

# U

---

**Čavar, Marijan**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:245281>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-13**



*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 DIPLOMSKI STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

MARIJAN ČAVAR

**USPOREDBA MOZARTOVOG I VERDIJEVOG  
REKVIJEMA**

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA:

doc. dr. sc. Brankica Ban

Osijek, 2023.

## SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. OPĆENITO O REKVIJEMU .....	2
3. WOLFGANG AMADEUS MOZART .....	3
4. ANALIZA REKVIJEMA U D-MOLU .....	4
4.1. Introitus i Kyrie eleison .....	4
4.1.1. <i>Introitus</i> .....	4
4.1.2. <i>Kyrie eleison</i> .....	6
4.2. Sequentia.....	7
4.2.1. <i>Dies irae</i> .....	8
4.2.2. <i>Tuba mirum</i> .....	9
4.2.3. <i>Rex tremendae</i> .....	11
4.2.4. <i>Recordare</i> .....	12
4.2.5. <i>Confutatis</i> .....	14
4.2.6. <i>Lacrimosa</i> .....	15
4.3. Offertorium .....	16
4.3.1. <i>Domine Jesu Christe</i> .....	16
4.3.2. <i>Hostias</i> .....	18
4.4. Sanctus .....	19
4.5. Benedictus.....	20
4.6. Agnus Dei .....	21
5. GIUSEPPE VERDI.....	23
6. ANALIZA DJELA MESSA DA REQUIEM .....	24
6.1. Introitus i Kyrie.....	24
6.1.1. <i>Introitus (Requiem aeternam)</i> .....	24
6.1.2. <i>Kyrie eleison</i> .....	25
6.2. Sequentia.....	27
6.2.1. <i>Dies irae</i> .....	27
6.2.2. <i>Tuba mirum</i> .....	28
6.2.3. <i>Mors stupebit</i> .....	29
6.2.4. <i>Liber scriptus</i> .....	30
6.2.5. <i>Quid sum miser</i> .....	31
6.2.6. <i>Rex tremendae</i> .....	33

6.2.7. <i>Recordare</i> .....	35
6.2.8. <i>Ingemisco</i> .....	36
6.2.9. <i>Confutatis maledictis</i> .....	38
6.2.10. <i>Lacrimosa</i> .....	39
6.3. Offertorium .....	41
6.3.1. <i>Domine Jesu Christe</i> .....	41
6.3.2. <i>Hostias</i> .....	44
6.4. Sanctus .....	45
6.5. Agnus Dei .....	47
6.6. Lux aeternam .....	48
6.7. Libera me .....	50
6.7.1. <i>Libera me (završni stavak)</i> .....	51
7. USPOREDBA MOZARTOVOG I VERDIJEVOG REKVIJEMA .....	54
7.1. Introitus .....	55
7.2. Dies irae .....	56
7.3. Tuba mirum.....	57
7.4. Lacrimosa.....	58
7.5. Sanctus .....	59
8. ZAKLJUČAK .....	61
9. LITERATURA .....	62

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

### IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja MARIJAN ČAVAR potvrđujem da je moj DIPLOMSKI rad  
pod naslovom USPOREDBA MOZARTOVOG  
I VERDIJEVOG REKVIJEMA  
te mentorstvom doc. dr. sc. BRANKICE BAN  
diplomski/završni

rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, 29.09.2023.

Potpis

Marijan Čavar

## SAŽETAK

Svako kvalitetno razmatranje nekog glazbenog djela iziskuje dubinsku analizu koja uključuje slušanje, proučavanje partitura, proučavanje oblika i harmonije, a svi nam ti postupci omogućuju da razumijemo pravu skladateljevu zamisao i samu kvalitetu djela, koja ponekad dođe do izražaja mnogo vremena nakon što je djelo završeno. Cilj je ovog rada dati korektnu analizu Mozartovog i Verdijevog rekvijema iz perspektive glazbenog pedagoga pa na temelju te analize usporediti dva djela, odnosno ustanoviti koje su značajne razlike i sličnosti.

**Ključne riječi:** rekvijem, klasicizam, romantizam, analiza, usporedba

## **SUMMARY**

Any quality consideration of a piece of music requires an in-depth analysis that includes listening, studying the score, studying the form and harmony. These procedures allow us to understand the real idea of the composer and the very quality of the work, which sometimes comes long after it was finished. The aim of this work is to provide a correct analysis of Mozart's and Verdi's requiems from the perspective of a music pedagogue and, based on the analysis, to compare the two works and establish the significant differences and similarities.

**Key words:** requiem, classicism, romanticism, analysis, comparison

## 1. UVOD

Zapadni svijet posjeduje ogromnu i neprocjenjivu baštinu klasične sakralne glazbe. Sakralna ili liturgijska glazba nastala je kao dio vjerskih svečanosti te obuhvaća cijeli niz tradicija, drevnih i modernih (Andreis, 1975). Po svojoj naravi, ova vrsta glazbene umjetnosti ima posebnu ulogu i ne podliježe samo estetskim načelima. Bez obzira na svoju veliku važnost u liturgiji, ona u njoj ima podređenu ulogu. Međutim, kako se sama glazbena umjetnost razvijala, mnoga sakralna djela postala su dovoljno samodostatna da se promatraju i uživaju izvan liturgije. Tu možemo ubrojiti *Rekvijem u d-molu* Wolfganga Amadeusa Mozarta te *Messa da Requiem* Giuseppea Verdija, djela koja danas nećemo čuti u sklopu pogrebnoga obreda, već isključivo kao glazbenu poslasticu izvođenu u koncertnim dvoranama.

Ovim diplomskim radom analitički će se obuhvatiti rekvijeme dvojice glazbenih velikana klasicizma i romantizma te usporediti njihova glazbena djela kako bismo utvrdili razlike u stilu skladanja i izvođenja posmrtno mise u ova dva međusobno sasvim različita razdoblja.



## 2. OPĆENITO O REKVIJEMU

Rekvijem (lat. *requiem* ili *missa pro defunctis*; tal. *messa di Requiem* ili *messa per i defunti*) je u katoličkoj liturgiji misa za mrtve – jedan od najstarijih dijelova liturgije – glazbeno djelo koje je tematski usmjereno na molitvu za duše preminulih, često izvedeno tijekom obreda pogreba ili drugih svečanih prigoda posvećenih sjećanju na preminule.

Naziv dolazi od početnih riječi pristupne molitve, *REQUIEM AETERNAM DONA EIS, DOMINE*, što se prevodi kao *Pokoj vječni daruj im, Gospodine* (Kovačević, 1977). Glazbena kompozicija koristi tekstove iz klasične latinske liturgije, uključujući dijelove kao što su *Introitus, Kyrie, Dies irae, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei* i *Communio*. Ovi dijelovi služe za izražavanje molitve, nade, sjećanja i duhovne povezanosti s preminulima te ih možemo definirati na sljedeći način:

1. **Introitus** – uvodni dio rekvijema, često počinje riječima *Requiem aeternam dona eis, domine*
2. **Dies irae** – najpoznatiji dio rekvijema, koji opisuje sudnji dan i često nosi dramatičan i zastrašujuć ton
3. **Offertorium** – dio u kojemu se izražava ponuda zadovoljštine i molitva za preminule
4. **Sanctus** – dio koji izražava svetost Božju te Gospodu u tom duhu prinosi molitvu
5. **Agnus Dei** – izražava molitvu za milost i mir
6. **Communio** – završni dio rekvijema, koji izražava zajedništvo i nadu u vječni život

Rekvijem je glazbena forma koja je, osim Mozarta i Verdija, inspirirala mnoge poznate skladatelje tijekom povijesti, uključujući Gabriela Fauréa, Hectora Berlioza, Mauricea Durufléa, Benjamina Brittena i dr. Svaki skladatelj svojim verzijama rekvijema donosi jedinstven stil i interpretaciju, čime stvara emocionalno bogate i duboko doživljene glazbene kompozicije koje služe kao izraz sjećanja, nadanja i vjere (Kovačević, 1977).

### 3. WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart rođen je 27. siječnja 1756. u Salzburgu u glazbenoj obitelji oca Leopolda i majke Anne Marije. Već je u najranijoj dobi pokazivao izvanredan glazbeni talent, koji je prvi prepoznao njegov otac, cijenjeni skladatelj koji mu je dao i prve poduke iz skladanja i sviranja klavira (Brozović, 1999–2009).

Wolfgangovi su roditelji organizirali mnoga putovanja po Europi kako bi on i njegova sestra Nannerl, također vrsna klaviristica (Nannerl nije uspjela kao glazbenica jer su u to doba žene često bile ograničene u profesionalnim mogućnostima), predstavili svoje glazbeno umijeće. Nastupali su pred kraljevskim obiteljima, dvoranskim plemstvom i drugim uglednim osobama, npr. pred Marijom Terezijom i tadašnjim papom (Brozović, 1999–2009). Mladi je Wolfgang brzo stekao reputaciju čuda od djeteta zbog svoje izvanredne virtuoznosti i glazbene kreativnosti. Tijekom svoga kratkog života mnogo je toga komponirao, uključujući simfonije, koncerte, opere, komornu glazbu i rekvijeme. Među njegova najpoznatija djela spadaju opere Čarobna frula i Don Giovanni, simfonije, „Mala noćna muzika“ (Serenada br. 13 za gudače u G-duru) i Rekvijem u d-molu, kojim se i bavimo u ovome diplomskom radu (Clary, 2006).

Iako je Mozart bio izuzetno talentiran, tijekom života suočavao se s financijskim problemima. Njegovo se zdravlje pogoršalo, a preminuo je u Beču 1791. u dobi od samo 35 godina, i to baš tijekom pisanja rekvijema o kojem je riječ u ovome radu. Njegova je glazba ostavila neizbrisiv trag u svijetu klasične glazbe i nadahnula brojne skladatelje koji su ga slijedili, a njegovo nasljeđe traje i dan-danas (Žmegač, 2009).

## 4. ANALIZA REKVIJEMA U D-MOLU

Prije same analize važno je naglasiti da Mozart ovo djelo nije završio. Posao koji je virtuoz započeo dovršio je njegov učenik Franz Xaver Süssmayr. Smatra se da je samo prvi stavak (*Introitus*) u potpunosti završio Mozart; od *Kyrie*, *Sequentia* i *Offertorium* napravljen je samo kostur, s izuzetkom *Lacrimose*, od koje je ostalo Mozartovih osam taktova. Ono što je preostalo da se u ovim dijelovima završi, većinom su prateće figure, harmonije i orkestralno dupliranje vokalnih dijelova (Wolff, 1998). S tim na umu, pogledat ćemo kako Rekvijem u d-molu izgleda „iznutra“.

### 4.1. Introitus i Kyrie

Većina će glazbenih teoretičara uvod i *Kyrie* promatrati kao cjelinu, premda se radi o dva različita glazbena broja koji po svome ugođaju ne nalikuju jedan na drugoga, nego imaju različitu glazbenu i liturgijsku svrhu. Evo što se ukratko može reći o ova dva glazbena broja.

#### 4.1.1. Introitus

Introitus je napisan za solo sopran, zbor, gudače, limene puhače i udaraljke (timpane), tempa *adagio*, 4/4 je mjere te ABA forme. Ima 48 taktova i traje približno 4' 29".

*REQUIEM AETERNAM DONA EIS, DOMINE  
ET LUX PERPETUA, LUCEAT EIS.*

Pokoj vječni daruj im, Gospodine,  
i svjetlost vječna svijetlila im.

*TE DECENT HYMNUS, DEUS, IN SION,  
ET TIBI REDDETUR VOTUM IN JERUZALEM.  
EXAUDI ORATIONEM MEAM,  
AD TE OMNIS CARO VENIET.*

Pjesma Siona priliči Tebi, o, Bože,  
i dug će biti vraćen Tebi u Jeruzalemu.  
Čuj moju molitvu,  
jer sve stvorenje će doći k Tebi.

*REQUIEM AETERNAM DONA EIS, DOMINE  
ET LUX PERPETUA, LUCEAT EIS.*

Pokoj vječni daruj im, Gospodine,  
i svjetlost vječna svijetlila im.

Rekvijem započinje mračnom i mističnom temom koju izvodi fagot, a kojoj se već u sljedećem taktu suprotstavlja kontrapunkt basetnog roga. Pogledajmo kako to izgleda u notnom zapisu:



Slika 1. Uvodna tema fagota i kontrapunkt basetnog roga, *Introitus*

Ovaj mistični dojam pojačavaju violončelo kao *basso continuo* i gudači; violončelo svira *portato* basove na prvomu dijelu, a gudači na drugomu dijelu svake dobe te ostvaruju sliku polaganoga kretanja u nepoznati svijet smrti. Odnos ovih imitacija dolazi do svoga vrhunca u 7. taktu, kada gudači uvode zbor s tekstom *REQUIEM AETERNAM*. Zbor djeluje vrlo mračno, a glasovi se ubacuju polako i tromo, imitirajući jedan drugoga. Dolaskom do trenutka kada zbor pjeva tekst *ET LUX PERPETUA*, ugođaj postaje svečan, sugerirajući svijetlu i optimističnu sliku u ovom mračnom djelu. Brzo se uključuje i solistica, koja donosi dvije lirske fraze u B-duru, s trećim i četvrtim retkom teksta. Ovaj solistički dio ujedno je i B dio stavka, koji se, uz sopranske fraze, sastoji i od zorskoga svečanog *EX AUDI ORATIONEM MEAM* (Čuj moju molitvu). Iznošenjem ovoga teksta, koji je melodijski u vrlo malom rasponu i prikazuje svečane osjećaje dostojanstvene molitve, vraćamo se u A dio, koji nas sa 17 taktova vodi do polovične kadence na dominantu te nas uvodi u sljedeći stavak.

Ovaj se uvod može opisati kao kontrast svjetla i tame, očaja i nade, a njegov završetak stvara valjano iščekivanje odgovora koji dobivamo u pokretljivom stavku *KYRIE*.

### 4.1.2. *Kyrie eleison*

Kao što je već rečeno, *Kyrie* je vrlo povezan s uvodom i obično se ovo uzima kao jedan stavak. *Kyrie eleison* vjerojatno je najpopularnija fuga iz doba klasicizma. Radi se o dvostrukoj fugi čija su tema i kontrapunkt preuzeti iz Handelovoga oratorija Mesija (Wolff, 1998). *Kyrie eleison* je također u d-molu, tempa *allegro*, 4/4 mjere te traje otprilike 2' 30". Izvode ga gudači, drveni i limeni puhači, mješoviti zbor i solisti, a prisutne su i udaraljke. Pogledajmo temu fuge i kontrapunkt:

The image displays two systems of musical notation for the Kyrie eleison fugue. The first system is marked 'Allegro' and 'f' (forte). It features a treble clef staff with a melodic line starting on a whole note 'Chri-ste e - le' and a bass clef staff with a counterpoint starting on a whole note 'Ky - ri - e e - le - i - son,'. The second system continues the melodic line with 'i - son,' and the counterpoint with 'i - son,'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the complex interplay between the two parts.

Slika 2. Tema fuge *Kyrie eleison* i kontrapunkt

*KYRIE ELEISON,*  
*CHRISTE ELEISON,*  
*KYRIE ELEISON.*

Gospodine, smiluj se,  
Kriste, smiluj se,  
Gospodine, smiluj se.

Skladba započinje glavnom temom; to je molitvena fraza *KYRIE ELEISON*, a izvode je basovi uz pomoć fagota i violončela. Ona je prilično dramatična i odrješita, jasna u svojoj poruci. Moguće je da upravo opisuje osjećaje mladoga Mozarta, koji u trenutku pisanja

rekvijama proživljava mračno, traumatično razdoblje; posljednje iskustvo u svomu životu. Već u drugomu taktu altovi počinju kontrapunktom koji je, kao što vidimo na slici, pokretljiviji od teme te tijekom čitave fuge upravo ovaj kontrapunkt stvara osjećaj velike žurbe i panike. Ekspozicija je ostvarena do 15. takta, a svi su odgovori tonalni. U 15. taktu započinje bogata provedba, u kojoj skladatelj koristi sve dostupne kontrapunktske tehnike. Smatram da nije potrebno detaljno ulaziti u samo glazbeno tkivo jer u slučaju ovoga djela ni jedan analitički rad ne bi otkrio sve Mozartove ideje i zamisli ostvarene u ovom stavku. No i na prvo je slušanje vrlo lako primijetiti da je čitava fuga jedno užurbano kretanje prema vrhuncu. U takvom užurbanom, čak paničnom, raspoloženju protječe provedba koja se sastoji od 22 takta i prolazi F-dur, g-mol, c-mol i B-dur. Repriza se proteže od 39. do 52. takta, a stavak svoj vrhunac doseže u 50. taktu, kada se glazbeni tijek zaustavlja na smanjenom septakordu *gis-h-d-f* u funkciji D/D. Nakon ovog značajnog akorda slijedi osjetni zastoj, tj. pauza s koronom; trenutak u kojemu sva napetost čitavoga stavka doseže vrhunac koji se razrješava autentičnom kadencom u tempu *adagio*. Nagli nas završetak ostavlja u napetom iščekivanju sljedećega glazbenog događanja, koje je, kako ćemo vidjeti, vrlo žestoko i pomalo zastrašujuće, odnosno u skladu s tematikom koju nosi.

*Kyrie eleison* prekrasna je klasicistička fuga, za koju vjerujem da je poznata i mnogim ljudima koji nisu blisko povezani s takvom vrstom glazbe. Radi se naprosto o skladbi koja svojim intenzitetom ostavlja snažan dojam te je i više nego reprezentativan primjer izvanredne fuge iz razdoblja klasicizma.

## 4.2. Sequentia

Slijedi sekvenca *Dies irae*, koja se sastoji od 6 stavaka; svaki od njih izražava različite aspekte teme sudnjeg dana. Sveukupno je trajanje sekvence oko 17' 45". Tekst se pripisuje Tomassu da Celanu, talijanskomu fratra koji je pripadao franjevačkomu redu i pjesniku koji je živio između 1185. i 1265. Originalna pjesma sadrži 18 strofa; sve su to terceti, dok se posljednja sastoji od 4 stiha. Tekst počinje emocionalnim opisom scene napisane u 3. licu. U cijeloj je pjesmi užasnuti grešnik taj koji govori, stoga je napisana u 1. licu, osim uvoda i završnoga broja (Rosen, 1995).

### 4.2.1. *Dies irae*

Stavak je napisan za basetni rog, fagot, trube, gudački orkestar i zbor. Forma je ovoga stavka rondo, a tonalitet d-mol. Tempo je *allegro assai*, mjera 4/4 te traje približno 1' 55".

