

Analiza Requiema op. 48 Gabriela Fauréa

Batinić, David

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:054689>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-12**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

DAVID BATINIĆ

ANALIZA REQUIEMA, op. 48 GABRIELA
FAURÉA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

ANALIZA REQUIEMA, op. 48 GABRIELA FAURÉA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. Ante Knešaurek

Student: David Batinić

ak.god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. Ante Knešaurek

Potpis

U Zagrebu, _____.

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI

MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ:

Sažetak/Summary

1. Uvod.....	6.
2. Gabriel Fauré – biografija.....	7.
3. Requiem, op. 48.....	24.
3.1. Tijek stvaranja.....	24.
3.2. Introit et Kyrie.....	27.
3.3. Offertoire.....	34.
3.4. Sanctus.....	41.
3.5. Pie Jesu.....	46.
3.6. Agnus Dei.....	52.
3.7. Libera me.....	59.
3.8. In Paradisum.....	66.
4. Osobitosti harmonijskog jezika u Requiemu Gabriela Fauréa.....	68.
5. Zaključak.....	77.
6. Literatura.....	78.

Sažetak

Ovaj rad se dotiče ne samo glazbeno-formalne analize Fauréovog *Requiema* već je autor pokušao prikazati širu sliku nastanka ovog remek-djela. Prvenstveno se to odnosi na vrijeme nastanka i vrijeme djelovanja kompozitora koji se nalazi na nesvakidašnjoj prekretnici kasnog romantizma i impresionizma. Međutim, Fauré nije skladatelj koji se nalazi *in loco*, već kao i svi veliki skladatelji osluškuje društvene promjene koje ga okružuju. Simbolizam u književnosti, začetci impresionizma u likovnom izričaju, naznake secesije i art decoa u arhitekturi, tek su neke od značajki turbulentnog kraja XIX. stoljeća u kojem nastaje ovo djelo. Pri tome nikako ne treba smetnuti s uma pojavu racionalizacije svega, pa tako i vjere jer je upravo Fauréov *Requiem* svojevrsni iskorak – kako ćemo se kasnije i uvjeriti po riječima samoga autora – u neko „novo vjerovanje“, „novu smrtnost“ i novo blaženstvo. Sve ono što s muzičkoga aspekta predstavlja inovaciju koja na tragu impresionizma zadire u već zasićeni glazbeni jezik kasnog romantizma, Fauré izrazito elegantno i nenametljivo spaja s već dobro poznatim. Izostaje svaka kolizija impresionističkog i romantičarskog, tonalitetnog i modalnog, agilnog i letargičnog tretmana orkestra. Upravo ta genijalna pomirba navedenih elemenata svrstava Fauréa u plejadu najvećih skladatelja čovječanstva.

Summary

This paper touches not only on the musical - formal analysis of Fauré 's Requiem, but also on the author's attempt to present a wider picture of the origin of this masterpiece. Primarily, this refers to the time of creation and the time of the composer's work, which is at an unusual turning point of late romanticism and impressionism. However, Fauré is not a composer who sees himself *in loco*, but listens - like all great composers - to the social changes that surround him. Symbolism in literature, the beginnings of Impressionism in artistic expression, indications of Art Nouveau and Art Deco in architecture, are just some of the features of the turbulent end of the XIX. century in which this work originates. The phenomenon of rationalization of everything, including faith, should not be forgotten, because Fauré's Requiem is a kind of step forward - as we will later see in the words of the author himself - into a "new belief", "new mortality" and new blessedness. Everything said, from the musical aspect, represents an innovation that in the dawn of Impressionism, penetrates the already saturated musical language of late Romanticism, Fauré combines extremely elegantly and unobtrusively with the already well-known. There is no collision of impressionistic and

romantic, tonality and modal, agile and lethargic treatment of the orchestra. This ingenious reconciliation of these elements places Fauré in the constellation of the greatest composers of mankind.

1. Uvod

Gabriel Fauré nije odrastao u muzičkoj obitelji, ali spoj njegovog talenta i znanja, koje su mu prenijeli učitelji među kojima i Camille Saint-Saëns, donio je u povijest glazbe iznimnog kompozitora, orguljaša, pijanista i pedagoga koji je svojim jedinstvenim glazbenim jezikom utjecao na mnoge kompozitore kasnijih razdoblja. Kada bi ga svrstavali u vremensku lentu povijesti glazbe, Fauré se smatra poveznicom kraja romantizma i početka impresionizma.

Promatrajući glazbeni jezik Gabriela Fauréa koji je djelovao u prijelaznom razdoblju, možemo pretpostaviti da će bogatstvo glazbenog stila i jezika biti vidljivo u njegovim instrumentalnim, vokalnim i vokalno-instrumentalnim kompozicijama. Kako bih potkrijepio ovu tezu, u diplomskom radu baviti ću se harmonijskom i formalnom analizom Fauréovog *Requiem* – krunom njegovog glazbenog stvaralaštva. Mnogi historiografi i muzikolozi smatraju ovaj *Requiem* najboljim francuskim duhovnim djelom, a neki ga smatraju čak i najboljim zborskim djelom u povijesti glazbe. Iako se u hrvatskoj stručnoj literaturi spominju i Fauré i njegov *Requiem*, detaljna analiza tog djela još nije objavljena. Na stranim jezicima autori poput Jean-Michaela Nectouxa, Emilea Vuillermoza, Jessice Duchena, Michaela Steinberga, Ryana D. Wellsa, Ryana Parkera McKendricka, Zoltana Romana i dr. bave se detaljnijom analizom samog *Requiem*a i ostalog stvaralaštva Gabriela Fauréa.

U sljedećim poglavljima naći će se biografski podaci, podaci o stvaralaštvu Gabriela Fauréa, kao i sama analiza *Requiem*a. U ovom ćemo radu pokušati prikazati ne samo formalnu i harmonijsku analizu, već ćemo se pozabaviti i estetskim pitanjima nastanka ovog djela.

2. Gabriel Fauré – biografija

Gabriel Urbain Fauré rođen je 12. svibnja 1845. godine u Pamiersu, malom gradu smještenom u okrugu Ariège na samom jugu Francuske. Fauré pripada društvu skladatelja čiji talent nije naslijeđen; njegovi preci generacijama su se bavili prodajom mesa.¹ Mnogo godina kasnije, kada je Alfred Bruneau uspio doći do Fauréovog mjesta u Francuskom institutu, prilikom tradicionalnog memorijalnog govora referirao se na Fauréove pretke opisavši ih kao „...aktivni trgovci koji prozaično, ali korisno, doprinose hrani svojih sugrađana“.² Toussaint-Honoré Fauré, Gabrielov otac, napustio je obiteljsku tradiciju i uhodan posao postavši učiteljem u seoskoj školi u malom gradu Gailhac-Toulza.³ Samouvjeren i hrabar devetnaestogodišnji Toussaint-Honoré s godišnjom plaćom od 300 franaka koja je bila jedva dostatna za život na selu, oženio je Marie-Antoinette-Hélène Lalène, kćer umirovljenog vojnog generala Napoleonove vojske.⁴ Godine 1839. Touissant-Honoré imenovan je pomoćnikom inspektora obrazovanja u osnovnim školama u Pamiersu gdje su mu rođena djeca kao i sam Gabriel kao zadnje od šestoro djece.⁵

Djetinjstvo do svoje 4. godine Gabriel Fauré proveo je s dojiljom u udomiteljskoj obitelji u Verniollesu, selu pokraj Pamiersa.⁶ Godine 1849. vratio se u obiteljski dom koji je svoju sigurnu luku pronašao u Montgauzyu, nedaleko od Foixa, gdje je Touissant-Honoré imenovan direktorom *l'École Normale*⁷ smještene u ruševinama starog samostana čija je kapela ipak bila u funkciji. Gabriel nije imao veće radosti od odlaska u kapelu i slušanja prilično skromnog harmonija, a sva raskoš planina bila je pred njegovim očima jer je iz kapele pogled sezao preko cijele doline Barguillière.⁸ Alfred Bruneau zapisao je o Fauréu: „*Priroda je velikodušno predala svoju tajnu ovom djetetu, tajnu koju nikada ne bi mogao zaboraviti: ona ga je intimno upoznala s univerzalnim lirizmom*“.⁹

¹ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 9.

² „Des commerçants actifs qui contribuèrent prosiquement, mais utilement, à l'alimentation de leurs concitoyens.“, A. Bruneau; *La vie et les œuvres de Gabriel Fauré*, 1925., str. 8.

³ Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 5.

⁴ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 10.

⁵ Gabriel Fauré imao je jednu sestru i četiri brata, a s obzirom na obiteljske okolnosti, nije iznenađujuća činjenica da je Gabriel bio „neželjeno dijete.“

⁶ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 10.

⁷ *École normale* najsličniji je današnjem učiteljskom fakultetu.

⁸ Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 6.

⁹ „La nature livrait alors généreusement son secret à l'enfant inconscient qui ne devait pas l'oublier; elle l'initiait intimement au lyrisme universel“, Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 6.

Kapela nije imala orgulje, već samo jedan harmonij koji je malom Gabrielu odvlačio svu pozornost¹⁰, a često je i sam sjeo za instrument dajući slobodna uzda svojoj mašti.¹¹ Slučajno se dogodilo da je jednog dana u publici bila starija, slijepa gospođa. Očarana Gabrielovim talentom, predložila je roditeljima da ga pošalju u *École Niedermeyer*¹², školu za klasičnu i crkvenu glazbu u Parizu.¹³ Nakon jednogodišnjeg razmišljanja Toussaint-Honoré, zahvaljujući Dufauru de Saubiacu¹⁴, odlučio je poslušati savjet i dozvoliti da devetogodišnji Gabriel 1854. godine ode u Pariz u školu *Niedermeyer*.

U školi *Niedermeyer* uz svakodnevnu poduku iz solfeggija, harmonije, polifonije, klavira, orgulja i zorskog pjevanja¹⁵, Gabriel je dobio i neku vrstu općeg obrazovanja; tjedno je imao tri sata francuskog jezika, dva sata latinskog jezika, jedan sat matematike, jedan sat geografije te jedan sat povijesti i književnosti. Uz navedene predmete učenici škole svaku su večer slušali i čitali biblijske tekstove te su pohađali svetu misu četvrtkom i nedjeljom, a sam Gabriel osvojio je 1857. godine nagradu iz religijskog znanja.¹⁶ Fauréovi prvi susreti s orguljaškom literaturom bile su skladbe Bacha i Mendelssohna, a klavirske skladbe Mozarta, Beethovena i naravno Bacha bile su baza na kojoj je temeljen *curriculum* škole. Joseph Wackenthaler i Clément Loret kao profesori orgulja, te Louis Niedermeyer, a kasnije Camille Saint-Saëns kao profesori klavira uveli su Fauréa u svijet glazbe i budno nadgledali njegov napredak. Studiranje orgulja nije posebno zanimalo mladog Gabriela, ali prema Saint-Saënsu Fauré je bio sposoban, kada bi to htio, postati prvoklasnim orguljašem.¹⁷

S druge strane, Gabriel Fauré se pokazao izvrsnim pijanistom osvojivši prve nagrade na natjecanjima 1860. i 1861. godine, kao i *Prix d'excellence* 1862. godine. Također, Fauré je osvojio i nagrade iz drugih muzičkih disciplina poput solfeggija (1857.), harmonije (1860.) te kontrapunkta i fuge (1865.). Temeljna razlika škole *Niedermeyer* od ostalih škola u Francuskoj

¹⁰ U *École Normale* postojao je klavir i razumno je pomisliti da mu je netko pokazao kako se drže prsti na klavijaturi i osnovnu tehniku. To je, prema Jean-Michel Nectouxu, bio Bernard Delgay.

¹¹ Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 6.

¹² Louis Niedermeyer stekavši popularnost Lamartineovom poemom *Le Lac* osnovao je 1853. godine školu koja je obučavala buduće orguljaše, zborovođe i učitelje glazbe. Podržavajući istaknute javne ličnosti tog vremena, država mu je dozvolila da otvori vlastitu školu na temeljima već postojeće, ali umiruće škole koju je osnovao francuski muzikolog Alexandre-Étienne Choron.

¹³ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 5.

¹⁴ Dufaur de Saubiacy bio je obiteljski prijatelj koji je radio u Parizu i skrbio o Fauréu, a kasnije je skrbištvom nad Fauréom preuzela majka Camille Saint-Saënsa.

¹⁵ U školi *Niedermeyer* zorsko pjevanje temeljeno je na literaturi renesansnih majstora i baroka poput Palestrine, Josquina, Vittorie, Janequina, Bacha i drugih.

¹⁶ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 8.

¹⁷ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, 1980., str. 14.

bila je pažnja koju su posvećivali zbornom pjevanju. Pod budnom palicom Louisa Dietscha¹⁸ učenici su pjevali djela Josquina des Présa, Palestrine, Bacha, Victorie i drugih skladatelja rane renesanse i baroka. Glazba renesansnog razdoblja, posebno repertoar šesnaestog stoljeća svojom bogatom polifonom teksturom, harmonijskom nepredvidivošću, čvrstinom i uravnoteženošću duboko su utjecali na mladog Gabriela.¹⁹ Ovaj modalni utjecaj postajao je sve očitiji kako je Fauréova kompozitorska karijera napredovala pridonoseći mnogo njegovom izrazito individualnom harmonijskom jeziku.

Talentrani i mladi Gabriel bio je ponos Louisa Niedermeyera i cijele škole. Kao takav, često je sudjelovao na privatnim zabavama Niedermeyera zabavljajući goste pjesmama iz rodnog kraja, a njegov južni naglasak uzvanici su doživljavali šarmantnim i ugodnim: sve to bilo je dovoljno za ulazak u visoko društvo onoga doba.²⁰ Fauré je u školi imao uspona i padova, međutim, Niedermeyer je shvaćao dječakovu narav i karakter, njegovu srdačnost, toplinu kao i rafinirani glazbeni ukus, bivajući tako u Gabrielovim očima i učitelj i otac. Iznenađujuća smrt Louisa Niedermeyera 14. ožujka 1861. godine izuzetno je utjecala na Fauréa, a činjenica da je najomraženiji profesor u školi, Louis Dietsch²¹, postao direktorom škole, dodatno ga je uznemirila. Niedermeyerovom smrću, glavni i jedini profesor klavira postao je, tada dvadesetpetogodišnji, Camille Saint-Saëns, što je označilo početak cjeloživotnog privrženog prijateljstva dvojice kompozitora.²² Gabriel Fauré je pod budnim okom Saint-Saënsa dobio i prve ozbiljnije poduke iz kompozicije.²³ Koliko god bio temeljit i zahtjevan, Saint-Saëns svoju ulogu u Fauréovom glazbenom obrazovanju nije ograničio samo na ulogu profesora klavira. Bach je, svakako, bio na prvome mjestu, a nakon sata klavira Saint-Saëns je obogaćivao žedno uho mladoga Gabriela svirajući i analizirajući djela R. Schumanna, F. Liszta, čak i ranog R. Wagnera, kao i svoje zadnje kompozicije.²⁴ Upravo u Saint-Saënsu Gabriel Fauré pronašao je najvažnijeg glazbenog učitelja, ali i prijatelja: Saint-Saëns uveo ga je u među najznačajnije ličnosti glazbenog i socijalnog društva Pariza, izvodio je Fauréove kompozicije

¹⁸ Louis Dietsch bio je zborovođa *Église de La Madeleine* u Parizu i profesor harmonije u školi Niedermeyer

¹⁹ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 17.

²⁰ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 9.

²¹ Profesor harmonije i zbora, op.a.

²² Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 12.

²³ Fauréovi prvi učitelji kompozicije bili su Louis Niedermeyer, Louis Dietsch i Gustave Lefèvre, muž Niedermeyerove kćeri.

²⁴ U školi Niedermeyer bilo je zabranjeno sviranje Schumannovih i Chopinovih kompozicija jer je Louis Niedermeyer smatrao da takva glazba nije glazba za mlade: za glazbenika rođenog 1802. godine Schumann i Chopin (to jest Gounod i Berlioz u Francuskoj) bili su moderni kompozitori.

za klavir te ga podržavao u prijavama za posao.²⁵ Većina Fauréovih prvih kompozicija su izgubljene, ali njegov op. 1 br. 1, *Le papillon et la fleur* prva je pjesma koju je Gabriel napisao na tekst Victora Hugoa. O svojoj prvoj kompoziciji Fauré je pisao svojoj ženi u pismu iz 14. srpnja 1922. godine:

„To je zaista moja prva kompozicija, napisana u školskoj blagovaonici ispunjenom mirisima kuhinje... a moj prvi izvođač bio je Saint-Saëns.”²⁶



Fauréova karikatura svog učitelja, Camilla Saint-Saënsa

Godine 1861. Gabriel Fauré prvi je put pristupio natjecanju iz kompozicije na kojem je dobio časno priznanje.²⁷ Radovi s kojima je Gabriel išao na svoje prvo natjecanje iz kompozicije nažalost su izgubljeni, ali zahvaljujući časopisu *Le Ménestrel*²⁸ znamo da su natjecatelji morali napisati četveroglasnu fugu na zadanu temu, četveroglasnu fugu na vlastitu temu kao i vokalno-instrumentalnu kompoziciju²⁹ na biblijski tekst.³⁰ Konačno, 1865. godine Gabriel Fauré osvojio je prvu nagradu i veliko priznanje kompozicijom *Cantique de Jean Racine*, op. 11.³¹

²⁵ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000. str. 22.

²⁶ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, 1980., str. 16.

