

Formalna i harmonijska analiza stavaka Kyrie i Lacrimosa iz Requiema W.A. Mozarta

Rojko, Lara

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:625335>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
SVEUČILIŠNI PRIJEDIPLOMSKI STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

LARA ROJKO

**FORMALNA I HARMONIJSKA ANALIZA
STAVAKA KYRIE I LACRIMOSA IZ
REQUIEMA W. A. MOZARTA**

ZAVRŠNI RAD

MENTORICA:

doc. dr. sc. Tihana Škojo

SUMENTOR:

dr. sc. Zdravko Drenjančević, v. pred.

Osijek, 2023.

SAŽETAK

Requiem KV 626, posljednje je djelo najistaknutijeg skladatelja klasicizma, Wolfganga Amadeusa Mozarta. Skladbu čini sedam dijelova od kojih je Mozart uspio dovršiti *Introitus* i *Kyrie* međutim umro je za skladanja *Lacrimose*. Ovaj završni rad proučava formalnu i harmonijsku strukturu stavaka *Kyrie* i *Lacrimosa*, *Requiema*, *KV 626*. Uvodni dio rada donosi presjek epohe klasicizma u glazbi s naglaskom na razdoblje „bečke klasike“ kojoj pripada Wolfgang Amadeus Mozart, najveći skladatelj spomenutog doba. Nastavak rada definira *requiem* kao glazbeni oblik, nakon čega slijedi predstavljanje Mozartovog *Requiema KV 626*. Centralni dio rada donosi formalnu i harmonijsku analizu stavaka *Kyrie* i *Lacrimosa* Mozartova *Requiema*. Kod formalne analize određuje se glazbeni oblik stavka dok se kod harmonijske analizira tonalitetni plan te struktura akorda korištenih u partituri. Na kraju rada nalaze se zaključna razmatranja o proučavanoj temi te popis korištene literature.

Ključne riječi: Mozart, *Requiem KV 626*, analiza, *Kyrie*, *Lacrimosa*

SUMMARY

Requiem KV 626 is the last piece of the Classical era's most prominent composer Wolfgang Amadeus Mozart. The composition includes seven parts out of which Mozart finished the *Introitus* and *Kyrie*, however he passed away while composing the *Lacrimose*. This paper examines the formal and harmonical structure of the *Kyrie* and *Lacrimosa* movements of *Requiem KV 626*. The introductory part of the paper explores the main characteristics of the Classical period in music especially regarding the Viennese classicism whose notable representative is Wolfgang Amadeus Mozart, the greatest composer of the aforementioned period. Furthermore, the paper defines *requiem* as a musical form which is followed by the examination of Mozart's *Requiem KV 626*. The focal part of the paper brings forward the formal and harmonical analysis of the *Kyrie* and *Lacrimosa* movements of Mozart's *Requiem*. The formal analysis determines the musical form of the movement, while the harmonical analysis examines the tonal plan and the structure of chords used in the score. The paper concludes with final considerations on the studied topic and the list of used literature.

Keywords: Mozart, *Requiem KV 626*, analysis, *Kyrie*, *Lacrimosa*

IZJAVA
O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI, PRAVU PRIJENOSA INTELEKTUALNOG
VLASNIŠTVA, SUGLASNOSTI ZA OBJAVU U INSTITUCIJSKIM
REPOZITORIJIMA I ISTOVJETNOSTI DIGITALNE I TISKANE VERZIJE RADA

1. Kojom izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je diplomski rad isključivo rezultat osobnoga rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu. Potvrđujem poštivanje nepovredivosti autorstva te točno citiranje radova drugih autora i referiranje na njih.
2. Kojom izjavljujem da je Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, bez naknade u vremenski i teritorijalno neograničenom opsegu, nositelj svih prava intelektualnoga vlasništva u odnosu na navedeni rad pod licencom Creative Commons Imenovanje – Nekomercijalno – Dijeli pod istim uvjetima 3.0 Hrvatska.
3. Kojom izjavljujem da sam suglasna da se trajno pohrani i objavi moj rad u institucijskom digitalnom repozitoriju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, repozitoriju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku te javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11,94/13, 139/13, 101/14, 60/15 i 131/17.).
4. Kojom izjavljujem da sam autorica predanog rada i da je sadržaj predane elektroničke datoteke u potpunosti istovjetan s dovršenom tiskanom verzijom rada predanom u svrhu njegove obrane.

Ime i prezime studentice: Lara Rojko

JMBAG: 0280006858

OIB: 50556982338

Adresa e-pošte za kontakt: lara.rojko@gmail.com

Naziv studija: Sveučilišni preddiplomski studij Glazbena pedagogija

Naslov rada: Formalna i harmonijska analiza stavaka Kyrie i Lacrimosa iz Requiema W. A. Mozarta

Mentor rada: Tihana Škojo

U Osijeku 18.9.2023. godine

Potpis _____ 

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. KLASICIZAM U GLAZBI.....	2
3. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756. – 1791.).....	3
3.1 Životopis.....	3
3.2 Opus djela.....	4
4. REQUIEM KAO GLAZBENI OBLIK	6
5. <i>REQUIEM KV 626</i> , 1791.	7
5.1 Formalna i harmonijska analiza stavka <i>Kyrie</i>	9
5.2 Formalna i harmonijska analiza stavka <i>Lacrimosa</i>	22
6. ZAKLJUČAK.....	27
7. LITERATURA	28

1. UVOD

Glazbeni genij Wolfgang Amadeus Mozart, jedan od najznačajnijih skladatelja klasicizma, ostavio je iza sebe bogat glazbeni opus. Oporni virtuoz Mozart, uspio se ostvariti u svakoj glazbenoj vrsti tadašnjeg doba. U posljednjoj godini života skladao je posebno djelo *Requiem KV 626* prema narudžbi. *Requiem* je naziv mise za mrtve te kao glazbeno djelo skladano je za soliste, zbor i orkestar. Strukturu glazbenog djela čine promjenjivi i nepromjenjivi dijelovi mise. Od ukupnih 7 dijelova, Mozart je uspio napisati samo dio *Requiem* KV 626 koji je zbog njegove smrti ostao nedovršen 1791. godine. Iduće godine *requiem* je dovršio Mozartov učenik Süßmayr. Smatra se da je Mozart kompletno orkestrirao stavke *Introitus* i *Kyrie* te da je umro tijekom skladanja *Lacrimose*. Cilj rada jest analizirati stavke *Kyrie* i *Lacrimosa* s formalnog i harmonijskog aspekta te uvidjeti skladateljska rješenja za kojima je Mozart, kao istinski glazbeni genij, posezao tijekom stvaranja ovoga uistinu maestralnog glazbenog ostvarenja. Navedena dva stavka od presudne su važnosti upravo zbog toga što Mozart nije skladao cijeli *requiem*, već je potpuno orkestrirao *Kyrie* te započeo skladanje *Lacrimose*, koju je prema Mozartovim uputama dovršio njegov učenik Süßmayr. Međutim, nekolicina izvora ostavlja otvoreno pitanje Mozartovog autorstva *Requiem* KV 626.

