupa koja je u As-duru. Ova je dionica veoma jednostavnog ritma (ta i ta-te), kratkog trajanja i jednostavne melodije (s predtaktom) pa je se, transponiranu u neki jednostavniji tonalitet, može primjeniti i u nižim razredima osnovne glazbene škole. U šestom je razredu moguće od istog primjera uzeti dva glasa pa napraviti dvoglasni melodijsko-ritamski diktat, ili primjer za dvoglasno pjevanje (slika 3.10).

As:V

*

*

Slika 3.10. Recitativ *O Schmerz*. Dionice soprana i alta iskorištene kao dvoglasni diktat (uz male izmjene u altu označene oznakom *).

3.8. 20. *Ich will bei meinem Jesu wachen* (Arija)

Arija *Ich will bei meinem Jesu wachen* nastavlja se na prethodni recitativ. Kao i *O Schmerz*, skladana je za dionicu tenora i zbor, također u podijeli na zbor I i II. Zbor I ovaj je put sastavljen od tenora, oboe *solo* i *continua*, dok je zbor II sačinjen od četveroglasnog mješovitog zbora u pratnji gudača (prve i druge violine i viola), prvih i drugih flauta i *continua*. Prvi zbor donosi uvodni *ritornello* i tenorsku liniju, dok drugi zbor, kao i u prethodnom recitativu, donosi kontrastne koralne ulomke.

Arija je skladana u četveročetvrtinskoj mjeri i c-molu, iako je i ovaj puta iskorišten modalni način zapisivanja starih predznaka. Notiran je g-mol, tj. dorski modus na tonu g, dok je zapravo arija u c-molu pa je se može iskoristiti slično kao i prethodni recitativ. Zanimljivo je primijetiti kako uz ovu ariju stoji uputa za tempo izvođenja *Andante*, što do sada nije bio slučaj ni s jednom arijom u *Pasiji po Mateju*. Skladana je u slobodnom *da capo* obliku sheme A¹BA².

A¹-dio apočinje uvodnim *ritornellom* u trajanju od 10 taktova kojeg donosi oboa u pratnji *continua* iz prvog zbora, a na kojeg se nastavlja trotaktna tema u nastupu tenora, s kadencom na dominantu c-mola. Ovu temu ističe Cooke (1959), budući da je u njoj skriven pokret naviše 5-1-(2)-3 u molskoj varijanti. Tumači kako durska verzija predstavlja "radost u čistom i jednostavnom obliku, kroz pokret prema velikoj terci, dok molska verzija sa pokretom ka maloj terci izražava potpunu tragediju"⁹. Nakon kadence slijedi koralni umetak drugog zbora u trajanju od tri takta, također s kadencom na dominantu. Zatim se, slično kao u Andreisovoj shemi arije (slika 2.3), ponovno izlaže *ritornello*, ovog puta samo njegov kraći ulomak, te tenor ponavlja nastup teme. Zbor II iznosi svoj koralni umetak, a dionice mješovitog zbora izlažu isti tematski materijal, samo ovaj puta mijenjaju svoja mjesta, čime je ostvaren sličan zvuk, ali drugačija boja. Koral tako ne započinje u tercnom položaju, već u oktavnom. Prvi zbor preuzima s melodijom u dionici tenora, čiji početak slični variranoj melodiji kraja *ritornella*, koja polako vodi prema paralelnom Es-duru, na čijoj dominantu kadencira. Koralni ulomak drugog zbora se tako ovaj puta javlja u Es-duru, a s njegovom kadencom na tonici Es-dura ujedno završava A¹-dio arije.

B-dio arije započinje *ritornellom* u Es-duru, koji se ne izlaže u cijelosti već oboa izvodi samo njegovih prvih pet taktova. Tenorski nastup ovog puta ne čeka kraj *ritornella*, već se odvija istovremeno s *ritornellom*. Također, linija tenora nije raspjevana i virtuozna kao što je to bio slučaj u A¹-dijelu, već je većinom građena od dugih izdržanih nota, s ponekim ukrašenim dijelom. Tenorska dionica zatim posredno modulira u c-mol, a s odmakom od tonalitetnog ishodišta dionica tenora postaje sve gušća i virtuoznija pa tako prije same povratne kadence na dominantu Es-dura tenor izvodi dugu virtuosnu koloraturu u trajanju od čak dva i pol takta iznad riječi "*Freuden*" ("radost"). Po završetku dugačkog nastupa prvog zbora u trajanju od 17 taktova slijedi gotovo jednako dug nastup drugog zbora, koji u svojih 12 taktova donosi već tipični koralni ulomak. Ulomak započinje dijatonskom modulacijom u g-mol, koja zbog svojeg naglog nastupa zvuči poput tonalitetnog skoka. Koralni ulomak se nakon prvog izlaganja riječi "*recht bitter*" ("istinski gorka", misli se na Isusovu patnju) pomalo zahuktava te nakratko poprima polifona obilježja, gdje se kroz masu instrumenata i glasova mogu čuti višestruki nastupi dionica i mnogo puta ponovljene riječi "*recht bitter*".

⁹"If the major version of 5-1-3 stresses joy pure and simple aiming the major third, the minor version expresses tragedy, by aiming at the minor third" (Cooke, 1959, str. 124-125).

Nakon nekoliko taktova polifonije, glasovi se, kao nagovještaj kraja B-dijela, ponovno spajaju u homofoni slog (t. 56-59). Može se čuti zanimljiva boja silaznog harmonijskog mola, nakon koje slijedi kadenca s pikardijskom tercom tonike g-mola, čime završava B-dio, a koju retrogradno možemo tumačiti kao dominantu c-mola, u kojem se nastavlja varirana repriza A-dijela arije (A²-dio).

Za razliku od većine prethodnih arija, u ovoj je ariji repriza ispisana te nije doslovno ponovljena, već se mogu primijetiti poneke izmjene. Repriza kreće nastupom *ritornella* u oboa *solo*, poput onog s početka, no on se ne izlaže u cijelosti, već u njegovom trećem taktu nastupa počinje s izlaganjem tenorska dionica. U koralnom nastupu drugog zbora glasovi opet mijenjaju mjesta pa je ovaj put položaj kvintni. Zanimljivo je primijetiti silaznu progresiju izmjene položaja nastupa koralnog ulomka 3 (10) – 8 – 5, gdje je sopranska linija s prve tercne pozicije na tonu es² završila relativno nisko na kvintnoj poziciji g¹. Sljedeći nastup tenora u 65. taktu započinje isto kao u A¹-dijelu, ali je opet skraćen s izmijenjenom kadencom. Ovaj je nastup ujedno i posljednji nastup tenora. Na njega se nadovezuje i posljednji koralni ulomak Zbora II u trajanju od 12. taktova, u kojem se također javlja kraći polifoni ulomak nad riječima "*so schlafen*" ("zaspati"), da bi se ulomak završio homofono, kadencom na tonici c-mola. Kao kraj arije, oboa donosi svoj posljednji solo, koji je ujedno doslovno ponovljen *ritornello* s početka A¹-dijela.

Tekst arije nastavlja s razmatranjem Isusovog boravka na Maslinskoj gori. Platen (2012) naglašava kako je pjevačevo razmišljanje iz prethodnog recitativa o tome da ostane i pomogne Isusu ovaj puta pretvoreno u konačnu odluku:

<i>"Ach, könnte meine Liebe dir, mein Heil, dein Zittern und dein Zagen vermindern oder helfen tragen, wie gerne blieb ich hier!"</i>	<i>"Ah, kad bi moja ljubav mogla tebi, moj Spasitelju, tvoje drhtanje i tvoje strahovanje umanjiti ili pomoći nositi, kako bih rado ostao ovdje!"</i>
---	---

(iz recitativa *O Schmerz*)

<i>"Ich will bei meinem Jesu wachen. So schlafen unsre Sünden ein."</i>	<i>"Želim bdjeti uz svog Isusa. Tako će naši grijesi zaspati."</i>
---	--

(iz arije *Ich will bei meinem Jesu wachen*)

Također, ističe upotrebu proturječnih izraza s dvostrukim značenjima, kao što su:

<i>"sein Trauren machet mich voll Freuden"</i>	<i>"njegova tuga čini me punim radosti"</i>
--	---

"recht bitter, und doch süße sein"

"izrazito gorka, a ipak slatka"

Zanimljivo je primijetiti i kako Bach koristi izmjenične melodije kružnog pokreta u dionici zbora u posljednjim stihovima arije: "*So schlafen unsre Sünden ein.*" ("tako će naši grijesi zaspati"), koje ljuljuškaju poput uspavanke, što je u skladu sa samim značenjem teksta, ali odgovara i karakteru arije koja se privodi kraju (slika 3.11). Ovaj je Bachov postupak opisao i Macfarren (1870a) rečenicom: "Odlučnost izražena u Ariji da se u pobožnosti nadmaše tri odabrana apostola i da se neprestano bdi s Isusom, prekrasno se ističe u kontrastu sa zborskim frazama "I tako će naši grijesi zaspati", čije ljuljajuće melodije stvaraju umirujući, uspavljujući učinak, koji ne samo da dočarava, nego i ostvaruje slatki smirujući utjecaj molitve¹⁰".

Slika 3.11. Arija *Ich will bei meinem Jesu wachen*. Bach upotrebljava izmjenične harmonije i melodiju koja slušatelja kao da ljuljuška u san.

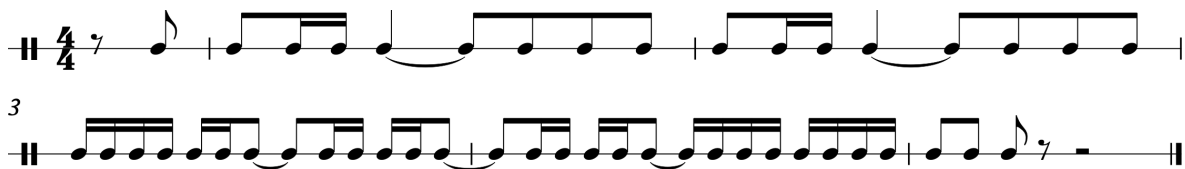
Upravo je ovo mjesto dobro mjesto za iskoristiti u nastavi. Moguće je uzeti gotovo bilo koju dionicu, bilo onu instrumentalnu ili neku od glasova iz zbora, te je primijeniti kao melodijsko-ritamski diktat ili *a vista* primjer za pjevanje (počevši od uzmaha "*so schlafen*" u 77. taktu). Dionice su ritamski jednostavne, s najsitnijom jedinicom ta-te pa je ovo mjesto dobro primjenjivo i u nižim razredima osnovnoškolskog *Solfeggia*, ovisno o tome koju se dionicu izabere (i po potrebi transponira, slika 3.12). Također, mogu se odabrati dvije skladne dionice te ih se iskoristiti kao dvoglasni diktat ili primjer za višeglasno pjevanje.

¹⁰"The resolve set forth in the Aria to excel in devotion the three chosen apostles and to watch ever with Jesus, is beautifully relieved against the phrases for chorus, "And so our sins will fall asleep", the rocking motion of which has a soothing, lulling effect, which more than pictures, it realises the sweetly calming influence of prayer" (Macfarren, 1870a, str. 423).



Slika 3.12. Arija *Ich will bei meinem Jesu wachen*. Dionica alta (t. 27-31) transponirana u F-dur može se primijeniti već u 2. razredu OGŠ.

Osim ovog mjesta, arija sadrži još mnogo pjevnih linija koje se mogu iskoristiti na sličan način. Tako postoji linija *bassa continua* iz posljednjeg *ritornella* (82. - 91.), tenorska liniju s početka A²-dijela (taktovi 65. - 69., ili 61. - 69.), bilo koja linija iz trećeg koralnog ulomka (27. - 31.) te razne druge, naročito one iz koralnih ulomaka. Čak se i mjesta koja su možda u melodijskom smislu zahtjevnija za određeni razred i uzrast učenika mogu iskoristiti kao ritamski diktati (slika 3.13). Učenicima se može pustiti snimka arije, a kao zadatak im zadati da zapisuju samo ritam linije tenora ili glazbala koji u tom trenutku donosi solističku liniju. Time će vježbati fokus na samo jedan instrument, odnosno glas, te na jednu glazbenu sastavnicu, što nije uvijek jednostavno.



Slika 3.13. Arija *Ich will bei meinem Jesu wachen*. Ritam tenorske linije (t. 42-48) iskorišten kao ritamski diktat.

3.9. 22. *Der Heiland fällt* (Recitativ)

Recitativ *Der Heiland fällt* sa svojih deset taktova pripada kraćim recitativima *Pasije po Mateju*. S arijom *Gerne will ich mich bequemen* čini jezgri par, a skladan je za izvođački sastav kojeg čine dvije violine, viola, bas i *basso continuo* iz drugog zbora, u četveročetvrtinskoj mjeri i d-molu. Gudači i *continuo* kroz cijeli stavak prate basovu dionicu rastavljenim akordima, koja je i sama skladana na sličan način, s mnogo skokova i rastavljenih akorada.

Recitativ započinje u d-molu, a kroz svojih deset taktova modulira u tonalitate g-mola, zatim c-mola, da bi na kraju kadencirao na tonici B-dura, koja slušno priprema na paralelni g-mol u kojem će se nastaviti arija. Macfarren (1870a) ovaj recitativ, i ariju koja se nakon njega nastavlja, opisuje kao "stavak manjeg intenziteta od onih koji su već spomenuti, ali ne manje vjeran svome mjestu i svrsi¹¹".

¹¹"a piece of less intensity than either of those which have been noticed, but not the less true to its place and purport" (Macfarren, 1870a, str. 423).

Bez obzira na svoju kratkoću i jednostavnost, stavak je pun zanimljivih tekstualnih aluzija. U tekstu su označene riječi koje je Bach oslikao melodijskim pokretom u dionici basa te njihovi prijevodi na hrvatski jezik.

<i>"Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder; dadurch erhebt er mich und alle von unserm Falle hinauf zu Gottes Gnade wieder. Er ist bereit, den Kelch, des Todes Bitterkeit zu trinken, in welchen Sünden dieser Welt gegossen sind und hässlich stinken, weil es dem lieben Gott gefällt."</i>	<i>"Spasitelj pada pred svog Oca ničice; time podigne mene i sve nas iz našeg pada gore prema Božjoj milosti. On je spreman čašu smrtne gorčine popiti, u koju su grijesi ovoga svijeta uliveni i odvratno zaudaraju, jer je to volja dragog Boga."</i>
--	--

Već na samom početku stavka može se primijetiti kako Bach kroz silaznu basovsku dionicu ocrta tekst koji govori o padanju, što podupiru i gudači sa svojom silaznom akordičkom figuracijom. Zatim se melodija kreće ulazno prilikom govora o podizanju. Sličan se postupak ponavlja kroz sljedećih nekoliko taktova (slika 3.14).