²⁷ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 23.

²⁸ *Le Ménestrel* bio je jedan od najpoznatijih muzikoloških časopisa onoga vremena kojeg je tiskao poznati francuski izdavač Heugel.

²⁹ Radi se o kompoziciji *Super flumina Babylonis (Na obali rijeka babilonskih)*, *Psalam 137*.

³⁰ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, 1980., str. 17.

³¹ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000. str. 23.



Gabriel Fauré u uniformi škole Niedermeyer

Osvojivši prve nagrade na natjecanjima iz solfeggija, klavira, harmonije, kontrapunkta, kompozicije Gabriel Fauré nakon jedanaest godina, 26. srpnja 1865. godine, napušta školu Niedermeyer.³² Dok su se mladi kompozitori u Francuskoj u dobi od dvadeset ili više godina natjecali za prestižnu nagradu *Prix de Rome*³³, Gabriel Fauré odlučio je početi zarađivati za život te je, na preporuku Gustava Lefèvre, dobio posao orguljaša u crkvi *Saint-Sauveur* u Rennesu, glavnom gradu pokrajine Bretagne.³⁴ Glazbeni život u Rennesu mladom i nadobudnom Gabrielu bio je poprilično dosadan. Kulturni život bio je orijentiran na *Société philharmonique* gdje su se izvodili hitovi ondašnjeg vremena, mahom djela G. Donizzetija i G. Meyerbeera, kao i na kazalište koje je imalo kratku zimsku opernu sezonu izvodivši opere V. Bellinija, J. Offenbacha, G. Meyerbeera i A. Adama. Međutim, ideja šire palete glazbenog programa u Rennesu došla je s novim orguljašem crkve *Saint-Sauveur*, Gabrielom Fauréom.

³² Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 12.

³³ Prix de Rome bila je renomirana nagrada koju je dodjeljivala *Académie des Beaux-Arts* na području umjetnosti. Onaj tko bi osvojio nagradu bio je između tri i pet godina na studiju u Villi Medici u Rimu. Od poznatih kompozitora osvojili su je Debussy, Vidal, Charpentier, Gounod, Dupre, Massenet i drugi.

³⁴ Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 10.

Izvedeći zbarske kompozicije J. Haydna, oratorije G. F. Händela, motete C. M. von Webera i J. Arcadelta, Fauré je upoznao puk s različitim repertoarom. Prema Ferdinandu Bourgeatu, Fauréove orguljaške improvizacije i kvaliteta zbarskih izvedbi dovele su do neprestanog povećanja vjernika koji su dolazili u crkvu.³⁵ Suočen s financijskim poteškoćama, Fauré je bio prisiljen držati instrukcije te je vrlo brzo počeo stjecati nova prijateljstva uživajući visoku reputaciju kao profesor harmonije i klavira, a najviše se zblžio s obitelji Leyritz.³⁶

Fauré nije bio oduševljen svojim poslom i životom u Rennesu, osjećao se odsječenim od glazbenog života Pariza,³⁷ ali ni kler crkve Saint-Sauveur nije bio oduševljen orguljaševim ponašanjem. Naime, Fauré je koristio propovijedi tijekom svete mise kao „pauzu za cigaretu” na trijemu crkve što se nikako nije sviđalo svećenicima. Kap koja je prelila čašu bio je događaj kada se Gabriel Fauré pojavio na nedjeljnoj svetoj misi, nakon cjelonoćnog druženja na balu u prefekturi, u crnom kaputu i bijeloj kravati – dobio je diskretan i izvanredan otkaz.³⁸ U intervjuu iz 1922. godine Fauré je rekao:

„Vikar je u meni vidio nepopravljivog vjerskog nesretnika. Kada je njegovo neprijateljstvo izašlo na vidjelo, opet me spasio Saint-Saëns i pronašao mi nešto u Parizu.”³⁹

Vrativši se u Pariz početkom 1870. godine, Saint-Saëns pomogao je Gabrielu da pronađe novi posao – postao je orguljaš crkve *Notre-Dame de Clignancourt*. O svom novom poslu Fauré je rekao:

*„Postao sam orguljaš u Clignancourtu, ali i tamo sam se sukobio s nadređenima i moj odlazak bio je ubrzan namjernim izostajanjem s posla. Napustio sam Clignancourt jer sam trebao slušati *Les Huguenots*^{40!}”⁴¹*

Fauré je ponovno imao mnoštvo prilika hraniti svoje uho dobrom glazbom, pogotovo na večernjim druženjima izvođača i kompozitora ponedjeljkom navečer u domu Camilla Saint-Saënsa.⁴² Na tim druženjima upoznao je Henrija Duparca⁴³, poznatog ruskog pijanista Antona

³⁵ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 15.

³⁶ Sestre Leyritz, Valentine i Laure, izvodile su i neke Fauréove kompozicije, a sam Fauré posvetio im je neke od svojih ranih kompozicija (druga od tri *Romances sans paroles*)

³⁷ Također, veliku tugu mu je nanosila i udaljenost od Saint-Saënsa s kojim je bio u kontaktu samo preko pisama.

³⁸ Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 10.

³⁹ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 16.

⁴⁰ *Les Huguenots* je Meyerbeerova opera.

⁴¹ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 16.

⁴² Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000., str. 28.

⁴³ Henri Duparc je svojim moćnim i krasnim pjesmama imao velik utjecaj na Fauréov stil.

Rubinsteina, Vincenta d'Indija, Eduarda Laloa, Julesa Masseneta i naravno, izrazito cijenjenog orguljaša i kompozitora, Césara Francka.⁴⁴

Ambivalentan odnos između Otta von Bismarcka u Pruskoj i Napoleona III. u Francuskoj rezultirao je Francusko-pruskim ratom 1870. godine. Gabriel Fauré mobiliziran je 16. kolovoza, a 10. rujna priključio se 28. pješačkoj pukovniji te je sudjelovao u bitkama kod Champignya, Le Bourgeta i Créteila. Zbog svog doprinosa u bitci kod Champignya, odlikovan je s *Croix de guerre*. Alfred Bruneau napisao je detaljan kraj Fauréove ratne avanture:

„Bio je časnik za vezu uključen u tajnu misiju u Vincennesu i upravo je tamo saznao da je primirje dogovoreno (28. siječnja 1871.). Otrčao je kući, dršćući i zadihan, i razbacujući svoje vojne dokumente putem. Kad je stigao kući, čvrsto je spavao 24 sata.”⁴⁵

Službeno je demobiliziran 9. ožujka 1871. godine te je postao orguljaš u crkvi Saint-Honoré d'Eylau. Napeto stanje u Francuskoj i razrušeni Pariz natjerali su Fauréa na bijeg iz domovine. S lažnom putovnicom uspio se probiti kroz trupe te doći do Švicarske gdje je ostao to ljeto predavajući u školi Niedermeyer,⁴⁶ prihvativši poziv Gustava Lefèvra da predaje kompoziciju na ljetnom tečaju škole.⁴⁷ Kao i u ostalim životnim prilikama, Gabriel je stekao mnoštvo novih poznanstava od kojih je definitivno najznačajnije poznanstvo s mladim i talentiranim Andréom Messengerom.⁴⁸ Uz Saint-Saënsa i Duparca, Messenger je postao članom uskog kruga kojima je Gabriel pokazivao svoje nove radove željan njihovih komentara.

Vrativši se u Pariz u jesen 1871. godine Gabriel Fauré dobio je novi posao – postao je drugi orguljaš crkve *Saint-Sulpice*.⁴⁹ Dužnosti i obveze drugog orguljaša nisu bile toliko značajne.⁵⁰ Glavne orgulje crkve *St-Sulpice*, grandiozan instrument sa sto i dva registra⁵¹, bile su pod rukama Charlesa-Marie Widora.⁵² Fauré i Widor, dvojica orguljaša i kompozitora, tijekom svetih misa međusobno su se nadopunjavali svojim improvizacijama šaljući jedan drugome temu za improvizaciju, a prije samog trenutka “preuzimanja”, orguljaš bi redovito

⁴⁴ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 29.

⁴⁵ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 17.

⁴⁶ Škola Niedermeyer je zbog njemačke okupacije Pariza kratko preselila u Švicarsku.

⁴⁷ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 31.

⁴⁸ André Messenger bio je ujedno i prvi Fauréov učenik kompozicije.

⁴⁹ Naime, sve veće crkve imale su, a imaju i dan danas, dvoje orgulja. Glavni orguljaš, *organiste titulaire*, svirao je velike orgulje, a drugi orguljaš svirao je manje orgulje namijenjene za pratnju zbora.

⁵⁰ Drugi orguljaš uvježbavao je i vodio probe zbora te je imao titulu *maître de chapelle*.

⁵¹ Orgulje je 1862. godine obnovio i proširio poznati francuski graditelj orgulja Aristide Cavallé-Coll.

⁵² Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000. str. 32.

kadencirao s neočekivanom modulacijom zadavajući muke orguljašu koji treba “uhvatiti” tonalitet.⁵³ Fauré je, također, sve češće svirao na nedjeljnim svetim misama u *L'église Sainte-Marie-Madeleine* mijenjajući svog prijatelja i učitelja, Saint-Saënsa, čija je sve veća slava i obveze kao kompozitora i pijanista često zahtijevala njegovu prisutnost negdje drugdje.⁵⁴ Česta izbjivanja natjerala su Saint-Saënsa da ponudi Fauréu posao njegova zamjenika *L'église Sainte-Marie-Madeleine*⁵⁵ što je Gabriel i prihvatio 1877. godine⁵⁶, a svoje mjesto drugog orguljaša u *Saint-Sulpice* prepustio je svojem prvom učeniku kompozicije, Andréu Messageru.⁵⁷

Nepopularnost francuske suvremene instrumentalne glazbe onoga vremena natjerala je kompozitore da utemelje organizaciju *Société Nationale de Musique* s Camilleom Saint-Saënsom i profesorom pjevanja Romaineom Bussineom na čelu čiji je zadatak bio promovirati francusku glazbu i francuske kompozitore poput Saint-Saënsa, Francka, Laloa te mlađe generacije poput Fauréa, Duparca, d'Indya i Chaussona, a kasnije i Debussija i Ravela.⁵⁸ Pod motivom “Ars Gallica”, *Société Nationale de Musique* bilo je izrazito nacionalno orijentirano – osnovano isključivo za francuske glazbenike u specifičnoj suprotnosti s tadašnjom njemačkom dominacijom u glazbenom svijetu. Prvi koncert društva održan je 17. studenog 1871. godine u dvorani *Pleyel* u Parizu.⁵⁹ 1880-ih godina SNM⁶⁰ počelo je izvoditi i kompozicije stranih autora. Takva praksa dovela je do žestokog sukoba u društvu između nacionalistički nastrojenog Saint-Saënsa i provagnerijskog Francka što je za rezultiralo Saint-Saënsovim i Bussineovim napuštanjem društva.⁶¹

Bdiujući nad karijerom Gabriela Fauréa kao anđeo čuvar, Camille Saint-Saëns upoznao ga je s dvije obitelji koje su imale velik utjecaj kako na Fauréov osobni, tako i na glazbeni život: obitelj *Clerc* i obitelj *Viardot*. Camille Clerc i njegova supruga Marie Clerc, iako sami nisu bili glazbenici, često su održavali koncerte komorne glazbe u svojem domu čiji su česti

⁵³ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 18.

⁵⁴ Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000. str. 32.

⁵⁵ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 15.

⁵⁶ 1877. godine Théodore Dubois je postao glavni orguljaš crkve *Sainte-Marie-Madeleine*, a Gabriel Fauré opet je dobio posao drugog orguljaša, to jest *maître de chapelle*.

⁵⁷ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 19.

⁵⁸ Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000. str. 34.

⁵⁹ *Salle Pleyel* poznata je pariška koncertna dvorana izgrađena 1839. godine u kojoj su prouzvedena mnoga poznata djela Chopina, Saint-Saënsa, Ravela i drugih

⁶⁰ *Société Nationale de musique*, op. a.

⁶¹ Odlaskom Bussinea i Saint-Saënsa, Franck je izabran za predsjednika društva. Nakon nekoliko neprijateljskih incidenata i Maurice Ravel napustio je društvo te osnovao vlastito *Société musicale indépendante*. Nadmetanja dvaju društava i nedostatak novih članova rezultirali su smanjenjem aktivnosti društva sve do 1930-ih godina, kada je indukcija novih članova poput Oliviera Messiaena u društvo unijela novi život.

gosti bili Fauré, Messenger i Romain Bussine, a Marie Clerc postala je jedna od najprisnijih osoba Fauréova života.⁶² Obitelj Viardot također je primila Fauréa raširenih ruku. U domu Pauline Viardot, poznate mezzosopranistice i pedagoginje, Gabriel Fauré imao je priliku upoznati ugledna pariška lica poput Ernesta Renana, Louisa Blanca, George Sandu, Gustava Flauberta, kao i poznatog ruskog pisca Ivana Turgenjeva. Salonske večeri kod obitelji Viardot bile su opuštene i spontane: Fauré je sa Saint-Saënsom i Turgenjevom igrao šarade⁶³, međusobno su si zadavali zagonetke,⁶⁴ a kada je došlo vrijeme za smišljanje *loših stihova*, Gabriel je bio nepobjediv. Rado viđeno lice u domu *Viardot*, Gabriel Fauré, novom društvu redovito je predstavljao svoje radove: to su bile mahom solo pjesme,⁶⁵ skladbe za klavir i neke komorne kompozicije.



Proslavljena mezzosopranistica Pauline Viardot

Fauré je, također, postao blizak prijatelj s djecom Pauline Viardot, a osobito s Marianneom Viardot, amaterskom pjevačicom, s kojom je imao najsrdačniji odnos. Upravo je prva Fauréova *Sonata za violinu i klavir u A – duru*, op. 13, napisana 1875. godine, posvećena

⁶² Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 36.

⁶³ Šarada je vrsta zagonetke u kojoj treba odgonetnuti riječ predočenu tekstom u prozi ili u stihu i razdvojenu na jedan ili više slogova koji imaju svoje posebno značenje, na primjer Nin os lav = Ninoslav. U prenesenom značenju šarada označuje igru ili zbivanje puno privida.
izvor: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.* Pristup: 22.4.2020.
<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59345>

⁶⁴ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 29.

⁶⁵ Fauré je često posvećivao svoje radove nekome iz obitelji Viardot, a Pauline i njena djeca često su bili prvi izvođači novih kompozicija, najčešće solo pjesama.

je Paulineinom najmlađem sinu, Paulu.⁶⁶ Zahvaljujući Camilleu Clercu *Sonata za violinu i klavir u A – duru* prvo je veće djelo Gabriela Fauré koje je objavila njemačka izdavačka kuća *Breitkopf & Härtel* u Njemačkoj.⁶⁷

Interes Pauline Viardot u Fauréovu karijeru nije bio isključivo zbog činjenice da je Fauré odličan pijanist i skladatelj, inteligentan i šarmantan čovjek, već i zbog postojanja velike mogućnosti da Gabriel Fauré oženi njihovu najmlađu kćer – Marianne Viardot – u koju je bio zaljubljen četiri godine. U svibnju 1877. godine konačno je odlučio biti direktan i zaprosio je Marianne Viardot. Međutim, amaterska pjevačica nije bila sigurna u svoje osjećaje te je zamolila Fauréa da joj da tri mjeseca da razmisli.⁶⁸ Tromjesečno emocionalno naprezanje dvadesettrogodišnje Marianne nije urodilo plodom – vjenčanje je otkazano.

Neuzvraćena ljubav jako je utjecala na Gabriela Fauréa i njegov rukopis. Iz ovog razdoblja datira jedna od Fauréovih najpoznatijih kompozicija – *Elegie* za klavir i violončelo, op. 24 u kojoj Fauré opisuje svoju tugu i gorčinu na samom početku kompozicije romantičnom temom u violončelu.⁶⁹

Molto adagio

G. Fauré: *Elegie*, op. 24,1. - 5. t.

U prosincu 1877. godine Camille Saint-Saëns i Gabriel Fauré putuju u Weimar na praizvedbu Saint-Saënsove nove kompozicije – *Samson et Delilah*, opera koju je dirigirao Franz Liszt. Sljedeći susret s Lisztom dogodio se u srpnju 1882. godine, također u društvu

⁶⁶ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 40.

⁶⁷ Da bi *Breitkopf & Härtel* objavili Fauréovu sonatu, morao se odreći autorskih prava; česta praksa izdavača onoga vremena prema mladim kompozitorima.

⁶⁸ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 30.

⁶⁹ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str 48.

