Dirigentski aspekt interpretacije djela W.A.Mozart: Misa u d-molu, KV 65

Ticl, Marija

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:728897

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

MARIJA TICL

DIRIGENTSKI ASPEKT INTERPRETACIJE DJELA W. A. MOZART:

MISA U D-MOLU, KV 65

Završni rad

Pula, 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

MARIJA TICL

DIRIGENTSKI ASPEKT INTERPRETACIJE DJELA W. A. MOZART: *MISA U D-MOLU, KV 65*

Završni rad

JMBAG: 0303070672

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Dirigiranje

Mentor: doc. art. Domeniko Briški

Pula, 2020.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

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

Student

Marija Ticl

U Puli, 8.7.2020.

IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Marija Ticl dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Završni rad pod nazivom Dirigentski aspekt interpretacije djela W.A.Mozart: Misa u d-molu, KV 65

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

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

U Puli, 8.7.2020.

Potpis

Marija Ticl

Sadržaj

UVOD 1

1. Životopis skladatelja 1

1.1. Djetinjstvo W. A. Mozarta 1

1.2. Putovanje u Italiju 3

1.3. Mladenaštvo (1771.-1779.) 3

1.4. Povratak u Salzburg i izvedba Idomenea u Münchenu 7

1.5. Slobodan umjetnik (1781.-1791.) 9

2. Kompozitor 13

2.1. Stil 14

2.2. Mozartova crkvena glazba 15

2.3. Mozartove mise 16

3. Misa – liturgija i glazbeni oblik 17

3.1. Liturgija 17

3.2. Glazbeni oblik 17

3.3. Tekst mise 18

3.3.1. *Kyrie* (Gospodine) 18

3.3.2. *Gloria* (Slava) 18

3.3.3. *Credo* (Vjerujem) 19

3.3.4. *Sanctus* (Svet), *Benedictus* (Blagoslovljen) 20

3.3.5. *Agnus Dei* (Jaganjče Božji) 21

4. Misa brevis u d-molu, KV 65 21

4.1. Kyrie 22

4.2. Gloria 23

4.3. Credo 24

4.4. Sanctus 28

4.5. Benedictus 28

4.6. Agnus Dei 29

5. Rad s ansamblom 31

6. Zaključak 36

Sažetak 36

Summary 36

Prilozi 37

Prilog 1. *Misa u d-molu, KV 65* 37

Literatura 63

UVOD

Mozart kao osoba, skladatelj i glazbeni genij, ostavio nam je u baštinu svoje kompozicije, iz kojih možemo učiti, koje možemo slušati, i pomoću kojih se možemo diviti glazbi. Njegov život, spletom nesretnih okolnosti, završio je prerano, ali i tako kratak život bio je dostatan iznjedriti pregršt kompozicija kroz koje će biti zapamćen za sva vremena. U ovom radu će se prikazati dirigentski aspekt interpretacije njegove *Mise u d-molu, KV 65 (61a)*, koju je napisao kao dvanaestogodišnjak u Salzburgu. Tema je odabrana kako bi se pokazalo što je sve potrebno za jednu dobru pripremu izvođenja ovog djela. Za to je potrebno razumjeti Mozartov život, vrijeme u kojem je djelovao, njegov glazbeni izražaj, misu kao glazbeni oblik te napraviti analizu djela. Sve to pomoći će u stvaranju dirigentske percepcije ovog djela.

> "Jedinstvo čovjeka i kreativnog muzičara u Mozartu postat će nam najjasnije kada sagledamo njegova dva aspekta: on je izvanredno oštar, nemilosrdan i nepodmitljiv presuditelj ljudske prirode s jedne strane, i veliki dramatičar s druge strane. Njegova glazba govori o tajnama srca koje i čovjek i umjetnik podjednako dobro razumiju!"[1]

1. Životopis skladatelja

1.1. Djetinjstvo W. A. Mozarta

W. A. Mozart rođen je 27. siječnja 1756. godine u Salzburgu kao sedmo dijete u obitelji Leopolda i Anne Marie Mozart. Od sedmero djece, jedini preživjeli su njegova sestra Marianne, nadimka Nannerl i Wolfgang. Njihov prvi učitelj, njihov otac Leopold Mozart bio je iznimno obrazovan čovjek. Za njega je Johann Adolf Hasse rekao: „Upoznao sam stanovitog gosp. Mozarta, kapelnika na dvoru Salzburškog biskupa, osoba je duševna, fina, i svjetski čovjek, a, vjerujem, izvrsno je upućen ne samo u glazbu nego i u druga područja."[2] Mozart svoj talent pokazuje već s tri godine. U bilješkama njegove sestre Nannerl vidimo neke njegove dijelove djetinjstva: „Wolfgang je smjesta otkrio izvanredan talent što ga je bio primio od Boga. Često se satima zabavljao tražeći terce po čembalu, s nekim prostodušnim užitkom u osluškivanju ugodne harmonije što bi je svaki put proizveo. U njegovoj četvrtoj godini otac ga je počeo poučavati svirati na čembalu, tako reći, u igri, nekoliko menueta i drugih skladbi, etide koje su iziskivale toliko malo muke kako za oca tako i za dijete, da je ono čitav komad naučio za jedan sat, a jedan menuet u pol sata, tako da je mogao svirati bez pogrješke, s najsavršenijom mjerom

[1] Albert EINSTEIN: *Mozart, Ličnost i delo*, Beograd: Nolit, 1987, 14.
[2] Mildred CLARY: *Mozart svjetlo Božje,* Zagreb: Alfa, 2006, 14.

i čistoćom.“[3] Promatrajući izuzetan talent svoje djece, otac je odlučio s njima krenuti na turneje po Europi.

Prvo putovanje na koje Wolfgang odlazi sa svojom sestrom i ocem bilo je ono u München 1762. godine na predstavljanje izbornom knezu Maximilianu III. Nakon toga slijedi prvo putovanje u Beč gdje otac želi svoju talentiranu djecu predstaviti carici Mariji Tereziji. Djeca na dvoru izazivaju oduševljenje svih koji su ih slušali. Putovanja po Zapadnoj Europi su se nastavljala te su Mozartovi kroz tri godine[4] posjetili mnoge gradove od kojih su najznačajniji München, Augsburg, Trier, Mainz, Frankfurt, Bonn, Bruxelles, Pariz, London, Amsterdam, Haag. Otac je želio slavu za svoju djecu, no putovanja hladnim kočijama znala su ih često iscrpiti i zbog tih velikih napora Wolfgang je obolio od šarlaha te su morali prekinuti turneju i vratiti se u Salzburg.

1768. godine, Leopold ponovno odlučuje posjetiti Beč kako bi njegova djeca sudjelovala na svečanostima povodom udaje Marie-Josephe[5]. Ovo je prvo putovanje na kojem su Mozartovi doživjeli neuspjeh. Wolfgang nije dobio audijenciju kod carice kao što je to bilo na prvom bečkom putovanju. Sada je imao svega jedanaest godina te se morao dokazati u gradu u kojem su djelovali najznačajniji skladatelji toga razdoblja klasicizma kao što su Gluck i Haydn. Leopold za vrijeme boravka u Beču dolazi na ideju da Wolfgang napiše svoju prvu operu *La finta semplice* čiji je libreto napisao Marco Coltellini prema komediji *La finta semplice.* Otac je tvrdio da ga je na ideju za pisanje opere potaknuo sam budući car Josip II. Ideja za pisanje prve Mozartove opere proslijeđena je grofu Affligiu koji je bio ravnatelj *Burgtheatra*. Kako navodi Clary[6], Affligio potpisuje ugovor, ali bez oduševljenja te se dogovore o iznosu koji je bio samo deset dukata. Spletom nesretnih okolnosti, opera nije izvedena u Beču zbog navodnog huškanja ostalih bečkih skladatelja koji su utjecali na orkestar i pjevače u kazalištu, a u međuvremenu, Mozart je napisao drugu komičnu operu *Bastien i Bastiena.* Ona je napisana na zahtjev Dr. Mesmera i izvedena na jednom bečkom perivoju te nije izazvala velike ovacije zbog toga što je djelo pisano u privatne svrhe. Obitelj je razočarana neuspjehom opere *La finta semplice* te se početkom siječnja 1769. godine vraćaju u Salzburg. Nadbiskup Sigismund von Schrattenbach, u čijoj službi djeluje Leopold kao *Kappelmeister*, ne uzima za zlo njegovo predugo izbivanje s posla, već donosi odluku u kojoj dozvoljava izvođenje opere *La finta semplice* u Salzburgu. Također, bitna činjenica je da Wolfgangu daje službu dvorskog

[3] M. CLARY: *Mozart svjetlo Božje*, 2006, 15-16.
[4] Putovanja su trajala od 1763. do 1766. godine
[5] Kći Marije Terezije
[6] M. CLARY: *Mozart svjetlo Božje,* 2006, 36.

koncertnog meštra[7]. Nadbiskup von Schrattenbach bio je pun suosjećanja za obitelj Mozart te im je davao veliku podršku u odgoju njihove djece jer je imao osjećaj za umjetnost i život umjetnika općenito. U ovom vremenskom razdoblju, Mozart piše *Misu u d-molu, KV 65* koja je izvedena 5. veljače 1769. godine.

1.2. Putovanje u Italiju

Leopold i Wolfgang u prosincu 1769. godine odlaze na putovanje u Italiju. Prva postaja bila je Rovento, a nakon toga Verona, Milano i Bologna. Ključni događaj za Mozartov opus sakralne glazbe bio je susret s padre Martinijem u Bologni koji je bio vrstan matematičar, povjesničar glazbe, skladatelj i veliki teoretičar kontrapunkta[8]. Mozart je u njemu vidio veliku podršku i prijatelja te mu je kasnije često pisao pisma o svom životu. Otac Martini bio je izuzetno cijenjen talijanski skladatelj, a Mozart je od njega naučio značajke *stilla oservata* koje će najviše koristiti u svojim zrelim djelima kada upozna stvaralaštvo J. S. Bacha i G. F. Händela. Otac i sin nakon Bologne odlaze u Firenzu te u Rim. Ondje se dogodila iznimno zanimljiva situacija u kojoj se našao mladi Mozart. Skladatelj Gregorio Allegri (1582-1652) napisao je čuvenu skladbu *Miserere, mei Deus*[9]. Zanimljivo je da je crkva zabranila iznošenje, pa čak i jedne dionice iz Sikstinske kapele. Mozart je poslušao djelo i zapisao ga po sjećanju čim je došao kući. Pri drugom slušanju sakrio je rukopis u kapu i provjerio valjanost notacije. Ispostavilo se da je sve točno zapisao. U Rimu, biskup Pallavicini uručuje Wolfgangu odličje Viteza od Zlatne ostruge[10], a na istom tom putovanju u Bologni postaje član Filharmonijske akademije. U Milanu, 26. prosinca 1770. godine, izvedena je prva Mozartova opera seria – *Mitridat,* koja je doživjela veliki uspjeh. Nakon što su tri godine i tri mjeseca proveli u Italiji, vraćaju se u Salzburg majci i sestri. Mozartovi susreti s raznim talijanskim skladateljima koje je upoznao na putovanjima Italijom imali su utjecaj na njegovo kasnije stvaralaštvo. Od svih kompozitora najznačajniji utjecaj imao je padre Martini koji je u Mozartovim zrelijim godinama bio njegov prijatelj s kojim se često dopisivao i čije je mišljenje uvažavao.

1.3. Mladenaštvo (1771.-1779.)

U kolovozu 1771. ponovno su se uputili u Milano kako bi, po narudžbi carice Marije Terezije, uprizorili kazališnu serenadu *Ascanio in Alba.* Nakon toga, umire salzburški nadbiskup von Schrattenbach te na njegovo mjesto dolazi novi nadbiskup Hieronymus Colloredo koji će ostaviti velik trag u Mozartovom životu. Nadbiskup Colloredo je, kako to

[7] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje,* 2006, 39.
[8] M. CLARY: *Mozart svjetlo Božje,* 2006, 48-49.
[9] Smiluj mi se, Bože
[10] Isto odlikovanje svojevremeno je dobio i Gluck

Pestelli[11] navodi, „čovjek novog kova, sljedbenik prosvjetiteljstva, krutih prohtjeva prema sebi samom, a i prema dužnostima drugih te nije bio nimalo ugodan kao gospodar“. Kako je Salzburg tada bio samostalna država Svetog Rimskog Carstva, bio je knez-vladar, a ujedno i nadbiskup. Colloredo je pri samom dolasku u službu smanjio proračun dvorskom kazalištu te otpustio velik dio umjetničkog osoblja, ali ne i Mozarta koji je u to vrijeme boravio u Salzburgu. Mozart surađuje s Michaelom Haydnom[12], jednim od orguljaša kneževe kapele i dvora. Otac i sin po treći put odlaze u Italiju, što im sam nadbiskup odobrava. Ondje će u Milanu dovršiti operu seriu *Lucio Silla* što će ujedno biti i zadnji Mozartov odlazak u Italiju. Nakon tog putovanja, zanimaju ga München i Beč te svim snagama teži k tome da se trajno zaposli na jednom od ta dva dvora. Odlazi na putovanje u München, gdje se izvodi njegova opera *Lažna vrtlarica* koja ponovno, kao i prethodne opere, ne dobiva trajni uspjeh. Mozart je svo vrijeme bio zaposlen u službi Colloreda i ondje nije bio zadovoljan svojim položajem. Nadbiskup mu nije dozvoljavao izbivanja iz službe, tretirao ga je kao običnu poslugu i nije znao cijeniti njegov talent te je Mozart tražio raskid ugovora. 1777. godine s majkom odlazi iz Salzburga u Pariz preko Augsburga i Mannheima.

„Najmilosrdniji kneže i gospodaru!

Roditelji se trude osposobiti djecu da sama mogu zarađivati za kruh, što je i na njihovu korist i na korist države. Ako je Bog djeci dao veći talent, to su ona obveznija da ga upotrijebe za poboljšanje svojega položaja i položaja svojih roditelja pomažući im i brinući se za svoju budućnost. Evanđelje nas uči umnožavanju talenata. Ja sam pred Bogom i pred svojom savješću dužan, u skladu s mogućnostima, biti svojem ocu zahvalan za njegovo neumorno bdijenje nad mojim odgojem, kako bih mu olakšao breme, brinem se za sebe, a onda i za svoju sestru, za nju mi je bilo žao što je tolike mnoge sate morala provesti uz krilo[13] bez nužne potrebe za tim.

Vaša visokokneževska milost ect., dopustite mi stoga milostivo da vašu milost pokorno molim za moje otpuštanje iz službe, da se prisilim iskoristiti nadolazeće jesenje mjesece i da ne moram u nadolazećim hladnim mjesecima biti izložen zlom vremenu. Vaša visokokneževska milost etc. neće mi ovu poniznu molbu uzeti nemilostivo jer, kad sam istu milost već prije tri godine molio za dopuštenje da

[11] Giorgio PESTELLI: *Doba Mozarta i Beethovena*, Zagreb: 2008, 123.
[12] Brat Josepha Haydna
[13] Vrsta glasovira

putujem u Beč, milostivo mi je, otprilike objašnjeno da se nemam čemu nadati, te da će biti bolje da svoju sreću potražim na drugom mjestu. Zahvaljujem vašoj visokokneževskoj milosti u najdubljoj poniznosti za sve primljene najviše milosti, a najlaskavijom nadom s više pohvala u svojim zrelim godinama moći ću služiti vašoj visokokneževskoj milosti. Preporučujem se uskraćenoj najvišoj blagonaklonosti i milosti.

Vaše visokokneževske milosti
mog najmilostivijeg zemaljskog kneza
i
gospodara
najponizniji i najpokorniji
Wolfgang Amadeus Mozart“ [14]

U Salzburgu je njegov status bio gori od službe kuhara, a sam je bio svjestan svojih mogućnosti, talenta i vrijednosti te mu nikako nije odgovaralo nepoštivanje njega kao skladatelja i osobe. Iz tog razloga Mozart napušta Salzburg i odlazi u Pariz. Na putovanju prema Parizu, u rujnu 1777. godine svraća, u potrazi za poslom na dvoru, u München. Pri dolasku se javio za pomoć onim vlastodršcima koji su ga podupirali kao dijete, a to su grof Seeau, Maximilijan III i drugi. Maximilijan III, koji ne želi probleme s Colloredom ga ne prima u službu, iako je s Mozartom bio u dobrim odnosima. Čak mu je govorio da nemaju uopće potrebe za glazbenicima. Nakon toga odlazi u Mannheim koji je tada bio jedno od europskih žarišta kulture i umjetnosti u kojemu su djelovali mnogi talentirani glazbenici onoga vremena. U svom jednom pismu[15] opisuje sam orkestar:

„Orkestar je izvanredan i veoma snažan. Ima deset ili jedanaest violina s dvije strane, četiri viole, dvije oboe, dvije flaute i dva klarineta, dvije horne, četiri violončela, četiri fagota i četiri kontrabasa, također trube i bubnjeve“.

U Mannheimu surađuje s drugim naraštajem mannheimske škole; Cannabichom, flautistom Wedlingom, oboistom Rammom i velikim pjevačem Raaffom,[16] te za njih piše svoja djela, kao na primjer *Koncert za obou (KV 314).* Mozart se ondje zaljubljuje u mladu pjevačicu Alojziju Weber na što otac Leopold loše reagira te ga preklinje da odmah ode iz Mannheima:

[14] W. A. MOZART: *Pisma,* Zagreb: Nova stvarnost, 2007, 40-41.
[15] Pismo ocu od 4.11. 1777.
[16] G. PESTELLI: *Doba Mozarta i Beethovena,* 2008, 124.

„U Pariz, i to s mjesta! Zauzmi svoje mjesto među velikanima: ili car ili ništa!“[17].

Alojzija je tada imala svega petnaest godina i opčinila je Mozarta svojom mladošću, ženstvenošću i glasom. Ocu je napisao da izvanredno pjeva njegove arije koje je napisao za Amicisovu[18], pjevačicu za koju je inače pisao. Naglasio je kako Alojzija pjeva zadivljujuće, lijepim, čistim glasom te da je jedino što joj nedostaje rad ne bi li bila primadona u svakom teatru.[19] Mozart niti u Mannheimu nije dobio stalno zaposlenje na dvoru, iako se tome stalno nadao i ondje boravio godinu dana. Velik doprinos njegovim simfonijama dao je upravo Mannheim gdje je puno naučio od skladatelja s kojima je boravio. Kako stalnog zaposlenja nije bilo, imao je potrebu ići dalje u Pariz. Poštujući očevu želju, sam je vidio da u Mannheimu za njega nema posla.

U Pariz stižu u ožujku 1778. godine. Mozart je imao velika očekivanja od Pariza i pariške publike. Pariz je u to doba bio prepun mladih talentiranih ljudi, a Mozart je bio jedan od njih. Bio je pomalo razočaran što ga nitko nije doživio kako je on to očekivao. Publika nije bila zainteresirana, novinari su bili zaokupljeni kontroverzom Gluck-Piccini i prijeporima pristalica talijanske i francuske glazbe[20]. Mozart piše *Sinfonia concertante, (KV 297b)* te i dalje teži zaposlenju na pariškom dvoru. Stupa u kontakt s vojvotkinjom Chabot koja ga u jednoj prilici prima u svoj dom kako bi svirao za njezine goste. Mozart je čekao više od pola sata da se vojvotkinja udostoji doći na prijem, a kada je došla, za njega nije marila, već je kartala i razgovarala s društvom i nitko nije slušao njegovo sviranje. Mozarta je to jako razljutilo te se srdito ustao od klavira i napustio prijem. Mozart sada više nije čudo od djeteta, već ozbiljan mladić, te nikome više nije senzacija. U Parizu upoznaje Noverrea, baletnog majstora Pariške opere, nada se da bi mu on mogao pomoći pri izvođenju opera i trajnom angažmanu. U nadi da će njegove opere zasjati na daskama Pariške opere, Mozart piše balet *Sitnice* koji je pridružen jednoj Piccinijevoj operi *Le Finte Gemelle*. Reakcije i komentari publike, ali i novinara, odnosili su se jedino na plesače, a o Mozartovoj glazbi nije bilo niti riječi. Mozartu se u Parizu postupno otvara put prema slobodnom zidarstvu jer ondje upoznaje i Francoisa-Josepha Gosseca koji je bio organizator „Koncerata za ljubitelje“. Preko njega upoznaje i druge slobodne zidare. U Versaillesu Mozartu su ponudili mjesto orguljaša koje je odbio**:**

[17] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje,* 2006, 107.
[18] W. A. MOZART: *Pisma*, 2007, 108.
[19] W. A. MOZART: *Pisma*, 2007, 102.
[20] G. PESTELLI: *Doba Mozarta i Beethovena,* Zagreb: HMD, 2008, 124.

„Orguljaš! Dobra bi mi služba bila na veliko zadovoljstvo, ali ne druga no služba *kappelmeistera* i to… dobro plaćena.“[21].

Jean Le Gros, voditelj duhovnih koncerata, naručuje od Mozarta simfoniju koja bi se trebala izvoditi na otvorenju Duhovnih koncerata 8. rujna. Simfoniju je završio 12. lipnja 1778., a nazvana je *Pariška (KV 297).* U njoj izražava svoje divljenje i poštovanje prema Gossecu i oduševljenje prema slobodnom zidarstvu. U Parizu 3. srpnja 1778. godine, umire Mozartova majka te taj događaj ostavlja veliki trag na njega. U pismu svome prijatelju, koje datira na ovaj datum, govori da mu je to bio najžalosniji dan u životu te da je bio u velikim strahovima i brigama oko nje.

„Umrla je ne znajući za sebe, ugašena kao svijetlo…Posljednja tri dana buncala je u vrućici, a danas je u pet sati i 21 minutu pala u komu. Izgubio sam osjećaje i razum, pritisnuo joj ruku, nije me vidjela, nije me čula, ništa nije osjećala.“[22]

Majku je pokopao u Parizu, a na sprovodu su bili samo Mozart i njegov jedan prijatelj. U periodu oko majčine smrti, piše *Sonatu za violinu u e-molu br. 21, KV 304* i *Sonatu za klavir u a-molu br. 8, KV 331* koje su njegove prve sonate za ova dva instrumenta u molu. Mozart se toga ljeta suočava s činjenicom da mu je nužno vratiti se u Salzburg jer je bio razočaran u sve što mu se dogodilo u Parizu. Umrla mu je majka, Alojzija Weber mu nije odgovarala niti na jedno pismo, o njegovom stalnom zaposlenju u Parizu niti traga, a o narudžbama za operu niti spomena.

1.4. Povratak u Salzburg i izvedba Idomenea u Münchenu

„Njegovoj visokokneževskoj milosti!
Velečasnom Svetog Rimskog Carstva Knezu!
Najmilostivijem zemaljskom knezu
i gospodaru!

Vaša me je visokokneževska milost etc. nakon smrti Cajetana Adlgassera[23] milostivo primila u službu iste milosti. Stoga ponizno molim istu milost da me dekretira kao dvorskog orguljaša. U tom se smislu u najdubljoj poniznosti preporučujem najvišoj naklonosti i milosti.

[21] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje,* 2006, 114.
[22] W. A. MOZART: *Pisma,* 2007, 135.
[23] Jedan od izuzetnih majstora kontrapunkta

Vaše visokokneževske milosti
moga najmilostivijeg zemaljskog kneza
i gospodara
najponizniji i najposlušniji
Wolfgang Amadeus Mozart“[24]

Mozart se odlučuje vratiti u grad u kojemu zna da za njega nema napretka, ali zbog svih okolnosti Salzburg je jedino mjesto gdje će moći trajno biti zaposlen. Colloredo i Mozart nisu u dobrim odnosima još od njihovog zadnjeg susreta. Nije mu odgovarao način kako ga je Colloredo tretirao. Colloredo nije volio služiti duge mise, želio je da sve bude što prije gotovo, a Mozart je imao potrebu napisati, osim *misa brevis* i pokoju dužu misu. Tako imamo i jedan primjer gdje Mozart misi daje naziv *Misa Longa*. Ovdje također možemo vidjeti kako Mozart na taktičan način ipak djeluje po svom vlastitom nahođenju iako, to nadbiskupu nije bilo drago. Jedan veliki problem za Mozarta bio je Colloredova zabrana njegovim glazbenicima na dvoru da koncertiraju izvan službe. Mozart je bio svjestan svoje genijalnosti i svog izuzetnog talenta, ali spletom nesretnih životnih okolnosti, bio je primoran na neke korake u svom životu kako bi materijalno pripomogao svojoj obitelji. Kako je vrijeme odmicalo, nezadovoljstvo je bivalo sve veće. Svoju unutarnju potrebu za glazbom nije mogao ispuniti u Salzburgu jer u to vrijeme ondje nije bilo niti kazališta niti orkestra za kakvim je Mozart žudio. Tijekom boravka u Salzburgu jedina briga mu je bila da se makne od nadbiskupa, oca i sestre. Nije želio biti sluga Colloredu, više nije mogao trpjeti očev autoritet, a ni sa sestrom više nije u odnosu u kakvom su bili za vrijeme djetinjstva. Napokon, krajem 1780. dobiva narudžbu od samoga Karla Teodora[25] za operu seriu *Idomenej, kralj Krete* čiji će libreto napisati opat Varesco iz Salzburga. Kako je opera trebala biti izvedena za kneza izbornika Bavarske, Colloredo ovaj zahtjev za izbivanjem nije mogao odbiti, ali Mozartu nije ništa govorio o mogućnosti, odnosno nemogućnosti izbivanja iz službe zbog njihovog lošeg odnosa. Mozart sa svoje dvadeset i četiri godine sam odlazi u München i ondje postavlja premijeru svoje nove opere. Publika je oduševljena i ta opera mu donosi slavu. Praizvedena je u siječnju 1781. godine te Mozart do ožujka ostaje u Münchenu. U ta dva mjeseca, u svojim pismima ocu izražava nezadovoljstvo prema Nadbiskupu i samoj službi u Salzburgu te je bilo samo pitanje vremena kada će ponovno prekinuti radni odnos. Iz Münchena, putuje u Beč na jednu dobrotvornu priredbu koju je organizirala Udruga za pomoć udovicama i siročadi grada Beča te je ondje u službi nadbiskupa

[24] W. A. Mozart: *Pisma*, 2007, 178.
[25] Izbornik Bavarske, nasljednik Maksimilijana III

Colloreda morao svirati besplatno. U Beču su se Colloredo i Mozart žustro posvađali i nadbiskup mu je naredio da se smjesta vrati u Salzburg govoreći mu da je najveća propalica koju zna. Mozart je bio svjestan, da ukoliko se ovoj naredbi pokori, za njega više nema nade. Zato on, u ovom slučaju, odbija nadbiskupovu naredbu.

