

Јана Димитријевић¹

У ПОТРАЗИ ЗА ЗНАЧЕЊИМА РЕКВИЈЕМА ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА²

САЖЕТАК: У овом раду разматране су опште стилске одлике Реквијема KV 626 Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart). Најчешће употребљавани тоналитет духовног жанра реквијема, мисе за мртве, јесте де-мол, који је такође један од конвенција топоса смрти, понизности и страдања. У складу са теоријом семиотичара Рејмонда Монела (Raymond Monelle), у раду се разматра топос карактеристичан за жанр реквијема, као и реторичке фигуре које доприносе наглашавању бола и страдања, али и топоса плача који је уско повезан са патњом Исуса Христа. Како су се ове реторичке фигуре, које дочаравају поменуте топосе, јављале у делима Моцартових претходника, али и савременика, топос смрти, страдања, понизности, као и плача, постали су конвенције, препознатљиве и у различитим жанровима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Волфганг Амадеус Моцарт, Реквијем KV 626, миса за мртве, де-мол, топоси, Рејмонд Монел, топос смрти, понизности и страдања, топос плача, реторичке фигуре.

Функција музике у католичкој цркви била је утемељена традицијом. То важи и за један од значајних жанрова, који води порекло још из средњег века – реквијем, мису за мртве. Писањем композиција овог жанра бавили су се многи композитори, те је владала стилска разноврсност. У XVIII веку, реквијем су почели да пишу оперски композитори попут Никола Јомелија (Nicolo Jommeli) и Георга Ројтера (Georg Reutter), али ипак најграндиозније остварење на пољу овог жанра јесте Реквијем KV 626, Волфганга Амадеуса Моцарта.³ Познато је да је реквијем одувек био драматичан жанр и баш у овом делу Моцарт је постигао врхунац драматике, ком су тежили његови претходници, поготово барокне епохе, али и савременици.

У циљу истицања драматике, Моцарт је изабрао де-мол. Јохан Матесон (Johann Mattheson) је окарактерисао де-мол као смирен, грандиозан и пријатан тоналитет, који је могао да истакне експресивност, па је због тога био погодан за црквену музику.⁴ Њиме се такође може истаћи дубоки бол, очај, ламент, патња, меланхолично расположење, побожност и страх, према тврдњама Шредера (J. A. Schrader).⁵ Према речима Вилијама Мана (William

¹ jana_dim2000@yahoo.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

³ Последње духовно остварење, а уједно и последње дело у опусу овог великог композитора био је Реквијем. Дуго се сматрало да је наручилац овог дела био непознат, али у ствари, то је био Франц Валсег Штупах (Franz Walsegg Stuppach), музички дилетант који се дичио туђим делима. Наручио је реквијем поводом смрти своје супруге. Услед рада на порученим операма *Титово милосрђе* и *Чаробна фрула*, Моцарт је морао да прекине рад на Реквијему и није га завршио до краја, те се оригиналним Моцартовим деловима сматрају *Introitus*, *Kyrie* и *Sequenze*, закључно са почетних осам тактова става *Lacrymosa*. Дело је до краја завршио Моцартов ученик, Франц Ксавер Зисмајер (Franz Xaver Süssmayr).

⁴ Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, 243.

⁵ Исто, 244.

Mann), де-мол је обично карактерисао узбуђење, грандиозност, фуриозност, и свакако, патетику.⁶ Музика коју је Моцарт компоновао у де-молу веома је лична, а тако је и у његовом последњем остварењу, Реквијему. Осим тога, Моцарт је у овом делу прибегавао и применама традиционалних поступака и концепта, од којих се посебно истиче музичка реторика.

Историјски посматрано, музичка реторика, која има корене у античкој традиционалној реторици, свој најјачи израз доживела је у бароку, када су музика и реторика чиниле нераскидиво јединство. Дефинисан је велики број музичко-реторичких фигура, чији је циљ био истицање афеката. Тако су композитори XVIII века, укључујући и Волфганга Амадеуса Моцарта, живели у реторичкој епохи и њихов језик је био блиско повезан са вербалном реториком, а барокне фигуре су се очувале, не само као израз поштовања према претходној епохи, већ и као богато наслеђе.⁷

Савремена музиколошка истраживања показују да су значења у музици XVIII века блиско повезана и са топосима, који су могли бити дефинисани реторичким фигурама, али и асоцијацијама на ванмузички садржај или неку другу музику. То су доказали бројни теоретичари и семиотичари, проучавајући композиционо-техничка средства и импликације значења заступљених у делима у којим доминира један топос или истовремено постоји више њих. У складу са тим, у раду ћу разматрати одређене реторичке фигуре и помоћу њих указати на постојање карактеристичних топоса у Реквијему Волфганга Амадеуса Моцарта, једном од „најбарокнијих“ остварења класичне епохе.