Saint-Saënsa, ali ovaj put na festivalu „*Tonkünstler Versammlung*“ u Zürichu. Fauré je napisao Marie Clerc:

„*Za početak, upoznao sam Liszta i to nije bio neemocionalan susret. Saint-Saëns tvrdi da sam pozelenio kada me je upoznao sa svojim poznatim prijateljem i ne mogu Vam reći koliko je bio ljubazan prema meni.*“⁷⁰

Prilikom istog susreta Liszt je pogledao partituru Fauréove *Ballade* za klavir čega se Gabriel jako dobro prisjetio u intervjuu za novine *Excelsior* rekavši:

„*Liszt je sjeo za klavir i počeo čitati moj rukopis, ali nakon pet ili šest stranica rekao mi je „Nemam više prstiju“ i zamolio mene da nastavim što sam smatrao najstrašnijim.*“⁷¹

Prvi ozbiljniji susreti Gabriela Fauréa s glazbom Richarda Wagnera dogodili su se 1879. godine kada je Fauré s Messengerom u Kölnu prvi put čuo opere *Das Rheingold* i *Die Walküre*, a u Münchenu opere *Die Meistersinger von Nürnberg* i *Tanhäuser*. Dok su mnogi drugi skladatelji odavali počast Wagnerovom stilu komponiranja imitirajući isti u vlastitim djelima, kod Fauréa to nije bio slučaj.⁷² Kompozitori poput Roberta Schumanna, Frédérica Chopina i Felixa Mendelssohna puno su više utjecali na Fauréov emocionalno rafinirani stil pisanja nego Richard Wagner, o čijim djelima je Gabriel rekao:

“*Rado bih pao na koljena pred Die Meistersinger ili Der Ring des Nibelungen, ali Tristana prezirem.*”⁷³

Fauré je znao da najbolje od sebe u kompozitorskom smislu može dati u području komorne glazbe, klavirskih kompozicija i solo pjesama za glas i klavir. Također, Fauré se najbolje mogao predstaviti u pariškim salonima koji nisu imali uvjete za izvedbe „velikih djela“. Mnogi obožavatelji složiti će se s činjenicom da skladatelji poput Franza Schuberta, Roberta Schumanna ili Gabriela Fauréa u dvominutnoj pjesmi za glas i klavir mogu reći daleko više nego neki drugi kompozitori u šezdesetominutnoj simfoniji za veliki orkestar.

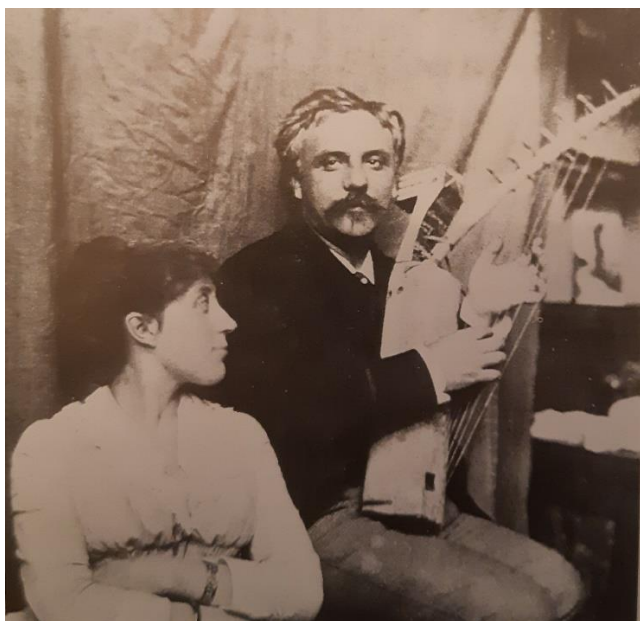
⁷⁰ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, 1980., str. 105.

⁷¹ Excelsior, 12. lipnja 1922. godine, izvor: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46046899/f2.item#> pristup: 23. travnja 2020.

⁷² Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 58.

⁷³ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 58.

Nakon nekoliko godina zabavljanja u salonima s pariškom aristokratskom elitom onoga vremena, Fauré je 1883. godine, već blizu svoje četrdesete godine, odlučio oženiti kćer francuskog kipara Emmanuela Fremieta, Marie Fremiet.⁷⁴ Marie je bila suviše šutljiva i ne baš zavidnog izgleda.⁷⁵ Marieina tišina i blagost, povezani s poštovanjem prema umjetnosti, možda su mu se činili prikladnijim osobinama za buduću majku njegove djece nego što bi bile kvalitete neke naočite dame ili koketne ljepotice s kojima je imao prilike provoditi vrijeme u salonima.⁷⁶ Marie je u suštini bila domaćica, vjerna supruga, majka predana svojoj obitelji, zaokupljena brigom o njihovoj djeci: Emmanuelu i Philippeu.⁷⁷



Gabriel i Marie Fauré nekoliko mjeseci nakon svadbe

Gabriel Fauré nikada nije osjećao istu strast i gorljivost prema Marie kao prema bivšoj zaručnici, Marianne Viardot. Fauré je imao za običaj večeri provoditi van doma, ali Marie je redovito odbijala ići s njim, a kako bi ga spriječila da svaku večer izlazi vani, često bi „zaboravila“ oprati Gabrielovu odjeću.⁷⁸ S vremenom sve su manje vremena provodili zajedno i pod istim krovom što je bio razlog da sve češće komuniciraju putem pisama.⁷⁹ Unatoč svemu

⁷⁴ Prema Jean-Michel Nectouxu, odluku da oženi Marie Fremiet Fauré je donio tako da je, na preporuku Marguerite Baugines, iz šešira izvlačio jedno od tri imena koja počinju na slovo F: kćer Octavea Feuilleta, Georges Feydeaua i Emmanuel Fermieta.

⁷⁵ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 18.

⁷⁶ Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000., str. 61.

⁷⁷ Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 16.

⁷⁸ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 38.

⁷⁹ Fauré u pismima supruzi redovito piše o svojim kompozicijama što predstavlja nepresušan izvor informacija o Fauréovim mislima i preciznim informacijama o stvaralaštvu.

osjećao je nježnost prema njoj kao i krivnju i duboko sažaljenje zbog njezine usamljenosti i sputanosti. Kao skladatelj Gabriel Fauré stjecao je reputaciju među drugim skladateljima vrlo sporo,⁸⁰ a jedan od razloga je taj da je publika glazbu Gabriela Fauréa smatrala suviše modernom za koncertne dvorane.⁸¹ Suočen s financijskim problemima i materijalnom oskudicom, Fauré je bio primoran držati instrukcije iz klavira jer godišnja plaća drugog orguljaša u crkvi *Sainte-Marie-Madeleine* nije bila dostatna za pristojan život četveročlane obitelji. Fauré je, također, volio improvizirati na orguljama, a svojim suptilnim improvizacijama, često improvizirajući na teme vlastitih kompozicija, originalnim harmonijskim rješenjima, visokom razinom polifonog razmišljanja te koristeći radije „tihe“ registre kraljice instrumenata umjesto pompozni i glasni mogućnosti orgulja, Gabriel Fauré stekao je status *pjesnika orgulja*.⁸²

Međutim, za Gabriela Fauréa orgulje su bile nešto što je morao svaki dan svirati ne vlastitim izborom, već zato što mu je to bila nametnuta dužnost. Ovu tezu možemo potkrijepiti činjenicom da Fauré nikada nije napisao kompoziciju za solo orgulje.⁸³ Klavir je instrument koji je Fauré najviše štovao i za koji je smatrao da su napisana najnaprednija djela, a i sam je napisao pedeset i sedam kompozicija za klavir tijekom svoje karijere, to jest između 1863. i 1924. godine⁸⁴ dosljedno slijedivši Chopinovu i Mendelssohnovu tradiciju u izboru naslova klavirskih djela (Nocturnes, Barcarolles, Impromptus, Romances sans paroles, Préludes, Ballades i dr.).⁸⁵ Postoje razni opisi Fauréovog briljantnog sviranja, a najiscrpniji opis zapisao je Fauréov sin Philippe:

„Njegov stil je bio toliko individualan da ne postoji živući pijanist koji se može približiti njegovom načinu sviranja svojih djela. Ruke su mu bile snažne i teške, ali zapravo gipke i lagane. Jedva ih je podignuo iznad klavijature, ali još uvijek je mogao postići koji god efekt je htio. Imao je zaprepašujuću virtuoznost, rubato i druge figure namijenjene izazivanju ushićenja kod publike. Pažljivo je pratio note strogo pridržavajući se takta. Ono što je bilo toliko nadmoćno u njegovom sviranju leži ispod površine u području misli i emocija koje ne

⁸⁰ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 18.

⁸¹ Fauréova glazba je najčešće izvođena na koncertima društva Société Nationale de Musique.

⁸² Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 42.

⁸³ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 42.

⁸⁴ Možemo primijetiti da je Fauré bio vjeran klavirskom stvaralaštvu u svim razdobljima kompozitorske karijere.

⁸⁵ Charles Koechlin; *Gabriel Fauré*, 1927., str. 84.

možete naučiti. Bez sumnje mogao je imati briljantnu karijeru kao virtuoz da je bio više ambiciozan i vođen mnoštvom pohvala.“⁸⁶

Godine 1892. Gabriel Fauré postao je inspektor u pokrajinskim konzervatorijima što mu je omogućilo da mnogo putuje oslobodivši se pri tome mnoštva privatnih podučavanja. Četiri godine kasnije Fauré je postao profesor kompozicije na *Conservatoire de Paris* i konačno glavni orguljaš u crkvi *Sainte-Marie-Madeleine*.⁸⁷ Zamijenivši mjesto Julesa Masseneta na Pariškom konzervatoriju, Fauré je unio određenu dozu svježine u pristupu poučavanja kompozicije učinivši znatnu razliku u odnosu na svog prethodnika. Budući da se J. Massenet savršeno uklopio u pristranost konzervatorija prema kazališnim djelima, Fauré je svoju najveću pažnju posvetio komornoj glazbi: pažnju prema orkestraciji posvećivao je jednako onoliko koliko i u vlastitom stvaralaštvu.⁸⁸ Studenti Gabriela Fauré bili su jedni od najpopularnijih kompozitora mlađe generacije: Louis Aubert, Florent Schmitt, Émile Vuillermoz, Nadia Boulanger, Maurice Ravel, Charles Koechlin, Jean Roger-Ducasse.⁸⁹ Fauréovi studenti duboko su uvažavali njegovu posvećenost i predanost radu i njihovom napretku toliko da su kao zahvalu napisali gudački kvartet od četiri stavka, a svaki stavak napisao je drugi student⁹⁰, dok su tonaliteti stavaka bili su zapravo njegovo prezime: F, A, U (G), RÉ (D).⁹¹

1905. godine Fauré je, čak i na vlastito iznenađenje, postao prvi čovjek *Conservatoire de Paris*. Nezadovoljan radom i pristupom učenja na konzervatoriju, proveo je reforme⁹² koje su bile nužne na pariškom konzervatoriju.⁹³ Iste godine Fauré je promijenio svoju izdavačku kuću: otišao je od izdavača *Hamelle* i potpisao novi ugovor s izdavačkom kućom *Heugel*. Ugovorom se obavezao da će između 1906. i 1909. godine napisati i objaviti trideset kompozicija što je, na neki način, Fauréove kompozicije spasilo od zaborava.⁹⁴ Članom *Institut française* postao je 1909. godine, čak trideset i jednu godinu nakon J. Masseneta. Čudna logika izbora Francuskog instituta evidentna je u činjenici da Rodin, Degas, Franck ili, na primjer,

⁸⁶ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 43.

⁸⁷ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 21.

⁸⁸ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 21.

⁸⁹ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 264.

⁹⁰ Ravel, Raoul Bardac, Paul Ladmirault i Roger-Ducasse.

⁹¹ Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000., str. 128.

⁹² Fauré je otvorio dva nova radna mjesta za profesore kontrapunkta i fuge čime bi se ti kolegiji odvojili od nastave kompozicije; studenti prve godine pjevanja trebali su se koncentrirati na vježbe i vokalizacije, a kasnije na literaturu; veća važnost je dana skupnom muziciranju (zbor, orkestar, komorni ansambli)

⁹³ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 269.

⁹⁴ Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000., str. 159.

Debussy nikada nisu postali članovi Instituta.⁹⁵ Fauréov uspjeh i popularnost koju je stekao, međutim, imaju i svoju tamniju stranu. Naime, od 1903. godine Fauré je osjetio prve simptome gluhoće, a do 1910. godine bolest je uznapredovala. Iako nije u potpunosti izgubio sluh, gluhoća je ostavila svoj pečat: više frekvencije zvučale su mu „nisko“, a niže frekvencije „visoko“.⁹⁶

Sve do 1920. godine Fauré je bio prvi čovjek *Conservatoire de Paris* kada je resorno ministarstvo odlučilo da je došlo vrijeme za mirovinu zbog bolesti koja je sve više uzimala maha. Od 1920. godine kao da je znao da mu je život gotovo završio, grozničavo je radio. Zadnja Fauréova djela, jedno za drugim, izražavaju spokojnu ljepotu koju je dosegla njegova glazba.⁹⁷ Posljednjih godina svog života, Fauré se rijetko pojavljivao u javnosti na koncertima, a zadnji koncert na kojem je prisustvovao, 20. lipnja 1922. godine, bio je koncert posvećen upravo Fauréu. Koncertu održanom na pariškom sveučilištu *Sorbonne* nazočio je i predsjednik republike, Alexandre Millerand. Koncert je trajao do jedan iza ponoći, a izvedene kompozicije datiraju od Fauréovih prvih radova poput *Cantique de Jean Racine* do jedne od zadnjih kompozicija *L'Horizon chimérique*.⁹⁸ Ljeto 1924. godine proveo je u Annecy-le-Vieuxu gdje je dovršio svoju posljednju kompoziciju, *Gudački kvartet*, op.121. Toliko je bio slab da je morao primati kisik, a to ljeto je ostao u Anneciju duže nego inače. Shvativši da se bliži kraj, vratio se u Pariz da provede svoje zadnje dane s obitelji.⁹⁹

⁹⁵ Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*, 1927., str. 33.

⁹⁶ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 34.

⁹⁷ Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*, 1927., str. 37.

⁹⁸ Norman Suckling; *Fauré*, 1951., str. 37.

⁹⁹ Jessica Duchon: *Gabriel Fauré*, 2000., str. 212.



Gabriel Fauré u sobi u Annecy-le-Vieuxu, 1924. godine

U jutro 3. studenog 1924. godine, već poprilično slab i u velikim bolovima, Fauré je pozvao svoje sinove nasamo te im rekao:

„Nakon što odem, čut ćete kako ljudi govore: „Kad sve bude rečeno i učinjeno, to je sve!“ Možda će prijatelji otpasti. Ovo vas ne smije uzrujati. To je sudbina, dogodilo se sa Saint-Saënsom i s drugim skladateljima. Svi oni prolaze kroz period zaborava. Ništa od toga nije važno. Učinio sam što sam mogao. Sad neka mi Bog bude sudac!“¹⁰⁰

To su bile posljednje riječi Gabriela Fauréa. Nedugo nakon ponoći 4. studenog, okružen svojim sinovima, suprugom i liječnikom, Fauré je preminuo.

Na sprovodu održanom u crkvi sv. Marije Magdalene 8. studenog 1924. godine nazočili su mnogi francuski uglednici kao i, na poziv Fauréovih prijatelja, tadašnji ministar kulture François Albert. Albertov odgovor na poziv bio je krajnje iskren: „*Fauré? Tko je on?*“¹⁰¹ – gaf koji povijest nikada nije zaboravila. Na misi zadušnici posljednji pozdrav svom profesoru i prijatelju uputili su Vincent d'Indy, Henri Rabaud, François Albert i Nadia Boulanger, a zbor

¹⁰⁰ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 467.

¹⁰¹ Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000., str. 212.

pariške opere i orkestar *Soci t  des Concerts du Conservatoire* izveli su, između ostalog, jednu od Faur ovih najuspješnijih kompozicija – *Requiem*.



Sprovod Gabriela Faur a

3. Requiem, op. 48

3.1. Tijek stvaranja

Requiem francuskoga skladatelja Gabriela Fauréa praizveden je 16. siječnja 1888. godine u pariškoj crkvi sv. Marije Magdalene, popularno zvane *La Madeleine*, kao sprovodni obred poznatog francuskog arhitekta Michela Lesoufachéa. Nakon što je saznao da je misa djelo njihovog orguljaša Gabriela Fauréa, župnik spomenute crkve mu je rekao: „*Gospodine Fauré, ne trebamo sve te novitete: repertoar Madeleine već je dovoljno bogat.*“¹⁰²

Prva verzija *Requiema* imala je pet od današnjih sedam stavaka: *Introit et Kyrie, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei* i *In Paradisum*. Partitura originalne verzije donosi prilično nesvakidašnji sastav orkestra: solo violina, divizirane viole i violončela, kontrabasi, harfa, timpani, orgulje te naravno četveroglasni mješoviti zbor. Iste godine Fauré je partituri pridodao dvije trube i dva roga.¹⁰³ Tijekom sljedeće dvije godine Fauré je dodao još dva stavka: *Offertoire* i *Libera me*. Prve skice za *Offertoire* datiraju još iz 1887. godine, ali stavak nije dovršen do proljeća 1889. godine, dok je *Libera me* Fauréova kompozicija ranijeg datuma napisana za orgulje i bariton. Godine 1890., nakon nekoliko izvedbi *Requiema* u *La Madeleine*, Fauré ga je dovršenim ponudio ga svojem izdavaču Julienu Hamelleu koji je djelo izdao tek 1900. godine.¹⁰⁴ Objavljena verzija iz 1901. godine doživjela je bitne promjene u smislu orkestracije. Partituru *Requiema* u svojoj konačnoj verziji sačinjavali su instrumenti cijelog simfonijskog orkestra: dvije flaute, dva klarineta, dva fagota, četiri roga, dvije trube, tri trombona, timpani, dvije harfe, orgulje i gudači. Solo dionice i dionice zbora ostale su gotovo nepromijenjene.¹⁰⁵ Dodavanjem violina Fauré dodatno podcrtava valovite melodijske konture u pasažama poput onih u *Sanctusu* koje su iste kao i u originalnoj verziji, ali za oktavu niže. Dodavanjem spomenutih instrumenata Fauré mijenja ulogu rogova koji više nemaju samo melodijsku već i harmonijsku funkciju, dok drveni puhači najčešće nadopunjuju dionice gudača.