*DIES IRAE, DIES ILLA,*

*SOLVET SAECULUM IN FAVILLA,*

*TESTE DAVID CUM SIBYLLA,*

Dan gnjeva, taj dan,  
pretvorit će generacije u pepeo,  
kazuje David i proročica Sibila.

*QUANTUS TREMOR EST FUTURUS,*

*QUANDO IUDEX EST VENTURUS,*

*CUNCTA STRICTE DISCUSSURUS!*

Kako ogromno drhtanje će biti  
kad Sudac zasjedne  
i sve strogo razdijeli!

Zanimljivo je primijetiti da nakon posljednjeg vapaja *Kyrie eleison* iz prošloga stavka, koji nas ostavlja u potpunoj nedoumici, svjedočimo naglomu i divljem početku ovoga stavka, koji vrlo dobro predočuje Božji gnjev. Je li Mozart time opisao vlastito očekivanje Božjega odgovora na njegov vapaj, možda nikada nećemo saznati, ali ako jest, možemo samo zamišljati u kakvom je psihičkom stanju mladi skladatelj pisao ovaj stavak.

Glazba započinje naglo i eksplozivno, i dok nam zbor u *forte* dinamici donosi prva 3 retka teksta, rupe između zbornih fraza popunjavaju trube kratkim, isprekidanim linijama koje slušatelja dovode do potpune ozbiljnosti. Temi, koja se proteže na 8 taktova, kontrastira prva epizoda, koja započinje u f-molu te je modulirajuće prirode. Nakon kratke epizode, koja obuhvaća 10 taktova, vraćamo se na poznatu temu, ovoga puta u a-molu. Nema značajnih razlika između prve i druge pojave teme osim tonaliteta. Sljedeća je epizoda, koja u svom mističnom ugođaju sličij prvoj, u c-molu i također se sastoji od 10 taktova. Kao što vidimo, formalni su dijelovi pravilno osmišljeni, što je potpuno izvjesno za razdoblje klasicizma. Jedino što odudara od klasicističkih manira jest ugođaj, koji je toliko dramatičan da u njemu već i sâm primjećujem početke romantičnog stila. Nakon druge epizode slijedi završna tema, modificirana u svrhu tonskoga bojanja koje nam dočarava „buđenje mrtvih“; ovo je postignuto dijalogom između basova i ostala 3 zborna glasa (Wolff, 1995). Basovi u ozbiljnom, zastrašujućem tonu predstavljaju tekst *QUANTUS TREMOR EST FUTURUS*, a soprani, altovi i tenori ga ponavljaju u kromatskomu pomaku s durskoga kvintakorda *a-cis-e*

na smanjeni terckvartakord d-f-gis. Nakon ovakva dva pokreta između basova i ostalih glasova čujemo vrstu kode koja nekoliko puta donosi zadnji redak teksta, a u velikoj žurbi i posljednju frazu gudača koji se, žureći sa svojim pasažama nakon 4 takta, naglo zaustavljaju i donose neočekivan mir i olakšanje privodeći stavak svomu kraju. Kako ćemo vidjeti, sljedeći stavak produljuje to olakšanje i vedrinu koja gasi svu napetost kojoj smo svjedočili u ovome stavku.

*Dies irae* zaista je impresivan stavak, koji svojim intenzitetom ostaje u uhu slušatelja tijekom čitava rekvijema, ne dopuštajući da se njegova poruka zaboravi; dan gnjeva dolazi!

#### **4.2.2. *Tuba mirum***

*Tuba mirum* (Čudesna truba), stavak koji donosi osjećaj čuđenja i strahopoštovanja prema trenutku probuđenja mrtvih, napisan je za limene puhače, fagot, gudače i soliste; sopran, alt, tenor i bas. Tempo je *andante*, a mjera 2/2. Stavak je u B-duru i traje približno 3' i 20".

*TUBA MIRUM SPARGENS SONUM  
PER SEPULCRA REGIONUM,  
COGET OMNES ANTE THRONUM.*

Truba, dajući svoj čudesan zvuk  
kroz grobnice cijele zemlje,  
sabrati će sve ljude pred prijestoljem.

*MORS STUPEBIT ET NATURA  
CUM RESURGET CREATURA  
IUDICANTI RESPONSURA.*

Smrt i priroda ostat će začuđene  
kada mrtvi ustanu  
da odgovaraju Njemu koji sudi.

*LIBER SCRIPTUS PROFERETUR,  
IN QUO TOTUM CONTINETUR,  
UNDE MUNDUS IUDICETUR.*

Otvorit će se knjiga  
u kojoj je sve zapisano,  
za što će se svijetu suditi.

*JUDEX ERGO CUM SEDEBIT,  
QUIDQUID LATET APPAREBIT,  
NIL INULTUM REMANEBIT.*

Tako, dakle, kada Sudac zauzme svoje mjesto,  
sve što je skriveno otkrit će se  
i ništa neće ostati neosvećeno.



*QUID SUM MISER TUNC DICTURUS,  
QUEM PATRONUM ROGATURUS,  
CUM VIX JUSTUS SIT SECURUS?*

Što može reći bijednik poput mene,  
koga ću pitati da se zauzme za mene  
kad čak ni pravednici nisu sigurni?

Kao što možemo vidjeti, u ovom, relativno kratkom stavku nalazimo mnoge pjesničke slike upravo zato što je Mozart odlučio objediniti toliko teksta u jednu skladbu. Stavak započinje odjekom tenor trombona koji pokriva kvintakord I. stupnja B-dura. U trećem taktu ovaj motiv imitira bas te time još pojačava skladateljev zahtjev za pažnjom. Pogledajmo kako to izgleda u notnom zapisu:

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It is marked "Andante" and is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat major). The score is written for two staves: the upper staff is for the trombone and the lower staff is for the bass. The first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The tenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eleventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twelfth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirteenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fourteenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifteenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixteenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventeenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighteenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The nineteenth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twentieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The twenty-ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirtieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The thirty-ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fortieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The forty-ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fiftieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fifty-ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixtieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The sixty-ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventy-ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eightieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-second staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-third staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-fourth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-fifth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-sixth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-seventh staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-eighth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The eighty-ninth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The ninetieth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The hundredth staff begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4.

Slika 3. Uvodna tema trombona i basovska imitacija

U stavku svaki solist ima svoj trenutak, da bi se na kraju kvartet susreo u homofonom obliku te neprimjetno iščeznuo. Deset taktova pripada basu, šesnaest tenoru, sedam altu, dok sopranski dio obuhvaća 8 taktova. Dok je basovski dio vedar, durski, tu i tamo popraćen kojim tonom gudača i ukrasnom linijom trombona, ugođaj u tenorskomu dijelu daje pravu sliku o karakteru ovoga stavka. Tenor pjeva u f-molu, pratnja postaje kompleksnija, a ugođaj mističan i ozbiljan, dok druga i treća strofa u ovom dijelu govore o čuđenju same prirode na ustajanje mrtvih. Alt donosi temu u d-molu i njegova dionica obuhvaća četvrtu strofu teksta. Iako su samo gudači u pitanju, ovdje pratnja postaje kompleksnija u tipičnom klasicističkom

stilu. Sopran donosi posljednju strofu teksta, i to ponovno u B-duru. Značajni zastoje čini sopran prije nego što se uključe svi glasovi koji u *sotto voce* dinamici donose tekst *CUM VIX JUSTUS SIT SECURUS*. To su isprekidane fraze koje već naznačuju kraj stavka koji završava mirno, kao što je i bas mirno započeo svoju temu.

*Tuba mirum* započinje vedro, sadržaj je mističan i ozbiljan, a završava jednako vedro kao što započinje. Ukratko, jedna veoma ukusno uobličena skladba koja donosi lošu vijest, uokvirenu vedrim melodijama, lijepim frazama i motivima koji su lako pamtljivi i ostaju u uhu.

### 4.2.3. *Rex tremendae*

Uistinu kratak stavak *Rex tremendae majestatis* napisan je za zbor, gudače, fagot, basetni rog i trube. Tempo je *grave*, mjera 4/4, a tonalitet g-mol. Traje oko 1' i 55".

*REX TREMENDAE MAJESTATIS*  
*QUI SALVANDOS SALVAS GRATIS,*  
*SALVA ME, FONS PIETATIS.*

Kralju strašnog veličanstva  
koji slobodno spašavaš otkupljene,  
spasi mene, vrijednog sažaljenja.

*Rex tremendae majestatis* svečan je i dostojanstven stavak žalosnoga prizvuka, kojim skladatelj nastoji naglasiti grešnost samoga čovjeka. Pratnju čine gudači koji su stalno prisutni, dok im se basetni rog i fagoti pridružuju u manjoj mjeri bojeći harmoniju. Truba je minimalno prisutna, i to u funkciji naglašavanja pojedinih trenutaka. Stavak započinje dvama taktovima uvoda, u kojima se odmah prepoznaje punktirani ritam kojim je okarakteriziran čitav stavak. Gudači su u svojoj punktiranoj pratnji vrlo pokretljivi, kao kontrast zboru koji se uključuje u trećemu taktu *forte* vapajima *REX*. 3., 4. i 5. takt donose jasnoću o tomu kakvu ćemo glazbu slušati tijekom stavka. 6. je takt početak polifone razrade samoga punktiranog motiva koju izvodi zbor, naizmjenice zazivajući strašnoga kralja. U ovome se taktu aktivnije uključuju i fagoti i basetni rogovi. Ova pjevna polifonija traje do 17. takta, s tim da se u 11. taktu susreću zbor, fagoti i rogovi u istom melodijskom pomaku silazne punktirane melodije koja djeluje kao maleni predah. Kretanje se nastavlja nakon ovog detalja u sljedećih 6 taktova da bi u 18-om glazba promijenila svoj tijek i ugođaje. Soprani i altovi u *piano* dinamici

pjevaju *SALVA ME* u intervalu sekste, što u sljedećem imitiraju tenori i basovi za tercu niže. 20. takt predstavlja posljednji zapjev (*SALVA ME, FONDS PIETATIS*), koji nas vodi do kadence d-mola.

#### 4.2.4. *Recordare*

*Recordare* je najduži stavak u rekvijemu (130 taktova) i prvi s trodobnom mjerom. Izvode ga zbor, gudači, fagoti i basetni rog. Forma nalikuje na sonatni oblik, tempo nije strogo određen oznakama, ali se stavak izvodi s osjećajem introspekcije i molitve (Wolff, 1995). U F-duru je, 3/4 mjere i traje oko 5'.

*RECORDARE, JESU PIE,*

*QUOD SUM CAUSA TUAE VIAE:*

*NE ME PERDAS ILLA DIE.*

Sjeti se, milostivi Isuse,  
da sam ja razlog tvog putovanja:  
nemoj me uništiti na taj dan.

*QUARENS ME, SEDISTI LASSUS;*

*REDEMISTI CRUCEM PASSUS:*

*TANTUS LABOR NON SIT CASSUS.*

Tražeci me, sjeo si umorno;  
izdržavajući križ, opravdao me:  
Ne dopusti da sve te boli budu uzalud.

*IUSTE IUDEX ULTIONIS,*

*DONUM FAC REMISSIONIS*

*ANTE DIEM RATIONIS.*

Pravedni što kažnjavaš,  
podaj mi dar iskupljenja  
prije dana obračuna.

*INGEMISCO, TAMQUAM REUS*

*CULPA RUBET VULTUS MEUS;*

*SUPPLICANTI PARCE, DEUS.*

Vapim kao osuđenik  
i lice mi je pokriveno krivnjom;  
Poštedi preklinjućeg, o, Bože.

*QUI MARIAM ABSOLVISTI*

*ET LATRONEM EXAUDISTI,*

*MIHI QUOQUE SPEM DEDISTI.*

Ti, koji si odriješio Mariju Magdalenu  
i čuo molitvu lopova,  
dao si nadu i meni.



put s tekstem *PRECES MEAE NON SUNT DIGNAE* kod alta i basa te *SED TU BONUS FAC BENIGNE* kod soprana i tenora. Značajna razlika između ekspozicije i reprize osjeti se u mostu između tema, gdje naglasak imaju gudači koji nas motivom rastavljena akorda podsjećaju na ponovni nastup druge teme. Ona se posljednji put pojavljuje u 106. taktu, sadržavajući tri hemiole. Posljednji taktovi jesu sekvenca s početka, koja kadencira i smiruje u tonici F-dura.

#### 4.2.5. *Confutatis*

Sedmi stavak te posljednje od glazbe što je Mozart u životu napisao (Wolf, 1995), *Confutatis* je molitva kojom vjernik pokazuje nadu da će biti izuzet od paklene kazne. Zanimljivo je i možda posve opravdano pomisliti da je sam Mozart duboko proživio ovaj tekst i njegovo značenje. Tempo stavka je *andante*, mjera 4/4, a napisan je za mješoviti zbor, limene puhače, fagot, basetni rog i timpane. U a-molu je i traje oko 1' i 50".

*CONFUTATIS MALEDICTIS,  
FLAMMIS ACRIBUS ADDICTIS,  
VOCA ME CUM BENEDICTIS.*

Kad prokleti budu zbunjeni  
i poslani u gorku vatru,  
pozovi me s blagoslovljenima.

*ORO SUPPLEX ET ACCLINIS,  
COR CONTRITUM QUASI CINIS,  
GERE CURAM MEI FINIS.*

Molim, ponizno i vjerno,  
srca skrušenog kao u pepelu,  
imaj milosti za moju sudbinu.

Stavak započinje basovima i tenorima, donoseći pokretljivu, užurbanu melodiju, a pratnju čini cijeli orkestar. Ovdje su najvažniji gudači koji se ističu svojom sekvencom koja je prisutna u cijelom prvom formalnom dijelu koji traje 6 taktova. Pjevači donose tekst od prva dva retka koji govori o paklenoj vatri. Ovaj je ugođaj odlično predočen već spomenutom sekvencom koja je u šesnaestinskim vrijednostima. Melodija je pjevača skokovita s punktiranim detaljem unutar svoga motiva. Nakon šest ovakvih taktova, nastupaju ženski pjevači koji *sotto voce* iznose treći redak teksta te gotovo držeći jedan ton daju dojam pedalnoga tona. Ovo je lijepi kontrast koji se u nešto složenijem obliku ponavlja i u narednih

14 taktova. Druga formalna cjelina započinje u 26. taktu i sadrži posljednja tri retka teksta. Gudači, koji izvode šesnaestinske vrijednosti, zvuče prijeteće dok se pjevači u očajnoj molitvi obraćaju Bogu. Ovaj ugođaj pospješuje i samo harmonijsko tkivo. Unutar prve fraze, koja obuhvaća tekst *ORO SUPPLEX ET ACCLINIS*, odigrava se modulacija iz a-mola u as-mol kromatskom promjenom akorda te sugerira mističan ugođaj i osjećaj uzbuđenoga očekivanja. Sljedeća fraza koja obuhvaća tekst *COR CONTRITUM QUASI CINIS* na sličan način modulira iz as-mola u g-mol. Pjevajući tekst *GERE CURAM MEI FINIS*, g-mol kadencira u F-dur, a njegov nas treći stupanj (*a-cis-e-g*) vodi do sljedećega stavka, *Lacrimosa*.

#### 4.2.6. *Lacrimosa*

*Lacrimosa* (latinski naricanje) naziv je izveden iz termina Djeva žalosna, koji je kao titula dan Djevici Mariji, Isusovoj majci. Meni najdraži stavak zbog svoje osjećajnosti i dinamike, *Lacrimosa* donosi glazbu koja nije Mozartova. Naime, samo je prvih 8 taktova napisao Mozart prije nego što ga je smrt prekinula, a ostatak je, kako sam već naveo, dovršio njegov učenik Süssmayr. Izvode ga mješoviti zbor, gudači, truba, fagot, basetni rog i timpani. Tempo je *larghetto*, mjera 12/8, tonalitet d-mol i traje oko 3' i 5".

*LACRIMOSA DIES ILLA*

*QUA RESURGET EX FAVILLA*

*IUDICANDUS HOMO REUS*

*HUIC ERGO PARCE, DEUS.*

*PIE JESU, DOMINE,*

*DONA EIS REQUIEM. AMEN.*

Pun suza bit će taj dan

kad se izdigne iz pepela

zao čovjek da bude suđen.

Stoga, poštedi ovakva čovjeka, Bože.

Milostivi Gospodine Isuse,

podari nam počinak. Amen.

Prva dva takta nameću ugođaj koji je vrlo osjećajan i nježan, s tužnom atmosferom koja prati cijeli ovaj stavak. U trećemu se taktu priključuje zbor, koji daje prvi pjevački motiv, koji se u četvrtom taktu ponavlja iznoseći prvi redak teksta. U petom taktu slijedi zanimljiva dijatonska progresija, kada se melodija uspinje a dinamika doseže svoj prvi vrhunac. Ovaj rast intenziteta naglo je prekinut tihim *sotto voce* pjevanjem zbora, koji se samo za trenutak primiruje. Pratnju ovdje, kao i u cijelom rekvijemu, čine većinom gudači.

Jedanaesti je takt svojevrsni izlet u napuljsku sferu s *forte* dinamikom te nas tijekom 4 takta dovodi do drugoga formalnog dijela s novim materijalom. Kao i u mnogim međuprostorima između formalnih dijelova u ovome rekvijemu, Mozart koristi smanjeni septakord da bi zaoštrio i uozbiljio ugođaj i načinio modulaciju koja nas ovdje vodi u F-dur. Tekst koji je tu aktualan jest četvrti i peti redak, uglazbljen tako da *PIE JESU* (Milostivi Isuse) jest nježni početak durskoga okruženja. Tri takta čistog orkestra u F-duru čini da zaboravimo ozbiljni i tužni ugođaj koji se iznenada javlja na kraju ovoga orkestralnog dijela. Ponovni A dio donosi snažniji izričaj početne teme od dva takta, nakon koje zbor dijatonski postupno ide dolje, i intonativno i dinamički. Veliko se smirenje nalazi u 28. taktu, a završna kadenca na *AMEN* čini svoj prepoznatljivi *crescendo* i *decrescendo* završavajući na tonici d-mola s pikardijskom tercom.

Mnogo prije negoli sam detaljno analizirao ovo djelo, divio sam se Mozartovoj genijalnosti upravo u ovom stavku. Shvativši da ga velikom dijelom nije Mozart napisao, poprilično sam se iznenadio, ali ovakva mi spoznaja govori da je mnogo skladatelja poznavalo mladoga genija te je, učeći od njega, bilo sposobno koristiti sva glazbena sredstva koja su svojstvena Mozartu. Ovo pokazuje da će se istinskoga genija uvijek kopirati. Süßmayr je to učinio znalački te je svakako vrijedan poštovanja.

### 4.3. Offertorium

*Offertorium* je stavak koji se sastoji od dva dijela. U njemu zajednica na liturgijski način prinosi molitvu za umrle: *DOMINE JESU CHRISTE* i *HOSTIAS*.