Реторика и топоси – теоријске координате

Историјски посматрано, реторика је припадала тривијуму, односно *artes dicendi*, заједно са граматиком и дијалектиком (логиком).⁸ Веза музике са говорним уметностима представљена је још у античком периоду, била је чврста и није се испољавала само у вокалној, већ и у инструменталној музици. Такви примери се први пут јављају код античких и римских филозофа, Аристотела, Цицерона и Квинтилијана. Према Квинтилијановом мишљењу, музика, као и реторика, имала је моћ да интензивира и ублажи људске емоције одређеним средствима, попут мелодије, хармоније и ритма.⁹ Такве музичко-реторичке тенденције су се наставиле све до доба просветитељства, па и касније.

У бароку, музика и реторика чиниле су нераскидиво јединство. Музичке фигуре биле су једно од средстава за исказивање основне идеје дела, а то су били афекти. Под термином „афекат“ сматра се дефинисано емоционално стање или страст, без које музика није имала вредност. Доктрина о афектима првобитно је била везана за реторику, а касније се могла дефинисати било којом музичком компонентом. Стога су се многи теоретичари тог периода бавили дефинисањем и систематизацијом музичких фигура. Јоаким Бурмајстер (Joachim Burmeister) извршио је класификацију у свом делу *Musica poetica* из 1606. године, и у једном поглављу је презентовао двадесет седам фигура.¹⁰ Потом је своју класификацију фигура изнео и Кристоф Бернард (Christoph Bernhard) и дефинисао их као средства украшавања мелодије, са одговарајућим музичким терминима, у делу *Tractatus compositionis augmentatus* из 1606. године.¹¹

⁶ Реквијем није било једино Моцартово дело у де-молу. У том контексту треба навести Клавијерски концерт KV 466, Гудачки квартет KV 421, затим другу арију Краљице ноћи из *Чаробне фруле*, као и моменат приликом смрти команданта у *Дон Ђованију*. William Mann, *The Operas of Mozart*, London, Casell, 1977, 466, 627.

⁷ Е. И. Чигарева, *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени*, Москва, УРСС, 2001, 143.

⁸ Са друге стране, квадривијум су чиниле аритметика, геометрија, астрономија и музика.

⁹ Александра Ушковић, „Бах као реторичар: Доктрина о афектима у Пасији по Јовану и Пасији по Матеју Ј. С. Баха“, Тијана Поповић Млађеновић и Ивана Перковић (ур.), *Од Платона до Џона Зорна*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 130.

¹⁰ Исто, 141–2.

¹¹ Фигуре су представљене као средства за украшавање према различитим стиловима, *stylus gravis (prima pratica)*, *stylus luxurians communis (seconda pratica)*, црквени стил) и *stylus luxurians teatralis (seconda pratica)*, драмс-

Називи и значења фигура често су се разликовали од теоретичара до теоретичара. Образовале су се групе фигура према њиховој функцији, које су на пример могле да карактеришу живописну мелодију, затим да буду репрезенти спољних објеката или догађаја, да прикажу емоције или чак психичко стање.¹²

Познато је да из античког периода потиче уобичајена подела реторике на припрему (*inventio*), организовање (*dispositio*), стил (*elocutio*), памћење (*memoria*) и излагање говора (*pronuntiatio*), са циљем обавештења (*docere*), убеђивања (*movere*) или забављања (*delectare*).¹³ Оваква подела наставила се и у каснијим епохама. Управо је Јохан Матесон у својој студији *Die Vollkommene Capellmeister* из 1739. године, позајмио већ постојеће елементе реторичког дискурса – *inventio*, *dispositio*, *decoratio* и *pronuntiatio*. Према овој подели, музичке фигуре су припадале реторичкој фази украшавања идеје, односно *decoratio*, коју су још неки аутори називали *elaboratio* или *elocutio*.¹⁴ Иако припадају фази *decoratio*, фигуре не представљају испразне украсе, већ су саставни део хармонске и мелодијске структуре дела.