Ovi se taktovi mogu iskoristiti za primjer gdje skladatelj sklada melodiju u skladu sa značenjem teksta. Učenicima se može ispod teksta na njemačkom jeziku zapisati doslovni prijevod (riječ za riječ) na hrvatskom jeziku pa ih uputiti da pokušaju promotriti odnos teksta i glazbe. Uz ove tekstualne aluzije, zanimljiva je također i metafora "čашe smrtne gorčine". O njoj piše i Schellhous (1985), koja je karakterizira kao jednu od upečatljivijih metafora Bachovog libreta.

Budući da se ovaj primjer od ostalih razlikuje po upotrebi rastavljenih akorda, moguće je iskoristiti tu njegovu specifičnost i u nastavi. Bilo da se radi o usmenom radu na nastavi, pismenom zadatku ili zanimljivoj domaćoj zadaći, učenicima se može zadati da prepoznaju, označe i imenuju što više rastavljenih akorada. Može im se zadati jedna dionica ili pak cijeli recitativ. S učenicima bi prije ove aktivnosti bilo potrebno obraditi i usvojiti vertikalno i horizontalno sažimanje akorda u analizi, kako bi ova aktivnost uopće bila izvediva. Također, budući da će analizom doći do raznovrsnih septakorda i obrata, primjer je najzahvalniji za upotrebu u višim razredima osnovne glazbene škole, dok je za niže razrede moguće uzeti pomno odabranu cjelinu s točno određenim akordom ili zadati analizu intervala basovske linije.

22. *Recitativo*
A tempo

Violino I
Violino II
Viola
Basso
Continuo
Organo

Der Hei-land fällt vor sei-nem Va - ter nie - der; da-durch er-hebt er mich und

al - le von un - serm Fal - le hin-auf zu Got - tes Gna - de wie - der.

Slika 3.14. Recitativ *Der Hieland fällt*. Melodijsko oslikavanje teksta.

3.10. 23. *Gerne will ich mich bequemen* (Arija)

Arija *Gerne will ich mich bequemen* pisana je za sastav prvih i drugih violina, bas *solo* i *continuo* iz drugog zbora. Skladana je kao *da capo* arija u troosminskoj mjeri i g-molu bez ispisane reprize. S kadencom prethodnog recitativa je u paralelnom odnosu, budući da on završava u B-duru.

Arija započinje *ritornellom* od 12 taktova kojeg izvode violine i *continuo*. *Ritornello* započinje u g-molu, a na svojoj polovici modulira u d-mol, da bi u d-molu kadencirao pikardijskom tercom, koja se ponaša kao dominanta koja ariju ponovno vraća u g-mol (slično baroknom dvodijelnom obliku). Nakon *ritornella* slijedi izlaganje iste teme u solističkoj basovoj dionici, dok violine prelaze na izvođenje prateće dionice. Rečenica kadencira na tonici d-mola, ovog puta bez pikardijske terce, te se nastavak arije odvija u d-molu. Slijedi isječak *ritornella* od četiri takta u violinama koji vraća u g-mol, na koji se nadovezuje nastup basa u trajanju od pet taktova, a koji melodijom podsjeća na prvo izlaganje teme, samo na drugoj tonskoj visini. U sljedećih se desetak taktova takvo izlaganje ponavlja slobodno sekvencirano za sekundu uzlazno, a javljaju se i kraći fragmenti fraze. Basovska

linija je, naročito ona iznad stihova "*Kreuz und Becher anzunehmen, trink ich doch dem Heiland nach*" ("prihvatiti križ i čašu, jer pijem slijedeći Spasitelja"), vrlo često sinkopirana. Zanimljivi su i tijesni melodijski pomaci male sekunde te smanjene i male terce u 41. i 42. taktu koji kao da dočaravaju zvuk jecaja i uzdaha (slika 3.15).



Slika 3.15. Arija *Gerne will ich mich bequemen*. Motiv jecaja/uzdaha.

Basovska se linija nastavlja u g-molu i kadencira na njegovoj tonici, uz vrlo nježnu *appoggiatura*, odnosno *port-de-voix* iznad riječi "*nach*". Kao kraj A-dijela, violine donose drugu polovicu *ritornella* od osam taktova s kadencom u g-molu.

B-dio arije započinje u g-molu, a basovska linija već nakon četiri takta modulira u paralelni B-dur. Sljedećih pet taktova pjevač pjeva u B-duru, da bi zatim postupno modulirao u F-dur, u kojem će ostati do kraja svoje fraze. Na nju se nastavlja ulomak *ritornella*, također u F-duru, prije čijeg se kraja uključuje bas sa svojom dugačkom linijom od 14 taktova. Linija kadencira na tonici Es-dura, čime se završava B-dio i nakon kojeg slijedi doslovna repriza A-dijela.

Tekst arije nastavlja s razmatranjem "čase smrtne gorčine" iz recitativa te se na nju opet referira, no, kako naglašava Schellhaus (1985), čaša je ovaj put dodatno "zaslađena" dodirrom Isusovih usana.

*"Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
trink ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
der mit Milch und Honig fließet,
hat den Grund
und des Leidens herbe Schmach
durch den ersten Trunk versüßet."*

*"Rado ću se prilagoditi,
prihvatiti križ i čašu,
jer pijem slijedeći Spasitelja.
Njegova usta,
iz kojih teku mlijeko i med,
izvor su
i gorku sramotu patnje
već prvim gutljajem zasladila."*

Cijeli bi *ritornello* bio odličan dvoglasni diktat, no, zbog konstantnog kretanja oba glasa,

možda više primjeren srednjoškolskom *Solfeggiu*, ako ne i *Solfeggiu* na visokoobrazovnim institucijama. U nastavi osnovnoškolskog *Solfeggia* (za više razrede, najbolje 6. razred) moguće je ovaj diktat postaviti kao "lažni" dvoglasni diktat, gdje bi se u jednome glasu koristio pedalni ton (u funkciji tonike, dominante ili njihove kombinacije), dok bi drugi glas iznosio melodiju. Zapisivanje ovako postavljenog diktata može biti naročito korisno kada je ležeći ton u gornjem glasu, a melodija u donjem, kao vježba zapisivanja često zapostavljenog donjeg glasa, koji je učenicima znatno teži za prepoznavanje. Osim spomenutog dvoglasnog diktata, prvih 12 taktova linije *bassa continua* iz *ritornella* prigodni su i za jednoglasni diktat s dijatonskom modulacijom iz g-mola u d-mol, uz simultano vježbanje bas ključa te male i velike oktave, koji se može primijeniti u višim razredima osnovne škole (slika 3.16).



Slika 3.16. Arija *Gerne will ich mich bequemen*. Jednoglasni diktat (t. 1-12) dionice *bassa continua* s dijatonskom modulacijom iz g-mola u d-mol.

Također, s učenicima se mogu analizirati i taktovi s motivima jecaja i uzdaha, gdje im se može prvo pustiti snimka te ih upitati da pokušaju opisati na što ih podsjeća zvuk i karakter tih taktova. Zatim im se može podijeliti notni zapis te im zadati intervalsku analizu istih taktova, kako bi pokušali odgonetnuti na koji je način skladatelj dočarao opisani karakter.

3.11. 26. *Und er kam und fand sie aber schlafend* (Recitativ)

Recitativ *Und er kam und fand sie aber schlafend* skladan je za sastav Zbora I, kojeg čine gudači (prve i druge violine te viole), Evanđelist (tenor), Isus (bas), Juda (bas) te *continuo*. Kao što se već može primijetiti iz izvođačkog sastava, ovaj je recitativ iznimka od očekivanog *secco* recitativa te se zapravo radi o kombinaciji s recitativom *accompagnatom*, koji prati Isusove riječi (*Vox Christi*).

Skladan je u četveročetvrtinskoj mjeri s predznacima D-dura, a započinje sekstakordom prvog stupnja. S obzirom na to da prvi s izlaganjem započinje Evanđelist, recitativ tako započinje kao *secco* recitativ pa pjevačeve riječi prati samo dionica *continua*. Nakon nekoliko taktova slijedi uklon u h-mol te zatim povratak i kadenca u D-duru. Sljedeći takt nastavlja s modulacijom u fis-mol, a u 8. taktu, prije Kristovog nastupa, nalazi se i kadenca na tonici fis-mola. U trenutku Kristova nastupa uključuju se i gudači te je ostatak nastupa skladan na način *accompagnato* recitativa, a do završetka Isusovog nastupa recitativ

modulira u gis-mol, s kadencom na njegovoj tonici u 16. taktu. Zatim slijedi nastup Evanđelista, gdje recitativ opet postaje *secco* recitativ. U toku Evanđelistova nastupa događa se nekoliko posrednih modulacija, gdje se prvo odlazi u H-dur, koji postaje dominantom E-dura, koji zatim postaje dominantom A-dura, nakon kojeg slijedi modulacija u h-mol. Recitativ zatim dalje modulira u D-dur, a Juda nastupa na harmoniji sekundarne dominante D-dura. U 30. taktu slijedi kadenca na tonici D-dura, a nakon nje se s nastupom uključuje Isus u pratnji gudača koji se Judi obraća s pitanjem, zbog čega Isusov nastup završava septimom dominantnog kvintsekstakorda G-dura. Ostatak recitativa, u skladu sa Isusovim završetkom, nastavlja u G-duru, a na njegovoj tonici recitativ i završava. Budući da sljedeća arija započinje u paralelnom e-molu, završetkom recitativa pripremljena je boja tonaliteta arije.

Tekst recitativa uzet je iz Matejevog evanđelja (Mt 26, 43–50), a govori o sceni u Getsemanskom vrtu, gdje Isus našao učenike pozaspale, nakon čega je uslijedila Judina izdaja i Isusovo hapšenje.

Kako je Evanđelistova melodija dosta skokovita, ona u nastavi može poslužiti za akordičku ili intervalsku analizu, ovisno o gradivu i razredu učenika kojima bi se ova aktivnost namijenila. Učenicima se intervali (odnosno akordi) mogu vizualno označiti pa od njih tražiti samo da ih imenuju ili ih se može pustiti da sami pokušaju naći neki određeni interval ili akord koji bi gradivom bio prikladan.

3.12. 27a. *So ist mein Jesus nun gefangen* (Arija)

Arija *So ist mein Jesus nun gefangen* druga je po redu arija koja ne pripada jezgrenom modelu, zbog čega ju Franklin (2015) svrstava pod Grupu II. Ujedno, ovom se arijom završava prvi dio *Pasije po Mateju*, a samim time i Prvi čin – *Hortus*.

U izvođenju ove arije sudjeluju oba Zbora, od čega Zbor I čine prve i druge flaute, prve i druge oboe, gudači (prve i druge violine, viole i violončela) te alt i sopran *solo*, dok je Zbor II sačinjen od istog instrumentalnog sastava (izuzev violončela) uz dodatak *continua* te mješovitog četveroglasnog zbora (SATB). Arija je skladana u e-molu i četveročetvrtinskoj mjeri, a skladana je u prokomponiranom trodijelnom obliku (ABC) u stilu dueta. Započinje *ritornellom* od 16 taktova kojeg izvodi Zbor I, za vrijeme čijeg se trajanja modulira u h-mol u 5. taktu, da bi od 10. takta uslijedio povratak u e-mol. Ovakav tonalitetni plan (T - D | D - T) također nalikuje na barokni dvodijelni oblik. Dionce flauta i oboa su međusobno uparene po visini pa tako druge flaute i oboe prve iznose temu, koju zatim nakon dva takta za čistu kvintu više imitiraju dionice prvih flauta i oboa, dok ih za to vrijeme harmonijski podržavaju gudači u osminskom pulsu. Po završetku *ritornella* slijedi nastup soprana *solo* te zatim alta *solo*, koji donose iste melodije kao iz *ritornella*. Ono što je ovdje zanimljivo jest to da je nastup

pjevačkih dionica obrnut u odnosu na *ritornello*. U *ritornellu* su prvo nastupile niže dionice pa se imitacija odvila za čistu kvintu više, dok je kod pjevačkih glasova prvo nastupila dionica soprana, dakle viša dionica, koju je zatim imitirala dionica alta za čistu kvartu niže. Zbog toga se može primijetiti kako su ove teme skladane u obrtajnom kontrapunktu te se njihovi nastupi tako i javljaju. Polifono ispreplitanje "zarobljenih" dionica soprana i alta (nad riječi "*gefangen*", zarobljen) prekida nastup Zbora II, koji donosi uznemirene povike "*Lasst ihn, haltet, bindet nicht!*" ("Pustite ga, zaustavite se, ne vežite ga!"). Sopran i alt konačno kadenciraju dominantom e-mola, čime završava A-dio arije.

B-dio započinje kratkim ulomkom *ritornella* u trajanju od dva takta, nakon kojeg se uključuju sopran i alt sa kratkom rečenicom od tri takta, ovog puta u homofonim paralelnim sekstama i tercama u e-molu. Slijedi ulomak *ritornella* te zatim ponovljeni nastup soprana i alta *solo*, koji modulira u a-mol te koji iz već navedene homofonije ovaj puta prelazi u polifoni ulomak. Slično kao i u A-dijelu, nad riječi "*gefangen*" ("zarobljen, uhvaćen") sopran i alt izvode dugu isprepletenu polifonu liniju, u koju se ubacuje Zbor II sa istim povicima. Zatim se modulira u C-dur, a po završetku nastupa soprana i alta Zbor II još jednom po posljednji put izvodi svoje povike, čime je završen B-dio arije.

C-dio arije započinje povratkom u a-mol kroz temu u altu, koja se imitira u sopranu za čistu kvintu više. Zatim se preko posrednog e-mola modulira u h-mol, a u 48. taktu dolazi do posebno interesantne opreke gis-g, koja nastaje kada flaute u orkestru izvode uzlazni melodijski mol, dok alt u isto vrijeme izvodi silazni prirodni mol pa tako u isto vrijeme (na trećoj dobi) imamo sudar tonova gis i g. Nakon toga slijedi nekoliko isprepletenih polifonih taktova nad riječi "*führen*" ("voditi") te uklon u D-dur i zatim povratak u h-mol. Arija završava simboličkim polifonim isprepletanjem iznad riječi "*gebunden*" ("vezan") u h-molu, a ono što posebno zanimljivo kod završetka ove arije jest što je njen završetak zapravo otvorenog tipa te se na nju odmah (*attacca*) nastavlja sljedeći stavak.