#### 4.3.1. *Domine Jesu Christe*

Izrazito polifon stavak koji donosi brzu neprekidnu imitaciju, napisan je za zbor, gudače, limene puhače, fagot i basetni rog. Tempa *andante*, 4/4 mjere, stavak je u g-molu i traje oko 3' i 40".

*DOMINE JESU CHRISTE, REX GLORIAE,  
LIBERA ANIMAS OMNIUM FIDELUM  
DEFUNCTORUM DE POENIS INFERNI*

Gospodine Isuse Kriste, Kralju Slave,  
izbavi duše svih vjernih  
mrtvih od boli pakla i

<i>ET DE PROFUNDO LACU;</i>	iz duboke jame;
<i>LIBERA EAS DE ORE LEONIS,</i>	izbavi ih iz lavljih usta
<i>NE ABSORBEAT EAS TARTARUS,</i>	da ih pakao ne može progutati,
<i>NE CADANT IN OBSCURUM;</i>	da ih ne pokrije tama;
<i>SED SIGNIFER SANCTUS MICHAEL</i>	Sveti Mihaele,
<i>REPRAESENTET EAS IN LUCEM SANCTAM,</i>	pokaži im sveto svjetlo
<i>QUAM OLIM ABRAHAE PROMISISTI</i>	koje si jednom obećao Abrahamu
<i>ET SEMINI EIUS. AMEN.</i>	i njegovim potomcima. Amen.

Ovaj stavak sadrži dvije fuge, i uz to kanon (Wolff, 1995) te je polifona imitacija prisutna od početka do samoga kraja. Na početku se predstavlja tema u *piano* koja se sastoji od rastavljenoga kvintakorda g-mola. Tematske, polifone pasaže isprekidane su zborskim *forte* frazama koje su ili unisone ili u punktiranom ritmu. Na prvi dio, obilježen polifonim nastupom pojedinačnih glasova i zborskim unisonim kontrastima, nadovezuje se fuga na tekst *NE ABSORBEAT EAS TARTARUS, NE CADANT IN OBSCURUM*. Ona se proteže na 12 taktova. Pogledajmo temu ove fuge:



Slika 5. Tema fuge iz stavka *Domine Jesu Christe*

Nakon fuge slijedi kanon od 11 taktova, koji je ponovno u g-molu. Odmah prije pojave sljedećega glasa u ovom kanonu tonalitet mutira u dur u vidu dominante, a tonaliteti u kojima se pojavljuju ostali glasovi redom su c-mol, f-mol i B-dur. Odmah nakon kadence slijedi druga fuga na tekst *QUAM OLIM ABRAHAE PROMISISTI ET SEMINI EIUS*.



Pogledajmo temu:



Slika 6. Tema fuge drugoga dijela stavka *Domine Jesu Christe*

Ova je fuga puna igre samim motivom kroz kromatske pomake te se čini da u svim ovim taktovima, kojih je 35, neprestano čujemo tekst *QUAM OLIM ABRAHAE PROMISISTI* u ovoj ili onoj inačici, iscrpljujući gotove sva sredstva koja nam provedba fuge nudi za rad s motivom. U predzadnjem taktu glasovi se smiruju na subdominanti g-mola, da bi sam završetak nastupio na pikardijskoj tonici.

Iako nisam veliki ljubitelj fuge, *DOMINE JESU CHRISTE* ostavlja dojam snažna stavka s jasnim uvidom u Mozartovu sposobnost za kontrapunkt.

#### 4.3.2. *Hostias*

Stavak koji donosi vedar i blag prizvuk izvode zbor, gudači, fagot i basetni rog. Tempo je *andante*, mjera 3/4, tonalitet Es-dur i traje oko 3' i 55".

*HOSTIAS, ET PRECES, TIBI, DOMINE,  
LAUDIS OFFERIMUS;  
TU SUSCIPE PRO ANIMABUS ILLIS  
QUADUM HODIE MEMORIAM FACIMUS:  
FAC EAS, DOMINE,  
DE MORTE TRANSIRE AD VITAM  
QUAM OLIM ABRAHAE  
PROMISISTI ET SEMINI EIUS.*

Prinosimo ti, Gospodine,  
žrtve i molitve;  
primi ih u ime svih onih duša  
kojih se danas prisjećamo.  
Dozvoli, Gospodine, da mogu  
prijeći iz smrti u život  
koji si obećao Abrahamu  
i njegovim potomcima.

Stavak se sastoji od dva dijela; prvi se dio proteže na 54 takta i predstavlja novi materijal, dok nam drugi dio vraća u sjećanje fugu iz prošloga stavka, koja obuhvaća 35 taktova. Tekst kojim se bavi prvi dio prinosi molitvu za duše pokojnika, a formalni je oblik dvodijelna pjesma. Prvi dio (A) možemo jasno podijeliti na dva dijela, koji se po svom ugođaju razlikuju; u prvih 20 taktova možemo primijetiti fluidne vokale, vedar ugođaj, homofonu strukturu glasova te pravilne manje cjeline. Od 23. takta nadalje čujemo razvojni dio koji se svodi na zborske *forte* i *piano* izjave, a tonaliteti koje u ovome dijelu prolazimo su sljedeći: B-dur, b-mol, F-dur, Des-dur, As-dur, f-mol, c-mol i Es-dur. Za pratnju ovoga A dijela angažiran je cijeli orkestar, dok gudači u svojoj harmonizaciji sviraju pratnju koja sličići dionicama zbornih glasova. Stavak u svom prvom dijelu teče vrlo glatko, bez napetosti, a posljednja fraza donosi nam kromatsku melodiju na tekst *FAC EAS, DOMINE, DE MORTE TRANSIRE AD VITAM*, koja dovodi glazbu do dominante g-mola. Odvojen koronom, 55. taktom započinje B dio, koji je zapravo repriza fuge iz prošloga broja.

#### 4.4. Sanctus

Kao što je već navedeno, sve je sljedeće stavke skladao Mozartov učenik Süßmayr služeći se uvelike skicama koje je Mozart ostavio. Sanctus je stavak koji odaje svetost Bogu, i to usklikom Svet, Svet, Svet, Gospodin Bog Sabaot. Izvodi ga zbor, gudači, trube, fagot, basetni rog i timpani. Uzvišenoga je karaktera, tempo je *adagio*, mjera 4/4 te se mijenja u 3/4; tonalitet D-dur i traje oko 1' i 30".

<i>SANCTUS, SANCTUS, SANCTUS</i>	Svet, Svet, Svet
<i>DOMINUS DEUS SABAOTH!</i>	Gospodin Bog sabaot!
<i>PLENI SUNT CAELI ET TERRA GLORIA TUA,</i>	Puna su nebesa i zemlja tvoje slave,
<i>HOSANNA IN EXCELSIS.</i>	hosana u visini.

Ovo je prvi stavak u rekvijemu koji se nalazi u tonalitetu s povisilicama. Prepoznatljiva dva kratka dijela, razlikuju se i po ugođaju, i po formi. Dok je prvi mala nepravilna perioda od 10 taktova, drugi dio je kratka pokretljiva i skokovita fuga koja odmah nakon provedbe nalazi svoju svečanu kadencu. Unutar prvih 10 taktova možemo vidjeti

svečani uvod, u kojemu se ističu ukrasi gudačke pratnje u šezdesetčetvrtinskim vrijednostima. Dok je prva rečenica jasna u glazbenom smislu, druga kao kontrast sadrži određene alterirane akorde koji obogaćuju ovu glazbenu ideju Božje svetosti. Već jedanaestim taktom počinje fuga koja odmah nakon nastupa teme u svim glasovima nudi 6 taktova provedbe i završava svečanom kadencom od 4 takta.

Vrlo kratak i lijep stavak koji plijeni pažnju svojom jednostavnošću i blagom radošću koju uzrokuje, Sanctus je pravi biser ovoga djela te nam pokazuje da kvaliteta nije istoznačna s kvantitetom pa da i u kratkim glazbenim trenucima možemo pronaći glazbenu umjetnost klasicizma na svom vrhuncu.

#### 4.5. Benedictus

Slično osmišljen kao i prošli, ovaj stavak donosi solistički kvartet koji završava identičnom fugom koju smo upoznali u prošlom stavku. Pisan je za zbor, pjevače soliste, gudače, limene puhače, fagot i basetni rog. Tempa *andante*, 4/4 mjere i u medijantnom B-duru u odnosu na prošli stavak. Traje oko 4' i 40".

*BENEDICTUS QUI VENIT  
IN NOMINE DOMINI.  
HOSANNA IN EXCELSIS.*

Blagoslovljen koji dolazi  
u ime Gospodnje.  
Hosana u visini.

Stavak započinje prvom od 3 fraze/teme kvarteta koju nudi rog u pratnji orkestra u uvodna 3 takta. Slijedi ga alt koji je donosi u istom obliku, dok je kod soprana tema već varirana. Druga fraza karakteristična za ovaj stavak pojavljuje se u 10. taktu, a razlikuje se od prve prvenstveno po ritmu koji je retrogradan u svojim vrijednostima; slog *BE-* iz riječi *benedictus* u prvoj temi je pod četvrtinkom s točkom, dok nam isti slog u drugoj temi počiva na dvije šesnaestinke. Ovo su dva najvažnija motiva kojima se skladatelj bavi u prvom dijelu stavka, stvarajući tako glazbene cjeline koje su odvojene s pjevačkim odmorištima od 4 takta. Dvije su ovakve glazbene cjeline u kvartetu koje se ne razlikuju puno po ugođaju, ali nam donose bogato harmonizirane inačice ovih tematskih motiva sa zanimljivim i skladnim dijalogom između solista. Prva cjelina koja bi se mogla označiti kao A dio proteže se na 15

taktova. Drugi (B) dio ili cjelina, malo je duži i obuhvaća 31 takt. U 54. taktu započinjemo identičnom kratkom fugom iz prošloga broja na tekst *HOSANNA IN EXCELSIS*, koja nas nakon 23 takta dovodi do svečane kadence, ovaj put u B-duru.

#### 4.6. Agnus dei

Posljednji stavak koji ćemo analizirati u ovom dijelu, *Agnus Dei*, stavak je koji predstavlja molitvu za mir i milost. Izvode ga mješoviti zbor, gudači, trube, fagot, basetni rog i timpani. Oznaka tempa je *Larghetto*, tonalitet d-mol, mjera je 3/4 i traje 3' i 20".

<i>AGNUS DEI,</i>	Jaganjče Božji,
<i>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,</i>	koji oduzimaš grijehe svijeta,
<i>DONA EIS REQUIEM;</i>	daruj nam mir;
<i>AGNUS DEI,</i>	Jaganjče Božji,
<i>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,</i>	koji oduzimaš grijehe svijeta,
<i>DONA EIS REQUIEM;</i>	daruj nam mir;
<i>AGNUS DEI,</i>	Jaganjče Božji,
<i>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,</i>	koji oduzimaš grijehe svijeta,
<i>DONA EIS REQUIEM SEMPITERNAM.</i>	daruj nam vječni mir.

Ovaj polagani stavak pun je napetosti, koja se ostvaruje smanjenim septakordima koji prekidaju inače blage i sonorne harmonije. Sastoji se od 3 slična dijela, kao što i sugerira liturgijski tekst. Prvi je dio u d-molu te nakon dramatičnoga uvodnog takta čujemo prvi zbarski zapjev u čistoj i skladnoj harmoniji. Zanimljivo je primijetiti da je svaki drugi akord u tekstu *AGNUS DEI, QUI TOLLIS PECCATA MUNDI* smanjeni septakord; ovo je suzvučje vrlo iskorišteno u stavku te spaja zvučne i čiste akorde održavajući stalnu harmonijsku napetost. Dok nam navedeni tekst donosi glazbu u svojoj tematskoj i razvojnoj funkciji, *DONA EIS REQUIEM* uvijek u stavku predstavlja potpuno otpuštanje bilo kakve napetosti i kadenciranje u krajnje vedrom ugođaju. Prvi dio obuhvaća 14 taktova, a gudačka pratnja pokazuje kombinaciju akorada i dijatonske melodijske progresije u dionici violine koja je stalno prisutna tijekom ovih akordičkih zapjeva. Drugi put smo u F-duru te u 15 taktova

skladatelj projicira istu glazbenu ideju s različitom, svečanijom i glasnijom harmonizacijom, koja ovaj put uključuje više dominantnih septakorda umjesto smanjenih radi jasnije i snažnije funkcije povodom jasnijega i snažnijega drugog dijela. Ponovni nastup teksta *DONA EIS REQUIEM* ponovno donosi blago opuštanje i smirenu kadencu. Same formalne dijelove povezuju dvotakti orkestralnih kadenca koje svojom blagošću stvaraju povoljnu situaciju za nastup napetih zbornih dijelova. Takav treći dio, koji je u C-duru, donosi ponovno sličnu glazbenu ideju te se na riječi *REQUIEM* zaustavlja najavljujući novo glazbeno događanje. Ovo je događanje svojevrsni izlet u napuljsku sferu na riječi *SEMPITERNAM*, koja vrlo efektno zvuči prije završne kadence. Završnu plagalnu kadencu skladatelj ostvaruje kromatskim pomakom jednoga od glasova, čineći tako blagi prijelaz između prilično udaljenih harmonijskih boja i dovodeći stavak do svoga završetka na tonici F-dura.

Vrlo jednostavan stavak za analizu pokazuje neka od uistinu mnogih kreativnih rješenja u ovom djelu; sakralnoga i ozbiljnog ugođaja s pravom dozom stalne napetosti koja navodi slušatelja na lako razumijevanje ove glazbe. Ovim smo stavkom završili analizu Mozartova Rekvijema. Stavci u sklopu glazbene cjeline *COMMUNIO* naprosto su ponavljanje prvoga i drugog stavka gotovo u ton, naravno, s drugačijim odgovarajućim tekstom (Wolff, 1995). Nadalje ćemo obratiti pažnju na *Messa da Requiem* Giuseppea Verdija te analizom njegova djela doći do spoznaja na temelju kojih ćemo ova dva velika glazbena djela usporediti.

## 5. GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi rođen je 10. listopada 1813. u Roncoleu kraj Busseta u tadašnjem Francuskom Carstvu (danas Italija). Jedan je od najpoznatijih i najutjecajnijih talijanskih opernih skladatelja. Rođen je u skromnoj obitelji, a pokazavši rani interes za glazbu, dobio je prve glazbene lekcije od svog učitelja glazbe, lokalnoga orguljaša i skladatelja Pietra Baistrocchija. Kako je njegov glazbeni talent brzo prepoznat, dobio je stipendiju za studij glazbe u Milanu. Svoju je karijeru započeo kao skladatelj opereta. Ubrzo je prešao na ozbiljnije opere pa je njegova prva opera, *Oberto, Conte di San Bonifacio*, izvedena 1839. (Brozović, 1999–2009). Nakon toga karijera mu je brzo rasla, a njegove opere *Nabucco* i *Macbeth* postale su vrlo popularne.

Sredinom 19. st. Verdi je skladao niz opernih remek-djela koja su ga učinila slavnim. Opere kao što su *Rigoletto*, *La traviata*, *Trubadur*, *Don Carlos* i dr. postale su popularne diljem Europe. Njegova je glazba obuhvaćala širok spektar emocija, od veoma strastvenih do izrazito patničkih boja i motiva. Kada je radio na svojoj operi *La traviata*, koja govori o ljubavnoj priči pariške prostitutke i mladića iz ugledne obitelji, odlučio je operu učiniti što vjernijom stvarnosti. Posjećivao je pariške noćne klubove i restorane te promatrao ponašanje, razgovore i životni stil ljudi koji su mu bili inspiracija za likove u operi. Njegova pažljiva promatranja pomogla su mu stvoriti autentičnije karaktere. Ova zanimljivost pokazuje Verdijevu želju da njegove opere prikažu realne ljudske emocije i životne situacije.

Verdi se povukao iz aktivne skladateljske karijere 1893., nakon skladanja opere *Falstaff*, te je provodio više vremena na svom imanju u Roncoleu. I dalje je bio uključen u glazbeni svijet kao mecena i podržavao je razne glazbene inicijative. Kao i Mozart, ostavio je neizbrisiv trag u svijetu operne glazbe. Njegove se opere i danas često izvode na svjetskim opernim pozornicama, a njegova glazba i dalje privlači publiku diljem svijeta. Glazba puna talijanske romantike i dubokih ljudskih emocija čini ga jednim od najvećih skladatelja klasične glazbe svih vremena (Goulding, 2004).

## 6. ANALIZA DJELA MESSA DA REQUIEM

### 6.1. Introitus i Kyrie

Poput Mozarta, i Verdi je uvodne stavke *REQUIEM AETERNAM (INTROITUS)* i *KYRIE* oblikovao kao odvojene, ali vrlo povezane stavke.

#### 6.1.1. Introitus (*Requiem aeternam*)

*Requiem aeternam* je napisan za zbor i gudače. U a-molu je, tempa andante i 4/4 mjere. B dio nosi oznaku *Poco piu*. Introitus ima 77 taktova i traje približno 3' i 45".

*REQUIEM AETERNAM DONA EIS, DOMINE  
ET LUX PERPETUA, LUCEAT EIS.*

Pokoj vječni daruj im, Gospodine,  
i svjetlost vječna svijetlila im.

*TE DECENT HYMNUS, DEUS, IN SION,  
ET TIBI REDDETUR VOTUM IN JERUZALEM.  
EXAUDI ORATIONEM MEAM,  
AD TE OMNIS CARO VENIET.*

Pjesma Siona priliči Tebi, o, Bože,  
i dug će biti vraćen Tebi u Jeruzalemu.  
Čuj moju molitvu,  
jer sve stvorenje će doći k Tebi.

*REQUIEM AETERNAM DONA EIS, DOMINE  
ET LUX PERPETUA, LUCEAT EIS.*

Pokoj vječni daruj im, Gospodine,  
i svjetlost vječna svijetlila im.

Slušajući ovaj stavak, primjećujemo da je Verdi pratio ABA formu koju je nametnuo liturgijski tekst; dva A dijela, koja su u oštroj kontrastu s B dijelom (sadrži tekst *TE DECENT HYMNUS*), gotovo su identična. Uloga zbora u ovim A dijelovima ograničena je na slogovne izjave, većinom na *sotto voce* glasu ponavljajući note i akorde.

Stavak započinje tiho s rastavljenim kvintakordom *a-c-e*, koji izvode violončela. Potom slijede i violine u gornjoj oktavi. Zbor tiho, gotovo prijeteće izgovara *REQUIEM AETERNAM*. Ovo je vrlo efektan, melankoličan uvod u rekvijem. Melankoličnost se uvoda

pojačava molećivim tekstom *DONA EIS DOMINE*, polifono uglazbljenim s 5 dionica koje uključuju soprane i gudače. Tekst *ET LUX PERPETUA* donosi *subito pianissimo*, gdje se zaista osjeti tračak svjetla, kako tekst i nalaže. Prije negoli rečenica završi, glazba se ponovno vraća u mol i kadencira u F-dur, u kojem se nalazi B dio.