2. KLASICIZAM U GLAZBI

Prema Michelsu (2006) pojam *klasično* općenito se smatra nečim što je primjereno, ujednačeno, skladno te pritom jednostavno i razumljivo. Razdoblje klasicizma uslijedilo je nakon baroka pri čemu se sam prijelaz iz baroka u klasiku odvijao višeslojno. Kao kraj baroka uzima se godina Bachove smrti, 1750. godina. Beethovenova smrt može označavati kraj klasicizma, no u to vrijeme romantička strujanja već su odavno bila prisutna. Za razliku od baroknog kića, klasički ideal predstavlja skromnost, jednostavnost, odmjerjenost i harmoniju. Klasična glazba izdiže sebe i čovjeka na viši stupanj. Razdoblje klasicizma novu individualnost čovjeka (vokalna dionica) očituje u opernim solistima, ansamblima te u komornoj glazbi. Ljudski glas uzor je tadašnjim instrumentima te se traži što sličnije izražavanje, stoga veliku popularnost stječu klarinet, violina i klavir s batićima. Glazba više nije namijenjena samo odabranoj publici u palačama nego postaje dostupna građanskoj javnosti pa tako nastaju dva građanska glazbena oblika: kućno muziciranje i javni koncerti (Ščedrov i Perak Lovričević, 2010). Glazba se izvodi u salonima, opernim kazalištima, koncertnim dvoranama te na otvorenim prostorima. Društveni položaj skladatelja mijenja se na način da glazbenici postupno postaju samostalni umjetnici, no uz slobodu dobivaju i nove obveze poput plaćanja izvođača te traženja dvorane. Tijekom druge polovice 18. stoljeća izgrađuju se nove glazbene forme među kojima je najvažnija sonatna. Za razliku od barokne, klasična sonata je višestavačna dok su stavci strukturalno drugačiji. Okosnica klasične sonate postala je temelj na kojem se izgradila orkestralna sonata, tj. simfonija te uz nju i nova komorna glazba (gudački kvartet, klavirski trio, violinska sonata i dr.). Sve su to glazbeni oblici srodni baroknim instrumentalnim formama. Ono što klasične instrumentalne forme čini jedinstvenima jest četverostavačnost. Shema četiri stavaka glasi: *allegro – adagio – menuetto – finale (allegro)*. Što se tiče glazbenih značajki klasicizma, sva pozornost posvećuje se pjevnim melodijama s akordnom pratnjom, tj. prevladava homofonija. U harmoniji se javlja jasan tok triju glavnih tonalitetnih funkcija: tonika, subdominanta i dominanta. Ostale značajke glazbenih sastavnica su: raznolik ritam, dinamika obogaćena postupnim dinamičkim prijelazima, *crescendom* i *decrescendom* te promjena ugođaja. Klasični orkestar zastupaju četiri skupine instrumenata: gudači, drveni puhači, limeni puhači i udaraljke. Skladatelji koji su uvelike svojim djelima obilježili razdoblje klasicizma su: Haydn, Mozart i Beethoven, ujedno i predstavnici „Prve bečke škole“ ili „bečke klasike“. Zapravo nitko od navedene trojice nije rođen u Beču, već ih je tamo privukla želja za uspjehom i mogućnost napretka (Ščedrov i Perak Lovričević, 2010).

3. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756. – 1791.)

3.1 Životopis

Mozart, rodom iz Salzburga, dolazi iz muzikalne obitelji te se već od malih nogu našao na putu popularnosti, oduševljenja i priznanja. Njegov otac, Leopold Mozart, predano se posvetio glazbenom odgoju svoje djece, kćerke Marije Ane i malog Wolfganga Amadeusa. Uz nevjerojatnu glazbenu sposobnost i iznimnu nadarenost, 1762. godine uz očevu pratnju održava turneje kroz Njemačku, Francusku, Italiju te Englesku. To je razdoblje koje mu donosi slavu i popularnost te dodir s različitim okolinama. Tijekom turneja Mozart se izgrađivao i kao dramatičar. Ne samo da je svirao na svojim turnejama već je i skladao. U Parizu objavljuje svoje prve tiskane skladbe. Tada sklada i veće instrumentalne forme (sonate). U svojoj dvanaestoj godini postaje koncertnim majstorom nadbiskupova orkestra. Boravkom u Italiji od 1769. do 1773. godine, Mozart dobiva visoka priznanja za svoju umjetnost te temeljitije upoznaje talijansku operu. Stječe nova poznanstva najslavnijih talijanskih tadašnjih glazbenika, izvodi nekoliko vlastitih opera i nastupa na koncertima kao pijanist i orguljaš. Nakon završetka putovanja po Italiji, Mozart s majkom 1777. godine odlazi u Mannheim gdje upoznaje manhajmski orkestar za koji piše nekoliko instrumentalnih djela te proživljava svoju prvu ozbiljniju ljubav s Alojzijom Weber. Pod pritiscima oca Leopolda, Mozart odlazi u Pariz gdje se upoznaje s Gluckovom operom, francuskom komičnom operom te francuskom instrumentalnom glazbom. Vrativši se u Salzburg, prekida vezu s nadbiskupom Colloredom te 1781. godine odlazi u Beč. Tamo nastaju Mozartova najpoznatija djela kao što je opera *Figarov pir*, *Don Giovanni* i *Čarobna frula* od vokalno-instrumentalnog opusa, što se tiče instrumentalnog opusa najznatnije su simfonije i gudački kvarteti te *Requiem* uz druga komorna i koncertna djela.

Mozartov opus sadrži sve glazbene vrste koje je epoha klasicizma preuzela i stvorila. Skladatelj je pragmatičan odnos prema stvaranju i prema publici te opuštenost prema radu odgovaraju povijesnom mentalitetu koji je tipičan za takozvano preindividualističko doba (Žmegač, 2009). Mozart 1782. godine za ženu uzima Konstancu Weber, sestru svoje nekadašnje ljubavi. Najveća Bachova djela *Dobro ugodeni klavir* i *Umjetnost fuge* predstavljala su veliku inspiraciju za Mozarta. Tijekom boravka u Beču, Mozart podučava kćeri aristokrata, organizira koncertne izvedbe vlastitih djela i javno nastupa. Zbog lošeg raspolaganja novcem Mozart se zadužuje te mu lihvari „udaraju“ visoke kamate na zajmove.

U posljednjoj godini života (1791.) kada *Čarobna frula* postiže znatan uspjeh, njegovo tijelo postaje previše izmoreno, a duh slomljen te uz tmurne misli o brzom završetku, *Requiem* kojeg piše za neznanca zapravo piše za sebe. Nevrijeme je obilježilo dan njegova sprovoda koje je spriječilo nekoliko Mozartovih prijatelja da otprate njegovo tijelo do groblja te su njegovi ostatci bili položeni u zajedničku grobnicu siromaha i neopskrbljenih (Andreis, 1976).

Mozartova djela prožeta su pjevnim i naizgled jednostavnim melodijama. Njegova prirodna darovitost bila je priznata u njegovo doba. Od svega što je skladao, najveću ljubav gajio je prema operi. Michels (2006) tvrdi kako je Mozart skladao napamet obavljajući ostale djelatnosti. Sve korekture dogodile su se u njegovoj glavi te zbog toga gotovo da ni nema skica njegovih skladbi. Valja spomenuti kako je uvertiru *Don Giovannija* napisao u jednoj noći (prije praizvedbe). Za Pestellija (2008) Mozart, osim što je najbriljantniji kao umjetnik u svemu što je bilo u optjecaju, stvorio je zasebni glazbeni jezik u kojem je sve bilo moguće pritom ne izazivajući nesklad. Zasnivao je međudjelovanje različitih stilova te gradio poveznice u dotad nepoznatoj mjeri. Prema Žmegač (2009) Mozart je danas pojam klasika u stilskom i vrijednosnom smislu. Beethoven je jedini skladatelj koji se može mjeriti s njim po poznatosti u cijelom svijetu unutar slavne bečke epohe. Uz Bacha, Mozart je najpopularniji skladatelj zahtjevne instrumentalne glazbe. Stvaralaštvo Wolfganga Amadeusa Mozarta toliko je uklopljeno u današnji glazbeni život čemu svjedoče elektronski zapisi, postavljanja operne izvedbe te izdavanja novih notnih materijala.