У класицизму није постојала потреба да се музичким средствима дефинише афект, као идеја. Идеја за формални дискурс постала је позната под називом топос (топик).¹⁵ Сам термин топос има дугу традицију и преводи се као „место“, односно „место за тражење нечега“. Реч је о категорији која описује везу између идеја, аргумената или компоненти и свакако га не треба мешати са афектом. При сагледавању топоса, у музичком делу не истичу се емоције, већ конвенционално значење које слушалац чује. Према речима теоретичара Јохана Николауса Форкела (Johann Nikolaus Forkel), музичке фигуре биле су средства, односно једно од средстава, којима су се исказивале музичке идеје. Дакле, одређене групе реторичких фигура могле су верно да прикажу одређени топос.

Бројни музички топоси могу бити повезани са језичким. Сама реч топос има своје синониме, као што су фигура, идеја, ефекат, код и слично. Под таквим именима топоси су се могли наћи код теоретичара XVIII века, на пример Јохана Фридриха Даубеа (Johann Friedrich Daube) или Чарлса Бернија (Charles Burney). Посебно је занимљиво да се употреба музичких топоса разликовала у бароку и класицизму. Барокна музика тежила је да прикаже један топос унутар дела, док је за класичну музику карактеристична употреба и комбинација различитих топоса у једном делу. Према тврдњама Леонарда Ратнера (Leonard G. Ratner) и Кофија Агавуа (Kofi Agawu), „теорија топоса је у касном XVIII веку била владајућа и првенствено се појавила у музици класицизма“,¹⁶ а била је присутна не само у црквеној, већ уопште, у композицијској пракси овог периода, када је постојала мода писања композиција по узору на турску музику.

Дефинисањем топоса у XVIII веку бавили су се многи савремени теоретичари и семиотичари XX века.¹⁷ Леонард Ратнер је разматрао карактеристичне топосе, као „субјекте музичког дискурса“,¹⁸ повезане са различитим осећањима и афектима, али и са укусом у складу са поезијом, драмом, игром, војском, ловом и слично. Топоси су зависили од друштвене историје, литературе, идеологије, популарне културе, као и музике. Истакао је да се топосом

ки стил), према: Александра Ушковић, нав. дело, 133.

¹² John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, Michigan, Edward Brothers, 1986, 34–37.

¹³ Blake Wilson, "Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance", *The New Grove Dictionary of Music Online*, <http://www.grovemusic.com>.

¹⁴ Исто.

¹⁵ *Loci topici*, или како их је још Квинтилијан називао *sedes argumentorum*, представљали су одговарајућу идеју која може да се реализује у примени.

¹⁶ Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, 7, <http://www.books.google.com>.

¹⁷ Не треба изоставити да су се још од давнина, филозофи, Аристотел и Цицерон, занимали топосима у својим делима под називом *Топика*. За Аристотелову *Топику* се пише да је „колекција генералних аргумената, коју реторичар консултује при правилном третирању теме“. Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, нав. дело, 11.

¹⁸ Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, 9.

може назвати једно дело у целини или фрагмент у оквиру једног дела, разликујући разматрање „типа“ и „стила“. Тако Ратнер под типом подразумева игру, која је обично условљена социјалном историјом (менует, гавота, буре или марш), а под стилем је подразумевао турски, ловачки, војнички, *Sturm und Drang* израз и слично.¹⁹

Рејмонд Монел је музичке топосе окарактерисао као „генералне типове, који могу бити презентовани одговарајућим токеном“, односно симболе условљене конвенцијама.²⁰ За разлику од Ратнера, Монел је музичке фигуре сматрао објектима, деловима семантичког²¹ универзума у оквиру ког је настало једно музичко дело, што указује на постојање повезаности музике са семиотиком од најдавнијих времена.²² „Топоси су знаци софистицираног и образованог говорника“, који постају стазе људске реалности, а потрага за смислом једног топоса је бескрајна.²³

Реторичке стратегије у Моцартовом Реквијему – аналитички приступ

Моцартовим оригиналним деловима Реквијема сматрају се, као што је већ споменуто, *Introitus*, *Kyrie* и *Sequenze*. У циљу лакшег сагледавања реторичких стратегија примењених у овом делу, у раду ћемо се ограничити на хорске ставове *Requiem*, *Kyrie*, *Dies Irae*, *Rex tremendae*, *Confutatis* и осам тактова става *Lacrimosa*. Анализа ће бити извршена на основу заступљених реторичких фигура, које описују топосе карактеристичне за реквијем. Топоси ће, према томе, бити разматрани као генерални типови, како их је дефинисао Рејмонд Монел.