Vidljivo je kako je Bach simbolički kroz cijelu ariju donosio najkompleksnije polifone vokalne ulomke iznad značenjski bitnih tekstualnih mjesta koji će biti označeni u tekstu arije.

*"So ist mein Jesus nun **gefangen**.*

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

Mond und Licht

ist vor Schmerzen untergangen,

*weil mein Jesus ist **gefangen**.*

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

*Sie führen ihn, er ist **gebunde**"*

*"Tako je moj Isus sada **zarobljen**.*

Pustite ga, zaustavite se, ne vežite ga!

Mjesec i svjetlost

nestali se od boli,

*jer je moj Isus **zarobljen**.*

Pustite ga, zaustavite se, ne vežite ga!

*Vode ga, on je **vezan**."*

Budući da ova arija obiluje modulacijama i uklonima, malo je teže pronaći melodiju

neke dionice koja bi bila primjerena kao diktat ili primjer za *a vista* pjevanje. Jedna od jednostavnijih i kraćih rečenica jest ona u taktovima 27-30 iz vokalnih dionica. Ova je rečenica dosta kratka i jednostavna, skladana u e-molu, a započinje njegovom dominantnom funkcijom te bez uklona kadencira na tonici e-mola. Budući da su dionice soprana i alta skladane u paralelnim sekstama i tercama, u 6. razredu osnovne glazbene škole ju je moguće iskoristiti i kao dvoglasni diktat, dok je bilo koja od te dvije linije samostalno primjenjiva kao jednoglasni diktat već u nižim razredima (slika 3.17).

The image shows a musical score for two voices (Soprano and Alto) in E minor. The lyrics are: "Mond und Licht ist vor Schmer-zen un - ter - gan - gen;". The score consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat (E minor). The melody is simple and suitable for dictation exercises.

Slika 3.17. Arija *So ist mein Jesus nun gefangen*. Taktovi 27-30 kao dvoglasni ili jednoglasni diktat.

Također, sopranska linija iz taktova 17-25 mogla bi poslužiti kao ritamski diktat, budući da donosi razne kombinacije ritamskih vrijednosti, sinkopiranja, ligature i slično (slika 3.18). Iako ritamski nije previše zahtjevna, zbog svoje duljine bi ju bilo primjerenije namijeniti učenicima od 4. razreda naviše.

The image shows a single staff of music in common time (C) with a complex rhythmic pattern. It starts with a 7-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line. The pattern is suitable for rhythmic dictation exercises.

Slika 3.18. Arija *So ist mein Jesus nun gefangen*. Sopranska linija (t. 17-25) iskorištena kao ritamski diktat.

3.13. 30. *Ach! Nun ist mein Jesus hin* (Arija)

Arijom *Ach! Nun ist mein Jesus hin* započinje drugi dio *Pasije*, odnosno *Pars 2^{da} Passionis Christi secundum Matthaeum a due Chori per J. S. Bach*, kako stoji u izvorniku. Ova arija je jedina arija u cijeloj *Pasiji po Mateju* koja u djelu stoji apsolutno samostalno, a s obzirom na svoju ulogu u otvaranju drugog dijela, Franklin (2015) je, zajedno s koralima te ostalim stavcima koji imaju sličnu funkciju otvaranja, odnosno zatvaranja radnje, odvaja u zasebnu kategoriju pa tako ova arija ne pripada ni Grupi I ni II.

U izvođenju ove arije sudjeluju oba Zbora pa je tako izvode gudači, flaute, oboe, alt i *continuo* iz Zbora I, kojima se suprotstavljaju gudači, četveroglasni mješoviti zbor i *continuo* iz Zbora II.

Skladana je u h-molu i troosminskoj mjeri, a započinje *ritornellom* od 12 taktova kojeg izvodi instrumentalni sastav prvog zбора, a na koji se nadovezuje alt s dugim izdržanim tonom nad riječi *Ach!*. Nakon njega slijedi ostatak teme u altu, koja je melodijom ista kao i ona *ritornella*. Zatim slijedi dugačak nastup Zbora II u D-duru koji modulira u A-dur. Nakon njega se uključuje alt *solo* koji započinje u fis-molu, zatim modulira u h-mol pa e-mol te završava u a-molu. Zanimljivo je kako je u osam takova ovog nastupa Bach unio čak četiri tonaliteta koji se javljaju silazno po kvintnom krugu. Zbor zatim nastavlja s nastupom u a-molu u kojem ostaje samo dva takta, nakon kojih slijedi nekoliko taktova u G-duru, zatim modulacija u e-mol te povratak i kadenca u G-duru. Treći solistički nastup alta započinje u d-molu, zatim modulira u a-mol te završava polovičnom kadencom u e-molu. Na njega se nadovezuje zbarski ulomak u e-molu koji modulira i kadencira u fis-molu, a posljednji nastup alta *solo* zatim kreće u paralelnom A-duru da bi modulirao natrag u početni h-mol, u kojem je kao zadnja rečenica arije doslovno ponovljena rečenica s njenog početka. Budući da je rečenica doslovno ponovljena, njezin je kraj ostao isti pa tako cijeli broj završava polovičnom kadencom u h-molu. Također, zanimljivo je kako alt u prvom nastupu izjavljuje "*Ach! nun ist mein Jesus hin!*" ("Ah! Sada je moj Isus otišao!"), dok se u posljednjem nastupu s istom melodijom pita "*Ach! wo ist mein Jesus hin?*" (Ah! Gdje je moj Isus otišao?).

"Ach! nun ist mein Jesus hin!
Wo ist denn dein Freund hingegangen,
o du Schönste unter den Weibern?
Ist es möglich, kann ich schauen?
Wo hat sich dein Freund hingewandt?
Ach! mein Lamm in Tigerklauen,
Ach! wo ist mein Jesus hin?
So wollen wir mit dir ihn suchen.
Ach! was soll ich der Seele sagen,
wenn sie mich wird ängstlich fragen?
Ach! wo ist mein Jesus hin?"

"Ah! Sada je moj Isus otišao!
Gdje je tvoj prijatelj otišao,
o, najljepša među ženama?
Je li moguće, mogu li vidjeti?
Kamo se tvoj prijatelj okrenuo?
Ah! Moje janje u tigrovim kandžama,
Ah! Gdje je moj Isus otišao?
Tako ćemo ga s tobom tražiti.
Ah! Što da kažem duši,
kad me u strahu bude pitala?
Ah! Gdje je moj Isus otišao?"

Ova je arija veoma virtuozna, melodijski i ritamski kompleksna te ju je nešto zahtjevnije na lagan način primijeniti u nastavi. Jedna od mogućnosti je uzeti liniju *bassa continua* iz Zbora II. Izolirani taktovi ove linije (t. 91-99) sami za sebe zvuče kao dijatonska modulacija iz A-dura u paralelni fis-mol. U tom smislu, može ih se iskoristiti kao primjer za *a vista* pjevanje u 6. razredu osnovne škole ili kao nešto teži (i dulji) jednoglasni diktat (slika 3.19). Uz to, budući da se radi o primjeru koji je uzet iz sredine stavka, stvarni tonalitet se razlikuje od predznaka iza ključa, što je isto dobra tema za razgovor s učenicima.



Slika 3.19. Arija *Ach! Nun ist mein Jesus hin*. Linija *bassa continua* kao diktat ili primjer za *a vista* pjevanje.

Također, za više razrede osnovne škole moguće je uzeti i primjer polovične kadence s kraja arije te na njemu objasniti i protumačiti fenomen polovične kadence te s učenicima porazgovarati o njegovom zvuku, karakteru i ulozi.

3.14. 34. *Mein Jesus schweigt* (Recitativ)

Recitativ *Mein Jesus schweigt* prvi je broj kojim započinje Drugi čin – *Pontifices*, u kojem se razmatra Isusovo suđenje pred Kajfom, velikim svećenikom. Zajedno s arijom *Geduld* dio je jezgrenog para. U njegovih kratkih deset taktova Bach modulira iz d-mola, u kojem je započet recitativ, prema a-molu, koji je tonalitet u kojem započinje arija. Skladan je za sastav drugog zbora, kojeg čine prve i druge oboe, *viola da gamba*, tenor i *continuo*. Pisan je u četveročetvrtinskoj mjeri, a započinje dominantnim sekstakordom d-mola (cis-e-a). Radi se o *accompagnato* recitativu, mada Platen (2012) objašnjava kako je motivski element reduciran do krajnjih granica te se pojavljuje u obliku kratkih akordnih udaraca koje izvode prateća glazbala.

Tekst recitativa meditira nad Isusovom šutnjom, što se uklapa u karakter ovog recitativa kojemu je, osim reduciranog motivskog *accompagnata*, usporen i tempo te koji zvučno donosi puno "tišine" kroz pauze u notnom tekstu.

*"Mein Jesus schweigt
zu falschen Lügen stille,
um uns damit zu zeigen,
dass sein Erbarmens voller Wille,
vor uns zum Leiden sei geneigt,
und dass wir in der gleichen Pein
ihm sollen ähnlich sein
und in Verfolgung stille schweigen."*

*"Moj Isus šuti
pred lažnim optužbama,
kako bi nam pokazao
da njegova volja, ispunjena milosrđem,
sklona patnji za nas,
i da bismo u istoj boli
trebali biti poput njega
i u progonstvu tiho šutjeti."*

Učenicima se može pustiti snimka ovog recitativa te ih potaknuti na razgovor o njegovom karakteru, dojmu i atmosferi. Zatim ih se može upitati da pokušaju opisati što misle zbog čega dobivaju takav dojam te koje glazbene sastavnice i skladateljski postupci na to utječu. Osim toga, učenicima viših razreda može se dati dionica *viola da gamba*, gdje će im se zadati

da odrede akorde i obrate u kojima se javljaju, čime će, uz analizu akorda, provježbati čitanje u bas ključu i vizualno prepoznavanje akorda (slika 3.20).



Slika 3.20. Recitativ *Mein Jesus schweigt*. Dionica viole da gamba kao primjer za akordnu analizu.

3.15. 35. *Geduld!* (Arija)

Arija *Geduld* nastavlja se na prethodni recitativ, a skladana je za manji sastav drugog zbora koji čine tenor *solo*, *viola da gamba* i *continuo*. Mjera arije je četveročetvrtinska, a tonalitet je a-mol. *Viola da gamba* i *continuo* izvode prateću ostanatnu dionicu od četiri takta u svom osnovnom obliku, koja se ponavlja kroz cijelu ariju s povremenim izmjenama na određenim mjestima. Oblik ove arije nije tipični *da capo* oblik koji je najčešći u Bachovim arijama. Ako se promatra struktura teksta, može se reći da se radi o vrlo slobodnom *da capo* obliku arije sa skraćenim unutarnjim *ritornellom*, čija se reprizna trodijelnost očituje u ponavljanju u tekstu istaknutih stihova ("*Geduld...*") na samome kraju arije.

*"Geduld! Geduld,
wenn mich falsche Zungen stechen.
Leid ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott,
ei, so mag der liebe Gott
meines Herzens Unschuld rächen."*

*"Strpljenje! Strpljenje,
kada me lažni jezici ranjavaju.
Ako bez vlastite krivnje
podnosim uvrede i izrugivanja,
ah, neka dragi Bog
obrani nevinost moga srca."*

Alternativno, ako se promatra postojanje ostanatne linije koja se ponavlja, ariju se može tumačiti i kao slobodni ostanatni oblik s 11 fraza (Platen, 2012).

Ritornello započinje ostanatnom frazom u osminskim notnim vrijednostima u a-molu, koja se u drugom taktu ritamski zgušnjava kroz punktirani ritam šesnaestinki s točkom i tridesetdruginki. Rečenica kadencira na dominantu a-mola kako bi sa sljedećom ostanatnom frazom bila u odnosu dominantna-tonika. Dionica tenora nastupa u petom taktu, također u

a-molu te nastavlja s izlaganjem sve do 17. takta, kada nastupa skraćeni unutarnji *ritornello* u C-duru, čime započinje B-dio arije. Nakon C-dura, arija u B-dijelu modulira redom u tonalitete d-mola, g-mola i e-mola, u kojem započinje posljednji tenorski nastup B-dijela, koji postupno modulira u d-mol. Isječkom *ritornella* u d-molu započinje treći "reprizni" (gotovo samo po tekstu) dio arije na način subdominantne reprize, koji modulira u a-mol u kojem s izlaganjem započinje tenorska linija od četiri takta. Kao kraj arije, po posljednji se put izlaže *ritornello*, odnosno ostinatna linija u a-molu identična onoj s početka arije.

Upravo je posljednja tenorska linija jedna od onih koju je moguće primijeniti u nastavi. Skladana je u a-molu bez modulacija s vrlo lijepom izražajnom melodijom, zbog čega može biti primjer za *a vista* pjevanje ili za melodijsko-ritamski diktat. Ritamski je nešto kompleksnija, stoga bi je bilo primjerenije planirati za učenike viših razreda te bi se po potrebi (zbog tridesetdruginki) tempo izvođenja trebao prilagoditi, odnosno usporiti kako bi učenici mogli laške savladati materiju. Uz to, ovisno o tome što bi bio cilj *a vista* pjevanja, melodiju se može po potrebi transponirati u neki tonalitet u kojem će je učenici moći u cijelosti otpjevati (poput c-mola, kao što je prikazano na slici 3.21) ili je se može ostaviti u originalnom tonalitetu kako bi učenici vježbali oktavno prebacivanje.



Slika 3.21. Arija *Geduld*. Tenorska linija (39-43) transponirana u c-mol radi lakšeg intoniranja.

Također, kada se primjerice promotri *ritornello* s početka (ili kraja), moguće je uočiti kako je dionica, osim njenog prvog takta, zapisana u latentnom dvoglasju. Ovo je mjesto dosta dobar primjer za pokazati učenicima i informativno objasniti što je to latentno dvoglasje, budući da će im vještina njegovog prepoznavanja uvijek dobro doći kako bi si olakšali melodijsko-ritamske diktate i primjere za pjevanje. Učenicima se može zadati da u notnom tekstu označe, odnosno zaokruže tonove koji se ponavljaju, dok se učenicima viših razreda može zadati da na kraju probaju raspisati dionicu *viole da gamba* u dva crtovlja. Pritom bi mogli naići na par izazovnijih mjesta, kao što je primjerice treća doba drugog takta, pa bi takva mjesta bila odličan primjer za raspravu kako bi svi zajedno došli do zaključka na koji bi način takvo mjesto bilo najprimjerenije raspisati (slika 3.22).

