

Priprema za interpretaciju Brucknerovog moteta Ave Maria

Lešnjak, Ljiljana

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:222218>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-18**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija

LJILJANA LEŠNJAK

PRIPREMA ZA INTERPRETACIJU BRUCKNEROVOG MOTETA AVE MARIA

Završni rad

Pula, 2016.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija

LJILJANA LEŠNJAK

PRIPREMA ZA INTERPRETACIJU BRUCKNEROVOG MOTETA AVE MARIA

Završni rad

JMBAG: 0303036673, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Dirigiranje

Mentor: doc. art. Domeniko Briški

Pula, rujan, 2016.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. Anton Bruckner: Čovjek posvećen Bogu i glazbi	2
2. 1. Rano životno razdoblje	3
2. 2. Boravak u samostanu Svetog Florijana kraj Linza.....	3
2. 3. Razdoblje u Linzu i Beču	4
2. 4. Djela	5
2. 5. Posljednje životno razdoblje	6
3. Motet.....	7
4. Priprema za interpretaciju	9
4. 1. Formalna analiza.....	9
4. 2. Harmonijska analiza	13
4. 3. Analiza odnosa stihova i glazbe	18
Zaključak	27
Osvrt na tijek proba sa ansamblom	28
Literatura	29
Prilozi.....	30
Sažetak.....	34
Summary	35

1. UVOD

Težište rada je u najvećoj mjeri stavljeno na pripremu djela za interpretaciju, što obuhvaća formalnu, harmonijsku, melodijsku analizu, te analizu teksta. Pošto je za dobru interpretaciju neophodno dobro poznavati i samog skladatelja, rad započinje njegovim životopisom. Ističe se kako je potrebno da dirigenti i oni koji će to tek postati, trebaju biti svjesni važnosti pristupa određenom djelu. Na temelju proučavanja Brucknerovog djela, prikazuje se što je sve potrebno učiniti tijekom pripreme da bi postigli što kvalitetniju interpretaciju. Dirigiranje je vještina koja je autoricu oduvijek interesirala. Prvi doticaj s tim kolegijem, javio se tek u početku studiranja na Odjelu za glazbu, sadašnjoj Muzičkoj akademiji u Puli. Rad na kolegiju započeo je tadašnji profesor, doc. art. Robert Homen, nakon njegovog odlaska, profesor, mentor doc. art. Domeniko Briški, a zatim je kraju priveo profesor, doc. art. Denis Modrušan. Vlastito iskustvo, znanje i način rada pojedinog profesora, pridonio je razvoju njezinih dirigentskih vještina i sposobnosti. Smatra, da nas različite percepcije pristupanja skladbi, kao i različiti načini interpretacije, dovode upravo do onoga čemu trebamo težiti, a to je otkrivanje i isprobavanje različitih pristupa u praksi, uz odabir onog nama odgovarajućeg, koji će omogućiti što kvalitetniji rad.

Pristup dirigenta skladbi je najvažniji. Bila vokalna, vokalno – instrumentalna ili instrumentalna, pristup zahtjeva izrazito puno angažiranosti. Prije svega strpljenja, proučavanja literature, te praktičnog rada, koji uključuje sviranje partiture, pjevanje melodija dionica uz određeni i jasan izgovor teksta, razumijevanje skladbe, te na kraju svega, najvažnije, kvalitetnu interpretaciju. Ukoliko želimo uspješne rezultate rada, potrebno je usredotočiti svoje misli na svaki detalj pa i onaj najmanji. Dirigent je osoba koja mora imati jasnu predodžbu o onome što želi i prema tome dati jasne upute u radu, bilo zboru ili orkestru. Svojom pozitivnom energijom i kvalitetnim pristupom prema radu, na probama zbora ili orkestra, svakako ćemo postići ugodnu atmosferu, te s velikom motivacijom težiti ka napredovanju i boljim rezultatima.

Prvi dio rada posvećen je skladatelju Antonu Bruckneru, a drugi, centralni dio pripremi interpretacije moteta Ave Maria.

2. Anton Bruckner: Čovjek posvećen Bogu i glazbi

Anton Bruckner, bio je iznimno religiozan čovjek i skladatelj, čija djela veličaju Boga. S jedne strane, uvijek su ga opisivali kao »priprostog, nespretnog, skromnog, pobožnog, prostaka i proroka, malog čovjeka seljačkog podrijetla«¹, govorili su da je bio »umjetnik kojeg je javnost uglavnom zanemarivala i kojeg su mnogi kritičari ismijavali«². S druge strane istaknuto je da je bio iznimno štovan skladatelj³. Dakle, neki su ga cijenili, a neki ne, stoga je njegov život bio pun uspona i padova. Značajnije njegovo stvaralaštvo istaknuto je tek u nešto kasnijoj životnoj dobi.

Unatoč porazima, kojih je bilo mnogo, Bruckner nije odustao, već je dalje skladao, upravo zbog svoje religioznosti, koja mu je bila najveći poticaj. Želio je potpuno iskoristiti povjerene mu „talente“. Na jednom mjestu Bruckner je izjavio: »Kad me Bog pozove k sebi i upita me: 'Gdje je dar koji sam ti dao?', pružit ću mu svitak rukopisa svojeg djela 'Te Deum', siguran da će mi milostivo suditi«⁴.

Jedan od njegovih pobornika, muzikolog Alfred Einstein, za Brucknera je istaknuo: »...Taj priprosti, seoski, 'neuki', glazbenik nije bio veliki mislilac, ali je bio uzvišeno i osjetljivo ljudsko biće čije su se bitke odigravale u nutrini, koji je upoznao i tjeskobu i radost, očaj i zanos, i koji je posjedovao božansku sposobnost izražavanja pretrpljenoga u skladbama koje odišu inventivnošću i iskonskom stvaralačkom moći«⁵.

Bio je zaokupljen stalnim mislima na nadzemaljsko i nije se obazirao previše na sve ostalo što se događalo oko njega. Ono što je zapravo druge interesiralo, njega nije. Pošto je bio usredotočen na takve stvari, često je zapostavljao samog sebe pa ga je tako tijekom čitavog života pratila samoća.

Kao religioznog čovjeka i skladatelja, Brucknera možemo najbolje upoznati kroz njegovu glazbu.

¹Goulding, Phil G. (2004.): *Klasična glazba, 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, Zagreb, V. B. Z, 336

²Ibid, 67

³Ibid, 67

⁴Ibid, 339

⁵Ibid, 335

2. 1. Rano životno razdoblje

Anton Bruckner, rodio se 4. rujna 1824. u gornjoaustrijskom selu Ansfelden, kao najstariji od ukupno jedanaestero braće.

Njegov otac bio je seoski učitelj, majka je pjevala u crkvenom zboru, te je tako mali Anton rano došao u kontakt s glazbom zahvaljujući svojim roditeljima.