Psalam *TE DECENT HYMNUS* je kratka fuga; to je prvi od nekoliko motiva za glasove bez ikakve pratnje. On je dostojanstven te vjerno prikazuje veličanstvenu sliku Boga. Iako je u pitanju *a capella* pjevanje, ovaj glazbeni dio nudi šaroliku temu, punu uzvišenih boja. *A capella* oblik obuhvaća 28 taktova, koji su ujedno i cjelina B dijela. Završavaju dostojanstveno i sakralno na tonici F-dura te nas tonalnim skokom vraćaju u a-mol ponovljenoga A dijela. Jedina razlika između A i A' je u *crescendo* frazi koja nas uvodi u *Kyrie*.

### **6.1.2. *Kyrie eleison***

Stavak je napisan za 4 solista, zbor, a orkestar obuhvaća drvene puhače, tube, timpane i gudače. U A-duru je, oznake tempa *animato un poco*; 4/4 mjere. Sadrži 63 takta i traje približno 2' 50".

KYRIE ELEISON,  
CHRISTE ELEISON,  
KYRIE ELEISON.

Gospodine, smiluj se,  
Kriste, smiluj se,  
Gospodine, smiluj se.

Ovdje je riječ o pravoj romantičnoj fugi. Stavak započinje dvama važnim motivima koji se protežu cijelom fugom, a to su tema, koju iznosi tenor, i kontrapunkt, kojim ga prate puhači. Ove se dvije dionice kreću u protupomaku; dok se tenor intonacijski i u intenzitetu uspinje, fagot postupno silazi, da bi se na kraju teme susrele na istom tonu.



The image shows a musical score for a fugue. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bassoon part. The tempo is marked 'animato un poco'. The key signature is two sharps (D major). The vocal line starts with the lyrics 'Ky - ri - e e - le - - i - son'. The bassoon part starts with a piano (p) dynamic and ends with a forte (f) dynamic.

Slika 7. Tema fuge iz stavka *Kyrie eleison* u izvedbi tenora i kontrapunkt fagota

Odmah potom svojom inačicom teme ulaze po redu bas, sopran i mezzosopran. Osjetna je modulacija sa svakim završetkom teme koja je kod tenora u A-duru, zatim slijedi u e-molu, fis-molu u izlaganju soprana i, naposljetku, u cis-molu. Posljednjem se solistu pridružuje zbor te završavaju ekspoziciju snažnom kadencom na dominantu A-dura.

Vrlo kratka provedba uključuje igru osnovnom temom ispresijecanom u motive s kojima se glasovi isprepliću. Zanimljivo je da se 5 taktova uvodne teme s početka ne ponavljaju više ni jednom cjelovito u stavku. Međutim, ta je tema stalno prisutna. Provedba završava zastojem u glazbi i dinamički istaknutim vrhuncem u kojemu sopran svojim zapjevom doseže čak  $c^3$ .

Repriza započinje ponovnim nastupom teme, koja je ovaj put prepolovljena i sastavljena kao višeglasje, gdje se postupno isprepliću glasovi i čine dijalog. Svi glasovi, izuzev soprana, donose identičnu inačicu teme koja slijedi tonalitetni plan: fis-mol, cis-mol, h-mol. Zatim im se pridružuje sopran i svi ostali izvođači koji stupajući dolaze do vrhunca stavka. Veliki zastoj u glazbi puni silazna linija svih solista, lirska i vrlo lijepa, kontrastna s ostatkom materijala, kako bismo ušli u snažnu i glasnu modulativnu kodu koja se kroz 8 taktova smiruje na tonici A-dura. U mirnom i sakralnom ugođaju završetka, zbor i solisti još jednom zazivaju *Christe eleison*, dinamike *pianissimo possibile*, da bi nas nježni zvuk violine vodio u inverziju kontrapunktske melodije s početka; naime, kao što je fagot na početku silazio, ovdje violine uzlaze i ostvaruju oštri kontrast s nasilnim početkom stavka koji slijedi.

Ovo je vrlo snažan i dojmljiv stavak, koji u prvom redu pokazuje raskoš i ljepotu ljudskoga glasa, i raznolikost fuge koja u romantizmu polako odlazi od krutih baroknih crta te čini preinake koje je čine sve manje prepoznatljivim glazbenim oblikom.

## 6.2. Sequentia

Nakon uvodnih stavaka slijedi sekvenca koja se sastoji od 10 brojeva kojima skladatelj zaista pokazuje svoju umjetničku vrijednost. Ova sekvenca počinje u g-molu i završava u b-molu te traje približno 33".

Tijekom Rekvijema pojavljuju se 3 reprize *Dies irae* glazbe; dvije tijekom sekvence i jedna u posljednjoj cjelini *LIBERA ME*. Sve su ove reprize izvučene iz početnih 60 taktova stavka i potpuno prate materijal koji je izložen prvi put (Rosen, 1995).

### 6.2.1. *Dies irae*

Ovaj je stavak napisan za zbor i orkestar *tutti*. U g-molu je, oznake tempa *allegro agitato*, 4/4 mjere te traje približno 2' 15".

*DIES IRAE, DIES ILLA,*

*SOLVET SAECULUM IN FAVILLA,*

*TESTE DAVID CUM SIBYLLA,*

Dan gnjeva, taj dan,  
pretvorit će generacije u pepeo,  
kazuje David i proročica Sibila.

*QUANTUS TREMOR EST FUTURUS,*

*QUANDO IUDEX EST VENTURUS,*

*CUNCTA STRICTE DISCUSSURUS!*

Kako ogromno drhtanje će biti  
kad Sudac zasjedne  
i sve strogo razdijeli!

Ovaj bih stavak podijelio na 2 glavna dijela, kako sugerira i tekst, jer su upravo oni različiti po karakteru i kontrastni jedan drugome, s tim da prvi (A) dio sadrži generalno 3 manje cjeline, a drugi (B) dio je novi materijal koji pomalo nalikuje na kodu, vrlo teatralnu u svom glazbenom izričaju, oslanjajući se na sugerirani tekst.

Stavak započinje nasilno, strahovito glasno i zastrašujućega je ugođaja, što skladatelj postiže snažnim udarcima bas-bubnja, brzim ljestvičnim pasažama suprotnih pravaca koje izvode gudači te kromatskom linijom zbora koja se razlaže u triolama. Nakon dviju ovakvih strahovitih rečenica, kada prednost ima orkestar, slušatelju je moguće zaključiti da je najveća napetost postignuta; međutim, sljedeća cjelina ističe pravu grmljavinu zbora koji sinkopama

pokazuje značajne naglaske i tako dodatno pojačava ugođaj Božjega gnjeva. Glazba se polako razlaže u svom tijeku da bi nam sljedeća i posljednja cjelina A dijela donijela ponovljeni tekst prve strofe u ponovnom nasilnom i zastrašujućem ugođaju, ali u glazbenom smislu drukčije skladana. Brzo vidimo da i ovaj stavak ima svoj kontrast te se u ovom trenutku glazba potpuno stišava i prijetećim tonom prelazi na drugu strofu teksta. Ovdje imamo vrlo efektanu muziku koja također dočarava sliku posvemašnjeg užasa, ali ovaj put u *piano* dinamici, što djeluje još učinkovitije u dočaravanju Božjega suda. Druga strofa stupajućim ritmom, poput smrti koja se približava, nalazi odmorište u upozoravajućem zvuku trube koji tonom *es*<sup>1</sup> započinje sljedeći stavak. *Dies irae* počinje u g-molu, a završava izbjegnutom kadencom na VI. stupnju u akordu c-es-g Es-dura.

Ovo je vrlo poznata glazba koja simbolizira sliku Božjega gnjeva te je apsolutno vrijedna upoznavanja jer je reprezentativni primjer toga kako ovaj stavak, gotovo uvijek intenzivan i agresivan, može doseći nevjerojatne dinamičke efekte.

### 6.2.2. *Tuba mirum*

Stavak je napisan za zbor i orkestar *tutti*. U as-molu je, oznake tempa *allegro sostenuto* (zatim *animando a poco a poco* u posljednjih 35 taktova); mjera je 4/4 i traje približno 2' i 15".

*TUBA MIRUM SPARGENS SONUM  
PER SEPULCRA REGIONUM,  
COGET OMNES ANTE THRONUM.*

Truba, dajući svoj čudesan zvuk  
kroz grobnice cijele zemlje,  
sabrati će sve ljude pred prijestoljem.

Ovaj stavak možemo podijeliti na dva mala dijela; uvod, koji traje cijelu minutu, i orkestarski dio, koji uključuje zbor te dostiže vrhunac dinamike rekvijema ravnopravan s onim iz prošloga stavka.

Uvod ispunjavaju trube koje, u vrlo prijetećem ugođaju, najavljuju eksploziju orkestra i zbora. On započinje samo jednim tonom (*es*) koji se ponavlja; zatim mu se dodaje mala terca, a potom se zaoštava u akord smanjenoga kvintakorda. Sljedećim taktovima ova melodija prolazi proces velikoga rasta intenziteta, sadržana od 4 trube te raste u razvijajućem,

isprekidanom ritmu koji nakon 20 taktova eskalira u čitav puhački orkestar s oznakom *tutta forza*. Ovaj nas novi kontrast nakon 6 taktova dovodi do čitavoga orkestra koji, uz zbor, svojom grmljavinom pokazuje pravu dramatsku sposobnost skladatelja. Sljedeći taktovi na zanimljiv i drugačiji način od Mozartovog dočaravaju cijeli tekst. Dojam je monumentalan, strahovito moćan te zorno prikazuje slike veličanstva i Božjega prijestolja. *Tuba mirum* završava naglo i glasno, a kratka nas pauza dovodi do glazbene slike smrti (*Mors stupebit*).

Moram priznati da mi je ovo najdraži stavak u cijelom rekvijemu. Način na koji Verdi koristi orkestar i zbor kako bi prikazao ogromnu moć i veličanstvo suda Božjeg navodi čovjeka da razmišlja o trenucima smrti koji nas sve čekaju.

### **6.2.3. *Mors stupebit***

Napisano za solo bas, drvene puhače, tubu, bas bubanj i gudače. Oznaka tempa *molto meno mosso*, 4/4 mjera i traje 1' 15".

*MORS STUPEBIT ET NATURA  
CUM RESURGET CREATURA,  
IUDICANTI RESPONSURA.*

Smrt i priroda ostat će začudene  
kada mrtvi ustanu  
odgovarati Njemu koji sudi.

*Mors stupebit* počinje tiho i vrlo čudne atmosfere, koju dočaravaju gudači svojim kratkim tonovima. Harmonija se cijeloga stavka oslanja na pedalni ton tonike A-dura. Prva glazbena slika pokazuje čuđenje same smrti. Naglim završetkom prošloga stavka ovaj kontrast upravo privlači pažnju slušatelja. U stavku je solo bas praćen gudačima, a intenzitet i dinamičke efekte stvaraju drveni puhači. Bas suzdržano a snažno započinje zapjevom *MORS STUPEBIT ET NATURA*. Intenzitet glasa raste u dinamici i snazi sve dok pjevač ne ispjeva cijeli tekst dolazeći do dinamičkoga vrhunca. Gudači se povlače. Bas tromom kromatskom melodijom tiho izgovara: „Smrt ostaje začuđena.“

#### 6.2.4. *Liber scriptus*

*Liber scriptus* ženska je arija napisana za solo mezzosopran, orkestar *tutti*, u d-molu je, tempa *allegro molto sostenuto*, 4/4 mjere i traje 3' i 30".

*LIBER SCRIPTUS PROFERETUR,  
IN QUO TOTUM CONTINETUR,  
UNDE MUNDUS IUDICETUR.*

Otvorit će se knjiga  
u kojoj je sve zapisano,  
za što će se svijetu suditi.

*JUDEX ERGO CUM SEDEBIT,  
QUIDQUID LATET APPAREBIT,  
NIL INULTUM REMANEBIT.*

Tako, dakle, kada Sudac zauzme svoje mjesto,  
sve što je skriveno otkrit će se  
i ništa neće ostati neosvećeno.

Prvu glazbenu ideju (prva 3 retka teksta) donosi mezzosopran *a capella*, kojoj se s harmonijom brzo priključuju drveni puhači, viola i violončelo. Ona je oblikovana u periodu u kojoj je prvi dio ponovljena glazbena rečenica. Drugi je dio periode izrazito lirski i sjetan, a odnosi se na treći redak teksta te se pomalo osjeti i očaj u samome ugođaju. Kadenca ove periode završava pjevačkim trilerom i nježnim gašenjem gudača. Odmah nakon trilera čujemo zbor u izrazitom *pianu* kako izgovara *sotto voce DIES IRAE*, kao da najavljuje skori Božji gnjev, što je skladatelj i dočarao time što ovaj stavak završava ponovnom glazbom iz stavka *Dies irae*. Kao što je već rečeno, skladatelj je ovu temu izabrao reprizirati 3 puta tijekom rekvijema, na temelju čega možemo primijetiti da je tijekom cijeloga rekvijema prisutan taj osjećaj Božjega gnjeva.

Slijedi odmor u glazbenom tijeku, u koji ulaze limeni puhači koji vrlo svečano najavljuju novi glazbeni materijal koji je zapravo mala perioda prepolovljena brзом i silovitom pasažom gudača i motivom limenih puhača. Ovdje je sljedeći, četvrti, redak teksta, uglazbljen vrlo dinamičnije i glasnije od prošloga. U pozadini ponovno tiho čujemo zbarski *DIES IRAE*. Prvi svijetli trenutak je tekst *NIL INULTUM*, dok već sljedeća riječ opovrgava ovo vedro raspoloženje, koju skladatelj uglazbljuje na istu melodiju, ali je harmonizira u suprotnom, molskom rodu. Zatim skladatelj ponovno uvodi lirsku temu iz prve periode, nakon koje se mijena glazbeni ugođaj. Glazba postaje prijeteća, zlokobna i pokretljiva i nakon 8 taktova ostvaruje dinamički vrhunac ovoga stavka.

Završni dio ponovno donosi prva tri retka teksta u drukčijem, smirujućem stilu. Cijeli glazbeni tijek mijenja smjer na ovoj odmorišnoj točki i nakon posljednjeg, izoliranog zapjeva *LIBER SCRIPTUS PROFERETUR*, naboj se ponovno povisuje, glazba postaje ozbiljna i zlokobna i žuri u temu reprize *Dies irae*.

Pojavu teme iz *Dies irae* ne treba ponovno obrazlagati; pojavljuje se jednom te brzo iščezava gaseći se s gudačima i frigijskom kadencom.

### 6.2.5. *Quid sum miser*

Ovaj je broj tercet soprana, mezzosoprana i tenora, u kojemu pjevači izražavaju strah za svoju pravednost pred Bogom, koji će im suditi. Iz orkestra su prisutne flaute, oboe, klarineti, fagot, tube i gudači. Stavak je u g-molu, tempa *adagio*, 6/8 mjere i traje oko 3' i 15".

*QUID SUM MISER TUNC DICTURUS,  
QUEM PATRONUM ROGATURUS,  
CUM VIX JUSTUS SIT SECURUS?*

Što može reći bijednik poput mene,  
koga ću pitati da se zauzme za mene  
kad čak ni pravednici nisu sigurni?

Svatko tko poznaje Sveto pismo zna da ovaj tekst opisuje starozavjetnoga, osvetoljubivog, strašnog Boga, Gospodina nad vojskama, koji je silan u svojem bijesu. Takav je osjećaj prevladavao u srcima vjernika cijeli srednji vijek. U doba umjetničkoga romantizma razvoj instrumentarija i glazbene umjetnosti doveo nas je do mogućnosti da takve slike dočaravamo glazbom vrlo maštovito, moćno i intenzivno. Verdi je to činio prilično lijepo i majstorski ispunjavajući čovjekovu maštu slikama neizmjerne Božje veličine od koje zastaje dah i koja budi strah u čovjekovu srcu. No slušajući ovaj stavak spoznajemo da život u očima Verdija nije ispunjen samo strahom od Boga, nego je to ogromna paleta osjećaja, dojmova i iskustava koji tvore naš osobni odnos sa Stvoriteljem, kako god ga mi shvaćali.

Na početku vidimo dvije karakteristične glazbene misli koje se provlače čitavim stavkom. Silazne terce koje izvode klarineti najavljuju osjećaj bijede i očaja u pjevača koji sve proživljava u prvom licu; ovaj se motiv pojavljuje u svakom predahu glazbenoga tijeka. Druga glazbena misao prisutna u cijelom glazbenom broju harmonijska je pratnja fagota

sastavljena od rastavljenih akorda s umetnutim neakordičkim i prohodnim tonovima. Iako su u ovom broju, kao i u cijelom djelu, gudači zaduženi za cjelovitu harmonijsku pratnju, *Quid sum miser* bi i bez njih zvučao harmonijski pokriven upravo zbog fagota.



Slika 8. Karakteristični motivi stavka *Quid sum miser*

Nakon ovakva dva takta mezzosopran započinje svoju tužbalicu tekstom navedenim u prvom retku, čineći prvu glazbenu rečenicu teme koja je u obliku male periode. Druga je rečenica proširena i obuhvaća ostatak teksta, a gudači na čist, klasicistički način čine harmoniju neprimjetno se stapajući s pjevačicom. Nakon iznesene teme violončelo čini suprotan pokret prema dolje naspram fagota, dovodeći nas do zapjeva tenora koji imitira temu mezzosoprana. Brzo dobivamo zvuk terceta, uključuju se i sopran i mezzosopran, čineći harmonijske odnose i stapajući se s gudačima. Nakon ove periode, orkestar se gasi i omogućuje gustu, *a capella* polifoniju pjevača na tekst *QUEM PATRONUM ROGATURUS*. Očajnički se ugođaj produbljuje u ovom osamljenom pjevanju koje traje četiri takta, nakon kojih se uključuju gudači i puhači donoseći kadencu koju pjevači pjevaju unisono. Slijedi motivska razrada na polifoni način, u kojoj se gudači povlače, a bogato je ukrašavaju flaute, klarinet, tuba i rastavljeni akordi fagota, što traje gotovo do samoga kraja. Pred kraj se pojavljuje kontrabas, koji je u broju bio prisutan sa samo nekoliko *pizzicato* tonova. Broj završava *a capella*, svaki pjevač pjeva jedan redak teksta, svaki u svom registru.