3.2 Opus djela

L. v. Köchel objavio je kronološko-tematski popis svih Mozartovih djela te se prema tome svaka Mozartova skladba bilježi oznakom K.V. te odgovarajućim brojem. Kratica označava *Köchel-Verzeichnis*, tj. Köchelov popis (Andreis, 1976). Njegov glazbeni opus sadržava više od šest stotina djela. Očitao se u svakom glazbenom području bilo vokalno-instrumentalne ili instrumentalne vrste. S obzirom da je preminuo u 36. godini života tolika se plodnost može protumačiti lakoćom Mozartova stvaranja. Unatoč tome što se njegovo skladanje očituje na svim glazbenim područjima, najviše je težio skladanju opere. Njegovo stvaranje na području opere može se podijeliti u tri razdoblja. Najbogatije je treće razdoblje kojem pripadaju opere *Figarov pir*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* te *Čarobna frula*. Za razliku od talijanskih opernih skladatelja, u Mozartovim operama orkestar ne priječi slobodan razvoj

pjevne dionice. Uloga orkestra ne iscrpljuje se u ostvarivanju ukočene pratnje, već dopunjuje izrazitost melodijske linije.

Andreis (1976) smatra da izuzev što je Mozart dominirao na području opernog stvaralaštva, uspješno se ostvario i kao instrumentalni skladatelj. Naspram velikog broja njegovih instrumentalnih skladbi, prvo mjesto među njima pripada simfonijama, koncertima, gudačkim kvartetima i kvintetima te violinskim i klavirskim sonatama. Od njih četrdeset i jedne ističe se *Simfonija u C-duru*, nazvana *Jupiter*, koja je iznimna po svom opsegu u Mozartovu simfonijskom stvaranju. Gudački kvarteti najznačajnije predstavljaju njegova komorna djela dok izvanredno komorno muziciranje izvode gudački kvinteti od kojih je jedan od najpoznatijih gudački kvintet u G-duru pod nazivom *Mala serenada (Eine kleine Nachtmusik)*. Valja istaknuti osamnaest klavirskih sonata koje po svojoj melodičkoj čistoći te osebnosti harmonijske pozadine stoje nad Haydnovim sonatama. Što se tiče klavirskih koncerata, njih dvadeset i pet, među uspješnije ubrajamo *Koncert u D-duru* (tzv. *Krunidbeni*), *Koncert u A-duru* te u c-molu i d-molu. „Dok se u području simfonije i gudačkog kvarteta jedino Haydn može s Mozartom mjeriti, u području koncerata Mozart nema sebi ravnoga. Način na koji on tretira orkestar kao faktor gotovo ravnopravan solistu, podložan načelima simfonijske glazbe, jedinstven je, neponovljiv u Mozartovo doba.“ (Andreis, 1976: 119) Mozart je iza sebe ostavio oveći broj duhovnih skladbi od kojih ističemo *Misu u c-molu* i C-duru (tzv. *Krunidbena misa*), motet *Ave verum corpus* te najznamenitije djelo s tog područja *Requiem* koji je glavni fokus ovog rada.

4. REQUIEM KAO GLAZBENI OBLIK

Requiem (lat. *missa pro defunctis*), misa za mrtve. Naziv je dobila po uvodnom tekstu *Introita Requiem aeternam* (lat. pokoj vječni). Valja prvo spomenuti da se misa kao vokalno-instrumentalno djelo sastoji od pjevnih dijelova: *ordinarium missae* (ordinarij) i *proprium missae* (proprij) mise. Ordinarij čine nepromjenjivi dijelovi. Nepromjenjivim se dijelovima nikada ne mijenja tekst, glazbeno postoje različite obrade. Pod proprij mise spadaju promjenjivi dijelovi, koji su ciklični i raspoređeni prema crkvenoj godini, odnosno prema svecima. Nepromjenjivi dijelovi mise su: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Benedictus* te *Agnus dei*. *Introitus*, *Graduale*, *Offertorium* i *Communio* spadaju u promjenjive dijelove. Što se tiče dijelova *requiema*, *Gloria* i *Credo* koji izražavaju radost nedostaju u ordinariju. Suprotno tome, proprij sadržava *Graduale*, *Tractus* i sekvencu *Dies irae* (*Dan gnjeva*) koja pruža bogate mogućnosti dramskog i programskog oblikovanja. Zaključno, stavci *requiema* glase: *Introitus* (*Requiem aeternam*), *Kyrie*, *Sequentia* (*Dies irae*), *Offertorium* (*Domine Jesu Christe*), *Sanctus* (*uz Benedictus*), *Agnus Dei* i *Communio* (*Lux aeterna*). Najznačajnije *requieme* skladali su Mozart, Berlioz, Verdi, Dvořák, a iz moderne literature važno je spomenuti skladatelja Györgyja Ligetija (Skovran i Peričić, 1991). Michels (2006) navodi kako se sastav klasičnih misa sastoji od zbora, solista te orkestra. Zbor se sastoji od 4 dionice/glasa (SATB) koji se izmjenjuju zajedno sa solističkim dijelovima. Temelj orkestra čine gudači. Bas (violončelo, kontrabas i fagot) zajedno s orguljama sviraju kao u generalbasu (Slika 1).

Člankveni orkestar, interpretacija teksta i glazbeni oblik

	J. Haydn		W. A. Mozart		Beethoven
	Mala orguljska misa	Cecilijanska misa	Krunidbenska misa	Rekvijem	Missa solemnis
	vn. 1	vn. 1	vn. 1	vn. 1	2 fl.
	vn. 2	vn. 2	vn. 2	vn. 2	2 ob.
		vl.		vl.	2 cl.
		2 ob.	2 ob.		2 fg.
				2 baselna cor.	4 cor.
		2 fg.	2 fg.	2 fg.	2 trb.
		(2 cor.)	2 cor.		2 timp.
		2 trb.	2 trb.	2 trb.	vn. 1
		2 timp.	2 timp.	2 timp.	vn. 2
	S.-solo	4 solista	4 solista	4 solista	vl.
	zbor	zbor	zbor	zbor	4 solista
	S. A. T. B.	S. A. T. B.	S. A. T. B.	S. A. T. B.	S. A. T. B.
	orgulje	orgulje	orgulje	orgulje	orgulje
	vc., cb.	vc., cb.	vc., cb.	vc., cb.	vc., cb.

bečki crkveni trio
 sastav za *solemnis*
 A-, T-, B.-trmb., prate

A) Sastav klasičnih misa

Slika 1. Sastav klasičnih misa (prema: Michels, 2006: 390)