Kako je pokazivao veliko zanimanje za glazbu, već sa četiri godine je svirao violinu, a s pet spinet. Pošto je vrlo brzo napredovao, kako bi bio što uspješniji, u Hörschingu nastavlja daljnje usavršavanje kod očevog bratića, učitelja i glazbenika, Johanna Baptista Weissa. Unatoč velikom napretku, za vrijeme tog jednogodišnjeg boravka, ipak se morao vratiti u rodni kraj. Njegov otac, bio je vrlo bolestan, te je naposljetku umro 1837. godine, od sušice i slabosti. Tako je Brucknerovo daljnje glazbeno obrazovanje bilo prekinuto i veoma upitno. Mnogo njegove braće preminulo je još u djetinjstvu, te je bilo potrebno pobrinuti se za preostale, tako je Anton nakon toga, kao dječak pjevač, otišao u samostan Svetog Florijana kraj Linza⁶.

2. 2. Boravak u samostanu Svetog Florijana kraj Linza

U samostanu Svetog Florijana, Anton je bio veoma vezan za svoje glazbene nastavnike, redovnike, uz koje se jedino osjećao sigurnim i prihvaćenim.

Bio je vrlo talentiran učenik za sviranje orgulja⁷. Tijekom boravka u Svetom Florijanu, proučavao je glazbenu teoriju, te se razvio u pravog orguljaša⁸. Slijedeći očeve korake, postao je učitelj u malim austrijskim selima⁹, te je tako kroz sudjelovanje u seoskim svečanostima upoznao narodnu glazbu i narodne plesove¹⁰.

⁶Časopis glazbenih pedagoga (1996.): *Tonovi*, br. 27/28, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga, 37

⁷Ibid, 37

⁸Andreis J. (1989.): *Povijest glazbe, Knjiga 3*, Zagreb: Liber, 48

⁹Časopis glazbenih pedagoga (1996.): *Tonovi*, br. 27/28, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga, 37

¹⁰Andreis J. (1989.): *Povijest glazbe, Knjiga 3*, Zagreb: Liber, 48 – 50

2. 3. Razdoblje u Linzu i Beču

Pobijedivši na jednom natjecanju, Bruckner je 1855. postao orguljašem u Linzu, gdje je upoznao djela Richarda Wagnera, čovjeka koji mu je bio uzor čitavog života¹¹. U Linzu Bruckner prvi puta kao slušatelj dolazi u doticaj sa simfonijama i operama¹². Kao orguljaš, veoma se istaknuo u inozemstvu, u Nansyju, Parizu i Londonu, gdje je zadobio međunarodna priznanja orguljaškim nastupima¹³. Bio je orguljaš, koji je publiku impresionirao svojom vrhunskom improvizacijom¹⁴.

Najteži dio njegovog života započeo je 1868., kada je postao Sechterov nasljednik na bečkom konzervatoriju. Kritičar, Eduard Hanslick je Brucknera nakon izvedbi njegovih djela u Beču, proglasio wagnerijancem, jer je uspoređujući njegova djela s Wagnerovim uočio slične elemente („tristanovske“ harmonije, primjenu tuba). Jedini čovjek koji je shvaćao da mu se nanosi nepravda i koji mu je pomogao bio je Johann Herbeck, dirigent i ravnatelj dvorske opere. Bruckner je 1875. unatoč Hanslickovoj zabrani, bio pozvan na bečko sveučilište, predavao harmoniju, a 1891. dobio je i naslov počasnog doktora. Nije vodio ni orkestar niti zbor, pošto je za to bio vrlo nespretn, no zato je bio vrlo vješt i nenadmašiv improvizator na orguljama¹⁵.

U jednom pismu koje je napisao u Beču, istaknuo je nezadovoljstvo vlastitim životom i poslom. Da je imao financijskih teškoća i kako mu nitko nije pomogao. Želio je samo posao od kojeg bi mogao živjeti, jer ovako je njegov život bio besmislen¹⁶.

Kao skladatelj možda nije bio toliko popularan i prihvaćen u društvu kao većina skladatelja tog doba, ali je slijedeći svoju vjeru pronašao unutarnji mir.

¹¹Andreis J. (1989.): *Povijest glazbe, Knjiga 3*, Zagreb: Liber, 48 – 50

¹²Hoeveler C. (1967.): *Muzički leksikon, priručnik za ljubitelje muzike*, Novi Sad: Matica srpska, 106

¹³Kovačević, K., Kos K. (1971. – 1977.): *Muzička enciklopedija, II. izdanje*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 255

¹⁴Žmegač V. (2009.): *Majstori europske glazbe, od baroka do sredine 20. stoljeća*, Zagreb: Matica hrvatska, 573

¹⁵Andreis J. (1989.): *Povijest glazbe, Knjiga 3*, Zagreb: Liber, 48 – 50

¹⁶Goulding, Phil G. (2004.): *Klasična glazba, 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, Zagreb: V. B. Z, 337

2. 4. Djela

Bruckner je pisao vokalna i instrumentalna djela. Kao veliki vjernik, bio je veoma vezan za kršćanske tekstove¹⁷.

Najpoznatija njegova vokalna djela prije stavljanja akcenta na pisanje instrumentalne glazbe su misa u d – molu, misa u e – molu, misa u f – molu, poznati Te Deum, te 150. psalam. Bruckner je skladao četrdesetak moteta.

Upravo kroz vokalna, zbarska djela možemo upoznati Brucknera kao istinskog čovjeka, koji je od djetinjstva povezan s duhovnom glazbom i vjerom, koja ga je vodila i obilježila mu čitav životni put. Nastavku skladanja veće količine crkvenih zbarskih djela, možda bi se i posvetio, no Wagnerov i Lisztov utjecaj, usmjerio ga je više ka simfonijskoj orkestralnoj glazbi¹⁸.

Kasno je počeo skladati velika instrumentalna djela, napisao je devet simfonija, od kojih je posljednja ostala nedovršena. Njegove, za ono vrijeme duge simfonije, slušatelje nisu mnogo privlačile, kritika ih je znala nazivati „golemim udavima“¹⁹.

Kritičar Eduard Hanslick, pronalazio je i širio loše informacije o Bruckneru. Hanslickovi pobornici bili su Brucknerovi neprijatelji. Robert Bagar i Louis Biancolli, u svom priručniku (1947.), istaknuli su, kako su Brucknerovi učenici tvrdili da je Hanslick bio spreman na sve, samo da bi ljudi imali loše mišljenje o Bruckneru. Također, muzikolozi su zabilježili jednu Brucknerovu izjavu u starosti: »*Mislim da Hanslick Brahmsa razumije jednako slabo kao i Wagnera, mene i ostale. Taj doktor Hanslick o kontrapunktu zna koliko i dimnjačar o astronomiji*«²⁰.