### 6.2.6. *Rex tremendae*

*Rex Tremendae* stavak je koji ima ABA'B'A" formu, barem promatrajući kontrast u glazbi i njenu tematiku (Rosen, 1995). Napisan je za soliste (sopran, mezzosopran, tenor i bas) i orkestar *tutti*. U c-molu je, a završava u C-duru; nosi oznaku tempa *adagio maestoso* te traje oko 3' 15".

*REX TREMENDAE MAJESTATIS*  
*QUI SALVANDOS SALVAS GRATIS,*  
*SALVA ME, FONS PIETATIS.*

Kralju strašnog veličanstva  
koji slobodno spašavaš otkupljene,  
spasi mene, vrijednog sažaljenja.

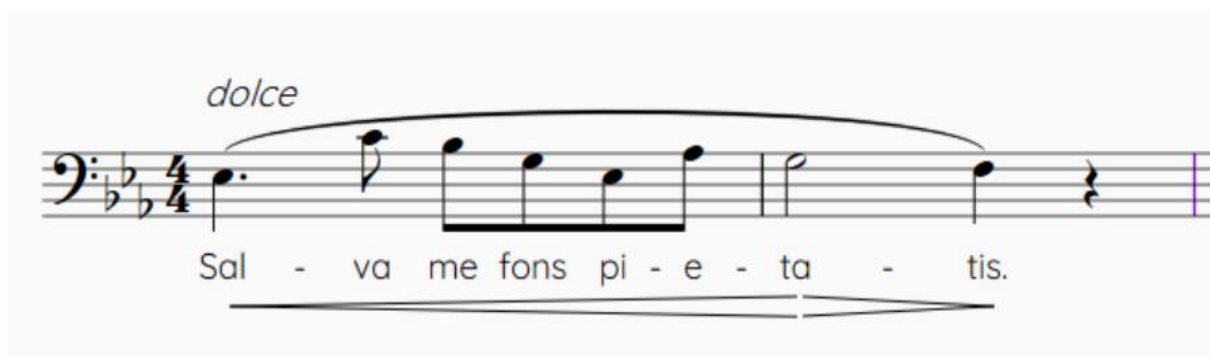
Glazba započinje karakterističnim motivom koji se pojavljuje u cijelom stavku. Tu je i punktirana zbarska melodija koja u skokovima silazi i završava penjući se od d do f (subdominante), otvarajući svojim završetkom subdominantnu sferu i sugerirajući nastavak u svjetlijem i blažem ugođaju. Ovaj se motiv ponavlja i čini uvodni preludij od ponovljene glazbene rečenice, obuhvaćajući prva dva retka teksta.



Slika 9. Uvodni motiv stavka *Rex tremendae* koji izvodi bas

Sljedeći redak teksta donosi novi ugođaj glazbe i prvi stabilni A dio. Tu se pojavljuje drugi, karakteristični motiv namijenjen solistima; to je lirska melodija, čiji je raspon velika seksta, kojom melodija i počinje (skokom s es na c<sup>1</sup> basovske dionice).





Slika 10. Melodija korištena za rad i imitaciju

Ovaj motiv koristi skladatelj za bogatu imitacijsku obradu tijekom svih dijelova stavka. Slijede mezzosopran i tenor, dok je sopran zadužen za popunjavanje „rupa“ između pojava motiva. Motiv se uzastopno pojavljuje u tri različita tonaliteta udaljena za malu tercu prema gore (Es-dur, Ges-dur i As-dur). Budući da je motiv kratak i donesen samo tri puta bez ikakve razrade, ovaj dio brzo završava i prelijeva se u panični i agresivni B dio koji obuhvaća jedanaest taktova. Dok basovi bez prestanka izvode uvodni motiv s ulaza, ostatak zbora i svi solisti glasno zazivaju spasenje, dok orkestar tutnji i u panici žuri k prvom odmorištu. Zastraujuća je to glazbena slika koju nam skladatelj nudi; strah i panika koja žuri bilo gdje samo da bi nestala i ostvarila bilo kakav mir i oslobođenje. U sljedećih devet taktova u A' dijelu zaista imamo mir, gdje se poznata melodija, zaziv spasenja, vraća u prvi plan te donosi nadu i lirsku širinu. Sopran i mezzosopran izmjenjuju se u svojim vapajima čineći modulirajuću sekvencu, da bi muški solisti značajnim zapjevom na isti tekst (*SALVA ME, FONS PIETATIS*) pjevali isti motiv koji se ovaj put penje i naznačuje da ubrzo dolazi nešto novo. Nakon kratke polifone kadence solista uključuju se zbor i cijeli orkestar. Ovdje počinje prava panika te bismo ovaj dio mogli nazvati B'. Ovo je vrhunac stavka i ovdje orkestar doseže puninu svoga izraza, dok se sopran na najglasnijem dijelu penje čak do  $c^3$ . Nakon što cijela ova panika naglo nestane, kao zaustavljena Božjom rukom, čujemo tiho bas koji vapi za spasenjem. Emitiraju ga pojedinačno sve dionice zbora te nas skladatelj dovodi do veličanstvenog posljednjeg zapjeva svih solista i zbora, uz podršku čitavog orkestra, ovaj put u C-duru, što kao da govori da je liku koji su odigrali solisti molba uslišana i da je spasenje postignuto. Gudači spajaju ovaj stavak s nježnim kontrastnim stavkom koji slijedi.

### 6.2.7. *Recordare*

Slijedi duet soprana i mezzosoprana. Vrlo lijep, vedar broj, u skladu s nježnim liturgijskim tekstom, jednostavnog trodijelnoga ABA oblika s malim proširenjem u posljednjem dijelu. Uz soliste, imamo drvene puhače, rogove i gudače. Mjera i tempo su isti kao u prošlom broju, a tonalitet se mijenja u F-dur. Traje oko 4' 10".

<i>RECORDARE, JESU PIE,</i>	Sjeti se, milostivi Isuse,
<i>QUOD SUM CAUSA TUAE VIAE:</i>	da sam ja razlog tvog putovanja:
<i>NE ME PERDAS ILLA DIE.</i>	nemoj me uništiti na taj dan.
<i>QUARENS ME, SEDISTI LASSUS;</i>	Tražeci me, sjeo si umorno;
<i>REDEMISTI CRUCEM PASSUS:</i>	izdržavajući križ, opravdao me:
<i>TANTUS LABOR NON SIT CASSUS.</i>	Ne dopusti da sve te boli budu uzalud.
<i>JUSTE IUDEX ULTIONIS,</i>	Pravedni Suče što kažnjavaš,
<i>DONUM FAC REMISSIONIS</i>	podaj mi dar iskupljenja
<i>ANTE DIEM RATIONIS.</i>	prije dana obračuna.

Stavak započinje nježnom velikom rečenicom kojom mezzosopran pjeva prva dva retka teksta. Ugođaj je blag i umirujuć, poput duboke kontemplacije u odnosu na očajničke vapaje iz prošloga broja, a pratnju čine violončelo i kontrabas, uz koje se uključuje i truba. Pratnja, iako blaga, potpuno prožima prostor, a sastoji se od legato ležećih tonova i kratkih karakterističnih ukrasa. Drugom rečenicom sopran emitira melodiju mezzosoprana, a pratnji se priključuje ostatak gudačke sekcije. Brzo unutar druge rečenice ovo postaje pravi duet jednostavne pjevne polifonije. Nakon te velike periode duet naglo modulira u paralelni f-mol, vjerno dočaravajući molbu kojoj se iznosi treći redak teksta. Pratnja se mijenja u četvrtinske vrijednosti, da bi se zgusnula u sredini rečenice dok melodija prolazi prohodni C-dur i vraća glazbu u F-dur. Cijeli je stavak emotivna igra između F-dura i f-mola, pokazujući nam povjerenje u Boga, kao i tugu zbog čovjekove krivnje. Središnji dio obuhvaća 4., 5. i 6. redak teksta; ovdje je prisutna blaga i ugodna polifonija koja melodiju usmjerava prema gore. Dva su vrhunca ove melodije i oni su pod koronom; u prvomu sopran doseže f<sup>2</sup>, a u drugomu as<sup>2</sup>.

Ovaj je drugi ujedno i najznačajniji trenutak u stavku, a opjevava riječ *REDEMISTI* (*Opravdao si me križem*). Nakon ovog, središnjeg, dijela vraćamo se na temu 1. periode. Pratinja je blaža, gudači umjesto izdržanih tonova sviraju trilere, violončelo i kontrabas sviraju kratku *pizzicato* bas liniju, a drveni se puhači vraćaju svojim karakterističnim ukrasima. Melodija je razrađenija za razliku od prve pojave te se pri kraju periode ističu solisti svojom kadencom, osamljenom i bez orkestra, koja je kao kontrast prozračnoj melodiji stavka puna nota osminskih vrijednosti. Umjesto kraja, nastupa proširenje na tekst *ANTE DIEM RATIONIS*, intenzitet i tempo se pojačavaju, gdje vidimo i oznaku *animato*. Još jednom nastupaju solisti u dijalogu pjevajući naizmjenice *ANTE DIEM* te se uz riječ *RATIONIS* priključuje orkestar u završnoj, umirujućoj kadenci.

### 6.2.8. *Ingemisco*

*Ingemisco* je dojmljiva i snažna tenorska arija trodijelnog ABA oblika s kratkim interludijem. Napisana je za gudače i drvene puhače, a prisutna je i tuba. Dok je tonalitet u uvodu potpuno nejasan, sama arija je u Es-duru. Pjevač tekstem ukazuje na svoju krivnju te upućuje molbe Bogu za milost. Tempo je *Poco meno mosso*, mjera 4/4 kao u prošlom broju, a stavak traje 3' 25".

*INGEMISCO, TAMQUAM REUS  
CULPA RUBET VULTUS MEUS;  
SUPPLICANTI PARCE, DEUS.*

Vapim kao osuđenik  
i lice mi je pokriveno krivnjom;  
Poštedi preklinjućeg, o, Bože.

*QUI MARIAM ABSOLVISTI  
ET LATRONEM EXAUDISTI,  
MIHI QUOQUE SPEM DEDISTI.*

Ti, koji si odriješio Mariju Magdalenu  
i čuo molitvu lopova,  
dao si nadu i meni.

*PRECES MEAE NON SUNT DIGNAE,  
SED TU BONUS FAC BENIGNE,  
NE PERENNI CREMET IGNE.*

Moje molitve nisu vrijedne,  
ali pokaži mi milost, Dobronamjerni,  
da ne izgaram u vječnoj vatri.

*INTER OVES LOCURN PRAESTA,  
ET AB HAEDIS ME SEQUESTRA,  
STATUENS IN PARTE DEXTRA.*

Daj mi mir među svojim ovcama  
i odvoji me od jarčeva,  
postavljajući me tebi zdesna.

Interludij se proteže kroz prvih deset taktova obuhvaćajući prva tri retka teksta. Skladatelj ovdje stvara neizvjesnost koja se ne oslanja izravno ni na jedan tonaliteta, ali kadenca se jasno smiruje u C-duru. Prisutni su gudači koji svojim kromatskim prohodima pomalo podsjećaju na Wagnerov atonalni muzički stil. Nakon tonike C-dura slijedi tonalni skok u Es-dur, kojim otpočinje prvi (A) dio. On se sastoji od dvije male periode koje su vrlo različitog karaktera. Prva je lirski, vrlo jasno harmonizirana gudačima i ukrašena drvenim puhačima te pravilno i uredno oblikovana. Druga se sastoji od sedam taktova, a harmoniju preuzimaju drveni puhači s bogatim uresima fagota. Ovaj prvi dio obuhvaća tekst sljedeća tri retka koja govore o dobroti i samilosti Božjoj. U predahu između A i B dijela čujemo prekrasan motiv u triolama koji izvode fagot i viola. U B dijelu skladatelj stvara napetost modulirajući više tonaliteta u samo sedam taktova, što daje pravo dojmovno osvježanje, dok cijeli prateći ansambl daje vrlo šaroliku pratnju. Vraćanjem u ponovni A dio čujemo poznatu melodiju solista prvo u dionici klarineta, a zatim je imitira tenor. Gudači ovdje sviraju tremolo pratnju; mirnu, treperavu, „nebesku“, dok tenor moli za mir među Gospodnjim ovcama pjevajući zadnja tri retka teksta prema kraju stavka. Puhači su ovdje suzdržani te se razvojem rečenice snažnije uključuju, i to u triolama, nasuprot tenorskoj stabilnoj melodiji. Ova je melodija gotovo identična kao ona u prvome A dijelu kad je riječ o prvoj rečenici. Druga rečenica razvija vlastiti tijek da bi se, uz nagli nestanak orkestra, tenor istaknuo svojim *forte* tekstem *IN PARTE DEXTRA*. Slijede dva krajnja udaha i zapjeva. Posljednji zapjev podiže dinamiku i intonaciju do svoga najvišeg tona u broju (b<sup>2</sup>) i završava svoju frazu dopuštajući gudačima da nas svojim ubrzavajućim tremolo tonovima podignu do dramatičnosti sljedećeg broja koji se zove *CONFUTATIS*.

### 6.2.9. *Confutatis maledictis*

*Confutatis* je snažna basovska arija te je uz solista izvode drveni puhači, rogovi, timpani i gudači. Tempo je *andante*, mjera 4/4, tonalitet je E-dur i traje oko 3'.

*CONFUTATIS MALEDICTIS,  
FLAMMIS ACRIBUS ADDICTIS,  
VOCA ME CUM BENEDICTIS.*

Kad prokleti budu zbunjeni  
i poslani u gorku vatru,  
pozovi me s blagoslovljenima.

*ORO SUPPLEX ET ACCLINIS,  
COR CONTRITUM QUASI CINIS,  
GERE CURAM MEI FINIS.*

Molim, ponizno i vjerno.  
srca skrušenog kao u pepelu,  
imaj milosti za moju sudbinu.

Započinje snažno i mračne atmosfere najavljujući tematiku prokletih u prvih sedam taktova koji predstavljaju dramatski uvod tonalno nedefiniran, poput onoga u prošlom broju. Ovaj se uvod u svoja posljednja tri takta smiruje u lirskom karakteru A-dura i obuhvaća tri prva retka teksta. Zanimajući uvod, ovo je također trodijelna pjesma ABA vrlo nepravilnih perioda što se tiče broja taktova. A dijelovi su okarakterizirani oznakom *cantabile*, a B dio se bavi temom prokletih iz uvoda.

A dio je vrlo nepravilna perioda koja se sastoji od 17 taktova. Melodija, koja je lirski, stabilna i snažna, pokazuje sliku dostojanstvenoga, ali poniznog molitelja. Dok je bas snažan u svom izričaju, gudači u *staccato* tonovima sviraju preciznu pratnju oznake *pianissimo*. Za detalje na krajevima glazbenih misli zaduženi su fagot i kontrabas. Kako se perioda razvija, uključuju se i puhači, pretvarajući preciznu i odmjerenu pratnju gudača u frazirane *legato* nizove, harmonijski vrlo blage i nježne. Završetak basovske melodije ima lijepu kadencu te nas u blagom ugođaju dovodi u B dio, nakon otpjevana posljednja tri retka teksta, od kojih se A dio sastoji. B dio kreće burno, s temom iz uvoda, ovaj put poduprtom većim i snažnijim brojem dionica, uključujući i udaraljke. To je snažan i vrlo efektan dio, koji dočarava sudbinu prokletih tekstem u prva dva retka. Treći redak teksta, *VOCA ME CUM BENEDICTIS*, umjesto uobičajenog *fortissima* u ovom dijelu, nosi oznaku *dolce cantabile* te mijenja ugođaj glazbe modulirajući uklonom u Es-dur i kojemu se zadržava sljedećih trinaest taktova. Čujemo ponovljeni motiv solista koji nosi određene melodijske preinake, a pratnju čine svi

drveni puhači i rog, gudači te kontrabas. Vidimo da gotovo svi solo brojevi iz ove Sekvence imaju sličan izvođački aparat, a to su, uz solista, drveni puhači, rog te kompletni gudači, uz upotrebu udaraljki radi povećanja dramatskog efekta.

Na kadenci B dijela orkestar se smiruje, a gudači nas svojim kromatskim motivima ponovno uvode u A dio. On je gotovo identičan s prvim, s tom razlikom da se u drugomu dijelu periode doseže pjevački vrhunac; bas se penje do tona e<sup>1</sup> te spuštajući u osminskim vrijednostima završava periodu. Preostaje basovska kadenca, koja je veličanstvena jer nas laganim izgrađivanjem napetosti uvodi u dobro poznati broj *DIES IRAE*, koji se ovdje pojavljuje treći put. Ovo nam sugerira da je stavak *DIES IRAE* vrlo važan za samoga skladatelja te nam možda i odaje pravu sliku koju umjetnik gaji u srcu o duhovnosti, religiji i o njegovom odnosu s Bogom. Pogledajmo basovsku kadencu:



Slika 11. Basovska kadenca stavka *Confutatis maledictis*

### 6.2.10. *Lacrimosa*

Ovaj je broj napisan za četiri solista, zbor i orkestar *tutti*. Tonalitet je b-mol, tempo *largo*, 4/4 mjera te traje otprilike 5' i 15".

*LACRIMOSA DIES ILLA*  
*QUA RESURGET EX FAVILLA*  
*IUDICANDUS HOMO REUS*  
*HUIC ERGO PARCE, DEUS.*  
*PIE JESU, DOMINE,*  
*DONA EIS REQUIEM. AMEN.*

Pun suza bit će taj dan  
kad se izdigne iz pepela  
zao čovjek da bude suđen.  
Stoga, poštedi ovakva čovjeka, Bože.  
Milostivi Gospodine Isuse,  
podari nam počinak. Amen.

Lacrimosa se sastoji od tri dijela; prvi (A) dio, obuhvaća prva četiri retka teksta te je pravilnoga AABA' oblika. Skladatelj vrlo dojmljivo glazbom oslikava tugu osuđena čovjeka, pogotovo glavnom temom koja se, usudio bih se reći, ističe svojom ljepotom i zaokruženošću u cijelom rekvijemu. U stavku tema vješto varira i koristi se na razne načine. Pogledajmo melodiju teme:

Largo con molto espr.

La-cry - mo - sa di - es - il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, ju - di -

6  
can - dus ho - mo re - us. Hu - ic\_\_ er - go par - ce De - us.

Slika 12. Tema *Lacrimose*

Drugi (B) dio donose solisti u kontrapunktu, bez ikakve pratnje orkestra. Treći dio (A') sastoji se od variranih motiva iz glavne teme, uključivanjem zbora uz soliste i cijelog orkestra, a broj završava tekstem AMEN, koji izvodi cijeli izvođački aparat.