¹⁰² Jessica Duchén; *Gabriel Fauré*, 2000. str. 81.

¹⁰³ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 117.

¹⁰⁴ Ta je odgoda dijelom bila posljedica Fauréove ranije nebrige i nepažnje za dogovorene rokove.

¹⁰⁵ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 118.

Kritičari su optuživali Fauréa da *Requiem* obiluje raznim glazbenim i liturgijskim „propustima“, a ponajviše zbog činjenice da naglasak nije na stavku *Dies irae* i da strahote pakla nisu dovoljno istaknute.¹⁰⁶ Međutim, na brojne kritike poradi navedenih „nedostataka“ Fauré je odgovorio kritičarima u intervjuu 1902. godine sljedeće:

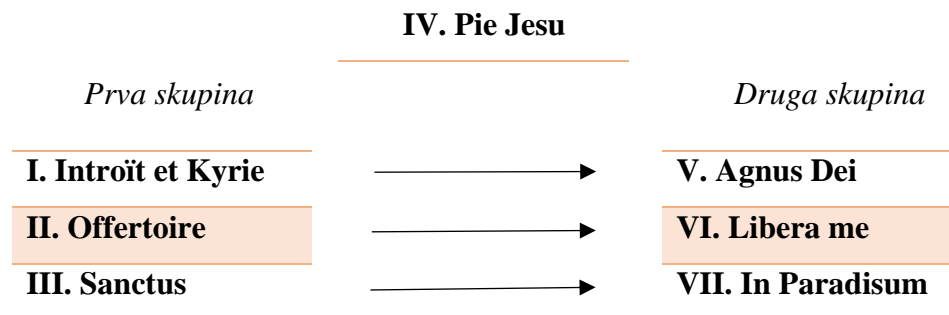
„Rečeno je da moj *Requiem* ne izražava strah od smrti, a netko ga je nazvao uspavankom smrti. Međutim, tako doživljavam smrt - kao sretno spasenje, težnju za srećom iznad, a ne kao bolno iskustvo.“¹⁰⁷

Manuskript prve stranice stavka *In paradisum* originalne verzije

¹⁰⁶ Jessica Duchon; *Gabriel Fauré*, 2000. str. 81.

¹⁰⁷ Jean-Michel Nectoux; *Gabriel Fauré: A musical life*, 1991., str. 116.

Promatrajući strukturu *Requiema* u cjelini, nameće se ideja da je središnji četvrti stavak *Pie Jesu* oko kojeg su simetrično smještene dvije grupe od po tri stavka: prvu grupu čine prva tri stavka (*Introit et Kyrie*, *Offertoire* i *Sanctus*), a drugu grupu zadnja tri stavka (*Agnus Dei*, *Libera me*, *In Paradisum*). *Introit et Kyrie* i *Agnus Dei* međusobno su korespondirajući stavci jer se početni materijal *Introita* javlja na kraju petog stavka, a poveznica drugog i šestog stavka je solistička dionica baritona – dok se baritonski solist više nigdje drugdje ne pojavljuje u *Requiemu*. Stavci *Sanctus* i *In Paradisum* međusobno su korespondentni stavci zbog činjenice da su oba stavka slično strukturirana, harmonijske progresije su jednostavne, a u njima dominira slično raspoloženje.



Ova ideja podjele *Requiema* u dvije veće skupine podržana je prisutnošću *ideé fixe*, stalne glazbene misli koja prva tri stavka povezuje u zasebnu skupinu, a koja se ne pojavljuje u drugoj skupini.

3.2. Introit et Kyrie

Prvi stavak *Requiem*a objedinjuje zapravo dva stavka *missae pro defunctis* u jedan (*Introitus* i *Kyrie*), a povezuje ih tematski materijal. Strukturna slika prvog stavka prilično je jasna: sastoji se od pet dijelova i coda u shemi A – B – C – D – E – coda. *Introit* se sastoji od prva četiri dijela nakon kojeg slijedi *Kyrie* (E dio). Prvi, A dio, traje od 1. do 17. takta; B dio od 18. do 41. takta; C dio od 42. do 49. takta; D dio od 50. do 61. takta; E dio (*Kyrie*) od 61. do 77. takta i coda od 78 do. 91. takta. Razlog zbog kojeg su *Introit* i *Kyrie* objedinjeni u jedan stavak je taj da Fauré u *Kyrie* koristi gotovo iste materijale i motive iz *Introita*. Konkretno, *Kyrie eleison* identičan je kao i B dio *Introita*, a *Christe eleison* svoju ritamsku i dinamičku komponentu preuzeo je iz D dijela *Introita*.

Odsjek:	A	B	C	D	E	coda
	(1. - 17.t)	(18. - 41.t)	(42. - 49.t)	(50. - 61.t)	(61. - 77.t)	(78. - 91.t)
Unutarnja	3+3+2+4+5	2+8+2+8+4	4+4	4+7	2+8+4+4	4+4+6
građa:						
Tonalitet:	d	d→a	B	d	d	d
Stavak:	<i>Introit</i>			<i>Kyrie</i>		

Introit započinje tonom -d- u oktavi u forte dinamici instrumentirano fagotima, rogovima, violama, violončelima i kontrabasom. Snažan i upečatljiv početak privlači pozornost slušatelja, a nakon decrescenda spokojan nastup zbora u pianissimo dinamici kvintakordom prvog stupnja u d-molu otkriva tekst *Requiem aeternam*. Prvi dio *Introita*, kao što je prikazano u tablici, sastoji se od pet fraza različitih broja taktova u kojima Fauré najveću pozornost posvećuje harmoniji i tretmanu teksta, a ne raskošnim melodijskim linijama.

Drugi dio sastoji se od dva takta uvoda nakon čega slijedi velika perioda s unutarnjim proširenjem (8+2+8) te četiri takta proširenja u kojima skladatelj kromatskom modulacijom modulira u novi tonalitet, B-dur. Velike rečenice velike periode tipične su klasične građe: sastoje se od dvotakta, varirano ponovljenog dvotakta te razvojnog dijela (2+2+4) kao i kadence: prva rečenica završava na dominantni, to jest na septakordu petog stupnja u d-molu, a druga rečenica modulira u tonalitet prirodne dominante, a-mol.

2	8	2	8	4
d	d/V.	d	d → a	a → B

Treći dio prvog stavka mala je perioda građena od dvije male rečenice (4+4) od kojih prva rečenica završava polovičnom kadencom u B-duru, a druga rečenica modulira u početni tonalitet, d-mol. Četvrti, D odsjek građen je od male rečenice te proširene male rečenice u d-molu s kratkim uklonom u fis-mol u 54. i 55. taktu. Oštar dinamički kontrast, sinkopiranje i izrazita promjena raspoloženja karakterizira završni dio *Introïta*. Dramatično izmjenjivanje krajnjih dinamika intenzivira slušateljevu svjesnost o tekstu (*exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet*) i njegovom značenju. Posljednja četiri takta donose smirenje završnog dijela *Introïta* te autentičnu kadencu u d-molu.¹⁰⁸

Kyrie započinje u 61. taktu te, kao što smo ranije spomenuli, materijale crpi iz B i D dijela *Introïta*. Prvih deset taktova identični su kao i početak B dijela. Međutim, na zbornom planu dogodila se promjena: za razliku od B dijela u kojem tenor pjeva solo dionicu uz pratnju gudača i orgulja, *Kyrie* započinje troglasnim zborom (sopran, alt, tenor) iznoseći temu teksta *Kyrie eleison* u oktavi, a u 67. taktu se priključuje dionica basa te nastavljaju u četveroglasnom homofonom slogu s glavnom melodijom u sopranu.

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie. It consists of three staves: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.), and an Organ (Orgue) part. The key signature is D minor (one flat) and the time signature is 4/4. The vocal parts (S., A., T.) are in a homophonic setting, singing the words 'Ky - ri - e, Ky - ri - e'. The organ part provides accompaniment with a prominent bass line.

¹⁰⁸ Iako se radi o spoju III – I možemo govoriti o autentičnoj kadenci jer je kvintakord trećeg stupnja u harmonijskom molu povećani kvintakord, a zbog disonantnog intervala povećane kvinte je disonantan akord te ima izrazito dominantnu funkciju. U prilog tome ide i činjenica da se u konkretnom primjeru radi o sekstakordu povećanog (a-cis-f) te je ton dominante, ton a, u basu.

T.
Re - qui - em ae - ter - nam

Orgue

Sljedećih osam taktova raspoređeni su u dvije male rečenice pravilnog oblika po četiri takta. Dinamički kontrast u 71. taktu ističe tekst *Christe eleison* analogno zadnjem dijelu *Introïta*, a nastup timpana dodatno apostrofira sinkopu u zbornim dionicama. U 78. taktu počinje coda koja je građena kao bâr oblik (a a' b → 4+4+6). Kromatski pomaci u drugim violama kanonski imitirani u prvim violama uz pratnju orgulja stvaraju uzlazni zamah u melodijskoj liniji te vode do zaziva *eleison* u zboru. Suzdržani rogovi i timpani prate teksturu gudača i orgulja kao i zbor koji unisono ponavlja zaziv *Kyrie eleison* finaliziraju *Introït et Kyrie* kadencom u d-molu.¹⁰⁹

S.
A.
T.
B.
Orgue

Ky - ri - e

Ky - ri - e

pp

pp

mf → *p*

¹⁰⁹ Ryan Parker McKendrick: *A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48*, 2007., str 12.

Premda formalno vrlo jasan, harmonijska slika prvog stavka *Requiema* vrlo je zanimljiva. Kao što smo već ranije spomenuli, kvintakord I. stupnja u d-molu obuhvaća prvu trotaktu frazu prvog dijela nakon kojeg u četvrtom taktu slijedi sekstakord V. stupnja prirodne d-mol ljestvice koji se u petom taktu rješava u kvartsekstakord III. stupnja, a u sedmom taktu kvintakord VI. stupnja čiji je basov ton priprema zaostajalice na sekstakord III. stupnja u osmom taktu. U taktu broj 9. Fauré uvodi ton -es- čime skreće u napuljsku sferu, a sam napuljski sekstakord nastupa na prvoj dobi takta broj 10. Nakon frigijskog kvintakorda es-g-b u 13. taktu slijedi akord es-f-a-c, dominantni sekundakord koji se rješava u zaostajalični kvartsekstakord des-ges-b, a slijedi dominantni septakord des-f-as-ces. Spomenuti dominantni septakord enharmonijskom promjenom postaje povećani kvintsekstakord des-f-as-h koji je F-duru dominantna dominante te se rješava u zaostajalični kvartsekstakord c-f-a. Fauré na ovom mjestu povećanu sekstu između basa i tenora des-h ne vodi u čistu oktavu ili novu malu septimu, već u sekstu c-a zbog logičnog daljnjeg vođenja dionice tenora. Kromatskom tercnom vezom nakon kvartsekstakorda c-f-a nastupa četverozvuk cis-e-g-a koji je kvintsekstakord V. stupnja u d-molu. Međutim, nakon kvintsekstakorda V. stupnja u d-molu, umjesto u očekivanu toniku, Fauré spomenuti akord vodi u novi kvintsekstakord, ali ovaj put subdominantne funkcije u dominantnom tonalitetu, akord d-f-a-h te kadencira u tonalitetu dominante.

S.
A.

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - - is.

T.
B.

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - - is.

Drugi dio počinje u d-molu toničkom funkcijom. U taktu broj 18. kvintakord I. stupnja se izmjenjuje sa sekstakordom I. stupnja uz prohodne tonove -e- i -g-, a u sljedećem taktu sekstakord III. sa sekstakordom V. stupnja uz kromatsku promjenu akorda na zadnjoj dobi (c-e-a → cis-e-a). U taktu broj 24. Fauré dotiče paralelni tonalitet F-dur, ali samo na kratko jer već u 27. taktu se vraća u početni tonalitet. Zanimljiva harmonijska rješenja i spojeva, kao i obilje neakordičkih tonova nalazimo u taktovima 32. do 38. Kvintakord I. stupnja u d – molu u 32. taktu postaje kvintakord IV. stupnja u a-molu te skladatelj dijatonskom modulacijom modulira u a-mol. U taktu broj 33. prve dvije dobe zauzima harmonija V. stupnja s

appoggiaturom -c- za kojom slijedi harmonija VI. stupnja. Sljedeći takt varirano je ponovljeni prethodni takt. Taktovi broj 35. i 36. donose sličan postupak kao i u prethodna dva takta. U 35. taktu prve dvije dobe ispunjava harmonija III. stupnja s appoggiaturom -a-, a prostor treće i četvrte dobe zauzima harmonija alteriranog II. stupnja dis-fis-h s appoggiaturom -g-, dok u 36. taktu nakon harmonije III. stupnja nastupa napuljska harmonija sa zaostajalicom -c- i tonom -g- kao appoggiaturom. U sljedećem taktu nakon sekstakorda I. stupnja nastupa harmonija V. stupnja sa zaostajalicom -a-, a 38. takt dodatno potvrđuje tonalitet a-mola uzlaznim melodijskim molom u najdubljoj dionici koji je harmoniziran septakordom VI. stupnja bez terce, kvintsekstakordom V. stupnja te kvintakordom I. stupnja. Slijedi akord g-b-cis-e koji za svoj temeljni ton ima ton -a- te postaje dominantom u d-molu nakon kojeg nastupa sekstakord III. stupnja i naposljetku kvintsekstakord IV. stupnja na zadnju dobu 39. takta. Nakon dominantnog septakorda V. stupnja, na zadnjoj dobi 40. takta nastupa dominantni nonakord V. stupnja, zatim harmonija I. stupnja nakon koje slijedi sekstakord IV. stupnja melodijskog mola kojeg skladatelj spaja s dominantnim terckvartakordom u B-duru.

Treći dio *Introita* sa solističkom dionicom soprana počinje u taktu broj 42. sekstakordom I. stupnja B-dura. Na drugu dobu nastupa kvintakord IV. stupnja bez terce s prohodnom sekstom -c- koja vodi do sekstakorda III. stupnja te do kvintakorda VI. stupnja također s prohodnom sekstom -es- na drugom dijelu zadnje dobe takta. Nakon nepotpunog kvintsekstakorda V. stupnja bez kvinte u taktu broj 43. na drugu dobu slijedi kvintakord I. stupnja s prohodnim tonom -fis- nakon kojeg nastupa sekstakord II. stupnja na povišenom basovom tonu te sekstakord III. stupnja na također povišenom basovom tonu s uzlaznom zaostajalicom -g- čime je opisan uzlazni melodijski g-mol, a potvrda istog nalazi se na prvoj dobi sljedećeg takta. Međutim, odmah nakon kvintakorda VI. stupnja nastupa kvintakord III. stupnja, zatim kvintakord IV. stupnja, a na zadnjoj dobi njegov zamjenik II. stupanj nakon kojeg slijedi dominantni kvintsekstakord u taktu broj 45. te polovična kadenca u B-duru. Sljedeća rečenica koja počinje u 46. taktu započinje gotovo isto kao i prethodna, a jedina razlika je u potpisanom tekstu ispod dionice soprana. Ipak, kadenca druge rečenice dijatonskom modulacijom modulira d-mol preko kvintakorda VI. stupnja u B-duru u 48. taktu koji u d-molu postaje kvintakord IV. stupnja, slijedi njegov zamjenik te kadencirajući kvartsekstakord na V. stupnju s rješenjem u kvintakord V. stupnja te konačno kvintakord I. stupnja u d-molu.

Harmonijski ritam u četvrtom dijelu znatno je usporeniji u odnosu na prethodne dijelove. Harmonije koje zauzimaju prostor cijeloga takta padaju u drugi plan pred znakovitim dinamičkim kontrastima. Sekstakord III. stupnja u prirodnom d-molu ispunjava prostor cijelog

takta broj 50. nakon kojeg nastupa kvintakord I. stupnja u 51. taktu. Slijedi ponovno sekstakord III. stupnja, a posredstvom kromatske promjene akorda u taktu broj 53. nastupa drugi obrat povećanog kvintakorda (cis-f-a) koji enharmonijskom zamjenom smanjene kvarte kvartsekstakorda povećanog (f→eis) postaje sekstakord povećanog na III. stupnju u fis-molu te se rješava u sekstakord I. stupnja u fis-molu čime se ostvarila enharmonijska modulacija preko enharmonijske promjene povećanog kvintakorda. U taktu broj 55. još jednom enharmonijskom promjenom povećanog kvintakorda, u ovom slučaju obrata povećanog kvintakorda, akord cis-eis-a postaje des-f-a nakon kojeg slijedi septakord II. stupnja u F-molduru koji se u 57. taktu ponovno rješava u povećani kvintakord. Septakord II. stupnja zauzima prostor cijelog 58. takta nakon kojeg slijedi rješenje u sekstakord I. stupnja u F-molduru koji kromatskom promjenom akorda postaje sekstakord III. stupnja u harmonijskom d-molu te se rješava u tonički kvintakord na prvu dobu u 61. taktu. U ovom kraćem odlomku Fauré zadivljujućom lakoćom zamagljuje toniski centar majstorskim baratanjem enharmonije povećanog kvintakorda koji svakog trenutka može „kliznuti“ u novi tonalitet.