3.16. 38c. *Da hub er an, sich zu verfluchen* (Recitativ)

Recitativ *Da hub er an, sich zu verfluchen* opisuje Petrovu izdaju, kada se Petar Isusa tri puta odrekao, a tekst je uzet iz Matejevog evanđelja (Mt 26, 74-75). Izvode ga tenor i bas iz Zbora I, u ulozi Evanđeliste i Petra, u pratnji *continua* Zbora I.



Slika 3.22. Arija *Geduld*. Dionica viole da gamba kao primjer latentnog dvoglasja, uz jednu od mogućnosti raspisa dionice kao dvije odvojene dionice.

Skladan je u četveročetvrtinskoj mjeri s predznacima D-dura, a započinje *a cappella* nastupom Evandelističke, s melodijom koja ocrta dominantu fis-mola. Zatim slijedi Petrova linija, koja potvrđuje toniku fis-mola, nakon koje linija Evandelističke modulira u h-mol. Potom slijedi posredna modulacija u D-dur, preko uklona u G-dur. Recitativ zatim modulira i završava u fis-molu, kadencom na njegovoj tonici. Budući da arija koja se na njega nastavlja započinje u h-molu, može se reći kako su kraj recitativa i početak arije u odnosu dominantna – tonika.

Kao i kod ostalih *secco* recitativa, primjenu ovog stavka u nastavi je teže pronaći, budući da je u prirodi ovakvog tipa recitativa mnogo modulacija, "prozračan" glazbeni materijal i tonalitetna nestabilnost. Upravo zbog toga, može ga se iskoristiti i kao kratku harmonijsku analizu, gdje bi učenicima zadatak bio pokušati odgonetnuti u kojem se tonalitetu nalaze izabrani taktovi recitativa. Tako će provježbati vizualno prepoznavanje tonaliteta i naučiti snalaziti se u notnom tekstu ne samo po predznacima i završetku skladbe, kao što je to često slučaj kod didaktičkih primjera za *Solfeggio*.

3.17. 39. *Erbarne dich* (Arija)

Erbarne dich jedna je od najpoznatijih arija *Pasije po Mateju*, ali i Bachovog stvaralaštva općenito. Skladana je za sastav Zbora I, koji je sačinjen od violine *solo*, gudača (prvih i drugih violina te viola), alta *solo* i *continua*. Oblik arije je slobodni *da capo* oblik, a skladana je u dvanaestosminkovnoj mjeri i h-molu. Zapčinje *ritornellom* od osam taktova u kojem se nalazi prepoznatljiva virtuozna melodija violine *solo*, a *ritornello* kadencira na tonici h-mola. Zatim nastupa alt *solo* s melodijom sličnoj onoj violine *solo*, a u 14. taktu modulira u fis-mol,

u kojem ostaje sve do kraja A-dijela u 22. taktu.

B-dio započinje ulomkom *ritornella* u fis-molu, a u 26. taktu s nastupom kreće alt *solo*. Ovaj je dio dosta kratak (deset taktova), no unatoč tome modulira u e-mol te se zatim vraća u početni h-mol. U 32. taktu slijedi polovična kadenca u fis-molu, u kojem ujedno i završava B-dio arije.

Reprizni A-dio arije započinje u 31. taktu, kratkim ulomkom *ritornella* u fis-molu u trajanju od jednog takta, koji evocira sjećanja na altovu temu, a ona se uključuje već na samom kraju 33. takta. Slijedi povratak u h-mol, u kojem će se ostati do kraja arije. Arija završava ponavljanjem *ritornella* s početka.

Tekst arije opisuje Petrov gorki plač kajanja nad onime što je učinio (kao reakcija na njegovu izdaju iz prethodnog recitativa).

*"Erbarne dich, mein Gott,
um meiner Zähren willen!
Schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir bitterlich."*

*"Smiluj se, moj Bože,
zbog mojih suza!
Pogledaj ovamo,
srce i oči gorko plaču pred tobom."*

Cijela arija zrači atmosferom kajanja, a Platen (2012) opisuje kako je prevladavajući izraz cijele arije već spomenuti "gorki plač", koji se očituje u afektivnoj figuri uzvika (skok za sekstu) koja se nalazi u melodiji početka *ritornella*, odnosno *alta solo*. Cooke (1959) istu figuru s početka (5-3-(2)-1) također ističe, objašnjavajući kako "skok sa donje kvinte na gornju tercu te potom pad na toniku (sa ili bez sekunde između) neizbježno odašilje osjećaje bolnih emocija, na koje se ne reagira protestom nego s prihvaćanjem – valovi tuge koji odlaze i dolaze. Zbog toga što se ne radi ni o potpunom prihvaćanju ni o otporu, stvara se osjećaj tuge u mirovanju"¹². Uz to, gudačka pratnja podsjeća na onu *accompagnato* recitativa koji prate Isusove riječi, što dodatno podebljava jak emotivni naboj arije. Tekst je neobično jednostavan i isključivo emotivan, zbog čega ostavlja dojam neposredne reakcije na Petrovu izdaju. Također, lik Petra ne utjelovljuje muški glas, kako bi se očekivalo, već alt. Platen (2012) opisuje kako to zapravo nije neuobičajen postupak te kako alt u *Pasiji po Mateju* obično utjelovljuje glas suosjećajnog kršćanina koji se potpuno poistovjećuje s onime što se događa. Cumming (1997) slično tvrdi kako takav postupak otvara "imaginativni prostor. Glas zapravo nije glas, niti su geste one prisutnog glumca; persona zapravo nije prisutna. Reći toliko znači prepoznati uobičajene osobine znaka, koji priziva nešto što zapravo 'nije

¹²"To rise from the lower dominant over the tonic to the minor third, and fall back to the tonic with or without the intervening second, conveys the feeling of a passionate outburst of painful emotion, which does not protest further, but falls back in acceptance - a flow and ebb of grief. Being neither complete protest nor complete acceptance, it has an effect of resting sorrow" (Cooke, 1959, str. 137-138).

tu''¹³.

Zbog svega navedenog, nije niti čudno kako se ova arija smatra biserom *Pasije po Mateju* te kako je stekla veliku popularnost. Melodije violine i alta *solo* gotovo nikoga ne mogu ostaviti ravnodušnim, a afektivni naboj i podsvjesne emocije koje bujaju u ariji u svakome će potaknuti neki osjećaj.

S obzirom na virtuozne i lijepe melodije koje se nalaze u ariji, ovo je jedan od onih primjera koje bi bilo odlično poslušati u cijelosti na nastavi. To je moguće učiniti primjerice nakon odrađene neke aktivnosti iz ove arije, kako bi se dobio dojam zaokužene cjeline. Melodija altovske dionice je, iako lako pamtljiva i pjevna, dosta virtuozna i sadrži mnogo melizama, zbog čega bi ju bilo teže iskoristiti kao diktat ili primjer za *a vista* pjevanje u sklopu osnovnoškolskog *Solfeggia*. Za aktivnost je ipak moguće uzeti melodiju *continua* iz *ritornella*. Ovih je osam taktova skladano u h-molu, a primjer je, osim svoje duljine, dosta jednostavan pa ga se primjerice može iskoristiti i nešto nižim razredima, poput 4. razreda (slika 3.23).



Slika 3.23. Arija *Erbarme dich*. Linija *continua* kao melodijsko-ritamski diktat ili primjer za *a vista* pjevanje (t. 1-8).

3.18. 41c. *Und er warf die Silberlinge in den Tempel* (Recitativ)

Recitativ *Und er warf die Silberlinge in den Tempel* skladan je za sastav Zbora I, sačinjen od Evandelistu (tenor) te dvojice glavara svećeničkih (dva basa) u pratnji *continua*. Skladan je u četveročetvrtinskoj mjeri s predznacima G-dura, a započinje dominantom a-mola. Zatim slijedi modulacija u e-mol te nakon njega u C-dur, u kojem kadencira nastup Evandelistu. Dvojica svećenika nastupaju zajedno, a njihove su dionice skladane polifonom tehnikom koja se na kraju recitativa prebacuje u homofoni slog (u intervalima paralelnih terci i seksti).

¹³"This is the opening up of an imaginative space. The voice is not really a voice, nor the gestures those of a present actor; the persona is not really there. To say as much is to recognise the normal qualities of a sign, which brings something to mind that is 'not there'" (Cumming, 1997, str. 12).

S izlaganjem započinju u C-duru, a kroz polifonu razradu i posrednom modulacijom preko G-dura moduliraju u h-mol, na čijoj tonici završava recitativ.

Tekst recitativa je uzet iz 27. poglavlja Matejevog evanđelja (Mt 27, 5–7), koje govori o Judinoj smrti vješanjem te raspravom dvojice svećenika o tome što učiniti s vraćenim "krvavim" novcem.

S obzirom na modulativnu narav *secco* recitativa, moguće je uzeti tonove prvih sedam taktova dionice *continua* te ih u nastavi iskoristiti kao melodijski diktat. Prisutni intervali nisu veći od oktave te se među njima ne nalazi nikakav povećani niti smanjeni interval, a aktivnost je moguće realizirati u višim razredima. S obzirom da je linija *continua* pisana u bas ključu, intervale je poželjno transponirati oktavu više, kako bi učenicima bili čujniji (slika 3.24).

Slika 3.24. Recitativ *Und er warf die Silberlinge in den Tempel*. Intervali dionice *continua* kao melodijski diktat, transponirani oktavu više (t. 1-7).

3.19. 42. *Gebt mir meinem Jesum wieder!* (Arija)

Arija *Gebt mir meinem Jesum wieder* arija je koju Franklin (2015) također ne svrstava pod jezgri par s prethodnim recitativom. Skladana je sastav Zbora II, kojeg čine gudači (violina *solo*, prve i druge violine, viole), *continuo* i bas *solo*. Mjera arije je četveročetvrtinska, a tonalitet je G-dur. Oblik arije je slobodni *da capo* oblik. Ovom arijom započinje Treći čin – *Pilatus*, odnosno čin u kojemu se Isusu sudi pred Pilatom, što će u konačnici rezultirati odlukom o Isusovom raspeću. Iako u libretu *Pasije po Mateju*, kako navodi Franklin (2015), nema arije koja je pisana za Judu, arija *Gebt mir meinem Jesum wieder* predstavlja "Judinu želju za postajanjem dijelom radnje, vjerujući da bi vraćanjem trideset srebrnjaka mogao promijeniti tijek događaja i tako spriječiti Isusovu smrt¹⁴".

"Gebt mir meinen Jesum wieder!

"Vratite mi mog Isusa nazad!

¹⁴"(...) it demonstrates Judas's wish to become a participant in the drama, thereby believing that by returning the thirty pieces of silver he could alter the course of events and prevent the crucifixion" (Franklin, 2015, str. 43).

*Seht, das Geld, den Mörderlohn,
wirft euch der verlorne Sohn
zu den Füßen nieder!"*

*Pogledajte, novac, krvavi ulog,
izgubljeni sin baca vam
pred noge!"*

Arija započinje *ritornellom* od 12 taktova, koji je građen od pjevne dvotaktne fraze koja se sekventno ponavlja, a na koju se nastavlja osam taktova virtuoznih akordičkih rastvorbi violine *solo*. Nakon *ritornella* slijedi solistički nastup dionice basa. Basov *solo* započinje istom pjevnom melodijom iz *ritornella*, koja se zatim ponavlja sekundu uzlazno (u skladu s pretklasičnim stilskim tendencijama svog doba). Bas nastavlja dalje sa izlaganjem svoje teme, a zanimljivo je primijetiti kako je tonalitet cijelog A-dijela arije G-dur, s modulacijom u D-dur na samome kraju A-dijela.

B-dio arije započinje ulomkom *ritornella* u dominantnom D-duru u trajanju od šest taktova, nakon kojih se priključuje dionica basa *solo*. Bas izvodi rečenicu od osam taktova koja modulira u C-dur, u kojem završava B-dio arije.

Budući da se radi o slobodnom *da capo* obliku, repriza A-dijela je ispisana i započinje tonalitetnim skokom u G-dur u kojem nastupa ulomak *ritornella*, za čijeg trajanja započinje i bas sa izlaganjem svoje teme, koja se razlikuje od pjevne teme s početka arije. Cijela je repriza u G-duru, a arija završava doslovno ponovljenim prvim *ritornellom* s kadencom na tonici G-dura.

Konečni (1986) u svojem potpoglavlju o tonskom slikanju navodi kako je u Bachovoj *Pasiji po Mateju* moguće pronaći mnogo primjera gdje je Bach koristio simboličke prikaze. Kao jedan od takvih primjera navodi i ovu ariju, za koju tumači kako je u njoj simbolički upotrebljen "simbol križa (*Chiasmus*), odnosno skup nota u obliku križa koje se mogu i čuti i vizualno primijetiti¹⁵". *Chiasmus* se u ovoj ariji može pronaći u taktovima 25., odnosno 35. (oba puta simbolički iznad riječi "verlorne Sohn" ("izgubljeni sin")). U prvom slučaju motiv križa dočaran je intervalima g-e1-fis-h, u kojem je vertikalna linija ocrтана skokom za malu septimu u sredini, dok se u drugom slučaju radi o fis-e-b-g, sa skokom za smanjenu kvintu u sredini (slika 3.25).



Slika 3.25. Arija *Gebt mir meiner Jesum wieder*. *Chiasmus* u taktovima 25. i 35.

Kako je instrumentalna pratnja pjevaču u ovoj ariji često pisana vrlo dosljedno i akordički, za učenike 6. razreda moguće je izdvojiti određene taktove (primjerice 33. - 35.) i

¹⁵"There are also numerous examples in Bach's works of the cross motif (*Chiasmus*), an arrangement of notes in the shape of the cross that can be both heard and seen (e.g., in No. 51 of the St. Matthew Passion, "Give me back my Lord, I pray ye")"(Konečni, 1986, str. 12).

zadati ih za akordnu analizu. Za tu se svrhu mogu izdvojiti dionice violina, viola i *continua*, budući da one zajedno čine uobičajen četveroglasni slog. S obzirom na to da je viola zapisana u altovskom ključu koji je učenicima prezahtjevan, njenu se dionicu može transponirati u violinski ključ (slika 3.26). Prilikom analize učenici će naići na kvintakorde i septakorde u osnovnom obliku i u obratima, a moguće je da će i pronaći poneki nepotpuni akord (što je i slučaj u ovom primjeru). Iz toga se razloga nepotpuni akordi mogu već i prije analize učenicima označiti na određeni način te im se može objasniti da su takvi akordi nepotpuni te da za početak odrede od kojeg (odnosno kojih, ako se radi o septakordu) su intervala građeni. Nakon što analiziraju ostatak primjera i na označenim mjestima pronađu intervale, s učenicima se može kroz razgovor doći do akorda koji bi se mogao "skrivati" iza intervala, kroz raspravu o eventualnim akordima koji to mjesto okružuju (kao što je slučaj kod prvog mjesta označenog zvjezdicom) ili kroz raspravu o intervalima i koje mogućnosti ti intervali ostavljaju (kao kod nepotpunog malog smanjenog septakorda na posljednjem označenom mjestu). Na ovaj će način, uz vježbanje znanja o akordima, provježbati i vertikalno sažimanje akorda te snalaženje u više notnih crtovlja.