Већ је поменуто да је реквијем одувек био драматични жанр, да је миса за мртве. Тоналитет де-мол је, у том контексту, тоналитет смрти и туге, а топос приказан реторичким фигурама и асоцијацијама на страдање и страх није дочаран само у Моцартовом Реквијему, већ и у бројним његовим операма. Фигуре којима се описује такав топос су: *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*, *anabasis*, *catabasis*, *tnesis*, *antithesis*, *climax*, односно *gradatio* и друге, о којима ће бити речи у наставку овог текста. Занимљиво је да је комбинација више фигура веома честа, што ће такође бити наведено у примерима.

Saltus duriusculus је фигура која има дугу традицију и први пут се јавља у музичким трактатима XVII века, у оквиру систематизације Кристофа Бернарда. Припада категорији фигура које приказују спољашње објекте и догађаје. Она означава употребу великих силазних скокова, нетипичних за коралну фактуру²⁴ и тако још више истиче присутну тензију. Обично су то интервалски скокови мале сексте наниже, прекомерне кварте навише или наниже, као и умањене квинте наниже, мада не треба изоставити и скок умањене септима наниже.

Нетипични скокови су веома истакнути у ставу *Dies Irae* и описују драматичну ситуацију. При извођењу текста „Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus“,²⁵ у сопранској деоници уочљив је скок прво чисте квинте навише (це–ге), а потом умањене квинте (цис–ге). Два узастопна, секвентна, варирано поновљена тротакта указују на постојање још једне фигуре, *climax*, о којој ће касније бити речи. Кулминација је ипак представљена у сопранској деоници интервалом прекомерне секунде на реч „cuncta“. ²⁶ У овом ставу се дефинише топос страха. Тензији, поред скоковите мелодије, доприноси тремоло, извођен од стране гудачих инструмената. Тремоло је традиционални концепт, ефекат коришћен у сврхе осликавања уздрманог, узрујаног карактера одређених ликова. Код Моцарта дочарава чекање осуде (в.

¹⁹ Исто, 9.

²⁰ Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, 15, <http://www.books.google.com>.

²¹ Семантика је грана семиотике. Семиотика је наука о знацима, а семантика наука о значењу речи. Милан Вујакија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1970, 862, 863.

²² Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essay*, нав. дело, 17.

²³ Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, нав. дело, 11.

²⁴ Е. И. Чигарева, нав. дело, 142.

²⁵ „Како ће страшно бити, када Судија буде дошао“.

²⁶ „Све“.

пример 1). Тремоло су у ставу *Dies Irae*, на најдраматичнијим местима употребљавали Кристоф Штраус (Christoph Straus) и Јохан Каспар Керл (Johann Kaspar Kerll), али и Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven) у *Missa Solemnis* у ставу *Credo* на реч „judicare“ (в. пример 2).²⁷ Сам почетак Моцартовог става *Dies Irae* позива на оперу *Чаробна фрула*, најтачније на чувену арију Краљице ноћи (в. пример 3), такође у де-молу и указује на зло или божанску осуду, као што је овде случај.²⁸

Фигура *saltus duriusculus* такође је истакнута у ставу *Kyrie*, двострукој фуги²⁹ у којој је експозиција обе теме заједничка. У том контексту, прва тема – „Kyrie eleison“ – почиње четвртином са тачком, осмином и четвртином (в. пример 4). То је био стандардни ритмички почетак композиција тог времена, како наводи Ворен Киркендејл (Warren Kirkendale) при анализи става *Kyrie*, Бетовенове *Missa Solemnis* (в. пример 5).³⁰ У Моцартовој првој теми, за тим традиционалним ритмичким покретом следи скок умањене септима наниже који може бити окарактерисан као фигура *saltus duriusculus*. Познато је да је Георг Фридрих Хендл (Georg Friedrich Handel) у једној хорској нумери, у ораторијуму *Месија*, искористио скок умањене септима (в. пример 6). Фигура *saltus duriusculus* на текст „Његове ране“ приказује страдање и бол.