Vrijednost Brucknerovih djela, većim dijelom života, nije bila uočljiva. Nešto kasnije, ona su ipak prihvaćena, i uvrštena u sam vrh skladateljskih dostignuća²¹.

¹⁷Andreis J. (1989.): *Povijest glazbe, Knjiga 3*, Zagreb: Liber, 50

¹⁸Goulding, Phil G. (2004.): *Klasična glazba, 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, Zagreb: V. B. Z, 333

¹⁹Žmegač V. (2009.): *Majstori europske glazbe, od baroka do sredine 20. stoljeća*, Zagreb: Matica hrvatska, 575 – 576

²⁰Goulding, Phil G. (2004.): *Klasična glazba, 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, Zagreb: V. B. Z, 336

²¹Časopis glazbenih pedagoga (1996.): *Tonovi, br. 27/28*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga, 39

2. 5. Posljednje životno razdoblje

U četrdeset i trećoj godini života započeli su Brucknerovi problemi s nervnim sustavom. U pismu jednom prijatelju, istaknuo je u kakvom se stanju nalazio. Da je bio izgubljen, osjetljiv i bez živaca, te vrlo nemoćan. Stanje mu se pogoršavalo što je bio stariji, težio je samoubojstvu, što potvrđuje i jedan događaj, kada su ga pronašli na stijeni.

Činio se veoma opsjednutim. Kasnije u životu bavio se istraživanjem o smrti. Mnogo je posjećivao groblja, što je dovelo do toga da su ga čak u snu opsjedali duhovi mrtvih. Jednom se plakao, te molio na Wagnerovu grobu. »U novinama je čitao o ubojstvima, smaknućima i kriminalnim aferama, dodirivao posmrtnu ostatku velikih skladatelja (prilikom iskopavanja i slično – kod Beethovena i Schuberta). Nastojao je doći u posjed lubanje svojeg pokojnog učitelja glazbe, Wagnera«²².

Problemi s nervnim sustavom, bili su sve češći, a uz to, pojavila se i vodena bolest, koja ga je dovela do nemogućnosti sviranja orgulja. U pismu prijatelju, također je izrazio žaljenje da boluje od vodene bolesti. Uz liječenje, stanje mu se neko vrijeme poboljšavalo, no kasnije je obolio i od upale pluća²³.

Umro je 11. listopada 1896. godine, u sedamdeset trećoj godini života. Pokopan je ispod orgulja, koje je svirao u kapelici Svetog Florijana. To je bila i njegova posljednja želja koja mu je ostvarena²⁴.

²²Ibid, 38

²³Ibid, 39

²⁴Goulding, Phil G. (2004.): *Klasična glazba, 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, Zagreb: V. B. Z, 338

3. Motet

Motet je višeglasni vokalni oblik koji se kroz povijest neprestano mijenja. Pojavljuje se početkom 13. stoljeća, u Francuskoj. Naime, u školi Notre Dame su vješto obrađivali melizmatičke ulomke korala na način da su note melizmatičkog ulomka posložili unutar jedne ritmičke progresije nazvane „talea“. Toj obrađenoj koralnoj melodiji, koju su nazivali „tenor“ dodali su gornji glas: „organum duplum“. Duplum s podmetnutim tekstom naziva se još „motetus“, te se prema tome cijela vrsta naziva motet. Tipični srednjovjekovni francuski motet, osim imena nema veze sa kasnijim renesansnim motetom. On je u pravilu troglasan, u donjem glasu (tenoru) nalazi se cantus firmus (koji je često bio sviran na instrumentu), iznad njega su još dva glasa, duplum (motetus) i triplum. Duplum i triplum su sadržavali različite ritmove i tekstove. Tekstovi su često bili kombinirani, duhovnog i svjetovnog karaktera, također kombinacija latinskog i francuskog teksta. Troglasni motet još se nazivao dvostruki, a četveroglasni trostruki²⁵.

Najpoznatiji skladatelji moteta u razdoblju ars antique su F. iz Kölna, P. de la Cruce i A. de la Hale.

U vremenu ars nove, u 14. stoljeću javlja se izoritmčki motet. To je motet u kojem je talea duža i višeglasna, te se više puta ponavlja unutar istog moteta.

Među skladateljima ars nove, istaknuli su se Ph. De Vitry i G. de Machault²⁶.

Motet renesanse 15. - 17. stoljeća je najznačajniji oblik duhovne glazbe tog vremena. To je višeglasna zbarska kompozicija pisana bez upotrebe cantus firmusa na latinski, najčešće biblijski tekst. Namijenjena je izvođenju bez pratnje, a cappella. Oblik moteta ovisi o tekstu, koji u svakom novom dijelu donosi novu temu koja se imitira po glasovima, a dionice više nemaju različit tekst, već isti. U drugoj polovici 16. stoljeća u Veneciji se razvijaju moteti u kojima imamo i suprotstavljanje više zborova odjednom.

Najznačajniji renesansi skladatelji su G. P. da Palestrina, O. di Lasso, J. Gallus, G. Gabrielli i drugi, kod nas J. Skjavetić. U 17. stoljeću razvijanjem vokalno instrumentalne glazbe i pojavom monodije motet napušta polifoni stil, pjevački ansambl se smanjuje čak do jednog čovjeka, ili nekoliko njih uz pratnju continua.

²⁵Skovran D., Perić V. (1991.): *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Vuk Karadžić, 316,318

²⁶Andreis J. (1975.): *Povijest glazbe, Knjiga 1.*, Zagreb: Liber, 139 – 140, 155 - 156

Pojavom novog stila nije nestao stari polifoni stil, već se je uz njega zadržao, pa je dijelom bio polifon, dijelom monodičan, višeglasan uz pratnju instrumenata, ili a cappella.

Istaknuti barokni skladatelji su L. Viadana, H. Schütz, M. Praetorius, F. Couperin, D. Buxtehude, J. – Ph. Rameau, J. B. Lully, J. S. Bach, a u našim krajevima I. Lukačić i V. Jelić²⁷.

Brucknerov motet Ave Maria, bazira se na obilježjima renesansnog moteta.

²⁷Skovran D., Perić V. (1991.): *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Vuk Karadžić, 318 – 320

4. Priprema za interpretaciju

Kvalitetna priprema za interpretaciju obuhvaća temeljito proučavanje djela. Prvo nas zanimaju opće informacije o djelu, kad je nastalo, gdje je nastalo, pod kojim okolnostima je nastalo. Kojoj vrsti djela pripada? Ukoliko ima teksta, potrebno je pažljivo čitanje, a ako je tekst nepoznat i nismo sigurni o čemu kompozicija govori, potreban je kvalitetan prijevod. Nakon toga svakako je potrebno napraviti formalnu, harmonijsku, melodijsku analizu, te analizu teksta. Unutar tih analiza proučiti ćemo odnose. Odnos melodije i teksta (kretanje glasova), harmonije i teksta (promjena harmonija tijekom određenog teksta), te karakterističnih situacija s tekstom (istaknuta dinamika, parametar dinamike u cijelosti, i slično). To će nam pomoći odgovoriti na pitanje koja je bit kompozicije, te što nam je skladatelj njome želio poručiti. Kroz ove analize odrediti ćemo muzičke fraze, i odsvirati ih, po potrebi više puta, da bi točno znali otkuda glazba dolazi i kamo ide.