> „Mozart je ponosan, ne drži sebe ničijim slugom, zna svoju vrijednost, odbija se poniziti, navlastito pred nekim tko mu je inferioran po svemu osim po rođenju.“[26]

U međuvremenu, njegova bivša simpatija, Alojzija Weber, dobila je angažman u Bečkoj operi te se njezina obitelj preselila u Beč. Niti Mozart, niti Weberovi, nisu mogli pretpostaviti da će ih sudbina ponovno spojiti. Alojzija se udala za Josepha Langea, dvorskog glumca i slikara, koji je potpisao ugovor o uzdržavanju njezine majke s obvezom da će joj tijekom cijelog života plaćati godišnje šest do sedam stotina forinti. Nakon događaja s Colloredom, Mozart će svoj smještaj naći upravo u stanu gospođe Weber, majke Constanze i Alojzije Weber, čiju će drugu kći, Constanzu kasnije i oženiti.

1.5. Slobodan umjetnik (1781.-1791.)

U Beču se Mozart odlučuje na život slobodnog umjetnika. Skladao je po narudžbama, držao privatne poduke, organizirao vlastite akademije[27] i očvrsnuo svoje veze u gradu. Njegova opera *Otmica iz Saraja* izvodi se 1782. godine u *Burgtheatru* te doživljava velik uspjeh. Tih godina upoznao je i znamenite ličnosti kao što su Haydn i Lorenzo da Ponte. Mozart se 1782. godine ženi Constanzom Weber, sestrom svoje bivše ljubavi, u čijoj je kući nakon raskida ugovora sa salzburškim nadbiskupom našao smještaj. Svom ocu nahvalio je Constanzu pišući mu sve najljepše o njoj. Čak je u tom pismu i njezine sestre omalovažavao kako bi joj dao veće značenje. Njegov otac se nikako nije slagao s tim brakom. Svoj blagoslov dao je tek nakon vjenčanja. Grof van Swieten, koji je iz službe u Beču bio poslan vršiti službu veleposlanika u Berlinu, otkriva ondje djela J. S. Bacha te ih posuđuje Mozartu kako bi ih mogao proučavati. Iste godine, u kojoj je otkrio glazbu J. S. Bacha, piše *Veliku misu u c-molu.* Ta misa je nastala kao Mozartov zavjet da će u Salzburgu izvesti jednu svoju misu kada bude vodio Constazu na upoznavanje s ocem i Nannerl. Izvedba mise ostvarila se u Salzburgu 1783. godine, ali ne u prvostolnici gdje je nekada radio za Colloreda, već u crkvi svetog Petra, a Constanza je pjevala dionicu prvog soprana. To ljeto u Salzburgu Mozart se nadao da će njegova obitelj konačno prihvatiti njegovu ženu, ali to se nije dogodilo. Nannerl i Leopold usiljeno su se držali i jasno

[26] M. CLARY: *Mozart svjetlo Božje*, 2006, 139.
[27] Naziv za javne koncerte toga vremena

dali do znanja da ju ne prihvaćaju. Dok su Mozart i Constanza boravili u Salzburgu, iz Beča su im javili da je njihov sin, Raimund Leopold, kojega su ostavili dojilji na čuvanje - umro. Taj događaj dodatno je otežao boravak u Salzburgu. Nannerl se 1784. udaje za Johanna-Baptistu von Berchtolda Sonnenberga koji je bio ugledan građanin te gajio poštovanje svih koji su ga znali. To je njemu sada bio treći brak, u koji ulazi sa petero djece iz prva dva braka. Bio je 15 godina stariji od Nannerl, koja sada ima 33 godine**.** Iste godine u rujnu Constanza je na svijet donijela Karla Theodora te se obitelj seli u kuću u *Schulerstrasse*. U Beču te zime, susreli su se Mozart i Haydn. Mozart sam kaže da je od njega naučio pisati kvartete te da je u radu na svojim kvartetima bogatio svoj glazbeni jezik u kojemu se stalno pozivao na uzor glazbenog oca Haydna. U kvartetima koje će skladati u Beču 1790. *(KV 589)* unijet će i jednu Haydnovu temu kao sjećanje na dragu osobu. Haydn će uvijek biti Mozartu podrška i pravi glazbeni prijatelj. Kao i mnogi bitni ljudi njegovog vremena, Mozart se priključuje masonima. U prosincu 1784. primljen je u činu naučnika[28]. Ključna godina Mozartova života svakako je 1785. kada njegova djela doživljavaju velik uspjeh pred bečkom publikom te se mnoga od njih tiskaju. Te godine, u Beču ga posjećuje njegov otac te proživljava sinov uspjeh i slavu o kakvoj je sanjao. Bio je to posljednji susret oca i sina. Mozart još uvijek ne odustaje od nade u svoje operno stvaralaštvo te čezne pisati njemačku operu, ali kako u Beču u to vrijeme raste simpatija publike za talijanskom operom, Mozart se odlučuje napisati jednu *operu buffu.* S Lorenzom da Ponte dogovara pisanje libreta prema Beaumarchaisovoj komediji *Figarov pir*. Lorenzo da Ponte, pjesnik, porijeklom Židov, postat će Mozartov pisac libreta za njegove najuspješnije opere. Da Ponte nije mogao ne prepoznati Mozartovu genijalnost te o njihovom susretu piše:

> „Po mom mišljenju u Beču postojala su samo dva *maestra* dostojna tog imena: Martini (u tom trenutku miljenik Josipa II.) i Wolfgang Mozart, koga sam u to doba imao prigodu susresti u baruna von Wezlara[29], njegovoga velikog obožavatelja i prijatelja. Wolfgang Mozart, premda prirodno obdaren glazbenim genijem koji je, možda, bio nadmoćan svim skladateljima svijeta, prošlim, sadašnjim i budućim, tim svojim božanskim genijem nikada nije mogao dokraja zablistati u Beču, poradi spletaka svojih neprijatelja. Ostao je malo poznat i prezren, sličan dragulju koji, skriven u utrobi zemlje, krade u nje tajnu njezine krasote.“[30]

[28] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje, 2006, 212*.
[29] Mozartov stanodavac, bogati Židov
[30] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje*, 2006, 189.

U to vrijeme paralelno su se vršile pripreme i za druge dvije opere, a to su bile Righijeva i Salijerijeva te su njih dvojica svo vrijeme klevetali i radili spletke Mozartu ne bi li se na bilo koji način okončao projekt *Figarov pir*[31]. Ta opera ima revolucionarno značenje za povijest glazbe i samu operu uopće. Mozart izabire djelo koje je bilo zabranjeno za izvođenje na kazališnim daskama Njemačke. Uz pomoć Da Pontea, kojega je car izuzetno cijenio, uspijeva takvu dramu uobličiti u operu koja će izrugivati plemstvo, a glavni likovi bit će obično pučanstvo. Zanimljivo je da je u to vrijeme Mozartovu Suzannu pjevala Nancy Storace s kojom je Mozart imao nježno prijateljstvo[32]. Njih dvoje su se često dopisivali nakon njezina odlaska iz Beča, ali nažalost, Mozartova pisma upućena njoj su trajno izgubljena te ne znamo jesu li ikada imali nešto više od samog prijateljstva. Car je 1786. godine organizirao glazbeni dvoboj Salieria i Mozarta o kojemu ne znamo kako je završio jer niti jedan, niti drugi skladatelj nisu ostavili pisanog traga. Iste godine u Pragu izvodi se njegova opera *Figarov pir.* Publika ondje najiskrenije i najsrdačnije pozdravlja operu i njezinog tvorca te Mozart odlazi na putovanje u Prag gdje treba uživati svoju slavu što mu je donijela ova opera. Ondje se od njega naručuje još jedna talijanska opera. U međuvremenu, 1787. godine umire njegov otac Leopold te nakon ovog događaja sve u Mozartovom društvenom životu pomalo kreće silaznom putanjom. Mozart započinje pisanje *Don Giovannia*, opere koju piše za Prag po narudžbi, a za libretista odabrao je da Pontea koji je istovremeno pisao još dva libreta, za Salieria i Martinija. Konačno se 29.10.1787. godine u Pragu praizvodi njegov *Don Giovanni* koji je doživio veliki uspjeh. Nakon praizvedbe, Mozart ostaje u Pragu još 15 dana te se zajedno sa svojom ženom vraća u Beč jer ona u prosincu treba roditi. U to vrijeme umire Gluck koji je vršio službu *Kammerkompositora* te je Mozart bio na njegovom pogrebu. Nakon što je u Beču, po Mozartovoj želji postavljen *Don Giovanni*, reakcija publike bila je opće negodovanje, razočarenje i omalovažavanje kompozitora. Na jednoj od izvedbi bio je i Haydn koji je branio Mozarta i njegovu glazbu te rekao da je Mozart najveći kompozitor na svijetu. Sam car Josip II izrazio je oduševljenje za operu, ali je naglasio kako to nije opera po bečkom slušateljskom ukusu. Nakon svih događanja s operom, Mozart napokon dobiva stalno zaposlenje kao „skladatelj carskog i kraljevskog komornog orkestra“ čiji je naslov obećavajući, ali dužnost nije. Posao prihvaća zbog teške obiteljske financijske situacije, Constanza je trebala roditi njihovo četvrto dijete te se morao pobrinuti da obitelj ima stalna primanja. Na ovoj dužnosti morao je pisati glazbu za careve službene balove, a za to je bio premalo plaćen. Obitelj se ponovno seli u novi stan gdje započinju njihove nesuglasice. Mozart se upušta u dugove jer nema dovoljno novca, a

[31] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje,* 2006, 224.
[32] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje,* 2006, 231.

Constanza je iscrpljena zbog svih trudnoća i smrti djece. Umire i njihovo novorođenče, malena Teresa koja je tada imala svega šest mjeseci. Constanza je 1789. ponovno u drugom stanju, a Mozart odlazi na putovanje u Njemačku sa svojim učenikom knezom Karlom von Lichnowskym, krajnji cilj im je Berlin. Kada se vratio u Beč Constazna je bila bolesna i bilo joj je potrebno liječenje. Na pretplatničkim koncertima, što ih je Mozart organizirao, ne nalazi se više bezbroj pretplatnika, jedino je ostalo ime baruna van Swietena. U tom razdoblju, Car naručuje od Mozarta operu koja u sebi ovoga puta ima istinit događaj, a idejni temelj bit će bečka aristokracija. Ta opera bila je *Così fan tutte* koja je praizvedena u siječnju 1790. godine. U veljači umire car te na njegovo mjesto dolazi Leopold II koji ne pokazuje interes za glazbu, a još manje za kompozitore. Prva predstava koju je gledao nakon ustoličenja bila Salierijeva *Axur, Re d'ormus* te istog imenuje za *kapellmeistera*. Tako je Mozart još jednom ostao bez željenog radnog mjesta. Constanza je u to vrijeme često bila bolesna zbog svih teškoća pri porodu te je boravila u toplicama, a Mozart je imao sve manje pažnje za nju. Tada je imao najviše financijskih problema, a i njegovo zdravstveno stanje je bilo sve lošije. Odlazi u Frankfurt kako bi sudjelovao na ustoličenju cara te je zbog toga morao zadužiti pokućstvo i posuditi novac od lihvara jer više nije imao ništa. Koncerata nije bilo, akademije nije održavao jer nije imao pretplatnika, a bečka publika više nije bila zainteresirana za njega. Iz Frankfurta odlazi u Mannheim, München i Meinz u kojima ga slave te ondje susreće slobodne zidare. Vraća se u Beč gdje boravi sam jer se Constanza još uvijek nije vratila iz toplica. Ona će u studenom roditi kći Anu koja umire odmah nakon rođenja. Svoj posljednji koncert Mozart je održao u Dvorani *Jahn* pred nezainteresiranom publikom. Preostao mu je još samo jedan đak, Franz Xaver Süssmayr. U posljednjoj godini Mozartova života, u Beču se premijerno izvodi *Čarobna frula* koju je naručio Emmanuel Schikaneder. Ta opera sadržavat će sve ono što Mozart jest, a glavna tema bit će preuzeta iz slobodnog zidarstva.

> „To će mu djelo biti zadnje, istodobno i najpotpunije od svih napisanih za pozornicu. U njemu će biti zastupljene sve sastavnice bečke komedije: popularni *lied* s Papagenom, predivna arija sa Sarastrom, stanoviti podsjećaji na *operu buffa* s Papagenom i Papagenicom, *opera seria* s Kraljicom noći, pa klasična bečka komedija s Taminom, lirska tragedija s koračnicom svećenika i zbora, svečani vjerski stil pjevanja s pjesmom vitezova: sve što i inače simbolizira Mozartovo djelo u cjelini…“[33]

[33] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje*, 2006, 313.

Istodobno dok piše *Čarobnu frulu,* od nepoznatog naručitelja dobiva narudžbu za *Requiem*. Kasnije se ustanovilo da je taj nepoznati naručitelj bio grof Franz Walsegg-Stuppach[34]. On je djelo naručio u spomen na svoju ženu koja je umrla nekoliko mjeseci ranije. Povodom praške krunidbe novog kralja Leopolda II, Mozart piše operu *Titovo milosrđe* u suradnji s libretistima Caterinom Mazollom i Pietrom Metastasiom. Lorenzo da Ponte je otišao u London jer ga je car otpustio. Praizvedba se dogodila u rujnu 1791. godine te niti ova opera nije uspješno zaživjela. Bilo je to zadnje skladateljevo putovanje prije smrti. Na povratku u Beč, imao je zadatak završiti *Requiem* i *Čarobnu frulu* koja se treba praizvesti 30. rujna. Već vidno bolestan i iscrpljen, Mozart se trudi završiti ju. Kako se već naviknuo da njegove opere ne izazivaju oduševljenje bečke publike, pomislio je da će tako biti i s ovom operom. *Singspil* koji se završio i praizveo u Beču, izuzetno se svidio bečkoj publici. Ovom operom otvorio je put njemačkoj operi, a istovremeno je ispunio i svoju dugogodišnju želju za pisanjem njemačke opere. U srpnju je Mozart doživio halucinatornu viziju o kojoj je pričao Constanzi. Ispričao joj je da je jednom zgodom vidio bijeloga konja koji se zvao Smrt[35]. Ona se svim silama trudila da mu takve misli izbaci iz glave, ali Mozartu je sudbina odredila tragičan kraj. Njegov *Requiem* ostao je nedovršen, a po njegovim naputcima, završio ga je njegov učenik F. X. Sussmayr. Umro je 5. prosinca 1791. godine u svom domu. Na sprovodnu misu u crkvu svetog Stjepana pratili su ga njegovi najbliži, ali nitko nije išao do njegova groba. Tada je bila praksa da se siromašne građane pokopa izvan grada u zajedničke grobnice jer to nije iziskivalo dodatne troškove, a kako obitelj tada nije imala novca, nisu imali drugog izbora. Vijest o njegovoj smrti proširila se po cijeloj Europi, a najveći oproštaj od njega zbio se u Pragu u kojem je bio izrazito štovan i cijenjen. Ondje se slavila sveta misa zadušnica na kojoj je sudjelovalo oko 120 glazbenika koji su izvodili Rosettijev *Requiem* Mozartu u spomen.

2. Kompozitor

„Nekad se iz sretnih životnih trenutaka kod Mozarta rađa tmurna glazba, a nekada paralelno s teškim situacijama proistječe neočekivana veselost, razigranost i optimizam. Mozart je klasični stil doveo do vrhunca, a obogatio ga je upravo onim što do tad nije za njega bilo karakteristično – tragičnim bojama, glazbenim sklopovima koji odaju teška raspoloženja i tragično u najopćenitijem smislu. Time je Mozart klasični stil doveo do

[34] Posjednik dvorca Stuppach u županiji Semmering
[35] M. CLARY: *Mozart Svjetlo Božje,* 2006, 336.

vrhunca i približio ga romantizmu i ekspresionizmu te tako postavio temelje kasnijem razvoju glazbe.“[36]

2.1. Stil

Prema Pestelliu, na Mozartovo su stvaralaštvo utjecali mnogi stilovi koji su bili popularni u 18. stoljeću, a to su: ekstrovertna strana galantnog stila koja podrazumijeva pjevnu melodiju i albertinski bas. Ta dva važna glazbena parametra predstavljena su kao „najzamjetljivija očitovanja, a pravilna struktura fraze kao najdosljednija značajka.“[37] Glazbenici koji su mu bili uzor su: J. Ch. Bach, Wagenseil i drugi skladatelji iz njegovog bečkog kruga, te Talijani: Gallupi, Paradisi i Rutini. Zatim ozbiljna strana galantnog (osjećajnog) stila u njegovim kompozicijama očituje se po uzoru na C. Ph. E. Bacha i depresivne aspekte Schoberta i Johanna Gottfrieda Eckardta**.** Karakteristični su molski tonaliteti, harmonijsko eksperimentiranje i maštovito preludiranje koje ukida strofičku pravilnost i stalno odgađa cilj. *Stille oservatto* u njegovim se kompozicijama očituje u pisanju kontrapunkta u strogom stilu. Ovim stilom pisanja, dobio je podršku od akademskih teoretičara. Improvizirani, svjetovni kontrapunkt označava imitativni stil unutar sustava slobodnog razgovora. Zahvaljujući van Swietenu, Mozart upoznaje djela J. S. Bacha čije će ga kompozicije toliko oduševiti da će se njegovo daljnje stvaralaštvo razviti u kompleksnije i složenije polifone kompozicije po uzoru na Bacha. U njegovim će se kompozicijama očitovati načelo tematske jasnoće i traženje lako prepoznatljivih tema u kojima Mozart stapa plesne ritmove i melodijske artikulacije kroz arije ili popularne pjesme koje su lako pamtljive. Kako bi upotpunio prethodno načelo, njemu pridodaje i načelo tematske razrade te se ono kod njega ne upotpunjuje samo ornamentiranim variranjem, već je potrebno da i sama tema bude pomno odabrana te mora zadovoljavati stroge kriterije buduće razrade. U svojim kompozicijama unosi i herojski stil, što je utjecaj talijanske *opere serie* i Gluckove operne reforme. To se primjećuje u deklamacijama, *recitativima accompagnatima* te izrazitom dramskom napetošću. Talijanska opera i njezin komični stil utječu na njegovo skladanje u *operi buffa* koju piše po uzorima na Goldonija, Piccinija, Castija i Paisiella. Nadalje, pučki komični stil pridonosi mu njemački i bečki *Singspiel,* te talijanska *opera buffa*. Kasnije taj utjecaj vidimo i u njegovim glazbenim šalama čije podrijetlo proizlazi iz naroda.

> „I dok je slobodno posezao za već postojećim, gradio je poveznice u dotad nepoznatoj mjeri i zasnivao međudjelovanje različitih stilova, vješto miješajući

[36] N. ELIAS: *Mozart. Sociologija jednog genija,* Zagreb: Jesenski i Turk, 2007. iz predgovora O. Čaldarovića.
[37] G. PESTELLI: *Doba Mozarta i Beethovena,* Zagreb, 2008, 120-121.

tipizirane likove i klišeje, nikad pritom ne izazivajući nesklad, te stvorio zasebni glazbeni jezik u kome je sve moguće.“[38]

2.2. Mozartova crkvena glazba

Rosen[39] nas uči da je Katolička crkva kroz cijelo 18. stoljeće bila „neprijatelj“ instrumentalne glazbe u crkvi smatrajući je nedostojnom zbog svjetovnih elemenata koje su pod utjecajem opere kompozitori u nju unosili. Austrijska vlada 80-tih godina 18. stoljeća donosi naredbu o ograničenju u korištenju određenih instrumenata u liturgiji, a to je zapravo bilo najplodnije razdoblje za Mozarta i Haydna i razvoj instrumentalne glazbe uopće. Vokalna se glazba smatrala dostojnijom od instrumentalne za izvođenje u crkvi za vrijeme liturgije, a simbolika *a capella* glazbe imala je i značenje čistoće.

Kada generaliziramo klasicističko razdoblje, smatramo ga kao veliki razvoj instrumentalne glazbe. Glavno pitanje koje su crkvenjaci u 18. stoljeću postavljali, bilo je služi li glazba na misnim slavljima kako bi uveličavala slavlje ili je njezina služba ilustrirati tekst.[40] Smatrali su da je renesansna crkvena glazba najdostojnija za izvođenje u crkvi pa zato dolazi do neslaganja između mnogih umjetnika i Crkve. Vrijeme je nalagalo nova pravila, nove forme, nove ideje, ali Crkva se konzervativno držala starih polifonih majstora pomalo omalovažavajući nove generacije i njihov stil pisanja. Rosen[41] navodi da je Crkva u 18. stoljeću najviše imala pritužbi zbog „neprirodno uzvišenih i odgovarajuće veselih“ pozadinama u djelima *Kyrie* i *Agnus dei.* Skladateljska tradicija bila je takva da ta dva stavka moraju imati u sebi pokajnički i molitveni ugođaj kako bi bili dostojni za izvođenje u crkvama. Većina kompozitora je pisala mise koje su davale utisak crkvenjacima da je glazba grubo udaljena od teksta.[42] Jedino što su galantni kompozitori mogli napraviti kako bi bili prihvaćeni od crkve jest da budu arhaični i da se pozovu na stare uzore (renesansu i barok). Mozartovo poznavanje baroknog kompozitorskog stila je neosporno. Njegovo poznavanje Bachova, Handlova i Hasseova rada pomogli su mu kako bi svoj glazbeni izričaj iznio u neslućene razmjere. Najprikladniji prikaz za usporedbu Mozartove genijalnosti u korištenju starog i novog stila očituje se u *Velikoj misi u c-molu* u stavku *Kyrie.* U njemu po svojim harmonijskim sekvencama i po homogenoj ritamskoj strukturi odgovara načinu starog stila, a onda nakon toga radi savršen kontrast u C*hriste eleison* koji piše galantnim stilom za solo sopran u kojem je prikazana sva ljepota ljudskog glasa. Forma

[38] G. PESTELLI: *Doba Mozarta i Beethovena,* 2008, 122.
[39] C. ROSEN, *Klasični stil,* Beograd: Nolit, 1979, 453.
[40] C. ROSEN, *Klasični stil*, 1979, 454.
[41].C. ROSEN, *Klasični stil*, 1979, 454.
[42] C. ROSEN, *Klasični stil*, 1979, 455.

nije narušena, nego je produbljena i uzvišena. Einstein[43] tvrdi da ako bi se nešto moglo zamjeriti Mozartovoj crkvenoj glazbi, onda to nije njezina svjetovnost, već to što ona nije „ovozemaljska". Tadašnji tradicionalni kompozitori pisali su strogim stilom (*stille osservato*), a Mozartove kompozicije napisane su djelomično mješovitim stilom. Takav stil označava više homofonih zborskih dijelova, koncertne elemente, utjecaj njemačke suite i francuske uvertire. Einstein navodi da je tradicija zahtijevala da se dijelovi mise *Cum Sancto Spiritu* i *Et vitam venturi* pišu individualirizano u polifonom stilu u odnosu na cijeli stavak kao što je to bila praksa i s drugim završnim stavcima ostalih liturgijskih djela.[44] Takav pristup prikazuje da je Mozart idejno poštivao tradiciju starijih kompozitora, ali u svoja djela unosi ipak nešto novo i drugačije od tradicije.

2.3. Mozartove mise

Mozart je prve mise krenuo pisati kao dijete. U Köchelovom katalogu zapisano je da je prvi stavak mise koji je Mozart napisao bio *Kyrie u F-duru KV 33*, koju je napisao kao desetogodišnjak 1766. godine. Dvije godine kasnije, napisao je motet *Veni, Sancte Spiritus*, a 1769. godine *Misu u d-molu, KV 65 i Misu Dominicus u C-duru, KV 66*. Tu misu napisao je povodom zaređenja Cajetana Hagenauera, sina Lorenza Hagenauera koji je bio obiteljski prijatelj Mozartovih. Djelo je izazvalo divljenje među poznavateljima glazbe jer je upravo dijete od 12 godina bilo kompozitor tako velikog i maestralnog djela. Mozart je samo dvije mise pisao po narudžbi i to obadvije u Beču: *Misu u c-molu, KV 139,* napisana za posvećenje crkve *Waisenhaus* u Beču, i drugu *Requiem* koji nije završio. Ostale mise je najviše pisao za potrebe salzburške crkve, a to su: *Misa brevis u G-duru, KV 49(47b); Misa brevis u C-duru, KV115; Misa brevis u F-duru, KV 116; Misa brevis u G-duru, KV 140; Misa Trinitatis u C-duru, KV 167; Misa brevis u F-duru, KV 192; Misa brevis u D-duru, KV 194; Misa brevis u C-duru, KV 220; Misa (Credo) u C-duru, KV 257; Misa brevis (Spaur) u C-duru, KV 258; Misa brevis (sa orguljskim solom) u C-duru, KV 259; Misa longa u C-duru, KV262; Misa brevis u G-duru, KV 275; Krunidbena misa u C-duru, KV 317; Misa solemnis* u C duru, *KV 337*. Nakon odlaska iz Salzburga u Beč napisao je *Veliku misu u c-molu, KV 427* te *Rekvijem, KV 626*.

[43] A. EINSTEIN: *Mozart*, 1987, 351.
[44] A. EINSTEIN: *Mozart*, 1987, 351.