Следећа реторичка фигура, *catabasis*, такође је заступљена у Реквијему. Њен традиционални концепт потиче из античке грчке реторике и припада категорији фигура које прате брз мелодијски покрет. Овом фигуром је дочарано спуштање мелодије које се доводи у везу са симболиком силаска у пакао.³¹ Моцарт је *catabasis* употребио у ставу *Rex tremendae*, двоструком канону изграђеном по силазним секвенцама. Силазна мелодија је уочљива већ у првом такту у деоницама гудачких инструмената и *bassa continua* (в. пример 7). Овде, као и у ставу *Confutatis*, присутан је топос понизности према Краљу, Богу, у тексту истакнутом кроз молитву за спасење. Топос понизности, приказан је фигуром *catabasis*, како је поменуо Киркендејл при анализи Бетовенове *Missa Solemnis* у сопранској деоници става *Benedictus*,³² на текст „qui venit in nomine Domine“ (в. пример 8).³³ Понизност се испољава према Сину Божјем.

Насупрот фигури *catabasis*, ту је *anabasis*, која истиче узлазни покрет мелодије, са симболиком вазнесења на небо и такође припада категорији „живахних“ фигура.³⁴ Уздизање мелодије се најбоље може приказати у ставу *Kyrie*, у другој теми – „Christe eleison“. Мелодија је узлазна, на шта указује тон бе² у деоници сопрана при једном од наступа теме. Таква мелодија је још верније приказана употребом полустепених дисонанци, односно фигуре *pathopoeia* (в. пример 9). Реч је о фигури са дугом традицијом, чији је задатак да истакне и уздигне осећања. Фигура *pathopoeia* припада реторичким фигурама *pathosa*.³⁵ Таква мелодија се пева у част Исусу Христу, како би услишио молбу и што пре ослободио мученика патње.

Став *Confutatis* је пример у коме се комбинују различите фигуре. У *codi*,³⁶ став постепено изумири у *piano* динамици, на текст „Oro supplex et aclinis, Cor contritum quasi cinis: Gere curam mei finis“,³⁷ што је дочарано секвенцама кроз молске тоналитете а–ас–ге–гес–еф. Секвентна смена тоналитета указује на већ поменути реторичку фигуру *climax*, односно *gradatio*. *Climax* је фигура античког порекла, са задатком истицања важности. Може се јавити у виду

²⁷ Warren Kirkendale, „New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa Solemnis*“, *The Musical Quarterly*, 16/3 (1970), 671.

²⁸ Н. С. Robins Landon, *The Mozart Compendium*, London, Thames and Hudson Ltd, 1990, 315.

²⁹ Двострука фуга има свој реторички термин, *metalepsis*.

³⁰ Warren Kirkendale, нав. дело, 666–667.

³¹ Е. И. Чигарева, нав. дело, 147.

³² Warren Kirkendale, нав. дело, 689–690.

³³ „Блажен је онај који долази у име Бога“.

³⁴ Е. И. Чигарева, нав. дело, 147.

³⁵ *Pathos* истиче драматичност, изражајност, јачину страсти типичних за трагедију. То је снага која може да изазове снажну емотивну реакцију.

³⁶ Став садржи елементе сонатног облика са кодом.

³⁷ „Молим, смирен и понизан, срца у прах смрвљенога: побрини се за мој крај.“

секвенце, при постизању кулминације и на крају композиције. Ипак, за *climax* је типично узлазно кретање, али овде се секвентним силазним низом може посматрати драмски климакс. Такође припада групи реторичких фигура *pathosa* и у XVIII веку добија назив *gradatio*. Молба и чекање смрти приказана је *tnesisom*, такође реторичком фигуром, карактеристичном за истицање топоса страха. Ритмички покрет четири шеснаестине са паузом на првој (в. пример 10), у деоницама првих и других виолина и виола, приказује тај топос страха, а уједно и молбу да се муке и патња окончају.

Исти став је изузетан пример фигуре *antithesis*. Она се одражава на тоналном, фактурном, структуралном и тематском плану. Хипотетички би се могло рећи да је за став карактеристичан сонатни принцип.³⁸ У том случају, прву тему са текстом „*Confutatis, maledictis, flammis acribus adictis*“³⁹ изводи мушки хор, имитационо,⁴⁰ у *forte* динамици, у а-молу. Басетне хорне⁴¹ и фаготи, као и тенор и бас тромбон удвајају мушке гласове, а тензији доприносе гудачки инструменти у унисону. Другу тему са текстом „*Voca me cum benedictis*“;⁴² у светлом Це-дур тоналитету изводи женски хор уз пратњу двеју виолина, у *piano* динамици. Фактура је искључиво хомофона. Контраст нам такође указује на то колико је заправо Моцартов Реквијем драматичан и живописно осликава топосе присутне у овом делу.