Proučavajući svaku dionicu, uvidjet ćemo kakvo je njezino melodijsko kretanje, kakav je ritam, te kakva dinamika. Dobro je pjevati dionice. Pjevajući dionice sami vidimo sve poteškoće koje čekaju naše pjevače, te se možemo unaprijed pripremiti, kako ih riješiti sa pjevačima. Pjevajući jednu dionicu, druge možemo svirati na klaviru. Nakon razrađivanja pojedinačnih dionica, spajamo dionice, kombinirajući kako koja kojoj najbolje odgovara. Dok na ovaj način kompoziciji posvećujemo potrebnu pažnju, potrebno je cijelo vrijeme sam sebi postavljati pitanje: kako želimo? Kako želimo tempo, kako želimo frazu, kako želimo dinamiku, kakve nastupe pojedinih glasova želimo? Kroz ovakav rad odgovori će sami stizati, ideje će se javljati, muzika će se javiti. Tada će to biti samo naše ideje, tada će to biti naša interpretacija.

4. 1. Formalna analiza

Bruckner ovo djelo gradi mozaično. Cijela kompozicija građena je od malih melodijskih i ritmičkih motiva, od nukleusa, koji nisu veći od jednog takta. Mnogobrojnim varijantama tih motiva slaže mozaik dok ne dobije sliku koju želi. Na primjer: Motivom prvog takta započinje drugi dio kompozicije (t21), sa različitim

nastupima u različitim glasovima, motivom petog takta započinje melodijska misao u t37, itd.

Koristeći te motive skladatelj slaže veće blokove, fraze, suprotstavljajući ih jedne drugima, te ih kolažnom tehnikom lijepi. Na primjer: prva fraza od t1 – 6 i druga od t7 – 10, međusobno su kontrastne u dinamici, ali povezuje ih zato činjenica da i jednu i drugu iznosi troglasni ženski zbor, kao kontrast frazi od t10 – 14 koju iznosi četveroglasni muški zbor.

Gledajući sam tekst molitve „Ave Maria“ dvodijelnost je neupitna:

Prvi dio:

*„Ave Maria,
gratia plena,
Dominus tecum.
Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui,
Jesus“.*

Drugi dio:

*„Sancta Maria,
Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora,
mortis nostrae.
Amen“.*

No, gledajući glazbu samu, dolazimo do tri dijela kompozicije:

1. dio t1 – 20,
2. dio t21 – 36,
3. dio t37 – 51.

Kako bi povezao dvodijelnost teksta i trodijelnost glazbe Bruckner je proširio drugi i treći dio. Drugi dio dva puta sekventnim ponavljanjem stiha „Sancta Maria“, te melizmatičnim komponiranjem stiha „ora pro nobis peccatoribus“.

U trećem dijelu, sekventno je ponovio stih „mortis nostrae“, te je prije završne riječi „Amen“ još jednom ponovio stihove: „Sancta Maria“ i „ora pro nobis“, gdje je riječ „nobis“ također proširio melizmom.

Čitajući stihove i prateći notni zapis, prvog dijela kompozicije možemo primijetiti da skladatelj svaki dio teksta prepušta drugoj grupi glasova. Oni su u prvom dijelu podijeljeni u tri grupe:

1. Troglasni ženski zbor
2. Četveroglasni muški zbor
3. Mješoviti zbor

Prva glazbena misao, t1 – 10 skladana je na tekst „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus“, kojim se arkandeo Gabrijel obraća Djevici Mariji. Tu nastupa troglasni ženski zbor, melodija je u sopranu.

Melodijska linija u sopranu je uglavnom postepena, te je opsega kvinte. Gledajući parametar dinamike prva tri stiha su u piano dinamici, a zadnji u kontrastnoj forte dinamici. Glazba slijedi formu stiha, te je svaki stih odvojen pauzom od drugoga.

Druga glazbena misao, t10 – 20 donosi tekst „et benedictus fructus ventris tui, Jesus“. Tu nastupa muški četveroglasni zbor, a melodija je u prvim tenorima. Dionica prvog tenora, u t13, ukrašena je melizmima. Melodija se kreće postepeno, te je do

riječi „Jesus“ u opsegu smanjene kvinte. Druga glazbena misao počinje u pp dinamici, upravo kako bi se istaknulo začće. Tu je postignut dinamički efekt. Prva glazbena misao završava u forteu, a druga počinje u pianissimu dok još prva nije završila. Jedan poznati orguljaški, crkveni efekt jeke. Riječ „Jesus“ je vrlo interesantno uglazbljena. Da bi se istaknula, odvojena je polovinskom pauzom od ostatka stiha. Komponirana je u gradaciji. Nastupa tri puta, a melodija je svaki puta u drugoj dionici i sve većem melodijskom intervalu: prvi put u prvim tenorima, interval m3, drugi put u prvim altima, interval v3 i treći put u prvim sopranima, interval č4, obuhvaćajući tako lagu od cis1 do a2. Također je svaki put druga postava glasova: tenori sa basima, alti s tenorima, i kompletan zbor. Ako zanemarimo preklap jedne dobe u t10 ovo je prvo mjesto u cijeloj kompoziciji na kojem sve dionice zajedno pjevaju. Skladatelj je čekao do ovog trenutka sa kompletnim zborom da bi tako proslavio ime „Isus“. Bruckner je kao veliki vjernik koristio svoje majstorstvo skladanja kako bi slavio Boga. Dinamika riječi „Jesus“ pojačava gradaciju u kojoj je komponirana. Prvi put je u pp, drugi put u p, a treći put u ff, nakon kojeg je korona na pauzi opet u službi isticanja te riječi, da je odvoji od nastavka kompozicije.

Kako iz životopisa znamo da je Bruckner bio vrhunski orguljaš, nije na odmet primijetiti kako je dinamika u ovim formalnim blokovima tako terasasta, kao da slušamo registre na orguljama. Piano, forte, pianissimo, piano, fortissimo.

Prvi dio kompozicije je homofon i silabičan. Karakterističan je po isticanju glasova u grupama (muški, ženski, mješoviti zbor).

Skladatelj je prvi i drugi dio kompozicije istaknuo značajnim kontrastima. Kao kontrast prvom djelu, drugi dio započinje sa svim glasovima, koji su podijeljeni u jednu grupu, koju čini mješoviti zbor.