Nakon 1. takta gudačkog, teškog uvoda, temu donosi u cijelosti mezzosopran. Uz gudače, blago je boje puhači ne praveći veliku buku. Odmah slijedi i basovski nastup, koji bez promjene ponavlja temu uz ukrase oboe i klarineta te uzlaznu liniju pratećega mezzosoprana koji uistinu razvija dinamičku napetost. Kontrast od četiri takta novi je glazbeni materijal, da bi se tema opet vratila orkestrirana čitavim aparatom te podebljana zbarskom dionicom tenora i basova uz muške soliste. Sopran je dovodi do vrhunca zapjevom tona  $b^2$ , podsjećajući melodijom na nedavni kontrast. Nakon ovog dinamičnog vrhunca slijedi 12 taktova u kojima skladatelj vješto varira tematske motive na tekst *HUIC ERGO PARCE, DEUS*. Ovim tekstem skladatelj postiže vrhunac arije koji se nadovezuje na vokalni zapjev soprana te se na spomen Boga (*DEUS*) dinamika snizuje i zvuk potpuno nestaje.

B dio je, kao što je već rečeno, kontrapunkt solista i veliko smirenje drami koja se upravo odvijala. U G-duru je te nas nakon 12 taktova vraća u poznate motive b-mola. Doduše, ni jednom se više ne pojavljuje cjelovita originalna melodija, ali skladatelj inverzijom i parcijalnim uzimanjem teme te davanjem prednosti različitim dionicama jasno

pokazuje da se ponovno radi o A dijelu, koji na ovaj način vodi do krajnjega smirenja broja. *DONA EIS REQUIEM* posljednji je zapjev, nakon čega slijedi *AMEN* u velikom *crescendu* i *decrescendu*.

### 6.3. Offertorium

Dok *Offertorium* u mnogim rekvijemima, uključujući i one Mozartove, prate liturgijski tekst završavajući reprizom *Quam olim Abrahae* sekcije, Verdi ovaj stavak završava uvodnim dijelom čineći oblik ABCBA'. Iako u praksi nema posebnoga razloga da se za ovaj stavak dodaje repriza A dijela, Verdi ovdje razrješava napetost koja je u glazbenom smislu stvorena u uvodnom A dijelu (Rosen, 1998). Pogledajmo kako izgleda shema ovoga stavka:

*A Domine Jesu Christe*

*B Quam olim Abrahae*

*C Hostias*

*B Quam olim Abrahae*

*A Libera animas*

Konkretnije, Verdijev je *Offertorium* podijeljen na dva cjelovita stavka: *DOMINE JESU CHRISTE* i *HOSTIAS*.

#### 6.3.1. *Domine Jesu Christe*

Broj je napisan u As-duru, tempo je *andante mosso*, 6/8 je mjera te traje približno 2' i 45".

*DOMINE JESU CHRISTE, REX GLORIAE,  
LIBERA ANIMAS OMNIUM FIDELUM  
DEFUNCTORUM DE POENIS INFERNI*

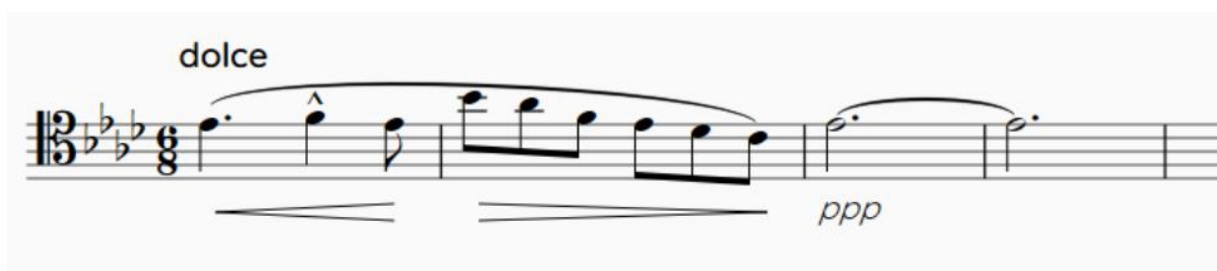
Gospodine Isuse Kriste, Kralju Slave,  
izbavi duše svih vjernih  
mrtvih od boli pakla i



<i>ET DE PROFUNDO LACU;</i>	iz duboke jame;
<i>LIBERA EAS DE ORE LEONIS,</i>	izbavi ih iz lavljih usta
<i>NE ABSORBEAT EAS TARTARUS,</i>	da ih pakao ne može progutati,
<i>NE CADANT IN OBSCURUM;</i>	da ih ne pokrije tama;
<i>SED SIGNIFER SANCTUS MICHAEL</i>	Sveti Mihaele,
<i>REPRAESENTET EAS IN LUCEM SANCTAM,</i>	pokaži im sveto svjetlo
<i>QUAM OLIM ABRAHAE PROMISISTI</i>	koje si jednom obećao Abrahamu
<i>ET SEMINI EIUS. AMEN.</i>	i njegovim potomcima. Amen.

A dio sastoji se od tri manje cjeline; invokacija Gospodinu, koja obuhvaća prvi redak teksta; molbe za izbavljenjem od živo opisanoga pakla, i to pojavom basa, što sve obuhvaća od drugoga do šestog retka teksta i pojavom soprana koji daje pozitivnu sliku spasenja obuhvaćajući sedmi i osmi red teksta. Kao što je već rečeno, broj *DOMINE JESU CHRISTE* sadrži i B dio čitavoga stavka, za koji je rezerviran zadnji redak navedenoga teksta (*QUAM OLIM ABRAHAE PROMISISTI ET SEMINI EIUS*).

U broj nas uvode violončela rastavljenom tonikom As-dura zajedno s drvenim puhačima, koji postavljaju novo osvježenje i materijal nakon dugačkoga prošlog stavka. Ovaj uvod od 12 taktova zapravo je opuštena igra violončela i puhača. Pojavljuje se glavni motiv i glazbu obogaćuju tenor i mezzosopran. Pogledajmo glazbeni motiv koji izvodi violončelo:



Slika 13. Karakteristični glazbeni motiv violončela u stavku *Domine Jesu Christe*

Ubrzo se pojavljuje i bas koji preuzima ovu temu violončela pjevajući snažno i dostojanstveno u dijalogu s tenorom i mezzosopranom. Glazba ugodno teče te je prisutan cijeli ansambl koji blago ukrašava glasove harmonijom, no bez čvrstoga harmonijskog ritma. Intenzitet se naglo pojačava kako bas podiže svoju dinamiku i intonaciju te započinje

imitacijska polifonija na tekst *LIBERA EAS DE ORE LEONIS*, koja obuhvaća sljedećih 15 taktova. Tu se iznenada pojavljuje sopran, držeći, *pianissimo*, ton e<sup>2</sup> sljedećih 5 taktova; on se spušta na es<sup>2</sup> pa na d<sup>2</sup> te ovdje počinje poznata melodija sa slike koju ovaj put izvodi sopran. Ovaj je *legato*, koji se proteže tijekom sedam taktova, uistinu tračak svjetla nakon snažne vokalne polifonije, što je razumljivo jer tekst govori o anđelu Mihaelu. Postupno se uključuje cijeli orkestar, a s istim motivom i svi solisti te nas dovode do snažne i jasne objave Svetoga svjetla (*LUCEM SANCTAM*). A dio završava, a bas se s nekoliko tonova uspinje u Abrahamovu temu.

B dio je vrlo kratak; sastoji se od 29 taktova, a tempo je *allegro mosso*, tonalitet f-mol i 4/4 mjera. Tu doslovce imamo 2 motiva i modulirajuću kadencu. Vrlo su upadljivi i pamtljivi motivi, stoga ćemo ih bolje pogledati:

**Allegro mosso**

*p*

quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae pro -

6

- mi - si - sti, pro - mi - si - sti,

*Slika 14. Prvi motiv stavka Domine Jesu Christe*

Dok su mnogi skladatelji ovaj dio uglazbili kao fugu, ovo nije fuga, ali gotovo jedini skladateljski postupak koji je prisutan stalna je imitacija glasova. Gudači su vrlo angažirani, isto kao i drveni puhači, da bi na pojavu kadence snažno nastupio cijeli orkestar i u cijelim notama prošao nekoliko tonaliteta te se napokon smirio u E-duru i novom broju *Hostias*.

### 6.3.2. *Hostias*

*Hostias* je broj koji će razuvjeriti svakog slušatelja koji sumnja u Verdijevu religioznost i osjećaj za sakralno. Glavna melodija, iako je izvodi tenor, odaje dojam kao da se radi o zborskoj dionici. Broj je u C-duru, najčešće korištenom tonalitetu u rekvijemu; tempa *adagio*, 4/4 mjere, sadrži 45 taktova te traje 2' i 45".

<i>HOSTIAS, ET PRECES, TIBI, DOMINE,</i>	Prinosimo ti, Gospodine,
<i>LAUDIS OFFERIMUS;</i>	žrtve i molitve;
<i>TU SUSCIPE PRO ANIMABUS ILLIS</i>	primi ih u ime svih onih duša
<i>QUADUM HODIE MEMORIAM FACIMUS:</i>	kjih se danas prisjećamo.
<i>FAC EAS, DOMINE,</i>	Dozvoli, Gospodine, da mogu
<i>DE MORTE TRANSIRE AD VITAM</i>	prijeći iz smrti u život
<i>QUAM OLIM ABRAHAE</i>	koji si obećao Abrahamu
<i>PROMISISTI ET SEMINI EIUS.</i>	i njegovim potomcima.
<i>LIBERA ANIMAS OMNIUM</i>	Izbavi duše svih
<i>FIDELIUM DEFUNCTORUM</i>	umrlih vjernika
<i>DE POENIS INFERNI.</i>	iz paklenih muka.
<i>FAC EAS DE MORTE TRANSIRE AD VITAM.</i>	Dozvoli im da prijeđu iz smrti u život.

Stavak započinje glavnom melodijom koju iznosi tenor. Ona je vrlo lijepa, smirena i sakralnog ugođaja te se proteže kao manja cjelina u deset taktova. Početni se motiv unutar melodije pojavljuje tri puta, da bi se posljednji put uz *crescendo* razvio do tona  $g^2$ , postižući tematski vrhunac te se potom smirio i spustio prema tonici. U pratnji su prisutni gudači svojim trilerskim harmonijama. Istu melodiju ponavlja bas, ovoga puta u F-duru, dok ženski solisti mirnim motivima s njim stvaraju dijalog. Ovdje se u pratnji uključuju i puhači. *Hostias* se kao C dio *OFFERTORIUMA* sastoji od 2 različita tematska sadržaja, a drugi se izlaže nakon basovske ponovljene glazbene misli. Taj je materijal u g-molu, blage polifone konstrukcije. Ovakvih 7 polifonih taktova ponovno dovodi do teme koju izvodi tenor, gdje se opet osjeća praznina među puhačima. Zatim napokon slijedi pravi kontrast u c-molu, kojim se koriste isti motivi, ali ugođaj je kao da je započela nova polifona skladba. U toj polifoniji dolazi i do vrhunca broja koji dodatno ističe sopran zapjevom tona  $as^2$  te se gustom fakturom

brzo smiruje u ponovnoj temi koju ovaj put donosi flauta. Tijekom ponovnoga izvođenja teme flautom, pjevači u istoj intonaciji izgovaraju tekst *FAC EAS DE MORTE TRANSIRE AD VITAM*. Snažni zapjev basa otkriva ponovni B dio stavka (*QUAM OLIM ABRAHAE*), koji je gotovo identičan kao i prvi, uz tu razliku da je prisutna dinamična koda koja se blaženo smiruje u *pianissimu* As-dura.

## 6.4. Sanctus

Fuga za dvostruki zbor i orkestar *tutti*; tonalitet je F-dur, tempo *allegro*, mjera 4/4, koja se brzo mijenja u 2/2. Traje oko 2' 40".

<i>SANCTUS, SANCTUS, SANCTUS</i>	Svet, Svet, Svet
<i>DOMINUS DEUS SABAOTH!</i>	Gospodin Bog sabaot!
<i>PLENI SUNT CAELI ET TERRA GLORIA TUA,</i>	Puna su nebesa i zemlja tvoje slave,
<i>HOSANNA IN EXCELSIS.</i>	hosana u visini.
<i>BENEDICTUS QUI VENIT</i>	Blagoslovljen koji dolazi
<i>IN NOMINE DOMINI.</i>	u ime Gospodnje.
<i>HOSANNA IN EXCELSIS.</i>	Hosanna u visini.

Sanctus je 4. veliki stavak po redu i u velikom je kontrastu u odnosu na *Offertorium*. Ovo je brz i pokretljiv stavak; uvod se sastoji od osam taktova koji podsjećaju na marš, a trube svečano uz triput *Svet* najavljuju fugalni materijal koji slijedi. Stanka koja dijeli fugu od preludija je znakovita jer se uistinu ne zna što očekivati. Tema je fuge vrlo pokretljiva i vedra, a izlažu je soprani i oboe uvodeći nas u ekspoziciju. Druga se tema izlaže paralelno s prvom u sopranima drugoga zbora i dvjema oboama, zauzimajući jedan takt. Obje se teme izlažu istim redosljedom glasova; prvo sopran, zatim alt, potom tenor i bas. Kao i svaka Bachova fuga, i ova se sastoji od tri dijela, ali u nastavku će se vidjeti da je skladatelj pripremio veliko iznenađenje.

U ekspoziciji se tema izlaže sedam puta zaredom, barem to možemo prepoznati u partituri. U izlaganju jedan zbor slijedi drugi; Naravno, nakon 4. iznošenja teme skladatelj

već počinje koristiti sve dostupne alate u radu s motivom. Najviše se skraćuje tema te tako skraćena izvodi u svim glasovima zbora. Cijelo vrijeme u ekspoziciji čujemo ponavljanje tog početnog motiva u temi koji ostavlja dojam stalne jeke i velikog prostora. Nakon sekvence, koja slijedi poslije izlaganja teme, ekspozicija doseže svoj vrhunac kada se u kolektivno ponavljanje početnog motiva uključe limeni puhači. Tu se čitav zvuk zgrušava do te mjere da su aktivni svi članovi zborova i svi članovi orkestra. Iz ovoga nas gustog zvuka izvode oboe svojom brzom pasažom u *staccato* tonovima te donose novi ugođaj u drugom dijelu ove fuge; provedbe. Ekspozicija je snažno oslonjena na toniku i tonalno je stabilna.

Provedba je razvojne prirode, s mnogo modulacija i čestom upotrebom *stretta*. Ovdje se koristi potpuno novi tekst (*BENEDICTUS QUI VENIT IN NOMINE DOMINI*).

Treći dio fuge ne bismo mogli nazvati reprizom jer ovdje imamo novi materijal obilježen *pianissimo* dinamikom i oznakom *dolcissimo*. To je nježna i vrlo ugodna glazba na tekst *PLENI SUNT COELI ET TERRA*. Izveden iz same teme, ovaj posljednji dio obuhvaća 60 taktova, odnosno skoro pola od cijeloga stavka, koji ih ima 140. Bilo bi teško zamisliti veći kontrast u datom kontekstu u odnosu na prošla dva dijela ove fuge. Nastup ove teme, koja je zapravo augmentacija teme iz ekspozicije (Rosen, 1998), poduprt je zborskim *Hosanna*, koji se pojavljuje između njezinih nastupa. Dok u prva dva dijela imamo polifoniju i uporabu svih njezinih sredstava, u završnom dijelu prevladava homofonija. Oblik ovog izlaganja nove augmentirane teme je jednostavni AABA i vrlo je tonalno stabilan. Nakon ovakvog izlaganja slijedi završni dio, u kojem se polako uključuju svi dijelovi aparata. Prvo pjevači svojim punktiranim detaljima najavljuju kraj koji se nazire; zatim se *fortissimo* nastupom izmijenjene završne teme izmjenjuju 2 zbora pojačavajući intenzitet glazbe, a potom se uključuje cijeli orkestar, koji svojom gustom homofonom strukturom i kromatizmom popunjava sve rupe u zvuku i dovodi do vrhunca, gdje se i zbor i orkestar zaustavljaju na tonu  $a^2$  i donose brz i svečan završetak.

Ovaj nam stavak pokazuje da se romantična fuga uvelike razlikuje od barokne, s mnogim kreativnim rješenjima, te je ponekad teško razaznati da su novi materijali zapravo već poznate melodije. Uistinu svečan i vedar stavak, uvelike kompliciran, u skladu s genijem koji je skladatelj pokazao skladajući ovo djelo.

## 6.5. Agnus Dei

Ovaj je stavak zapravo vrlo jednostavno analizirati; radi se o temi s varijacijama, u kojoj varira samo orkestralna pratnja, dok melodija, izuzev B dijela gdje je mutirana u paralelni mol, ostaje uvijek ista i prepoznatljiva. Stavak je pisan za sopran, mezzosopran i zbor. Od orkestra su prisutni drveni puhači, rogovi i gudači. U c-duru je, oznake tempa *andante*, 4/4 mjere te traje oko 3' i 40".

<i>AGNUS DEI,</i>	Jaganjče Božji,
<i>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,</i>	koji oduzimaš grijehe svijeta,
<i>DONA EIS REQUIEM;</i>	daruj nam mir;
<i>AGNUS DEI,</i>	Jaganjče Božji,
<i>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,</i>	koji oduzimaš grijehe svijeta,
<i>DONA EIS REQUIEM;</i>	daruj nam mir;
<i>AGNUS DEI,</i>	Jaganjče Božji,
<i>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,</i>	koji oduzimaš grijehe svijeta,
<i>DONA EIS REQUIEM SEMPITERNAM.</i>	daruj nam vječni mir.

Stavak započinje unisonim iznošenjem teme soprana i mezzosoprana u oktavama, a sama tema nalikuje na nepravilnu periodu i sastoji se od 13 taktova. Pogledajmo temu na slici:

The image shows a musical score for the theme of the Agnus Dei. It consists of three staves of music in treble clef, 4/4 time, marked *Andante*. The lyrics are in Latin and Croatian. The first staff starts with a whole note 'A' and a half note 'gnus', followed by a quarter note 'De' and a quarter note 'i'. The second staff starts with a whole note 'A' and a half note 'gnus', followed by a quarter note 'De' and a quarter note 'i'. The third staff starts with a quarter note 'qui', a quarter note 'tol', a quarter note 'lis', and a quarter note 'pec-ca-ta'. The fourth staff starts with a quarter note 'mun', a quarter note 'di', a quarter note 'do', and a quarter note 'na'. The fifth staff starts with a quarter note 'do', a quarter note 'na', a quarter note 'e', and a quarter note 'is'. The sixth staff starts with a quarter note 'is', a quarter note 're', a quarter note 'qui', and a quarter note 'em'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamics like *pp* and *3*.