The image shows a musical score for four staves in 4/4 time. Above the staves are three asterisked annotations: *č.5, *v.3, and *m.3+m.7. Below the staves are chord symbols: D6/3, Sm6/3, D5/3, D5/3, M5/3 (N), M5/3 (N), M6/3 (N), D7, M5/3, M6/3, MS7 (N), D5/3, D5/3.

Slika 3.26. Arija *Gebt mir meiner Jesum wieder*. Akordička analiza taktova 33. - 35.

3.20. 48. *Er hat uns allen wohlgetan* (Recitativ)

Recitativ *Er hat uns allen wohlgetan* skladan je za sastav prvog zbora, kojeg čine prve i druge *oboe da caccia*, sopran *solo* te *continuo*. Započinje u e-molu i četveročetvrtinskoj mjeri, a skladan je kao dio jezgrenog para s arijom koja slijedi. U njegovih 12 taktova Bach je unio mnogo stihova, ali i mnogo modulacija pa tako već u trećem taktu recitativ modulira u a-mol. U šestom taktu zatim kadencira u F-duru, u kojem ostaje nepuna dva takta nakon kojih kadencira u e-molu na kraju osmog takta. Zatim modulira u d-mol, na čijoj pikardijskoj terci kadencira u 10. taktu te potom modulira i završno kadencira na tonici C-dura. Time je Bach pripremio tonalitet sljedeće arije, koja započinje paralelnom a-molu.

Karakteristični *accompagnato* motivski rad prisutan je u dionicama oboa, kroz paralelne terce u ritmu šesnaestinki s mjestimičnim sinkopiranjem, a tempo stavka je polagan, s uputom *A battuta* (u tempu, prema pulsu) na početku recitativa.

Tekst recitativa osvrće se na Pilatovo pitanje: "*Was hat er denn Übels getan?*" ("A što je zlo učinio?"). Kako objašnjava Macfarren (1870a), "stavak ponovno ističe milosrđa kojima je Isus dokazao svoje božanstvo, a kao što je i na drugim mjestima upotrebljena izvrsna vještina u isticanju značenja koja bi inače mogla proći nezapaženo, tako i promjena tonaliteta iznad riječi "*Sonst hat mein Jesus nichts getan*" ("Inače, moj Isus ništa drugo nije učinio") daje tom stihu na prelijepom značaju¹⁶".

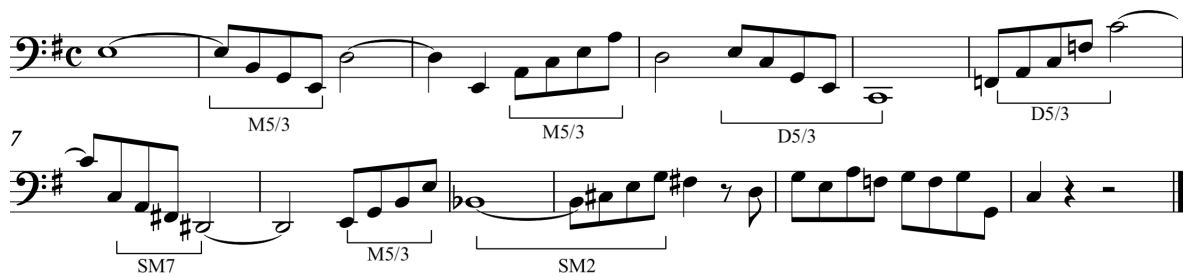
<i>"Er hat uns allen wohlgetan, den Blinden gab er das Gesicht, die Lahmen macht er gehend, er sagt uns seines Vaters Wort, er trieb die Teufel fort, Betrübte hat er aufgericht', er nahm die Sünder auf und an. Sonst hat mein Jesus nichts getan."</i>	<i>"On je svima nama dobro činio, slijepima je vratio vid, hrome je učinio da hodaju, govorio nam je riječi svoga Oca, istjerao je đavle, ožalošćene je podizao, grešnike je primio i prihvatio. Inače, moj Isus ništa drugo nije učinio."</i>
---	--

Dionica *bassa continua* kroz čitav recitativ donosi rastavljene akorde pa je se može dati učenicima za akordnu analizu, odnosno da u notnom tekstu uglatim zagradama označe svaki rastavljeni akord te ga onda imenuju (slika 3.27). Na ovaj će način izvježbati horizontalno i vertikalno sažimanje akorada te snalaženje u bas ključu. Budući da se u notnom tekstu javlja i obrat smanjenog septakorda (smanjeni sekundakord), cijeli je primjer bolje dati učenicima 6. razreda, dok je za niže razrede moguće napraviti kraći primjer sa odabranim akordima. Ako se primjerice uzme samo prvih šest taktova dionice *continua*, dobit će se nešto jednostavniji primjer za analizu u kojem se nalaze samo durski i molski kvintakordi.

3.21. 49. *Aus Liebe* (Arija)

Arija *Aus Liebe* zamišljena je kao jezgrena par s prethodnim recitativom. Skladana je u a-molu i tročetvrtinskoj mjeri, a izvodi je sastav Zbora II sličan onome iz recitativa: prve i druge *oboe di caccia*, sopran *solo* te ovaj puta *flauto traverso solo*. Ono što je vrlo

¹⁶"The first movement recapitulates the mercies by which Jesus testified His divinity, and with the exquisite art elsewhere manifested in giving similar pointedness to meaning that would else be lost, the change of key upon the words, " Beside this, Jesus nought hath done," marks the purport with beautiful significance" (Macfarren, 1870a, str. 425).



Slika 3.27. Recitativ *Er hat uns allen wohlgetan*. Dionica *continua* iskorištena kao primjer za akordnu analizu.

zanimljivo za primijetiti jest to kako je Bach u ovoj ariji u potpunosti izostavio *continuo*, što ariju obogaćuje nježnošću te krhkim zvukom i karakterom. Platen (2012) tumači kako je nedostatak *continua*, zbog kojeg je zvučna slika transparentna i "prozirna", zapravo simbolički postupak kojim je Bach pokušao simbolizirati Isusovu nevinost i nepravednu osudu. Također, objašnjava kako je ovaj stavak po svojim obilježjima bliži *ariosu* nego ariji. Navodi kako sopranska dionica povremeno izvodi tonove koji su produljeni, a zatim nastavlja s melizmima. Uz to, iako je stavak uokviren jasno strukturiranim *ritornellom*, cezure i *fermate* koje se u njemu javljaju daju stavku dojam improvizacije, a ne čvrsto strukturiranog oblika. Unatoč tome, oblik arije se može tumačiti kao slobodni *da capo* oblik, budući da je i tekst arije tako koncipiran.

A¹-dio arije započinje dugim *ritornellom* od 13 taktova, koji donosi jednu vrlo lijepu, nježnu i pjevnu melodiju flaute *solo*. U taktovima 5. - 7. može se primijetiti model sekvence i njena dva ponavljanja za sekundu silazno. U 11. taktu *ritornella* nalazi se kratki zastoj pod koronom na smanjenom kvartsekstakordu VII. stupnja, nakon kojeg flauta nastavlja s izlaganjem svoje pjevne linije. Sopran *solo* nastupa u 13. taktu, donoseći također vrlo nježnu i pjevnu melodiju, punu melizama i zadržanih tonova. Zanimljivo je za primijetiti melodiju soprana u 17. - 19. taktu, gdje sopran izvodi interval male sekste iznad riječi "*sterben*" ("umrijeti") koja se zatim, preko skoka za smanjenu tercu na alteraciju, rješava u kvintu. Ove je taktove istaknuo i Cooke (1959), uz tumačenje kako je ekspresivna funkcija male sekste najčešće *appogiatura* dominante, uz čiji se nastup vežu emocije tjeskobe, uznemirenosti, boli i tuge. Dodatnu potvrdu ovog tumačenja može se pronaći i u tekstu arije, koji govori o Isusovoj bezuvjetnoj ljubavi zbog koje je umro za ljude.

"Aus Liebe,
aus Liebe will mein Heiland sterben,
von einer Sünde weiss er nichts.
Dass das ewige Verderben
und die Strafe des Gerichts

"Iz ljubavi,
iz ljubavi moj Spasitelj želi dati svoj život,
jer grijeha ne poznaje.
Da vječna propast
i kazna suda

nicht auf meiner Seele bliebe."

ne ostanu teret mojoj duši."

Sopran dalje nastavlja s izlaganjem svoje pjevne melodije, a u 24. taktu slijdi zastoj na dominantnom sekundakordu a-mola, sličan onome iz *ritornella* u 11. taktu, također na riječi iznad riječi "*sterben*". U sljedećih se nekoliko taktova modulira u C-dur, na čijoj se tonici kadencira u 28. taktu, čime završava A¹-dio arije.

B-dio započinje nastupom flaute *solo* od sedam taktova, koji slično onom iz *ritornella* sadrži zastoj na dominantnom sekundakordu C-dura u 33. taktu, nakon čega nastavlja s nastupom te kadencira na tonici C-dura u 35. taktu. U tom se taktu priključuje sopranska linija, koja nakon par taktova posredno modulira preko F-dura i g-mola u d-mol, na čijoj dominantni kadencira u 44. taktu, čime završava B-dio arije.

Zanimljivo je kako reprizni A²-dio arije ne započinje sa *solo* nastupom flaute, kako bi se očekivalo, već s nastupom odmah započinje dionica soprana *solo* u d-molu. U 49. taktu sopran započinje s izvođenjem dugačkog melizma u trajanju od pet taktova opet iznad riječi "*sterben*", čime se dodatno naglašava velika ljubav koju Spasitelj daje svome narodu kada umire za njega. Nakon zastoja u 53. taktu, sopran nastavlja s malom rečenicom u a-molu, koja također sadrži melizam iznad iste riječi, ovog puta sa zastojem na dominantnom sekundakordu a-mola. Kao zadnji nastup u ovoj ariji, sopran izvodi svoju posljednju malu rečenicu koja kadencira na tonici a-mola. U njoj je posebno istaknuta riječ "*nichts*" ("ne", misli se na Spasitelja koji grijeha **ne** poznaje), kroz postupak ponavljanja i skoka za malu septimu, kao i pauzama nakon osminki ("tišinom"). Zatim se po posljednji puta ponavlja *ritornello* s početka stavka, čime ova arija završava.

Upravo je prvih četiri takta *ritornella* moguće dobro primijeniti u nastavi. Ova su četiri takta skladana u a-molu bez uklona i modulacija pa mogu poslužiti kao diktat ili primjer za pjevanje. Sadrže silazni melodijski mol što je dobro mjesto koje se može istaknuti učenicima, a također je i dobro za vježbu njegova intoniranja. Ritamski nije suviše zahtjevan, izuzev tridesetdruginki na samom početku primjera, zbog kojih se u primjeni ipak treba ograničiti na učenike viših razreda.

Uz navednu primjenu, ove je taktove moguće zadati učenicima za transkripciju u primjerice polovinsku mjeru ili za transpoziciju u neki drugi tonalitet (slika 3.28). U obje varijante primjene bilo bi poželjno izostaviti ukrase koji se nalaze u notnom tekstu, kako bi ritam i melodija primjera bili što jasniji i ne bi zbunili učenike. Ovaj je primjer također dobar i za vježbanje nepotpunih taktova zbog predtakta.



Slika 3.28. Arija *Aus Liebe*. Četiri takta *ritornella* transkribirana i transponirana u tropolovinsku mjeru i g-mol.

3.22. 51. *Erbarm es Gott!* (Recitativ)

Recitativ *Erbarm es Gott* skladan je za sastav Zbora II, kojeg čine gudači (prve i druge violine i viole), alt *solo* te *continuo*. Skladan je u četveročetvrtinskoj mjeri i F-duru, a započinje njegovim dominantnim septakordom. Zanimljivo je što nastup tog dominantnog septakorda, zbog e-mola u kojem je kadencirao stavak koji mu prethodi, zvuči kao povećani kvintsekstakord u funkciji dominantine dominante. Zbog toga ovaj recitativ već od samog početka ukazuje na šokantni i zgroženi karakter koji je najočitiiji u tekstu, a kojemu doprinosi i mnoštvo modulacija koje će se javiti u nastavku recitativa.

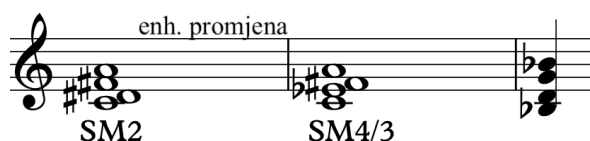
<i>"Erbarm es Gott!</i>	<i>"O milostivi Bože!</i>
<i>Hier steht der Heiland angebunden.</i>	<i>Spasitelj ovdje stoji vezan.</i>
<i>O Geisselung, o Schläg, o Wunden!</i>	<i>O bičevanje, o udarci, o rane!</i>
<i>Ihr Henker, haltet ein!</i>	<i>Krvnici, zaustavite se!</i>
<i>Erweicht euch</i>	<i>Zar vas ne pogađa</i>
<i>der Seelen Schmerz,</i>	<i>bol duše</i>
<i>der Anblick solches Jammers nicht?</i>	<i>i prizor takve patnje?</i>
<i>Ach ja! ihr habt ein Herz,</i>	<i>Ah, da! Imate srce</i>
<i>das muss der Martersäule gleich</i>	<i>koje mora biti poput stupa muke,</i>
<i>und noch viel härter sein.</i>	<i>i još tvrđe od njega.</i>
<i>Erbarmt euch, haltet ein!"</i>	<i>Smilujte se, zaustavite se!"</i>

Gudači donose specifični motivski *accompagnato* u obliku rastavljenih akorda u punktiranom ritmu šesnaestinki i tridesetdruginki, dok je dionica *continua* skladana u duljim notnim vrijednostima. Melodija alta je skokovita, isprekidana, s naglim promjenama smjera.