5. *REQUIEM KV 626, 1791.*

Requiem KV 626 predstavlja najznamenitije djelo s područja duhovnih skladbi, pisano za soliste, zbor i orkestar. U posljednjoj godini života Mozart je uz dvije opere stvorio i veličanstvenu žalobnu misu (misu za mrtve) te njome završava svoj životni i umjetnički put. *Requiem* je naručio neznanac (glasnik grofa Walsegga) te ga je više puta tjerao da požuri rad. Grof Walsegg naručivao je razne skladbe kod školovanih skladatelja te ih zatim izvodio kao svoje. Mozart je u neznancu gledao glasnika smrti te se uvjerio da *Requiem* piše za sebe. Skladba je odraz njegovih napornih dana kad je trebao iscrpljen svladati neumoljive zahtjeve, stoga čistom glazbenom ekspresijom naglašava blago pomirenje sa smrću (Michels, 2006). Unatoč tome što je *Requiem* bio narudžba, danas je najsnažnije djelo te vrste u cijeloj glazbenoj povijesti. Prikazuje glavni cilj njegova umjetničkog htijenja, a to je stvaranje vokalno-instrumentalnog djela u kojem individualno nastupaju glasovi i instrumenti. „Vjeran tekstu, Mozart je u *Requiemu* i lirik i dramatik i epik. Sva čistoća njegove melodijske linije i sve njegovo zadivljujuće poznavanje polifonog stila ispunjaju strane toga veličanstvenog djela, u kojemu je nesretni umjetnik, razočaran, ali pun nade, tražio milost i za sebe.“ (Andreis, 1976: 120) Umro je za skladanja *Lacrimose*. S obzirom da je skladba ostala nedovršena, a kako bi se ispunili uvjeti narudžbe, dijelove koji su nedostajali te instrumentaciju dopunio je i za izvedbu pripremio njegov prijatelj, bečki skladatelj Franz Xaver Süssmayr (Slika 2), koji se vodio Mozartovim bilješkama i savjetima. Skladbu čini sedam dijelova: *Introitus (Requiem aeternam)*, *Kyrie*, *Sequentia (Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa)*, *Offertorium (Domine Jesu, Hostias)*, *Sanctus (uz Benedictus)*, *Agnus Dei*, *Communio (Lux aeterna, Cum sanctis tuis)*.

Prema Žmegač (2009) jedan bečki kritičar ustvrdio je da je sva veličina *Requiem*a sadržana već u uvodnom stavku u prvih pet minuta trajanja. Podrazumijeva se kako se misli na onaj dio skladbe koji je u potpunosti Mozartova tvorevina. Michels (2006) tvrdi da Mozartov kasni stil karakteriziraju turobne boje (tromboni, basetni rogovi), ozbiljan osnovni karakter (d-mol, jaka kromatika) i barokni elementi (fugirani i polifoni dijelovi). Stavak *Kyrie* obrađen je kao dvostruka fuga s dvije teme od kojih je prva tema *Kyrie*, a druga *Christe*. „U *Lacrimosi* se iz dubine uzdiže ljestvica d-mola, polagano, isprva provedena sa stankama, zatim u uskim kromatskim pomacima: slika čovjeka koji se, opterećen krivnjom, iz groba uspinje prema posljednjem sudu. Na ovom se mjestu prekida Mozartov rukopis, to je zadnje što je skladao.“ (Michels, 2006: 393) Prema Žmegač (2009) osim Süssmayrovih izdanja nižu se i one od drugih

glazbenika poput Franza Beyera (1971) koji je izradio novu instrumentaciju. Također, tu je i Robert D. Levin koji je dodane dijelove bitno obradio te ostavio u partituri naspram Richarda Maundera (1981) koji se odrekao Süßmayrovih stavaka te stvorio novu instrumentaciju. Maunderova verzija je najradikalnija s obzirom da je skladatelj sam ponudio vlastita rješenja na nedostatak Mozartove instrumentacije. Žmegač (2009) navodi kako je paradoks u *Requiemu* vidljiv u najsnažnijim odlomcima u kojima se smrt pojavljuje u duhu alegorije, a ne kao morbidna groteska. „Treba doživjeti samo neobičan tihi zanos koji prožima odlomke Introitus: Requiem ili Sequentia: Recordare i Lacrimosa, da nas uvjeri u to da bi Mozart bio jedan od najvećih skladatelja svih vremena čak i da nije napisao ništa drugo nego tih dvjesto taktova.“ (Žmegač, 2009: 216) Što se tiče kombinacije instrumenata, prema Smithu (2015), Mozart uzima 2 basetna roga, 2 fagota, 3 trombona, 2 trube, 2 timpana, gudače od kojih su violončelo i kontrabas u funkciji *bassa continua* zajedno s orguljama. U sastav orkestra spada i mješoviti zbor SATB (sopran, alt, tenor i bas) te solisti: sopran, kontraalt, tenor i bas. Nije sigurno je li Mozart predvidio takvu postavu orkestra za cijeli *requiem*, no smatra se kako je to predvidio za stavke *Introitus* i *Kyrie*.

Tradicijska i nova izraza

1. Requiem, Adagio, d	
Kyrie, Allegro, d	
2. Dies irae, Allegro assai, d	
3. Tuba mirum, Andante, B	
4. Rex tremendae, Grave, g	
5. Recordare, Andante, F	
6. Confutatis, Andante, a	
7. Lacrimosa, Larghetto, d	
8. Domine Jesu, Andante, g	
9. Hostias, Larghetto, Es	
Quam olim, Andante, g	
10. Sanctus, Adagio, D	
11. Benedictus, Andante, B	
12. Agnus Dei, Larghetto, d	
Lux aeterna (Requiem)	
Cum sancta (Kyrie)	

■ Mozart
 ■ nepotpuna instrumentacija, dopunio Süßmayr
 ■ Süßmayr

A) W. A. Mozart, *Requiem*, 1791.

Slika 2. Prikaz stavaka *Requiem*a KV 626, Mozartova i Süßmayrova instrumentacija (prema: Michels, 2006: 392)

5.1 Formalna i harmonijska analiza stavka *Kyrie*

Stavak *Kyrie* iz Mozartova *Requiem*a skladan je kao dvostruka fuga s dvije teme koje nose različite tekstove, a to su I. tema („Kyrie eleison“) i II. tema („Christe eleison“). Pisan je u d-molu za četveroglasni mješoviti zbor. Michels (2004) pojašnjava da je fuga (lat. *fugere* = bježati) višeglasna instrumentalna ili vokalna skladba isključivo polifonog sloga. U klasicizmu, fuga se povezuje sa sonatnom formom. Fuga predstavlja najsavršeniji oblik polifonije skladane postupkom imitacije kao načinom oblikovanja forme kojim se tema provodi kroz sve dionice. Klarić (2018) nabroja kako uz jednostavnu monotematsku fugu, odnosno fugu s jednom temom, razlikujemo i dvostruku fugu s dvije teme (*Doppelfuga*), trostruku s tri teme (*Tripelfuga*) te četverostruku s četiri teme (*Quadrupelfuga*). Najčešće je pisana za 3 ili 4 glasa, a rjeđe za 2, 5 ili više od 5 glasova. Fuga se sastoji od tri glavna dijela: I. provedbu (ekspoziciju), II. provedbu (razvojni dio) i treću provedbu (završni dio). Lučić (1997) objašnjava da skladba započinje izlaganjem prve teme u d-molu u basu te se druga tema pojavljuje četiri dobe kasnije od prve, ali obje završavaju zajednički. Prva provedba, tzv. ekspozicija fuge, sadrži izlaganje obje teme kroz sve dionice nakon čega slijedi kratak međustavak (vanjski međustavak po principu harmonijske sekvence) koji vodi u drugu provedbu u paralelnom tonalitету d-mola (F-dur). U drugoj provedbi javlja se položaj dviju tema u dvostrukom kontrapunktu u duodecimi. Peričić (1987) navodi da se pri kraju druge provedbe javlja lanac *stretta* koje predstavljaju međustavak koji vodi u treću provedbu. Završni dio fuge dvaput izlaže kombinaciju obje teme te se javlja još jedna *stretta* koja vodi prema završnoj kadenci fuge. Fuga nema kontrast subjekt jer sadrži dvije teme te ju prati slobodni kontrapunkt. Harmonijska analiza pokazuje da Mozart koristi glavne tonalitетne funkcije: toniku (t), subdominantu (s) i dominantu (D). Uz njih, javljaju se i sporedni stupnjevi te sekundarne dominante u obliku DD i VII_D. Najviše se koriste $\frac{5}{3}$ i $\frac{6}{3}$ te obrati četverozvuka, rjeđe $k\frac{6}{4}$ i prohodni $\frac{6}{4}$ te dominantni nonakord. Prisutne su mnoge dijatonske modulacije preko srodnih akorada te dvije kromatske modulacije preko povećanog sekstakorda (⁺⁶). Harmonijska analiza partiture provedena je po modelu oznaka u knjizi *Harmonska analiza* Dejana Despića (1970). U nastavku rada, formalna i harmonijska analiza prikazana je u notnoj partituri (Slika 3., 4., 5., 6., 7. i 8.) i u shematskom obliku (Slika 9). Detaljna formalna analiza stavka *Kyrie* prikazana je u tabličnom obliku (Tablica 1.)