Drugi dio kompozicije, t21 – 36 skladan na tekst „Sancta Maria, Mater dei, ora pro nobis peccatoribus“, donosi imitaciju u t22 – 26. Različiti nastupi svih glasova simbol su naroda koji se obraća Mariji. Melodija ženskog zbora u stihu „Sancta Maria“ u t21, koristi se kao materijal koji će imitirati muški zbor. Sopran ima gradaciju u prvih 5 taktova do vrhunca a2, nakon kojeg postepeno silazi do kraja stiha „Mater Dei“. Slijedi dio pod pedalnim tonom u basu u stihu „ora pro nobis peccatoribus“ u t30 – 35. Još jedan imitacijski dio, samo što se ovaj put materijal za imitaciju prvo pojavljuje u dionici basa. Opseg melodije u sopranu je undecima, odnosno kvarte

preko oktave, dakle skoro za oktavu više nego u prvih deset taktova kompozicije. Ta raspjevana melodija podcrtava smisao teksta „moli za nas“. U t32, dionica drugih tenora donosi skoro jedine silabične osminke u kompoziciji, koje započinju s pauzom kako bi se još jače istaknula važnost riječi „ora pro nobis“. Gledajući parametar dinamike, prvi stih je u mezzoforte (t21 – 23) i fortissimo dinamici (t24 – 29), drugi stih je u fortissimo dinamici (t27 – 30), dok je treći u kontrastnoj piano dinamici (t30 – 36). U t30 opet se pojavljuje efekt jeke kao u t10.

Treći dio, t37 – 51 sa tekstom „nunc e tin hora mortis nostrae. Sancta Maria, ora pro nobis. Amen“, većinom je homofonog karaktera, kao i prvi dio. Skladatelj sekventno ponavlja njemu važne riječi „mortis nostrae“. Melodija je u opsegu none. Skladatelj riječ „nobis“ ukrašava melizmima, dok se u t47 javlja komplementarni ritam između dionice soprana i tenora (t45 – 47). Riječ „Amen“, donosi statičnu melodijsku liniju, u funkciji smirivanja kompozicije na samom kraju, i u funkciji teksta, koji znači: „tako neka bude“.

4. 2. Harmonijska analiza

Kompozicija počinje F – dur tonalitetom, koji se proteže do t9, u kojem je prva modulacija, kadenca i prijelaz u tonalitet dominante, C – dur. Modulacija je izvedena preko zajedničkog akorda (f – a – d) koji je u polaznom F – duru VI., a u ciljnom C duru II. stupanj, nakon kojeg se sa dvije jake funkcije, D/D (fis – (a) – c – d) i D (g – h – d) učvršćuje ciljni tonalitet. Potvrđuje se kvintakordom I. na tešku dobu u t10, te nastavkom u C duru.

Sopran

Alt

Tenor

Baß

p *<* *>* *>* ***)

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum.

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum.

Notni primjer 1.

7

f *f* *pp* *pp*

Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

Notni primjer 2.

C – dur tonalitet, proteže se do t12, u kojem preko zajedničkog akorda (d – f – h), dolazi do dijatonske modulacije (C: VII 6/3 = a: II 6/3) u paralelni a – mol tonalitet. U t14 imamo kadencu na dominantu a – mola, no u t15 nije očekivani a – mol, već A – dur. Ovdje je skladatelj iskoristio efekt pikardijske terce, kako bi istaknuo riječ Isus.

13

Je - sus.

Je - sus, Je - sus.

tu - i, Je - sus, Je - sus, Je - sus.

tu - i, Je - sus, Je - sus.

Notni primjer 3.

Dakle, spomenuti a – mol tonalitet, traje do t14, u kojem preko akorda (e – gis – h), dolazi do dijatonske modulacije (a: V = A: V) u istoimeni A – dur tonalitet.

A – dur tonalitet traje do t21, nakon kojeg počinje harmonijsko klizanje koje traje do t30 gdje se zaustavlja na C – duru.

21

Sancta Ma - ri - a, sancta Ma - ri - a, sancta Ma - ri - a, ma - ter

Sancta Ma - ri - a, sancta Ma - ri - a, sancta Ma - ri - a, ma - ter

Sancta Ma - ri - a, sancta Ma - ri - a, ma - ter

Sancta Ma - ri - a, sancta Ma - ri - a, ma - ter

Sancta Ma - ri - a, sancta Ma - ri - a, ma - ter

Notni primjer 4.

28

De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to -

De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to -

De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to -

De - i, o - ra, o - ra pro no - bis pec - ca - to -

Notni primjer 5.

Slijedi jedan polifoni dio kompozicije (t30 – 36) gdje se harmonijske progresije F – dura izmjenjuju iznad pedalnog tona „C“ u basovoj dionici, te završava sa kadencom na dominantu F – dura.

Treći dio kompozicije (t37 – 51) je cijeli u F – duru.

35

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

Notni primjer 6.



Notni primjer 7.

Zaostajalice je kompozitor koristio jako rafinirano. Nema ih puno, i dolaze samo na mjestima gdje je trebalo nešto suptilno istaknuti. Prva je u t6 u dionici prvih alta da bi istaknula riječ „tecum“, i stvorila komplementarni ritam. U istoj dionici u t9 stoji također zaostajalica 4 – 3 da bi se učvrstila modulacija u tonalitet dominante. Dvostruka zaostajalica u t12 u tenorima je zbog naglaska u riječi „fructus“, a zaostajalica 6 – 5 u t13 zbog naglaska u riječi „tui“ kao i zbog modulacije u a – mol. Uzlazna zaostajalica u t22 u dionici prvih alta služi još jačem isticanju naglaska u riječi „Maria“, kao i ona silazna u t28, u dionici drugih alta, u funkciji podcrtavanja riječi „Dei“. Dvostruke zaostajalice upotrijebljene u t40 i t42 u sopranskoj i altovskoj dionici snažno su istaknule poruku dvotakta „mortis nostrae“(smrti naše). Posljednja zaostajalica kompozicije u t47 pomaže širenju harmonijske fraze, a samim time smirivanju karaktera kompozicije prije kraja.

Kromatski tonovi uglavnom imaju ulogu sekundarnih dominantni. Tamo gdje nemaju, kao na primjer u t11 i u t46, su u funkciji isticanja teksta.

4. 3. Analiza odnosa stihova i glazbe

U ovom poglavlju baviti ćemo se prozodijom. Prozodija je nauka o jeziku, koja unutar fonologije istražuje prozodijske (naglasne) pojave u jednom jeziku. Gledajući zakonitosti prozodije dolazimo do zaključka da se jedna riječ razlikuje od druge naglasnim svojstvima. Naglasna svojstva su: silina izgovora (što bi odgovaralo mjestu na naglašenoj dobi u taktu), kretanje tona (kretanju melodijske linije) i trajanje sloga (dužina tona)²⁸. Naglasna svojstva rade razliku između vokala nenaglašenog i naglašenog sloga. Analiza odnosa stihova i glazbe, pokazati će razlike i sličnosti naglasaka slogova u tekstu i u glazbi, a to će nam također pripomoći u oblikovanju fraza, to jest muzike.