Поред присутних топоса понизности, страха и смрти, Моцарт је у Реквијему употребио још један топос чест у духовној музици. Реч је о топосу плача, присутном у ставу *Lacrimosa*, будући да реч *lacrima* има значење „суза“. Према речима Рејмонда Монела, ламент, односно топос плача присутан је у музичкој литератури још од XVI века.⁴³ Овај топос карактерише фигура *pianto*, коју је разматрао Монел у својим студијама, и то као икону, дословну представу уздаха при плачу. Фигура је препознатљива по полустепеним секундно-силазним задржицама, непрекиданим осминским паузама (в. пример 11) и симболисала је бол, патњу, губитак и жаљење због губитка. Што је фигура чешћа, интензитет и симбол плача је јачи. Ипак, овде се не приказују само секундно-силазне задржице, већ су присутне и узлазне, као и скоковите, тако да не треба дословно узети у обзир значење фигуре *pianto*. Она често може да симболише, као што је већ поменуто, уздах, који је веома повезан са плачем.

Овај став је такође пример у коме се комбинују различите фигуре. Моцарт је искористио још једну лamentoзну фигуру, *passus duriusculus*. Фигура је веома честа у Моцартовом богатом опусу, како у духовним делима, тако и у операма, и означава хроматску узлазну или силазну мелодију. Кристоф Бернард ју је разматрао у свом трактату. Као и *saltus duriusculus*, ова фигура припада категорији која осликава догађаје или објекте, а често се може поистоветити са реторичком фигуром *pathopoeia*, коју карактерише употреба полустепених дисонанци, како је већ истакнуто.⁴⁴ Основна разлика је у експресивном садржају. Фигура *passus duriusculus* типична је за ламент и повезује се са већ поменутом фигуром плача.

Дакле, над фигуром *pianto*, коју константно изводе прве виолине, у деоници сопрана се простире хроматизована фигура *passus duriusculus* у узлазном покрету, што уједно указује и на фигуру *anabasis* о којој је такође било речи. Два такта пре укључивања *passus duriusculus*

³⁸ Према тематском материјалу, схема је *a b a, b, c*. За разлику од одсека *a* и *b*, који су тонално заокружени у а-молу и Це-дуру, *a*, је тонално нестабилан, пролази кроз тоналитете Це-дур, це-мол, Де-дур, де-мол, Е-дур, е-мол, да би ипак завршио у а-молу. Модулације се смењују на пола такта (фигура *antithesis* на микроплану), стога би се тај одсек могао дефинисати као развојни део, а *b*, је тонално заокружен и то у а-молу. Како је дефиниција сонатног облика да је реприза у основном тоналитету, а овде је одсек *b*, у тоналитету одсека *a*, присутан је елемент сонатног облика. Одсек *c* би се у том случају тумачио као *coda*, што је већ истакнуто у раду.

³⁹ „Проклетнике кад осудиш, вечној ватри кад их предаш“.

⁴⁰ Имитација је пре ритмичка него мелодијска.

⁴¹ Басетне хорне указују на то да је Моцарт припадао масонској ложи. Ти свечани инструменти су се често могли чути као хармонска подлога на масонским окупљањима тог периода. Н. С. Robins Landon, нав. дело, 315.

⁴² „Позови ме међ' блажене“.

⁴³ Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, нав. дело, 17.

⁴⁴ Реторичку фигуру *pathopoeia* разматрао је Бурмајстер у свом делу *Musica Poetica*, према: Александра Ушковић, нав. дело, 135.

figure (т. 7–8), почиње фигура *anabasis* такође у сопранској деоници, на текст „qua resurget ex favilla, judicandus homo reus“;⁴⁵ у распону од де¹ до а². Образује се постепени крешендо од *piano* до *forte* динамике. (в. пример 12)

Присутним фигурама *pianto*, *passus duriusculus* и *anabasis*, треба додати још једну фигуру о којој је такође било речи, а то је *stilus duriusculus*. Она је у тесној вези са *pianto*. Како је наведено, реч је о полустепеним силазним задржицама, али ту долази до промене: ритмички, фигура остаје иста, али не и мелодијски. Сам однос фигура које се понављају интервалски је удаљен, али је и однос двеју осмина често скоковит, па се у том контексту веома истиче *stilus duriusculus*.