Kao što je već navedeno, recitativ započinje dominantom F-dura, da bi zatim modulirao u C-dur pa onda u njegovu paralelu a-mol, zatim u e-mol, fis-mol i onda, vrlo zanimljivo i vrlo neočekivano, kadencirao na tonici g-mola. Upravo je ova posljednja enharmonijska modulacija vrlo posebna i nagla, zbog čega donosi jako zanimljivu boju recitativu. Izvedena je preko smanjenog septakorda, odnosno sekundakorda (c-dis-fis-a) na povišenom šestom stupnju fis-mola, koji enharmonijskom promjenom postaje smanjeni terckvartakord (c-es-fis-a) sedmog stupnja g-mola te se rješava u toniku g-mola. Macfarren (1870a) ovo mjesto

opisuje riječima: "izvanredna modulacija iz tonaliteta fis-mola u g-mol, koja jasno odvaja molbu za milost od opisa izrugivanja i bičevanja osuđenog Spasitelja, predstavlja još jednu od onih karakteristika koje, kao i u prethodnim stavcima, ispituju umjetnikovu vještinu i jedinstvenu snagu njegove umjetnosti¹⁷".

Ova modulacija je dobar primjer na kojem se učenicima naprednijih grupa 6. razreda osnovne glazbene škole može demonstrirati enharmonijska promjena akorda te enharmonijska modulacija (slika 3.29). Uz to, kao nešto jednostavnija varijanta (ali i dalje primjerena naprednijim učeničkim grupama), može se uzeti sve intervale iz navedenih akorda koji u sebi sadrže ton dis ili es pa njih enharmonijski mijenjati.



Slika 3.29. Recitativ *Erbarm es Gott*. Enharmonijska modulacija iz 11. takta kao primjer enharmonijske promjene akorda.

3.23. 52. *Können Tränen meiner Wangen* (Arija)

Arija *Können Tränen meiner Wangen* skladana je kao dio jezgrenog para, odnosno Grupe I, s prethodnim recitativom. Izvodi je sastav sličan onome iz recitativa, kojeg čine gudači (ovog puta samo violine, bez viola), alt *solo* i *continuo*. Skladana je u tročetvrtinskoj mjeri i g-molu, a oblik ove arije je tipični *da capo* oblik, čija repriza nije ispisana, već obilježena uputom *da capo*.

Arija započinje *ritornellom* od 12 taktova, koji donosi specifičnu *unisono* melodiju punktiranih rastavljenih akorda u sporom tempu, zatim dvotaktnu frazu koja se sekventno ponavlja za sekundu silazno, na koju se nadovezuje melodija rastavljenih akorda slična onoj iz prva dva takta, ali ovaj put dvoglasna, nakon čega slijedi nastavak *ritornella* te kadenca na tonici g-mola. Zatim nastupa alt *solo* sa svojom dionicom od također 12 takova, koja započinje melodijom koja kruži oko glavnog stupnja tonike te na koju se nadovezuje sekvenca vrlo slična onoj iz *ritornella*, također za sekundu silazno. Dionica alta zatim modulira u paralelni B-dur, na čijem prvom stupnju kadencira. U nastavku slijedi nastup unutarnjeg *ritornella* u B-duru, u nešto kraćem izdanju od (osam taktova), nakon kojeg opet nastupa alt *solo*. Zatim slijedi modulacija u c-mol te nakon par taktova povratak u g-mol, gdje se ponavlja kružna melodija s početka arije, koja ovaj puta započinje u obrnutom

¹⁷"The remarkable modulation from the key of F sharp minor into G minor, that distinguishes the appeal for pity from the description of the taunting and scourging of the condemned Saviour, is another of those traits, which, as in the preceding song, test the artist and the special power of his art" (Macfarren, 1870a, str. 425).

(silaznom) smjeru kretanja. Alt nastavlja s izlaganjem teme u g-molu, da bi na njegovoj tonici konačno i kadencirao u 51. taktu arije. Nakon kadence slijedi ponovljeni *ritornello* s početka arije, kojemu je dopisan dodatni takt s melodijom punktiranih rastavljenih akorda na samom početku *ritornella*, a njegovom kadencom na tonici g-mola ujedno završava A-dio arije.

B-dio arije neočekivano započinje nastupom alta u g-molu, a ne *ritornellom*, koji zatim modulira u F-dur te nakon par taktova kadencira na tonici d-mola. Slijedi isječak *ritornella* od devet taktova u d-molu, na kojeg se nadovezuje nastup alta *solo* koji se u d-molu zadržava vrlo kratko, da bi uz par uklona modulirao i kadencirao u Es-duru te zatim nastavio prema tonalitetu f-mola. U zadnjim taktovima B-dijela dolazi do modulacije iz f-mola u c-mol, u kojem kadencira i završava B-dio pa se može reći da su završetak B-dijela i repriza A-dijela u plagalnom odnosu.

Tekst arije opisuje nadu, koja se "iako slaba, isprepliće s blagim tugovanjem, sugerirajući da, bez obzira što suze možda ne mogu ispraviti prošlost, žrtva skrušenog srca još uvijek možda može biti prihvaćena"¹⁸(Macfarren, 1870a).

"Können Tränen meiner Wangen
nichts erlangen,
o, so nehmt mein Herz hinein!
Aber lasst es bei den Fluten,
wenn die Wunden milde bluten,
auch die Opferschale sein!"

"Ako suze mojih obraza
ne mogu ništa promijeniti,
oh, uzmite moje srce umjesto toga!
Ali neka uz valove,
dok rane nježno krvare,
bude i ono posuda za žrtvu!"

Također, Cooke (1959) prve taktove altova nastupa uzima kao primjer upotrebe male terce u svrhu potištenog zvuka. Opisuje kako je mala terca, budući da je niža od velike terce i da nije sastavni dio osnovnog alikvotnog niza, "neprirodna depresija prirodno sretnog stanja stvari" te kako se kao takva i koristi u glazbi¹⁹.

Budući da je ova arija prepuna rastavljenih akorda, njih je na razne načine moguće iskoristiti u nastavi. Učenicima se kao kraća aktivnost može dati neki dio dionice *continua* za analizu, gdje će vježbati horizontalno sažimanje akorda, a njihov zadatak bi bio označiti i imenovati pronađene akorde.

Dodatno, prvih osam taktova *continua* mogu se uzeti kao primjer za pjevanje za učenike viših razreda, u kojem bi učenici vježbali intoniranje rastavljenih akorda (slika 3.30).

¹⁸"In the second movement, hope, however faint, is blended with the soft lamenting, that though tears may not efface the past, still the sacrifice may be accepted of a contrite heart" (Macfarren, 1870a, str. 425).

¹⁹"Being lower than the major third, it has a 'depressed' sound, and the fact that it does not form part of the basic harmonic series makes it an 'unnatural depression' of the 'naturally happy' state of things (according to Western ideas)" (Cooke, 1959, str. 57).



Slika 3.30. Arija Können *Tränen meiner Wangen*. Dionica continua (t. 1-9) kao primjer za vježbu intoniranja rastavljenih akorda.

3.24. 56. *Ja freilich* (Recitativ)

Ja freilich je recitativ koji je sa svojih šest taktova najkraći (imenovani) recitativ *Pasije po Mateju*. Ujedno, ovo je i prvi recitativ četvrtog čina (*Crux*), u kojem je riječ o Isusovom raspeću. Kako objašnjava Platen (2012), ovdje započinje pravi "*Via Crucis*", odnosno Križni put od Pilata do brda Kalvarije na kojem se nalazi mjesto Golgota (Lubanjsko mjesto), gdje će Isus biti razapet. Recitativ je skladan u F-duru i četveročetvrtinskoj mjeri, a izvodi ga sastav prvoga zbora, koji čine prve i druge flaute (*traverso*), *viola da gamba*, *continuo* te *bas solo*. Uz naslov recitativa stoji uputa *A battuta*, *violi da gamba* dana je uputa *arpeggio*, a flaute izvode motivski *accompagnato* u intervalima paralelnih terci i seksti. Melodija dionice *bas solo* je skokovita, uz disonantne skokove za smanjenu kvintu i malu septimu.

Recitativ započinje tonikom F-dura, zatim u trećem taktu kadencira u g-molu te nakon toga modulira u d-mol (koji je ujedno i tonalitet sljedeće arije), s kadencom na njegovoj tonici.

Tekst recitativa započinje s razmatranjem o Isusovom Križu, što se podudara s tematikom četvrtog čina.

*"Ja freilich will in uns das Fleisch und
Blut zum Kreuz gezwungen sein;
Je mehr es unsrer Seele gut,
je herber geht es ein."*

*"Da, svakako, tijelo i
krv u nama moraju biti prisiljeni na križ;
Ono što više koristi našoj duši,
to je za nas teže."*

Ovaj je recitativ dosta kratak, no unatoč tome može poslužiti za nekoliko aktivnosti. Primjerice, može se uzeti dionica *viola da gamba*, koja je građena od akorda. Budući da je dijelom zapisana u altovskom ključu (u kojem se učenici ne snalaze), poželjno ju je transkribirati u basovski ključ te im zadati ovu dionicu za akordnu analizu. Tako će vježbati prepoznavanje i izračunavanje akorda te snalaženje u bas ključu (slike 3.31).

Uz to, kako je melodija *bas solo* dosta skokovita i također građena akordički, nju se isto može zadati za akordnu analizu, a učenici bi na ovaj način provježbali horizontalno i vertikalno sažimanje akorda (slika 3.32).

Iako su ove aktivnosti u suštini slične, njima se vježbaju drugačiji obrasci učenja i

D5/3 D6/3 SM7 (N) D7 (N) M5/3 SM6/3 D2 M6/3 SM2 M6/4D5/3 (N) M5/3

Slika 3.31. Recitativ *Ja freilich*. Dionica *viole da gamba* kao primjer za akordnu analizu.

M6/3 SM7 (N) M5/3 D6/4

Slika 3.32. Recitativ *Ja freilich*. Dionica *basa solo* kao primjer za akordnu analizu.

izračunavanja akorda pa su tako obje zapravo drugačije i jednako korisne. Također, u oba će primjera učenici naići na nepotpune akorde. Ukoliko je to nešto s čime bi se učenici susreli po prvi puta, učenicima je potrebno to naglasiti kroz razgovor ili označiti u notnom tekstu (primjerice zvjezdicom kao kod slike 3.31, odnosno isprekidanom linijom kod slike 3.32), kako ih ne bi nepotrebno zbunilo. Zbog kompleksnosti akorda na koje će naići analizom, obje su aktivnosti primjerene za učenike 6. razreda.

3.25. 57. *Komm, süsses Kreuz* (Arija)

Arija *Komm, süsses Kreuz* skladana je za nešto manji sastav Zbora I, sastavljen od *viole da gamba solo*, *continua* i *basa solo*. Zapisana je u d-molu i četveročetvrtinskoj mjeri, a oblik arije je slobodni *da capo* oblik. Platen (2012) zanimljivo primjećuje kako ovaj par recitativa i arije po mnogočemu slični na jezgri par brojeva 34. i 35. (*Mein Jesus schweigt* i *Geduld!*). U oba para stavaka upotrebljen je spoj *viole da gamba* s puhačkim instrumentima u recitativu, zatim se u obje arije napušta visoki tonski prostor, obje arije sadrže sličan punktirani ritam te slično melodijsko kretanje u *ostinatnom basu ritornella* (slika 3.33).

A-dio arije započinje *ritornellom* kojeg izvodi *viola da gamba solo*, a "u *ostinatnoj* basovskoj liniji *continua* može se vidjeti lik Šimuna Cirenca koji prihvaća Isusu pomoći nositi križ²⁰". *Ritornello* se sastoji od osam taktova unutar kojih se, preko raznih uklona, modulira u a-mol, na čijoj pikardijskoj terci i kadencira. Ona postaje dominantna za d-mol, u kojem nastupa *bas solo*, čime je izvršen povratak u d-mol. O ovom *ritornellu* govori i Cooke (1959), koji u njemu ističe upotrebu punktiranog ritma. Objašnjava kako punktirani

²⁰"Man könnte in der Baßstimme, die sich bereit erklärt, das Kreuz zu tragen, die Gestalt des Simon von Kyrene sehen" (Platen, 2012, str. 193).



Slika 3.33. Sličnosti *ritornella* iz arije 35. *Geduld* i 57. *Komm, süsSES Kreuz* (Platen, 2012, str. 194).

ritam korišten "u brzom tempu unosi snažnu napetost i energiju, dodatno pojačavajući već intenzivan emocionalni izraz, (...) a upotreba punktiranog ritma u ariji *Komm, süsSES Kreuz* tonski oslikava Isusovo sporo koračanje na Križnom putu²¹".

Melodija koju donosi bas *solo* anticipirana je melodijom završetka recitativa, što primjećuje Platen (2012) (slika 3.34).

Slika 3.34. Anticipacija basovke melodije iz arije 57. *Komm, süsSES Kreuz* u recitativu 56. *Ja freilich* (Platen, 2012, str. 194).

U nastavku izlaganja basove teme dionica modulira u F-dur u 13. taktu te zatim u C-dur (16. takt). U narednih se par taktova modulira u a-mol, a kadencom na njegovoj tonici završava A-dio arije.

B-dio započinje ulomkom *ritornella* u a-molu, a nakon njega u 23. taktu počinje dionica

²¹"At a fast tempo, dotted rhythms give enormous tension and energy to the already animated emotional expression (...). They sometimes tone-paint at the same time the dragging of the feet in the Funeral March or in the Way of the Cross: e. g., the Eroica Funeral March or 'Komm süsSES Kreuz' in Bach's St. Matthew Passion" (Cooke, 1959, str. 100).

basa. Zanimljivo je kako za vrijeme početka basovog nastupa svi instrumenti imaju stanke pa tako dionica basa *solo* zapravo nastupa sama. Započinje u a-molu da bi zatim nakon par taktova modulirala u d-mol, pa u g-mol i onda B-dur, u kojem će ostati do kraja B-dijela. U 30. taktu započinje dugačak melizam koji se simbolički nalazi iznad riječi "*tragen*" ("nositi"), a traje do 32. takta. Nastup basa završava kadencom na tonici B-dura u 34. taktu, nakon čega slijedi ulomak *ritornella* od pet taktova kao kraj B-dijela, koji postupno modulira u g-mol.