I. provedba - Ekspozicija fuge

1 Allegro.

Dux II
Christe e - le -

Dux I
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

Allegro.

d: t s D⁶ t II t⁶ s

Comes I
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

Comes II
Christe e - le -

son, e - le - i - son! Ky - ri -

D t 8337 D t II² D_{III}

Edition Peters a: s² D₃⁴ 7 t s

Slika 3. Formalna i harmonijska analiza stavka *Kyrie*, t. 1 – 6.

10 7 **F**

Dux I son, e le - i son, e - le -

Ky - ri - e e - le - i son, e -

e - le - i son, e - le - i - son!

Dux II Christe e - le -

10 III II' D⁷ t d D VI⁷ D⁶ t s² VII⁶ t⁶

le - i son, e - le - i son, e - le - i son,

Comes II Christe e -

Comes I Ky - ri - e e - le - i -

le - i son, e -

13 **G** II⁶ t⁶ VII² II⁶ D⁵ 6 2 t⁶ a: s⁶ II⁵ 6 t⁶ s D

le - i son, e - le - i son,

son, e - le -

le - i son, e - le - i son,

e - le - i son, Harmonijska

Medustavak

sekvencna

t II³ D⁷ III III t s⁶ D⁷ t 2 VI III⁻⁶ g: s⁶ D VI VII

Edition Peters

Slika 4. Formalna i harmonijska analiza stavka *Kyrie*, t. 7 – 15.

16 II. provedba – razvojni dio fuge 11

19 F: II² VII DD₃ D^{8 7} VI⁷ D⁶ T II D D⁷ VI S⁶ D⁶₂

22 T VII⁶ D⁶₂ T⁶ D⁷ T D⁶₂ g: s⁶ D² S D⁶ t s D⁹ 8 7 t VI⁶

II VII III s D² t⁶ VII t DS ^{9 8} _{7 6 5}

Edition Peters

4 3

c: D t⁶ s⁶ VII D⁶ 5

Slika 5. Formalna i harmonijska analiza stavka *Kyrie*, t. 16 – 24.

12 25 Comes I

le-
son, e - le -
son, e - le -

Ky - ri -
i -
i -

28 Comes I

e e - le - i - son, e - le -
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -
son, e - le - i - son!

Comes II Comes II

Christe e - le - i - son!
Comes I Ky - ri - e e - le - i -
son, e - le - i - son!

31 Comes I

K
son, e - le - i - son, e - le - i - son,
le - i - son, e - le - i - son!
son, e - le - i - son!

Comes III Comes III

Ky - ri - e e - le - i -
son, e - le - i - son!
Christe e -

Medustavak

T VI⁶ II D III s D² t⁶ VI⁶ t
B: II D⁷₅ 6₄ 5₃ 2 T⁶ D⁶₄
T VI² S⁷ D VI⁷ S⁶ D T⁶ S⁶ D⁶₅

Edition Peters 8837 f: D⁶ k⁶ t II D

Slika 6. Formalna i harmonijska analiza stavka *Kyrie*, t. 25 – 33.

34 13

VI S⁶ III⁶ VII d⁶ D⁶ II⁶ t_{4c} s D⁷ VII VII⁶ D g₆ s⁶ D⁷ VII VII⁶ D

III. provedba - završni dio fuge

Trombe, Timp. Dux I

40 M Dux II

d: s⁶ D² VII VII⁶ D₃ a: s⁶ D₅ VII VII D₅ D₅ T d: D VI² D t s⁶

VII⁶ 7 6 5 t II⁷ 6 t⁶ II⁶ D VII VII₃ VII⁷ t D

Edition Peters

Slika 7. Formalna i harmonijska analiza stavka *Kyrie*, t. 34 – 42.

14 43

le . . i . son, e . le . i . son!

le . . i . son! Ky . ri e e . le . i . son, e . le . . i . son, e .

le . . i . son, e . le . i . son, e . le . . i . son, e .

le . . i . son!

N

Dux I

Dux II

Chri . ste e .

le . . i . son!

46

VI₅⁷ 6₄ 3 D VI⁷ D⁶ t S D⁹ VI D⁵_{VII} VII d⁶ D⁶

le . . i . son! Chri . ste e . le . . i . son! Ky . ri . e, Ky . ri .

son! Dux II Chri . ste e . le . . i . son! Ky . ri . e, Ky . ri .

le . . i . son, e . le . i . son, e . le . i . son! Ky . ri . e, Ky . ri .

son, e . le . i . son, e . le . i . son, e . le . . i . son, e . le . .

49

VI⁶ D⁷_{VII} VII⁶ D⁸⁻⁷ a: s⁶ D⁷_{VII} VII⁶ Adagio. D⁷ t D⁷_{VII} VII⁶ D²

le . . i . son, e . le . i . son! Ky . ri e e . le . . i . son!

e . e . le . . i . son! Ky . ri e e . le . . i . son!

e . e . le . . i . son! Ky . ri e e . le . . i . son!

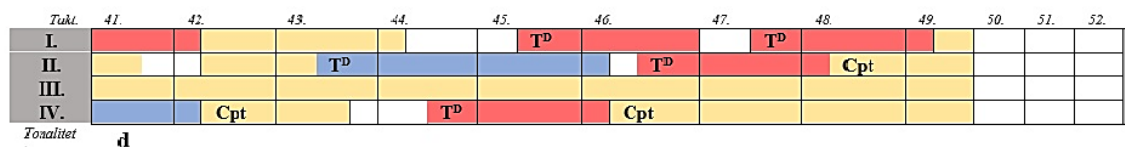
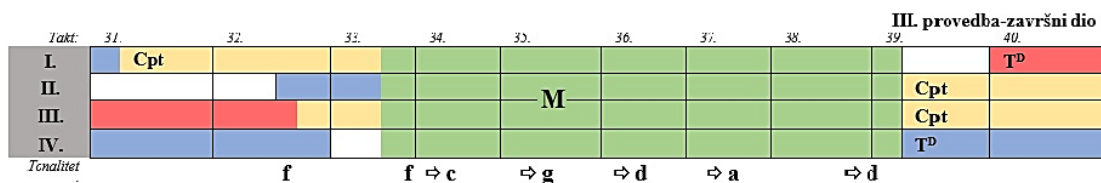
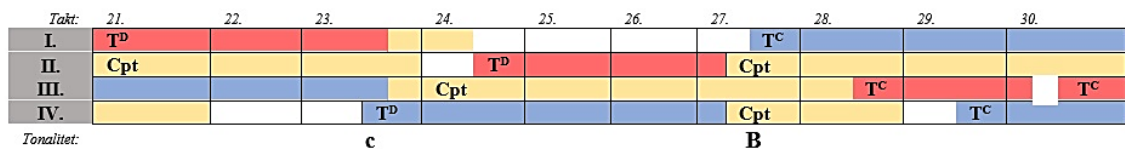
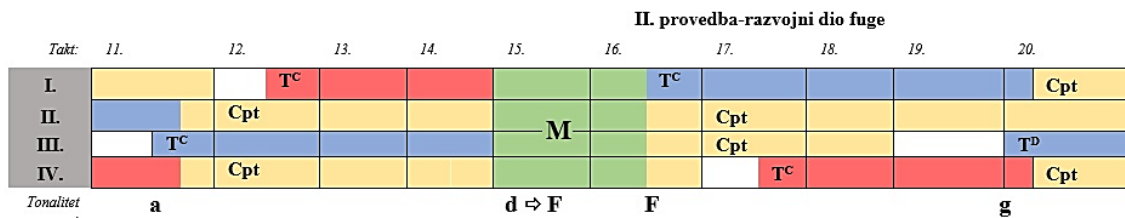
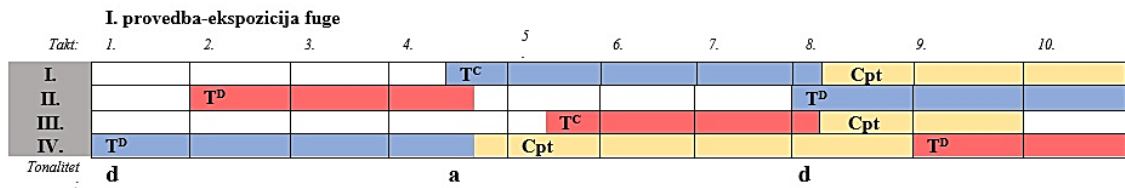
i . son, e . le . . i . son! Ky . ri e e . le . . i . son!