Закључак

Са сигурношћу се може тврдити да је Моцартов Реквијем једно од „најбарокнијих“ стварења не само његовог стваралачког опуса, већ и класицизма. Треба истаћи да употреба реторичких фигура није била новина сама по себи и да Моцарт није био творац нових фигура. Дакле, анализом овог вокално-инструменталног дела, потврдили смо постојање бројних реторичких фигура, које дочаравају топос смрти, страха, понизности и плача у Моцартовим оригиналним ставовима. Топоси су добили на значају у музици XVIII века, док је циљ барокних композитора био да реторичким фигурама прикажу један афекат, односно емоционално стање, а та тема је код теоретичара била доста обрађивана. Долазимо до закључка да је Моцарт извршио синтезу барокних и класичних принципа и реторику није употребљавао да истакне афекте, већ топосе, општа места једног дела.

Моцарт је био заинтересован за барокну традицију, на шта указује повезаност и са претходницима. То се првенствено односи на Баха и Хендла, у чијим делима су неизоставни елемент биле реторичке фигуре. Фигуре које је Моцарт употребљавао, нису традиционална карактеристика само овог дела, већ и других дела, прожетих музичком реториком, која је, дакле, владала у касном XVIII веку. У том светлу Моцарт није ни једини композитор чији је позни опус обиловао оваквим средствима. Као што смо имали прилику да видимо, поједине фигуре су нашле примену и у Бетовеновој *Миси Солеmnис*. Ипак, Реквијем се сматра јединственим, јер је настао у позном класицизму, када је уплив романтичарских елемената присутан, а уједно представља повратак на барокну музику и принципе, према којима је Моцарт испољавао поштовање и тиме потврдио да реторика у музици није заборављена.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1970.
- Kirkendale, Warren, “New Roads to Old Ideas in Beethoven’s *Missa Solemnis*”, *The Musical Quarterly*, 16/3 (1970) 665–701.
- Landon, Robins H. C., *The Mozart Compendium*, London, Thames and Hudson Ltd, 1990.
- Mann, William, *The Operas of Mozart*, London, Casell, 1977.
- Monelle, Raymond, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, <http://www.books.google.com>.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, <http://www.books.google.com>.
- Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language*, Michigan, Edward Brothers, 1986.
- Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- Steblin, Rita, *A History of Key Characteristics in Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Rochester, University of Rochester Press, 2002.

⁴⁵ „... када из прашине никне, крив човек буде осуђен“.

- Ушковић, Александра, „Бах као реторичар: Доктрина о афектима у Пасији по Јовану и Пасији по Матеју Ј. С. Баха“, Тијана Поповић Млађеновић и Ивана Перковић (ур.), *Од Платона до Џона Зорна*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 129–143.
- Чигарева, Е. И., *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени*, Москва, УРСС, 2001.
- Wilson, Blake, „Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance“, *The New Grove Dictionary of Music Online*, <http://www.grovemusic.com>.

Jana Dimitrijević

IN QUEST FOR MEANINGS IN WOLFGANG AMADEUS MOZART'S REQUIEM

SUMMARY: This paper examines the general stylistic features of Requiem KV 626 by Wolfgang Amadeus Mozart. The most common tonality for the spiritual genre that is Requiem, Mass for the dead, is D minor, which is also one of the conventions for the Topic of death, humility and suffering. In accordance with the theory of semiotician Raymond Monelle, the paper considers the Topic characteristic for the genre of Requiem, as well as rhetorical figures that contribute to the highlighting of pain and suffering, but also to the “weeping Topic” which is closely linked to the suffering of Jesus Christ. As these rhetorical figures, which evoke mentioned Topics, occurred in the works of Mozart’s predecessors, as well as his contemporaries, the Topics of death, suffering, humility and weeping became conventions, recognizable in a variety of genres.

KEY WORDS: Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem KV 626, mass for the dead, D minor, topics, Raymond Monelle, topic of death, humility and suffering, topic of crying, rhetorical figures.

ПРИМЕРИ

Пример 1. В. А. Моцарт, Реквијем, *Dies irae, Allegro assai*, т. 31–37.

The image displays a musical score for the 'Dies irae' section of Wolfgang Amadeus Mozart's Requiem, measures 30 through 37. The score is written for a full orchestra and a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked 'Allegro assai'. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The score includes the following parts: C. di B. (F), Fag., Vl., Vla., S., A., T., B., and Vc., B. ed O. The lyrics are in Latin: 'Quanto tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta'. The score is written in a standard musical notation with a common time signature (C). The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into two systems, with measures 30-37 shown in the first system and measures 38-45 in the second system. The score is written in a standard musical notation with a common time signature (C). The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into two systems, with measures 30-37 shown in the first system and measures 38-45 in the second system.