3. Misa – liturgija i glazbeni oblik

3.1. Liturgija

Misa je središnje slavlje Katoličke Crkve u kojemu se slavi spomen muke, smrti i uskrsnuća Isusa Krista. U njoj se slavi Njegova nekrvna žrtva pod prilikama kruha i vina. Zapadni misni obred do Drugog vatikanskog koncila (1962.-1965.) služio je misu na latinskom jeziku, a nakon toga slavlja su dozvoljena na narodnom jeziku. Iznimku čine pojedine biskupije koje su se služile glagoljaškom tradicijom. Misa sadrži promjenjive *(proprium)* i stalne *(ordinarium)* dijelove. Nepromjenjivi dijelovi mise se recitiraju ili pjevaju pri svakoj misi, a to su: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* i *Agnus Dei*. Ostali tekstovi se mijenjaju ovisno u kojem crkvenom vremenu se nalazimo. Takve tekstove nazivamo promjenjivi dijelovi Mise ili *proprium de tempore* koji čine: *Introitus, Graduale, Offertorium, Communio.*

3.2. Glazbeni oblik

Prema načinu izvođenja mise, u obredima Katoličke Crkve razlikujemo: tihu misu *(missa lecta ili missa privata)* koja se u potpunosti čita i ona nema pjevanih dijelova, zatim pjevanu misu *(missa cantata)* koja se dijeli na *missu brevis* (kratka misa) i *missu solemnis* (svečana misa). Prema Skrovranu i Peričiću[45] misa je prošla tri glavna razvojna stupnja: **Koralna misa** koja se pjevala jednoglasno na gregorijanske napjeve, a izvođači su svećenik i zbor. Danas se koralne mise izvode uz harmonijsku pratnju orgulja. **Višeglasna *a cappella* misa** pojavila se u 14. stoljeću, a svoj procvat doživljava u vrijeme renesanse. Glavna njezina karakteristika je u tome što je cijela misa pisana na *cantus firmus* koji je uzet iz gregorijanskog korala ili čak iz svjetovnog napjeva. Naziv mise dolazio je najčešće iz preuzetog gregorijanskog napjeva ili svjetovne popijevke. Najznačajniji skladatelji *a cappela* misa su: Dufay, Ockeghem, Obrecht, Jasquin des Pres, Orlando di Lasso i G. P. Palestrina. **Orkestralna misa** za zbor i soliste s orkestralnom pratnjom razvila se u 17. stoljeću. Po načinu obrade slična je kantati, a misni stavci kod velikih baroknih misa mogu biti podijeljeni na više brojeva: zborove, arije i duete... Oblik stavka u misama ovisi o tekstu. Tako je *Kyrie* najčešće trodijelan, a *Gloria* i *Credo* su građeni od više kontrastnih dijelova. U *Sanctusu* se izdvaja *Benedictus* kao lirska epizoda, a *Agnus Dei* kako bi zaokružio cijelo djelo često koristi određene tematske ulomke iz prijašnjih stavaka.

[45] Dušan SKOVRAN, Vlastimir PERIČIĆ: *Nauka o muzičkim oblicima,* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991, 359-361.

3.3. Tekst mise

3.3.1. *Kyrie* (Gospodine)

„Poslije pokajničkoga čina uvijek počinje Gospodine, smiluj se, ako već nije bio uključen u sam pokajnički čin. Budući da je to pjesma kojom vjernici kliču Gospodinu i mole njegovo milosrđe, obično je izvode svi, tako da u njoj sudjeluje puk i pjevački zbor ili pjevač. Svaki se poklik obično ponavlja dvaput, no ne isključuje se, s obzirom na duh pojedinih jezika, glazbe ili drugih okolnosti, ni veći broj ponavljanja. Kada se Gospodine, smiluj se pjeva kao dio pokajničkoga čina, pojedinim poklicima prethodi trop[46].“[47]

Kyrie eleison	Gospodine, smiluj se
Christe eleison	Kriste, smiluj se
Kyrie eleison	Gospodine, smiluj se

3.3.2. *Gloria* (Slava)

„Slava je veoma drevan i častan himan kojim Crkva, sabrana u Duhu Svetome, slavi Boga Oca i Jaganjca te mu se moli. Tekst ovoga himna ne može se zamijeniti nekim drugim. Započinje ga svećenik ili, ako je prikladno, pjevač ili zbor, a pjevaju ga ili svi zajedno ili puk naizmjence sa zborom, ili sam zbor. Ako se ne pjeva, trebaju ga moliti svi zajedno ili u dvije skupine koje jedna drugoj naizmjence odgovaraju. Pjeva se ili govori nedjeljom, osim u došašću i korizmi, na svetkovine i blagdane te u posebnim svečanijim zgodama.“[48]

Gloria in excelsis Deo	Slava Bogu na visini!
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	I na zemlji mir ljudima dobre
Laudamus te, benedicimus te,	volje.
adoramus te, glorificamus te,	Hvalimo Te. Blagoslivljamo Te,
gratias agimus tibi propter magnam gloriam	klanjamo Ti se, slavimo Te.
tuam,	Zahvaljujemo Ti radi velike
Domine Deus, Rex caelestis,	slave Tvoje.
Deus Pater omnipotens.	Gospodine Bože, Kralju nebeski,
Domine Fili unigenite, Iesu Christe,	Bože Oče Svemogući.

[46] Oblik srednjovjekovne pjesme koja je nastala proširenjem i ukrašavanjem zadanog liturgijskog teksta.
[47] HRVATSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA: *Rimski misal opća uredba*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004, 15.
[48] HBK: *Rimski misal opća uredba*, 2004, 16.

Domine Deus, Agnus Dei,	Gospodine Sine jedinorođeni, Isuse Kriste,
Filius Patris,	Gospodine Bože, Jaganjče Božji,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis;	Sine Očev. Koji oduzimaš grijehe svijeta, smiluj nam se.
qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	Koji oduzimaš grijehe svijeta, primi našu molitvu.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Koji sjediš s desne Ocu, smiluj nam se.
Quoniam tu solus Sanctus,	Jer Ti si jedini svet,
tu solus Dominus,	Ti si jedini Gospodin,
tu solus Altissimus,	Ti si jedini Svevišnji,
Iesu Christe,	Isuse Kriste.
cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris. Amen.	Sa Svetim Duhom, u slavi Boga Oca. Amen.

3.3.3. *Credo* (Vjerujem)

„Simbol vjere treba da pjeva ili govori svećenik s narodom nedjeljom i svetkovinama. Može se govoriti i u posebnim svečanijim slavljima. Ako se pjeva, započinje ga svećenik ili, ako je zgodno, pjevač ili zbor, a pjevaju ga ili svi zajedno ili puk naizmjence s pjevačkim zborom. Ako se ne pjeva, govore ga ili svi zajedno ili u dva zbora koji uzajamno jedan drugomu odgovaraju.“[49]

Credo in unum Deum;	Vjerujem u jednoga Boga,
Patrem omnipotentem,	Oca svemogućega,
factorem coeli et terrae,	stvoritelja neba i zemlje,
visibilium omnium et invisibilium.	svega vidljivoga i nevidljivoga.
Credo in unum Dominum Jesum Christum,	I u jednoga Gospodina našega Isusa Krista,
Filium Dei unigenitum,	jedinorođenoga Sina Božjega.
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.	Rođenog od Oca prije svih vjekova.
Deum de Deo, lumen de lumine,	Boga od Boga, svjetlo od svjetla,
Deum verum de Deo vero,	pravoga Boga od pravoga Boga.
Genitum non factum,	Rođena, ne stvorena,
consubstantialem Patri:	istobitna s Ocem,

[49] HBK: *Rimski misal opća uredba*, 2004, 19

per quem omnia facta sunt.	po kome je sve stvoreno.
Qui propter nos homines,	Koji je radi nas ljudi
et propter nostram salutem	i radi našega spasenja
descendit de coelis.	sišao s nebesa.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto	I utjelovio se po Duhu Svetom
ex Maria Virgine: et homo factus est.	od Marije Djevice: i postao čovjekom.
Crucifixus etiam pro nobis	Raspet također za nas:
sub Pontio Pilato,	pod Poncijem Pilatom
passus et sepultus est.	mučen i pokopan.
Et resurrexit tertia die	I uskrsnuo treći dan,
secundum Scripturas.	po Svetom Pismu.
Et ascendit in coelum:	I uzašao na nebo:
sedet ad dexteram Patris.	sjedi s desne Ocu.
Et iterum venturus est cum gloria,	I opet će doći u slavi
judicare vivos et mortuos:	suditi žive i mrtve,
cujus regni non erit finis.	i njegovu kraljevstvu neće biti kraja.
Credo in Spiritum Sanctum,	I u Duha Svetoga,
Dominum, et vivificantem:	Gospodina i životvorca;
qui ex Patre Filioque procedit.	koji izlazi od Oca i Sina.
Qui cum Patre et Filio simul	Koji se s Ocem i Sinom skupa časti
adoratur et conglorificatur:	i zajedno slavi;
qui locutus est per Prophetas.	koji je govorio po prorocima.
Credo in unam sanctam	I u jednu svetu
catholicam et apostolicam Ecclesiam.	katoličku i apostolsku Crkvu.
Confiteor unum baptisma,	Ispovijedam jedno krštenje
in remissionem peccatorum.	za oproštenje grijeha.
Et expecto resurrectionem mortuorum	I iščekujem uskrsnuće mrtvih.
et vitam venturi sæculi. Amen.	I život budućega vijeka. Amen.

3.3.4. *Sanctus* (Svet), *Benedictus* (Blagoslovljen)

Prema *Rimskom misalu* [50] Svet je poklik kojim se sav puk pridružio nebeskim silama te pjeva Svet. Dio je euharistijske molitve i izgovara ga sav narod sa svećenikom. „U Rimskom

[50] HBK, *Rimski misal opća odredba,* 2004, 22.

misalu iz 1570. Sanctus zajedno s Benedictusom pronalazi svoje mjesto na kraju predslovlja[51].“[52]

Sanctus, Sanctus, Sanctus	Svet, svet, svet,
Dominus Deus Sabaoth	Gospodin Bog Sabaot
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	Puna su nebesa i zemlja tvoje slave.
Hosanna in excelsis.	Hosana u visini.
Benedictus qui venit in nomine Domini.	Blagoslovljen koji dolazi u ime
Hosanna in excelsis.	Gospodnje. Hosana u visini.

3.3.5. *Agnus Dei* (Jaganjče Božji)

„Molitveni zaziv Jaganjče Božji po običaju pjevaju zbor ili pjevač, a narod odgovara, ili se barem moli naglas. Taj zaziv prati lomljenje kruha te se zato može ponavljati koliko je potrebno sve dok se obred ne završi. Zadnji put zaključi se riječima daruj nam mir.“[53]

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Jaganjče Božji, koji oduzimaš grijehe svijeta, smiluj nam se.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Jaganjče Božji koji oduzimaš grijehe svijeta, smiluj nam se.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	Jaganjče Božji koji oduzimaš grijehe svijeta, daruj nam mir.
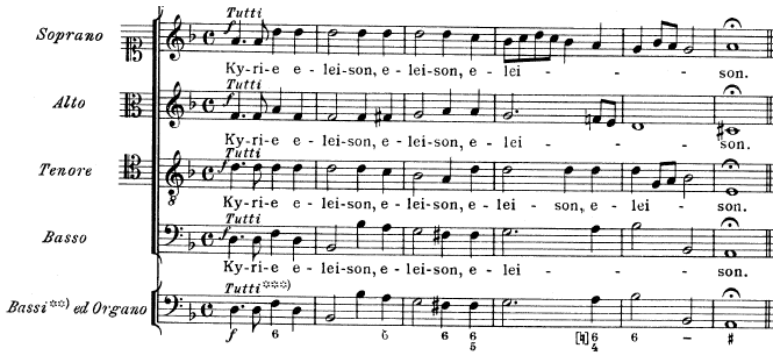
4. Misa brevis u d-molu, KV 65

Misa Brevis u d-molu KV 65, u Mozartovom rukopisu datira iz 14. siječnja 1769. godine pri njegovom povratku iz Beča u Salzburg. Prvi put izvedena je 5. veljače 1769. u nedjelju prije Pepelnice. Einstein navodi da bi se neuobičajen tonalitet mise mogao objasniti svrhom u kojoj je ovo djelo napisano, a to je početak četrdesetosatne molitve[54] u crkvi Univerziteta u Salzburgu. Stoga navodi da je to „korizmena misa[55]“. Prema baroknoj tradiciji koja je u salzburškoj katedrali imala utjecaj do 19. stoljeća, orkestracija je pisana za tri trombona *colla parte*, dvije violine, violončelo, orgulje, zbor i soliste.

[51] Predslovlje je uvodni dio euharistijske molitve u svetoj misi
[52] Vinka BEŠLIĆ: Sanctus — kroz povijest do danas, *Obnovljeni život*, 2016, 71, 4, 475–487.
[53] HBK: *Rimski misal opća uredba,* 2004, 24.
[54] Jedna narodna pučka pobožnost
[55] A. EINSTEIN: *Mozart,* 1987, 357.
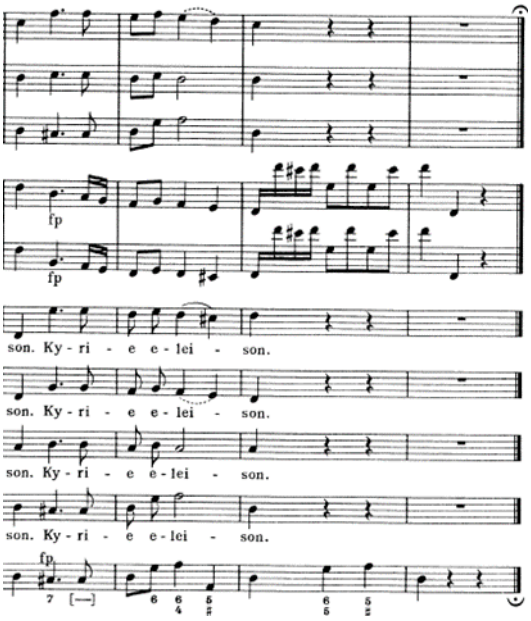
4.1. Kyrie

Stavak započinje svečanim početkom u homofonom slogu. Tempo je *Adagio.*



Slika 1. *Adagio*

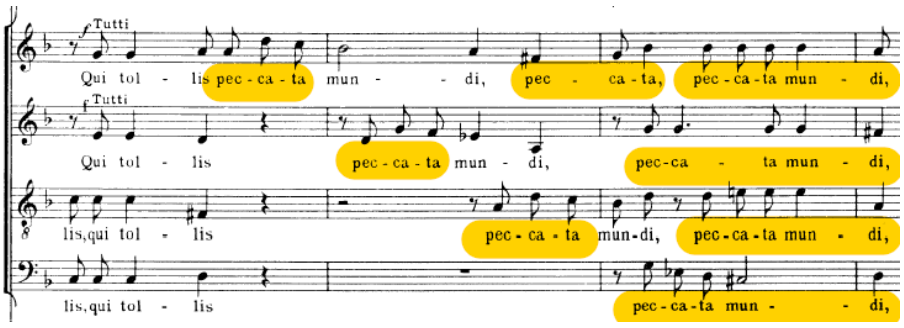
Karakter *„Kyria"* je staložen, a kroz uvodni *adagio* dočarava se posebna nota ozbiljnosti. Slijedi promjena tempa iz *Adagia* u *Allegro,* a ujedno i promjena mjere iz četveročetvrtinske u tročetvrtinsku. Ovim načinom napravio je dva kontrastna dijela koja objedinjuje jedna glazbena cjelina. Kako bi kontrastirao muzičkoj misli iz prethodnih 8 taktova, Mozart piše "*Christe eleison"* u paralelnom dur tonalitetu (F-dur) te se prvi put u misi pojavljuju solisti koji pjevaju svaki po jednu dvotaktnu frazu – prvo nastupaju sopran i alt, a nakon njih tenor i bas. Zbor se priključuje nakon četiri takta u forte dinamici te potvrđuje muzičku misao „*Christe eleison"* koja završava dominantom g-mola. „*Kyrie"* u 24. taktu započinje tonikom g-mola te je on ujedno posredni tonalitet za povratak u početni d-mol gdje se javlja idejni materijal s početka *Allegra*. Muzička ideja s početka „*Kyria*" je u 28. taktu gotovo u potpunosti ista. Ono što je različito jest proširenje završnog dijela. Za uvjerljiviji završetak prvog stavka, Mozart se ne zaustavlja na prvoj dobi 37. takta, već još jednom ponavlja harmonijsku progresiju iz 35. takta, s tim da koristi mnogo alata za istaknuti nakalemljeni dio: generalna dinamika je *fp,* skok u melodijskoj liniji za nonu, skok u skoro svim dionicama prema gore, skoro u svim dionicama isti ritam (samo violine imaju varirani ritam, dok je u 35. taktu raznolik ritam).



Slika 2. Proširenje

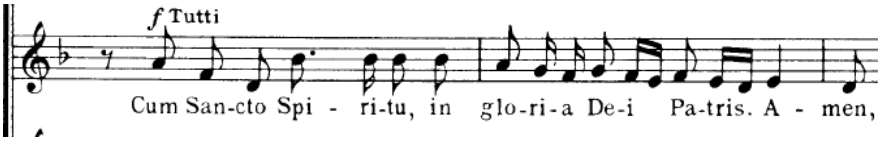
4.2. Gloria

Stavak počinje imitacijom gdje tri donja glasa imitiraju soprane. U četvrtom taktu kadencira u d-molu te u 5.taktu započinje rad na tematskom materijalu po principu pitanje-odgovor (solo-tutti). Takav pristup glazbenoj ideji ovog stavka pospješuje postizanje kontrasta s kojima stvara dinamičnost djela na način da stalno izmjenjuje fakture. Središnji dio započinje altovskim solom „*Domine Deus, Rex caelestis"* nakon kojeg nastupa sopran solo te kratak solistički nastup tenora i basa čija se dinamičnost i dramatičnost dodatno pojačava u dionicama violine, odgovarajući u komplementarnom ritmu silaznim melodijskim linijama. Tekst „*Qui tolis peccata mundi*" Mozart je uglazbio na zanatski način starih majstora, (kao npr. Heinrich Schutz). Individualizirao je nastupe svakog pojedinog glasa u zboru na tekst „*peccata mundi"* i to u imitaciji. Na taj način prikazuje simbol mnoštva, simbol svih ljudi svijeta i otkup grijeha svih ljudi svijeta.



Slika 3. *Qui tolis peccata mundi*

Završni dio započinje solističkim nastupom soprana na tekst „*Quoniam tu solus Sanctus"* u početnom d-molu nakon čega slijedi zborski fugato „*Cum Sancto Spiritu".*
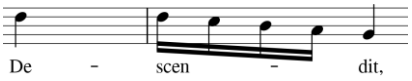


Slika 4. „*Cum Sancto Spiritu",* dionica alta u iznošenju teme

Tema se prvo pojavljuje u altima te njihovu dionicu dupliraju violončela i alt trombon. Dva takta iza, soprani preuzimaju temu za kvintu više, u a-molu, a alti nastavljaju s kontrapunktom. Sopranska dionica u orkestru nije duplirana zato što je u diskantu dovoljno čujna sama po sebi. Alti započinju kontrapunkt. Jednak odnos u nastavku imaju basi i tenori. Basi su u orkestru duplirani od violončela, kontrabasa i trombona, a tenori samo od trombona. Ovaj fugato, kao i onaj koji će biti opisan u Credu, pisan je po uzoru na kompozitore starog stila. Kako bi napravio najveći kontrastni dio u odnosu na cijeli stavak, služi se imitacijom. Taj dio završava unisono na tonu „*a"* te dionice od druge osminke nastavljaju prema kadenci. U kadenci je akcentuacija postavljena na nenaglašenim dijelovima doba sinkopom, to jest akcentom po trajanju i disonantnom harmonijom, smanjenim septakordom, jako slično kao i kadenca u prvom stavku. Interesantno je da sva tri prva stavka imaju jako slične, skoro pa iste kadence. Kao da je Mozart želio povezati ta tri stavka na taj način. Stavak ponovno završava nepotpunim akordom bez terce.

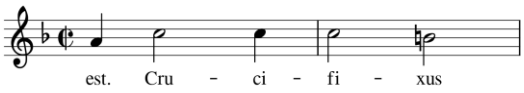
4.3. Credo

Credo iz ove mise možemo podijeliti u četiri dijela. Prvi dio govori o vjerovanju u Boga Oca Stvoritelja s oznakom brzine *Allegro moderato* (umjereno brzo). Sljedeći dio govori o Utjelovljenju Isusa Krista, njegovoj muci i smrću, a označen je oznakom *Adagio* (polagano). Treći dio govori o Kristovom Uskrsnuću, silasku Duha Svetoga i vječnom životu, s oznakom brzine *Allegro moderato*. Završni dio govori o vječnom životu uz poklik „*Amen"*, tako neka bude! On je komponiran kao fugato. Svaki od ovih dijelova možemo podijeliti na manje muzičke dijelove koji jedan drugome kontrastiraju. U prvom dijelu uočavamo svečani početak u *forte* dinamici koji govori o tome kakav je Bog u kojega vjeruju. Modulirajući u g-mol pod tekst „*qui propter nos homines, et propter nostram salutem*" Mozart stvara jednu nježnu atmosferu za tekst „*descendit*" – sišao koji dodatno podvlači glazbenom figurom katabasis. Ona predstavlja silaznu melodijsku figuru kojom se oslikava izvanglazbeni sadržaj, u ovom slučaju, silazak Boga među ljude.
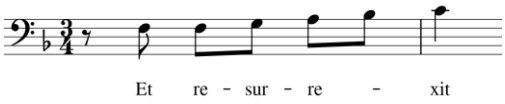


Slika 5. motiv silaska

Slijedi drugi dio koji je u *Adagiu* te dočarava dramatiku kontrastnom promjenom tempa.
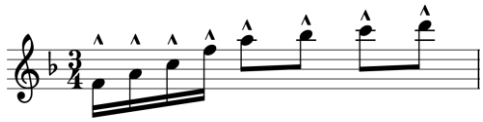


Slika 6. motiv „*Crucifixus"*
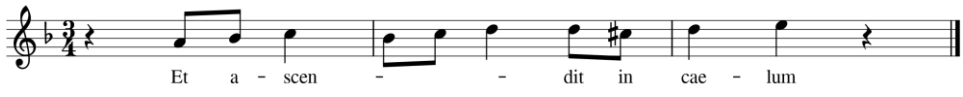
Interesantna je kratkotrajna modulacija u G-dur na završetak riječi „*Crucifixus"*. Na mjesto najveće boli Mozart stavlja dur, a ne mol, što može simbolizirati da je u toj muci i smrti naše otkupljenje i naš spas. Karakteristično je to što je tu veliku promjenu u akordu dao najgornjoj vanjskoj dionici, sopranima, kako bi se taj ton mogao prepoznatljivo čuti. Povratak u početni *allegro moderato* događa se na tekst „*Et resurexit tertia die*". Ovaj dio je simboličan novi početak te prikazuje da, kako je spomenuto u prethodnom dijelu, od muke i smrti ne bi bilo spasenja da nije bilo uskrsnuća od mrtvih koji grešnim ljudima osigurava vječno spasenje.
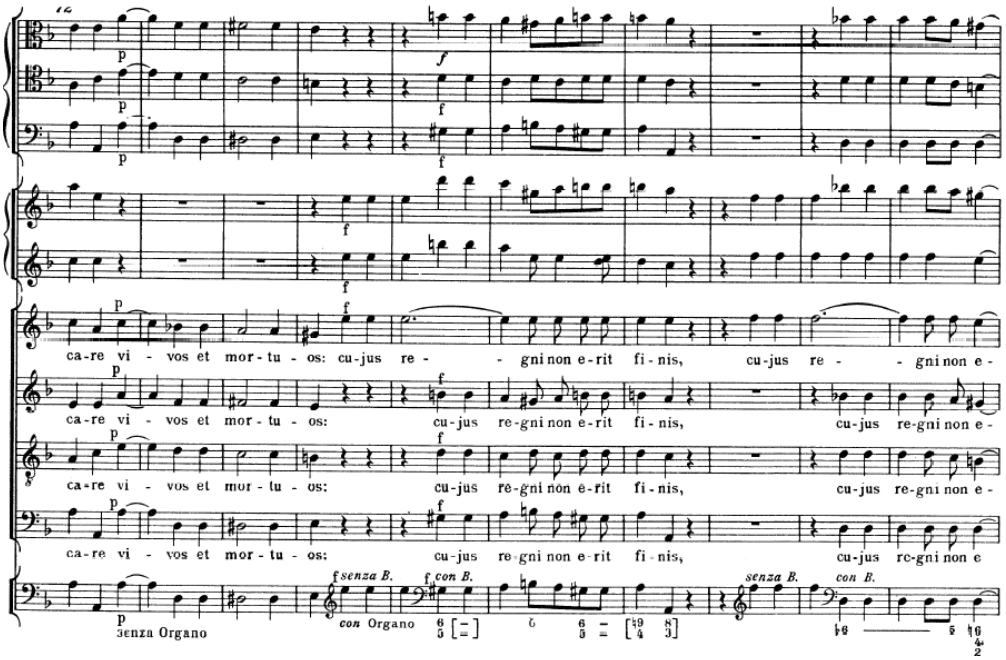


Slika 7. motiv uskrsnuća prikazan je uzlaznom melodijskom linijom u basu koja simbolizira pobjedu nad smrću i odlazak na Nebesa. Ta ideja se najviše ističe u dionici prve violine.