Repriza ove arije je specifična po tome što se radi o subdominantnoj reprizi, koja započinje u g-molu. U njemu se zadržava nekoliko taktova, a nakon toga kadencira u B-duru u 44. taktu, zatim u F-duru u 47. taktu te zatim slijedi povratak u d-mol. Linija basa kadencira u d-molu u 50. taktu, a nakon nje slijedi posljednji *ritornello* od četiri takta, koji kadencira na tonici d-mola, čime arija završava.

Tekst arije razmatra nad pripovijesti o Šimunu Cirencu, koji Isusu nesebično pomaže nositi križ. Njegov je postupak plemenit i hrabar pa tako arija zrači sličnim emocijama.

"Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,

mein Jesu, gib es immer her!

Wird mir mein Leiden einst zu schwer;

so hilfst du mir es selber tragen."

"Dođi, slatki križu, tako ću reći,

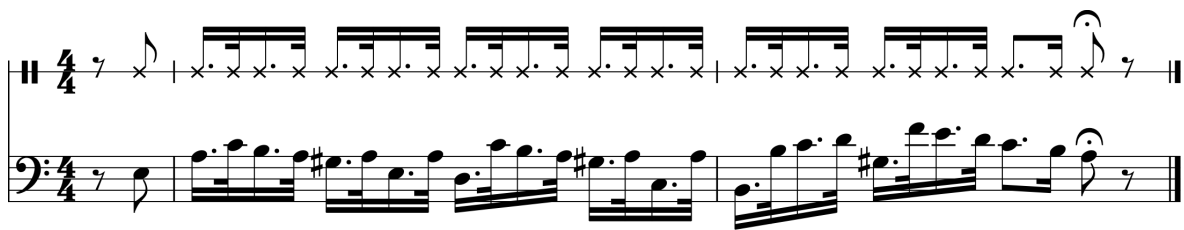
moj Isuse, uvijek mi ga daj!

Ako moja patnja jednom postane preteška,

ti ćeš mi pomoći da je nosim."

Ova je arija prožeta punktiranim ritmom u vrijednostima šesnaestinki s točkom i tridesetdruginki, koji je učenicima zahtjevan budući da dobu dijeli na manje jedinice od onih koje se uče u osnovnoškolskom obrazovanju. Unatoč tome, budući da se taj ritam konstantno ponavlja i da je lako prepoznatljiv, učenicima se može zadati pomalo neobičan melodijsko-ritamski diktat, u kojem će dobiti već ispisan navedeni ritam. On se može s učenicima otkucati i otpjevati neutralnim slogom kako bi se utvrdilo da im je jasan i prepoznatljiv. Zatim im se može odsvirati melodija, primjerica ona prvoga glasa *viola da gamba* (t. 19-21) te im zadati da na već ispisan ritam dodaju tonske visine, odnosno melodiju (slika 3.35). Takav će diktat učenicima zasigurno biti neobičan i zbog toga zahtjevan, no pomoću njega uče zasebno fokusirati određene glazbene sastavnice. Zbog navedene potencijalne kompleksnosti i određene glazbene zrelosti koju podrazumijeva, bolje ga je iskoristiti u višim razredima osnovne škole.

Kao nešto jednostavnija alternativa melodijsko-ritamskog diktata, može se uzeti linija *continua* iz taktova 20-23. Linija je u a-molu te je zbog velikog broja pauzi dosta prozirna, što ju samim time i čini jednostavnijom. Sadrži nekoliko većih skokova, no oni se većinom događaju na tonovima glavnih stupnjeva zbog čega također nisu pretjerano kompleksni. Uzevši sve navedeno u obzir, ovaj je diktat primjenjiv i u nešto nižim razredima osnovne



Slika 3.35. Arija Komm, *süsses Kreuz*. Dionica violle da gamba (t. 19-21) kao melodijsko-ritamski diktat s prethodno ispisanim ritmom.

škole, poput 3. i 4. razreda. Budući da je melodija *continua* dijelom zapisana u velikoj oktavi koja je zbog svoje dubine nešto zahtjevnija za slušno prepoznavanje, valja razmisliti o tome da ju se transponira oktavu više ili u neki drugi tonalitet (primjerice d-mol, slika 3.36) u kojem će tonovi učenicima biti čujniji i jasniji.



Slika 3.36. Arija Komm, *süsses Kreuz*. Dionica continua (t. 20-23) transponirana u d-mol radi lakšeg slušnog prepoznavanja.

3.26. 59. *Ach Golgatha* (Recitativ)

Recitativ *Ach Golgatha* pjeva o Golgoti, odnosno mjestu zvanom Lubanjsko, gdje će Spasitelj svijeta biti razapet na križu.

<p><i>"Ach Golgatha, unselges Golgatha! Der Herr der Herrlichkeit muss schimpflich hier verderben, der Segen und das Heil der Welt wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt. Der Schöpfer Himmels und der Erden soll Erd und Luft entzogen werden. Die Unschuld muss hier schuldig sterben, das gehet meiner Seele nah; Ach Golgatha, unselges Golgatha!"</i></p>	<p><i>"Ah, Golgoto, nesretna Golgoto! Gospodar slave mora ovdje sramotno propasti, blagoslov i spasenje svijeta bit će kao prokletstvo pribijen na križ. Stvoritelju neba i zemlje bit će oduzeti zemlja i zrak. Nevinost mora ovdje umrijeti kao krivac, to duboko pogađa moju dušu; Ah, Golgoto, nesretna Golgoto!"</i></p>
--	---

Recitativ je skladan za sastav prvog zbora koji čine prve i druge *oboe da caccia*, alt *solo* i *continuo*. Skladan je u četveročetvrtinskoj mjeri s predznacima Es-dura, dok je stvarni

tonalitet recitativa zapravo As-dur (modalni upotreba predznaka, As-dur kao miksolidijski modus na tonu es). Zbog dodane septime, prvi takt slušno poprima dojam dominante Des-dura. U ovom je recitativu prisutno jako puno nizova dominanti, uklona i modulacija. Osim što se tonika Des-dura zapravo nikad nije čula, već se u 4. taktu preko smanjenog kvintekstakorda, odnosno septakorda modulira u b-mol, no opet bez riješenja u njegovu toniku. Slijedi modulacija u es-mol, gdje se ovaj puta na kratko čuje tonička funkcija, ali u obratu sekstakorda. Zatim slijedi modulacija u as-mol, u kome se u 10. taktu po prvi puta na kratko čuje tonički kvintakord te onda modulacija u es-mol bez riješenja u toniku. Nakon toga se modulira u f-mol, čiji se tonički kvintakord može čuti u 13. taktu. Posljednja modulacija ovoga recitativa je povratak u osnovni As-dur, u kojem recitativ ujedno i završava. Budući da arija započinje u Es-duru, može se reći kako su kraj recitativa i početak arije u plagalnom odnosu.

Cooke (1959) u ovom recitativu ističe upotrebu intervala male septime s početka recitativa, koju izvode dionice oboa, u svrhu isticanja osjećaja boli (slika 3.37).



Slika 3.37. Recitativ *Ach Golgatha*. Upotreba male septime u svrhu izražavanja osjećaja boli (Cooke, 1959, str. 72).

Kod ovog je recitativa u nastavi moguće upotrijebiti dionicu *continua*, koja je skladana u obliku rastavljenih akorda. Slično kao i u prethodnim staccima, učenicima se linija *continua* može zadati za akordnu analizu, na način da im se za analizu da čitava linija u kojoj će sami označiti akorde (slika 3.38), da im se da čitava linija s prethodno obilježenim akordima koje treba imenovati ili da im se izdvoji određen broj taktova dionice *continua*, u kojem će biti točno odabrani akordi. Ovisno o načinu na koji je analiza realizirana, primjer je moguće primijeniti u višim razredima (npr. šestim razredima kod analize čitave linije) ili u nižim razredima (ako se izoliraju određeni taktovi, primjerice t. 4 za četvrti razred, prilikom obrade smanjenog kvintakorda). Kroz ovakvu analizu učenici će učvrstiti vještinu vertikalnog i horizontalnog sažimanja akorda te čitanja tonova iz velike i male oktave.

Na sličan se način može iskoristiti i altovska dionica, gdje bi zadatak bio imenovati označene intervale.



Slika 3.38. Recitativ *Ach Golgatha*. Linija *continua* zadana za akordnu analizu.

3.27. 60. *Sehet, Jesus hat die Hand* (Arija)

U izvođenju arije *Sehet, Jesus hat die Hand* sudjeluju sastavi oba zbora. Sastav Zbora I čine prve i druge *oboe da caccia*, alt *solo* te *continuo*, dok sastav Zbora II čine prve i druge oboe, prve i druge violine, viole, četveroglasni mješoviti zbor te *continuo*. Arija je skladana u četveročetvrtinskoj mjeri i Es-duru, a oblik arije nije tipičan *da capo* oblik, već se radi o ariji koja je skladana u dvodijelnom obliku s *ritornellom*.

A-dio arije započinje nastupom prvog zbora, koji izvodi *ritornello* od osam taktova. *Ritornello* započinje u Es-duru, zatim u 7. taktu modulira u b-mol te kadencira njegovom pikardijskom tercom u 8. taktu. Ona poprima funkciju dominante preko koje nastupa povratak u Es-dur. Na tom se mjestu priključuje dionica alta *solo* koja donosi dugačak melizam od gotovo dva i pol takta iznad riječi "*sehet*" ("vidite"), koji se ponaša poput poziva učenicima. Nakon njega slijedi dvotaktni ulomak *ritornella*, a zatim se ponovno uključuje dionica alta, koja učenike opet "poziva" da pogledaju Isusove ruke. Za vrijeme altovskog *sola*, Zbor II se u 17. taktu uključuje s pitanjem "*Wohin?*" ("Kamo?"), zatim u 21. taktu s pitanjem "*Wo?*" ("Gdje?"), modulirajući simultano u b-mol. Alt dalje nastavlja s iznošenjem svoje melodije, a zbor kao kraj A-dijela još jednom ponavlja pitanje "*Wo?*", nakon čega slijedi kadenca na pikardijskoj terci b-mola.

B-dio arije započinje ulomkom *ritornella* u B-duru, nakon kojeg se s nastupom uključuje altovska dionica koja modulira u f-mol. Arija zatim modulira u c-mol te potom u As-dur, u kojem alt poput anticipacije kraja arije izvodi melodiju sličnu onoj iz *ritornella*. Nakon toga slijedi nastup Zbora II na dominantu As-dura, opet sa pitanjem "*Wo?*" te povratak u početni Es-dur. Na dominantu Es-dura događa se posljednji nastup dionice zbora te potom slijedi kadenca na tonici Es-dura. Arija završava *ritornellom* s početka stavka, koji ovaj puta ne modulira u b-mol već ostaje u Es-duru do samog kraja skladbe.

Tekst arije govori o događanjima nakon Isusova raspeća. Kako opisuje Macfarren (1870a), "Sion ukazuje na Spasiteljevu ispruženu ruku na križu, koja predstavlja utočište

mira za vjernike, u nježnoj uvjerljivoj melodiji"²². Dionica alta predstavlja Sion, dok skupinu vjernika predstavlja Zbor II sa svojim komentarima.

<i>"Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt, Kommt! – Wohin? – in Jesu Armen sucht Erlösung, nehmt Erbarmen, Suchet! – Wo? – in Jesu Armen. Lebet, sterbet, ruhet hier, ihr verlass'nen Küchlein ihr, Bleibet – Wo? – in Jesu Armen."</i>	<i>"Vidite, Isus je ispružio ruku da nas uhvati, Dođite! – Kamo? – U Isusovom naručju tražite spasenje, prihvatite milost, Tražite! – Gdje? – U Isusovom naručju. Živite, umrite, ovdje počivajte, vi, napušteni pilići, Ostanite – Gdje? – U Isusovom naručju."</i>
---	--

Cooke (1959) u ovoj ariji izdvaja melodiju *ritornella* koju donose oboe. Objašnjava kako se u njoj javlja interval velike sekste koja služi poput kratkog mosta prema čistoj kvinti, čime se stvara "doživljaj radosnog treperenja sa malenim prizvukom čežnje"²³. Uz nju, ističe i melodiju alta *solo* sa samog početka stavka, u kojoj se odvija "silazak sa tonike na dominantu preko optimistične velike septime i sekste, znači osjetiti nadolazeće emocije radosti, prihvaćanje spokoja, utjehe ili ispunjenja"²⁴. Budući da melodija u ovom slučaju (8-7-6-5) završava na dominantu, "donosi otvoren, neprekinut osjećaj okrenut ka budućnosti, u usporedbi s figurom 5-3-1, koja sugerira konačnost"²⁵.

U ovoj bi ariji bilo zanimljivo iskoristiti zbarske dionice Zbora II u nastavi, budući da se same već "prirodno" ističu svojim nastupima. Dionice zajedno čine uobičajeni četveroglasni slog pa ih se može izdvojiti i učenicima zadati za akordnu analizu, gdje bi im zadatak bio

²²"See the Saviour's outstretched arm," occurs after the account of the crucifixion. Zion points to the arm extended on the cross as the haven of rest for the Faithful, in a sweetly persuasive melody"(Macfarren, 1870a, str. 425).

²³"the effect is practically the same again, that of a joyous vibration, with the faintest touch of longing" (Cooke, 1959, str. 145).

²⁴"To fall from the tonic to the dominant, taking in the optimistic major seventh and sixth, is to experience an incoming emotion of joy, an acceptance or welcoming of comfort, consolation, or fulfilment" (Cooke, 1959, str. 159).

²⁵"the fact that it ends on the dominant gives it a more open, continuing feeling towards the future, compared with 5-3-1, which suggests finality" (Cooke, 1959, str. 159).

imenovati označene akorde (slika 3.39).

The image shows two systems of musical notation for a four-part vocal setting. The first system covers measures 17-18, and the second system covers measures 21, 23, 39, and 42. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4. The notation includes treble and bass staves for each voice part. Chord symbols are placed below the bass staves: M6/3, M5/3, D6/3, M5/3, D5/3, D5/3, and (N) for the first system; and M5/3, M6/3, D6/5, and D6/5 for the second system. A star symbol is placed above the final note of the first system.

Slika 3.39. Arija Sehet, *Jesus hat die Hand*. Četveroglasni zborni slog iskorišten za akordnu analizu.