The image displays a musical score for voice and organ. It consists of three systems of staves. The first system includes Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) vocal parts, along with an Organ part. The lyrics are: "ex-au - di, ex-au - di o-ra-ti-o-nem me - am, ad te om - nis". The second system continues the vocal lines with lyrics: "ca - ro ve - ni - et, om - nis ca - ro ve - ni - et." The organ part provides accompaniment throughout, featuring various chords and textures. Dynamic markings such as *ff*, *p*, *dim.*, and *pp* are used to indicate volume and expression. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

U taktu broj 61. započinje *Kyrie*. Harmonijski plan prvog dijela identičan je drugom dijelu *Introïta* osim što je, kao što samo ranije spomenuli, potpisani tekst *Kyrie eleison*. U taktu broj 71. nastupa nonakord I. stupnja u d-molu s povišenom tercom i sniženom nonom (d-fis-a-c-es) koji se izmjenjuje sa septakordom V. stupnja (a-cis-e-g) u sljedeća dva takta, a ton -f- u prvom fagotu, prvim violama, violončelima i kontrabasima je appoggiatura na kvintu dominantnog septakorda. Rješenje septakorda V. stupnja donosi takt broj 75. u obliku sekstakorda VI. stupnja s prohodnim tonom -e- nakon kojeg slijedi kvintakord prirodnog III. stupnja na treću dobu takta sa silaznom zaostajalicom 4-3 u dionici soprana i uzlaznom zaostajalicom 4-5 u dionici tenora. Povećani kvintakord na VII. stupnju nastupa na prvu dobu 76. takta koji nakon prohodnog tona -d- mijenja svoj oblik u sekstakord povećanog u funkciji dominante za III. stupanj te se u 77. taktu rješava u sekstakord III. stupnja, a potom kromatskom tercnom vezom nastupa septakord V. stupnja nakon kojeg slijedi tonički kvintakord bez kvinte u taktu broj 78.

Motiv uzlaznih kromatskih prohoda iznad pedalnog tona -d- varirani je motiv iz orguljaške pratnje trećeg dijela *Introïta*. Spojem između kvintakorda V. stupnja s varijantom izmjeničnog tona -cis- i septakorda V. stupnja sa sniženom kvintom i bez terce ostvaruje se latentna kromatska terčna veza, a ne kromatska promjena akorda jer ovaj potonji je zapravo krnji nonakord bez temeljnog tona, tona -f-, a u ovom slučaju i bez kvinte nonakorda. Spomenuti akord je u funkciji dominante za VI. stupanj koji i nastupa na drugu dobu 81. takta sa zaostajalicom 4-3, slijedi kvintsekstakord II. stupnja bez terce te kvintakord V. stupnja također sa zaostajalicom 4-3.



Sljedeća četiri takta varirano su ponovljeni, a u 85. taktu skladatelj uvodi sniženi drugi stupanj te na kratko skreće u subdominantnu sferu u 86. taktu, a isti se postupak provodi u 87. i u 88. taktu. Posljednji zaziv *eleison* zbor pjeva u pianissimo dinamici oktaviranim tonom -d- u 89. taktu kojeg u 90. taktu uokviruje tonički kvintakord.

3. taktu vještim vođenjem dionica te smjelom upotrebom neakordičkih tonova zamaglivši h-mol skladatelj slušatelja drži u neizvjesnosti i tonalitetnoj nestabilnosti. Jedan od razloga tonalitetne nestabilnosti uvodnog dijela stavka je u činjenici da motiv, odnosno nukleus koji dominira stavkom ne odaje dojam h-mola, a tome u prilog ide i kanonska imitacija na gornjoj kvarti te na gornjoj oktavi u risposti u drugom i trećem taktu u violama i orguljama.



A odsjek započinje polifonim duetom između dionice alta i dionice tenora variranim motivom s početka: pojavljuje se velika terca prema dolje umjesto male terce prema gore. Motiv je doslovno kanonski imitiran na donjoj terci u dionici tenora sve do takta broj 10. kada slijedi dvotakt te varirano ponovljeni dvotakt. Dionici alta i dionici tenora u taktu broj 11. pridružuju se gudači, tj. viole, violončela i kontrabasi koji akordičkim figuracijama u šesnaestinskim notnim vrijednostima upotpunjuju harmonijsku sliku te moduliraju u cis-mol.



Prvih osam taktova A dijela doslovno su ponovljeni u sljedećih osam taktova transponirani za veliku sekundu prema gore, odnosno u cis-mol te moduliraju u dis-mol. Treći nastup teme u dionici alta u 22. taktu potvrđuje dis-mol, ali samo na kratko: nastup teme u basovskoj dionici, dionici prvih violončela i kontrabasa u 23. taktu demantira dis-mol tonom d- na drugoj dobi takta moduliravši u početni tonalitet, odnosno h-mol. Sljedeća četiri takta

donose glavnu temu u dionici alta, kanonski imitiranu rispostu u dionici basa te slobodni kontrapunkt kao vezivno tkivo u dionici tenora nakon kojih, kao i do sada, slijedi dvotakt te varirano ponovljeni dvotakt, ali s variranim materijalom iz 5. takta stavka u gudačima i orguljama te dijatonskom modulacijom moduliraju u fis-mol. Nadolazeća četverotaktna fraza završava na dominantu D-dura u kojem počinje B dio.

Drugi dio *Offertoirea* je u D-duru sa solistom u prvom planu, a započinje s dvije rečenice u kojima se varirano provodi motiv iz 5. takta. U taktu broj 53. dionica orgulja donosi melodijski materijal iz prvog stavka te dijatonskom modulacijom modulira u tonalitet dominante, a u sljedećim se taktovima melodijski materijal prvog stavka suprotstavlja motivu koji dominira B dijelom. Dosljednost u motivičkom radu možemo uočiti u 66. i 69. taktu u kojima skladatelj diminiira „posuđeni“ materijal prvog stavka u dionicama prvih viola i violončela. Nakon varirano ponovljenog dvotakta, u taktu broj 66. počinje trotaktna fraza u novom tonalitetu, F-duru te se varirano ponavlja i modulira u D-dur u kojem završava B dio drugog stavka.

Kao što često biva slučaj u trodijelnom obliku, treći dio varirano je ponovljen A dio te ćemo ga označavati kao A'. U ovom slučaju A' odsjek značajno je skraćen u odnosu na prvi dio stavka. Odsjek počinje u taktu broj 77. u h-molu, u basovskoj dionici motivom *O Domine, Jesu Christe*. Postepenim integriranjem ostalih glasova (tenor, alt, sopran) skladatelj razvija nenametljiv fugato postižući vrhunac na trećoj dobi 83. takta nakon kojeg se iznimno razvijen polifoni slog diskretno u sljedeća tri takta stapa u homofoni slog te vodi do code koja smiono zaključuje stavak u istoimenom duru.

Harmonijska zbivanja u početnim taktovima drugog stavka rezultat su iznimno profinjenog polifonog razmišljanja i rafiniranog vođenja dionica. Tonalitetna slika postaje posve jasna u taktu broj 6. kada nastupa kvintakord V. stupnja h-mola koji se izmjenjuje sa septakordom IV. stupnja te slijedi polovična kadenca u h-molu u 7. taktu. Ritamski obrazac iz 6. takta dominirat će tijekom stavka, a osobito u B dijelu gdje je sinkopiranje najviše eksploatirano.

Nastup dionice alta na drugom dijelu druge dobe 7. takta donosi rješenje kvintakorda V. stupnja u toničku harmoniju koja se u potpunosti formira nastupom dionice tenora u taktu broj 8. Iako se radi o doslovno provedenom dvoglasnom imitacijskom postupku na donjoj terci, suptilna harmonijska slika nameće se iza senzibilnog dijaloga alta i tenora. Tonička harmonija zauzima prostor 8. takta; ton -g- na drugom dijelu druge dobe u altovskoj dionici je varijanta

izmjeničnog tona, ton -ais- u tenorskoj dionici je izmjenični ton, a na zadnju osminku u taktu ton -cis- predstavlja prohodni ton, dok je ton -e- varijanta izmjeničnog tona. Na prvu dobu 9. takta i dalje se provodi tonička harmonija, druga doba donosi subdominantnu harmoniju u obliku sekstakorda IV. stupnja s tonovima -g- i -e- koji tvore kostur sekstakorda IV. stupnja s prohodnim tonom -a- u tenorskoj dionici, slijedi tonička harmonija u obliku toničkog kvintakorda bez kvinte sa silaznom zaostajalicom 4-3 u dionici alta, a potom nastupa subdominantna harmonija u obliku kvintakorda II. stupnja s prohodnim tonom -fis-. Prve tri dobe 10. takta ispunjava tonička harmonija sa silaznom zaostajalicom 2-3 na prvom dijelu prve dobe u dionici tenora i teškim prohodnim tonom -cis- na prvom dijelu druge i treće dobe, dok na zadnju dobu nastupa harmonija VI. stupnja bez terce sa sekstom kao prohodnim tonom. Sekstakord V. stupnja prirodnog h-mola nastupa na prvu dobu 10. takta s prohodnim tonom -h-, a tonička funkcija se ostvaruje na treću dobu takta u obliku kvintakorda I. stupnja bez temeljnog tona. Orguljska pratnja i viole nastupaju u 10. taktu opisujući kvartsekstakord I. stupnja s izmjeničnim tonovima -cis- i -e- na drugom dijelu druge dobe. Septakord VI. stupnja melodijskog h-mola nastupa na zadnju dobu takta nastupom violončela i kontrabasa s tonovima -cis- i -e- kao prohodnim tonovima. Kromatskom promjenom akorda nastupa akord gis-his-dis-fis koji je dominantni septakord u cis-molu, odnosno dominantna dominante dominante u h-molu s izmjeničnim tonom -a- u dionici violončela i kontrabasa te se potom realterira u septakord VI. stupnja. Sljedeća dva takta donose varirano ponavljanje 10. i 11. takta; u 12. taktu dominantni septakord gis-his-dis-fis se ne realterira već ostvaruje svoje rješenje kao septakord V. stupnja u cis-molu u toničku harmoniju te ujedno označava početak nove fraze. Sljedećih osam taktova identični su taktovima 6. do 13. transponirani za veliku sekundu gore, odnosno u cis-mol. Takt broj 22. modulira u dis-mol. Međutim, nastup basa, violončela i kontrabasa u 23. taktu demantira novi tonalitet i potvrđuje početni, h-mol. Afirmacija h-mola najupečatljivija je u 24. taktu: na prvu dobu nastupa sekstakord I. stupnja sa zaostajalicama -cis- i -e-, slijedi sekstakord VI. stupnja te septakord II. stupnja. Treću dobu 24. takta ispunjava kvintakord III. stupnja sa zaostajalicom 4-3 u dionici alta i druge viole, potom slijedi sekstakord II. stupnja: ton -h- je varijanta izmjeničnog tona, a ton -d- prohodni ton. Sekundakord V. stupnja na prvom dijelu prve dobe 25. takta rješava se u sekstakord I. stupnja. Druga i treća doba takta opisuju subdominantnu harmoniju s prohodnim tonovima -fis- i -d-, a na zadnju osminku takta nastupa septakord IV. stupnja s povišenim basovim tonom bez terce u funkciji dominante za dominantu koji se rješava u kvintakord V. stupnja u taktu broj 26. Nakon septakorda IV. stupnja koji se izmjenjuje s kvintakordom V. stupnja nastupa dominantni nonakord na III. stupnju h-mola koji se pak izmjenjuje s kvintsekstakordom VI. stupnja s

povišenom sekstom. Mali smanjeni septakord gis-h-d-fis koji se u konkretnom slučaju pojavljuje kao kvintsextakord, kao svoj temeljni ton, ukoliko ga promatramo kroz dominantnu prizmu, ima ton -e- te tako formira dominantni nonakord. Dva dominantna nonakorda udaljena za sekundu prema gore ili prema dolje tipična je impresionistička manira i prepoznatljiv rukopis skladatelja poput Debussija ili Ravela kojima je Gabriel Fauré bio uzor i učitelj.



Kvintakord V. stupnja prirodne h-mol ljestvice u 30. taktu postaje kvintakordom I. stupnja u fis-molu. Kroz sljedeća tri takta akordička figuracija toničke harmonije sinkopirano se izmjenjuje s kvintsextakordom smanjenog septakorda VII. stupnja, a ton -d- zaostajalica je na tonički sekstakord. Uzlazni ljestvični niz donjeg tetrakorda fis-mol ljestvice vodi do molskog kvartsextakorda eis-ais-cis, a alteracijom kvarte kvartsextakorda naniže nastupa drugi obrat povećanog kvintakorda, akord eis-a-cis, dok na zadnju osminku takta prohodnim tonom -gis- nastupa sekstakord V. stupnja te se kromatskom tercnom vezom spaja s dominantnim septakordom V. stupnja u D-duru.

Drugi dio stavka počinje u D-duru, a karakterizira ga, uz solističku dionicu baritona, ritamski obrazac koji se vjerno provodi gotovo čitavim odsjekom te promjena tempa u *Andante moderato*. Na prvu dobu 35. takta nastupa kvintakord I. stupnja te se izmjenjuje s kvintsextakordom V. stupnja. Kromatskom tercnom srodnošću nastupa dominantni terckvartakord c-es-f-a koji se pak izmjenjuje sa sekstakordom IV. stupnja, a na zadnju osminku u taktu ponovno nastupa kvintsextakord V. stupnja. Funkcionalno promatrano, terckvartakord c-es-f-a je dominantna za varijantni VI. stupanj u D-duru, međutim, svoju funkciju spomenuti akord ne ostvaruje. Fauré repetitivnu melodijsku liniju baritona oslikava bogatom harmonijskom podlogom koristeći snažne kromatske tercne veze. Sljedeća dva takta na harmonijskom planu doslovno su ponovljena. U 39. taktu nakon kvintakorda I. stupnja slijedi kvintakord VI. stupnja s prohodnim tonovima -gis- i -e-. Kvintakord III. stupnja u taktu broj 40. predstavlja privremenu toniku, a harmonijska slika identična je kao i u 35. taktu, transponirana za veliku tercu više, odnosno u fis-mol, dok 41. takt u sebi nosi minimalne razlike

u odnosu na 36. takt: ton -cis- varijanta je izmjeničnog tona, a sekstakordu IV. stupnja u fis-molu kromatski se alterira basov ton naviše. Kvintakord V. stupnja fis-mol ljestvice posredstvom kromatske tercne veze izmjenjuje se s dominantnim septakordom D-dura u 42. taktu, a rješenje septakorda V. stupnja u D-duru koji nastupa na zadnjoj osminki takta ostvaruje se taktu broj 43. u obliku kvartsekstakorda I. stupnja s prohodnim tonovima -g- i -e- na drugom dijelu druge dobe, dok harmonija IV. stupnja na zadnju osminku takta predstavlja prohodnu harmoniju. Kvintsekstakord I. stupnja sa sniženom kvintom i s varijantom izmjeničnog tona -e- u funkciji dominante za subdominantu nastupa na prvu dobu 44. takta. Rješenje u subdominantu opisano je samo basovim tonom -g- obzirom da na drugu dobu takta nastupa kvartsekstakord VII. stupnja sa sniženom kvartom, akord g-c-e s prohodnim tonom -fis-, a potom septakord V. stupnja s tonom -h- kao teškim prohodnim tonom. Sljedeća su četiri takta na harmonijskom planu identična taktovima 35. do 38., a razlika u odnosu na početne taktove drugog dijela stavka je ta da kontrabasi pizzicato tehnikom sviranja diskretno opisuju temeljne tonove izmjenjujućih septakorda naglašavajući obojenost glavne dionice – baritonskog sola – kromatskim tercnim vezama. Nakon kvintakorda I. stupnja u 49. taktu prohodni tonovi -g-, -h- i -e- formiraju sekundakord II. stupnja, a potom slijedi septakord prvog stupnja sa sniženom septimom u funkciji dominante za subdominantu, odnosno IV. stupanj koji nastupa na zadnju dobu takta s trostrukom uzlaznom zaostajalicom -a-, -c- i -fis-. Subdominantna harmonija zauzima prostor i prve dvije dobe 50. takta s prohodnim tonovima oblikovanim u prohodne sekstakorde, a zadnja doba donosi kadencirajući kvartsekstakord na V. stupnju s rješenjem u kvintakord V. stupnja. Taktovi broj 51. i 52. potvrđuju tonalitet D-dura izmjenjujući kvintakord I. sa septakordom V. stupnja.

Kratki orguljaški solo koralnog karaktera dijatonskom modulacijom modulira u tonalitet dominante, A-dur. Prostor druge dobe 53. takta zauzima kvintakord I. stupnja u D-duru iza kojeg slijedi septakord II. stupnja bez kvinte. Kvintakord III. stupnja nastupa na prvu dobu sljedećeg takta, slijedi kvartsekstakord IV., a potom terckvartakord V. stupnja. Rješenje dominantnog terckvartakorda u sekstakord I. stupnja, ali s povišenom tercom predstavlja dominantu za paralelni tonalitet, h-mol. Uzlazni melodijski h-mol opisan je u najnižoj dionici, a harmoniziran je kvintsekstakordom II. stupnja (odnosno IV. stupnja u h-molu) te sekstakordom III. stupnja (odnosno V. stupnja) sa zaostajalicom 4-3. Rješenje u kvintakord VI. stupnja, tj. u privremenu toniku nastupa na prvu dobu 56. takta te ujedno postaje II. stupanj u dominantnom tonalitetu, A-duru. Prostor druge dobe takta zauzima septakord VI. stupnja s prohodnim tonom -gis-, a na zadnju dobu nastupa septakord VII. stupnja s rješenjem u tonički

kvintakord sa zaostajalicom 4-3 u 57. taktu. Sljedeća tri takta na harmonijskom planu slična su taktovima 54., 55. i 56. s time da ova fraza u 59. taktu dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda modulira u Cis-dur. U taktu broj 61. izmjenjuju se kvintakord I. stupnja i kvintsekstakord V. stupnja novog tonaliteta. Dominantni septakord na sniženom VI. stupnju u 62. taktu enharmonijskom promjenom postaje povećani kvintsekstakord u funkciji dominante za dominantu te se na zadnju dobu takta rješava u nonakord V. stupnja sa zaostajalicom 4-3. Kromatskom tercnom vezom u 65. taktu nastupa sekstakord I. stupnja u F-duru koji predstavlja privremenu toniku. Nakon sekstakorda I. stupnja, slijedi septakord IV. stupnja na zadnju dobu 66. takta, potom kadencirajući kvartsekstakord na V. stupnju, terckvartakord II. stupnja te konačno kvintakord I. stupnja na prvu dobu 68. takta. Terckvartakord VII. stupnja na zadnjoj dobi 70. takta postaje terckvartakord II. stupnja u D-duru te se rješava u toničku harmoniju D-dura u 71. taktu, a taktovi 71. do 76. identični su taktovima 47. do 52.