Slika 8. motiv uskrsnuća u dionici prve violine.
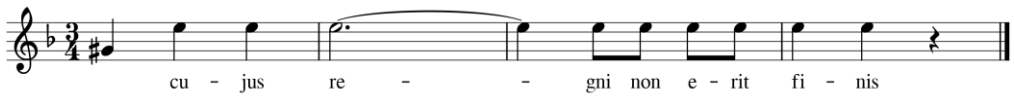


Slika 9. motiv Kristova uzlaska na nebesa prikazan je glazbenom figurom anabasis[56].
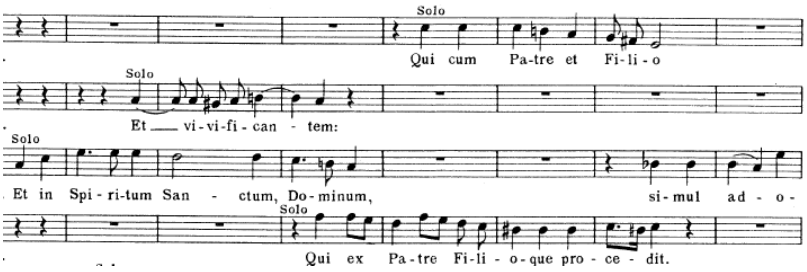


Slika 10. „*Vivos et mortuos"*

U ovom malom odjeljku, prvi put u stavku, violine i orgulje zajedno dva takta ne sviraju ništa. Skladatelj ovim kontrastom želi dobiti veće iznenađenje slušatelja u dijelu koji slijedi. U njemu će na jednom tonu pokazati motiv vječnog kraljevstva, a da bi istaknuo bitno, Mozart je, osim što je dva takta pauzirao orgulje i violine, naglo promijenio dinamiku iz piano u forte.
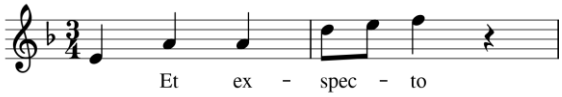


Slika 11. motiv vječnog kraljevstva prikazan je melodijskom linijom koja započinje sekvencu u taktu 76. Melodija koja je sastavljena od jednog tona više podsjeća na vanjski pedal, nego na melodiju. Taj kompozitorski moment deklarativno i skoro pa deklamativno tvrdi da: „njegovu kraljevstvu neće biti kraja". Da bi to još jednom potvrdio, ponavlja isti tekst pola stupnja više, ali ovaj puta je samo prvi dio fraze na jednom tonu.
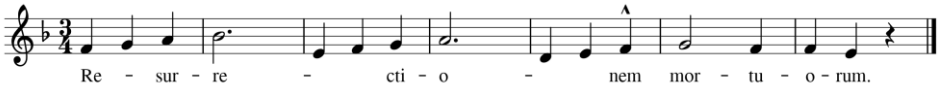
[56] Glazbena figura uzlazne melodijske linije, koja, u ovom slučaju simbolizira uzlazak Krista na nebesa.
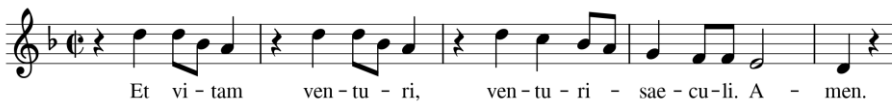


Slika 12. pokazuje korištenje politekstualnosti u stavku. Ovakvo tretiranje teksta u stavcima mise Crkva nije dozvoljavala zbog toga jer je teško razumjeti tekst.



Slika 13. motiv čekanja prikazan je zanimljivim odabirom melodijske linije uzlazno, ali u ovom dijelu slušateljev dojam može okupirati pauza. Ona kao da simbolizira čekanje, ostavlja „u zraku“. Mozart često u *Credu* koristi ovakve pauze u cijelom orkestru na zadnju dobu u taktu, no ovaj put je posebno rafiniran radi uzlazne melodije i povezanosti s tekstom.



Slika 14. Uskrsnuće mrtvih komponirano je jednom, u biti neprekinutom uzlaznom melodijom u tercama kroz više od dvije oktave, s tim da je podijeljena svaka 4 tona između muških i ženskih glasova, sa odgovarajućim komplementarnim ritmom, te je razlomljena oktavnim lomovima. Na taj način želi zadržati jedan smjer, a opet kroz izmjenjivanje glasova i komplementarni ritam simbolizira da će na kraju svi doći k Njemu.
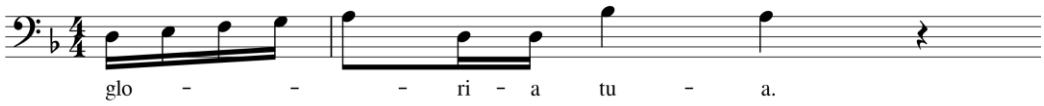


Slika 15. tema fugata „*Et vitam venturi“*

Kako bi zaokružio djelo u završnu glazbenu cjelinu ovog stavka i postigao najveći kontrastni dio, ovaj dio piše kao fugato. Dramatsku napetost dodatno pospješuje komplementarnim ritmom između glasa koji iznosi temu i ostalih koju su u kontrapunktu. Prvi temu iznose soprani, a nakon njih alti, tenori i basi. Fugato završava potpunim akordom a-mola nakon čega

slijede, slično kao u prijašnja dva stavka, sinkope u završnoj kadenci te stavak završava nepotpunim akordom bez terce.

4.4. Sanctus

U *Adagiu* Mozart je napravio dijalog između dvije dionice, što predstavlja tri zaziva *Sanctusa*. Prvi nastup imaju dionice soprana i alta te nakon njih tenor i bas. Za njihove nastupe koristio je trotaktnu frazu koja simbolizira tri molitvena zaziva u tekstu. Violine u komplementarnom ritmu ocrtavaju i upotpunjuju harmoniju. U dijelu „*Dominus Deus Sabaoth"*, donosi kontrastni dio u odnosu na prethodni koji postiže tako da zahuktava atmosferu mijenjanjem strukture, ubacivanjem svih instrumenata, prorjeđivanjem harmonije te ga pospješuje ritmiziranjem tih istih harmonija. Drugi dio, „*pleni sunt caeli"* počinje u punom sastavu. Da bi postigao kontrast slijedi izmjena ženskih i muških glasova te završava opet sa svim glasovima na tekst „*gloria tua*".
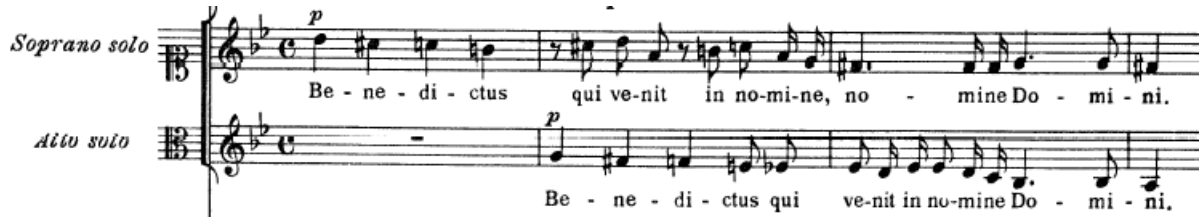


Slika 16. motiv slave u dionici basa. Ovo je prva koloratura u ovom stavku koja označava radost i veselje zbog Njegove velike Slave. Slijedi „*Hosanna"* koja je pisana u 3/4 mjeri. Ima samo osam taktova, ali i tu obogaćuje raznolikošću. Započinje imitativno, polifono i postepeno prelazi u homofoni slog kako i završava.

4.5. Benedictus

Ovaj Benedictus je četvrta napisana varijanta ovog stavka. Wyzewa i Saint-Foix[57] smatraju da je ova konačna verzija nastala nekoliko godina kasnije. Ta tvrdnja ne odgovara značajkama rukopisa koji se podudara sa sredinom 1769. godine[58]. *Benedictus* je jedini dio mise pisan u drugom tonalitetu, u g-molu. Pisan je samo za dvije violine, *continuo* i za dvije solistice, sopran i alt. Po karakteru se razlikuje od cijele mise, jer u sebi sadrži kromatske melodijske pomake koje ne sadrži niti jedan drugi stavak ove mise. Violine, kao i solistice, imaju mjestimične imitacije, što još jače podcrtava polifoniju. Što više prilazimo kraju, homofonija preuzima nadmoć nad polifonijom, i *Benedictus* prije *Hosanne* kadencira homofono, ne ugrožavajući samostalnost solističkih dionica. U melodiji (pa tako i u imitaciji) su tri zaziva, tri

[57]Glazbeni kritičari, muzikolozi i poznavatelji Mozartovog stila
[58]Preuzeto iz predgovora Mozartovim misama
http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2
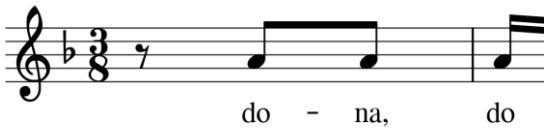
blagoslova. Kroz njihovu različitost osjeća se gradacija koja je ostvarena sa drugim zazivom tercu više nego u prvom, a u trećem je varirano ponavljanje u odnosu na prethodni. U zadnjem zazivu ritam među solisticama je zajednički, no individualizacija dionica je još uvijek prisutna. Svojim nježnim kromatikama i *piano* dinamikom glazba prati smisao teksta u smislu jedne atmosfere koja nam prvu polovicu stavka ne može egzaktno reći u kojem se tonalitetu nalazimo.
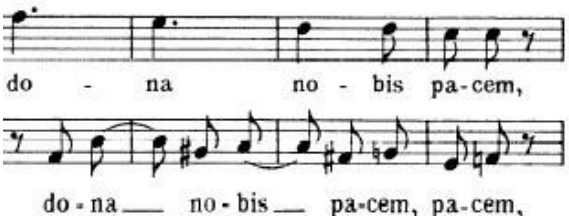


Slika 17. Postupni kromatsko-melodijski niz s početka stavka

4.6. Agnus Dei
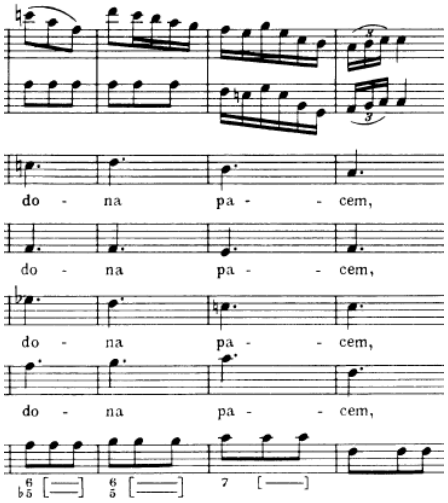
Posljednji stavak mise, *Agnus Dei*, zamišljen je kao tri zaziva, tri molitve. Prvi počinje u d-molu, a drugi i treći u g-molu. Stavak započinje *tutti* zvukom, no tekst „*miserere nobis*“ (smiluj nam se), komponiran je oba puta tako da prvo nastupi samo sopranska dionica u sinkopi, a potom ostali glasovi. Čak je i pratnja u orkestru svedena na minimum. U tom trenutku soprane prati samo *continuo* i to bez basa. Time je Mozart postigao efekt iznenađenja, sve u službi jasnoće teksta, a k tome i individualiziranosti dionice. Interesantan je i *ambitus* melodije u ta tri dijela. Prvi put je mala terca, pa čista kvarta, pa velika seksta. Osim što se povećava *ambitus,* povisuje se i vršni ton svakog zaziva. Sve to zajedno Mozart radi jako neprimjetno, no tim postupcima stvara određenu unutarnju napetost, tj. dramatiku koja će se opet (kao i u *Gloriji* i *Credu*) nadograditi fugatom. Zadnji dio „*Dona nobis pacem“* započinje promjenom mjere u 3/8 te prvi motiv iznosi dionica alta. Za razliku od prvog dijela stavka, ovaj dio je sastavljen od konstantnog izmjenjivanja polifone i homofone strukture. Osim toga ima čak i dva prava instrumentalna *intermezza.* Tim postupcima drži našu zainteresiranost prisutnom i glazbu čini interesantnom.
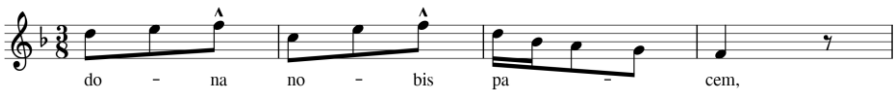


Slika 18. ritmički motiv koji je prvo iznesen u altu, a potom i u ostalim dionicama. Taj motiv koristiti će se kao nukleus na nekim mjestima ovog stavka. Kako u melodiji, tako i u kontrapunktu.



Slika 19. (dionica soprana i alta) četverotaktna misao, silazna melodija iz 18. takta s odgovarajućim kontrapunktom u sinkopama (uvijek dolaze zajedno, čak i kada je u inverziji, u uzlaznom smjeru). Sam početak tog kontrapunkta podsjeća na motiv: osminska pauza dvije osminke
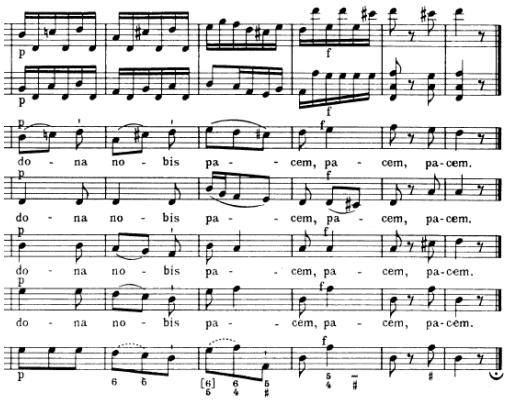


Slika 20. homofoni zborski dio u 24. taktu. Violinama daje novu muzičku ideju te one preuzimaju melodiju koju kasnije još jednom ponavljaju za oktavu niže dok zbor ima pauzu. Ovakva pojava izražena je kao instrumentalna glazba u kojoj ljudski glas služi kao harmonijska podloga, što označava instrumentalno tretiranje ljudskog glasa.



Slika 21. četverotaktna melodija iz 34. takta je posljednji novi Mozartov materijal u ovoj misi. Nakon što još jednom iskoristi sve kontrastne materijale iz „*Dona nobis pacem*“, s tim će materijalom završiti cijelu misu.

U zadnjem stavku Mozart u kadenci koristi sinkope kao i u prva tri stavka. Stavak završava *forte* dinamikom s nepotpunim akordom.



Slika 22. završna kadenca „*Dona nobis pacem*“

5. Rad s ansamblom

U radu s ansamblom vrijedi pravilo prioriteta. Prvo se radi ritam, pa intonacija i tek onda interpretacija. Kako bi izvođači bili uspješni u krajnjem cilju, interpretaciji, dirigent ima vodeću ulogu. Prije nego što započnu probe s ansamblom, dirigent se mora temeljito pripremiti za rad na djelu. Mora biti upoznat s glazbenim materijalom, svirati partituru, znati svaku dionicu, stvoriti ideju i odrediti kako što želi od ansambla. Mora stvoriti potpuno jasnu predodžbu djela koje želi dirigirati.

Svaki dirigent mora poznavati osnovne karakteristike glasa i osnove vokalne tehnike, kako bi razumio konstrukciju ljudskog instrumenta te imao u vidu moguće tehničke poteškoće pri radu s ansamblom. Probleme u radu s ansamblom dirigent mora predvidjeti te imati za njih adekvatno rješenje.

Prve probe s ansamblom (ukoliko je to amaterski ansambl) trebale bi, kao primaran cilj, imati čitanje teksta u ritmu i svladavanje određenih ritamskih problema, a tek nakon toga pjevanje obrazaca. Pogodno je da dirigent prije rada na ritmu odsvira djelo pjevačima kako bi stekli dojam o stavku na kojem će raditi. Prije nego se tekst pročita u ritmu, trebalo bi uvesti izvođače u djelo. Ako djelo ima tekst na stranom jeziku, potrebno je prevesti ga i valjano pročitati s pjevačima. Tek kada ritam bude zadovoljavajući, možemo krenuti na melodiju. Treba obratiti pažnju na svaki pojedini nastup glasa koji izlaže temu te ga uputiti na dodatno izražavanje ritma u odnosu na ostale glasove ukoliko to proba zahtjeva. Nakon što pjevači svladaju tekst i ritam, krećemo s radnom na intonaciji.

Jedna od glavnih zadaća dirigenta je slušanje ansambla i percepcija zvuka koji do njega dolazi od izvođača. Rad na intonaciji jedan je od dužih perioda pri vježbanju s pjevačima zato što im je potrebno vrijeme da njihov vokalni aparat zapamti ono što pjevaju. Kada vokalni

aparat jednom zapamti određene krive pomake, teško ih je ispraviti, i obratno. U tom slučaju dirigent daje ispravne vokalno-tehničke sugestije za problematična mjesta u djelu.

Na početku probe bitno je upjevati pjevače. Glasnice su kao i tetive kod sportaša, one se mogu potrošiti i uništiti neadekvatnom brigom o glasu. Zbog toga je dirigentova pažnja pri izboru vokalno-tehničkih vježbi od ključnog značaja. Vježbe moraju imati svrhu i cilj pa je stoga dobro ako dirigent u radu s određenim zborom ima percepciju njihove zvučne kvalitete, poznaje dobro njihove mogućnosti i zna koje vježbe im najbolje pomažu pri upjevavanju. Dobro je da vokalno-tehničke vježbe upjevavanja idu postepenom zahtjevnošću. Prije svega su korisne vježbe disanja koje će ih na samom početku pjevačke probe opustiti, ali i pokrenuti njihov aparat te će moći bolje raditi na djelu. Izuzetno je važno raditi na vokalnoj tehnici zborskog pjevanja, govoriti pjevačima o disanju, o položaju tijela, položaju usana pri pjevanju, ukazati na moguće probleme i kako ih možemo ukloniti. Ljepota tona pjevača je ono što će zapravo pomoći pri kvalitetnijoj izvedbi djela. Nakon što odradimo vježbe disanja, rade se vježbe za upjevavanje koje bi trebale obuhvatiti cijeli vokalni opseg pjevača. To podrazumijeva da ne možemo upjevavanje zbora započeti s brzim koloraturnim vježbama, već postepeno napraviti prvo jednostavnije vježbe u opsegu terce ili kvinte te nakon njih slijede i zahtjevnije vježbe kao što su ljestvični nizovi, vježbe brzih pasaža i slično. Izbor vokala i konsonanata u vježbama trebaju imati određenu svrhu i cilj. Moramo uvijek znati i promišljati koji je smisao vježbi koje zadajemo, jer pogrešne vježbe mogu naštetiti glasu i na njih možemo izgubiti dragocjeno vrijeme pokušavajući od ansambla dobiti nešto što je zapravo nemoguće. Poželjno je pjevače pitati o tome koristi li im vježba koju smo im zadali, osjećaju li neku vrstu napora ili im je to ugodno. Iz svih ovih razloga, dirigentova je dužnost da jako dobro vlada vokalnom tehnikom i da poznaje vokalni aparat. Nakon što su pjevači upjevani, možemo započeti rad na intonaciji djela. U ovom djelu vokalno-tehnički gledano, postoji par zahtjevnijih mjesta koja će možda biti potrebno izrađivati s pjevačima.

Adagio u *Kyrie,* uz to što je tempo sporiji, ima vokalno tehnički problem za soprane i tenore jer na jednom tonu izgovaraju više teksta i to može dovesti do pada intonacije. Takav problem možemo riješiti ukoliko objasnimo pjevačima važnost razmišljanja o neprekinutoj frazi i tonu koji traje. Poželjno je dati neke sugestije i napraviti vježbu koja će im pomoći pri točnoj intonaciji. Neka od mogućih sugestija bila bi: „Pripazite na položaj tijela, duboko udahnite i pripremite se za frazu prije nego krenete pjevati. Ukoliko tekst izgovorite s pravilnim naglaskom, bit će Vam jednostavnije pjevati. Ne ispjevavajte svaku notu, već se oslonite na naglašene dijelove teksta i dobe.“ Sljedeći problem u ovom stavku mogla bi biti dionica tenora

koja između 7. i 8. takta ima pomak povećane sekunde. Taj dio može se izvježbati na način da pjevačima osvijestimo važnost vođice kako ona ne bi bila niti preniska niti previsoka. Treba pronaći mjesto u rezonantnoj kutiji na kojem najljepše zvoni vođica. Može se pokušati naći između tvrdog nepca i nosa. Položaj usana mora biti u skladu s izgovorom slova „*o*".

Gloria već na samom početku stavka ima jedno kompleksnije mjesto, u drugom taktu. Radi se o postavi septakorda i njegovih obrata koji se mogu izvježbavati slaganjem tonova akorda ovim redoslijedom: prima, kvinta, terca i septima. Pri postavi akorda treba dobro slušati i inzistirati na istoj boji pjevača; prvo svih pjevača jedne dionice, kasnije čitavog zbora. Takva mjesta su prilika za postizanje postepene fuzije svih glasova u zboru, tj. vještine da zbor zvuči kompaktno. U radu na fugatu koji započinje u 38. taktu treba obratiti pozornost na dionicu alta jer njihova dionica je najkompliciranija, sinkopirana na nekim mjestima i sadrži alteracije na koje treba pripaziti.

Credo je po svojoj fakturi najzahtjevniji stavak ove mise. U njemu uočavamo politekstualne dijelove koje pjevaju solisti. Na ovakvim mjestima solisti trebaju maksimalno izražajno izgovarati tekst, kako se transparentnost teksta ne bi izgubila. Mjesto koje bi moglo biti intonacijski problematično zboru nalazi se u taktu 22. u kojem soprani nastupaju na prvu dobu, a ostali glasovi dobu kasnije. Problematičan može biti upad ostalih glasova dobu kasnije na harmoniju kvintsekstakorda, koja je prateća harmonija sopranima. Ako bude problema s intonacijom, treba postaviti taj kvintsekstakord i to redoslijedom**:** alt: prima, sopran: kvinta, bas: terca, tenor: septima. Sljedeće mjesto u kojemu pjevači mogu imati intonacijski problem je u taktu 41. na riječima „*de Spiritu Sancto"* zbog melodijskog skoka s tona *f2* na *cis2* (vođicu). U takvim skokovima postoji mogućnost da ona bude previsoka, odnosno, da ton bude pozicioniran na krivom mjestu u rezonantnoj kutiji te treba pronaći najoptimalnije mjesto na kojemu ton zvuči. U radu s ansamblom uvijek moramo imati na umu da radimo s više pjevača te je dovoljno da jedan glas otpjeva previsoko ili prenisko i to bi se čulo. Kako bismo ovo mjesto izvježbali, možemo se poslužiti sljedećom vježbom. Možemo pjevačima objasniti da umjesto skoka, za vježbu pjevaju silazno tonove u četvrtinkama na vokal „*a*" od tona *f2* do *cis2* (*f2, e2, d2* na kojemu će se zadržati te na dirigentov znak otpjevaju *cis2* koji je vođica). Takve se stvari mogu dogoditi na ovakvim, ali i drugim mjestima te se na njih treba reagirati na vrijeme. U taktovima 68. do 72. postoji mogućnost da će intonacija u sopranima padati zbog izgovaranja teksta na tonu *f2*. U ovakvim situacijama, jedan od savjeta koji bi im mogao pomoći bio bi da zamisle da pjevaju samo naglašene dobe u taktu, a to bi bile: „*Et **i**-te-rum ven-**tu**-rus"*. Olakšat će si pjevanje tekstualnim osloncem na te slogove, a mogu se na njih staviti i mali akcenti koji

će biti u službi dinamičkog izražaja. Vokalni aparat nikada ne smije raditi jake akcente na glasnice, već ono mora biti uz pratnju daha koji cirkulira kroz prostor kako bi glasnice mogle normalno i slobodno titrati. Ukoliko dođe do prejakog udarca glasnice o glasnicu, ton će biti tup, neće zvoniti, čut će se dodatni šum, a ujedno je štetno za glasnice da se takav postupak ponavlja često. Takvo pjevanje može pjevača dovesti do promuklosti, polipa ili čvorića. Treba stalno imati na umu smisao daha u pjevanju i povezivanju fraze u jednu cjelinu. Takav postupak možemo primijeniti i za rad s ostalim glasovima. U odsjeku „*cujus regni non erit finis"* može doći do toga da pjevači previše akcentiraju melodiju. Pjevačima se može dati sugestija da na takvim mjestima ne rade akcente u *ff* dinamici, već u svom prirodnom pastelu *forte* dinamike. Potrebno je naglasiti da se izdržani tonovi nikada ne pjevaju s punom snagom glasa već da imamo ciljeve u frazi do kojih stremimo i poslije kojih se odmaramo. To će prouzročiti napetost i opuštanje, što je ekvivalent udisaju i izdisaju. Tako ćemo oživjeti i izdržane tonove u partituri.

U ovakvim je mjestima potrebna izuzetna elastična napetost vokalnog aparata jer je ovaj dio pisan upravo na „prijelaznim tonovima" soprana te im je to otegotna okolnost. Ista se faktura ponavlja i u sljedećoj frazi te se nikada ne smije zaboraviti da se pjevač ne smije istrošiti na prethodnoj frazi jer sljedeća donosi još veći pjevački i muzički izazov i smisao. Ostali glasovi na ovakvim mjestima donose harmonijsku podlogu sopranima te njihova intonacija mora biti savršeno točna i note pravilno akcentirane. Nakon prethodno spomenutog politekstualnog solističkog dijela, slijedi završni dio u d-molu. Najkompleksniji dio za zbor je fugato „*Et vitam venturi saeculi. Amen."*. Dionica koja pjeva kontrapunkt je najkompleksnija, a to ponajprije vrijedi za soprane i alte. Tenorska dionica u kontrapunktu je jednostavna, a bas ima samo izlaganje teme u fugatu. Poželjno je znati dionice napamet kako ne bi došlo do raspadanja u zajedničkom pjevanju. Takva mjesta treba prvenstveno vježbati u sporom tempu da se uho navikne na suzvučja. Kada bez greške ide u sporom tempu, tek onda treba lagano dizati tempo do željenoga. Važna je izražajnost akcenta na tekst „*Amen"* u kontrapunktu. Potrebno je naglasiti prvi slog u riječi, a ostale note na slog „*-men"* pjevati bez akcenta kako bi se isplela fina tekstura kontrapunktske mreže u polifonom dijelu, kao i dobro prezentirane sinkope u završnom homofonom dijelu.

Trebalo bi obratiti pažnju na naglasak u riječi „*Sanctus"* koja je u dionici soprana i basa sinkopirana da se slučajno nekome ne dogodi da slog „*-ctus*" bude naglašeniji od „*san*". Sopranska dionica taj slog uvijek ima u skoku prema gore što može dovesti do toga da bude nenamjerno akcentiran. Na takve stvari dirigent mora reagirati i upozoriti pjevače da, iako melodijska linija ide prema gore, ne smiju raditi akcent na tom slogu jer dolazi do nepravilnog

naglaska i gubljenja smisla riječi te zvuči nemuzikalno. Dio „*Dominus Deus Sabaoth"* zamišljen je kao dramatski odlomak u kojemu je važno postići postupni rast dinamike do završetka fraze kako bi ta fraza pripremila put sljedećoj. U „*Pleni sunt caeli"* dolazi do promjene mjere i oznake za tempo. Ovaj dio može se promatrati kao četiri mala glazbena dijela koji jedan drugom kontrastiraju; prvo nastupaju sva četiri glasa zajedno, zatim ženski pa muški glasovi te ponovno svi. Slijedi „*Hosanna"* koja mijenja mjeru da bi opet postigao kontrast s prijašnjim dijelom. Ovdje treba biti oprezan da svi glasovi dođu točno na svoj nastup. Također, prvo se može probati u sporijem tempu, a zatim u brzom.