Trombe, Timp. Adagio.

t⁶

d: D⁶ 7 VI s⁷ k⁴ VII⁷_D VII⁷_D D t⁶ k⁴ t

Slika 8. Formalna i harmonijska analiza stavka *Kyrie*, t. 43 – 52.



Legenda:



T^D – tema u melodijskom obliku *duxa*



T^C – tema u melodijskom obliku *comesa*

Cpt – slobodni kontrapunkt

M – međustavak


Slika. 9 Shematski prikaz formalne analize stavka *Kyrie*




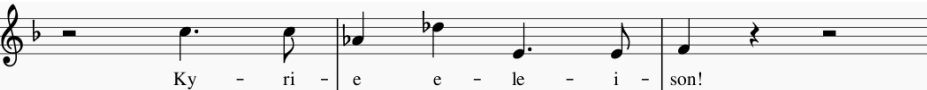
Tablica 1. Prikaz formalne analize stavka *Kyrie*

taktovi	tonalitet	Analiza
I. provedba – ekspozicija fuge		
1.1-4.3 ¹	d	<p>Prva provedba (ekspozicija) četveroglasne dvostruke fuge s dvije teme (<i>Doppelfuga</i>) u d-molu, četveročetvrtinska mjera, započinje izlaganjem teme I (<i>dux</i> I) u basu u d-molu. Tema je dijatonska, traje tri i pol takta, započinje na teški dio prve dobe s punktiranim ritmom na prvoj i drugoj dobi te skok u intervalu v.3 (velike terce) na treću dobu te interval č.4 (čiste kvarte) na četvrtoj dobi. Završava na teškom dijelu treće dobe četvrtog takta.</p> <p>Tema I fuge:</p> 
2.1-4.3	d	<p>Tema II (<i>dux</i> II) pojavljuje se u altu u drugom taktu na drugi dio prve dobe u d-molu. Tema je dijatonska, traje dva i pol takta, započinje osminkom pauzom te osminkom na drugi dio prve dobe te dvjema osminkama na drugoj dobi nakon kojih slijede šesnaestinke u intervalu m.2 (male sekunde) na trećoj i četvrtoj dobi.</p> <p>Tema II fuge:</p> 
4.3-8.1	a	<p>Odgovor I (<i>comes</i> I) na temu I je u gornjem glasu (sopranu) izveden imitacijom u gornjoj kvinti tonalitetnim odgovorom s mutacijom u glavi teme koja je v.3 iz <i>dux</i> I promijenila u v.2 u <i>comesu</i> I. Odgovor modulira u dominantni a-mol. Bas slobodno kontrapunktira kao što će kontrapunktirati i ostali glasovi tijekom fuge jer tema nema kontrasubjekta, tj. stalni prateći kontrapunkt.</p>

¹ Taktovi su označeni na sljedeći način: X.Y pri čemu X označuje broj takta, a Y dobu u taktu. Na primjer, 7.1 je sedmi takt prva doba, a 12.3 dvanaesti takt treća doba.

5.3-8.1	a	<i>Comes II</i> na <i>dux II</i> izveden je u tenorskoj dionici imitacijom u donjoj kvarti realnim odgovorom. Odgovor modulira u dominantni a-mol. U isto vrijeme dionica soprana izvodi <i>comes I</i> dok dionica basa slobodno kontrapunktira na temu I. Pauze u dionici alta.
8.1-11.3	d	Dionica alta donosi temu kao <i>dux I</i> u d-molu s realnim odgovorom. Sopran slobodno kontrapunktira tijekom cijele teme I dok dionica basa slobodno kontrapunktira jedan takt od početka izlaganja teme I. Prvi put nastupaju svi glasovi zajedno.
9.1-11.3	d	Dionica basa donosi temu II kao <i>dux II</i> u tonalitetu d-mola s realnim odgovorom. Na početku izlaganja teme II tenor slobodno kontrapunktira samo jedan takt.
11.3-15.1	a	Odgovor I (<i>comes I</i>) pojavljuje se u tenorskoj dionici te je izveden imitacijom u gornjoj kvinti tonalitetnim odgovorom s mutacijom u glavi teme koja je v.3 iz <i>dux I</i> promijenila u v.2 u <i>comesu I</i> . Odgovor modulira u dominantni a-mol. Alt slobodno kontrapunktira.
12.3-15.1	a	<i>Comes II</i> javlja se u sopranu te je izveden imitacijom u gornjoj kvinti realnim odgovorom. U isto vrijeme dionica basa slobodno kontrapunktira.
Međustavak		
15.1-16.2	d⇒F	Slijedi vanjski međustavak koji modulira iz d-mola u paralelni tonalitet F-dur u kojem će započeti druga provedba fuge. Javlja se harmonijska sekvencija koja je građena od dvije melodijske sekvence u sopranu i basu koje se u idućem taktu ponavljaju u dionici alta i basa. U dionici basa javlja se melodijska sekvencija koja traje jedan takt te silazi za v.2. Također, motiv iz soprana u 15. taktu ponavlja se u altu u 16. taktu u obliku melodijske sekvence .

II. provedba – razvojni dio fuge		
16.3-20.1	F	Druga provedba (razvojni dio fuge) započinje izlaganjem teme I u gornjem glasu (sopranu) u paralelnom F-duru s nastupom na teškom dijelu treće dobe. Dionice alta i tenora slobodno kontrapunktiraju.
17.3-20.1	B	Tema II javlja se u dionici basa u tonalitetu B-dura na laki dio treće dobe. Zbog modulacije u razvojnom dijelu fuge dolazi do mutacije u temi II gdje prethodni interval m.2 postaje v.2.
20.1-23.3	g	Dionica tenora iznosi <i>dux</i> I u tonalitetu g-mola (SD d-mola). Tema nastupa na teškom dijelu prve dobe te se podudara s melodijskim oblikom, tj. oblikom <i>dux</i> a (v.3). Dionica alta i soprana slobodno kontrapunktiraju samo u 20. taktu izlaganja teme.
21.1-23.3	g	<i>Dux</i> II javlja se u dionici soprana u tonalitetu g-mola. Tema nastupa na lakom dijelu prve dobe te se podudara s melodijskim oblikom, odnosno oblikom <i>dux</i> a II (m.2). Dionica alta slobodno kontrapunktira.
23.3-27.1	c	U dionici basa javlja se tema I u obliku <i>dux</i> a I u tonalitetu c-mola (subdominanta subdominante; g-c). Istovremeno dionica tenora slobodno kontrapunktira.
24.3-27.1	c	Tema II javlja se u dionici alta u obliku <i>dux</i> a II u tonalitetu c-mola.
27.3-31.1	B	<i>Comes</i> I javlja se u dionici soprana u tonalitetu B-dura (paralelni tonalitet SD (g-mol) s izmijenjenim krajem. Na početku javljanja <i>comes</i> a I paralelno kontrapunktiraju tenor i bas do 28. takta.
		 <p style="text-align: center;">Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.</p>