Slika 15. Tema stavka *Agnus Dei*

Samu temu možemo podijeliti na 3 dijela (ABA); Prvi je dio unutar raspona od čiste kvarte i karakterizira ga miran i prostran ugođaj; Drugi je već razrađen i obuhvaća oktavu od  $g^1$  do  $g^2$ . A' sadrži 6 taktova te predstavlja ponavljanje prva 4 s produžetkom koji dovodi do smirujuće kadence. Zanimljivo je primijetiti da je cijeli stavak u rasponu dinamike *pianissimo possibile* do *piano*, bez obzira na to što već u drugoj varijaciji prisustvuje mnogo izvođača; drveni puhači, zbor i gudači. Druga varijacija donosi temu u c-molu, a u pratnji su drveni puhači, viole i violončelo. Sljedeća varijacija koja bi mogla nositi oznaku 2A donosi samo A' frazu; ponovno je u duru, iznose je sopran i mezzosopran u oktavama, a tenori i basovi čine harmonijsku upotpunu. Kao što je navedeno, dinamika je *pianissimo*. Varijacija broj donosi nam temu u cijelosti u izvedbi solista, dok je ukrašavaju 3 flaute u kontinuiranoj osminkoj kretnji. Posljednja (3a) varijacija slična je 2a varijaciji, s kontrapunktom u violinama koji nastavljaju s osminkim vrijednostima penjući se melodijom do  $c^4$ . Započinjemo kodom koja obuhvaća posljednjih 10 taktova; koristi se materijal od posljednja 2 takta iz početne teme koja odvajaju tenori i basovi silaznim kvintakordom C-dura.

Ovaj stavak, iako jednostavan, odiše mirom i sakralnim ugođajem koji ostavlja dojam velike duljine upravo zbog unisonog izvođenja teme te njenoga stalnog ponavljanja.

## 6.6. Lux aeternam

*Lux aeternam* je napisan za mezzosopran, tenor i bas te orkestar *tutti*. U b-molu je, *tempa molto moderato*, 4/4 mjere te traje 4' i 45".

<i>LUX AETERNA LUCEAT EIS, DOMINE,</i>	Neka im vječna svjetlost svijetli, Gospodine,
<i>CUM SANCTIS TUIS IN AETERNUM,</i>	sa svim svetima u vječnosti
<i>QUIA PIUS ES.</i>	jer Ti si milostiv.
<i>REQUIEM AETERNAM DONA EIS, DOMINE,</i>	Pokoj vječni daruj im, Gospodine,
<i>ET LUX PERPETUA LUCEAT EIS.</i>	i svjetlost vječna svijetlila im
<i>CUM SANCTIS TUIS IN AETERNUM,</i>	sa svim svetima Tvojim u vječnosti,
<i>QUIA PIUS ES.</i>	jer Ti si milostiv.

*Lux aeternam*, vječna svjetlost, glazba je kontrasta koja je u dijelovima vrlo mračna i ozbiljna, a drugdje opet donosi toliko nade i radosti. Oblik možemo ustvrditi na sljedeći način; ABCB'DD'D"A' (Rosen, 1998).

Prvi dio otvara ovaj stavak akordičkim tremolom koji izvode violine, a mezzosopran izvodi prvu, melodijski prilično nejasnu modulirajuću temu na prva 3 retka teksta. Zbog svoje tonalne nestabilnosti, ovo uistinu djeluje kao interludij u ozbiljnu, mračnu i veoma snažnu glazbenu misao B dijela, koju izvodi bas pjevajući 4. redak teksta. Sukladno tekstu, tema je vrlo dojmljiva i svojim ugođajem navodi na razmišljanje o smrti. Bas prekidaju ostali solisti, koji čine samo kontrastni prijelaz koji nas vraća basu i njegovoj ozbiljnoj melodiji. Pratinja je vrlo siromašna, ali itekako efektivna te ju samo u par taktova ostvaruju puhači, dok je stalno prisutna zastrašujuća potpora timpana. Kadencu B dijela ostvaruje tenor i mezzosopran završavajući u b-molu.

C dio je polifona razrada sasvim novoga materijala koju solisti izvode bez ikakve pratnje na tekst 5., 6. i 7. retka. Ovaj dio nosi oznaku *poco piu animato* te nakon 16 taktova kadencira u Ges-duru. Brzo nas skladatelj vraća na najdojmljiviju melodiju stavka; U dijelu B' ovaj put bas je bogato popraćen orkestrom te se jako ističu limeni puhači koji pojačavaju ugođaj sablasti. Tema je ovdje ponešto varirana i razrađena, a ostali su solisti prisutniji nego u prvoj pojavi. Ovaj dio sve skupa traje 11 taktova te nas dovodi do potpunoga kontrasta u skladbi; Veselo poskakivanje flaute i violina uz prekrasnu melodiju mezzosoprana punu nade čine D dio. Sva tri D dijela čine zapravo rast u izražaju teme, koja je praćena u šesnaestinskim vrijednostima, isprva su tu violina i flauta, a postupno se priključuje cijeli orkestar dok ponovno pjeva posljednja 3 retka teksta koji govore o vječnoj svjetlosti i predivnoj Božjoj milosti. Ovo je zaista mjesto veselja i razigranosti koje svoj vrhunac nalazi u polifonoj obradi ove vesele teme u dijelu D" te nas dovodi do kadence B-dura u posljednji formalni dio (A').

Posljednji dio djeluje kao koda i sadrži prikladno izmijenjen glazbeni materijal iz uvoda koji kombiniraju sva 3 solista pa uz posljednji razigrani motiv iz D sekcije u flautama i klarinetima dolazimo do mirnog i staloženog kraja ovog stavka koji nas priprema za posljednji dio rekvijema: sekciju *LIBERA ME DOMINE*.



## 6.7. Libera me

U ovoj analizi stigli smo do posljednje cjeline, koja se sastoji od četiri glazbena broja:

- a) *Libera me*
- b) *Dies irae*
- c) *Requiem aeternam*
- d) *Libera me*

Dok je prvi broj solo za sopran (zbor se pojavljuje u samo 4 takta), posljednji je fuga za zbor sa solo dionicama za sopran. Glazba u b) i c) dijelu je već poznata, s tim da su prisutne sitne razlike. Pogledajmo tekst prvoga broja; on je napisan za sopran solo, zbor, drvene puhače, rogove, trombone, udaraljke i gudače. Tempo je *moderato*, tonalitet c-mol, mjera je 4/4 te traje 2' i 45".

<i>LIBERA ME, DOMINE, DE MORTE AETERNA,</i>	Spasi me, Gospodine, od vječne smrti
<i>IN DIE ILLA TREMENDA: QUANDO COELI</i>	na taj strašni dan: kad se
<i>MOVENDI SUNT ET TERRA.</i>	nebo i zemlja budu pomaknuli.
<i>DUM VENERIS IUDICARE</i>	Kad dođeš suditi
<i>SAECULUM PER IGNEM.</i>	svijet vatrom.

<i>TREMENS FACTUS SUM EGO ET TIMEO,</i>	Sav sam drhtanje i bojim se
<i>DUM DISCUSSIO VENERIT</i>	kad uslijedi odvajanje
<i>ATQUE VENTURA IRA,</i>	i nadolazeći bijes,
<i>QUANDO COELI MOVENDI SUNT ET TERRA.</i>	kad se nebo i zemlja budu pomaknuli.

Prvim taktom sopran započinje svoju deklamaciju koja obuhvaća tekst prvih 5 redaka te se proteže u prvih 6 taktova. Deklamacija je na tonu c<sup>2</sup>, bez pratnje, koja se brzo pojavljuje u drugom taktu, s malim smanjenim sekundakordom c-d-f-as. Treći takt donosi akord fis-a-c-es, koji izvode gudači i drveni puhači te ove smanjene harmonije uvelike dočaravaju ozbiljan uvod ovog emocionalnog i strepnjom nabijenog stavka. Već u četvrtom taktu dolazimo do vrhunca ove uvodne deklamacije, u kojoj sopran postiže intonaciju g<sup>2</sup>, a gudači i ostatak

orkestra daju bogate harmonije koje se oslanjaju većinom na šesnaestinske vrijednosti. Sljedeći takt donosi pad intenziteta, sopran se spušta na e<sup>1</sup> te u šestom taktu završava svoj vapaj na tonu es<sup>1</sup>, i to *pianissimo*. Isti tekst o sigurnoj propasti koja dolazi ponavlja zbor u sljedeća 4 takta, vrlo tiho, gotovo šaptom na akordu es-g-b te silazeći na d-f-as, napuljski akord c-mola. Sljedećih 9 taktova djeluje kao produžetak uvoda, s konkretnijom sugestijom glazbe koja se odigrava do kraja broja. Melodija soprana ispunjena je strahom i panikom, kako u uvodu, tako i u cijelom broju, a pratnja u ovom trenutku počinje i podržavati takav strah tremolo sviranjem akordā gotovo cijelog orkestra. Nakon zanimljive *staccato* glazbene misli koja se pojavljuje u 15 taktu, a koju izvode 4 fagota i koja više podsjeća na neko scensko-kazališno djelo, započinje sopran s konkretnim tematskim materijalom. Ovaj nalikuje na 2 periode, odnosno na glazbeni materijal se do kraja svodi na 2 opsežne glazbene misli koje imaju isti početak te im je cilj dočarati ovu veliku količinu teksta koju sopran pjeva u prvom licu. Pratnja je raznolika, a najzastupljeniji su gudači u čijim su dionicama cijelo vrijeme prisutne šesnaestinske vrijednosti, čas u kromatskim nizovima, čas u rastavljenim akordima. Sav se ovaj napeti ugođaj smiruje u posljednjih 5 taktova u *pianissimu*, dok sopran pjeva *Sav sam drhtanje* te kadencira na razvedrujućoj tonici C-dura, što je neobičan izbor jer nam sljedeći broj donosi ponovni, nasilni nastup glazbe *DIES IRAE*. Ova je igra nade i straha prisutna tijekom cijeloga djela, što je zanimljiv slikovni alat skladateljeve mašte.

Sljedeći broj i onaj nakon toga nema potrebe analizirati jer je to isti materijal koji smo već obradili i smatram da je skladatelj izabrao dobar trenutak da slušatelju skrene pozornost na najmračnije trenutke ovoga velikog glazbenog djela.

### **6.7.1. Libera me (završni stavak)**

Posljednji je stavak skladan prilično dramatično, što je i za očekivati za završetak ovakvoga ogromnog glazbenog djela. Stavak je napisan za zbor i orkestar *tutti*, a sopran ima važne dionice; tempo je *allegro risoluto*, mjera 2/2, u c-molu je, i sastoji se od čak 249 taktova. Traje oko 4' i 45".

*LIBERA ME, DOMINE, DE MORTE AETERNA  
IN DIE ILLA TREMENDA: QUANDO COELI  
MOVENDI SUNT ET TERRA.*

Spasi me, Gospodine, od vječne smrti  
na taj strašni dan: kad se  
nebo i zemlja budu pomaknuli.

*DUM VENERIS IUDICARE*  
*SAECULUM PER IGNEM.*

Kad dođeš suditi  
svijet vatrom.

Prvih 6 taktova predstavlja uvod, koji nas zapravo vodi u c-mol; ovdje sopran ima svoj recitativni solo na tekst prva tri retka; koji se intonativno uspinje od  $des^2$  do  $g^2$  u velikom *crescendu*, a orkestar je prati u tremolo kretnji sa smanjenim akordima. Vrlo užurban i tjeskoban uvod u posljednju fugu ovog rekvijema. Nakon kadence odmah započinje tema fuge. Pogledajmo kako tema izgleda u notnom zapisu:

Allegro risoluto

*f*

Li - be-ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, \_\_\_\_\_

5

— in di - e il - la tre - men - da.

Slika 16. Tema završne fuge Verdijevog *Requiem*a

Ova fuga ima uobičajenu ekspoziciju u kojoj, nakon što tema prođe sve glasove, i to redom alt, sopran, bariton, tenor, slijedi provedba, i to u 36. taktu. Primjećujemo da je tema u inverziji, a prati je cijeli orkestar, što zvuči vrlo moćno i popunjeno zvukom. Posebno se ističu rogovi u trenucima kada podebljavaju glasove zbornih dionica. U 99. taktu ponovno se pojavljuje sopran sa svojim solom, a orkestar se stišava kako bi mu dao prostora. Sopran se pridružuje polifonoj sekvenci zbora te zajedno s dionicama orkestra izvodi silazne melodije koje su zapravo augmentacija teme. Ovaj se silazni smjer melodije mijenja u 116. taktu, gdje se sopran pridružuje zboru te se u ovom trenutku više ne ističe do 131. takta, u kojemu ga ističe zapjev tona  $b^2$ . U sljedećih nekoliko taktova rad s materijalima teme dolazi svom kraju te nam provedba počinje u 151. taktu, nakon kadence koja se smiruje na dominantu c-mola (g-h-d-f). Basovi prvi započinju s temom, tenori ne čekaju završetak, a odmah u razmaku od takta i altovi i soprani pa tako stvaraju gustu polifoniju zajedno s orkestrom koja se proteže još 17 taktova. Zatim se ponovno pojavljuje sopran koji nudi svoju sekvencu te dolazi do još

jednoga smiraja u 189. taktu. Ovdje sopran kadencira također na dominantni c-mola, a orkestar se stišava. Ovo je posljednje odmorište orkestra koji daje priliku sopranu da dovrši sve što ima za reći te se nakon otpjevanog teksta *LIBERA ME, DOMINE, DE MORTE ETERNA IN DIE ILLA TREMENDA* postupno uključuju sve dionice. Koda ovoga, posljednjeg, stavka je velika, užurbana i vrlo razvijena u dinamici koja raste do krajnjih razmjera, a sopran u ovom vrhuncu doseže  $c^3$ , a orkestar uz oznaku *tutta forza* pokazuje maksimum dinamike. Nakon ovog ekstatičnog vrhunca imamo 15 taktova smirenja koji se sastoji od sekvence na materijal iz teme, ovaj put u veoma praznom prostoru, gdje se čini kao da nasumični instrumenti iz orkestra emitiraju jedni druge. Ova imitacija dovodi nas do samoga završetka. Završetak, odnosno završnih 6 taktova, kao i uvodnih, sastoji se od deklamativnog sopranskog sola na tonu  $c^1$ . *Spasi me, Gospodine, od vječne smrti na taj strašni dan.* Ovo su posljednje riječi koje čujemo u ovom velikom dijelu. U *pianissimo* dinamici pjevači i orkestar drže toniku c-mola sa znakovitom pikardijskom tercom i time *Messa da Requiem* završava.

Ovim sam stavkom završio analizu dva velika rekvijema u onoj detaljnosti i kvaliteti koliko je to moguće za glazbenog pedagoga. Nadalje ću se pozabaviti usporedbom.

## 7. USPOREDBA MOZARTOVOG I VERDIJEVOG REKVIJEMA

Nakon cjelovite analize, u posljednjem dijelu ovoga rada bavit ću se usporedbom ovih dvaju djela, a to ću učiniti na temelju nekoliko dojmljivih stavaka. Oni su sljedeći:

1. *Introitus*
2. *Dies irae*
3. *Tuba mirum*
4. *Lacrimosa*
5. *Sanctus*

Glavna razlika koju odmah možemo primijetiti jest samo trajanje i „težina“ glazbenog djela, a odgovor na to leži u činjenici da djela potječu iz različitih razdoblja i različitih stilova te ih odlikuju različite stilske značajke. U to pripadaju značajke o trajanju, formi, harmonijskim sredstvima, a time i izražajnim mogućnostima, kao i veličini izvođačkog aparata. Klasicizam je od glazbenoga umjetnika tražio uredno glazbeno djelo, pravilne forme jasnog tonalnog plana, bez nekih nelogičnih emocionalnih istupa. U razdoblju klasicizma harmonijska sredstva bila su u jasnoj službi oblika, obilježavanju njegovih dijelova, granica i kontrasta, dok nam je romantizam donio slobodu u izražaju da se harmonija, oblik i veći orkestar koriste u smislu izražavanja pojedine osjećajne dramatike (Despić, 2007). Dok Mozartov rekvijem traje oko 50 minuta, Verdijev traje gotovo dvostruko dulje; gotovo sat i pol. Sam uvod pokazuje tu razliku u dramskom izražaju. Dok su uvodi po ugođaju vrlo slični, Verdi kao da ima mnogo više alata da nam dočara mračnu i tešku atmosferu glazbe za mrtve. Glavni je alat za tu svrhu odgađanje konkretnog glazbenog materijala i često zadržavanje na tonalno upitnim, vrlo izražajnim taktovima, s mnogim lukovima i oznakama za ekspresiju u notnom zapisu. Mozart je vrlo konkretan u svom glazbenom izričaju. Kod njega je vrlo jasno i što je htio reći i koja je tema te se konstantno odvija neki glazbeni rad, bio to rad s motivom, sekvenca ili neki oblik stvaranja manje formalne cjeline. Mnogo više prostora uzima Verdi kada hoće iznijeti svoju glazbenu ideju. Neki njegovi stavci ponekad traju duže „nego što bi trebali“, osobito kada su u pitanju kode i završeci određenih većih dijelova. Pravi primjer ove manire jest sam kraj djela; u finalnoj kodi skladatelj kao da se ne može oprostiti od svoje glazbe i tako uvodi dodatne motive kako bi pojačao dramatiku određenog trenutka. Ovisno o ukusu, to je ponekad efektivno, a ponekad naporno. Kod Mozarta nisam primijetio nikakvu

pretjeranu dramatiku; njegova jednostavna glazba obavlja svoju funkciju. Uzmimo na primjer kraj 2. stavka (*Kyrie eleison*) i ulaz u 3. (*Dies irae*); dok je Mozartov završetak jednostavna kadenca, sa snažnim i značajnim zastojem i rješenjem te napetosti u jednom akordu, Verdi svoju krajnju toniku odgađa kroz puno više taktova, nudeći različitim instrumentima da pošalju svoju tonsku boju na ovu romantičnu sliku završetka. Ulaz u *Dies irae* jednako je nasilan, međutim Mozart odmah šalje jasnu poruku koju je moguće analitički promatrati, a Verdi nudi glazbenu sliku koju je teško analitički razumjeti a da se ne osvrne na notni zapis. Često sam morao uložiti mnogo vremena da u *Messa da Requiem* u formalnom smislu shvatim kako je to skladatelj zamislio, dok je Mozarta bilo lako za razumjeti; Mozartove su fraze pitke, tonalne i lako pamtljive, a Verdi već u ekspoziciji fuge *Kyrie eleison* varira s temom svakom njenom pojavom.