Benedictus je najkontrastniji stavak cijele mise prvenstveno zbog tonaliteta u kojemu je pisan, a onda i zbog modulacija i kromatsko-melodijskih pomaka. U radu sa solistima, posebnu pažnju treba obratiti na intonaciju pri silaznom melodijskom nizu u svim aspektima. Solisti moraju paziti da ne rade *glissanda* pri silascima s note na notu, već da svaka promjena sloga i note bude direktna jer ujedno i označava harmonijsku promjenu. Potrebno je istaknuti imitaciju u prvom nastupu „*Benedictusa"*. Posebnu pažnju treba posvetiti izražajnosti teksta. Cijela riječ mora biti pjevana *legato* pa čak i kada je skokovita, ona mora biti neprekinuta zbog naglaska na slogovima „***be**-ne-**di**-ctus"*. Nikako se posljednji slog ne smije tretirati kao *staccato*, već riječ treba završiti u tišoj dinamici nego je započeto. Sljedeće, u riječima „*qui venit"* potrebno je ostvariti oslonce na slog *„ve"* , a „qui" tretiramo kao njegov *auftakt.* Ista stvar vrijedi i za riječ „ *in **no**-mi-ne **Do**-mi-ni*". Nakon ovog stavka slijedi ponovno „*Hosanna"*.

„Agnus Dei" završni je stavak ove mise koji u sebi sadrži tri molitvena zaziva. Najvažnije je da pjevači streme k cilju svake fraze, a to je naglasak na slog „***De**-i*" na kojemu se svaki put mijenja harmonija koja dovodi do dramske napetosti. Također, treba obratiti pozornost da u riječi „*mundi"* nema naglaska na slog *„-di"* koji se svaki put javlja na prvoj dobi. Naglasak je na slogu „***mu***", a sljedeći je na riječi *„**mi**-se-**re**-re **no**-bis*". U dijelu stavka „*Dona nobis pacem*" treba odlučiti koju dionicu na kojem mjestu istaknuti. U 12. taktu to je dionica alta, a nakon njih u taktu 14. imitaciju u sopranima. Interesantna je sinkopirana dionica alta u 18.taktu i tenora u 22.taktu. Violine imaju melodiju od 26.-34., a zbor je tretiran kao harmonijska pratnja. Od 41. takta do kraja Mozart koristi slične ideje, koje će se razvijati kao i u prvom dijelu.

6. Zaključak

Cilj ovoga rada bio je kroz dirigentski aspekt prikazati što je sve potrebno za realizaciju, tj. interpretaciju jednog glazbenog djela ove vrste. Literatura o biografskim činjenicama, kompozitorskom stilu pisanja, misi općenito, misi kao glazbenoj vrsti, analizi u svakom pogledu će, kao i temeljito upoznavanje svake dionice, mnogo doprinijeti do najbitnije pojave u cijelom procesu, a to je stvaranje ideje i osobnog doživljaja glazbenog djela. *Misa u d-molu KV 65,* jedna je od njegovih najkraćih misa koje je napisao. Iako je djelo kratko, na svakom koraku u sebi nosi kompleksne fakture i inovativnost jednog genijalca.

Sažetak

Rad prikazuje aspekte koje dirigent mora imati ukoliko želi napraviti dobru interpretaciju jednog djela. Počevši od životopisa skladateljevog života, njegovog kompozitorskog stila, mise kao liturgije, mise kao glazbene vrste, malo po malo se dolazi do ideje i osobnog doživljaja glazbenog djela. Osim analiza iz svih kutova gledišta, dirigent mora biti spreman pripremiti se za rad s ansamblom, a tu mora imati i psihološke i pedagoške sposobnosti u odnosu prema ansamblu.

Ključne riječi: *W. A. Mozart, Misa brevis u d-molu KV 65, misa, interpretacija, analiza*
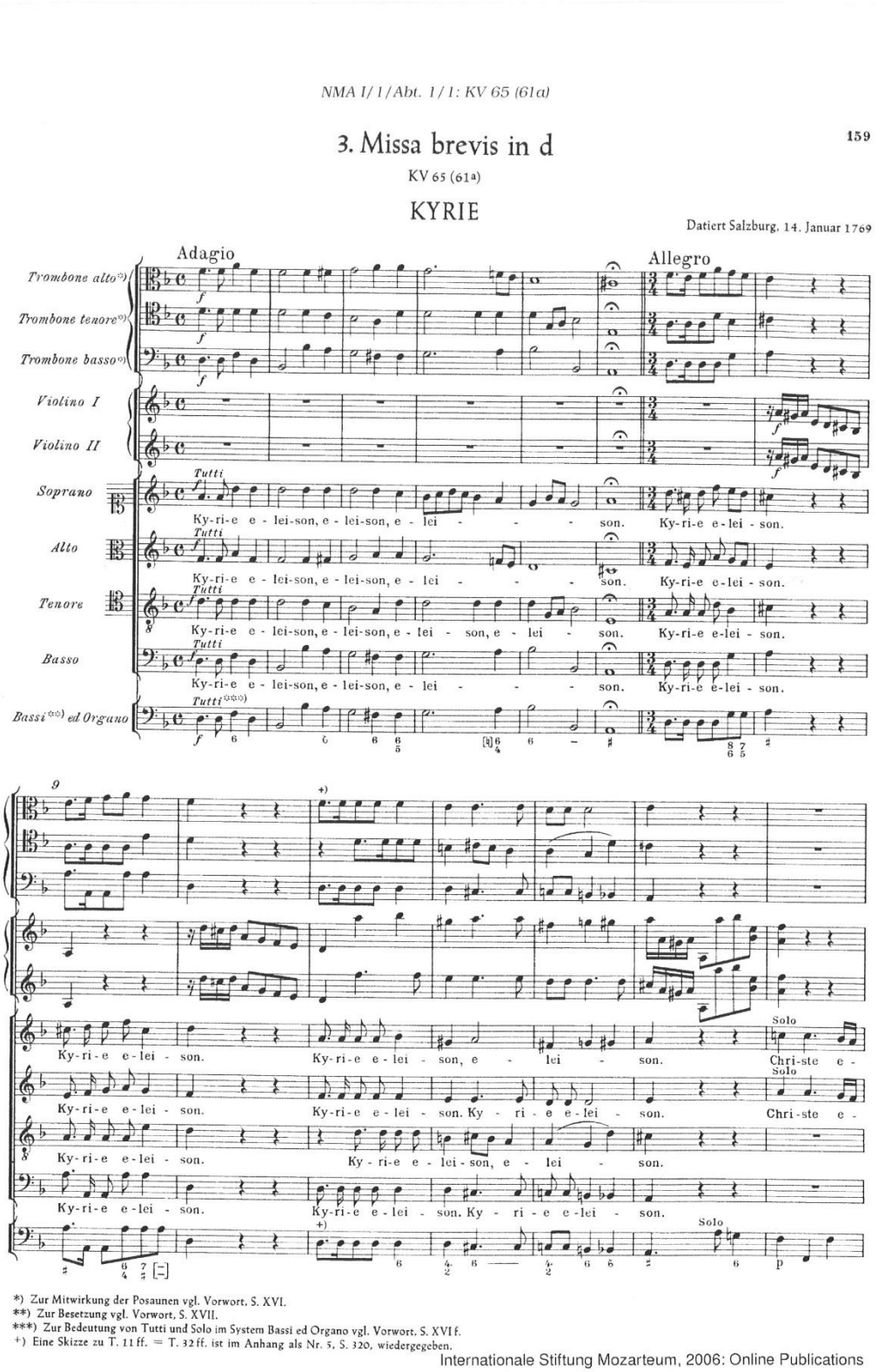
Summary

This thesis represents apects which conductor has to have in order to properly interpret a work of art. Starting with composers biography, his style of composing, mass as a liturgy, mass as a kind of music, we get to the main idea, personal experience of a musical work. Other then analizing all points of view, conductor has to be able to prepare himself to work with the ensemble and for that he has to have phychological and pedagogical abilities.

Key words: *W. A. Mozart, Mass breviss in d-minor, KV 65, mass, interpretation, analysis*
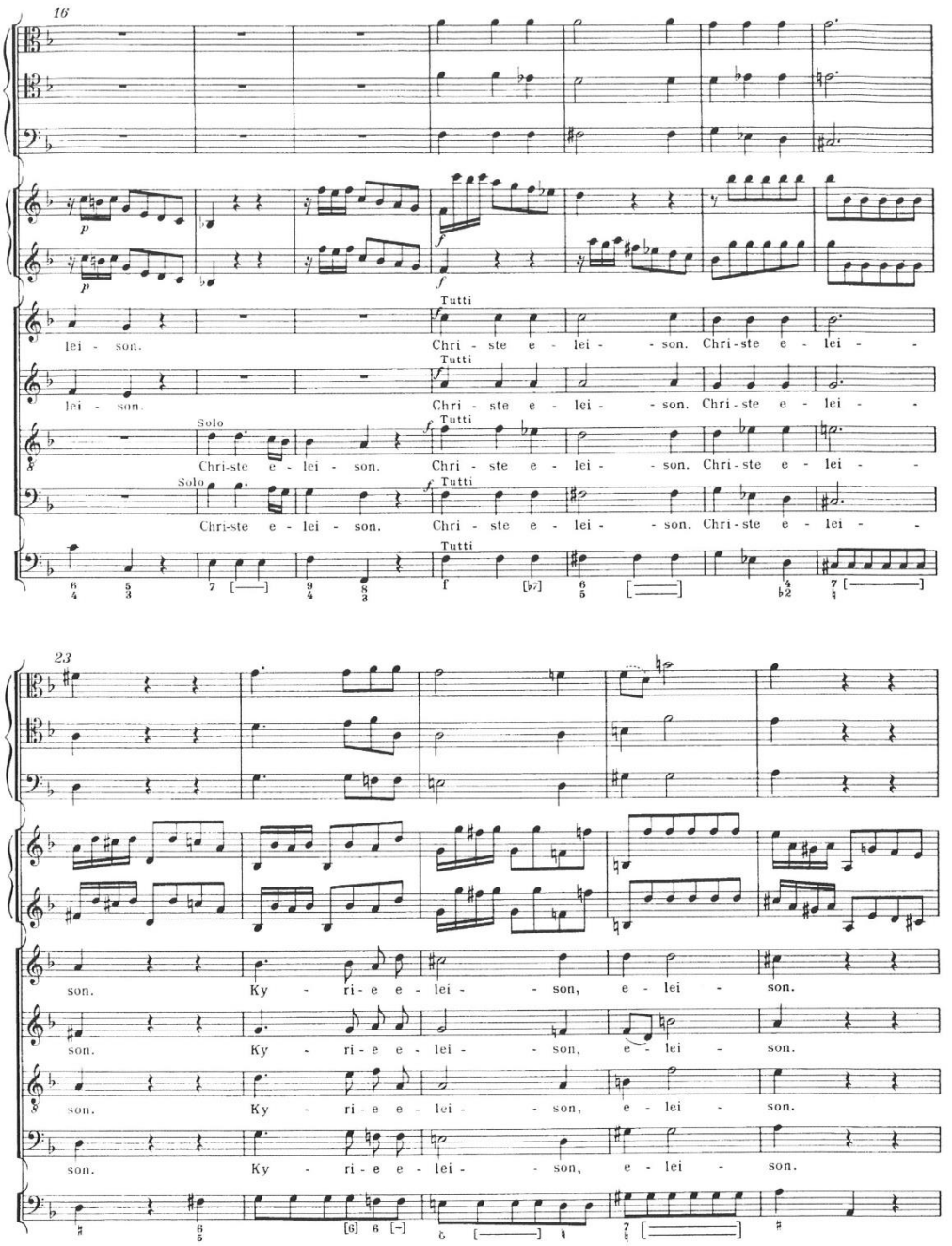
Prilozi

Prilog 1. *Misa u d-molu, KV 65*
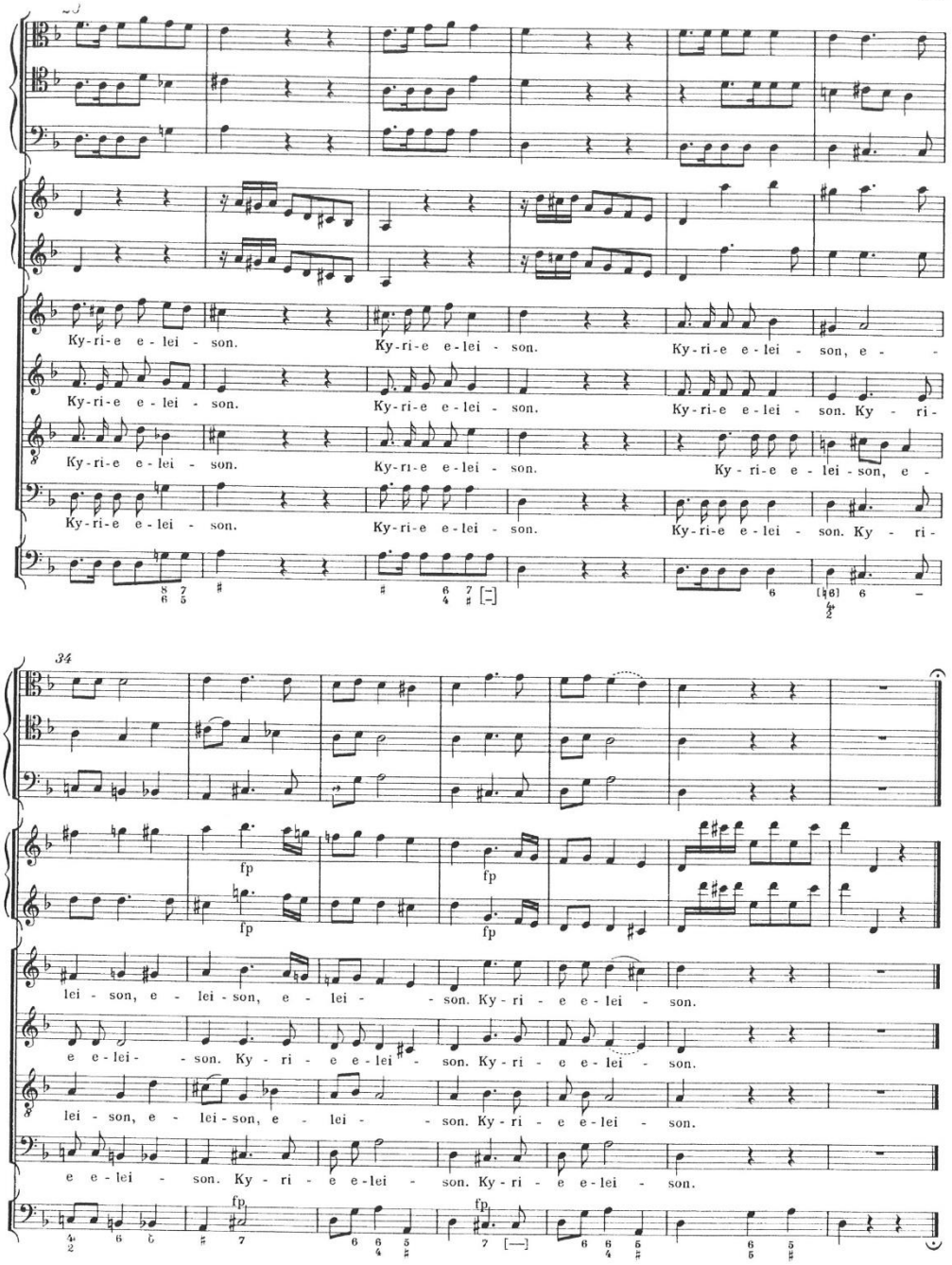


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications

160
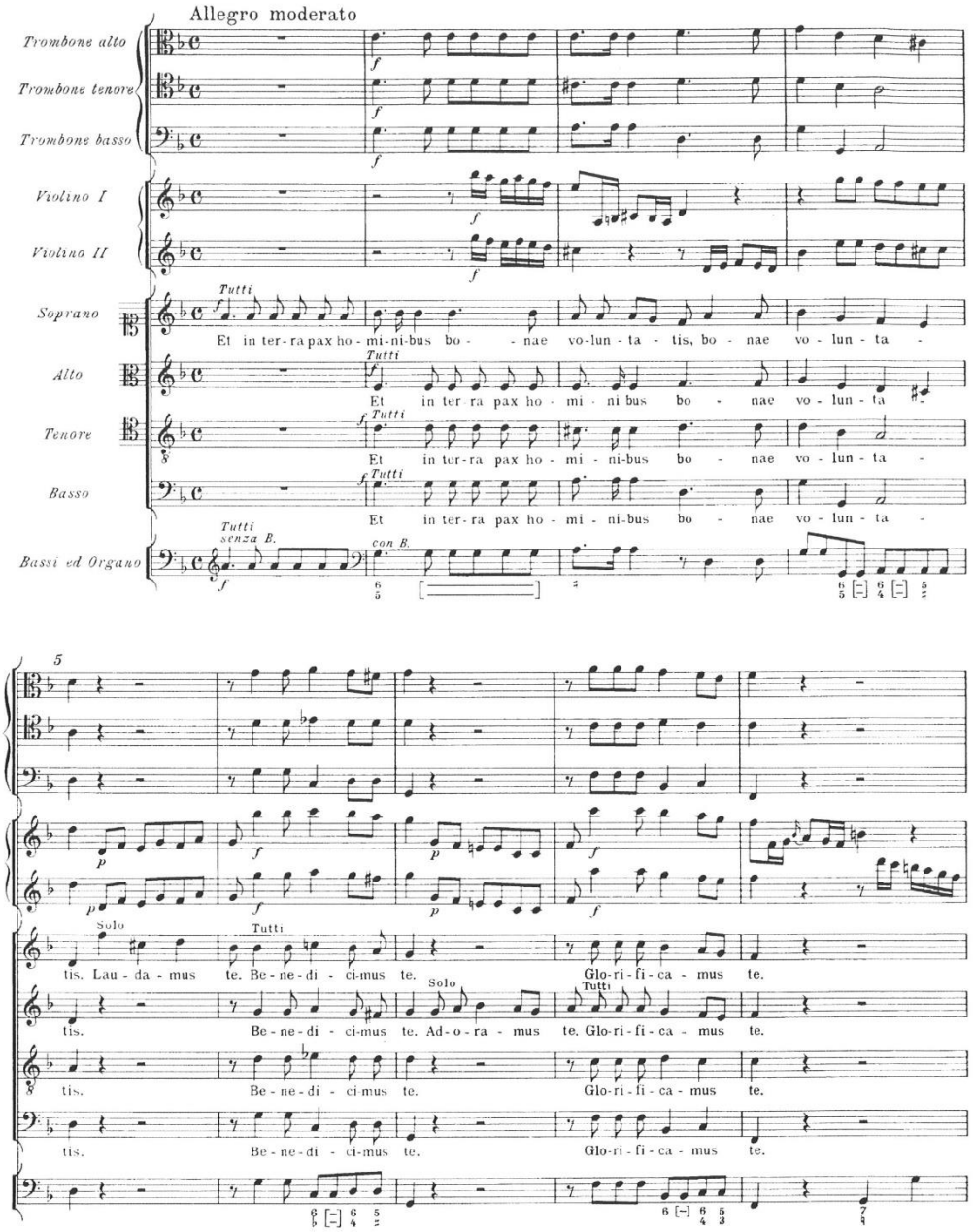


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
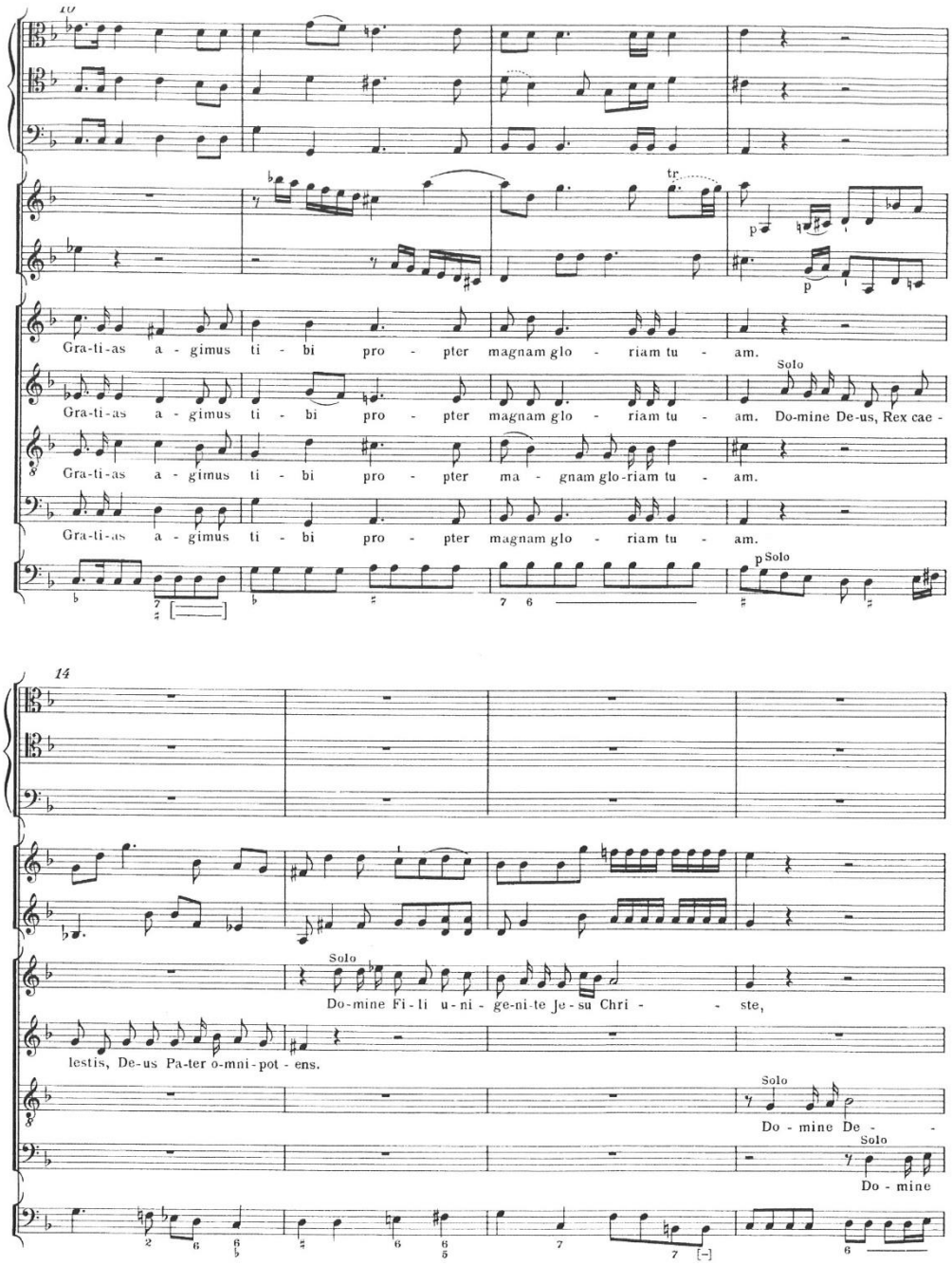