Tekst u stihovima:

Áve María,
grátia pléna
Dóminus técum.
Benedícta tu in muliéribus,
et benedíctus frúctus véntris túi,
Jésus.
Sáncta María,
Máter Déi,
óra pro nóbis peccatóribus,
nunc et in hóra mórtis nóstrae.
Ámen.

²⁸Barić, E., Lončarić M., Malić D., Pavešić S., Peti M., Zečević V., Znika M. (1995.): *Hrvatska gramatika*, Zagreb: Školska knjiga, 66

Stih „Áve María“ (t1 – 2), sastoji se od dvije naglasne cjeline: „Ave“ / „Maria“, čija je melodijska linija gotovo jednotonska.

1



Notni primjer 8.

U stihovima je slog „Á“, u riječi „Áve“ naglašen, dok je u glazbi nenaglašen, te se nalazi na drugoj dobi.

Slog „rí“ u riječi „María“ je naglašen i poklapa se s glazbom na način, da je melodijska linija otišla za sekundu više i time je poprimio naglasak, a ujedno je i vrhunac fraze. Ton d2, istaknut je na prvoj naglašenoj dobi i po trajanju je duže notne vrijednosti, polovinke.

Stih „grátia pléna“ (t3 – 4) , sastoji se od dvije naglasne cjeline: „gratia“ / „plena“.

Slog „grá“, u riječi grátia, u stihovima je naglašen, a u glazbi nenaglašen, nalazi se na drugoj dobi. Slog „plé“, u riječi „pléna“, u stihovima je naglašen i poklapa se s naglaskom u glazbi. Istaknut je na prvoj dobi i po trajanju je duže notne vrijednosti, polovinke, te je uz to još i obilježen akcentom.

„Dóminus técum“ (t5 – 6), sastoji se od dvije naglasne cjeline: „Dominus“ / „tecum“.

Slog „Dó“, u riječi „Dóminus“, u stihovima je naglašen, što je vidljivo i u glazbi. Nalazi se na prvoj dobi t5, i u trajanju je polovinka. Slog „té“, u riječi „técum“, u stihovima je naglašen kao i u glazbi.

Stih „Benedícta tu in muliéribus“, sastoji se od tri naglasne cjeline: „Benedicta“ / „tu“ / „in mulieribus“.



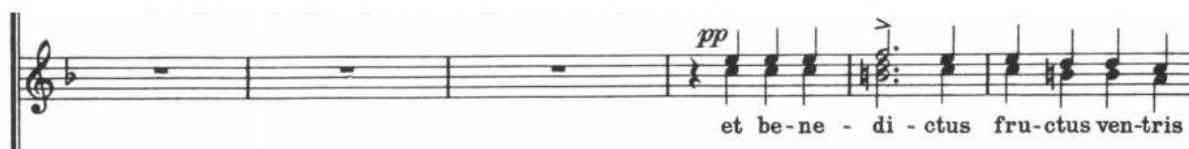
Notni primjer 9.

Slog „dí“, u riječi „Benedícta“ je naglašen kao i u glazbi. Dolazi na prvu dobu osmog takta, a melodijska linija dosegla je najviši ton te fraze. Druga naglasna cjelina „tu“ dolazi na treću, naglašenu dobu takta.

Naglasna cjelina „in mulieribus“ počinje nenaglašenim slogom, a u glazbi, odgovarajući tekstu, na zadnju, nenaglašenu dobu t8. Naglasak u riječi „mulieribus“ je na slogu „e“. U glazbi, on dolazi na treću dobu, te je u trajanju četvrtinke s točkom, što je produljena notna vrijednost u odnosu na prethodne slogove te riječi.

Stih, „et benedíctus frúctus véntris túi, Jésus“ (t10 – 20), sastoji se pet naglasnih cjelina: et benedíctus / frúctus/ véntris / túi / Jésus.

10



Notni primjer 10.



Notni primjer 11.



Notni primjer 12.

Slog „dí“ u riječi benedíctus, u stihovima je naglašen i to je potvrđeno u glazbi na prvu naglašenu dobu u t11. Melodijska linija, otišla je naviše i time je poprimio naglasak, a ujedno i vrhunac fraze obilježen akcentom. Pisani ton f2 istaknut je na prvoj dobi i po trajanju je duže notne vrijednosti, polovinke s točkom. U tom slogu ostvareno je naglasno svojstvo siline, tona i trajanja.

Slog „frú“, u riječi „frúctus“ u stihovima je naglašen a to je vidljivo i u glazbi, gdje se nalazi na prvoj, naglašenoj dobi u t12 te je time ostvareno naglasno svojstvo siline.

Slog „vé“, u riječi „véntreis“, kao u stihovima i u glazbi je naglašen. Istaknut je na treću, dobu te je time također ostvareno naglasno svojstvo siline.

Slog „tú“, u riječi „túi“, u stihovima je naglašen kao i u glazbi. Naglasak je postignut svojstvom siline, tona i trajanjem.

Naglasna cjelina „Jésus“, u glazbi dolazi tri puta. Prvi put je melodija u prvim tenorima, drugi put u prvim altima, a treći put u sopranima. Slog „Jé“, u riječi „Jésus“, u stihovima je naglašen i u glazbi se uvijek nalazi na prvoj naglašenoj dobi. U glazbi je taj naglasak ostvaren svojstvom siline i trajanja. Drugi, nenaglašeni slog „sus“

naglasne cjeline „Jésus“ je svaki puta melodijski viši od naglašenog sloga „Jé“, i time i on poprima naglasak.

Vrhunac ovog dijela kompozicije (t10 – 20) je u t19 na slog „Jé“, kada prvi puta zapjeva čitav zbor u *ff*, obuhvaćajući akustički prostor od tri oktave, od *vA* do *a2*.

Stih „Sáncta María, Máter Déi“ (t21 – 30), sastoji se od četiri naglasne cjeline: „Sáncta“ / „María“ / „Máter“ / „Déi“.



Notni primjer 13.

28



Notni primjer 14.

Slog „Sá“, u riječi „Sáncta“, u stihovima je naglašen. U glazbi se nalazi na drugoj, nenaglašenoj dobi. Jednakog je trajanja kao i dva nenaglašena sloga koja mu slijede, te je u jednotonskoj melodiji. Slog „rí“, u riječi „María“, u stihovima je kao i u glazbi naglašen, gdje dolazi na prvu dobu. Njegova melodija je otišla za sekundu više na ton *f2*, te je poprimio naglasak na prvoj dobi u dužoj notnoj vrijednosti, polovinki.

U glazbi se stih „Sáncta María“ t21 – 22, ponavlja još dvaput s identičnim obilježjima na različitim tonovima, f2 i a2 u t23 i 25 na slogu „sá“, u riječi „Sáncta“, te e2 i a2 u t24 i 26 na slogu „rí“ u riječi „María“.