Moramo uzeti u obzir i činjenicu da je Mozart bio na samrti dok je pisao svoje djelo, i to sa samo 35 godina, dok je Verdi svoj rekvijem stvarao u zreloj kompozitorskoj dobi. Razmatrajući malo te činjenice, mogu zaključiti da je Mozart iskreniji u svom mladenačkom izričaju i svakako bezazleniji; njegov je strah nešto što se proživljava, ne stvara se puno drame oko toga, njegova je radost blaga i zarazna, a njegova vedrina okrepljujuća. Verdi donosi toliko snažne i ekspresivne slike opterećene silnim predodžbama, ponekad posebno užasnim i mračnim te one navode slušatelja na mnoge maštovite zamisli. Verdi duboko promišlja o svojem potezu i ta dubina nije toliko filozofske, već emocionalne prirode, dok Mozart dovodi materijale koji kao da su nastali bez razmišljanja.

Uz sve ove opće razlike, pogledajmo na koje se načine razlikuju gore navedeni stavci.

## 7.1. Introitus

Moram primijetiti da su uvodni stavci ova dva djela zapravo slični u mnogim pojedinostima. Ugođaj je mračan i mističan, malo više melankoličan u Verdija; forma je ista te se u oba slučaja radi o trodijelnoj pjesmi; mjera je također ista (4/4), a Verdijev uvod traje nešto duže. Zbog svih ovih detalja i naročito sličnoga ugođaja, možemo zaključiti da su ova dva skladatelja na isti način promišljala te su na različite načine pokazala istu emociju.

Uvodni se taktovi razlikuju u načinu donošenja teme: Mozart ne čeka ni trenutka da započne svoju priču te je donosi gotovo odmah, kao da je uvodni stavak nastavak neke druge glazbe. Uvod je jasan, kao i kad završava, a to je u 8. taktu nakon snažne i konkretne kadence. Verdi nam nudi uvod u kojemu baš i nije iskristalizirana jasna glazbena misao;

imamo rastavljen kvintakord kojim rekvijem započinje i zbarski *sotto voce* koji izgovara *REQUIEM AETERNAM*. On nas dakle priprema na pravi glazbeni pokret koji se odvija tek u 28. Taktu, koji predstavlja fugu *TE DECENT HYMNUS*, dok sva ova uvodna glazba zvuči kao tonsko bojenje i stvaranje atmosfere. U dijelu u kojemu zbor pjeva *ET LUX PERPETUA*, oba su skladatelja iskoristila trenutak da oboje glazbu svijetlim harmonijama. *TE DECENT HYMNUS* Verdi je odlučio oblikovati u fugu, dok nam u Mozarta ovaj dio iznosi snažan sopran, ali sama je glazbena ideja slična; tekst je uglazbljen u ugođaju velikog dostojanstva i uzvišenosti. Ako izuzmemo ovaj B dio, Verdi nam je ponudio stavak u kojemu prevladava *pianissimo* dinamika, koja potencira tugu i žalost, s *legato* pratnjom gudača koji se stapaju u jednu homogenu masu sa zborom. Jedini kontrast je fuga u B dijelu. Mozartov *Introitus* sastoji se od mnogo malih kontrasta koji prate jedan drugi i tako grade oblik. Taktovi prije kadence vrhunac su stavka jer nas uvode u sljedeći stavak (*Kyrie eleison*), koji je, kao i kod Verdija, povezan u cjelinu, no sama kadenca, iako se zaustavlja na dominantu, obećava neočekivan materijal. Verdi je glazbeno spojio ova dva stavka te se *Introitus* naglim porastom dinamike pretvara u temu tenora iz fuge *Kyrie eleison*.

Kao što vidimo, zamisli koje su skladatelji pratili vrlo su slične, ideje o uvodu im se podudaraju. Međutim, stilsko je razdoblje glavni čimbenik koji je učinio značajnu razliku između ovih uvodnih stavaka.

## 7.2. Dies irae

Sigurno je da se najagresivniji stavak u ova dva djela ne razlikuje po ugođaju jer liturgijski tekst jasno definira glazbenu sliku koju je potrebno dočarati, razlika je prvenstveno u obliku; Mozart je izabrao komponirati rondo, a Verdi je napravio dvodijelnu pjesmu, onoliko koliko se to tako može definirati u razdoblju romantizma. Slušajući Mozartovo ostvarenje, čovjek proživljava strah i čuđenje uživajući u glazbi koja aktivira sva osjetila, međutim, slušajući Verdija, čovjek zaista razmišlja je li moguće da jedan običan glazbeni broj postiže ovakav zastrašujući dojam.

Mozart odmah nakon kadence prošloga broja započinje temom koja je u odnosu na Verdija jednostavnija i razumljivija te se može i nazrijeti, što se nalazi u partituri. Za pobliže razumijevanje Verdijeva stavka moramo uzeti u obzir završetak prošloga broja; *Kyrie eleison* završava dugo, potpuno se gaseći, i kroz orkestralne odjeke smiruje otpjevane fugalne teme i stvara veliki prostor između 2. i 3. stavka. Sam je početak iznenađan i neočekivan te se

uistinu ne zna što nas čeka. Veliki su kontrasti između dijelova, od gromoglasnoga *fortissimo possibile* do strašnoga i uznemirujućeg *pianissimo possibile*. Dinamika se Mozartova stavka ne mijenja te je glazba napravljena u jednom velikom, neprekinutom potezu, kao da skladatelj nije imao vremena previše se zaustavljati. Kontrasti su ostvareni u samim melodijama epizoda i različitim tonalitetima. Svi interludiji između različitih dijelova popunjeni su gudačkim (violinskim) pasažama, što sugerira osjećaj užurbanosti i napetosti. Glavnina je pratnje u oba primjera kod gudača te oni u ovome stavku imaju vrlo važnu ulogu.

Pretpostavljam da si svi religiozni ljudi na isti način predočavaju strah, osobito od Božje kazne, tako da je isti duh koji je vodio pero ovih glazbenika. Oba su stavka zastrašujuća i veličanstvena, dok Verdi tu tjeskobu vodi do neslućenih razmjera upravo stoga što mu je na raspolaganju mnogo više glazbenih sredstava u odnosu na mladoga Mozarta.

### 7.3. Tuba mirum

*Tuba mirum* pokazuje nam bitne razlike u načinu skladanja ove dvojice velikih skladatelja. Ovaj broj slijedi odmah nakon stavka *Dies irae*; Verdi je odlučio nastaviti s monumentalnim ugođajem koji je prevladavao u prošlom stavku, dok Mozart prekida tu agresivnu i intenzivnu napetost vedrim zvukom trombona i ozbiljnim, ali odmjerenim kvartetom solista koji svaki priča svoju priču. Čini se da Verdi u svakom trenutku koji to dopušta ima potrebu napraviti veliku sliku, veliku dramu, veliku buku oko svoga teksta. Mozart naprosto sklada lijepu, prohodnu glazbu... Oba stavka imaju svoj uvodni dio, koji najavljuje glazbu koja slijedi. Mozartov vedri prizvuk čini da se otvorimo nečemu potpuno novom. Međutim, Verdi nam priprema šokantno iznenađenje.

Kao što sam već rekao, trenutak prelaska iz *Dies irae* u *Tuba mirum* u *Messa da requiem* mi je draži; dugi uvod u samu glazbu koji se sastoji od „smanjenoga“ i isprekidanog zvuka truba sužava i koncentrira pažnju slušatelja kako bismo svjedočili najvećemu i najintenzivnijem ugođaju u ovom glazbenom djelu. Razlika ovih uvoda prvenstveno je u ugođaju i namjeri koje su skladatelji htjeli postići; tekst nam govori o buđenju mrtvih, a Mozart to oslikava kao pozitivnu, vedru, ali ozbiljnu pojavu za koju je iskoristio čak 5 strofa teksta. I sama duljina stavka je različita; obično su Verdijevi stavci duži, no ovaj je stavak kod Mozarta duži za punu minutu. Verdi o ovom trenutku buđenja mrtvih govori kao o najstrašnjoj stvari koja se može dogoditi te nas uvodi u eksploziju zvuka u 26 taktova te time možemo zaključiti da je ovaj uvod jednako bitan kao i drugi dio stavka, u kojemu ipak



prevladava neki glazbeni sadržaj. Verdi je cijeli stavak zamislio samo kao veličanstvenu dinamičku napetost koja ne zahtijeva neku formalnu analizu oblika, nego treba biti shvaćena kao glazbeni efekt, glazbena poruka, i to ona od majstorski odrađenih. Ovdje više nema govora o „lijepoj“ glazbi, ovdje, u doba zreloga romantizma, svjedočimo korištenju orkestra i zbora da bismo stvorili zadivljujuće monumentalne slike koje je teško analitički sagledati i objasniti. Reski zvuk truba, koje u uvodu i za vrijeme drugog dijela stvaraju vojnički ratni ugođaj u ovakvom obliku, ne može se usporediti ni s kakvim sredstvima koja je Mozart imao na raspolaganju. Mozartova *Tuba mirum* odiše ravnotežom, s velikom jasnoćom oko formalnih dijelova, a kraj je očekivan, odmjeren i jasan. Tempo *andante* uravnoteženo plovi dijelovima svih solista i sigurno dolazi svomu kraju. Verdijev *allegro sostenuto* dolazi nasilno do svoga kraja i naglo prestaje.

Ovo je stavak koji pokazuje jasnu razliku između ove dvojice skladatelja, a ona uvijek leži u činjenici da se radi o uravnoteženom razdoblju urednih i pitomih melodija, nasuprot romantičnom, neuravnoteženom i pretjerano emocionalnom razdoblju glazbene povijesti. Ne može se, naravno, govoriti o kvaliteti jer je Mozartova kvaliteta jasna; možemo govoriti samo o ukusu, a ovdje Verdi svojom kreativnošću osvaja moj glas.

#### 7.4. Lacrimosa

Prekrasan stavak, što vrijedi za oba rekvijema, nosi ugođaj nevjerojatne tuge i boli. Kao što je navedeno, Mozart ovaj stavak nije završio, nego ga je ostavio u skicama, a završio ga je njegov učenik Süßmayr, a vjerujem da vrsni poznavatelji Mozartove glazbe mogu čak i osjetiti koju je frazu osmislio Mozart, a koja nije njegova. Melodiju teme, kao i sve ostale Mozartove melodije, izvodi zbor četveroglasno i jasnim homofonim stilom, poput didaktičkog zadatka iz harmonije, dok nas u temu uvode gudači već oslikavajući ugođaj glazbe kakvu ćemo slušati. Prvi kontrast dolazi u napuljskoj sferi, a zatim u durskim vedrim tonovima koji čine da zaboravimo ovu tešku temu. Verdijev se uvod sastoji od nekoliko pokreta gudalom i odmah počinjemo modulirajućom temom mezzosoprana. Verdi također daje vedri lirski kontrast, jednako kratak kao Mozart te se brzo vraća u svoju ozbiljnu glazbu. Bitna je razlika u količini sadržaja; Mozartov stavak traje 3' i 5", a Verdi je za ovaj stavak iskoristio čak 5' i 15" te u Verdija možemo čuti mnogo različitih zvukova. Posebno je naglašena pojava o kojoj sam već govorio, a to je da koda Verdijeve Lacrimose traje poprilično dugo i nestaje u tjeskobnoj tišini, a njegov je Amen sasvim drugoga ugođaja od

glazbe u stavku. Ova pojava odugovlačenja završetka ovdje je i opravdana jer se radi o kraju velike cjeline, odnosno *Sequentie*. Mozart završava brzo, bez odugovlačenja s variranim materijalom iz uvoda te veličanstvenim *Amen*, kojemu ne treba apsolutno ništa dodati. I to je upravo stav koji imam prema cijelom njegovom djelu; apsolutno ništa ne treba dodavati. A kad bi se Verdiju i dodao i pokoji takt, mislim da se ne bi ni primijetilo. Evo, to je jedna bitna razlika, i to ne samo u ovom stavku, nego i u čitavim djelima.

## 7.5. Sanctus

Stavak koji Bogu prinosi molitvu u čast Njegovoj Svetosti prisutan je u svakoj dnevnoj misi, stoga je zanimljivo čuti kako su ga ovi skladatelji ostvarili. Uzmimo u obzir da je ovaj stavak u Mozartovom rekvijemu u potpunosti napisao Süßmayr. Oba su skladatelja dijelove stavka pretvorili u fugu. Süßmayrov traje 1' i 30", a Verdi si je, po običaju, uzeo više vremena, pa njegov *Sanctus* traje 2' i 40".

Uvod je sličan, kako sugerira i tekst, te nije običaj ni očekivati drukčije nego da se *Svet* triput otpjeva zborski, s najviše dostojanstva i srdačnosti. Razlika je što Süßmayrov uvod nije prekinut nikakvim iznenada nametnutim očekivanjem, nego glazba teče od jednog do drugog dijela. Verdi nam donosi *zborski Sanctus*, *Sanctus*, *Sanctus* uz trube koje povećavaju važnost onoga što očekujemo, a zatim znakovito staje. Ovaj je osjećaj neizvjesnosti vrlo čest u njegovu djelu. Nakon kratke i znakovite stanke slijedi vedra i pokretljiva fuga, gdje se čini da se zbog velikog broja zbornih glasova pjevanju priključuju novi i novi izvođači. Fuga ostavlja dojam velikoga prostora i velikoga broja ljudi koji je izvode. Moram priznati da mi Süßmayrov stavak odaje dojam većega sakralnog ugođaja, a Verdi pak nudi jedan ogroman glazbeni broj, sudeći po količini zvuka. I opet, unutar drugoga dijela, u drugoj fugi koja bi trebala biti repriza prve, nalazimo temu koja je nastala iz prve te skladatelj opet potvrđuje da romantizam daje odvezane ruke kada je riječ o izboru oblika i njegovom ostvarenju.

Vidimo da je glavna razlika u ova dva djela isključivo činjenica da se radi o dva različita stilska razdoblja. Međutim, govoreći o samom karakteru skladatelja, Mozart je bio skroman i ponizan čovjek, koji je iznad svega volio glazbu koju je pisao i u tome je nalazio veliku radost. Njegova je glazba upravo odmjerena koliko treba biti; njegove su melodije jasne i jednostavne. Uzevši u obzir da je ovaj rekvijem pisao pred smrt, možemo shvatiti poneke izljevne tjeskobe i straha, ali sve je ovo je unutar mjera klasicizma. Verdi je bio čovjek

koji je mnogo promišljao o svojoj glazbi; njegovi potezi ponekad imaju zastrašujuć učinak na slušatelja i iznenađuju svojim rješenjima, koje je često teško odgonetnuti. Poneki stavak traje „predugo“, kao što je to slučaj sa završetkom djela, no mnogo je začuđujućih trenutaka u ovom rekvijemu koje ću kao slušatelj dugo pamtiti i često se njima vraćati.

## 8. ZAKLJUČAK

Slušajući ova djela pitao sam se kako bi ona zvučala da je Mozart djelovao u doba romantizma, a Verdi u doba klasicizma. Mislim da bi Mozart, koji je s klasicizmom ostao ograničen u sredstvima koje može koristiti za skladanje, ipak ostao čist i vedar, uredan, ali dovitljiv, a Verdi bi nam ponudio jedno natjecateljsko, klasicističko djelo koje bi se moglo mjeriti s najboljim Haydnovim simfonijama. Moram priznati da sam zadovoljan količinom i kvalitetom spoznaje koju sam dobio pišući ovaj rad. Razumijevanje skladateljskih stilova omogućit će mi da u vlastitom profesionalnom razvoju bolje i brže razumijem notne zapise te da sâm komponiram svrsishodnu glazbu koja će mi koristiti u mom pedagoškom radu.

Kao što smo vidjeli, mnogo je sličnosti između ove dvojice skladatelja, posebno u nekim formalnim idejama i razmišljanju o ugođaju određenog stavka, a razlike su – one se uglavnom svode na alate stilskega razdoblja koji su im bili na raspolaganju – te koje čine zanimljivim poslušati različita djela iste namjene kako bismo upoznali različite pristupe te razvijali svoje kritičko, operativno i kreativno mišljenje.

## 9. LITERATURA

### KNJIGE

1. Andreis, J. (1974–1976). *Povijest glazbe*. Zagreb: Mladost.
2. Brozović, D. (1999–2009). *Hrvatska enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
3. Clary, M. (2006). *Mozart – svjetlo Božje*. Zagreb: Alfa.
4. Despić, D. (2007). *Harmonija sa harmonijskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike.
5. Goulding, P. G. (2004). *Klasična glazba*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
6. Kovačević, K. (1977). *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
7. Rosen, D. (1995). *Verdi – Requiem*. New York: Cambridge University Press.
8. Wolff, C. (1998). *Mozart's Requiem: Historical and Analytical Studies, Documents, Score*. Sacramento: University of California Press.
9. Žmegač, V. (2009). *Majstori europske glazbe*. Zagreb: Mladost.

### PARTITURE

1. Mozart, W. A. (1986). Requiem [Partitura]. U F. Blume (Ur.), London: Edition Eulenburg (Originalan zapis objavljen 1791.)
2. Verdi, G. (1960). Requiem [Partitura]. U K. Soldan (Ur.), Leipzig: Edition Peters. (Originalan zapis objavljen 1874.)

## POPIS SLIKA:

Slika 1. Uvodna tema fagota i kontrapunkt basetnog roga, <i>Introitus</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Mozart, W. A.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	5
Slika 2. Tema fuge <i>Kyrie eleison</i> i kontrapunkt – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Mozart, W. A.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	6
Slika 3. Uvodna tema trombona i basovska imitacija – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Mozart, W. A.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	10
Slika 4. Tema stavka <i>Recordare</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Mozart, W. A.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	13
Slika 5. Tema fuge iz stavka <i>Domine Jesu Christe</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Mozart, W. A.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	17
Slika 6. Tema fuge drugog dijela stavka <i>Domine Jesu Christe</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Mozart, W. A.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	18
Slika 7. Tema fuge iz stavka <i>Kyrie eleison</i> u izvedbi tenora i kontrapunkt fagota – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	26
Slika 8. Karakteristični motivi stavka <i>Quid sum miser</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	32
Slika 9. Uvodni motiv stavka <i>Rex tremendae</i> koji izvodi bas – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	33
Slika 10. Melodija korištena za rad i imitaciju – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	34
Slika 11. Basovska kadenca stavka <i>Confutatis maledictis</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	39
Slika 12. Tema <i>Lacrimose</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	40
Slika 13. Karakteristični glazbeni motiv violončela u stavku <i>Domine Jesu Christe</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	42
Slika 14. Prvi motiv stavka <i>Domine Jesu Christe</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	43
Slika 15. Tema stavka <i>Agnus Dei</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	47
Slika 16. Tema završne fuge Verdijevo <i>Requiem</i> – vlastiti notni zapis u računalnom programu <i>Sibelius</i> prema Verdi, G.: <i>Requiem</i> (partitura) .....	52