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
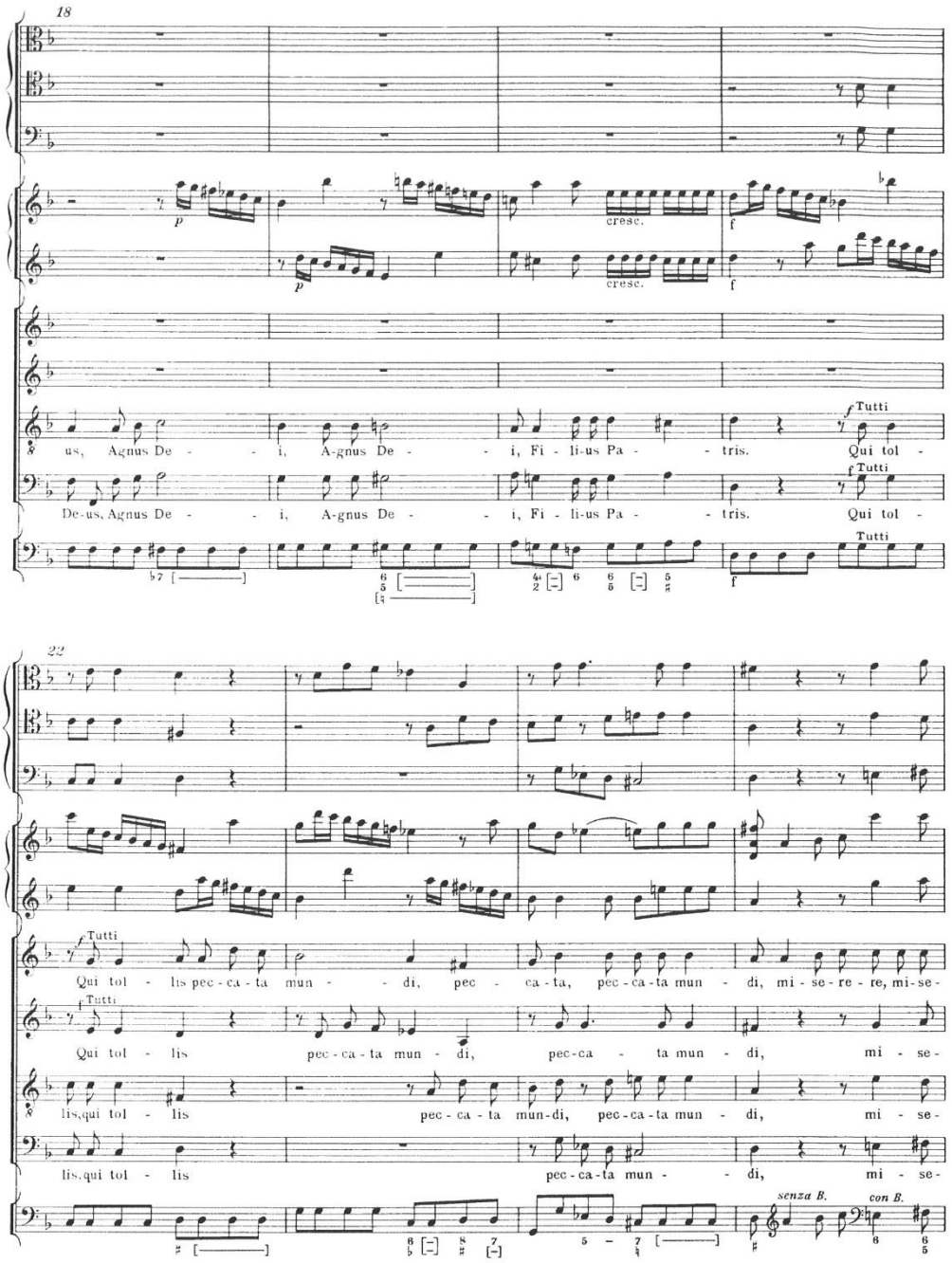
GLORIA
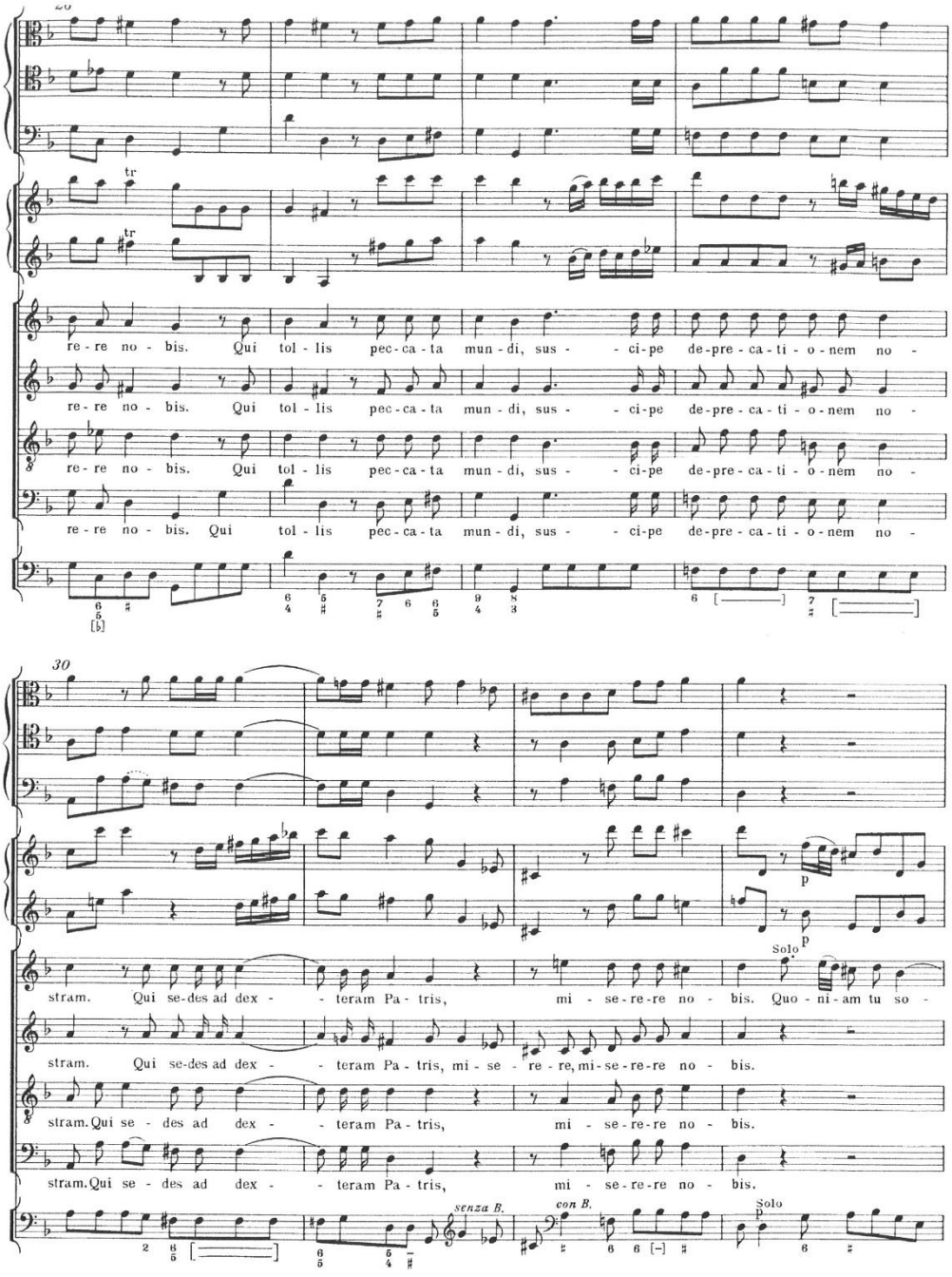


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications



Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
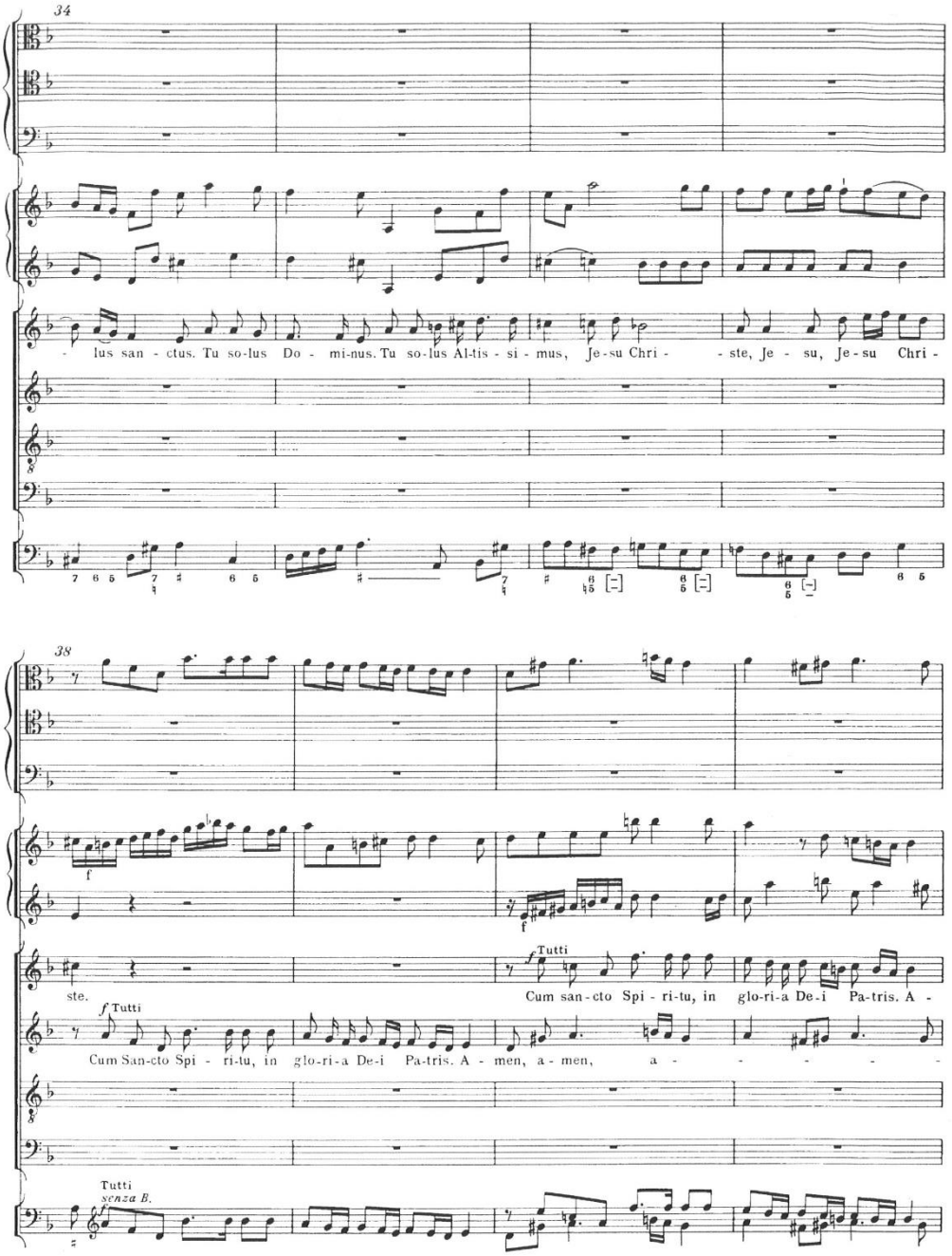


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
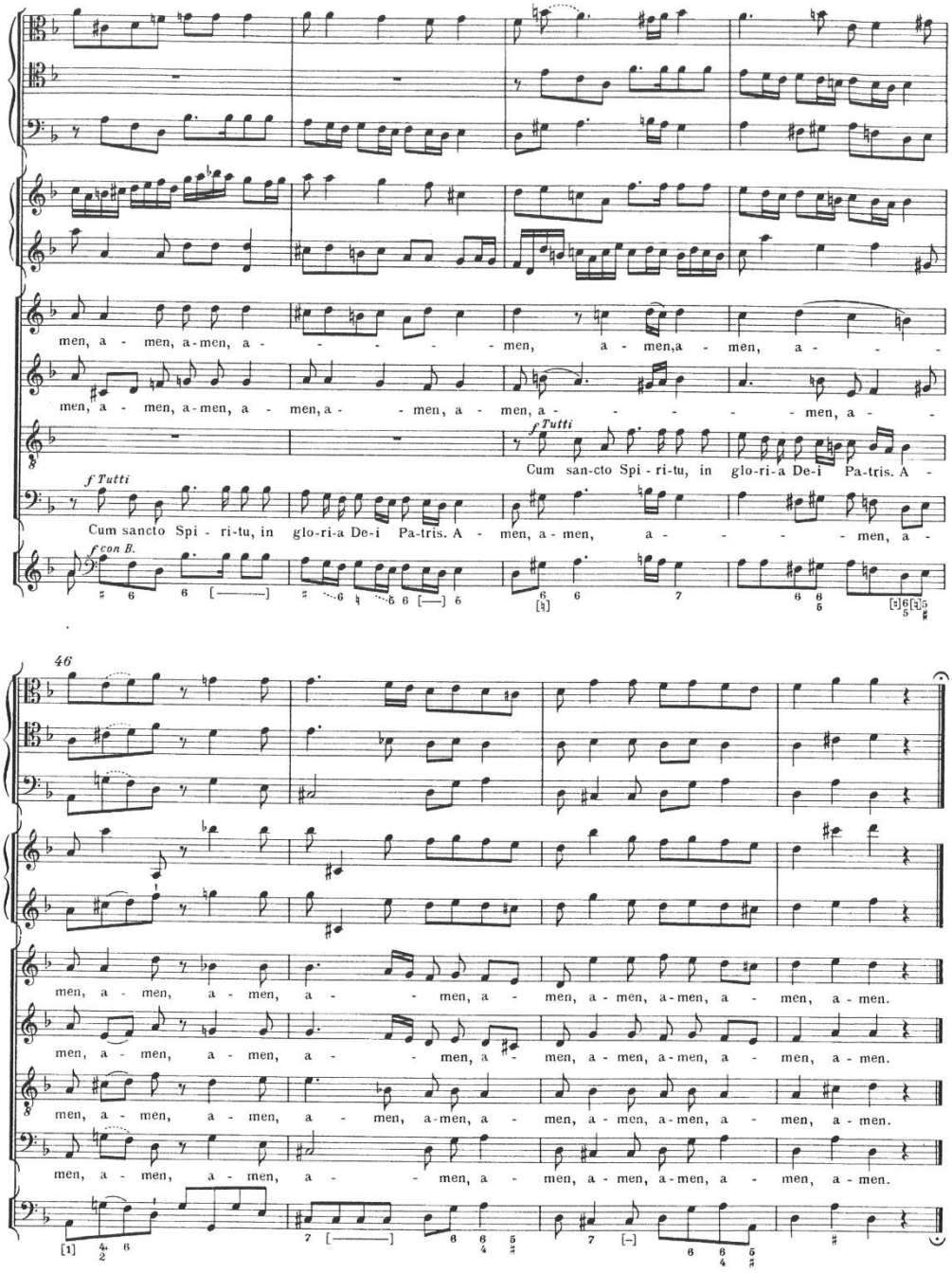


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications

166
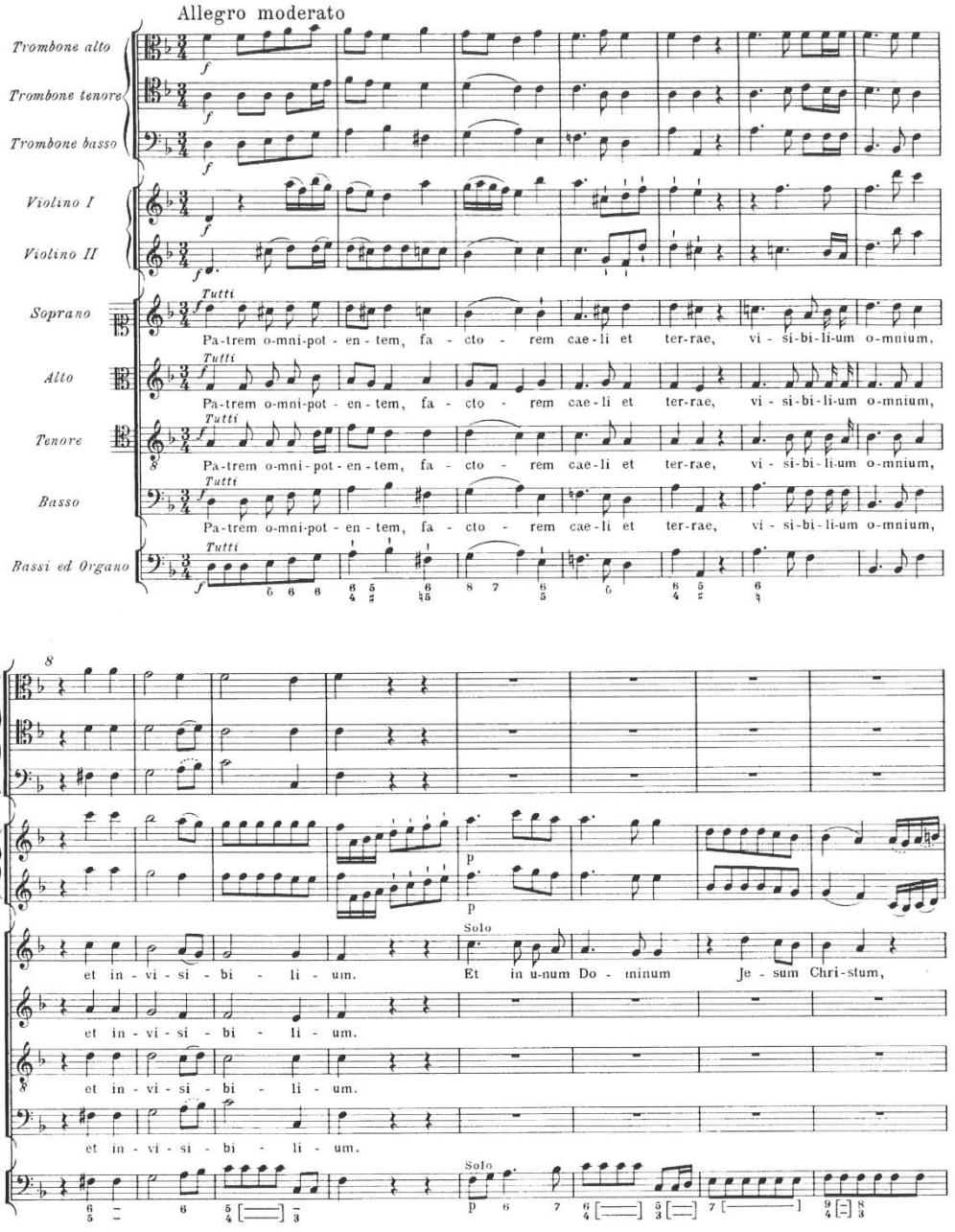


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
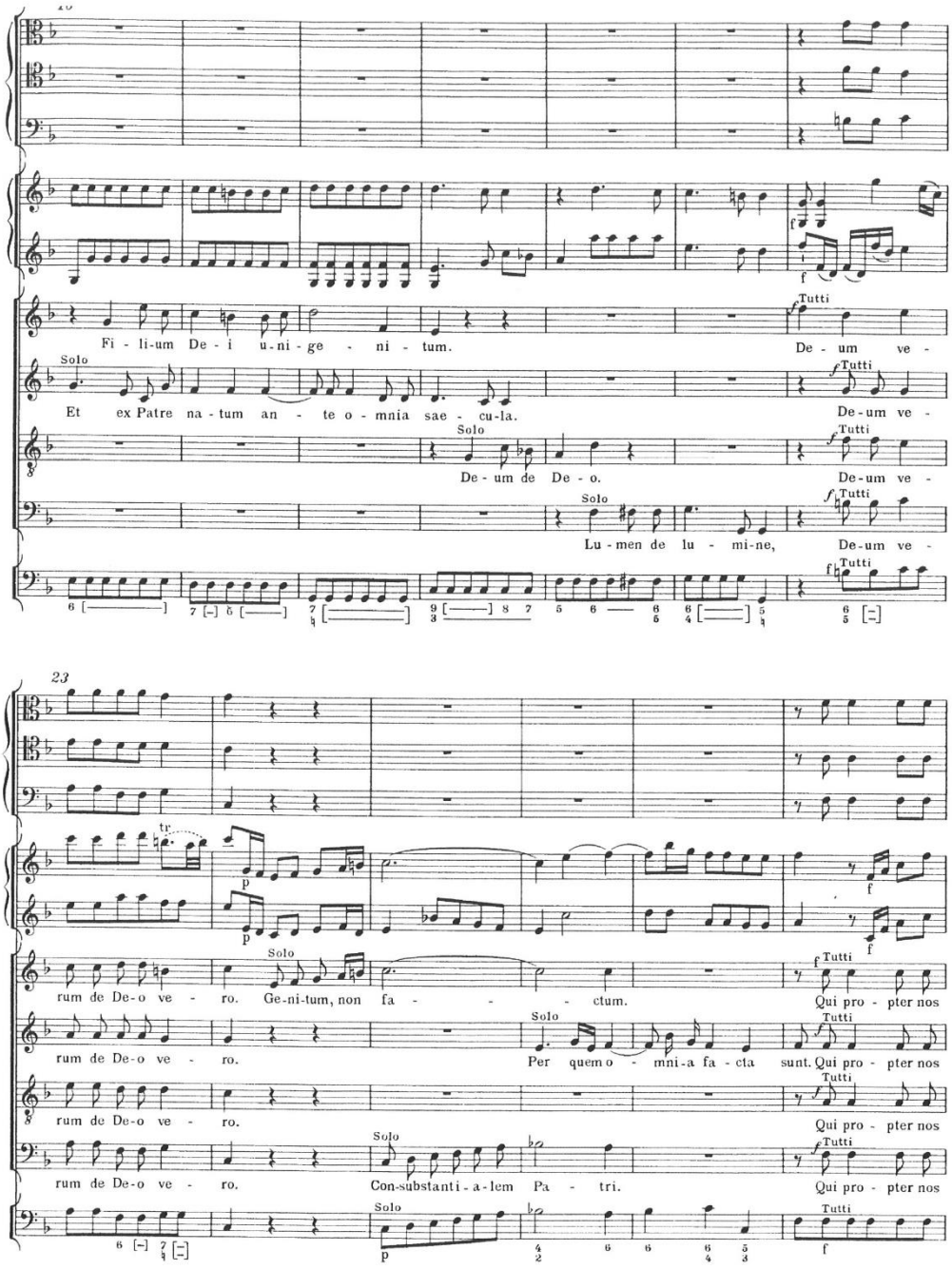


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
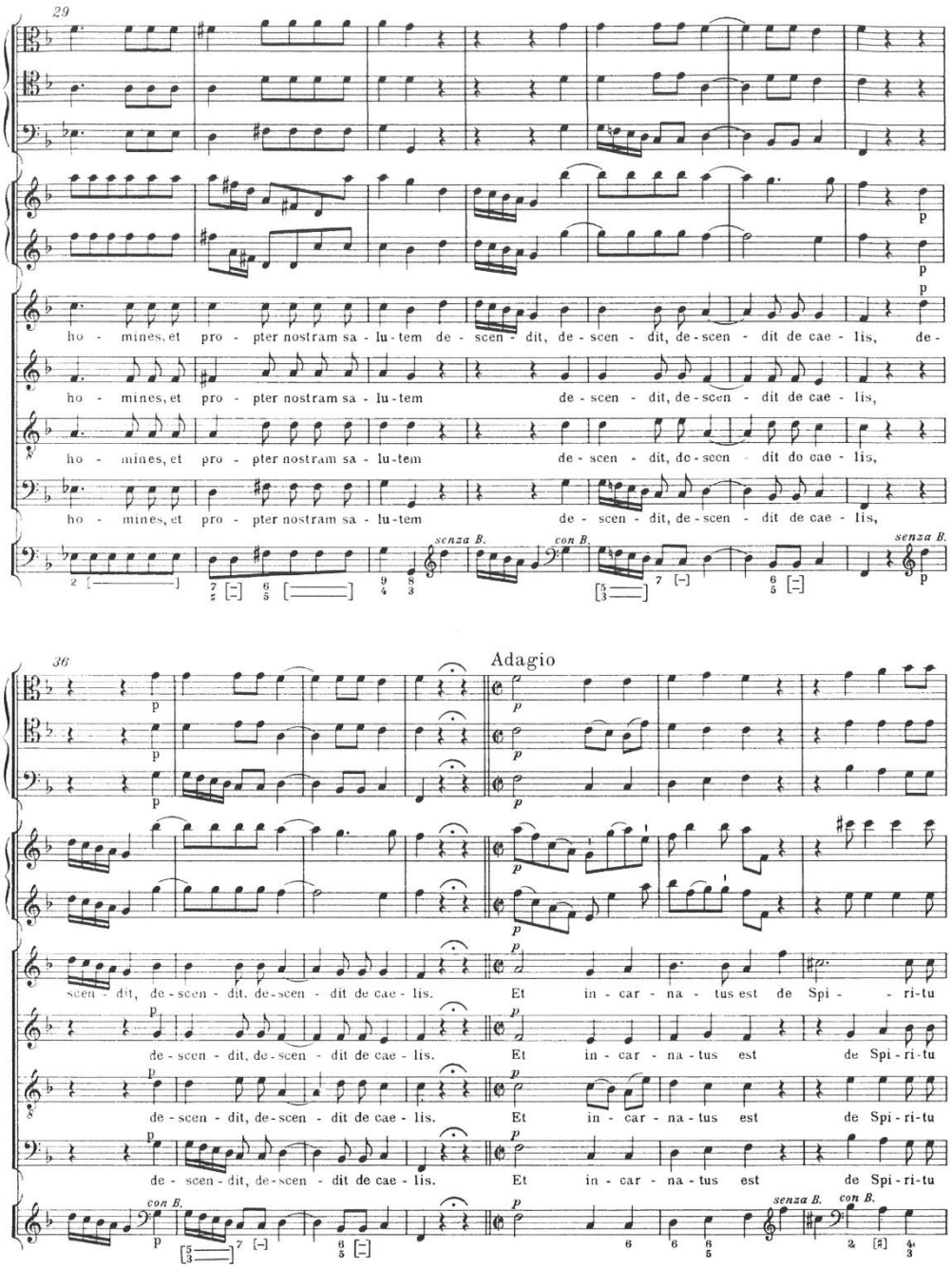
CREDO
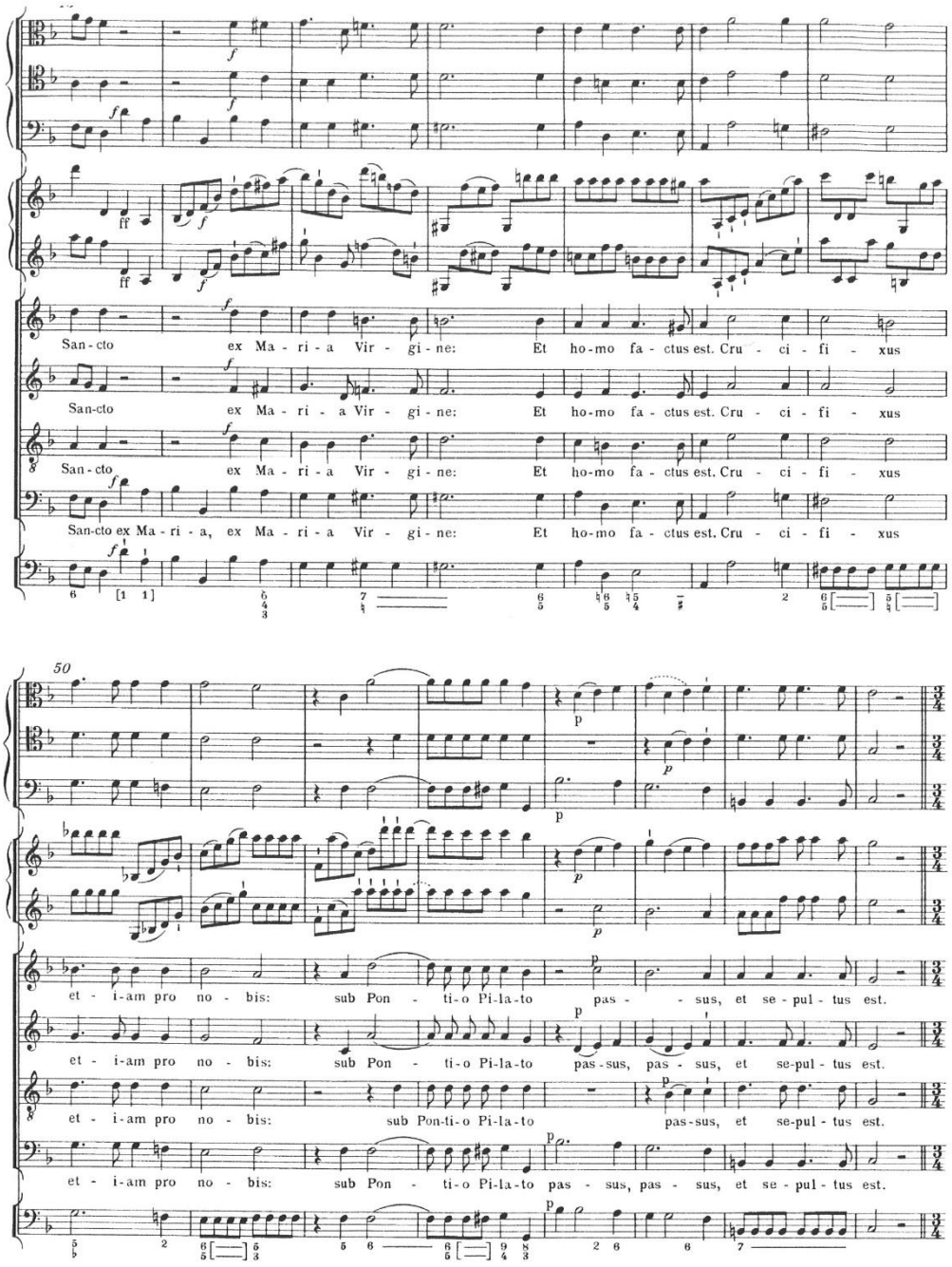