Slog „Má“, u riječi „Máter“, u stihovima je naglašen kao i u glazbi, gdje je taj naglasak potvrđen na prvoj naglašenoj dobi u t27. Istaknut je u dužoj notnoj vrijednosti, polovinki s točkom. Slog „Dé“, u riječi „Déi“, u stihovima je naglašen. U glazbi je istaknut dugom notnom vrijednošću od osam cijelih doba, a počinje na prvu naglašenu dobu u t28.

Naglasnom cjelinom „Dei“ završava jedna glazbena cjelina (t21 – 29), a vrhunac te cjeline je svakako riječ „Dei“ koja se ističe dužinom trajanja, melizmom i harmonijom.

Stih „óra pro nóbis peccatóribus“ (t31 – 36), sastoji se od tri naglasne cjeline: „óra“ / „pro nóbis“ / „peccatóribus“.

31



Notni primjer 15.



Notni primjer 16.

Slog „ó“, u riječi „óra“, u stihovima je naglašen, kao i u glazbi, te se nalazi na prvoj, naglašenoj dobi. Naglasak je postignut svojstvom siline, melodijske linije i trajanjem. Slog „ra“, u riječi „óra“, istaknut je na treću naglašenu dobu, te je time naglasak ostvaren svojstvom siline i svojstvom tona, iako je taj ton u tekstu nenaglašen.

Slog „nó“, u riječi „nóbis“, u stihovima je naglašen i poklapa se s glazbom, gdje se nalazi na prvoj, naglašenoj dobi. Naglasak je ostvaren svojstvom siline, tona i trajanjem. Drugi dio riječi „nóbis“, slog „bis“, u glazbi je naglašen na treću dobu. Naglasak je ostvaren svojstvom siline, iako je taj ton u tekstu nenaglašen.

Svi, u tekstu nenaglašeni slogovi naglasne cjeline „peccatoribus“ nalaze se na teškim dobama taktova, te su time, svojstvom siline, poprimili naglasak.

Slog „tó“, jedini naglašeni slog u tekstu u naglasnoj cjelini „peccatoribus“, nalazi se na prvoj dobi, gdje je naglasak postignut silinom tona i dugom notnom vrijednošću od šest doba.

Stih „óra pro nóbis peccatóribus“ (t31 – 36), karakterističan je po opsegu melodije koji doseže undecimu, te se ističe melizmima.

Stih „nunc et in hóra mórtis nóstrae“ (t37 – 42), sastoji se od tri naglasne cjeline: „nunc et in hóra“ / „mórtis“ / „nóstrae“.



Notni primjer 17.

Slog „hó“, u riječi „hóra“, u stihovima i u glazbi je naglašen, te se nalazi na prvoj, naglašenoj dobi. Naglasak je ostvaren svojstvom siline, melodijske linije i trajanjem.

Slog „mó“, u riječi „mórtis“, naglašen je u stihovima, kao i u glazbi. Dolazi na prvu naglašenu dobu, u kojoj je naglasak postignut svojstvom siline, tona i trajanjem.

Slog „nó“, u riječi „nóstrae“, u stihovima je naglašen i poklapa se s glazbom, te je istaknut na prvu, naglašenu dobu. Naglasak je ostvaren silinom i trajanjem.

U glazbi su riječi „mórtis nóstrae“ (t39 – 40), sekventno ponovljene jednu sekundu više. Osim intonacije, razlika je što pri ponavljanju započinju sa četvrtinskom pauzom, te su tako sinkopirano dodatno istaknute.

Stih „Sáncta María“ (t43 – 44), sastoji od dvije naglasne cjeline: „Sáncta“ / „María“.



Notni primjer 18.

Slog „Sá“, u riječi „Sáncta“, u stihovima i u glazbi je naglašen, te je istaknut na prvoj, naglašenoj dobi, na kojoj je naglasak postignut silinom, tonom i trajanjem.

Slog „rí“, u riječi „María“, u stihovima je naglašen kao i u glazbi, na prvoj, naglašenoj dobi, i tako je naglasak ostvaren svojstvom siline, tona i trajanjem. Istaknut je akcentom, a ujedno je i rečenični naglasak.

Stih „óra, pro nóbis“ (45 – 48), sastoji se od dvije naglasne cjeline: „óra“ / „pro nóbis“.

Slog „ó“, u riječi „óra“, u stihovima je kao i u glazbi naglašen, te istaknut na prvoj, naglašenoj dobi, i time je naglasak postignut svojstvom siline, tona i trajanjem.

Slog „nó“, u riječi „nóbis“, u stihovima je naglašen, što je vidljivo i u glazbi, jer dolazi na prvoj, naglašenoj dobi. Traje osam doba, cijela dva takta.

Slog „Á“, u riječi „Ámen“, u stihovima je naglašen i poklapa se s glazbom, gdje se nalazi na prvoj, naglašenoj dobi. Naglasak je ostvaren svojstvom siline i trajanjem.

Vrhunac ovog dijela kompozicije (t43 – 51) je u t44, na prvoj dobi sloga „rí“, u riječi „María“.

Uspoređujući odnose riječi u stihovima s onima u glazbi, možemo zaključiti da nisu u potpunosti identični. Skladatelj je u glazbi stavio naglasak u njemu najvažnijim riječima, na određenom slogu. Isticanje jednoga sloga u riječi nad drugim postigao je silinom, tonom i trajanjem.

Zaključak

Ovim radom smo pokazali način pripreme interpretacije Brucknerovog moteta Ave Maria. Preko životopisa skladatelja vidjeli smo okolnosti u kojima je djelo nastalo. Treće poglavlje je pregled povijesnog razvoja moteta od dalekog srednjeg vijeka i samih početaka, preko renesanse gdje motet doseže svoje vrhunce, do baroka gdje se dalje razvija. Preko formalne analize, harmonijske analize, i analize teksta upoznali smo djelo u potpunosti, te nam je tako omogućena kvalitetna interpretacija. Kako bi i praktično demonstrirala rezultat ovoga rada, autorica je sastavila vokalnu skupinu, koja će pod njenim vodstvom izvesti ovo Brucknerovo djelo. Najzanimljiviji trenutci rada opisani su u slijedećem poglavlju.