Treći dio stavka započinje u taktu broj 77. u h-molu. Harmonijski plan početnih taktova posljednjeg dijela stavka sličan je taktovima 23. do 26. Nakon sekundakorda V. stupnja u 82. taktu nastupa sekstakord II. stupnja s teškim prohodnim tonovima -h- i -d- koji je u d-molu sekstakord VII. stupnja te se ostvaruje dijatonska modulacija u d-mol. Slijedi sekstakord I. stupnja, zatim subdominantna harmonija te sekundakord V. stupnja na prvu dobu 83. takta sa zaostajalicom na kvartu sekundakorda. Ton -fis- na drugoj dobi takta nagovještava istoimeni dur, a kvintakord I. stupnja D-dura zauzima prostor treće i četvrte dobe 83. takta s prohodnim tonovima u dionicama alta i tenora. Nonakord II. stupnja s povišenom tercom u funkciji dominante za dominantu zauzima prostor prve dvije dobe 84. takta nakon kojeg slijedi drugi oblik iste harmonije. Kvintakord V. stupnja zauzima prostor prve dvije dobe 85. takta, slijedi harmonija IV. stupnja koja pak u paralelnom h-molu postaje harmonija VI. stupnja. Prva doba sljedećeg takta donosi sekundakord V. stupnja u h-molu s prohodnim tonom -d- u basovskoj dionici, zatim kvintakord I. stupnja s tonovima -cis- i -e- kao teškim prohodima, a zadnje dvije dobe zauzima kvintakord V. stupnja sa zaostajalicom 4-3 u dionici soprana koji se rješava u tonički kvintakord u 87. taktu. U sljedećoj trotaktnoj frazi izmjenjuje se alterirana tonička harmonija u funkciji dominante za subdominantu sa subdominantnom harmonijom. Septakord II. stupnja bez kvinte koji nastupa na zadnjem dijelu treće dobe 89. takta rješava se u tonički kvintakord istoimenog dura. Posljednjih 5 taktova stavka kadencirajućeg su karaktera u kojima skladatelj potvrđuje tonalitet koristeći harmonije tonike i dominante uz obilje neakordičkih tonova. Stavak završava savršenom mješovitom kadencom u H-duru.

3.4. Sanctus

Treći stavak Fauréovog *Requiema* je *Sanctus*. Stavak je u $\frac{3}{4}$ mjeri te je pisan u Es-duru koji je napuljski tonalitet originalnoj armaturi d-mola. Glavne značajke *Sanctusa* zasigurno su prvi nastup violine kao solo dionice te istaknuta upotreba harfe u čitavom stavku.¹¹⁰ I u ovome stavku, upravo u dionici violine, pojavljuje se tema iz prvog stavka čime skladatelj grupira prva tri stavka u jednu zavisnu cjelinu na razini tematskog materijala.

Introit et Kyrie:



Sanctus:



Forma stavka može se podijeliti na dva dijela s codom: prvi dio traje od 1. do 41. takta, drugi dio od 42. do 51. takta, a coda od 52. do 62. takta.

Odsjek:	A (1. - 41.t)	B (42. - 51.t)	coda (52. - 62.t)
Unutarnja grada:	2+8x2+4+4+4+4+7	2+2+2+2+2	11
Tonalitet:	Es→D→Es	Es	Es

¹¹⁰ Ryan Parker McKendrick: A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's *Requiem*, Op. 48, 2007., str 20.

Prvi dio stavka počinje šesnaestinskim motivom u harfi te kombinacijom istog motiva u obliku uzlazne ili silazne rastvorbe u diviziranim violama.

The image shows a musical score for three instruments: Harpe (Harp), Altos I, and Altos II. The Harpe part is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef, in 3/4 time, key of B-flat major (two flats), and marked *pp*. The Altos I and II parts are written in a grand staff with a treble clef and a bass clef, in 3/4 time, key of B-flat major (two flats), and marked *pp*. The Harpe part features a sixteenth-note motif in the right hand and a similar motif in the left hand. The Altos I and II parts feature a similar sixteenth-note motif in the right hand and a similar motif in the left hand.

Prva dva takta svojevrsni su uvod u kojem viole i harfa iznose spomenuti motiv koji dominira cijelim A dijelom zajedno s orguljama kao stabilnom harmonijskom podlogom. U trećem taktu nastupa zbor, točnije dionica soprana s temom koja je doslovno, ali za oktavu niže, ponovljena u dionici tenora i basa u petom taktu. Dijalog između soprana i muškog zbora revno praćen šesnaestinskim motivom neprestano se provodi cijelim prvim dijelom stavka. Prva četiri dvotakta doslovno se ponavljaju od 3. do 10. takta. Dvotaktna fraza od 11. do 13. takta varirano je ponovljena u sljedećoj frazi, a sljedeća su četiri takta pak doslovno ponovljeni prethodni taktovi. Mala rečenica od 19. do 22. takta dijatonskom modulacijom modulira u D-dur nakon koje slijedi još jedna mala rečenica te kromatskom modulacijom posredstvom kromatske tercne veze modulira u početni Es-dur. Sljedeća rečenica donosi novu melodijsku liniju u dionici soprana na tekst *Pleni sunt caeli et terra* te se po istom principu kao do sada doslovno ponavlja u muškom zboru od 31. do 34. takta. Narednih sedam taktova kratko skreću u Des-duru međutim, u 38. taktu tonalitetna slika se vraća u Es-dur potvrđen autentičnom kadencom u 41. taktu u kojem završava prvi dio *Sanctusa*.

Potpuna promjena raspoloženja definira drugi, to jest B dio stavka. Orgulje, harfa i gudači u forte dinamici sviraju osminke na teškim dijelovima doba, a novi herojski motiv, tj. motiv fanfara orkestriran je s trubama i rogovima.

The image shows a musical score for three instruments: Cors (Fa), Tr. (Fa), and Orgue. The time signature is 3/4. The Cors and Tr. parts are in treble clef, and the Orgue part is in bass clef. The score features dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Drugi dio građen je od niza ponovljenih dvotakta. Glavna karakteristika ovog dijela je nagla promjena raspoloženja i dinamike u odnosu na prethodni odsjek. Međutim, skladatelj i dalje provodi dijalog između dionice soprana i muškog zbora naizmjenično ponavljajući poklik *Hosanna in excelsis*. Završni dio *Sanctusa* počinje u taktu broj 52. provodeći šesnaestinski motiv u harfi i violama iznad kojeg dionica solo violine od 55. takta svira anđeosku melodiju suptilno nestajući kao u magli diminuenda.

Harmonijska slika trećeg stavka značajno je jednostavnija u odnosu na *Offertoire*. Međutim, i u ovom stavku na pojedinim mjestima skladatelj koristi osebujna harmonijska rješenja u maniri vlastitog muzičkog izričaja poput harmonizacije modusa suvremenim harmonijskim sredstvima što ćemo susresti u 20. i 21. taktu. Prva dva takta ispunjava harmonija I. stupnja u obliku sekstakorda. U trećem taktu s nastupom dionice soprana harmonija ostaje ista, a na treću dobu nastupa kvartsekstakord VI. stupnja koji ispunjava i prostor prve dobe četvrtog takta, dok na drugu dobu istog takt ponovno nastupa sekstakord I. stupnja s tonom -as- kao izmjeničnim tonom. Harmonijski slijed iz 3. i 4. takta se doslovno ponavlja do 11. takta u kojem Fauré uvodi ton -des- formirajući kvintsekstakord I. stupnja bez terce (g-des-es) koji je dominantne funkcije, ali se ne rješava u očekivanu harmoniju IV. stupnja, već se vraća na sekstakord I. stupnja. Ovu bi situaciju najispravnije bilo promatrati kao dodani ton sekstakordu u svrhu osvježenja melodijske linije te promjene boje akorda. Kromatskom tercnom vezom u 13. taktu nastupa terckvartakord VI. stupnja s povišenom sekstom koji se rješava u sekundakord V. stupnja na treću dobu takta te ispunjava cijeli 14. takt. Od 15. do 18. takta također je doslovno ponovljena harmonijska slika prethodna četiri takta. U 19. taktu sekundakord V. stupnja iz prethodnog takta se rješava u kvintakord III. stupnja koji u d-molu postaje IV. stupanj. Sekstakord I. stupnja u d-molu zauzima prostor cijelog 20. takta s

prohodnim tonom -e- u dionici soprana nakon kojeg slijedi kvintsektakord II. stupnja s povišenom sekstom u 21. taktu te se konačno rješava u sektakord I. stupnja u D-duru u 22. taktu. Međutim, na trećoj dobi 21. takta formira se apartna zvučna slika: izmjeničnim tonom -c- nastupa terckvartakord VII. stupnja, tj. akord g-b-c-e koji je po svojoj strukturi dominantni terckvartakord. Da je umjesto tona -c- bio ton -cis- na teoretskoj razini ova bi situacija bila puno jasnija, a samim time i prozaična. Na ovom mjestu radi se o slučajnoj harmoniji jer spomenuti akord nije ostvario svoju funkciju, a i ton -c- se ponaša kao izmjenični ton. Ovakav rukopis svojstven je stilu pisanja Gabriela Fauréa.

The image shows a musical score for Soprano and Harp (Hpc.). The Soprano part is in 3/4 time, key of B-flat major, and has lyrics: "Sanctus Dominus Deus". The Harp part is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a chromatic accompaniment. The dynamic marking 'p' is present in the Soprano part.

Sljedeća dva takta identična su taktovima 3. i 4., ali ovaj put transponirani za malu sekundu niže, to jest u D-dur. Snažnom kromatskom tercnom vezom u 26. taktu nastupa akord b-d-f-as kao dominanta Es-dura te se rješava u sektakord I. stupnja u Es-duru u 27. taktu. Melodijska promjena u vokalnim dionicama donosi i promjene na harmonijskom planu pa tako u 28. taktu nakon kvartsektakorda VI. stupnja slijedi kvintakord III. stupnja, zatim sekundakord IV. stupnja bez sekste te naposljetku sektakord I. stupnja. U taktu broj 29. sektakord I. stupnja se posredstvom kromatske terčne srodnosti spaja sa septakordom VI. stupnja s povišenom tercom. Taktovi 31. do 34. su na harmonijskom planu identični taktovima 27. do 30. Septakord VI. stupnja s povišenom tercom, akord c-e-g-b se po analogiji spoja V – IV6 spaja sa sektakordom IV. stupnja u f-molu (b-des-f) koji je istovremeno i sektakord VI. u Des-duru. Slijedi septakord IV. stupnja u 36. taktu nakon kojeg nastupa kadencirajući kvartsektakord na V. stupnju u 37. taktu te njegovo rješenje u septakord V. stupnja na zadnju

dobu takta. Umjesto rješenja u toničku harmoniju, kompozitor septakord V. stupnja vodi u novi dominantni septakord, ovoga puta u obliku sekundakorda, to jest u sekundakord V. stupnja u Es-duru u 38. taktu. Basov ton i seksta sekundakorda mijenjaju svoja mjesta preko oktave na drugu dobu, a na treću dobu nastupa terckvartakord V. stupnja. Slijedi kvintsektakord VI. stupnja s povišenim basovim tonom, dok terckvartakord V. stupnja ispunjava prostor zadnje dobe takta te vodi prema sekstakordu I. stupnja. Zadnju dobu 40. takta ispunjava harmonija IV. stupnja u obliku septakorda te vodi do septakorda V. stupnja sa zaostajalicom 4-3 u sljedećem taktu, a potom nastupa kvintakord I. stupnja označivši ujedno početak novog odsjeka.

Harmonijski plan drugog dijela striktno se drži okvira Es-dura. U 42. taktu nakon kvintakorda I. stupnja nastupa sekstakord istog te u 43. taktu redom septakord II., kvintsektakord I. i kvintakord IV. stupnja. Ovaj harmonijski okvir ponovljen je identično u narednim dvotaktima. U codi koja traje od 52. do 62. takta prolongirana je harmonija I. stupnja s ponekim izmjeničnim tonovima: na trećoj dobi 57. takta tonovi -as- i -f- izmjenični su tonovi te se po istom principu pojavljuju u 58. i 59. taktu. Međutim, harmonijske progresije, odnosno harmonijska podloga u obliku toničke harmonije pada u drugi plan, a primat preuzima dionica solo violine anđeoskom melodijom suptilno i nenametljivo zaključuje treći stavak *Requiem*.

3.5. Pie Jesu

Četvrti stavak *Requiema* napisan je u B-duru te u $\frac{4}{4}$ mjeri. Obzirom da *Sanctus* ne sadrži *Benedictus* koji je standardni dio *ordo missae*, središnji stavak *Requiema*, *Pie Jesu*, predstavlja sponu između *Sanctusa* i *Agnus Dei* te je jedini stavak koji angažira dionicu solo soprana i ujedno jedini stavak bez zbora. Struktura stavka je prozirna: dionica orgulja čini stabilnu harmonijsku podlogu dionici soprana, a mekani nastupi harfe, gudača te puhačkih instrumenata dodatno obogaćuju staloženu sliku stavka.

Promatrajući formalan oblik četvrtog stavka možemo zaključiti da se također radi o trodijelnom obliku: prvi dio počinje od 1. i traje do 18. takta, drugi dio od 19. do 28. takta te treći dio od 29. do 36. takta.

Odsjek:	A (1. - 18.t)	B (19. - 28.t)	A' (29. - 36.t)
Unutarnja građa:	1+2+4+3+2+4+2	2+2+2+1+1+2	4+2+2
Tonalitet:	B→F	B→A→B	B

A dio započinje s jednim taktom uvodnog karaktera nakon kojeg slijedi dvotaktna fraza koja plagalnom kadencom kadencira u D-duru. Međutim, već se sljedeća četverotaktna fraza na svom početku vraća u početni tonalitet, odnosno B-dur. Osminski motiv u dionici soprana i orgulja u 4. taktu glavni je element koji dominira čitavim stavkom pa tako i u sljedećoj trotaktnoj frazi u gudačim, harfi i klarinetima. Sljedećih šest taktova građeni su slično kao i početnih šest taktova (ne računajući jedan takt uvoda), a razlikuju se po kadencama: u 12. taktu također plagalnom kadencom skladatelj kratko dotiče E-dur dok sljedeća četvertotaktna fraza modulira u tonalitet dominante početnog tonaliteta, odnosno F-dur te slijedi dva takta proširenja u vidu potvrde F-dura.

Drugi, B dio, počinje u 19. taktu te se sastoji od 3 dvotakta, ponovljenog takta i dvotakta. Prvi dvotakt doslovno je ponovljen u 21. i 22. taktu, a treći dvotakt dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda modulira u A-dur. U 25. i 26. radi se o ponovljenom

taktu nakon kojih slijedi dvotaktna fraza koja modulira u početni tonalitet, B-dur u kojem počinje završni dio stavka. U drugom dijelu stavka osminski motiv kojeg smo ranije spomenuli izostavljen je u sopranskoj dionici, a provodi se samo u prvim violama i u diskantu orgulja.

Početak A' dijela donosi varirano ponavljanje prvih 6 taktova (ne računajući jedan takt uvoda) prvog odsjeka stavka, dok su zadnja četiri takta građena kao dva dvotakta. Fauré u ova četiri takta potvrđuje svoje majstorstvo rada s motivima i korištenja materijala: u prvom dvotaktu osminski motiv provodi se u harfi, prvim violončelima i tenoru orguljske dionice dok se u drugim violončelima, kontrabasima i najdubljoj dionici orgulja u četvrtinskom pulsu izmjenjuju tonovi -f- i -g-, a prve viole i dionica soprana donose punktirani ritam. U drugom dvotaktu gotovo neprimjetno motivi mijenjaju svoja mjesta: osminski motiv premješta se u najdublje dionice, četvrtinski puls u prve i druge viole u intervalu sekste, najvišu dionicu orguljske pratnje te u samu dionicu soprana, a punktirani ritam u prva violončela te unutarnji glas u orguljama.

The musical score is for the beginning of the A' section, featuring a Soprano solo and various instrumental parts. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems of four measures each. The Soprano solo part begins with a *p* dynamic and the lyrics "sem - pi - ter - nam re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em." The Harp (Hpe) part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violins (Vlles) and Violas (Vlles) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass (Cb.) part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Organ part features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *sempre pp*, and a tempo marking of *poco rit.* at the end of the second system.