Kroz njih će učenici provježbati vertikalno sažimanje akorda te snalaženje u više crtovlja. Aktivnost bi zbog svoje kompleksnosti u cijelosti bila primjenjiva u 6. razredu, a ukoliko bi se učenicima izdvojili po sadržaju posebno odabrani taktovi (primjerce t. 17-19, gdje se radi samo o trozvucima), aktivnost bi u tom slučaju bilo moguće primijeniti i u nižim razredima. Također, tenorska se dionica po potrebi može transkribirati u basovski ključ, kako bi učenicima bilo jednostavnije iščitati akorde.

3.28. 64. *Am Abend* (Recitativ)

Recitativom *Am Abend* započinje Peti čin – *Sepulchrum*, a skladan je za sastav Zbora I, kojeg čine gudači (prve i druge violine te viole), bas *solo* i *continuo*. Skladan je u četveročetvrtinskoj mjeri i u g-molu, a u dionici *continua* stoji uputa "*Senza*

accompagnamento e piano ("bez pratnje i tiho") te *"tasto solo"*²⁶. Već se iz ovih uputa da naslutiti o kakvom će karakteru i ambijentu biti riječ u ovome recitativu, a istu ideju o večernjem spokoju, ljepoti i miru koji je nastupio nakon Isusova raspeća potvrđuje i tekst recitativa.

<i>"Am Abend, da es kühle war, ward Adams Fallen offenbar; Am Abend drücket ihn der Heiland nieder. Am Abend kam die Taube wieder und trug ein Ölblatt in dem Munde. O schöne Zeit! O Abendstunde! Der Friedensschluss ist nun mit Gott gemacht, denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht. Sein Leichnam kömmt zur Ruh, ach! liebe Seele, bitte du, geh, lasse dir den toten Jesum schenken, o heilsames, o köstlichs Angedenken!"</i>	<i>"Uvečer, kada je svježi povjetarac puhao, Adamov pad postao je jasan; Uvečer ga je Spasitelj oborio. Uvečer se golubica vratila s maslinovom grančicom u kljunu. O, predivno vrijeme! O večernji čas! Sada je mir s Bogom postignut, jer je Isus dovršio svoj križni put. Njegovo tijelo dolazi na počinak, ah! draga dušo, moli, idi, dopusti da ti mrtvog Isusa daruju, o spasonosna, o dragocjena uspomeno!"</i>
--	--

Recitativ započinje u g-molu, a s nastupom odmah započinju svi članovi Zbora II. Violine donose pulsirajući pokret u rastavljenim akordima koji poput "povjetarca" (koji se nalazi u tekstu) prati cijeli recitativ. Basovska linija tonskim slikanjem ocrta "Adamov pad" kroz silazni rastavljeni dominantni septakord u drugom taktu. Zatim se iznad riječi "Heiland" ("Spasitelj") melodija ponovno uzdiže, da bi se opet spustila pred riječi "nieder" ("dolje", u kontekstu riječi oboriti) u četvrtom taktu. Za to se vrijeme dogodila modulacija u d-mol, nakon koje slijedi modulacija u c-mol te povratak i kadenca u g-molu u 9. taktu. Zatim slijedi dio recitativa koji govori o miru s Bogom, a sukladno tome događa se modulacija u jedini durski tonalitet ovog recitativa – Es-dur. Iz Es-dura se dalje modulira u f-mol te zatim, silazno po kvartnom krugu, u c-mol te konačno u g-mol, na čijoj tonici kadencira i završava ovaj recitativ.

Melodiju prvih violina koja sadrži rastavljene akorde moguće je primijeniti u nastavi već od nižih razreda osnovne škole, ovisno o tome koji se taktovi izaberu. Ako se primjerice

²⁶*Tasto*, tal. tipka, franc. *touche*. Ova se uputa često može pronaći u dionici *continua*, na mjestima gdje se od izvođača očekuje izvođenje samostalne note, bez akorda ili harmonija koji bi se nad njom mogli izgraditi (Grove, 1895)

uzme prvih dva i pol takta koji su u g-molu, budući da se melodija violina kreće većinom po tonovima rastavljenih akorda glavnih stupnjeva, ove će taktove biti moguće primijeniti u nastavi već od 2. razreda. U tom je slučaju taktove primjera potrebno transponirati u neki od tonaliteta koji se u drugom razredu obrađuju, odnosno a-mol, d-mol ili e-mol (slika 3.40). Tako prilagođen primjer može se iskoristiti kao primjer za *a vista* pjevanje ili kao melodijsko-ritamski diktat. Unatoč tome, postoji mogućnost kako će skokovi s početka drugog takta učenicima 2. razreda predstavljati preveliki izazov pa se, ovisno o mogućnostima skupine učenika, primjer može prilagoditi oktavnim prijelomom ili sačekati s primjenom do primjerice 3. razreda.



Slika 3.40. Recitativ *Am Abend*. Dionica violine kao melodijsko-ritamski diktat ili primjer za *a vista* pjevanje transponirana u a-mol (t. 1-3).

3.29. 65. *Mache dich, mein Herze, rein* (Arija)

Arija *Mache dich, mein Herze, rein* skladana je kao jezgri par s prethodnim recitativom, a ujedno predstavlja i posljednju ariju *Pasije po Mateju*. Izvodi je sastav Zbora I sačinjen od istog izvođačkog sastava kao i prethodni recitativ, uz dodatak oboa *da caccia*. Skladana je u B-duru i dvanaestosminskoj mjeri, a oblik ove arije je, za razliku od većine arija u drugom dijelu *Pasije*, trodijelni *da capo* oblik s ispisanom reprizom.

Arija započinje *ritornellom* od osam taktova u B-duru, na kojeg se direktno nadovezuje nastup basa *solo* sa dvotaktnom frazom u 9. taktu. Ona se zatim još jednom ponavlja, ovog puta s izmijenjenim krajem te nastavkom basovske linije. Nakon još nekoliko taktova B-dura slijedi modulacija u subdominantni Es-dur, čija se tonika čuje u 19. taktu. U njemu će se ostati sve do povratka u početni B-dur prije samog kraja A¹-dijela, čija se tonika ponovno čuje u 26. taktu. A¹-dio završava ponovljenim *ritornellom* s početka arije, koji kadencira tonikom B-dura.

B-dio arije započinje u paralelnom g-molu, a basovska dionica nastupa već na samom početku B-dijela. Zanimljivo je kako u trenutku nastupa basa *solo* instrumentalnu pratnju izvodi samo *continuo*, dok se ostatak ansambla s nastupom uključuje nešto kasnije. Također, interesantno je kako je tonalitet cijelog B-dijela zapravo g-mol, bez obzira što je B-dio razradbeni dio arije u kojem bi se očekivalo mnoštvo modulacija i uklona. Kadencija g-mola čuje se u 45. taktu, nakon kojeg slijedi ulomak *ritornella* u g-molu. Na njega se u 48. taktu nadovezuje bas sa sekventnom frazom koja se ponavlja za veliku sekundu silazno, nakon

čega slijedi posljednji basovski nastup B-dijela, s kadencom na dominantni B-dura. Preko nje slijedi povratak u B-dur, koji je učvršćen ulomkom *ritornella* s kojim završava B-dio arije.

Reprizni A²-dio započinje u 53. taktu u B-duru, a repriza je, iako ispisana, u cijelosti doslovno ponovljen A¹-dio s početka arije, počevši od basovskog nastupa u 9. taktu (dakle, bez početnog *ritornella*).

Tekst arije govori o ljudskom srcu koje se čisti kako bi bilo dostojno prihvatiti Isusa, a sam govor o Isusu koji ulazi u ljudsko srce podsjeća na čin Euharistije, koji je Spasitelj ostavio svojem narodu u ljubavi.

<i>"Mache dich, mein Herze, rein, ich will Jesum selbst begraben. Denn er soll nunmehr in mir für und für seine süsse Ruhe haben. Welt, geh aus, lass Jesum ein!"</i>	<i>"Učini se, moje srce, čistim, ja ću Isusa sam sahraniti. Jer on treba sada u meni zauvijek imati svoj slatki počinak. Svijete, otiđi, pusti Isusa unutra!"</i>
---	---

S obzirom na nešto jednostavniji tonalitetni plan, ova je arija zahvalna za primjenu u nastavi te se iz nje može načiniti više aktivnosti. Tako se primjerice može uzeti basovska linija s početka arije (t. 12-15) koja je u B-duru. Ova linija je dosta pjevna i zanimljiva, a s obzirom da se basovska melodija nakon nje nastavlja dalje, bilo bi dobro dodati joj završetak, kako bi primjer zvučao kao jedna cjelina. Također, budući da primjer sadrži nekoliko sinkopa koje su u originalnom zapisu napisane bez ligatura, poželjno je takav zapis izmjeniti u onaj s ligaturama budući da će učenicima tako biti jasnija podijela doba (slika 3.41). Ove je taktove tako moguće iskoristiti kao primjer za *a vista* pjevanje ili kao melodijsko-ritamski diktat.



Slika 3.41. Arija *Mache dich, mein Herze, rein*. Basovska linija (t. 12-15) kao melodijsko-ritamski diktat ili primjer za *a vista* pjevanje, s dodanim završetkom i izmjenama u zapisu (označeni "*").

4. Zaključak

Ovaj rad, predstavljajući velik broj glazbenih primjera i mogućnost njihove praktične primjene, dokazuje kako odabrani ulomci iz Bachove *Pasije po Mateju* predstavljaju vrijedan i primjeren izvor za obogaćivanje nastave *Solfeggia*. Kroz analizu odabranih arija i recitativa, pokazano je kako ovi stavci ne samo da nude priliku za rad na vještinama intoniranja, slušnog prepoznavanja i rada na jačanju teorijskih znanja predmeta *Solfeggio*, već i omogućuju učenicima dublje razumijevanje barokne glazbe, Bachova glazbenog jezika i stilskih karakteristika tog razdoblja. Primjena ovih ulomaka u nastavi nedvojbeno će doprinijeti na zanimljivosti nastave *Solfeggia*, a uz to će biti poboljšane i tehničke sposobnosti učenika te će se raditi na razvijanju glazbenog izraza i interpretacije kod učenika. Korištenjem ovog djela u nastavi glazbenih predmeta (s naglaskom na *Solfeggio*) potiče se učenje u kontekstu, omogućujući učenicima da povežu teoretska znanja stečena u glazbenom obrazovanju s praktičnim radom na glazbenom djelu te tako razviju veće razumijevanje glazbenih stilova. Iz ovoga je rada vidljivo da je integracija djela poput Bachove *Pasije po Mateju* u nastavu *Solfeggia* ne samo izvediva nego i poželjna praksa za daljnji napredak glazbenog obrazovanja.

LITERATURA

Andreis, Josip. 1942. *Povijest glazbe*. Izdanje Matice hrvatske.

Andreis, Josip. 1958a. *Muzička enciklopedija, I. A-J*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.

Andreis, Josip. 1958b. *Muzička enciklopedija, II. K-Ž*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.

Applegate, Celia. 2014. *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the "St. Matthew Passion"*. Cornell University Press.

Bach, Johann Sebastian. 1972. *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus*. Urtext izd. Bärenreiter Verlag. Priredili Alfred Dürr i Max Schneider.

Classical music brought to you by BBC Music Magazine. 2022. "How Mendelssohn helped bring Bach's St Matthew Passion back to life." Pristupljeno 16.08.2024.

URL: <https://www.classical-music.com/features/composers/how-mendelssohn-helped-bring-bachs-st-matthew-passion-back-to-life>

Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*. New York: Oxford University Press.

Cumming, Naomi. 1997. "The Subjectivities of 'Erbarne Dich'." *Music Analysis* 16(1):5–44.

Dedić, Srđan. 2016. *Glazbeni oblici razdoblja baroka i klasike, skripta*. Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu.

Franklin, Don O. 2015. "Viewing the Poetic Texts in Bach's Matthew Passion from a New Perspective." *Bach* 46(1):29–48.

Grove, Sir George. 1895. "Tasto Solo." Mrežno izdanje. Pristupljeno 16.08.2024.

URL: <https://rme.rilm.org/rme/stable/525708>

Konečni, Vladimir J. 1986. "Bach's 'St. Matthew Passion': A Rudimentary Psychological Analysis, Part II." *Bach* 17(4):3–16.

- Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2012. "Proleksis enciklopedija, mrežno izdanje.". Pristupljeno 10.05.2024.
URL: <https://proleksis.lzmk.hr/40753/>
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2013.-2024.a. "Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.". Pristupljeno 09.05.2024.
URL: <https://enciklopedija.hr/clanak/recitativ>
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2013.-2024.b. "Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.". Pristupljeno 16.08.2024.
URL: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/mendelssohn-felix>
- Macfarren, George Alexander. 1870a. "Bach's Grosse Passions-Musik. (St. Matthew.) (Concluded)." *The Musical Times and Singing Class Circular* 14(326):423–426.
- Macfarren, George Alexander. 1870b. "Bach's Grosse Passions-Musik. (St. Matthew.) (Continued)." *The Musical Times and Singing Class Circular* 14(325):391–393.
- Marissen, Michael. 1993. "Religious Aims in Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion." *The Musical Quarterly* 77(4):718–726.
- Matoš, Nikolina. 2018. Kurikulumski pristup oblikovanju profesionalnoga osnovnoga glazbenog obrazovanja. Dok. dis., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Nastavni plan i program za osnovnu glazbenu školu. 2006. "Nastavni plan i program za osnovnu glazbenu školu."
- Neumann, Werner. 1971. *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Breitkopf & Härtel.
- Platen, Emil. 2012. *Johann Sebastian Bach, Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter.
- Robinson, P. 1932. "The 'St. Matthew' Passion, and Other Bach Inquiries." *The Musical Times* 73(1068):113–115.
- Rojko, Pavel. 2012. *Glazbenopedagoške teme*. Zagreb: Jakša Zlatar.
- Schellhous, Rosalie Athol. 1985. "Form and Spirituality in Bach's "St. Matthew Passion"." *The Musical Quarterly* 71(3):295–326.
- Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir. 1986. *Nauka o muzičkim oblicima*. 6. izd. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

- Smallman, Basil. 1957. *The Background of Passion Music: J. S. Bach and His Predecessors*. London: SCM Press.
- Smith, Timothy A. 1986. "More Evidence of Numeral-Logical Design in Bach's "St. Matthew Passion"." *Bach* 17(2):24–30.
- Spiller, Felix. 1996. *Peterojezični muzički rječnik*. vlast. nakl.
- Stajić, Petar. 1969. "Prilog proučavanju dinamike u delima J. S. Bacha." *Zvuk* 92-93.
- Wolff, Christoph. 1988. "Musical forms and dramatic structure in Bach's Saint Matthew Passion." *Bach* 19(1):6–20.