28.3-30.1	B	<p>Skraćena tema II javlja se u dionici tenora u tonalitetu B-dura počevši na laki dio treće dobe.</p>  <p>son! Christe e - le - - - i - son!</p>
29.3-32.4	B	<p>U obliku <i>strette</i> javlja se tema I u basu u tonalitetu B-dura koji je za oktavu niži kao odgovor I u dionici soprana (27. takta – 31.takta), no kraj se posve razlikuje. Od 31. takta do 33. takta sopranska dionica slobodno kontrapunktira.</p>  <p>Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - i - son!</p>
30.3-32.3	B	<p>Dionica tenora donosi <i>comes</i> II u tonalitetu B-dura te započinje na laki dio treće dobe 30. takta. Kraj Odgovora II je izmijenjen.</p>  <p>son! Chri-ste e - le - - - -</p>
32.3-34.1	f	<p>Dionica alta iznosi temu I u obliku <i>dux</i>a I u tonalitetu f-mola sa skraćenim trajanje same teme I koja traje takt i 3 dobe.</p>  <p>Ky - ri - e e - le - i - son!</p>
Međustavak		
33.3-39.1	<p>f⇨ c⇨ g⇨ d⇨ a</p>	<p>Skraćena tema II javlja se u 33. taktu na laki dio treće dobe u dionici basa u tonalitetu f-mola. Taj model teme II zapravo je početak lanca <i>strette</i> koji se tonalitetno niže uzlazno po kvintom krugu: f⇨c⇨g⇨d⇨a. Poredak izlaganja teme u dionicama: bas(f) ⇨tenor(c)⇨alt(g)⇨sopran(d)⇨bas(a). Zadnja doba vanjskog međustavka tvori akord a-mola s pikardijskom tercom koja zapravo predstavlja dominantu početnog tonaliteta d-mola.</p>

III. provedba – završni dio fuge		
39.1-42.1	d	Treća provedba (završni dio fuge) započinje izlaganjem <i>dux</i> a I u dionici basa u originalnom tonalitetu d-mola. Tema I nastupa na lakom dijelu prve dobe te se podudara s melodijskim oblikom <i>dux</i> a I. Tenor i alt slobodno kontrapunktiraju.
40.1-42.1	d	Temu II izlaže dionica soprana u obliku <i>dux</i> a II u tonalitetu d-mola. Tema II nastupa na lakom dijelu prve dobe.
43.3-46.1	d	Dionica alta izlaže skraćeni <i>dux</i> I u tonalitetu d-mola u intervalu oktave.
44.3-49.1	d	Skraćena tema II javlja se u basu te će se javiti u <i>stretti</i> u sopranu (45.3-47.1) pa u altu (46.3-48.1) i ponovno u sopranu (47.3-49.1).
49.1-52.4	d	U 50. taktu glasovi po prvi puta nastupaju u homofonom slogu te savršenom autentičnom kadencom zaključuje se dvostruka fuga s dvije teme bez terce u toničkom kvintakordu.

5.2 Formalna i harmonijska analiza stavka *Lacrimosa*

Stavak *Lacrimosa* skladan je za četveroglasni mješoviti zbor, u pratnji orkestra, u tonalitetu d-mola te $\frac{12}{8}$ mjere. Stavak započinje instrumentalnim preludijem u d-molu te sadrži dvotaktnu frazu. U 3. taktu javljaju se vokalne dionice te time započinje **A** dio koji sadrži **a** i **b** dijelove. Dio **a** sastoji se od dvotaktne fraze dok **b** dio čini mala četverotaktna rečenica koja završava kadencom na tonici. Oba dijela skladana su u d-molu. U 9. taktu javlja se **B** dio koji sadrži **c**^(a') i **d** dijelove. Mala proširena rečenica čini **c** dio (6 takta) čiji je motiv preuzet iz **a** dijela dok **d** dio čini mala rečenica (5 taktova) koja završava kadencom na tonici. U **c** dijelu javlja se modulacija iz d-mola u paralelni tonalitet F-dura u 14. taktu. U 19. taktu na drugoj dobi javlja se interludij u F-duru koji završava modulacijom u osnovni tonalitet d-mola. Slijedi dio **A'** koji sadrži **a** dio (2 takta), strukturno jednak onom **a** iz **A** dijela, te se javlja dio **e**^(b') koji je građom mala rečenica od 5 taktova, a uz to prikazuje retrogradno kretanje melodije preuzete iz **b** dijela te završava kadencom na tonici u d-molu (prva doba 28. takta). Kraj stavka (druga doba 28. takta) zaokružuje *codu* u obliku troakta te stavak završava plagalnom kadencom. Glazbeni oblik koji se sastoji od dijelova **A B A'** naziva se trodijelni oblik. Formalnom analizom utvrđena je struktura stavka *Lacrimose* kao trodijelnog oblika. Harmonijska analiza stavka upućuje na korištenje glavnih i sporednih stupnjeva u svim obratima ($\frac{5}{3}, \frac{6}{3}, \frac{6}{4}$), a najčešće se javlja kadencirajući kvartsekstakord na dominantu (k_4^6). Od četverozvuka najviše se javlja njihov prvi i drugi obrat ($\frac{6}{5}$ i $\frac{4}{3}$), rjeđe u obliku sekundakorda. Česta je upotreba sekundarnih dominantni u obliku DD i VII_D . Također, javlja se napuljski sekstakord (N^6) i povećani kvintsekstakord ($+\frac{6}{5}$) tzv. njemački akord. Stavak sadrži dvije dijatonske modulacije preko srodnih akorda. Partitura završava toničkim kvintakordom s pikardijskom tercom. Kao kod *Kyria*, harmonijska analiza provedena je po modelu oznaka u knjizi *Harmonska analiza* Dejana Despića (1970). U nastavku slijedi prikaz formalne i harmonijske analize u partituri (Slika 10., 11. i 12.) te prikaz analize u shematskom obliku (Slika 13.)

Nº 7. Lacrymosa. 41

Larghetto. **Preludij**

Soprano. a A

Alto.

Tenore.

Basso.

Piano. *p* *Corni di B, Fag.*

4 *d: t* *6* *II⁷* *VII⁴* *t⁶* *II⁶* *k⁶* *D⁷* *t* *6* *II⁷* *D⁷*

di - es il - la. qua re - sur - get ex fa - vil - la

di - es il - la. qua re - sur - get ex fa - vil - la

di - es il - la. qua re - sur - get ex fa - vil - la

di - es il - la. ro - sur - get ex fa - vil - la

b *mboni.*

7 *breve.* *6* *II⁷* *D⁷* *t* *D.* *t* *D_{III}* *III* *Dd* *d* *D_{VII}*

ju - di - can - dus ho - mo re - us. La - cry - mo - sa

cresc. *sotto voce*

ju - di - can - dus ho - mo re - us. La - cry - mo - sa

cresc. *sotto voce*

ju - di - can - dus ho - mo re - us. La - cry - mo - sa

cresc. *sotto voce*

ju - di - can - dus ho - mo re - us. **c(a')** **B**

VII *D_{III}²* *III⁶* *VII_{3s}⁴* *S⁶* *s₅⁶* *k₄⁶* *D* *D₅⁶* *D⁷* *t* *t₄⁶*

Slika 10. Formalna i harmonijska analiza stavka *Lacrymosa*, t. 1 – 9.