Središnji stavak *Requiem*a počinje toničkim kvintakordom u B-duru te traje do treće dobe drugog takta na koju nastupa sekstakord IV. stupnja, a nakon njega slijedi kvintsekstakord V. stupnja. Svoje rješenje kvintsekstakord V. stupnja ostvaruje u sekstakordu VI. stupnja na prvu dobu trećeg takta koji pak postaje sekstakord IV. stupnja u D-molduru. Druga doba istog takta donosi kvintsekstakord II. stupnja, to jest *sixte ajoutée*¹¹¹ s izmjeničnim tonom -c- u sopranskoj dionici i najvišem glasu orguljske pratnje te se plagalnom kadencom rješava u tonički kvintakord. Nakon kratkog uklona u D-moldur slijedi povratak u osnovni tonalitet na prvu dobu četvrtog takta u obliku toničke funkcije u B-duru. Na drugu dobu takta nastupa harmonija V. stupnja sa sekstom kao appoggiaturom iza koje slijedi kvintakord III. stupnja na treću, odnosno kvintakord VI. stupnja na četvrtu dobu takta. Peti takt počinje kvintakordom V. stupnja koji se rješava u kvintakord I. stupnja s uzlaznom zaostajalicom 2-3, a potom nastupa sekstakord IV. stupnja te kvintsekstakord V. stupnja na zadnju dobu takta ostvarivši svoje rješenje na prvu dobu 6. takta u obliku sekstakorda VI. stupnja s tonom -f- kao varijantom izmjeničnog tona. U ovom taktu skladatelj na kratko skreće prema paralelnom g-molu: druga doba donosi sekstakord VII. stupnja s appoggiaturom -d- (subdominantna funkcija u g-molu), zatim terckvartakord III. stupnja s povišenom sekstom (dominantna funkcija u g-molu) te naposljetku sekstakord VI. stupnja kojeg možemo tumačiti kao privremenom tonikom. Na ovom mjestu Fauré elegantno isprepliće B-dur i g-mol posredstvom sekstakorda VII. stupnja koji je u B-duru dominantne, a u g-molu pak subdominantne funkcije. Nakon sekstakorda VI. stupnja i kratkog skretanja prema paralelnom tonalitetu, u 7. taktu slijedi sekstakord IV. stupnja, potom kvintakord V. stupnja sa zaostajalicom 4-3 te konačno kvintakord prvog stupnja u B-duru.

The image shows a musical score for a vocal solo and organ accompaniment. The vocal line is in the soprano register, starting with a rest in the first measure, then singing the lyrics: "Pi - e Je - su Do - mi ne, do - na_ e - is re - qui - em, do - na_ e - is re - qui - em." The organ part is in the right hand of the organ, starting with a chord in the first measure and providing harmonic support for the vocal line. The score is in 4/4 time, B-flat major, and includes dynamic markings like "p dolce e tranquillo" and "p dolce".

¹¹¹ Usp. N. Devčić: Harmonija, 2010., 94. str.

Osmi takt počinje osminskim motivom po uzoru na četvrti takt, a sekstakord III. stupnja formira se na drugu dobu takta s tonom -c- kao izmjeničnim tonom. Na zadnju dobu nastupa kvintakord VI. stupnja također s izmjeničnim tonom -c- iza kojeg ponovno slijedi sekstakord III. stupnja. Sekstakord II. stupnja na drugom dijelu druge dobe takta broj 9. prohodna je harmonija između harmonije III. stupnja koja na treću dobu nastupa kao kvintakord bez kvinte. Prvi dio zadnje dobe zauzima harmonija IV. stupnja u obliku septakorda bez kvinte, potom kvintakord V. stupnja te rješenje istog u tonički kvintakord u 10. taktu.

Sljedeća fraza svojim početkom neodoljivo podsjeća na početnu frazu stavka ponajprije zbog ritamskog kostura koji je gotovo pa identičan samom početku. Međutim, na harmonijskom planu dogodile su se značajne promjene. Na treću dobu 10. takta nastupa sekstakord V. stupnja, slijedi kvintsekstakord VI. stupnja s povišenim basovim tonom, a zatim i zaostajalični kvartsekstakord na II. stupnju čije rješenje nastupa na drugu osminku prve dobe 11. takta u obliku kvintakorda s povišenom tercom, a potom terckvartakord III. stupnja s povišenom sekstom koji se plagalno rješava u tonički kvintakord E-dura predstavljajući privremenu toniku. Najispravnije bi bilo spomenuti akord promatrati kao dominantu za III. stupanj F-dura koji je dominantni tonalitet u odnosu na početni tonalitet, a ovu konstataciju potvrđuje činjenica da se sljedeća četiri takta odvijaju u F-duru. U 13. taktu nastupa kvintakord III. stupnja s varijantom izmjeničnog tona -f-, slijedi kvintakord IV. stupnja s izmjeničnim tonom -c-, a zatim septakord II. stupnja na treću dobu, odnosno terckvartakord V. stupnja na zadnju dobu takta. Plagalnim rješenjem dominantnog terckvartakorda nastupa kvintakord VI. stupnja s prohodnim tonom -b- na drugu osminku druge dobe 14. takta te kvintakord V. stupnja sa zaostajalicom 4-3 u srednjem glasu orguljske dionice. Sljedeći takt donosi sekstakord VI. stupnja s tonom -c- kao varijantom izmjeničnog tona, potom kvintsekstakord IV. stupnja s tonom -g- kao izmjeničnim tonom. Na treću dobu takta nastupa kvintakord III. stupnja te kvintakord IV. stupnja s prohodnim tonom -c- na zadnju dobu, a sinkopiranjem subdominantne harmonije preko taktne crte mijenja se oblik akorda u sekstakord istog. Drugu dobu 16. takta zauzima kvintakord V. stupnja sa zaostajalicom 4-3 u dionici sola i najvišem glasu pratnje te naposljetku tonički kvintakord. Sljedeća dva takta nalikuju taktovima 8. i 9. međutim, harmonijski ritam nešto je drugačiji. Prostor prve dobe 17. takta zauzima sekstakord III. stupnja, slijedi kvintakord VI. stupnja s izmjeničnim tonom -g- te ponovno sekstakord III. stupnja. Na zadnju osminku takta nastupa, po analogiji 8. takta, prohodna harmonija II. stupnja u obliku sekstakorda iza kojeg slijedi kvintakord III. stupnja bez kvinte, septakord IV., zatim kvintakord V. stupnja te konačno tonički kvintakord kojim završava A dio stavka.

Smiraj B dijela Fauré je postigao usporivši harmonijski ritam koji se sada izmjenjuje u polovinskim vrijednostima. Dodavanjem male septime i velike none u 19. taktu kvintakord I. stupnja u F-duru postaje V. stupanj u početnom B-duru te označava zastoje na dominantu B-dura u naredna četiri takta na kojoj se izmjenjuju harmonije V. stupnja u obliku septakorda, odnosno nonakorda, i harmonije III. stupnja u obliku sekstakorda.

The image shows a musical score for Soprano (S. solo) and Organ (Orgue). The Soprano part is in 4/4 time, marked *p dolce* and *poco cresc.* The lyrics are: "do - na e - is Do - mi ne, do - na e - is re - qui em, sem - pi - ter - nam re - qui em." The Organ part is in 4/4 time, marked *pp* and *poco cresc.* The score consists of two staves: the top staff for the Soprano and the bottom staff for the Organ.

Dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda sekstakord III. stupnja u B-duru postaje sekstakord IV. stupnja u a-molu nakon kojeg slijedi septakord II. stupnja u 23. taktu, a zatim sekstakord I. stupnja. U 24. taktu nastupa septakord IV. stupnja s prohodnim tonovima -h- u sopranskoj dionici te -g- i -h- u pratnji, slijedi tonički kvintakord u istoimenom duru na treću dobu, odnosno kvartsekstakord kao obrat s izmjeničnim tonom -g- na zadnju osminku takta. Septakord II. stupnja nastupa na prvu dobu 25. takta, a kromatskom promjenom akorda, točnije alteracijom basova tona naniže, formira se durski kvintakord na sniženom drugom stupnju odnosno *frigijski kvintakord* iza kojeg slijedi tonička harmonija. Sljedeći takt doslovno je ponovljen prethodni takt. Taktovi broj 27. i 28. predstavljaju zastoje na dominantu B-dura. U 27. taktu kromatskom tercnom vezom u odnosu na prethodni akord nastupa septakord V. stupnja u B-duru izmjenjujući se s nonakordom istog stupnja na laki dio prve dobe, dok na lakom dijelu druge dobe tonovi -f- i -d- čine gornji izmjenični, a ton -g- donji izmjenični ton. Ovaj obrazac ponavlja se dva puta, sve do treće dobe 28. takta gdje tonovi dominantnog septakorda međusobno mijenjaju svoja mjesta. Zadnja osminka 28. takta donosi varijantu izmjeničnog tona -d- te varijantu izmjeničnog tona po shvaćanju -f- iz razloga što je ton -f- dio dominantne harmonije međutim, svojim kretanjem i rješenjem opisuje narav varijante izmjeničnog tona.

Prvih šest taktova A' dijela na harmonijskom su planu gotovo pa identični taktovima 2. do 7. prvog dijela stavka, a nježnu i suptilnu solističku dionicu u ovom odsječku, uz dionicu

orgulja, podržavaju i flaute, klarineti, fagoti te gudači bez kontrabasa. U taktu broj 34. Fauré odstupa od doslovnog ponavljanja istih harmonija te nakon sekstakorda IV. stupnja s varijantom izmjeničnog tona -d- nastupa sekstakord I. stupnja s izmjeničnim tonom -a-, a potom slijedi septakord II. stupnja zauzimajući prostor treće i četvrte dobe takta. Prvu dobu 35. takta ispunjava kadencirajući kvartsekstakord na V. stupnju koji se izmjenjuje sa septakordom VI. stupnja s izmjeničnim tonovima -es- i -c-. Međutim, zbog izrazito sporog tempa kao i prirodne tendencije ka usporavanja u samoj kadenci, drugu i četvrtu dobu ovoga takta možemo promatrati i kao terckvartakord II. stupnja sa zaostajalicom 7-6 (zaostajalica na sekstu terckvartakorda) i appoggiaturom -d-. Rješenje kvartsekstakorda nastupa u 36. taktu na drugom dijelu druge dobe u obliku kvintakorda V. stupnja te slijedi kvintakord I. stupnja s prohodnim tonom -es- na zadnju osminku takta. Prvu dobu 37. takta ispunjava harmonija III. stupnja, slijedi septakord II. stupnja sa zaostajalicom 4-3 te appoggiaturom -d- na drugoj dobi te izmjenjivanje ovih dvaju akorda do nastupa toničkog kvintakorda na treću dobu 38. ujedno i posljednjeg takta središnjeg stavka *Requiema*.

3.6. Agnus Dei

Agnus Dei, peti stavak *Requiem*a, op. 48, počinje u F-duru i u $\frac{3}{4}$ mjeri. Stavak je konstruiran od tri velika dijela s različitim tekstualnim podlogama: *Agnus Dei*, *Lux aeterna* i *Requiem aeternam*. Ovi odjeljci tvore cjeloviti stavak, ali se svaki može analizirati kao zasebna glazbena cjelina. Prvi odsjek zauzima prostor od 1. do 44. takta, drugi od 45. do 74. i treći od 75. do 94. takta.

Odsjek:	A (1. - 44.t)	B (45. - 74.t)	C (75. - 94.t)
Tonalitet:	F→a→F→C	As→f→d	d→D
Tekstualna podloga:	<i>Agnus Dei</i>	<i>Lux aeterna</i>	<i>Requiem aeternam</i>

U prvom se dijelu stavka tri puta ponavlja *Agnus Dei*, a formalno se može raščlaniti kao jednostavna trodijelna pjesma s uvodom. Ovu tvrdnju potkrjepljuje činjenica da su prvi i treći dio odlomka u istom tonalitetu, odnosno F-duru te da se u oba dijela pojavljuje dionica solo tenora dok je drugi dio u a-molu.

A				
Dio:	Uvod (1. - 6.t)	a (1. - 17.t)	b (18. - 29.t)	a' (30. - 44.t)
Unutarnja građa:	6	6+5	5+7	2+9+4
Tonalitet:	F	F→a	a→F	F→C

Uvod započinje u F-duru, a građen je kao rečenica od šest taktova s glavnim tematskim materijalom u prvim i drugim violinama te violama:

Andante

Alto I, II

p dolce espress. poco cresc. f dim. p

Nastup dionice tenora u 7. taktu obilježava početak *a* dijela koji je građen kao perioda. Prva rečenica periode ima 6 taktova te završava autentičnom kadencom u F-duru, dok se druga rečenica sastoji od 5 taktova i dijatonskom modulacijom modulira u a-mol. Sljedeći, *b* dio od 12 taktova također je strukturiran kao perioda s dvije rečenice od pet, odnosno sedam taktova s dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda u početni tonalitet, F-dur. Homofono tretiranje zbora, ritamska aktivnost, harmonijska nestabilnost postignuta spretnim korištenjem kromatike neke su značajke koje krase *b* odsjek. Dijatonskom modulacijom u početni tonalitet počinje novi odsječak sličan prvom dijelu, a sastoji se od dva takta uvodnog karaktera i rečenice od devet taktova s dionicom tenora koji treći put pjevaju *Agnus Dei* te također dijatonskom modulacijom moduliraju u tonalitet dominante, a potom slijede četiri takta proširenja kojima završava *A* dio.

B dio stavka, *Lux aeterna*, počinje u 45. taktu s dionicom soprana, a ostali glasovi i orkestar se priključuju u 47. taktu u novom tonalitetu, *As*-duru. Sljedećih 15 taktova strukturirani su kao velika perioda čije rečenice imaju sedam, odnosno osam taktova. Prva rečenica periode završava polovičnom kadencom, dok je kadenca druge rečenice varava¹¹² čime započinje nova rečenica od osam taktova. Minimalno kretanje zbornih glasova u vidu izmjeničnih tonova ili kromatskih prohoda zajedno s postepenim *crescendom* te većim angažmanom viola vode ovu rečenicu do plagalne kadence u *A*-molduru u 69. taktu. Posljednjih pet taktova u formi male rečenice donose donji tetrakord frigijske ljestvice, a zadnji akord ujedno je i dominantna sljedećeg dijela stavka.

Posljednji odsjek stavka s tekstualnom podlogom *Requiem aeternam* započinje u 75. taktu promjenom mjere u $\frac{4}{4}$ mjeru s identičnim tematskim materijalom početnih taktova *Introita*. Također, na formalnom kao i na harmonijskom planu *C* odsjek ne donosi bitne razlike

¹¹² Usp. W. Piston: *Harmony*, 1987., str. 175.-181.

u odnosu na prvi stavak. Posljednja rečenica stavka građena je od sedam taktova u kojima se, ovaj put u D-duru, provodi tema iz prvog dijela stavka. Koristeći uvodni materijal Fauré povezuje početak i kraj stavka tvoreći elegantan luk između tri međusobno nezavisna dijela. Savršenom autentičnom kadencom u D-duru stavak završava u 94. taktu.

Na harmonijskom planu *Agnus Dei* zaista predstavlja riznicu impresivnih i originalnih harmonijskih rješenja svojstvenih Gabrielu Fauréu: jednakoternost, kromatske tercne veze, dijatonske modulacije preko zajedničkog tona i zajedničkog akorda, nona kao uzlazna zaostajalica – samo su neki od postupaka koje ćemo susresti u ovom stavku. Kao što je ranije spomenuto, početak stavka je u F-duru te počinje kvintakordom I. stupnja nakon kojeg slijedi sekstakord istog na zadnju dobu takta s varijantom izmjeničnog tona -e- te anticipacijom -d- u prvim i drugim violinama, prvim violama te najgornjoj dionici orguljske dionice. Prvu i drugu dobu drugog takta zauzima harmonija IV. stupnja u obliku kvintakorda s prohodnim tonom -e- na drugom dijelu prve dobe te s uzlaznom zaostajalicom 2-3, a potom slijedi sekstakord VII. stupnja s varijantom izmjeničnog tona -d- te anticipacijom -c- na zadnje dvije šesnaestinke treće dobe. Rješenje sekstakorda VII. stupnja nastupa na prvu dobu trećeg takta u obliku kvintakorda III. stupnja s prohodnom sekstom na drugoj dobi takta čime se formira sekstakord I. stupnja. Na zadnju dobu takta nastupa kvintsekstakord II. stupnja na povišenom basovom tonu u funkciji dominante dominante: ton -e- koji nastupa na teški dio dobe je appoggiatura na tercu spomenutog akorda, a ton -g- izmjenični ton. Slijedi kadencirajući kvartsekstakord na V. stupnju s prohodnim tonom -e- na laki dio dobe, potom kvintsekstakord VII. stupnja s prohodnim tonom -c- te sekstakord III. stupnja na zadnju dobu četvrtog takta. Prvu dobu takta broj 5. zauzima harmonija VI. stupnja sa sekstom kao prohodnim tonom na drugom dijelu dobe, slijedi sekstakord I. stupnja s prohodnim tonom -d- i naposljetku nonakord V. stupnja bez terce čija je nona pripremljena prohodnim tonom prethodnog akorda te je ujedno uzlazna zaostajalica na tercu septakorda s anticipacijom -f- koja nastupa na zadnju šesnaestinku dobe. Prostor prve dobe takta broj 6. zauzima tonički kvintakord, slijedi septakord VI. stupnja čija se septima u najvišoj dionici ponaša kao appoggiatura na temeljni ton kvintakorda, a septima koja nastupa na laki dio dobe kao varijanta izmjeničnog tona. Zadnju dobu šestog takta popunjava nonakord V. stupnja također s nonom kao uzlaznom zaostajalicom na tercu septakorda te s anticipacijom -f- na zadnju šesnaestinku takta te slijedi rješenje u tonički kvintakord u 7. taktu u kojem nastupa dionica tenora.