Osvrt na tijek proba sa ansamblom

Prije početka rada sa ansamblom, podijelile su se note, kako bi svatko sam proučio melodiju i tekst svoje dionice. Probe su se održavale par dana, po dogovoru. Upoznavanje kompozicije, započelo je kratkim razgovorom o skladbi, čitanjem i pravilnim izgovorom latinskog teksta, nakon čega je slijedilo upjevanje, kao i na svim probama. Za početak, na prvoj probi, bila je demonstracija kompozicije, uz pratnju na klaviru i pjevanje glavne melodijske linije, soprana. Zajedničkom probom započeo je rad na kompoziciji. Uz pratnju na klaviru jednom smo, izveli kompoziciju u cjelini, nakon čega je bio potreban rad na pojedinim dionicama po frazama zbog nesigurne intonacije. Ženski glasovi – soprani i alti, imali su povremenih manjih intonacijskih problema, koje smo riješili. Najprije po potrebi uz pratnju na klaviru, a zatim bez pratnje. Muški glasovi su također imali manjih intonacijskih problema. Problemi u basu, javili su se najviše tijekom ponavljanja istog tona, kojem je padala intonacija. Inzistiranjem na pjevanju sa smjerom glazbe, te pripasavanjem s drugim glasovima polako smo dolazili do čiste intonacije. Prvi upad muških glasova, doveo je do problema pronalaženja intonacije u drugom basu. Postavljanjem prvo tog akorda, a potom kretanjem par taktova ranije uz ponavljanje i taj problem je bio riješen.

Najviše istaknuto problematično mjesto u kompoziciji, bio je stih „nunc et in hora mortis nostrae“ (t37 – 42). Problemi u dionici drugih basa, najprije su se pojavili u intoniranju silaznog intervala m6 (f – A), a zatim postepenoj kromatskoj liniji. Problemi u dionici prvih basa, javili su se u intoniranju tona „g“ u t41 zbog promjene harmonije između t40 i t41. Uz osvještavanje te harmonijske progresije, pa pratnju na klaviru, slijedio je samostalan rad na melodijskoj liniji tog dijela kompozicije prvog i drugog basa, a nakon toga, zajednički su svi ponovili taj dio kompozicije.

Svakodnevnim radom na kompoziciji, ansambl je postepeno napredovao. Nakon što su intonacijski bili usvojeni tekst, ritam i intonacija pojedinih dionica, posvećena je pažnja interpretaciji. Odredile su se fraze sa svojim vrhuncima, pojasnila se određena dinamika, te objašnjavali kontrasti u glazbi, koji su skladatelju vrlo važni. Izrađivanjem različitih dijelova kompozicije, i kompozicije u cijelosti postignuta je željena interpretacija. Pripremljena kompozicija, biti će izvedena na obrani završnog rada.

Literatura

Andreis J. (1975.): *Povijest glazbe, Knjiga 1.*, Zagreb: Liber

Andreis J. (1989.): *Povijest glazbe, Knjiga 3.*, Zagreb: Liber

Časopis glazbenih pedagoga (1996.): *Tonovi, br. 27/28*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga

Barić, E., Lončarić M., Malić D., Pavešić S., Peti M., Zečević V., Znika M. (1995.): *Hrvatska gramatika*, Zagreb: Školska knjiga

Goulding, Phil G. (2004.), *Klasična glazba, 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, Zagreb: V. B. Z.

Hoeveler C. (1967.): *Muzički leksikon, priručnik za ljubitelje muzike*, Novi Sad: Matica srpska

Kovačević, K., Kos K. (1971 – 1977): *Muzička enciklopedija, II. izdanje*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Skovran D., Peričić V. (1991.): *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Vuk Karadžić

Žmegač V. (2009.): *Majstori europske glazbe, od baroka do sredine 20. stoljeća*, Zagreb: Matica hrvatska

Prilozi

Sopran

p A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum. ^{*)}

Alt

p A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum.

Tenor

Baß

7

f Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

f Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

pp et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

pp et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

13

ff Je - sus.

p Je - sus, *ff* Je - sus.

p Je - sus, *ff* Je - sus.

tu - i, Je - sus, Je - sus, Je - sus.

tu - i, Je - sus, Je - sus.

21

mf Sancta Ma - ri - a, *mf* sancta Ma - ri - a, *ff* sancta Ma - ri - a, ma - ter

mf Sancta Ma - ri - a, *mf* sancta Ma - ri - a, *ff* sancta Ma - ri - a, ma - ter

mf Sancta Ma - ri - a, *mf* Sancta Ma - ri - a, *ff* Sancta Ma - ri - a, ma - ter

mf Sancta Ma - ri - a, *ff* sancta Ma - ri - a, ma - ter

28

p De - - i, *p* o - ra pro no - bis *dim.* pec - ca - to -

p De - - i, *p* o - ra pro no - bis *dim.* pec - ca - to -

p De - - i, *p* o - ra pro no - bis *dim.* pec - ca - to -

p De - - i, *p* o - ra pro no - bis *dim.* pec - ca - to -

p De - - i, *p* o - ra, o - ra pro no - bis pec - ca - to -

35

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

- ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae, mor - tis no - strae.

48

San-cta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. A-men.

San-cta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. A-men.

San-cta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. A-men.

San-cta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. A-men.

1

p A-ve Ma-ri-a gra-ti-a ple-na Do-mi-nus te-cum. *

7

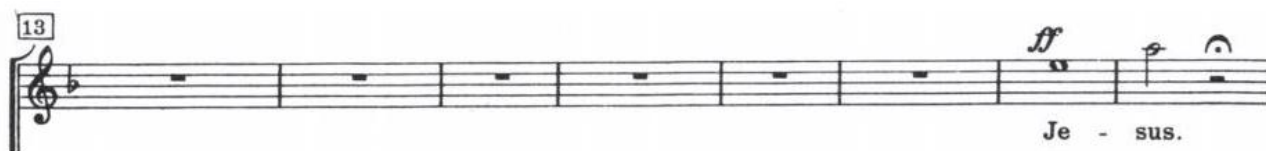
f Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus

10

pp et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris

13

tu-i,



28

31



35



37



Sažetak

U ovom radu prikazan je proces pripreme Brucknerovog moteta Ave Maria za rad sa zborom. Preko informacija o skladatelju, i njegovom životu ušli smo u svijet u kojem je on živio, u svijet u kojem je skladao svoje djelo. Najvažniji princip pripreme kompozicije za interpretaciju jest približiti se ideji koja je skladatelja provocirala da napiše točno takvu kompoziciju kakvu imamo ispred sebe. Bitno je odgovoriti na pitanje zašto je nešto takvo kakvo je. Kroz detaljnu analizu teksta i glazbe uspjeli smo odgovoriti na važna pitanja u vezi interpretacije Brucknerovog moteta Ave Maria.

Ključne riječi: Anton Bruckner, priprema, interpretacija, Ave Maria

Summary

This paper demonstrates the process of preparation of Bruckner's motet Ave Maria for a choir practice. Through the information on the composer and his life, we entered the world in which he lived, in which he composed his piece. The most important principle of preparation of the composition for the interpretation is to get closer to the idea which provoked the composer to write the exact composition which we have before us. It is important to answer the question why something is made like it is. Through detail analysis of text and music we managed to answer important questions in relation to the interpretation of Bruckner's motet Ave Maria.

Keywords: Anton Bruckner, preparation, interpretation, Ave Maria