42

10

di - es il - la. qua re - sur - get ex - fa - vil - la

di - es il - la. qua re - sur - get ex - fa - vil - la

di - es il - la. qua re - sur - get ex - fa - vil - la

di - es il - la. qua re - sur - get ex - fa - vil - la

13

VII⁶ D III⁷ N⁶ V⁵ - 4 k⁶ VI⁴ - 3 7

ju - di - can - dus ho - mo re - us. Hu - ic er - go

ju - di - can - dus ho - mo re - us. Hu - ic er - go

ju - di - can - dus ho - mo re - us. Hu - ic er - go

ju - di - can - dus ho - mo re - us. Hu - ic er - go

16

VII⁷ VII⁶ D⁵ VII⁴ - 3 - 7 VII⁷ D⁵ F: VI VII⁶ D⁶ VII⁷ D

par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne!

par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne!

par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne!

par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne!

Interludij

VII⁷ D⁶ t⁶ VII⁶ D⁵ DD⁴ D VII⁴ T⁶ S VII⁵ D K⁶ D⁷ T DS⁶ S DS⁴

Slika 11. Formalna i harmonijska analiza stavka *Lacrimosa*, t. 10 – 19.

20 43

1 a A'

S VII⁶_D K⁶₄ D⁷ T VI⁶ d: t⁶ VII⁶_D t ⁶ VII⁷ D⁷ t ⁶ II⁷ D⁷

23

do - na e - is, do - na e - is re -

do - na e - is, do - na e - is

do - na e - is, do - na e - is re -

e^(b) - na e - is, do - na e - is re -

t D_s s T⁷ N⁶ d_s⁶ VII⁷ t II⁵ VII^{b7} D

26

qui - em! A - - - - - men!

qui - em! A - - - - - men!

qui - em! A - - - - - men!

qui - em! A - - - - - men!

qui - em! A - - - - - men!

Coda

D t⁶₄ D⁵₄ 3 t Ds⁷ s ⁶₄ 6 s T

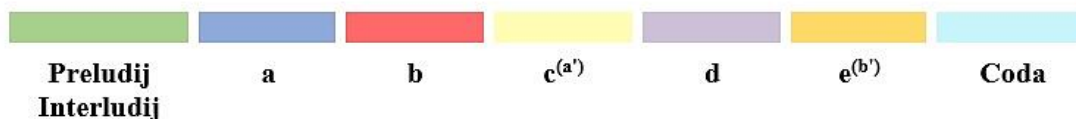
trem.

Slika 12. Formalna i harmonijska analiza stavka *Lacrimosa*, t. 20 – 30.

<i>Takt:</i>	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
<i>Odsjek:</i>	Preludij		A					B							
<i>Mikrooblik:</i>	Jedna fraza dvotakt		Jedna fraza dvotakt		Mala rečenica (4 takta) Kadenca na tonici			Mala proširena rečenica (6 takta) Modulacija u F-dur							
<i>Tonalitet:</i>	d		d		d			d						d⇒F	F
<i>Makrooblik:</i>	TRODIJELNI OBLIK														

<i>Takt:</i>	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.	29.	30.
<i>Odsjek:</i>	B			Interludij		A'					Coda				
<i>Mikrooblik:</i>	Mala rečenica (5 takta) Kadenca na tonici			trotakt		Jedna fraza dvotakt		Mala rečenica (5 takta) Kadenca na tonici					trotakt		
<i>Tonalitet:</i>	F			F	F⇒d	d		d					d		
<i>Makrooblik:</i>	TRODIJELNI OBLIK														

Legenda:



Slika. 13 Shematski prikaz formalne analize stavka *Lacrimosa*

6. ZAKLJUČAK

Austrijski skladatelj Wolfgang Amadeus Mozart pripadnik je „Prve bečke škole“ te jedan od najuspješnijih skladatelja klasicizma. Okušao se u skladanju svake vokalno-instrumentalne te instrumentalne vrste tadašnjeg vremena. Unatoč tome što je Mozart bio virtuoz u operi, posljednje djelo koje je skladao jest *Requiem KV 626*, no umro je za skladanja *Lacrimose*. Skladbu je nadopunio i dovršio njegov učenik Süssmayr prema Mozartovim uputama. Iz formalne analize stavka *Kyrie*, spoznajemo da je riječ o dvostrukoj fugi s dvije teme u kojem je prva tema označena s tekstom *Kyrie eleison*, a druga tema tekstom *Christe eleison*. Fuga nema kontrasubjekt te ju prati slobodni kontrapunkt. U harmonijskoj analizi uočavamo da Mozart koristi glavne tonalitetne funkcije, sporedne stupnjeve, sekundarne dominante te sve obrate trozvuka i četverozvuka. Javljanju se dijatonske modulacije preko srodnih akorada te dvije kromatske modulacije preko povećanog sekstakorda. Stavak završava autentičnom kadencom s toničkim kvintakordom bez terce. Kod formalne analize stavka *Lacrimosa*, uočavamo da je riječ o trodijelnom obliku A B A'. Harmonijska analiza pokazuje da su kao i kod *Kyria* korištene glavne tonalitetne funkcije, sporedni stupnjevi, sekundarne dominante, napuljski sekstakord, povećani kvintsekstakord te svi obrati trozvuka i četverozvuka. Stavak sadrži dijatonske modulacije preko srodnih akorada. Stavak završava plagalnom kadencom na toničkom kvintakordu s pikardijskom tercom. Provedene analize zaista ukazuju na kompleksnost posljednjeg Mozartova djela koje je ujedno i najpoznatije na području sakralne glazbe.

7. LITERATURA

- Andreis, J. (1963), Muzička enciklopedija 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
- Andreis, J. (1976), Povijest glazbe, druga knjiga. Zagreb: Liber Mladost
- Despić, D. (1970), Harmonska analiza. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu
- Goulding, P. G. (2004), Klasična glazba, 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela. Zagreb: V.B.Z.
- Klarić, B. (2018), Analiza polifonih glazbenih oblika, skripta s primjerima iz literature za analizu. Zagreb
- Lučić, F. (1997), Polifona kompozicija. Zagreb: Školska knjiga
- Michels, U. (2004), Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
- Michels, U. (2006), Atlas glazbe , svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
- Peričić, V. (1987), Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Pestelli, G. (2008), Doba Mozarta i Beethovena. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo
- Skovran, D. i Peričić, V. (1991), Nauka o muzičkim oblicima. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Ščedrov, Lj. i Perak Lovričević, N. (2010), Glazbeni susreti 2, udžbenik glazbene umjetnosti za II. Razred gimnazije. Zagreb: Profil
- Žmegač, V. (2009), Majstori europske glazbe, od baroka do sredine 20.stoljeća. Zagreb: Matica hrvatska

Internetski izvori:

- Smith, G. A. (2015), The requiem mass as concert piece. York University. Preuzeto 23.8.2023. sa: <https://yorkspace.library.yorku.ca>
- Nepoznati autor (2015), Mozart Requiem. Wjec. Preuzeto 21.8.2023. sa: <https://resource.download.wjec.co.uk>

Prilozi:

1. Michels, U. (2006), Atlas glazbe , svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, str. 390

2. Michels, U. (2006), Atlas glazbe , svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, str. 392
3. Partitura stavka Kyrie, str. 9-14. Preuzeto 20.8.2023. sa:
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks>
4. Partitura stavka Lacrimosa, str. 41-43. Preuzeto 20.8.2023. sa:
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks>