

Dirigentski aspekt interpretacije djela F. Schubert: "Magnificat" u C-duru, D486

Cukon, Toni

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:749926>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-24**



Repository / Repozitorij:

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



**Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli**

TONI CUKON

**DIRIGENTSKI ASPEKT INTERPRETACIJE DJELA F. SCHUBERT: „MAGNIFICAT“ U C-DURU, D
486**

Završni rad

Pula, 2021.

**Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli**

TONI CUKON

**DIRIGENTSKI ASPEKT INTERPRETACIJE DJELA F. SCHUBERT: „MAGNIFICAT“ U C-DURU, D
486**

Završni rad

JMBAG: 0303077145

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Dirigiranje

Mentor: doc. art. Domeniko Briški

Pula, 2021.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

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

Student _____

U Puli, 20. rujna 2021.



IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Toni Cukon dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Završni rad pod nazivom Dirigentski aspekt interpretacije djela F. Schuberta: „Magnificat“ u C-duru, D 486

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

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

U Puli, 20. rujna 2021.

Potpis

Sadržaj

<u>Uvod</u>	<u>1</u>
<u>1. Životopis skladatelja</u>	<u>2</u>
1.1. <u>Djetinjstvo i školovanje</u>	<u>2</u>
1.2. <u>Studiranje i zapošljavanje</u>	<u>6</u>
1.3. <u>Bolest i posljednje godine života</u>	<u>8</u>
<u>2. Schubertova crkvena glazba</u>	<u>10</u>
<u>3. Hvalospjev „Magnificat“</u>	<u>13</u>
3.1. <u>O hvalospjevu „Magnificat“</u>	<u>13</u>
3.2. <u>O autoru hvalospjeva</u>	<u>13</u>
3.3. <u>Stilske značajke teksta</u>	<u>14</u>
3.4. <u>Analiza teksta „Magnificata“</u>	<u>16</u>
3.5. <u>„Magnificat“ u glazbenoj i likovnoj umjetnosti</u>	<u>17</u>
<u>4. Schubertov „Magnificat“ u C-duru D 486</u>	<u>18</u>
4.1. <u>Podaci o djelu</u>	<u>18</u>
4.2. <u>Uvod u analizu Schubertovog „Magnificata“</u>	<u>20</u>
4.3. <u>„Allegro maestoso“</u>	<u>20</u>
4.4. <u>„Andante“</u>	<u>24</u>
4.5. <u>„Allegro vivace“</u>	<u>25</u>
<u>5. Rad s ansamblom</u>	<u>29</u>
5.1. <u>Priprema djela</u>	<u>29</u>
5.2. <u>Priprema i rad sa zborom</u>	<u>30</u>
5.3. <u>Priprema i rad sa orkestrom</u>	<u>30</u>
5.4. <u>Problematika pri uvježbavanju Schubertovog „Magnificata“ s ansamblom</u>	<u>32</u>
<u>6. Zaključak</u>	<u>36</u>
<u>Sažetak</u>	<u>36</u>
<u>Summary</u>	<u>37</u>
<u>7. Literatura</u>	<u>38</u>

Uvod

Franz Schubert je zasigurno jedan od najpoznatijih skladatelja, zapamćen po doprinosu na području *lieda*. Njegove su solo-popijevke jedne od prvih pravih prekretnica iz glazbenog klasicizma u period ranog romantizma. Romantičarski je stil zasnovan na konceptu umjetnikove patnje i tzv. „svjetske boli“¹, sveopćoj melankoliji i depresiji zbog bespomoćnosti i nepravde u svijetu u kojem žive. Iako su ideju započeli filozofi, pisci i pjesnici, među kojima su najpoznatiji: Schopenhauer, Goethe, Byron i Lamartine, skladatelji su uskoro bili nadahnuti njihovim djelima. Ta se povezanost literarnih radova i glazbe najbolje očituje u *liedu* pošto su za njega skladatelji najčešće koristili pjesme kao tekst solo – popijevke. Schubert možda nije prvi koji sklada *lied*, ali je zato prvi značajan. Započinje skladati u ranoj dobi, a već u adolescenciji stvara poznatu solo – popijevku „Gretchen am Spinnrade“.

U ovome će radu naglasak ipak biti na Schubertovoj religioznoj glazbi, točnije njegovom „Magnificatu“ u C-duru. To manje poznato djelo je skladao s 18 godina, a njegova se praizvedba (iako nažalost ne postoje podaci o tome), po svemu sudeći, dogodila u lichtentalskoj crkvi u predgrađu Beča gdje je živio. Upravo se u toj crkvi 12 godina prije skladanja ovog djela počeo aktivno baviti glazbom, točnije zborskim pjevanjem, a tamošnji mu je zborovođa M. Holzer davao prve poduke iz glazbene teorije i pjevanja, uz poduke sviranja klavira i violine. Osim prvih poduka, Schubert u istoj crkvi prvi puta javno izvodi vlastito djelo za veći ansambl – „Misu u F-duru“.

¹ Poznat i kao „Weltschmerz“

1. Životopis skladatelja

1.1. Djetinjstvo i školovanje

Franz Peter Schubert rođen je 31. siječnja 1797. godine u predgrađu Beča kao dvanaesto dijete majke Marie Elisabethe Katharine (poznata kao samo Elisabeth) i oca Franza Theodora Floriana Schuberta. Kršten je odmah sljedeći dan, što je bila uobičajena praksa u prošlosti zbog velike smrtnosti dojenčadi. Tako je i u ovoj obitelji sedmero novorođenčadi preminulo u samo prva dva tjedna, i još jedno dijete (Josef) u dobi od 3 godine. Njihovi su roditelji oboje bili imigranti iz (danas) Čeških pokrajina: otac je bio školski učitelj koji iz Moravske seli u pregrađe Beča u potrazi za poslom, dok je majka Elizabeth doselila iz pokrajine Šleske u potrazi za boljim životom. Njen je otac, Franz Johann Vietz dugo bio cijenjeni bravar i proizvođač oružja, što ga je uzdiglo do glavne pozicije u cehu bravara i kovača. Tadašnji je „Sedmogodišnji rat“, međutim, nanio toliku materijalnu štetu pokrajini, da se obitelj našla u financijskim poteškoćama i otac je bio primoran koristiti novac ceha. Zbog toga biva uhićen, međutim, ipak ne i osuđen na zatvor, iako se takav čin smatrao kaznenim djelom. Posramljen, odlazi sa svojom obitelji tražiti mjesto gdje može započeti novi život, gdje ga nitko ne poznaje i gdje može biti bez tereta svoje prošlosti. Nažalost, na dugom i iscrpljujućem putu za Beč umire njegova supruga, a nakon što su stigli u Beč i smjestili se umire i on. Elisabethin mlađi brat Felix je primoran pronaći posao, a ona ostaje brinuti se za njihovu mlađu sestru Magdalenu dok obje nisu bile sposobne pronaći posao domaćice. Franz Schubert stariji i Elisabeth se upoznaju i uskoro vjenčaju 1785. Iste godine iščekuju svoje prvo dijete. Osim posla učitelja u školi ostatak vremena provodi držeći privatne instrukcije, a već sljedeće godine i sam počinje voditi svoju školu. Elisabeth je za to vrijeme potpuno usmjerena na kućanstvo i odgoj djece.

Godine 1797. kada je rođen Franz Peter, postojeća škola postaje premala za sve veći broj učenika, pa se nastava održava u čak dvije smjene. Broj novih učenika je toliko porastao da je 4 godine kasnije Franz kupio kuću, za svoju obitelj i kao prostor za potrebe škole. Najesen se obitelj seli u odvojenu, udobniju kuću, čime škola postaje prostranija. Godine 1804. škola broji čak 300 polaznika. Istu školu tada pohađa i Franz Peter. On od samih početaka pokazuje velike intelektualne sposobnosti što potvrđuje i činjenica da je bio najbolji učenik razreda. Uz to, zamjetan je bio i njegov afinitet i osjetljivost prema glazbenim zvukovima kada bi ih čuo u lichtentalskoj crkvi (gdje je slušao pjevanje zbora i orgulje), kod uličnih glazbenika, ali i u svome domu. Otac je svirao violinu i violončelo te podučavao Franzovu stariju braću. Brat

Ignaz ga počinje podučavati klaviru, međutim, nakon samo nekoliko mjeseci, mlađi je Franz već na Ignazu nedostižnoj razini sviranja. Otac ga podučava sviranju violine te uviđa velike sposobnosti svoga sina, zbog čega ga vodi profesionalnom glazbeniku – zborovodi lichtentalske crkve, Michaelu Holzeru. Tamo dobiva poduke iz glazbene teorije, klavira, violine i pjevanja. Mladi je Schubert imao lijep i visok glas te pokazivao intuitivnu muzikalnost, pa ubrzo postaje članom crkvenog zbora. Za vrijeme mise povremeno svira violinu uz Holzerovu pratnju na orguljama. U tom periodu nastaju Schubertova prva djela: popijevke, kvarteti i klavirska djela, od kojih, nažalost, nijedno nije sačuvano.

Iako nema pisanih dokaza, vjerojatno je upravo Holzer predložio Schubertovu ocu da nadarenog sina odvede Antoniju Salieriju, kapelniku na dvoru austrijskog cara Franje I., utjecajnom skladatelju i učitelju tadašnjega Beča. Godine 1804. sedmogodišnji Schubert nosi svoje najnovije skladbe Salieriju te mu pokazuje svoje vještine u pjevanju te sviranju klavira i violine. Salieri, impresioniran Schubertovim sposobnostima, predlaže ocu da, čim navršši 11 godina, dječak pristupi prijemnom ispitu za nove zborashe na dvorskoj kapeli. Na skladateljev prijedlog, slijedeće se četiri godine Schubert priprema za mjesto u poznatom zboru, a iskustvo stječe u lichtentalskoj crkvi iz susjedstva. U svibnju 1808. godine u novinama izlazi vijest o audiciji za nove pjevače zbora dvorske kapele i prijemnom ispitu koji će se održati u rujnu. Osim mjesta u zboru, Schubert bi uspješno položenim prijemnim ispitom ostvario pravo na stipendiju i školovanje u klasičnoj gimnaziji Stadtkonvikta. U ustanovi bi imao osiguran smještaj te pravo na obrazovanje do kraja godine u kojoj započne mutacija. Ukoliko bi kroz godine školovanja učenik imao odlične ocjene i uzorno vladanje, dopušteno bi bilo i daljnje besplatno školovanje.

Schubert je na prijemnom ispitu pokazao kako je vještinom ispred svih kolega svoga uzrasta, te je primljen u carev privatni kapelnički zbor, a tako i u klasičnu gimnaziju Stadtkonvikta. Ta je novoosnovana² obrazovna ustanova nudila i smještaj polaznicima, i to većinom učenicima – glazbenicima s dvora. Stadtkonvikt su vodili redovnici pijaristi koji su i predavali, ali i održavali strogu disciplinu. Životni uvjeti koje je nudio Stadtkonvikt bili su niskog standarda: zgrade su bile hladne, samo povremeno grijane preko zime te je nedostajalo hrane za kvalitetno prehraniti učenike. Loši su uvjeti bili posljedica Napoleonskih ratova koji su

² Stadtkonvikt je osnovan 1803. godine

osiromašili carstvo i, konačno, doveli do bankrota carstva 1811. godine. Ravnatelj Stadtkonvikta, Dr. Innocenz Lang, bio je priznati teolog, te ga se opisuje kao ozbiljnog i sumornog, ali poštenog i vrijednog poštovanja. Upravo je Schubertova druga simfonija posvećena Langu, čime mu skladatelj iskazuje svoje poštovanje. Iako sam nije bio glazbeno obrazovan, ravnatelj je poticao glazbene aktivnosti do te mjere da se Stadtkonvikt smatrao i malim glazbenim konzervatorijem. Svake je večeri orkestar Stadtkonvikta, pod ravnanjem Wenzela Ruzicke, uvježbavao jednu do dvije uvertire i simfoniju. Ako sam Ruzicka ne bi bio u mogućnosti voditi probu, to bi radio izabrani stariji učenik uz pomoć mlađeg asistenta, najčešće zborša. Za zborše su bile obavezne poduke iz klavira, violine i glazbene teorije, dok je za ostale učenike ravnatelj osiguravao instrumente i poduke. Orkestar je brzo narastao i dosegao zavidan nivo kvalitete da su mogli izvoditi sve veća djela.

Prije dolaska u Stadtkonvikt, Schubert nije imao prilike često čuti i vidjeti orkestar, pa je lako moguće zamisliti njegovo uzbuđenje kada se pridružio dionici druge violine. Učenik koji je često vodio probe orkestra bio je Josef von Spaun. On uskoro postaje Schubertovim prijateljem te poziva mladog glazbenika na mjesto, ranije spomenutog, pomoćnika na probama. Na toj je poziciji bio zadužen održavati glazbala, postavljati partiture i paliti svijeće. Taj je posao predstavljao veliku odgovornost, ali mu je davao smisao i približio ga tehničkoj (praktičnoj) strani glazbe. Prvi puta van svog doma, slobodno vrijeme većinom provodi usamljen i izoliran, ali ga pozicija Spaunovog asistenta i glazbeno iskustvo brojnih probi ipak spašavaju od zatvaranja u sebe. Devet godina stariji Spaun zamjećuje Schubertov talent, njegovu opčinjenost i uzbuđenje pri stvaranju i otkrivanju glazbe – „glazba bi indiferentnog i povučenog dječaka oživila i pobudila³“. Pjevanje u zboru Franzu zasigurno nije predstavljalo veći problem pošto je već imao prakse iz lichtentalske crkve. Režim dnevnih proba koji je drugim učenicima bio na teret, njemu je pričinjavao zadovoljstvo, posebno zbog visokog standarda izvođenja glazbe. Tu je Schubert imao priliku upoznati se sa širokim repertoarom crkvene glazbe i djelima velikih skladatelja. Nažalost, u proljeće 1809. Napoleon napada Beč zbog čega austrijski car bježi, a dvorska se kapela zatvara. Školovanje u Stadtkonviktu se nastavlja, ali uz svakodnevni strah učenika za vlastiti život. U svibnju iste godine stanje eskalira, Beč je u opsadnom stanju, a prizori užarenih topovskih kugli na nebu postaju

³ Elisabeth NORMAN McKAY: *Franz Schubert, a biography*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 18. (Spaun o mladom Schubertu)

zabrinjavajućom svakodnevicom. Francuska okupacija donosi ukidanje orkestralnih proba, što je, uz obustavljanje zbora dvorske kapele, mladog Schuberta dodatno zatvorilo prema drugim učenicima. Spaun je bio jedini koji ga je mogao razumjeti, međutim, te je godine bio na odlasku iz Stadtkonvikta. Schubert svome jedinome prijatelju zavidi na „bijegu iz zatočeništva“⁴ i općeniti mu je stav izrazito pesimističan, no ocjene iz tog perioda pokazuju kako je i dalje bio uzoran te izrazito marljiv učenik.

U slijedeće dvije godine Schubert se potpuno posvećuje glazbi, što ga dodatno odmiče od društva svojih vršnjaka. Kada je započela njegova druga godina u Stadtkonviktu, Francuzi su već napustili Beč, zbor dvorske kapele je ponovno okupljen, a probe orkestra na kampusu oživljuju. Razina njegovih glazbenih vještina postaje sve očitijom, zbog čega njegovi učitelji, u rujnu 1810. godine, šalju pismo grofu dvorske glazbe Kuefsteinu kako bi se trebala posvetiti posebna pažnja na glazbeno obrazovanje Franza Schuberta. U godini koja je uslijedila, Schubert postaje koncert-majstorom orkestra u Stadtkonviktu te redovito vodi probe kada je Ruzicka odsutan. Taj je period bio obilježen intenzivnim bavljenjem glazbom: na probama upoznaje glazbu Haydna, Mozarta i Beethovena, s drugim učenicima često prosvirava i izvodi solo-popijevke, duete i komornu glazbu, a za vrijeme praznika svira violu u kvartetu sa svojom braćom i ocem. Uz to, raste mu i reputacija kao skladatelju, u čemu je Schubert još uvijek samouk. Godine 1811. Spaun se vraća u Beč, zapošljava se, a svoju malu plaću troši na papir za Schubertovo skladanje i zajedničke odlaske na izvedbe opera. Takvi izlasci pobuđuju Schuberta na skladanje prve opere „Der Spiegelritter“ kontroverznog dramaturga Augusta von Kotzebuea (1761.-1819.). Kasnije će dramu „Des Teufels Lustschloss“ istog pisca koristiti kao libreto za svoje drugo operno djelo.

Schubertu 1812. godine umire majka u 55. godini života. Kako je te godine počeo mutirati bio je oslobođen obaveza u zboru, a slobodno vrijeme provodi na privatnim podukama iz glazbene teorije i kompozicije kod Antonija Salierija. Pod vodstvom poznatog učitelja Schubert brzo sazrijeva – u samo nekoliko mjeseci znatno napreduje i u teoriji i u tehnici skladanja. Opus njegovih djela se u kratkom vremenu znatno povećava. Salierija posjećuje dvaput tjedno, gdje osim teorije i kompozicije proučava partiture velikih opera i velikih skladatelja poput Glücka i Mozarta. Porastom interesa za glazbu počinje zanemarivati školu s idejom da

⁴ Elisabeth NORMAN McKAY: *Franz Schubert, a biography*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 20.

je njegova sudbina živjeti život umjetnika. U svojim djelima sve više koristi suvremenu filozofiju i poeziju te time počinje privlačiti pažnju starijih učenika Stadtkonvikta. Mladi se skladatelj svojim afinitetom prema filozofiji i poeziji najbolje može izraziti *liedom*, solo-popijevkom skladanom na tekstove njemačkih romantičarskih pjesnika. Upravo iz tog razloga veći dio njegova ranog opusa čine solo-popijevke. One su zasigurno najprepoznatljiviji dio Schubertova skladateljskog rada, međutim, njegov učitelj eksplicitno pokazuje svoj negativni stav prema, tada novom *liedu*. Po završetku školske godine, šesnaestogodišnji Schubert se vraća svojoj kući s idejom da napusti školovanje i posveti se isključivo glazbi. Ostale predmete smatra nevažnima za svoje glazbeno napredovanje. Njegov otac isprva ne podržava ideju, ali kasnije pristaje uz jedan uvjet: Franz mora postati učitelj kako bi mogao osigurati egzistenciju. U listopadu 1813. godine dovršava svoju prvu simfoniju, a pred kraj godine se upisuje na učiteljski fakultet.

1.2. Studiranje i zapošljavanje

Schubert pohađa učiteljski fakultet i živi u kući svoga strogoga oca. Uz to, sve se više bavi glazbom: nastavlja dvaput tjedno odlaziti Salieriju i postaje aktivniji u zboru lichtentalske crkve. Tamo njegov brat Ferdinand svira orgulje, a njegov prvi učitelj Holzer još uvijek vodi zbor. U crkvenom su repertoaru tada najzastupljenija djela skladatelja poput: Haydna (Michaela i Josepha), Mozarta, Albrechtsbergera, a uskoro se popisu pridodaje i Schubertova glazba. Osim angažmana u crkvi i poduka kod Salierija, bavi se sviranjem komorne glazbe u obitelji i s prijateljima. Obiteljski gudački kvartet se postepeno počeo povećavati i razvijati u sve brojniji sastav koji bi se okupljao uvečer u prostoru očeve škole. Te su večeri dobile naziv Schubertijade, a održavale su se često. Iako je otišao iz Stadtkonvikta, redovito se tamo vraća kako bi s orkestrom i prijateljima isprobavao svoje nove skladbe. U proljeće 1814. lichtentalska crkva, za proslavu svoje stote obljetnice, koja će se održati na jesen, od Schuberta naručuje slavljeničku misu. On već sutradan započinje rad na misi u F duru, a dovršava ju u rujnu. Sam ravna probama i izvedbom koja je ostvarila veliki uspjeh. Bilo je to prvo javno izvođenje Schubertovog djela. Istovremeno u rujnu polaže ispite na učiteljskom fakultetu.

U narednim je mjesecima zaposlen u očevoj školi kao šesti učitelj, međutim, Schubert se ne vidi u toj struci i zamjera ocu što to vrijeme ne provodi skladajući. Kao učitelj, ne pokazuje strpljenje za učenike, često je grub i strog. Ne sviđa mu se ni činjenica da živi kod kuće po pravilima svog strogog, ali voljenog oca. Bez obzira na takvu situaciju, u posljednja tri mjeseca 1814. godine, Schubert sklada, ranije spomenutu, drugu simfoniju te čak 11 solo-popijevki, među kojima se našla i jedna od njegovih najznačajnijih – „Gretchen am Spinnrade“. Taj je velik broj radova bio namijenjen izvedbi sopranistice Therese Grob, u koju je bio nesretno zaljubljen. Njegov trenutni posao je bio premalo plaćen da bi ispunjavao zakonske uvjete za brak i obitelj, a bolje plaćeni posao, s kojim bi mogao zadovoljiti egzistencijalne troškove nije mogao pronaći. Slijedeće su dvije godine najproduktivnije dvije godine Schubertovog života u kojima stvara oko 360 djela, što je više od trećine cjelokupnog opusa. Imajući Therese Grob na umu, piše popijevke „Salve Regina“ za solo sopran i sakralna djela koja imaju istaknutu dionicu solo soprana poput „Mise u G-duru“, „Mise u B-duru“ te „Magnificat u C-duru“. Općenito, u ranim djelima Schubert pokazuje tradiciju Bečke klasične škole: jasna struktura s klasičnom instrumentacijom koja dovodi do prozračne teksture. Kasnija djela odišu ozbiljnošću i melankolijom koje će proizaći iz njegovih životnih iskustava i zdravstvenih problema.

Schubert je okružen utjecajnim prijateljima, umjetnicima i filozofima. Oni su najviše zaslužni za većinu prilika u njegovoj karijeri. Sam skladatelj je po prirodi bio često društveno neprilagodljiv – jako topao i naivan, a istovremeno i temperamentan. Za njegov su profesionalni probitak zato najviše zaslužni ranije spomenuti Spaun i Schober. Franz von Schober, pjesnik iz imućne švedske obitelji, 1817. godine nudi smještaj Schubertu te pristup kvalitetnom klaviru sa 6 oktava i upoznaje ga sa značajnim pjevačem Johannom Voglom. Pjevač, zadivljen Schubertovim djelima, potiče ga na daljnji rad i od tog trenutka nadalje potpomaže razvoju Schubertove profesionalne reputacije. Takve se savršene okolnosti za stvaranje nisu održale dugo. Kako je Schoberov stariji brat ranjen dok je služio u austrijskoj vojsci, te se vratio u Beč, Franz Schubert krajem godine (1817.) gubi smještaj, a time i pristup klaviru. Bez ikakvih prihoda i sponzora, primoran je vratiti se svome ocu i ponovno zaposliti kao učitelj. Iako nezadovoljan, u tom periodu opet sklada velik broj djela, pošto mu je jedino glazba bila bijeg iz pedagoške svakodnevice. U isto vrijeme, počela su se izdavati neka od njegovih djela, što mu je dalo dodatnu motivaciju za stvaranje.

Na ljeto 1818. godine pozvan je na plaćeni angažman učitelja klavira plemićke obitelji Esterhazy u vikendicu u današnjem gradu Želiezovce⁵. Tamo pronalazi još inspiracije i volje za skladanjem. Po povratku, u studenom iste godine, Vogl mu uspijeva ishodovati angažman za skladanje operete „Die Zwillingsbrüder“ za kazalište „Kärntnertor“, u kojoj bi Vogl izvodio dvostruku ulogu glavnih likova blizanaca. Taj je angažman Schubertu značio, dugo očekivano, probijanje u kazališni svijet, a mogući uspjeh bi mu osigurao egzistenciju kao skladatelju. Uz brojne bliske prijatelje, koji su se brinuli za njegov probitak, Schubertova je reputacija do 1820. godine postepeno rasla, njegova su se djela sve češće izvodila, posebice solo-popijevke, orkestralna te crkvena djela. Djela mu se tiskaju, a Schubert ostavlja dobar dojam i u svojoj kazališnoj glazbi. Sve se više izdaju njegova djela. Glazbena karijera mu se dobro razvijala, no s druge strane, njegovi su dobročinitelji znali za Schubertov temperament, potrebu za stimulacijom, ali i samoćom. S vremenom je njegova narav postajala sve zahtjevnijom do razine zanemarivanja i nestrpljivosti prema onima koji su mu željeli pomoći te svađe s izdavačem. Drastična promjena u njegovom životu nastupa krajem 1822. godine, kada razvija prve simptome sifilisa.

1.3. Bolest i posljednje godine života

Iako je bolest negativno utjecala na njegovo zdravlje, romantičarski koncept umjetnikove patnje je Schubertu poslužio kao sredstvo za upoznavanje sebe samoga. Potvrda toga stava nalazi se u jednoj od bilješki Schubertova dnevnika iz 1824. godine u kojoj navodi da „bol izoštrava razumijevanje i jača um“⁶. Djela koja nastaju nakon 1823. godine sadržavaju „elemente novo iskušane fizičke boli i mučnog stanja uma zbog nesreće sadašnjosti i nesigurnost budućnosti“⁷. U potpunosti nestaje prije spomenuta prozračnost, lakoća, nevinost, šarm i duhovitost u njegovoj glazbi, te ih zamjenjuju ozbiljnost, melankolija, rezignacija i bijes. Osim toga, Schubert je pokazivao i simptome ciklotimije, tada netretiranog, blagog oblika bipolarnog poremećaja karakteriziranog promjenama u raspoloženju, usponima i padovima bez mogućnosti samoregulacije. Psihičko mu se stanje, pojavom spolne bolesti,

⁵ Grad u Slovačkoj

⁶ Elisabeth NORMAN McKAY: *Franz Schubert, a biography*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 191.-192.

⁷ Ibid., str. 100.

počelo znatno pogoršavati, razvijajući se u sve teži stupanj poremećaja. Njegovo se zdravstveno stanje od jeseni 1824. godine počinje poboljšavati, vraća se normalnom životu i skladateljskom radu, bez naznaka naglih promjena u raspoloženju. Nažalost, destruktivno ponašanje javlja se godine 1826. kada često ostaje bez novca zbog plaćanja liječenja, ali i rastrošnosti. Sve više pokazuje sklonost prema alkoholu, opijumu te pretjeranoj seksualnoj aktivnosti. U posljednjim danima Schubertova života 1828. godine, njegovi su prijatelji, svjesni njegova stanja, bili u strahu uopće posjetiti ga pošto je osim sifilisa imao i vrućicu nepoznatog uzroka. Bez obzira na bolest, njegov ga brat Ferdinand prihvaća u svoj dom s obitelji jer nije bilo pravog razloga za brigu o zaraznosti u tom stadiju bolesti. Sredinom studenog, stanje se pogoršavalo iz sata u sat – proganjale su ga halucinacije, temperatura mu se nije spuštala, vjerojatno je imao anemiju i bolovao od trovanja živom, a iz simptoma je moguće zaključiti da je dio bolesti i kardiovaskularne prirode. 18. studenog pada u komu, a samo dva dana kasnije, u poslijepodnevnim satima umire.

2. Schubertova crkvena glazba

Franz Schubert odrasta u religioznoj i strogoj obitelji te je u mladosti i sam bio pobožan. Njegovi su otac i stric bili učitelji koje su školovali svećenici Isusovci, a njegov je djed čak platio podizanje spomenika „Kristu od Planine Maslina“. Kada su se Franz stariji i Elisabeth vjenčali, nastojali su odgojiti djecu u katoličkoj tradiciji. U djetinjstvu Schubert upoznaje Holzera, svog prvog profesionalnog glazbenog učitelja koji je i sam izrazito pobožan te je sigurno prenio takvu sklonost vjeri i na svog mladog učenika. U Stadtkonviktu, gdje se školovao, Schubert je također bio izložen religiji pošto su školu vodili redovnici pijaristi, a osim akademskih predmeta, polaznici su pohađali i vjeronauk. Kako je Schubert odrastao i upoznao ljude koji su imali važnu ulogu u razvoju njegova mišljenja o vjeri i stavovima prema instituciji crkve, sve je više do izražaja dolazilo negativno stajalište o aspektu dogmatizma religije te se i sam odmiče od prakticiranja katolicizma. U njegovom slučaju, međutim, to nepovjerenje prema utjecajnoj instituciji crkve ne znači i gubitak ili odbacivanje vjere. Postoje dokazi da se Schubert sam i dalje, do kraja svoga života, smatrao vjernikom.

Bio zagovornik crkve ili ne, Schubertov je život bio vezan uz nju. Osim što je odgajan u katoličkoj obitelji i školovan u klasičnoj gimnaziji, on ozbiljno razmišlja o zaposlenju na mjestu crkvenog kapelnika. To je bilo jedno od rijetkih radnih mjesta koje je glazbeniku osiguravalo stalnu egzistenciju. Uz to, bio je jako dobro upoznat s katoličkom liturgijom iz razloga što je u klasičnoj gimnaziji pohađao vjeronauk, a učio je i latinski jezik. Izučavanje tih dvaju predmeta postavilo mu je odličan temelj za razumijevanje načina skladanja na liturgijski tekst. To podrazumijeva dobro poznavanje jezične gramatike i vokabulara kako bi glazba i tekst bili smisljeno povezani. Detaljnije i još više u dubinu idu interpretacija i razumijevanje teksta, često prenesenog značenja, u svrhu glazbenog izražavanja pisanog liturgijskog sadržaja. Schubertov opus glazbe na liturgijski tekst čini⁸: šest (dovršenih) misa, pet „Stabat Matera“, rekvijem, pet „Tantum erga“, tri ofertorija, pet „Salve Regina“, šest antifona i „Magnificat“. Njegova je misa u F-duru (1814.) bila ujedno i prvo njegovo veliko javno izvedeno djelo, čiji je nastup prošao uspješno. Schubertov je učitelj Salieri nazočio drugoj izvedbi mise, nakon čega je izrazio ponos na svog učenika. Potaknut tim iskustvom, Schubert slijedeće dvije godine sklada sakralnu glazbu za lichtentalsku crkvu, ali i sopranisticu Therese Grob u koju je zaljubljen. Nakon što postaje očito da njihov ljubavni odnos zbog Schubertovog materijalnog stanja nije moguć,

⁸ Jason JYE-SUNG MOON: *A guide to Franz Schubert's religious songs*, Indiana, Indiana University, 2013., 15.

razočaran istinom, ulaže sve manje energije u traženje radnog mjesta crkvenog kapelnika. Unatoč tome, i dalje se bavi religioznim temama, ali umjesto latinskog, više sklada na njemačkom jeziku – udaljava se od katoličke crkve i bliži se protestantizmu.

Schubert je često prozivan zbog izostavljanja dijelova teksta mise, što je davalo dojam prkošenja i odbijanja crkve. Iako većina takvih skraćivanja nije stalna, jedan dio teksta koji je opetovano i namjerno izbacivan iz svih njegovih misa je iz stavka „Credo“ – „et unam sanctam catholicam et apostoliam ecclesiam“⁹. Crkva zato nije priznavala njegova djela, ali su njegove mise ipak izdane jer su izdavači te detalje previdjeli. Uz to što je bio tako mlad i nepriznat skladatelj, njegovo svjesno izostavljanje dijelova liturgijskih tekstova ga je vjerojatno koštalo priželjkivanog radnog mjesta kapelnika.

U njegovom bogatom opusu solo-popijevki, njih četrdesetak je bilo skladano na religiozni tekst. Većina sakralnih solo-popijevki je nastala u ranoj fazi skladanja, iako njih ne prestaje skladati i kasnije. Tekstove za ta djela mogao je sam birati iz pjesničkih radova koje je čitao. Upravo je zato sakralna solo – popijevka za njega i puno osobnija od liturgijske glazbe. Još jedan mogući razlog skladanja ove vrste jest da je Schubert u tom periodu ogorčen crkvom i njenim zabranama, zbog čega je moguće da ne želi svoju religioznost izražavati liturgijskim tekstovima.

Sakralne solo - popijevke se karakterno i strukturalno ni po čemu ne razlikuju od onih nereligioznih. Između 1815. i 1819. godine, Schubert sklada religiozne solo-popijevke u strofnoj formi (njih 24), a u kasnoj fazi skladanja te su skladbe prokomponirane forme. Većina religioznih popijevki izdana je tek nakon njegove smrti, dok se neke još uvijek otkrivaju te danas nisu toliko poznate i izvođene kao ostatak Schubertova opusa solo-popijevki. Uz navedeno, još je jedan razlog zanemarivanja spomenutih djela u prošlosti, a to je i sama poezija na koju su skladana. Naime, većina je Schubertovih religioznih popijevki proizašla iz poezije nepriznatih, manje kvalitetnih i nepoznatih pisaca, većinom i njegovih poznanika. Te je pisce, u umjetničkim krugovima, pratila reputacija stvaranja djela niže umjetničke vrijednosti. Između ostalih, tu su skupinu činili i Schubertovi prijatelji poput Schobera, Stadlera, Körnera i Collina.

⁹ Prijevod: „i u jednu svetu katoličku i apostolsku crkvu“

U posljednjoj godini života opet više sklada sakralnu; liturgijsku i neliturgijsku glazbu. Schubert je vjerojatno bio svjestan neizbježne i skore smrti, a kako je za svoga života bio religiozan, na kraju se okreće vjeri kao izvoru utjehe i spokoja. To se nazire u djelima kao što su: „Misa u Es-duru“, „Psalam 92“, tri korala („Mirjams Siegesgesang“, „Hymnus an den heiligen Geist“ i „Glaube, Hoffnung und Liebe“), „Tantum ergo“ i ofertorij „Intende voci“. Ovaj je ofertorij Schubertovo posljednje sakralno djelo skladano u tjednima kad je njegov brat Ferdinand skrbio za njega te je vjerojatno to bila i njegova zadnja glazbena molitva.

3. Hvalospjev „Magnificat“

3.1. O hvalospjevu „Magnificat“

„Magnificat“ ili „Veliča“ liturgijski je hvalospjev izrazito lirskog teksta kojega je pronašao i nadopunio sv. Luka te zapisao u evanđelje. U njemu trudna Djevica Marija izražava ushićenje te veliča Boga zbog Njegovih djela za čovječanstvo i podarenog Sina Božjega koji će zauvijek kraljevati izraelskim narodom. Okolnosti nastanka hvalospjeva po evanđelju odnose se na susret Djevice Marije s Elizabetom, njenom rođakinjom koja je također trudna. Na samom početku evanđelja saznajemo da Elizabeta i njen suprug, svećenik Zaharija, godinama nisu mogli dobiti dijete, međutim, dok je bio u hramu za vrijeme molitve, Zahariji se ukazao anđeo Gabrijel s radosnom vijesti – Elizabeta će zatrudnjeti. Ona će roditi sina koji će se zvati Ivan¹⁰ i on će „mnogu djecu Izraelovu obratiti Gospodinu, Bogu njihovu.“¹¹ Nedugo nakon toga, anđeo se ukazao i Djevici Mariji da joj navijesti rođenje Sina Božjega začetog po Duhu Svetom. Evanđelje tako od samog početka pokazuje kako će neznatni i ponizni, naspram oholih moćnika, biti uvijek nagrađeni i uzdignuti.

3.2. O autoru hvalospjeva

Evanđelist sv. Luka rođen je u Antiohiji Sirijskoj kao poganin, a živio je za vrijeme prvog stoljeća u Grčkoj. Bio je ugledan liječnik, vrlo učen i načitan čovjek. Iako je živio u istom vremenu kada i Isus Krist, nije ga nikada upoznao niti slijedio. Luka je surađivao sa sv. Pavlom, međutim, suprotno mišljenju nekih bibliografa, vjerojatno ga nije pratio na misijskim putovanjima pošto se u djelima tih dvaju autora ne podudaraju informacije o vremenskom slijedu putovanja u Jeruzalem. Pored spomenutog evanđelja, Luka piše i Djela apostolska – oba su pisana na grčkom jeziku otmjenom dikcijom i velikim smislom za povijesnu točnost¹². „Djela apostolska“ Luka piše koristeći tematiku ranokršćanskog naviještanja u sklopu poziva na obraćenje i krštenje Židova i poganih Grka. Židovima se nastoji približiti biblijskim citatima, a filozofskim stilom pisanja želi privući Grke. Luka djela piše s nakanom preobraćenja naroda na kršćanstvo, a bibliografski stručnjaci u njegovim djelima ističu i povijesnu točnost te smisao za medicinsku problematiku. Sadržajem je velika pažnja posvećena upravo siromasima, bolesnima, djeci i udovicama – „općenito je naglašena socijalna nota“¹³. Sagledamo li Lukina

¹⁰ kasnije poznatiji pod imenom Ivan Krstitelj

¹¹ Adalbert REBIĆ, Jerko FUĆAK, Bonaventura DUDA: *Jeruzalemska Biblija*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2011., Lk 1, 16, 1460.

¹² Vjekoslav DORN: Liječnici i sveci, članak iz časopisa „*Bogoslovska smotra*“, Vol. 44 br. 1, 1974., 141.

¹³ Vjekoslav DORN: Liječnici i sveci, članak iz časopisa „*Bogoslovska smotra*“, Vol. 44 br. 1, 1974., 141.

djela u cjelosti, njegov je cilj dati čvrst temelj kršćanstvu ukazujući na unutarnju snagu rane Crkve i silu Duha Svetoga¹⁴. Sv. Luka je ostatak života proveo služeći Bogu, a umire neoženjen oko 84. godine u Beociji u Grčkoj.

3.3. Stilske značajke teksta „Magnificata“

„Evandjelje po Luki“ sadrži četiri hvalospjeva različitih autora, a stil pisanja nam otkriva da nijedan nije izvorno Lukin. Stil evanđelista jest više pripovjedački i povijesni, pri čemu opisuje duboko proživljeno iskustvo vjere. Ovi hvalospjevi pokazuju i odlike drame – uočljivi su likovi različitih strana i njihovi odnosi – Bog, pobožni narod i oni oholi. Zajedno, četiri himne govore o: dolasku Sina Božjega (*Magnificat*), rođenju sina proroka Zaharije (*Benedictus*), rođenju Mesije (*Gloria*) i njegovoj objavi u Izraelu (*Nunc Dimitis*). „Nedvojbeno je da se Marijin *Magnificat* oslanja na psalamske himne te je uz Zaharijin *Benedictus*, anđeosku pjesmu *Gloria in Excelsis* i Šimunov *Nunc Dimitis* jedna od prvih kršćansko-židovskih himni¹⁵“. Izvori ovog hvalospjeva mogu se pronaći još u Starom Zavjetu, točnije u „Aninom hvalospjevu“¹⁶. Njega se s pravom može smatrati „prototipom“ Marijinog „Veliča“ sa sličnostima u strukturi, stilu pisanja, tematikom rođenja te izdizanjem neznatnih nad zlikovcima.

Luka pronalazi izvorne pjesme na hebrejskom ili aramejskom te ih, s malim preinakama, unosi u svoje djelo¹⁷. Ta se židovsko-kršćanska poveznica u *Magnificatu* prepoznaje i u stilu pisanja specifičnom za psalme i psaltire Starog zavjeta, prvog dijela Biblije kojega priznaju obje spomenute religije. Ta su stilska obilježja: paralelizam, ponavljanje, ujednačeni ritam, akcent, strofe, preokret i kontrast¹⁸.

¹⁴ Adalbert REBIĆ, Jerko FUĆAK, Bonaventura DUDA: *Jeruzalemska Biblija*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2011., 1544.

¹⁵ Đurđica GARVANOVIĆ-POROBIJA: Koegzistentne razine značenja u Marijinu Magnificatu, članak iz časopisa „*Kairos*“, Vol. 3 br. 2, 2009. 323.

¹⁶ Adalbert REBIĆ, Jerko FUĆAK, Bonaventura DUDA: *Jeruzalemska Biblija*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2011., 1. Sam 2, 1-10, 296.

¹⁷ Celestin TOMIĆ: Magnificat – Veliča, Hvalospjev punog oslobođenja, članak iz časopisa „*Obnovljeni život*“, Vol. 40 br. 2, 1985., 157.

¹⁸ Đurđica GARVANOVIĆ-POROBIJA: Koegzistentne razine značenja u Marijinu Magnificatu, članak iz časopisa „*Kairos*“, Vol. 3 br. 2, 2009., 323.

2 ¹ Hvalospjev Anin

Nato se Ana pomoli ovako: »Kliče srce moje u Jahvi,

raste snaga moja po Bogu mom.

Šire mi se usta na dušmane moje,

jer se radujem pomoći tvojoj.

² Nitko nije svet kao što je Jahve

jer nema nikoga osim tebe

i nema hridi kao što Bog je naš.

³ Ne govorite mnogo hvastavih riječi,

neka ne izlazi drskost iz usta vaših,

jer Jahve je sveznajući Bog,

pravo on prosuđuje djela.

⁴ Lomi se lûk junacima,

nemoćni se snagom opasuju.

⁵ Nekoć siti sad se za kruh muče,

nekoć gladni ne gladuju više.

Nerotkinja rađa sedam puta,

majka brojne djece svježinu izgubi.

⁶ Jahve daje smrt i život,

ruši u Šeol i odande diže.

⁷ Jahve čini uboga i bogata,
obara čovjeka i uzvisuje.

⁸ Diže slabića iz prašine,
iz bunjišta izvlači uboga,
da ih posadi s knezovima
i da im odredi počasna mjesta.

Jer Jahvini su stupovi zemlje,
na njih je stavio ovaj svijet.

⁹ Korake čuva svojih vjernika,
zlikovce stiže propast u mraku
svojom snagom čovjek ne stječe
pobjede.

¹⁰ Koji se protive Jahvi, padaju,

Svevišnji grmi s nebesa.

Jahve sudi međama zemlje,

daje silu svojemu kralju,

uzdiže snagu pomazanika svoga.«

Slika 1. „Anin hvalospjev“ (1.Sam 2, 1-10) za usporedbu s tekstom Marijinog „Veliča“

3.4. Analiza „Magnificata“

II. Magnificat — struktura i sadržaj

- Lk 1 46 Veliča duša moja Gospodina,
47 klikće duh moj u Bogu, mome Spasitelju,
48 što pogleda na neznatnost službenice svoje:
odsad će me, evo, svi naraštaji zvati blaženom.
49 Jer velika mi djela učini Svesilni,
sveto je ime njegovo.
50 Od koljena do koljena dobrota je njegova
nad onima što ga se boje.
51 Iskaza snagu mišice svoje,
rasprši oholice umišljene.
52 Silne zbací s prijestolja,
a uzivisi neznatne.
53 Gladne napuni dobrima
a bogate otpusti prazne.
54 Prihvati Izraela, slugu svoga,
kako obeća ocima našim:
55 spomenuti se dobrote svoje
prema Abrahamu i potomstvu njegovu do vijeka.

Slika 2. Tekst „Magnificata“

Hvalospjev se sastoji od devet dvostih podijeljenih u tri kitice po sadržaju. Prva kitica (1, 46-49) u tri dvostih prikazuje himnu „neznatne službenice¹⁹“ koja pjeva o velikim djelima koje „Svesilni“ čini za nju – veličanje Boga na osobnoj razini²⁰. Marija je u zanosu, osjeća da je Bog u njoj napravio velike stvari. Samo u prvom dvostihu ističe se paralelizam „Veliča duša moja – klikće duh moj...“ i prisutno je redanje Božjih imena: „Gospodin“, „Bog“, „Spasitelj“ te u trećem dvostihu „Svesilni“ – od uzbuđenja Djevice Marija bira najljepša imena. U drugom je dvostihu prisutan preokret između neznatnosti Marije koja će, rođenjem Isusa, u očima svih naraštaja postati blaženom.

Druga je kitica sačinjena od četiri dvostih koji se odnose na djela „Svevišnjeg“ kroz povijest, njegovu blagonaklonost prema skromnima i siromašnima naspram oholima. Indirektno, Marija govori kakvi bi ljudi trebali biti da se svide Bogu. Sljedeća dva dvostih čine paralelizam kroz koji se ljude različitih osobina stavlja u suprotne pozicije – kontrast koji stvara dramatičnost. Središnja je kitica ujedno i svojevrsna antologija starih psalama koji izražavaju

¹⁹ Djevice Marije

²⁰ Osobno iskustvo Boga

kršćansku novost²¹. Dvostisi pod brojevima 54 i 55 čine treću kiticu posvećenu proročkom navješćaju „spasjenja Izraela“ i vjernosti Boga koji ispunjava dana obećanja²². Ta su se obećanja upravo ispunila dolaskom sina Božjega. Osim toga „između redova“ se provlače tri teme koje povezuju strofe. „Tema neznatnosti povezuje prvu i drugu strofu, tema milosrđa povezuje drugu i treću, dok tema služenja povezuje prvu i treću²³“. Likovi u *Magnificatu* su milosrdni Bog i Marija, koja predstavlja ponizno stvorenje, svjesno svoje neznatnosti, ali puno pouzdanja u Boga. Taj oblik poniznosti i služenja potiče djelovanje Božjeg milosrđa.

„*Magnificat* novim stilom prepjevava stare psalme Božjeg naroda u novom svjetlu i konačnoj objavi ljubavi i milosti²⁴“ te kao takav predstavlja jedan sažetak cijelog evanđelja. Zanimljivo je sagledati isti taj *Magnificat* i kao sredstvo oštre kritike i protesta protiv bogataša, tirana i općenito oholih vlastodržaca koji ugnjetavaju one slabe i nezaštićene, zbog čega hvalospjev poprima i ulogu vezivnog tkiva za pojedince potlačenog naroda – poticaj na zajedničku misiju stvaranja svijeta ljubavi, pravde, mira i blagostanja²⁵.

3.5. „Magnificat“ u glazbenoj i likovnoj umjetnosti

Poznate primjere „Magnificata“ u glazbi možemo naći već u renesansnih skladatelja kao što su Palestrina i Lasso te u baroku Schütz i Bach. „J. S. Bach je od *Magnificata* napravio djelo opsežnih dimenzija, davši u njemu sliku velikog blagdana, ispunjenu radošću i poletom²⁶“. Skladatelj koristi djelo kao pohvalu majčinstvu, zbog čega ističe ženske glasove u zborskim točkama, a njegov je „Magnificat“ ujedno i najpoznatiji. Uz navedene, mnogi su drugi skladatelji također uglazbili hvalospjev, između ostalih: Vivaldi, Brückner, Rahmanjinov te u novije vrijeme Rutter i Pärt. Osim glazbene, likovna je umjetnost također odala počast događaju opisanom u „Magnificatu“, u djelima slikara Rafaela, F. Lippija, L. Cranacha st. i Dürera.

²¹ Celestin TOMIĆ: *Magnificat – Veliča, Hvalospjev punog oslobođenja*, članak iz časopisa „*Obnovljeni život*“, Vol. 40 br. 2, 1985., 162.

²² Ibid. 160.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. 162.

²⁵ Ibid. 164.

²⁶ Josip ANDREIS: *Povijest glazbe (1. knjiga)*, Zagreb, Liber, 1975., 505.

4. Schubertov „Magnificat“ u C-duru D 486

4.1. Podaci o djelu

„Magnificat“ D486 je skladan u rujnu 1815. godine, što ga smješta u dio opusa namijenjenog izvođenju u lichtentalskoj crkvi. Poznato nam je da se Schubert vraća u obiteljsku kuću polovicom 1813. godine, a ostaje tamo slijedeće tri godine, iz čega se da pretpostaviti da je liturgijska djela skladao za lichtentalsku crkvu. Različiti izvori kao što su djela pisaca Aloyisa Fuchsa i Heinricha Kreisslea von Hellborna navode 1816. kao godinu u kojoj Schubert stvara ovo djelo²⁷. Greška se najvjerojatnije dogodila u prepisivanju Schubertova rukopisa partiture zbog činjenice da su brojevi 5 i 6 vizualno jako slični. Pored partiture, sačuvani su izvorni Schubertovi rukopisi zasebnih dionica orkestra, što upućuje da je djelo najvjerojatnije bilo izvedeno. Nažalost, podaci o praizvedbi „Magnificata“ nisu sačuvani.

Tekst „Magnificata“ tematski je vezan uz Božićni blagdan, a u liturgiji, posebice u Schubertovo vrijeme, zauzima važno mjesto i u blagdanu „Pohoda Blažene Djevice Marije“ te je upravo taj hvalospjev vrhunac cijelog slavlja. Uz to, tekst se u današnje vrijeme koristi i u kanonskim satima²⁸ redovnika, za vrijeme „Večernje molitve“. Schubertovo je djelo, međutim, skladano za ranije spomenute blagdane „Pohoda“, što se da zaključiti iz činjenice da je slavlje u „večernjoj molitvi“ postalo strogo ograničeno reformom „jozefinizma“ iz 1783. godine²⁹. Ideju za skladanje „Magnificata“ za taj blagdan mogao je dobiti iz svoga iskustva u zboru kapele, gdje se hvalospjev često izvodio za vrijeme prikazanja na misama u danima „Pohoda“³⁰.

Jedna od karakteristika Schubertovog skladanja liturgijske glazbe jest izostavljanje dijelova teksta, što je prisutno i u ovom djelu. Moguće je i da razlog takvom tretmanu teksta nije samo spomenuti revolt prema crkvi, nego Schubertu svojstven način glazbene interpretacije

²⁷ Salome REISER: Predgovor (1996.) zbornice partiture Schubertovog „Magnificata“ u C-duru D486, Stuttgart, Carus – Verlag, 2019., 2.

²⁸ Vrijeme koje provode u molitvi

²⁹ Rudolf FABER: Predgovor (2018.) partiture Schubertovog „Magnificata“ u C-duru D486, Kassel, Bärenreiter, 2014., 4.

³⁰ Ibid.

poezije, koji se očituje u solo – popijevkama iz ranoga perioda.

LITURGISCHER TEXT /
LITURGICAL TEXT

Magnificat anima mea dominum;
et exultavit spiritus meus in deo, salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me
dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna,
qui potens est et sanctum nomen eius,
et misericordia eius a progenie
in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae,
sicut locutus est ad patres nostros
Abraham et semini eius in saecula.

Gloria patri et filio et spiritui sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum.
Amen.

TEXT IN SCHUBERTS AUTOGRAPH /
TEXT IN SCHUBERT'S AUTOGRAPH

Magnificat anima mea Dominum, [in Domino]
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae.
Ecce enim ex hoc me beatam
dicent omnes gentes.

Deposuit potentes de sede,
exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.

Gloria Patri et filio et spiritui sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum.
Amen.

Slika 3. Liturgijski tekst hvalospjeva „Magnificat“ (lijevo) i tekst Schubertova djela (desno)

U prilogu je vidljivo da Schubert izostavlja čak tri³¹ dvostiha, a uglazbljuje stihove koji ostvaruju preokret ili imaju izraženu dramatsku crtu. Dramatičnost se posebno nazire u kontrastu veličine i neznatnosti u 48. dvostihu te preokretu u sudbinama silnih (bogatih) naspram neznatnih (gladnih) u 52. i 53. dvostihu. Osim toga, manje su zamjetne i gramatičke promjene u Schubertovoj verziji poput: izostavljenih veznika³², promjena poretka riječi³³ i zamjena za riječ sličnoga značenja³⁴. Kraj „Magnificata“ čini kratka molitva „Gloria Patri“ („Slava Ocu“). Ona se često dodaje na kraju i drugih molitvi u liturgiji, ali kao takva nije dio hvalospjeva „Veliča“ kako ga nalazimo u Lukinom evanđelju.

4.2. Uvod u analizu Schubertovog „Magnificata“

³¹ Schubert izostavlja izvorni 49., 50. i 51. dvostih

³² Izostavlja veznik „et“ u 52. dvostihu; „(et) exaltavit humiles.“

³³ Mijenja poredak riječi 48. dvostiha u „me beatam“

³⁴ U 48. dvostihu zamjenjuje izvornu riječ „gentes“ za „generationes“

Schubert djelo koncipira u tri dijela: brzi, polagani i brzi. Posebno naglašava karakteristike teksta³⁵ madrigalističkim postupcima tonskog oslikavanja riječi. Unutar prvog glazbenog dijela ostvaruje cikličku formu ponavljanjem teksta i glazbe s početka hvalospjeva³⁶ – trodijelnost unutar trodijelnosti. Iz aspekta orkestracije, „Magnificat“ je skladan za veliki sastav izvođača: četveroglasni zbor uz četiri solista i orkestar, u kojem se, osim gudača i orgulja, nalaze i oboe, fagoti, trube i timpani – karakteristični sastav onodobne „mise solemnis“³⁷. Sve to ide u prilog teoriji da je ovo djelo skladano upravo u svrhu svečanoga slavlja, a potvrđuje se već u prva četiri takta veličanstvenog ugođaja, nalik pompoznom stilu francuske uvertire³⁸.

4.3. „Allegro maestoso“

Prvi veliki dio „Allegro maestoso“ trodijelnog je *ABA* oblika. Gledajući iz glazbenog aspekta, ovaj dio može stajati sam za sebe. Tekst je podložen glazbi, a da bi dobio cikličku formu, Schubert ponavlja tekst sa samog početka. Prvi dio zaključuje jednostavna *coda*. Tekst prvoga dijela čine 46. i 47. stih te 48. dvostih. U analizi teksta prethodnog poglavlja³⁹ vidjeli smo da je i 49. dvostih unutar prvog dijela trodijelne strukture himne. Schubert ga, međutim, izbacuje iz svog „Magnificata“ zato jer on predstavlja paralelizam – on sadržajno ne donosi novi materijal, već zaključuje i drugim riječima ponavlja prethodne stihove. Schubert vjerojatno zato radije ponavlja početni glazbeni odsjek kako bi djelo obogatio oblikom, pritom zadržavajući smisao izvornog teksta. Na mjestu 49. dvostiha se tako nalazi prvo repriza početnog odsjeka, a potom i preinaka teksta s početka: „Magnificat in Domino“. Taj tekst s početka služi kao svojevrsna tekstualna *coda* stavku – u samo dvije riječi Schubert sažimlje sadržaj cijelog odlomka. U 53. taktu je riječ „Domino“ u augmentaciji kako bi ju dodatno istaknuo i zaključio prvi dio glazbe.

³⁵ Salome REISER: Predgovor (1996.) zbornice partiture Schubertovog „Magnificata“ u C-duru D486, Stuttgart, Carus – Verlag, 2019., 2.

³⁶ Nastaje trodijelni *ABA* glazbeni oblik

³⁷ Salome REISER: Predgovor (1996.) zbornice partiture Schubertovog „Magnificata“ u C-duru D486, Stuttgart, Carus – Verlag, 2019., 2.

³⁸ Ibid.

³⁹ Poglavlje „Hvalospjev *Magnificat*“, podnaslov *Analiza „Magnificata“*

Lk 1 46 Veliča duša moja Gospodina,
47 klikće duh moj u Bogu, mome Spasitelju,
48 što pogleda na neznatnost službenice svoje:
odsad će me, evo, svi naraštaji zvati blaženom.
49 Jer velika mi djela učini Svesilni,
sveto je ime njegovo.

Slika 4. Prevedeni tekst prvog dijela Schubertova „Magnificata“ i izbačeni 49. dvostih

Djelo započinje četverotaktnom instrumentalnom uvertirom koja karakterno podsjeća na francusku uvertiru. Orkestar u uvodu donosi svečani, punktirani ritam uz silaznu kromatsku bas liniju i u harmoniji sekundarne funkcije: dominantna četvrtog te dominantna petog stupnja unutar prva tri takta. Na samom početku slog je homofon, a na četvrtu dobu prve i druge violine virtuoznom uzlaznom ljestvicom u tridesetdruginkama vode u sljedeći takt. Napetost koja je otpočeta formirana kroz ponavljanje tonova, ritam, ljestvične nizove i harmonijske progresije, se u 4. taktu nastavlja u kontekstu kadencirajućeg kvartsekstakorda, dok istovremeno *staccato* sekvenca I. violina zaokružuje svečanu uvertiru i otpočinje zbor u *fortissimo* dinamici. U petom taktu se napokon sve razrješava u toniku u C-dur, a postaje jasna i grupacija instrumentalnih dionica po njihovim funkcijama. Tako violončela, kontrabasi i fagoti uz orgulje imaju funkciju bas linije, a dionica viole ih često duplira oktavu (ili dvije) iznad. Oboe prate kretanje sopranske dionice dok sličnu funkciju imaju, najčešće u unisonu, I. i II. violine. Iako violine većinom sviraju ljestvične nizove, rastavljene akorde i jednostavne sekvence u šesnaestinkama, u svojoj osnovi (prvim notama u skupinama od 4 šesnaestinke) ocrtavaju melodiju soprana.

Ob. I

Ob. II

Fag. *a 2*

Trb. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc., B., Org.

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - mi - num, et ex - sul -

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - mi - num, et ex - sul -

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, et ex - sul -

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - mi - num, et ex - sul -

6 2 6 8 3 4 3 6 3

Slika 5. Instrumentalne dionice (violine i I. oboe) koje prate melodiju soprana

Trube i timpani nastupaju gotovo uvijek zajedno. Njihova akustička svojstva mnogo doprinose punini zvuka u glasnim dinamikama. U takvim *forte* i *fortissimo* trenutcima cijelog orkestra, ova glazbala izuzetno dobro doprinose maestoso karakteru. U zboru, prvi je dio prvog velikog dijela izrazito homofon, zbog čega do izražaja više dolazi tekst prva dva, ujedno i glavna stiha.

Pred kraj prvog odsjeka u taktu 14, preko smanjenog septakorda Schubert modulira u tonalitet dominante, G-dur. Nakon kratke kadence, nastavlja orkestar koji nizanem sekvenci potvrđuje novi tonalitet.

U taktu 19 započinje polifoni odsjek u kojem zbor tehnikom imitacije pjeva tekst 48. dvostiha: „Quia respexit humilitatem ancillae suae...“. Dionica basa imitira dionicu soprana u intervalu donje kvarte, slijedi dionica tenora koji imitira dionicu basa u intervalu gornje kvinte, te dionica alta koja imitira dionicu tenora u intervalu gornje kvinte. Melodija teme kreće se uzlazno do kvinte od početnog (ujedno i osnovnog) tona, pri čemu započinje sljedeći glas preuzimajući taj najviši ton⁴⁰ i nastavlja od novog tonalitetnog središta. Tako su tonaliteti kojima prolazi redom: G-dur, d-mol, a-mol i e-mol. Slijedi još jedan takav odlomak na isti tekst i istu reperkusiju: sopran, bas, tenor i alt, međutim, ovaj put se kreće od tonaliteta a-mola te sekvencama završava u tonalitetu F-dura. Nakon kratkog dvotaktnog instrumentalnog prijelaza dolazi drugi stih dvostiha. Prisutna je ista ideja imitacije, ali s izmijenjenom reperkusijom (B-A-T-S) počevši s F-durom. Na taj se nadovezuje i posljednji imitacijski odsjek koji započinje u dionici tenora tonalitetom g-mola (reperkusija T-A-S-B). Instrumentalni dio sastava naoko ne pokazuje veću promjenu u kontekstu funkcije i grupacije dionica, ali njegova artikulacija u dionicama prvih i drugih violina upućuje na porast napetosti s obzirom na početni dio. Ovaj je dio okarakteriziran napetošću i promjenjivošću, gotovo nalik na provedbu sonatnog oblika. Schubert dojam provedbe osim imitacijom u zboru stvara i provlačenjem kontralinija kroz gudačke dionice i dionicu fagota⁴¹. Na kraju cijelog središnjeg dijela, nakratko se nalazimo u e-molu, da bi se u samo dva takta, opet kroz orkestralni *intermezzo* vratili u početni C-dur i reprizu.

Paralela koja se povlači između ovoga i sonatnoga stavka djelomično se potvrđuje i u reprizi koja započinje u taktu 38 s istim tekstom i orkestracijom te jednom iznimkom – uzlaznim⁴² kretanjem ljestvice u dionicama violina. Ponavlja se i tekst s početka stavka; „Magnificat anima mea Dominum...“. Od takta 50 slijedi svojevrsna *coda* koja na harmonijskom planu dvaput ponavlja proširenu kadencu (I-VI-IV-V-I) u C-duru. Druga je kadenca dodatno obogaćena dominantom petog stupnja koji je dodatno istaknut

⁴⁰ Ovisno o opsegu glasa i oktavi

⁴¹ Od 19. do 21. takta, potom 23. do 25., ponovno u 29. i 30. te od 33. do 35., a ista figura vodi i do reprize

⁴² Umjesto silaznog ljestvičnog kretanja koji se nalazi na početku

augmentacijom. Tekst završnog odsjeka je „Magnificat in Domino“ – riječi koje parafraziraju i najbolje sažimlju sadržaj prvog dijela hvalospjeva; „Veliča u Gospodinu“. Posljednja četiri takta čine svečani završetak stavka, usporediv s uvodnim taktovima u svojoj jednostavnoj ritmičkoj strukturi. Prvi je dio zaokružen još jednom proširenom i kratkom autentičnom kadencom na samom kraju.

4.4. „Andante“

Kao što je ranije spomenuto, Schubert je djelo zamislio kao trodijelno s rasporedom tempa u dijelovima brzi – polagani – brzi. Živi početni dio i kraj povezuje lirski u sredini, koji je povjeren solistima: sopran, alt, tenor i bas te reduciranom orkestru. Središnji dio krasi izrazito visok opseg sopranske dionice, koji se proteže čak do „B2“. Razlog tomu je taj da je Schubert vrlo vjerojatno skladao ovo djelo za sopranisticu Therese Grob u koju je bio zaljubljen, a čiji je opseg navodno dosežao i ton „D3“⁴³. Kako bi najbolje prikazao njen potencijal i posebnost njenog visokog glasa, Schubert sklada dionicu koja pokazuje virtuoznost u gotovo pune dvije oktave.

Drugi je dio u F – duru, tročetvrtinskoj mjeri i u polaganom tempu. Tekst unutar stavka čine četiri posljednja dvostiha koji se nižu bez ponavljanja, osim na samom kraju. Iz toga razloga ovaj najkraći dio „Magnificata“ ujedno sadrži čak polovicu cijelog uglazbljenog teksta hvalospjeva. Instrumentacija je ovdje reducirana na oboe, gudački dio orkestra i orgulje. Instrumentalni dio sastava na mjestima prati dionice solista, viole dupliraju basovu dionicu te se I. i II. violine kreću paralelno. Drugi dio započinje prekrasnim osmerotaktnim melodijskim uvodom – kreću gudači te se potom uključuje solo oboa, međusobno se imitiraju i stvaraju jednu mirnu atmosferu, kontrastnu prethodnom dijelu. Melodiju koju u uvodu svira prva oboa, u 67. taktu ponavlja solo sopran.

⁴³ Salome REISER: Predgovor (1996.) zbornice partiture Schubertovog „Magnificata“ u C-duru D486, Stuttgart, Carus – Verlag, 2019., 2.

- 52 Silne zbací s prijestolja,
a uzivisi neznatne.
- 53 Gladne napuni dobrima
a bogate otpusti prazne.
- 54 Prihvati Izraela, slugu svoga,
kako obeća ocima našim:
- 55 spomenuti se dobrote svoje
prema Abrahamu i potomstvu njegovu do vijeka.

Slika 6. Prevedeni tekst drugog dijela Schubertovog „Magnificata“

Prevedeni tekst 52. dvostiha govori o spuštanju moćnih s prijestolja i uzdizanju neznatnih. Schubert ovdje melodijskim kretanjem prati sadržaj – melodija silazi u „Silne zbací s prijestolja“, a uzlazi na riječi „uzvisi“. Slijedeći dvostih također prikazuje sličan madrigalizam – u stihu „et divites dimisit inanes“. Riječ „otpusti“ popraćena je silaznim kretanjem melodije svih glasova unisono, a istovremeno riječ „prazne“ u unisonu zvuči harmonijski prazno. Slijedi kratki instrumentalni interludij u kojem ponovno oboa ima glavnu riječ. Solisti ponavljaju slične glazbene misli, međutim, tekst ide dalje na 54. i 55. dvostih. Jedna zanimljiva razlika jest od 97. do 101. takta, gdje se ponavlja glazba iz odsjeka „et divites dimisit inanes“. Ovdje se glasovi također kreću silazno i unisono, međutim, kada dolazimo do riječi „do vijeka“, Schubert uvodi pikardijsku tercu – vječnu dobrotu predstavlja svjetlijom dur – varijantom toničkog akorda. Još jednom ponavlja posljednja dva stiha i time zaključuje ovaj mirni dio.

4.5. „Allegro vivace“

Ovaj posljednji dio čini polovicu cijelog djela, međutim, tekst čine samo dva dvostiha. Oni nisu dio himne „Veliča“ u bibliji, nego čine kratku molitvu poznatu pod nazivom „Slava Ocu“. U ovom trećem, završnom dijelu se tekst te molitve ponavlja četiri puta, svaki put ispočetka.

SLAVA OCU

Slava Ocu i Sinu i Duhu Svetomu.

Kako bijaše na početku,

tako i sada i vazda,

i u vijeke vjekova. Amen.

Slika 7. Prevedeni tekst trećeg dijela Schubertovog „Magnificata“ (molitva „Slava Ocu“)

Svečanim karakterom i orkestracijom dio podsjeća na prvi – violončela, kontrabasi, orgulje i fagoti su u funkciji basa⁴⁴, oboe često prate sopransku dionicu te su nastupi truba povezani s nastupom njihovog bas instrumenta - timpana. Iako je ovaj dio najduži, Schubert u njemu nastoji izbjeći monotonost nizajući kontrastirajuće teksture: homofoni i polifoni slog, *tutti* i solistički odsjek, instrumentalni *intermezzo* i zbarski odsjek. Suprotstavljanjem tih tekstura nastoji održati pažnju, a istovremeno se vraća poznatim glazbenim materijalima od ranije – tako slušatelj prepoznaje osnovu materijala, ali ga promjene čine stalno svježim.

U trećem se dijelu pridružuje zbor i ostatak orkestra, a započinje instrumentalnim uvodom u C-duru i *fortissimo* dinamici. Zbor u homofonom slogu započinje pjevati u 121. taktu tekst „Gloria Patri et filio et spiritui sancto...“. Od takta 126 do 130 cijeli orkestar u unisonu svira melodiju. Molitva nakratko završava riječju „Amen“ u taktu 135, gdje povećanim sekstakordom dolazimo do tonaliteta G-dura. Slijedi instrumentalni odlomak u kojem bas linija kromatski uzlazi stvarajući tako intenzitet do vrhunca, a instrumentalni interludij služi kao potvrda novog tonaliteta. Zbor od 141. takta započinje kratki polifoni odsjek u kojem je svaki novi nastup imitacije pomaknut za sekundu više što rezultira time da svakim nastupom dodatno raste napetost. Basi kreću od tona „D“, potom tenori tonom „E“ i tako do nastupa soprana⁴⁵ kada se prekida nizanje imitacija. Nakon polifonog odsjeka se, međutim, svi izvođači

⁴⁴ Viole ovdje također dupliraju bas dionicu oktavu ili dvije više

⁴⁵ Nastup soprana također je pomaknut za sekundu, međutim preko oktave

unisono zadržavaju na donjoj medijanti G-dura – tonu „Es“. Dionice se u taktu 149 granaju tvoreći povećani sekstakord u funkciji dominante petog stupnja. U taktu 151 slijedi još jedan polifoni dio strukturom i reperkusijom nalik onome iz drugog stavka od takta 88 (Slike 8 i 9). Istovremeno se u taktu 151 dionice prve i druge violine silazno sekventno pomiču u rastavljenim akordima.

82

Ob. I, II

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc., B.
Org.

Su - sce - pit Is - ra - el

Su - sce - pit Is - ra - el

Su - sce - pit Is - ra - el

Su - sce - pit Is - ra - el

75

90

Ob. I, II

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc., B.
Org.

pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - - -

pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -

75 51 5 5

Slika 8. Polifoni odsjek drugog stavka

Sopr. Fi - li-o et Spi - ri-tu-i san - cto, et Spi - ri-tu-i san - cto, sic-ut

Alto et Spi - ri-tu-i san - cto, et Spi - ri-tu-i san - cto,

Ten. et Spi - ri-tu-i san - cto, et Spi - ri-tu-i san - cto,

Basso et Spi - ri-tu-i san - cto, et Spi - ri-tu-i san - cto,

Vc., B., Org. 8 unis. 6 3 unis. 3

Sopr. e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - per et in sae - cu-la sae - cu -

Alto sic-ut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem-per et in sae - cu-la sae - cu -

Ten. sic-ut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem-per et in sae - cu-la sae - cu -

Basso sic-ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae - cu -

Vc., B., Org. 6/4 7/5 = 5/3# 6/4 = 4/7 5/3# = 3# 6/4 = 7#/6 4/2

*) Takt 155, Timpani: In Quelle B: ♯. / Measure 155, Timpani: In source B: ♯.

Slika 9. Polifoni odsjek u trećem dijelu strukturom podsjeća na imitaciju solista iz drugog

Od takta 157 slijedi odsjek u kojem se više puta ponavlja riječ „Amen“. Slog je pretežito homofon s dvjema osamostaljenim dionicama⁴⁶ koje se kreću u osminkama paralelno u intervalu decime. Odsjek se ponavlja, međutim, drugi puta ga izvode solisti umjesto zbora. U 165. taktu opet nastupa zbor s homofonim ponavljanjem riječi „Amen“ u različitim ritmičkim figurama – zbog toga nastaje hemiola te je od 165. do 176. naglasak na drugoj dobi takta. Schubert ovdje koristi ritam kao još jedno sredstvo održavanja naše pažnje. Nakon kratkog

⁴⁶ Sopran i tenor u 157. te sopran i bas u 158. taktu

instrumentalnog odlomka, koji potvrđuje tonalitet F-dura, u taktu 181 nastupa zbor s imitacijom iz takta 141. U njemu se ponovno redaju nastupi pomaknuti za sekundu više⁴⁷. Polifoni se slog zadržava i dalje u taktu 190, međutim, tema je silazne melodije, a imitacija je u intervalu gornje kvarte. Uz promjenu melodije, u taktu 189 još jednom započinje imitacijski odsjek – nastupi su opet udaljeni za gornju kvartu. Od takta 193 polifoni su nastupi glasova puno gušći do takta 198. Potom se ponavlja „Amen“ odsjek od ranije – prvo zbor, a potom samo solisti. Po završetku tog dijela slijedi jedan takt iz uvoda⁴⁸ i repriza zbora s početka trećeg dijela. Schubert je u reprizu uveo neke manje promjene u orkestraciji i zbarskim dionicama, međutim, one nisu toliko značajne da bi se odsjek smatrao potpuno novim. Repriza završava hemiolom na riječi „Amen“ u takovima 231 i 232. Slijedećim taktom započinje *coda* na drugoj dobi te se još jednom ispočetka ponavlja tekst ispočetka. Pred sam kraj zamjetne su karakteristične figure u dionici trube – fanfare za svečani završetak djela.

U svojoj je strukturi posljednji dio sličan prvome – osim karaktera i instrumentacije također je trodijelno oblikovan; A – B (B1+B2) – A s *codom*. Na temelju teksta i njegova ponavljanja, moguće ga je podijeliti u četiri dijela. Tako se glazba od takta 115 do 136 može protumačiti kao „A“ dio, a od 137. do 215. kao „B“. Nakon prvog „B1“ dijela u G-duru, koji traje do 180. takta, slijedi još jedan („B2“) u F-duru. U taktu 216 započinje repriza „A“ dijela kojoj se od takta 233 pridodaje i *coda*.

5. Rad s ansamblom

5.1. Priprema djela

U pripremi određenog djela, dirigent bi trebao biti temeljito upoznat sa svime što je vezano uz kompozitora, nastanak kompozicije i samu kompoziciju. Treba poznavati životopis skladatelja, povijesne okolnosti nastanka djela te glazbenu vrstu i oblik. Uz takvu teoretsku pripremu, podrazumijeva se i ona tehnička – dirigent uči svirati partituru te detaljno proučava svaku dionicu. Sve to na kraju spaja kako bi djelo interpretirao u skladu s idejom skladatelja, stilskim značajkama i vlastitom predodžbom glazbe. Bez sigurnosti u sve aspekte potrebne za

⁴⁷ Preko oktave

⁴⁸ Takt 216 i 115 su isti

izvođenje jednog glazbenog djela, dirigent na probama nema smjer i ostaje bez mogućnosti uspješno voditi probe.

5.2. Priprema i rad sa zborom

Svaka proba s ansamblom ima svoju zadaću – od prve pa do generalne, svaka mora biti nabijena sadržajem i pokazivati napredak s obzirom na prethodne. Ako se radi o amaterskom ansamblu, u prvim je probama potrebno postaviti dobar temelj pravilnim učenjem teksta i ritma. Poželjno bi bilo i prije samog čitanja da dirigent na klaviru izvede djelo ili barem dio djela koji se na toj probi uvježbava. Pri tom je važno da izvedba bude u željenoj interpretaciji. Uz izvedbu, neobično je važno uvesti izvođače u djelo, motivirati ih da ga oni sami žele što bolje uvježbati i na kraju izvesti. U ovom stadiju jako dobro mogu poslužiti sve dostupne informacije koje se proučavaju prije proba – istovremeno uvodimo ansambl u djelo, ali i dajemo ideju kako će se i zašto određeni dio glazbe izvoditi.

Na samoj probi, prije svega je najvažnije kvalitetno zagrijati glasnice pjevača tako da vježbanje ne bi imalo negativne posljedice na njih te da bi se pripremili na problematiku u izvođenju djela. Upjevavanje se sastoji od različitih vježbi s različitim funkcijama: vježbe disanja za pravilno disanje te općenito pjevanje podržano radom stimuliranog mišića dijafragme, vježbe za postavljanje tona te osvještavanje i ozvučavanje rezonantnih prostora glave, vježbe ujednačavanja cjelokupnog pjevačkog opsega te vježbe točnosti u intonaciji, artikulaciji i boji. Zagrijavanje vokalnog aparata započinje lagano; buđenjem i osvještavanjem svakog dijela tijela koji sudjeluje u fonaciji, a tek se onda postepeno počinju uvoditi vokalno zahtjevnije vježbe – koloraturne i skokovite vježbe. Ono što se podrazumijeva i od velike je važnosti jest dirigentova priprema i po mogućnosti osmišljavanje točno određenih vježbi koje će služiti kao priprema za probu. To znači da je svaka vježba usmjerena na pripremu za moguća problematična mjesta u glazbenom tekstu – nijedna vježba ne smije biti samoj sebi svrha. Potrebno je odvojiti dovoljno vremena za upjevavanje, a dok ono traje dirigent treba aktivno slušati i voditi pjevače kako se ne bi vokalno ozlijedili i umorili prije same probe. Za cijelo vrijeme zagrijavanja dirigent također „fino uštima“ intonaciju izvođača te inzistira na zajedničkoj boji svake pojedine dionice, ali i cijeloga ansambla. Ako je to potrebno, bolje je produžiti upjevavanje nego započeti probu s nedovoljno vokalno zagrijanim pjevačima.

Nakon upjevanja, dio se iščitava parlato s jasno artikuliranim tekstom i ritmom, u tempu ako je to moguće, a ako nije onda malo sporije. Ono što je važno jest da izvođači ne upamte krivi tekst ili ritmičku figuru pošto je teže ispravljati već naučeno - bolje spriječiti nego liječiti. Potom slijedi vježbanje dionice i pravilne intonacije. Glazbeni dio se iščitava po dvije dionice⁴⁹ te se dijeli na manje odsjeke po glazbenom obliku. Ako je određeni dio glazbe teži za izvođenje, dobra je metoda vježbanja od kraja prema početku, po takt ili dva. Time se teška mjesta, preko kojih se lako preleti, više puta ponavljaju, a posljedično i bolje uvježbaju.

5.3. Priprema i rad s orkestrom

U pripremi za rad s orkestrom, dirigent također mora dobro poznavati svaku dionicu. U tome mu pomaže grupiranje dionica po njihovim aranžmanskim funkcijama: melodija, bas linija, harmonija, ritam i kontramelodija. Dobro poznavanje svake dionice i njihovo grupiranje stvaraju temelj. Za uspješno vođenje probe dirigent si mora zadati neka pravila i prioritete koji se mogu odnositi na određeni dio glazbe koji želi obraditi – koja mjesta će više istaknuti jer želi postići u njima specifični zvuk i slično.

Kada govorimo o prioritetima, oni se postavljaju i u orkestraciji⁵⁰. To znači da ćemo određene grupe dionica htjeti više ili manje istaknuti, za što se pobrinuo i sam skladatelj zapisivanjem dinamike i artikulacije u partituru. Dirigentov je zadatak ovdje dobiti kompaktan i izbalansiran zvuk ansambla poštujući postojeći glazbeni tekst. Prvo, važno je zvučno istaknuti ili "izvući" ono očito – melodiju. Ona je najprepoznatljiviji dio partiture, a glazbenom laiku i najjednostavniji za razumjeti u gustoj orkestralnoj teksturi. Pored melodije, važno je istaknuti i bas liniju. Ona (uz harmoniju) daje kontekst melodiji, a istovremeno je samostalna – stvara dojam heterogenosti bez da narušava slušateljevu koncentraciju i nit vodilju kroz djelo. Pored melodije i bas linije, dobro je istaknuti i kontramelodiju. Ona u aranžmanu, kako i samo ime kaže, predstavlja suprotnost glavnoj melodiji. To se najčešće da prepoznati u obliku melodijskog kontrapunkta u dionicama koje su opsegom bliže samoj melodiji nego bas liniji.

⁴⁹ Dijeljenjem zbora na ženski i muški

⁵⁰ Po aranžmanskim funkcijama: melodija, bas linija, harmonija, ritam, kontramelodija

Harmoniju smo već spomenuli – njena je uloga dati emotivni ili narativni kontekst cjelokupnoj glazbi. U postavljanju harmonijske aranžmanske funkcije valja pripaziti na homogenost u boji različitih skupina glazbala kako bi se bolje međusobno stopila. Ritam pokreće glazbu dalje i također doprinosi stvaranju karaktera. Ono što će osigurati pravilno ritmičko izvođenje je jasna artikulacija, kako instrumentalista, tako i dirigenta u njegovim kretnjama.

Kada se postavi temelj grupiranjem i uvježbavanjem partiture, slijedi stvaranje i izjednačavanje zvučne slike. To se u prvom planu odnosi na dinamiku i artikulaciju svake dionice – ostvarivanje partituroom određene i zamišljene orkestracije. Dirigent za ovaj dio rada mora imati potpuno izrađenu mentalnu sliku zvučnosti, to jest, kako orkestar mora na kraju zvučati. U tome mu je prijeko potrebno znanje o: prioritetima u aranžmanu, samoj prirodi i mogućnostima svih glazbala orkestra te tehničkim i psihološko – pedagoškim načinima ostvarivanja zvučnog cilja.

5.4. Problematika pri uvježbavanju Schubertovog „Magnificata“ s ansamblom

„Allegro maestoso“ izvodi se, kako naslov kaže, u brzom tempu i veličanstveno. Već u početna dva takta potrebno je uskladiti dionice prvih i drugih violina zbog sinhronog prijelaza u sljedeći takt. Pored toga, karakter glazbe ovdje najviše ovisi o punktiranom ritmu i načinu njegova izvođenja – važno je da se ne izvodi lijeno i teško, nego lagano te gotovo prepunktirano. Pjevače je važno uputiti na pravilno izgovaranje teksta i akcentiranje pojedinih slogova, što će im uvelike olakšati i samu izvedbu. Dobra je praksa u pjevanju „anticipacija konsonanta“ slijedećeg sloga kojim će se točnije artikulirati tekst te istovremeno neće biti ispjevavanja na vokalu. Primjer za takvu anticipaciju možemo pronaći već u prvom zapjevu zbora na prvom slogu riječi „Magnificat“⁵¹ – umjesto da pjevaju slog „ma“, treba uputiti pjevače da izvedu slog „mag“. Tako će ujedno i skok na slijedeći ton biti lakše izvesti zbog efekta „odbijanja od tona“.