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications



Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
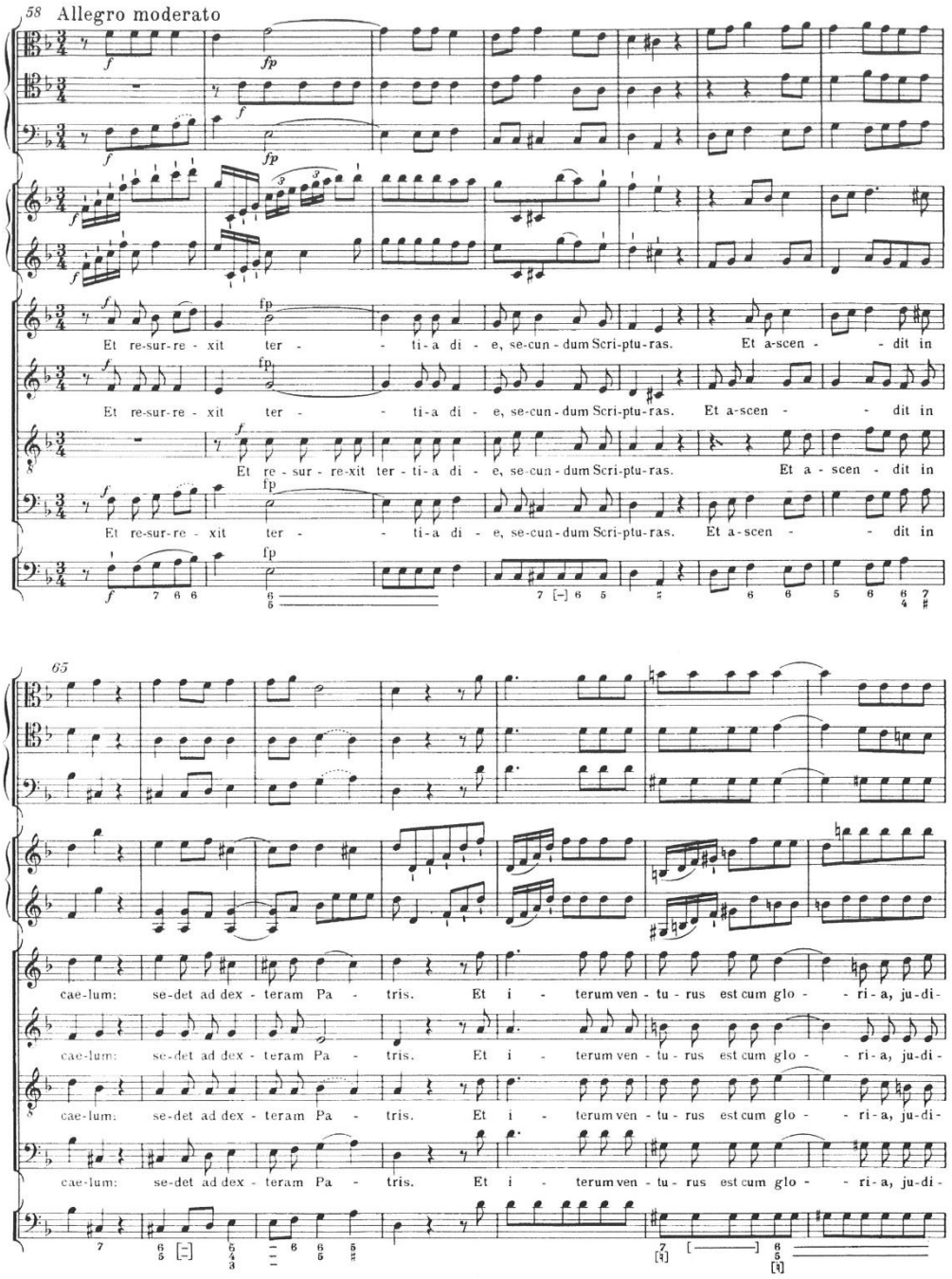


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
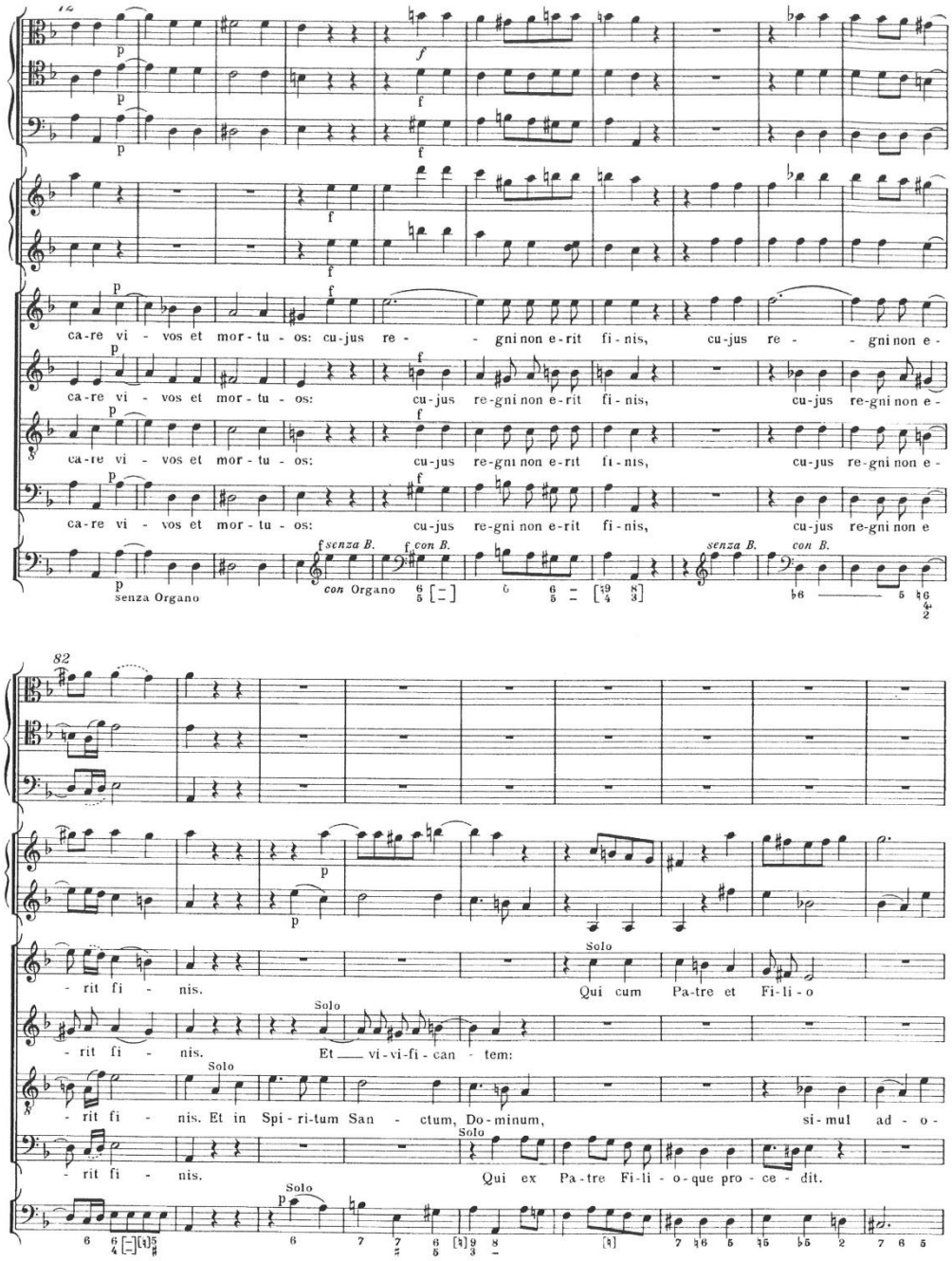


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
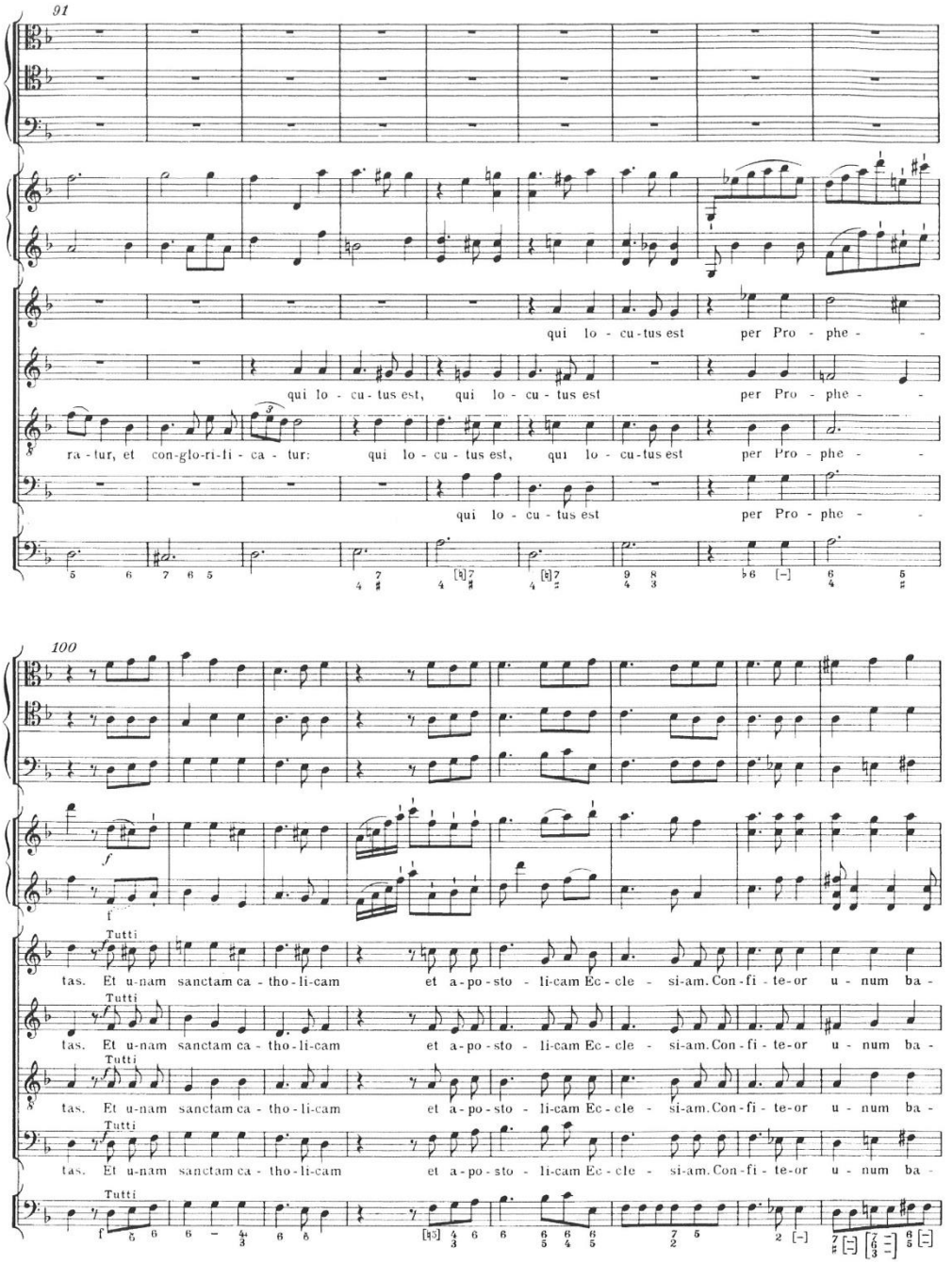
172
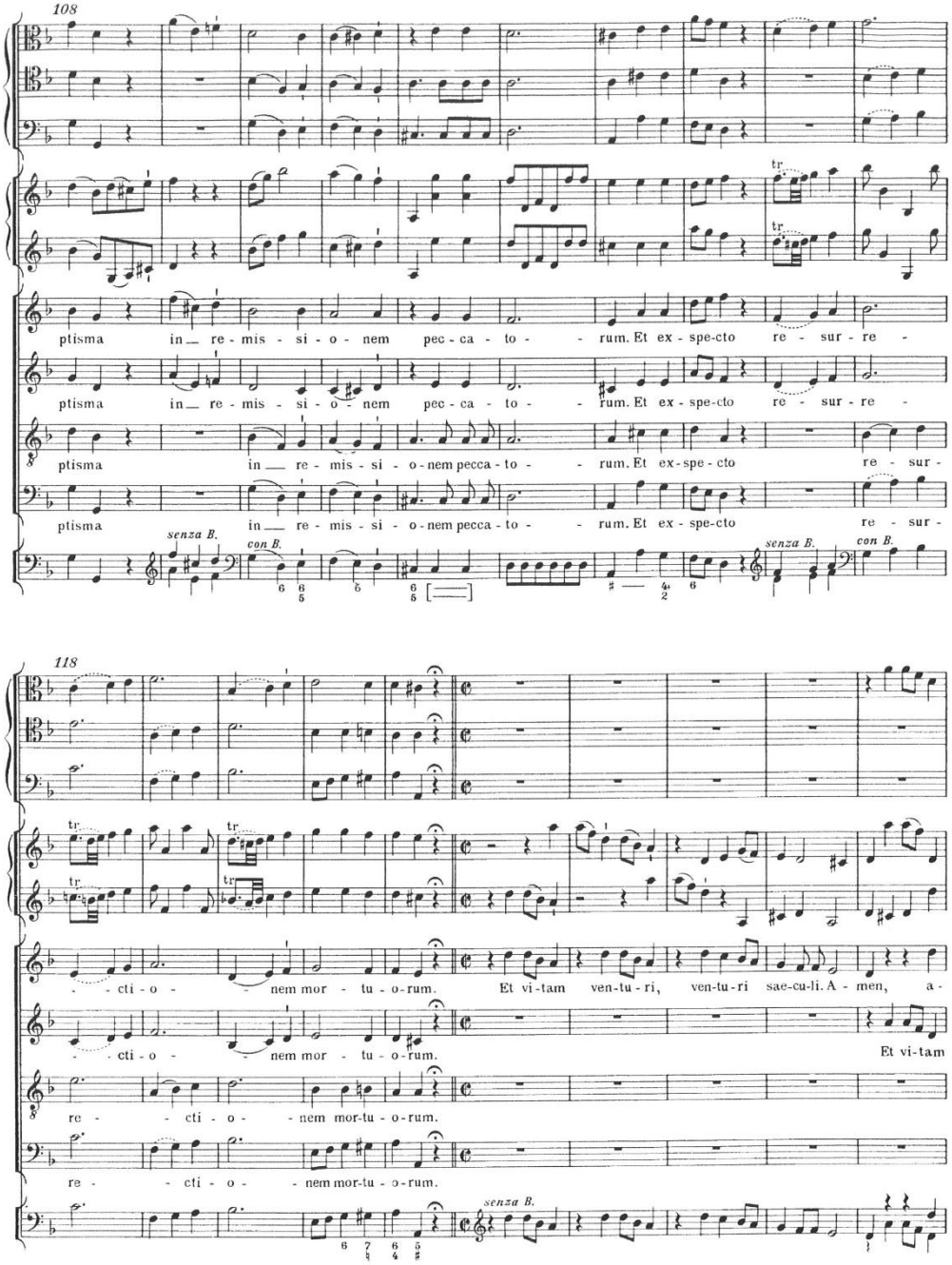


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
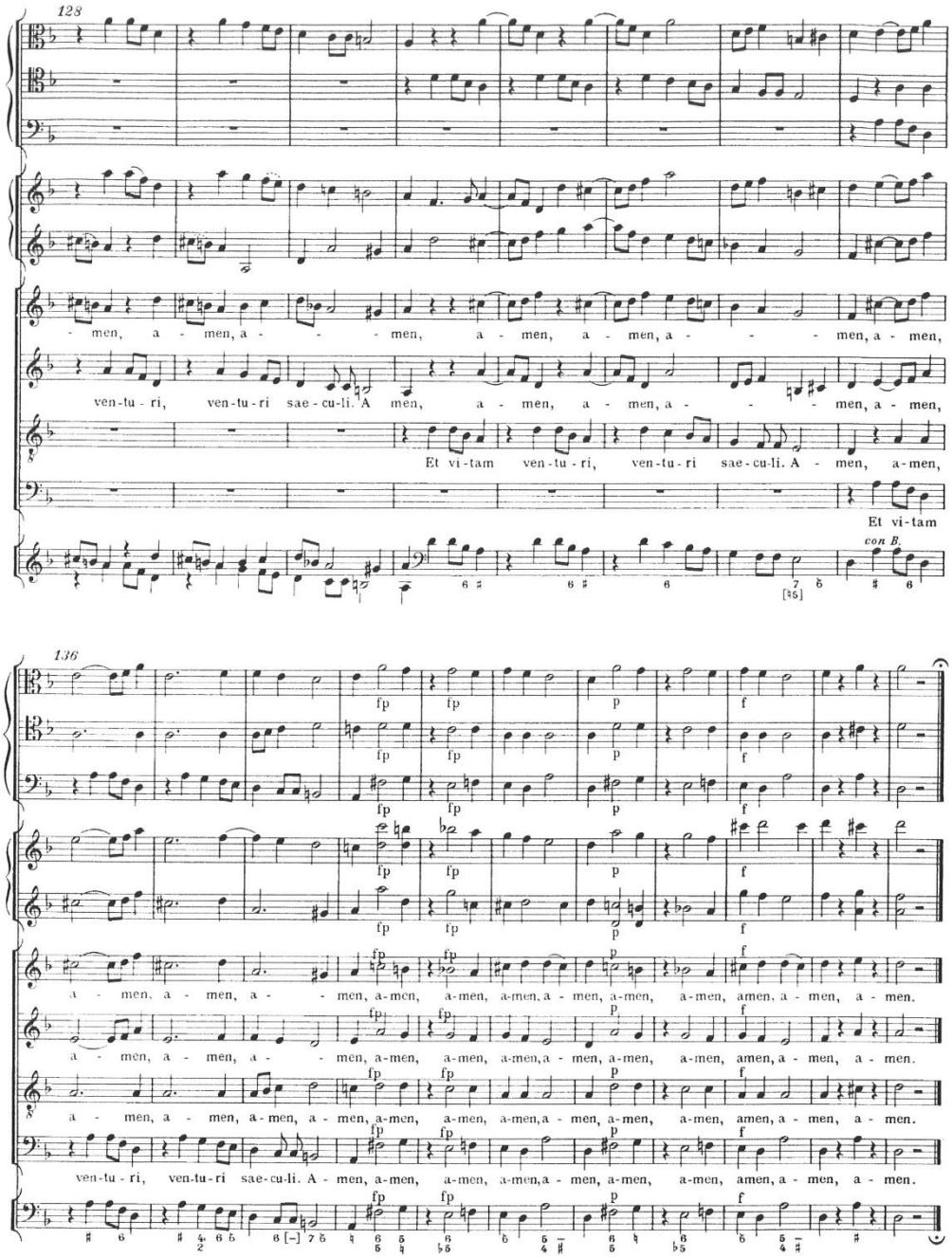


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications



Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
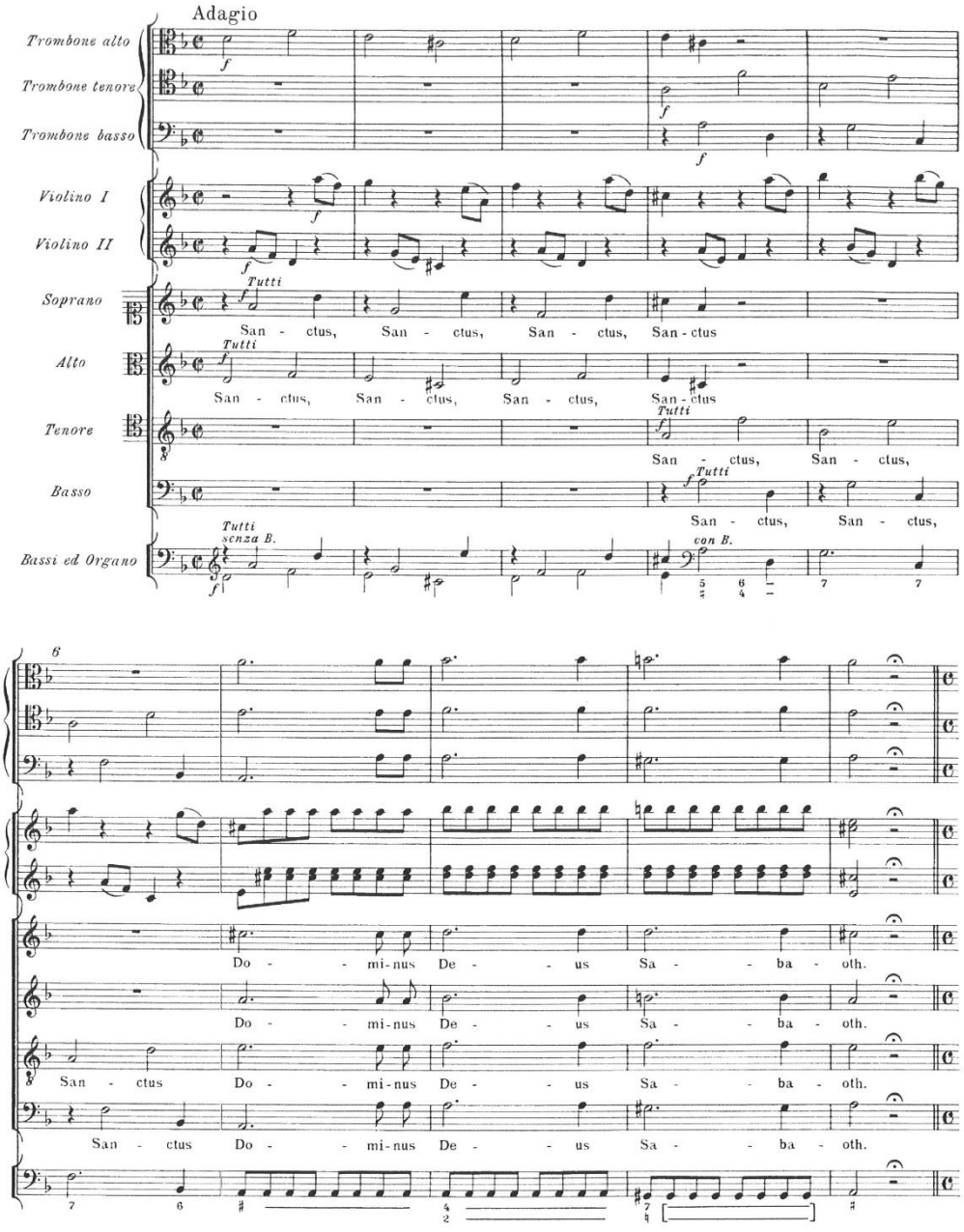