Пример 2. Л. ван Бетовен, *Муса Солемнис, Credo, Allegro molto*, т. 225–231.

Violino I II

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

Violoncello.

Basso.

Violino I II

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

Violoncello.

Basso.

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, vi - vos, vi - vos, vi - vos et

senza Org.

Пример 3. В. А. Моцарт, опера *Чаробна фрула*, друга арија Краљице ноћи *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, Allegro assai*, т. 1–10.

№ 14 Aria
Allegro assai

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa/F
Clarino I, II in Re/D
Timpani in Re-La / D-A
Violino I
Violino II
Viola
KÖNIGIN DER NACHT
Violoncello e Basso

Der Höl-le Ra - che kocht in meinem Her-zen, Tod und Ver-

6

Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Vc. e B.

zweif-lung, Tod und Ver-zweif-lung flam - met um mich her! Fühlt nicht durch

Пример 4. В. А. Моцарт, Реквијем, *Kyrie, Allegro*, т. 1–2.



Пример 5. Л. ван Бетовен, *Муса Солеmnис, Kyrie, Assai sostenuto*, т. 1–3. (Идентичан почетак касније има и хор.)

Flauti

Oboi

Clarinetti in A

Fagotti.

Corno I. II. in D

Corno III. IV. in D

Trombe in D

Timpani in D. A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soprano.

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violoncello

Basso

SOLI

CORO

a 2.

p

Von He

Пример 6. Г. Ф. Хендл, *Месуја*, хор *And with His stripes we are healed* (*Durch seine Wunden sind wir geheilt*), *Alla Breve. Moderato*, т. 1–6.

Alla breve. Moderato

SOPRANO
And with His stripes we are heal- -ed,

ALTO
And with His

TENOR

BASS

Alla breve. Moderato (♩ = 88)

Пример 7. В. А. Моцарт, Реквијем, *Rex tremendae*, *Grave*, т. 1–2.

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli
Contrabassi
Organo

f *tasto solo*

6 6 5
4 4 3#

Пример 8. Л. ван Бетовен, *Муса Солемнис, Benedictus, Andante molto cantabile e non troppo mosso*, т. 148–149.

VI. *mf* arco *pizz.* *cresc. pizz.*

Va. *mf* arco *pizz.* *cresc.*

S.S. no - mi - ne Do - mi - ni, in

A.S. in no - mi - ne Do - mi - ni

T.S. qui, qui ve - nit, qui

B.S. in no - mi - ne Do - mi - ni

Org. *mf* arco *pizz.* *cresc.*

Vc. *mf* arco *pizz.* *cresc.*

B. *mf* arco *pizz.* *cresc.*

E.B. 2399

Пример 9. В. А. Моцарт, Реквијем, *Kyrie, Allegro*, т. 47–49.

S. son, Chri-ste e - le - - - - -

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

Пример 10. В. А. Моцарт, Реквијем, *Confutatis, Andante*, т. 26–29.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 26-28, and the second system covers measures 29-31. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in measure 26 with the lyrics "di - ctis. O - ro". The instrumental parts (Violins I & II, Viola, Violoncello/Double Bass, and Organ) provide a rhythmic accompaniment. The tempo is marked *Andante* and the dynamics are *p* (piano). The key signature has one flat (B-flat).

System 1 (Measures 26-28):

- Vocal Parts:** Soprano, Alto, Tenor, and Bass all sing "di - ctis. O - ro".
- Instrumental Parts:** Violins I & II, Viola, Violoncello/Double Bass, and Organ provide a rhythmic accompaniment.

System 2 (Measures 29-31):

- Vocal Parts:** Soprano, Alto, Tenor, and Bass all sing "sup - plex et ac - cli - nis".
- Instrumental Parts:** Violins I & II, Viola, Violoncello/Double Bass, and Organ provide a rhythmic accompaniment.

Пример 11. В. А. Моцарт, Реквијем, *Lacrimosa*, т. 1–2.

Violino I

Violino II

Viola

p

Пример 12. В. А. Моцарт, Реквијем, *Lacrimosa*, т. 4–8.

S.

A.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vle

Vlc., Cb.
Org.

cresc.

f

ju - di - can - dus ho - mo re - us,

cresc.

f

ju - di - can - dus ho - mo re - us,

cresc.

f

ju - di - can - dus ho - mo re - us,

cresc.

f

ju - di - can - dus ho - mo re - us,

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f