U koralnoj fakturi početnog odsjeka vodeća je dionica soprana, međutim, u vježbanju je veću pažnju potrebno posvetiti preostalim glasovima zbog čestih alteracija i većih intervalskih

⁵¹ Takt 4

skokova. Jedan od takvih je i skok smanjene kvarte u dionici basa u taktu 10 – treba pripaziti da se ton „gis“ otpjeva čisto. Soprani dakako imaju dionicu prve oboe na koju se mogu osloniti dok ostatak zboru mora dodatno osvijestiti, često i sekundarne, harmonije koje nastaju. Pri čitanju i izvježbavanju važno je posvetiti više pažnje na alteracije i pomake male sekunde pošto se one često znaju previsoko ili nisko izvesti, a time se gubi na homogenosti harmonije i boje. Tome možemo doskočiti ukazujući na harmoniju – razmišljamo vertikalno. Takva mjesta je dobro izolirati i postaviti akord po akord kako bi pjevači osvijestili harmoniju. Time im ujedno pomažemo zadržati homogenost zvuka. Slijedi kratki instrumentalni interludij u kojem treba pripaziti na dvije stvari: ritmička figura koja izgrađuje taj odsjek i oboe „u kontri“⁵². Valja pripaziti na točnu artikulaciju ritmičke figure kako bi održali svečani karakter. U taktu 18 posebnu pažnju treba posvetiti nastupima prve i druge oboe da sigurno upadnu na drugi dio dobe. U imitaciji od takta 19 u zboru važno je da svaki novi nastup bude naglašen, dok ne započne slijedeći. Tada će se prethodni malo stišati, čime će tema u gustoj polifonij teksturi više doći do izražaja. Za cijelo vrijeme zbornog polifonog odsjeka, u dionicama prvih i drugih violina treba također pripaziti na ranije spomenutu artikulaciju u šesnaestinskoj ritmičkoj figuri.

Pred reprizu treba dati znak trubama i timpanu jer nisu neko vrijeme svirali. U taktovima 53 i 54 izvode se dugi držani tonovi za koje pjevače treba uputiti da stave akcent na prvi slog i ne pojačavaju dinamiku do neposredno pred slog „mi“. U takvim situacijama treba pripaziti da zapjev prvog sloga („Do“) ne bi bio tih, a da potom uslijedi razvijanje tona (*crescendo*). To „ispjevavanje“ može naštetiti glasnicama, ukoliko nije postavljen ton, što je čest slučaj u amaterskim zborovima.

„Andante“ je u potpuno drugačijem karakteru – nježan je i miran. Schubert ga aranžira reduciranim ansamblom sačinjenim od kvarteta solista te gudača, oboa i orgulja. Kao i ranije, česte su alteracije tonova, zbog čega će poznavanje harmonijskog kretanja pjevačima biti od velike pomoći pri intonaciji i stapanju s ostalim glasovima. Uz harmoniju, izražene su ritmičke figure, a za njihovu pravilnu interpretaciju će najbolje pomoći sam tekst i pravilni izgovor⁵³. U radu sa solistima poželjno je imati „dijaloški pristup“ pri postavljanju dionica⁵⁴. Tako će se u

⁵² Takt 18 – oboa nastupa na nenaglašeni dio dobe

⁵³ Akcentirani slogovi i artikulacija konsonanata

⁵⁴ Treba kroz solističke dionice napraviti dijaloge među tim dionicama, tj. među njima isticati komplementarnosti u ritmu i melodiji.

izvedbi izvući ono najbolje od svakoga, a istovremeno postići dobra ravnoteža i stapanje, inače različitih, pjevačkih glasova. Zato bi, već pri biranju tempa, na umu trebalo imati mogućnosti izvođača, pogotovo najrazvijenije dionice – soprana. U taktu 103 sopranistica izvodi raspjevanu kvintolu do tona „B2“. Ostalo troje solista imaju ipak manje razvijenu melodijsku liniju, zbog čega bi s njima trebalo više raditi na homogenizaciji u kontekstu boje glasa pri izvođenju. Na taj će način zamišljene harmonije doći više do izražaja, a naposljetku će i sopranska dionica biti bolje podržana. U taktu 103 osim soprana, treba pripaziti na treću dobu u dionicama prvih i drugih violina – izvode sekstolu u oktavi. Kako bi ju odsvirali precizno zajedno, dirigent bi trebao dati aktivnu kretnju na drugu dobu takta kao znak za pripremu. Pred kraj dijela, u taktu 98, svi se glasovi kreću unisono uz isti tekst, što zvuči efektno samo ako pjevaju svi kao jedan – bez agogičkog kašnjenja ili ubrzavanja. Od takta 106 do 109, u homofonom slogu bi, uz vodećeg soprana, bilo dobro istaknuti tenor.

Treći dio karakterno podsjeća na prvi te u početku ne bi trebao zboru biti težak za izvođenje. Prvi mogući problem javlja se u taktu 141 u obliku imitacije, koja je svakim nastupom pomaknuta za interval sekunde na više. Izvedbi tog odsjeka može olakšati uputa da dionica koja sljedeća nastupa pokuša u sebi zadržati početni ton prethodne, a potom se pomakne za sekundu više. Pored toga, naravno da još uvijek vrijedi i uputa da se svaki početak nastupa teme dodatno istakne, što se može postići tako da ostatak zbora „sluša“ dionicu koja nastupa⁵⁵. Taj se princip da primijeniti u svim polifonim dijelovima glazbe.

Od takta 147 moguća je problematika održavanje intonacije na držanim, to jest, ponavljanim tonovima. Pri ponavljanju istog tona pjevači često počinju padati u intonaciji jer se opuste misleći da je to lako izvesti – upravo je zato takav odsjek rizičniji od ostalih. Metoda kojom bi se intonacija održala jest neprekinuti intenzitet u izvođenju te utvrđivanje smjera u frazi, to jest, prema kojoj riječi i slogu težimo. To podrazumijeva aktivno pjevanje bez obzira na zapisanu dinamiku – npr. *piano* ne znači pasivno izvođenje, nego tiho. U radu s amaterskim ansamblom važno je jasno razlučiti intenzitet i dinamiku kako ne bi bilo nesporazuma u tijeku probe. Dva su pojma povezana – intenzitet se između ostalog može dočarati i dinamikom, međutim, oni se ne mogu zamjenjivati jer se dinamika odnosi samo na parametar glasnoće

⁵⁵ Dok pjevaju naravno da su usmjereni na svoju dionicu, ali mogu obratiti pažnju na to čuju li nastup teme

izvođenja. Artikulacija, harmonija, tempo, agogika i boja glasa također utječu na konačnu sliku intenziteta.

U odsjeku koji slijedi od takta 157 valja pripaziti na dvije stvari: veće skokove unutar dionice i hemiolu (od 165. takta). Ukoliko će biti problema s intonacijom, dionicu sa skokom treba više puta ponoviti kako bi intonacija bila točna i zapjev siguran. To će ujedno pomoći i izvođenju (naglašavanju) hemiole – cilj je da se u ušima slušatelja naglašena doba pomakne na neočekivano mjesto u taktu. Tako će se odsjek ritmički obogatiti i zvučat će efektnije.

6. Zaključak

Schubertov „Magnificat“ u C-duru D486 liturgijsko je djelo manjeg opsega. Bez obzira na dimenzije, prepun je različitih zanimljivih glazbenih ideja mladog skladatelja, poput kontrastirajućih odsjeka, obrata harmonije te imitacijskih dijelova. U njemu Schubert uglazbljuje tekst istoimenog hvalospjeva iz Novog Zavjeta Biblije, točnije, iz „Evandjelja po Luki“. Schubert, međutim, izostavlja središnji dio izvornog teksta, a na kraj dodaje kratki hvalospjev „Slava Ocu“, koji se inače koristi kao završetak u molitvama. Karakterno je ovaj „Magnificat“ postavljen kao veličanstven, svečan i slavljenički, što ide u prilog samom sadržaju teksta.

Cilj rada bio mi je pronaći i prikazati sve važne i potrebne podatke o djelu, ali i ukazati na potrebne vještine i kompetencije dirigenta pri proučavanju i obradi jednog djela u praksi. Pored teoretske, bavio sam se i praktičnom stranom u kontekstu proba s ansamblom, predviđajući moguće zamke i problematična mjesta za izvođenje. Taj je dio postavljen samo teoretski jer se sam nisam imao prilike okušati u pripremi ovoga djela s ansamblom, ali su pretpostavke temeljene na vlastitom iskustvu pjevanja u zboru i pripremi drugih djela za kolegij dirigiranje. Na kraju ovog rada mogu još samo reći da me se uistinu dojmilo ovo djelo te da se nadam i sam jednog dana s ansamblom uvježbati i izvesti ovaj uzbudljivi „Magnificat“.

Sažetak

Rad se usredotočuje na sve dirigentske aspekte potrebne za pripremu i interpretaciju djela: znanje o povijesnim prilikama, životopisu skladatelja, vremenu i stilu u kojem je skladao, detaljnom poznavanju teksta djela te naposljetku razumijevanju i analizi glazbe. Svi navedeni aspekti pomažu dirigentu u stvaranju vlastite ideje glazbe u njegovom umu, bez potrebe za slušanjem izvedbe djela. Kompletiranjem predodžbe i kristalizacijom glazbene slike, dolazi, možda još veći izazov: prenošenje te ideje na izvođače. Na probama s ansamblom, dirigent mora imati jasnu predodžbu što i kako želi. U odnosu prema izvođačima mora biti profesionalan i konstruktivan te brzo pronalaziti rješenja za problematiku djela. Kako bi za to bio sposoban mora imati razvijene glazbene i psihološko – pedagoške vještine.

Ključne riječi: F. Schubert, „Magnificat“ u C-duru D 486, analiza, interpretacija

Summary

This thesis focuses on all of the aspects needed for conductors preparation and interpretation of a piece: his historical and biographical knowledge of the composer; time and style in which he composed, detailed understanding of the text in the piece and finally break-down and analysis of the music. All of the aspects mentioned above help the conductor in making his own idea of the music in his mind, even without ever hearing the piece itself before. When his mental image of the music is clear, comes, maybe even bigger challenge: conveying it to the performers. In the rehearsals with the ansamble, the conductor must have a determined image of what he wants from the performers and how to achieve that. In the relationship with the ansamble, the conductor must show a proffesional and constructive attitude towards them, but also to quick problem-solving during the rehearsals. For him to be capable of doing so, both his musical and psychological – pedagogical skills nedd to be developed.

Key words: F. Schubert, „Magnificat“ in C major D 486, analysis, interpretation

Literatura

1. ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe (1. knjiga)*, Zagreb, Liber, 1975.
2. DORN, Vjekoslav: *Liječnici i sveci*, članak iz časopisa „Bogoslovska smotra“, Vol. 44 br. 1, str. 141. – 152., 1974.
3. DUDA, Bonaventura: „Veliča“ – *hvalospjev Djevice Bogorodice*, Zagreb, Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1966.
4. FABER, Rudolf: *Predgovor (2018.)* partiture Schubertovog „Magnificata“ u C-duru D486, Kassel, Bärenreiter, 2014.
5. GARVANOVIĆ-POROBIJA, Đurđica: Koegzistentne razine značenja u Marijinu Magnificatu, članak iz časopisa „*Kairos*“, Vol. 3 br. 2, 2009.
6. JYE-SUNG MOON, Jason: *A guide to Franz Schubert's religious songs*, Indiana, Indiana University, 2013.
7. NORMAN MCKAY, Elisabeth: *Franz Schubert, a biography*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
8. REBIĆ, Adalbert; FUČAK, Jerko; DUDA, Bonaventura: *Jeruzalemska Biblija, Stari i Novi Zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem“*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2011.
9. REISER, Salome: *Predgovor (1996.)* zbarske partiture Schubertovog „Magnificata“ u C-duru D486, Stuttgart, Carus – Verlag, 2019.
10. SCHUBERT, Franz: *Magnificat in C major D 486*, Kassel, Bärenreiter, 2014.
11. SKOVRAN Dušan; PERIČIĆ Vlastimir: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.
12. TOMIĆ, Celestin: Magnificat – Veliča, Hvalospjev punog oslobođenja, članak iz časopisa „*Obnovljeni život*“, Vol. 40 br. 2, 1985.