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
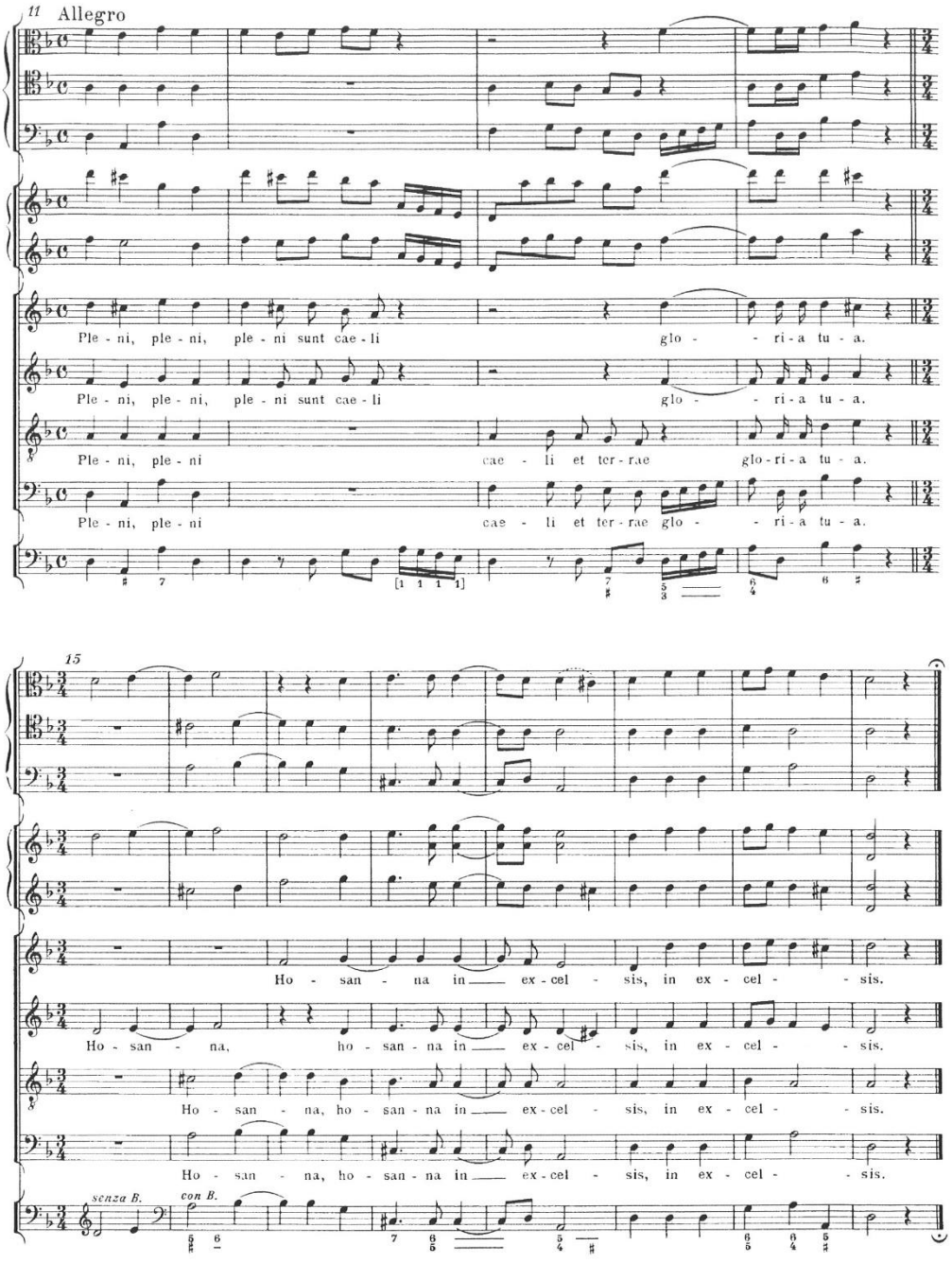


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications

SANCTUS
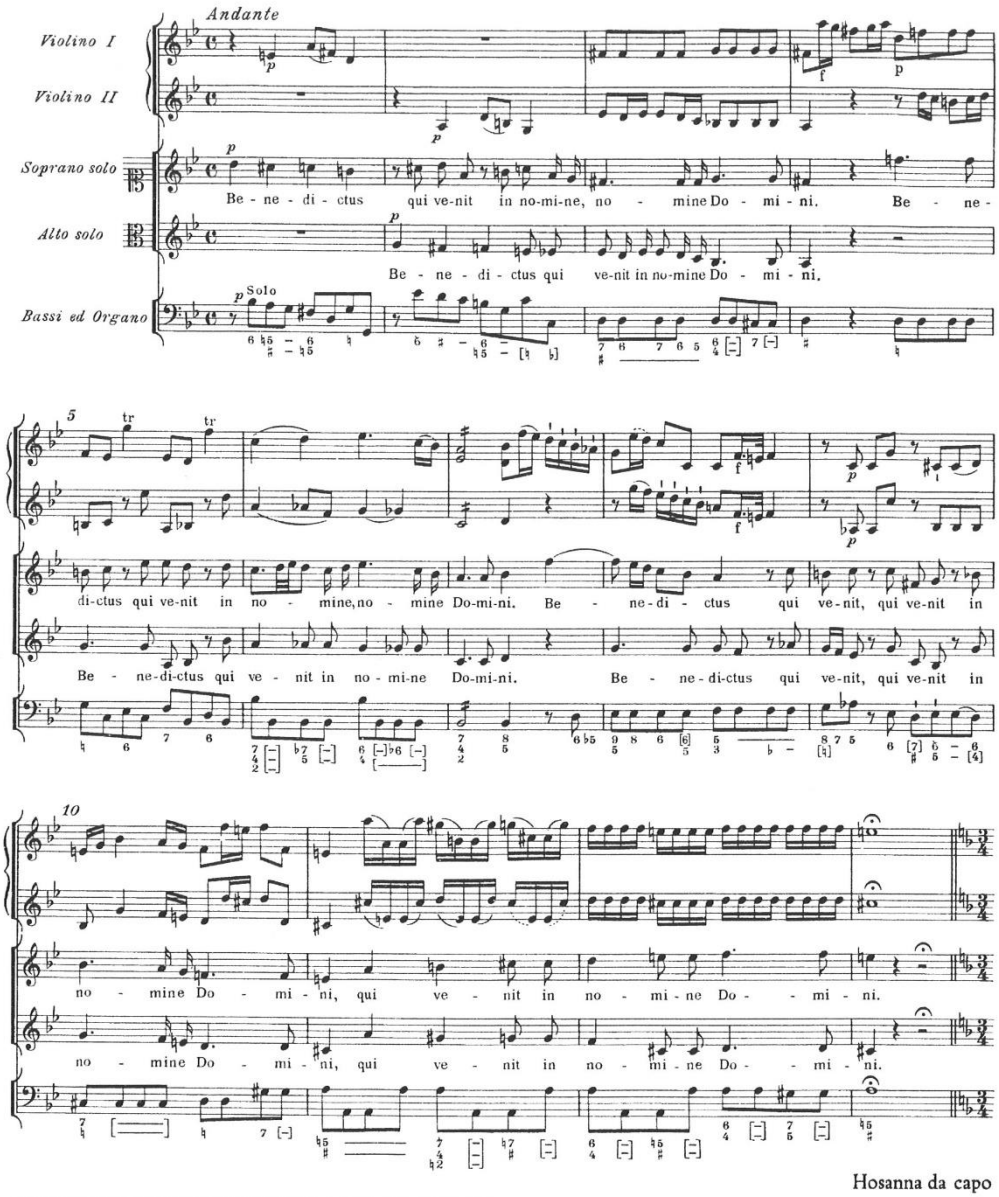


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications

178



Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
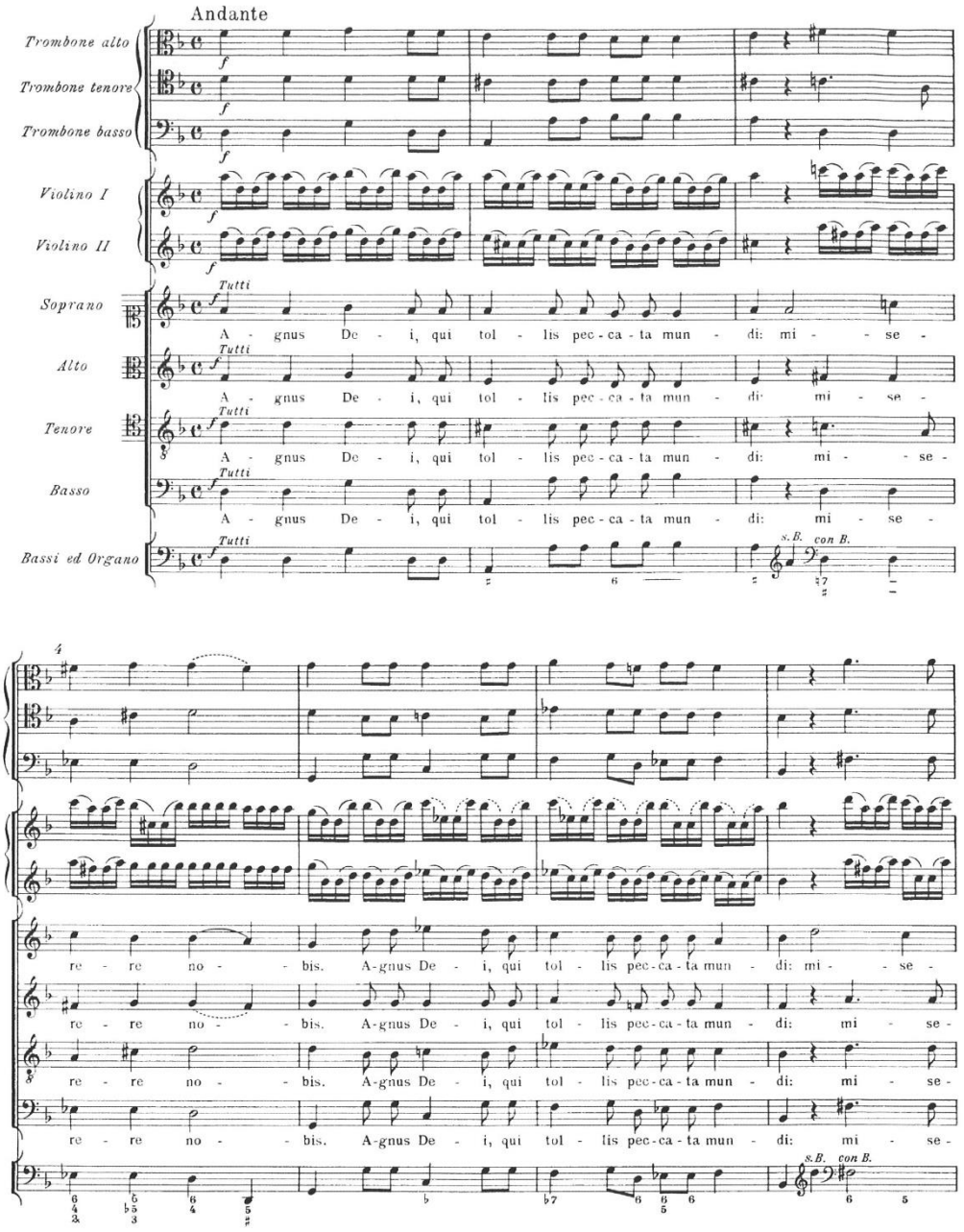
BENEDICTUS*)
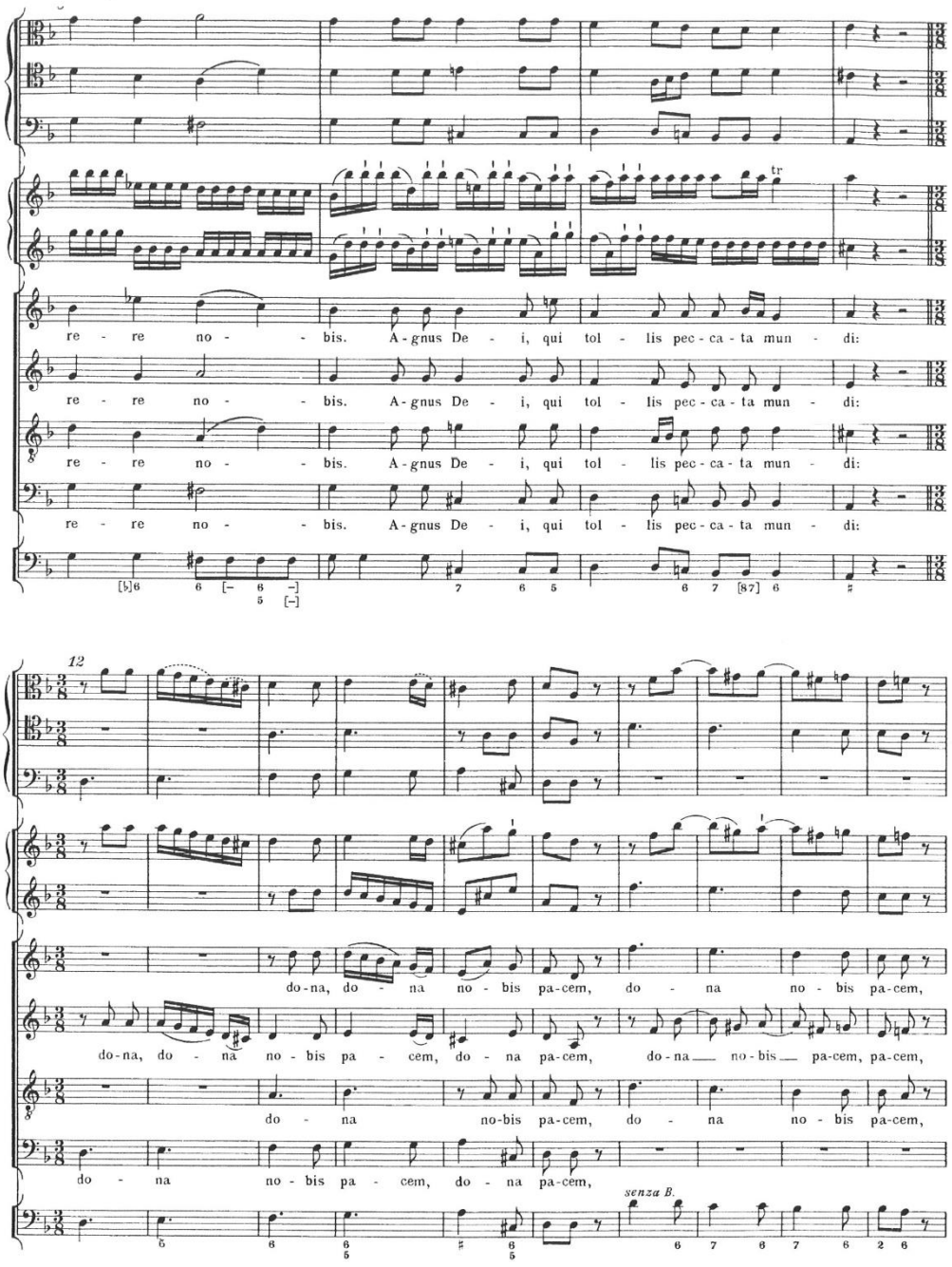


*) Drei frühere Fassungen sind im Anhang als Nr. 6—8, S. 320—321, wiedergegeben.

Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
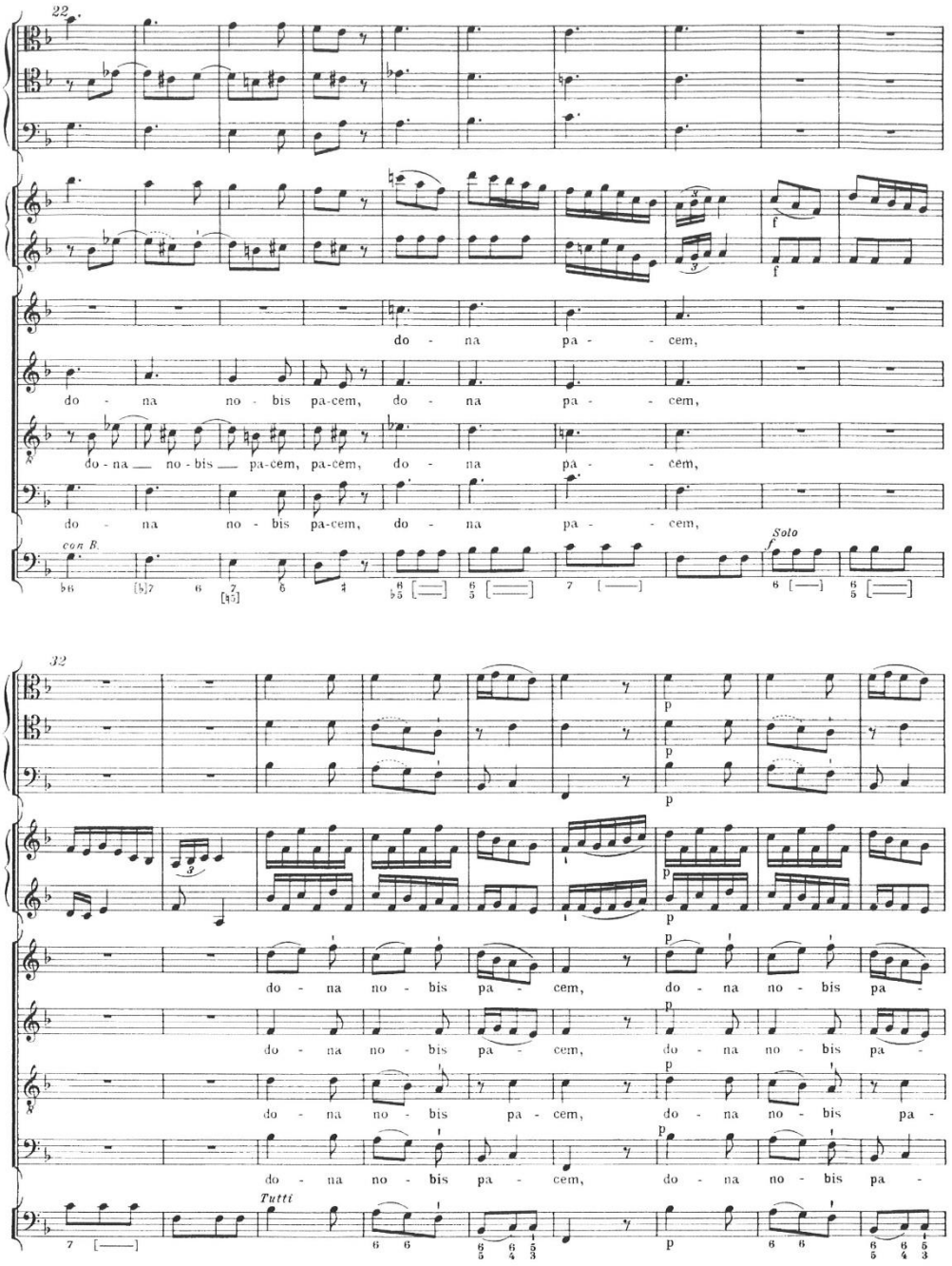
AGNUS DEI
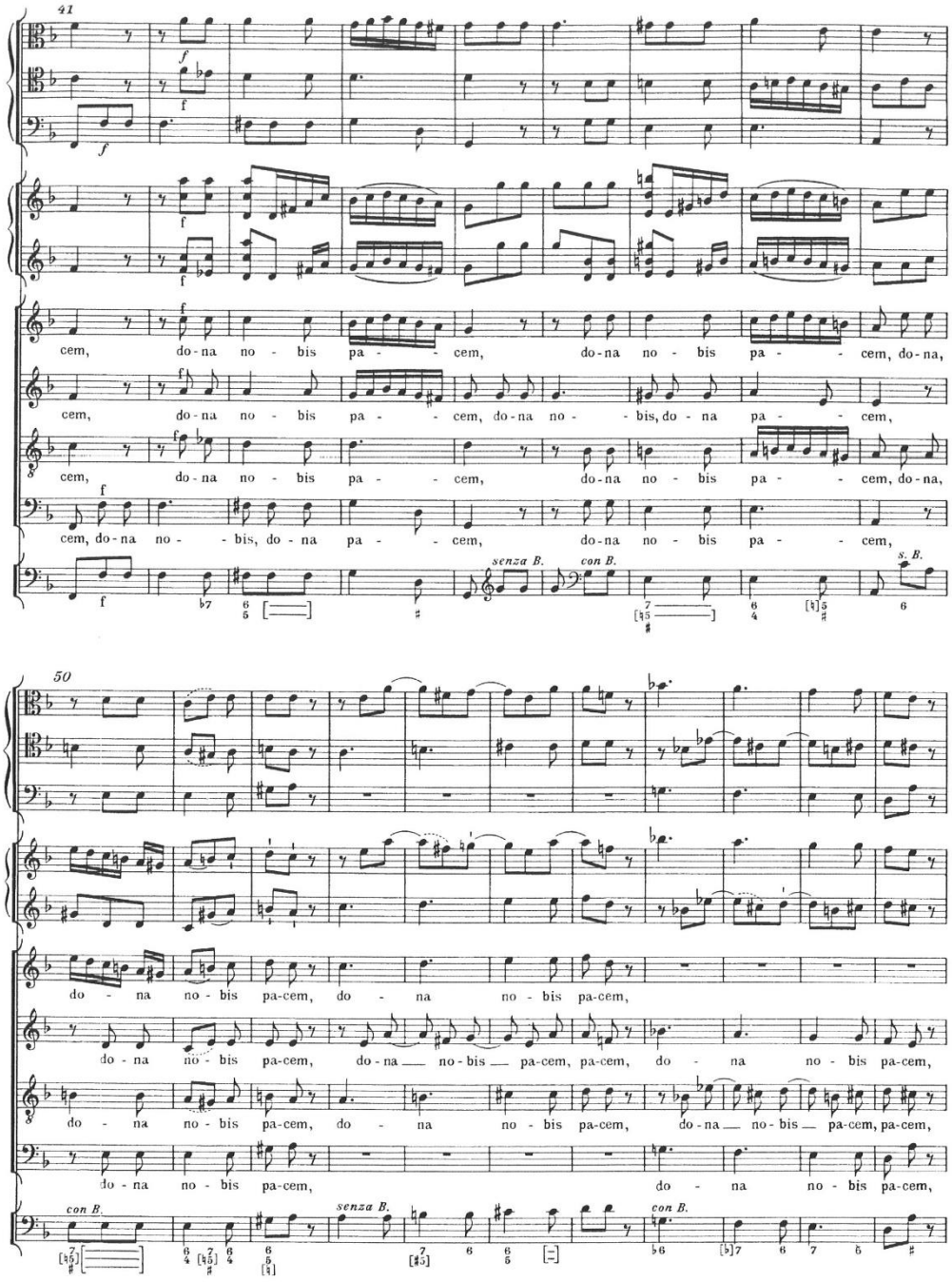


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications



Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications
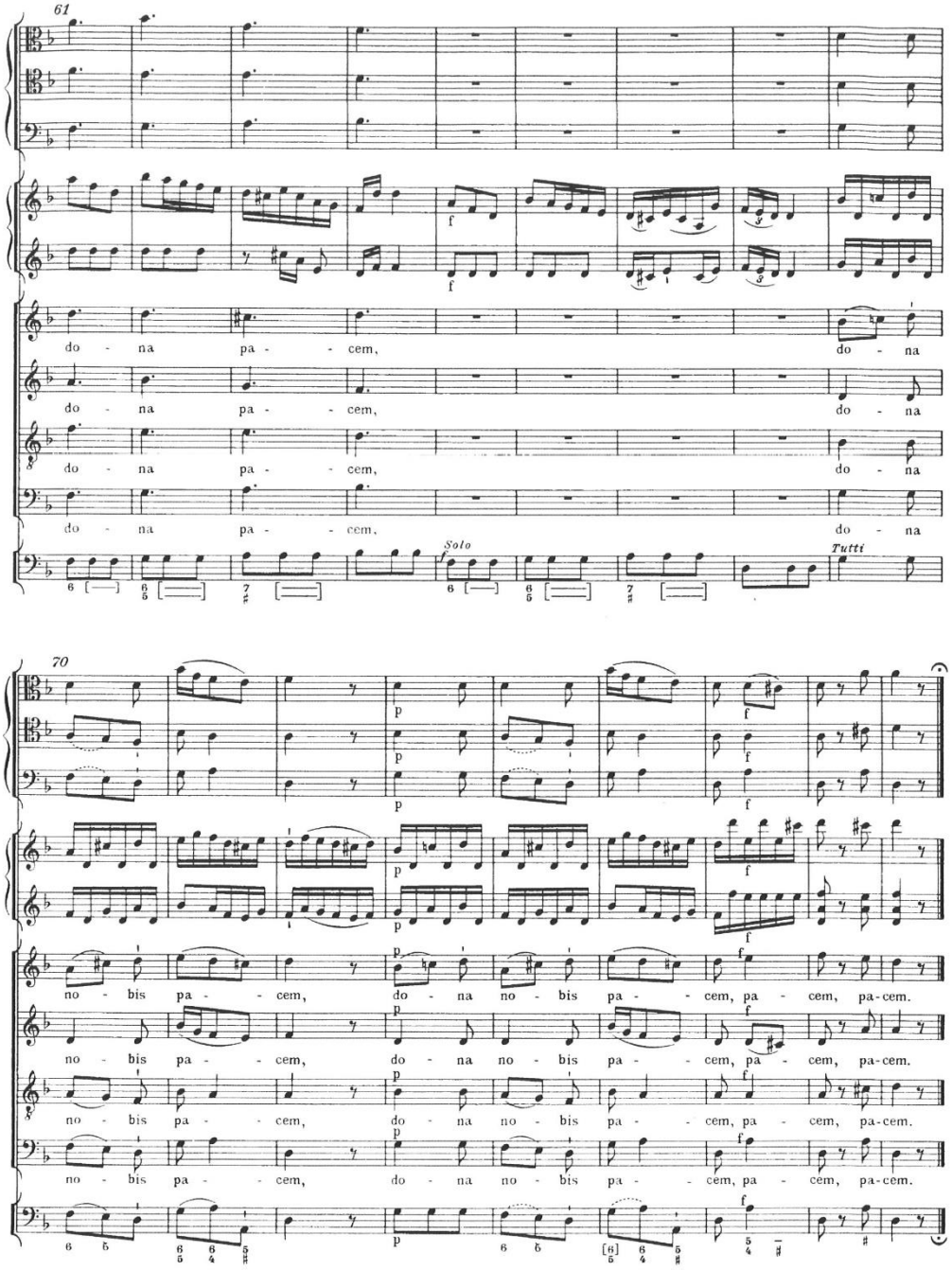


Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications



Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications

184



Internationale Stiftung Mozarteum, 2006: Online Publications

Literatura

1. Vinka, BEŠLIĆ: Sanctus – kroz povijest do danas, *Obnovljeni život,* 2016, 71, 4, 475-487.
2. Mildred CLARY: *Mozart Svjetlo Božje,* Zagreb: Alfa, 2006.
3. Alfred EINSTEIN: *Mozart, ličnost i delo,* Beograd: Nolit, 1987.
4. Norbert ELIAS: *Mozart. Sociologija jednog genija*, Zagreb: Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2007.
5. HRVATSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA: *Rimski misal opća uredba*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004.
6. W. A. MOZART: *Pisma*, Zagreb: Nova stvarnost, 2007.
7. Giorgio PESTELLI: *Doba Mozarta i Beethovena*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.
8. Charles ROSEN: *Klasični stil,* Beograd: Nolit, 1979.
9. Dušan SKOVRAN, Vlastimir PERIČIĆ, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
10. https://dme.mozarteum.at/#start
    (Preuzeto 05. 06. 2020.)
11. http://www.musicapoetica.net/figures.htm
    (preuzeto 19. 06. 2020)
12. http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2
    (Preuzeto 20. 06. 2020)