Orgue

Harmonijski okvir u sljedećih šest taktova identičan je kao i u uvodnim taktovima prvog dijela stavka. Nova rečenica koja nastupa u 13. taktu također donosi doslovno ponavljanje materijala, ali ovaj put s dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda – u taktu broj 16. kvintakord VI. stupnja u početnom F-duru postaje kvintakord IV. stupnja u a-molu. Drugu dobu istog takta popunjava nonakord IV. stupnja s nonom appoggiaturom na tercu septakorda u uzlaznom melodijskom molu, a potom nastupa nonakord V. stupnja s nonom kao uzlaznom zaostajalicom na tercu septakorda te s anticipacijom -a- na zadnju šesnaestinku zadnje dobe takta. U sljedećem taktu događa se slična situacija kao i u prethodnom: na prvu dobu nastupa kvintakord I. stupnja, slijedi nonakord IV. stupnja čija nona nastupa kao appoggiatura na tercu nonakorda, a septima skače na nonu kao varijanta izmjeničnog tona na laki dio dobe te naposljetku nonakord V. stupnja s velikom nonom također kao uzlaznom zaostajalicom na tercu septakorda nakon koje pak slijedi anticipacija -a- što sve skupa čini mješovitu kadencu u a-molu.

T.

re - qui - em.

Orgue

B dio prvog dijela stavka počinje u 18. taktu u a-molu. Na treću dobu takta nastupa mali moltski septakord na III. stupnju ljestvice čija je terca enharmonijska dubleta, a kvinta i septima appoggiatura na zadnji obrat smanjenog septakorda na povišenom IV. stupnju u funkciji dominante za dominantu koji nastupa na drugu dobu 19. takta. Međutim, smanjeni septakord postaje trostruka uzlazna zaostajalica na dominantni septakord na III. stupnju nakon kojeg, posredstvom kromatske tercne srodnosti, na zadnju dobu 20. takta nastupa terckvartakord smanjenog septakorda na VII. stupnju harmonijskog a-mola te se rješava u toničku harmoniju u sljedećem taktu. Taktovi 22. do 24. na harmonijskom planu identični su taktovima 18. do 20. Sekundakord V. stupnja u B-duru zauzima prostor prve dvije dobe takta broj 25., slijedi kvintakord II. stupnja, a potom sekundakord III. stupnja s povišenom kvartom i silaznom zaostajalicom na basov ton u funkciji dominante za VI. stupanj, tj. paralelni mol. Rješenje sekundakorda je, prema analogiji spoja V. – VI., u harmoniju IV. stupnja na zadnju dobu takta broj 26., a prostor sljedećeg takta ispunjava harmonija I. stupnja sa silaznom zaostajalicom 4-3 na prvu dobu takta. Kvintakord I. stupnja u B-duru postaje kvintakordom IV. stupnja u F-duru čime se ostvaruje dijatonska modulacija preko zajedničkog akorda. Prvu dobu takta broj 28. ispunjava harmonija III. stupnja sa silaznom zaostajalicom 4-3, slijedi septakord VI. stupnja, zatim septakord V. stupnja sa silaznom zaostajalicom na temeljni ton septakorda te konačno kvintakord I. stupnja na prvu dobu takta broj 30. kojim završava *b* dio prvog odsjeka.

Harmonijski plan posljednjeg dijela A odsjeka gotovo je identičan *a* dijelu. Kadencia *a'* dijela dijatonskom modulacijom modulira C-dur u taktu broj 40. Sekstakord III. stupnja na povišenom basovom tonu zauzima prostor 41. takta, slijedi sekstakord I. stupnja, zatim ponovno sekstakord III. stupnja u svom prirodnom obliku te sekstakord I. stupnja kojim završava A odsjek stavka.

Drugi dio stavka je u As-duru te počinje dijatonskom modulacijom preko zajedničkog tona. Prvih osam taktova drugog dijela sekventno su građeni: kvintakord I. stupnja nastupa u 47. taktu, na zadnju dobu takta nastupa kvintakord III. stupnja, a jednakotercnim spojem slijedi sekstakord es-ges-ces koji je sekstakord IV. stupnja u Ges-duru te se cijeli model transponira za veliku sekundu prema dolje. Druga transpozicija modela sekvence je ponešto izmijenjena te završava polovičnom kadencom u As-duru, a cijela sekvenca se ponavlja u taktovima 54. do 60.

S. *p*
Lux aeterna luceat eis luceat eis

A. *pp*
Lux aeterna luceat eis luceat

T. *pp*
Lux aeterna luceat eis luceat

B. *pp*
Lux aeterna luceat eis luceat

47. - 48.t	49. - 50.t	51. - 52.t	53.t
Model	1. transpozicija v2 ↓	2. transpozicija v2 ↓	Polovična kadenca
As – dur	Ges-dur	E-dur	As-dur: V.

Nakon septakorda V. stupnja u 60. taktu slijedi kvintakord VI. stupnja koji postaje nova tonika, a kromatska modulacija posredstvom kromatske promjene akorda događa se u 66. taktu u kojem se sekstakordu VI. stupnja u f-molu naviše alterira prvo seksta, a potom i terca te novi akord postaje sekstakord IV. stupnja u A-molduru. Posljednjih pet taktova drugog dijela donose donji tetrakord frigijske ljestvice te B odsjek završava frigijskom kadencom.

The image shows a musical score for a full orchestra. The instruments listed are Bns (Bassoon), Cors (Fa) (Trumpets in F), Org (Organ), Altos I, II (Alto Saxophones), Villes (Violins), and Cb. (Cello). The score is in 3/4 time and marked *ff sempre*. The key signature is one flat (B-flat). The organ part is written in two staves (treble and bass clef). The woodwinds and strings play sustained notes, while the saxophones play a rhythmic eighth-note pattern.

Posljednji odsjek stavka počinje u d-molu, a harmonijski plan prvih 13 taktova odsjeka gotovo je identičan početnim taktovima *Introita*. Razlika u odnosu na prvi stavak je u 83. taktu gdje skladatelj nakratko skreće u Des-dur. Međutim, već u 85. taktu posredstvom kromatske terčne srodnosti nastupa terckvartakord V. stupnja u d-molu sa silaznom zaostajalicom na basov ton. U taktu broj 88. nastupa kvintakord I. stupnja u istoimenom duru te ujedno označava početak nove rečenice koja je identična kao i prva rečenica stavka transponirana u D-dur u kojem, savršenom autentičnom kadencom, završava stavak.

3.7. Libera me

Šesti stavak, *Libera me*, naknadno je uvršten u sastav Fauréovog *Requiema*. Stavak je u $4/2$ mjeri i u d-molu s kratkim izletima u bliske tonalitete. Baritonski solo dominira stavkom te ujedno simbolizira sponu među dodanim stavcima *Requiema: Offertoire* i *Libera me*. Pretposljednji stavak trodijelne je forme u obliku A-B-A': prvi dio traje od 1. do 52. takta, B dio od 53. do 91. takta, a A' dio od 92. do 136. takta.

Odsjek:	A (1. - 52.t)	B (53. - 91.t)	A' (92. - 136.t)
Unutarnja građa:	a: 2+7+1+7+1+17+1 b: 5+11	1+8+8+4x2+6+8	7+1+7+1+14+4+4+7
Tonalitet:	d	F→g→f→Fis→d	d

Kao što možemo primijetiti u gornjoj tablici, A odsjek dvodijelnog je oblika. Prva dva takta uvodnog su karaktera nakon kojih slijedi rečenični niz od tri rečenice s po jednim taktom prijelaznog karaktera između rečenica. Prve dvije rečenice sedmerotaktne su građe, a treću rečenicu tvori neprekinuta glazbena misao u trajanju od sedamnaest taktova. Stavak započinje u d-molu s upečatljivim ritamskim obrascem instrumentiran violončelima i kontrabasima koji *pizzicato* tehnikom sviraju u niskom registru te orguljama kao stabilnom harmonijskom podlogom. Solist nastupa u trećem taktu s tekstom *Libera me, Domine* uz suptilnu pratnju gudača i orgulja te povremenim intervencijama u prvim i drugim violama s *arco* tehnikom sviranja predstavljajući kontrast naspram violončela i kontrabasa. Viole se konačno priključuju orkestru u taktu broj 25., a u 36. taktu karakteriziraju, zajedno s orguljama, prijelaz na *b* dio odsjeka. Drugi dio odsjeka strukturiran je također kao rečenični niz od dvije rečenice od pet, odnosno jedanaest taktova, a karakterizira ga i nastup zbora nakon baritonskog sola, napuštanje ritamskog obrasca s početka te gušći harmonijski ritam.

Drugi, B odsjek stavka karakterizira promjena mjere u $\frac{6}{4}$ mjeru, pokretljiviji tempo te iznenadna promjena karaktera. Dvije različite ideje definiraju raspoloženje i teksturu stavka. Prvi motiv je motiv fanfara u oktaviranim rogovima koji ujedno i ukazuje na promjenu tempa i karaktera odsjeka:

The image shows a musical score for Cors (Fa) in 6/4 time. The tempo is marked 'Più mosso, ♩ = 72'. The score consists of two staves, both marked 'attacca ff'. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes, then a series of eighth notes in the new 6/4 meter. The key signature has one flat (F major/D minor).

Drugi motiv su unisone linije u gudačima i najdubljem glasu u orguljskoj dionici:

The image shows a musical score for several instruments: Orgue, Altos I, II, Viles I, II, and Cb. The score is in 6/4 time and marked 'ff'. The Orgue part is in the treble clef and features a long, sustained note with a fermata. The other instruments (Altos, Viles, and Cb.) are in the bass clef and play a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat.

Nakon iznošenja motiva fanfara u 53. taktu slijede dvije velike rečenice tipične klasične građe: dvotakt, ponovljeni dvotakt (u ovom slučaju varirano ponovljeni dvotakt) te četiri takta razvojnog dijela s kadencom. Prva od dvije velike rečenice kadencira u g-molu, a druga rečenica u f-molu. Sljedećih osam taktova građeni su kao sekventno ponovljeni dvotakti s autentičnom kadencom u Fis-duru, a potom slijedi rečenica od šest taktova s ciljem povratka u osnovni tonalitet, d-mol. Posljednjih osam taktova B odsjeka karakterizira promjena mjere u $\frac{4}{2}$ mjeru, mirniji tempo te označavaju zastoj na dominantni d-mola.

A' odsjek započinje u 92. taktu te je na formalnom planu gotovo pa identičan prvom dijelu A odsjeka, dok je drugi dio izostavljen. Broj taktova rečenica rečeničnog niza je drugačiji nego A odsjeku: prve dvije rečenice imaju isti broj taktova, a treća rečenica sadrži četrnaest

taktova. Sljedeća četiri takta tvore malu rečenicu doslovno ponovljenu u naredna četiri takta iza kojih slijedi mala rečenica građena od sedam taktova s vanjskim proširenjem oblikujući autentičnu kadencu s plagalnim rješenjem u najnižim dionicama: basima, drugim violončelima, kontrabasima te najnižem glasu orguljske dionice. Međutim, pored formalne razlike prvog i zadnjeg odsjeka, važno je spomenuti i razlike u vidu instrumentacije. Dominantan utjecaj limenih puhača u B odsjeku zadržan je i u A' odsjeku. Intervencije dionice viole iz prvog dijela stavka su sada povjerene rogovima i trombonima, divizirane viole i violončela zajedno s kontrabasima i orguljama donose ritamski obrazac, a glavnu melodiju umjesto baritona pjeva cijeli zbor u oktavama.

Harmonijske progresije preposljednjeg stavka *Requiema* donose pregršt zanimljivih i neuobičajenih rješenja određenih situacija poput kromatskih kvintnih veza, sukcesivno nizanje dominantnih akorda, prividne kromatskih tercnih veze i slično. U prvom dijelu stavka jedna harmonija zauzimat će najčešće prostor cijeloga takta. Kvintakord I. stupnja, opisan kroz uvodna dva takta, oslonjen je na konstantnu ritamsku ćeliju u violončelima, kontrabasima te najdubljem glasu orguljske dionice. U četvrtom taktu, nakon kvintakorda I. stupnja, nastupa terckvartakord V. stupnja s povišenom sekstom, a svoje rješenje ostvaruje u obliku sekstakorda I. stupnja s tonom -b- kao appoggiaturom. Slijedi kvintsekstakord I. stupnja na povišenom basovom tonu u funkciji dominante za subdominantu, zatim nonakord IV. stupnja te kadencirajući kvartsekstakord na V. stupnju s rješenjem u nepotpuni dominantni septakord iza kojeg pak nastupa kvintakord I. stupnja. U taktu broj 10. nakon prohodne sekste nastupa nepotpuni dominantni septakord I. stupnja s povišenom tercom u funkciji dominante za subdominantu. Kvintakord IV. stupnja ispunjava prostor takta broj 11., a dodavanjem sekste spomenutom akordu u sljedećem taktu formira se kvintsekstakord II. stupnja koji je ujedno i dominantna za III. stupanj, odnosno paralelni dur. Sekstakord III. stupnja nastupa u 13. taktu, slijedi septakord VI. stupnja na alterirarnom basovom tonu u funkciji subdominante dominante, a potom i rješenje u sekstakord prirodnog V. stupnja. Kvintsekstakord VI. stupnja s povišenom sekstom također u funkciji subdominante za dominantu zauzima prostor 16. takta, a kvintakord harmonijskog V. stupnja nastupa u 17. taktu u kojem polovičnom kadencom završava druga rečenica.

U 18. taktu posredstvom kromatske terčne srodnosti nastupa septakord III. stupnja sa sniženom septimom u funkciji dominante za VI. stupanj koji ispunjava prostor sljedećeg takta u obliku nonakorda s velikom septimom i nonom. Slijedi septakord IV. stupnja, potom

nonakord prirodnog VII. stupnja s malom nonom i velikom septimom. Kromatskom promjenom akorda septakord V. stupnja sa sniženom kvintom nastupa u 22. taktu te je subdominantne funkcije u g-molu, odnosno septakord II. stupnja g-mol ljestvice. Nonakord V. stupnja u g-molu nastupa u 23. taktu, a sljedeća dva takta identična su kao i 22. i 23. takt, samo transponirani za veliku sekundu prema gore. Od 25. do 28. takta skladatelj koristi lanac kromatskih kvintnih veza u shemi dominantni septakord – dominantni septakord koji se prekida u 28. taktu gdje nakon septakorda IV. stupnja u melodijskom d-molu nastupa sekstakord III. stupnja, zatim septakord VI. stupnja na povišenom basovom tonu u funkciji subdominante dominante, a potom, očekivano, nonakord II. stupnja s povišenom tercom u funkciji dominante dominante. Kromatskom kvintnom srodnošću nastupa nonakord V. stupnja sa zaostajalicom 4-3, a zajedno s rješenjem zaostajalice nona silazi na oktavu septakorda te slijedi kvintakord I. stupnja kojim završava prvi dio prvog odsjeka.

Kvintakordu I. stupnja prethodi uzlazni niz terci kojim počinje *b* dio A odsjeka u taktu broj 37. Ton -*b*- na drugoj dobi takta prohodna je seksta, a tonovi -*e*-, -*g*- i -*c*- u sljedećem taktu su teški prohodni tonovi koji vode do sekundakorda I. stupnja na drugoj dobi takta. Slijedi septakord VI. stupnja s prohodnim sekstakordima iznad basovog tona koje formiraju dionice soprana, alta i tenora te vode do kvintakorda V. stupnja u 40. taktu koji se kromatskom promjenom akorda pak spaja s terckvartakordom VII. stupnja i plagalno rješava u kvintakord I. stupnja u 41. taktu. Ton -*c*- na drugoj dobi takta u dionici tenora prohodna je septima, slijedi terckvartakord IV. stupnja, a potom kvintakord I. stupnja s uzlaznom zaostajalicom 4-5. Septakord VII. stupnja sa zaostajalicom 4-3 prirodnog d-mola ispunjava prostor 43. takta, a kromatskom promjenom akorda u sljedećem taktu nastupa kvintsekstakord II. stupnja u g-molu, slijedi kvintakord V. stupnja s prohodnom sekstom -*b*-, zatim sekstakord IV. stupnja uzlaznog melodijskog g-mola te kvintsekstakord V. stupnja na drugu dobu 45. takta. Međutim, rješenje kvintsekstakorda V. stupnja nije tonička harmonija, već skladatelj interpolira novi dominantni akord, terckvartakord V. stupnja u F-duru. Sukcesivnim elipsoidnim nizanjem dominantnih akorda oni gube svoju dominantnu funkciju te se intenzivira harmonijska dinamika, a postiže se osjećaj beskonačnosti i sfumata. Na drugu dobu 46. takta nastupa sekstakord I. stupnja te ujedno označava i vrhunac fraze. Sekundakord smanjenog septakorda na povišenom V. stupnju u funkciji dominante za VI. stupanj ispunjava takt broj 47., međutim, na drugom dijelu druge dobe akord se enharmonijski mijenja te postaje terckvartakord smanjenog septakorda VII. stupnja koji je dominantne funkcije te se rješava u tonički sekstakord u 48. taktu. Slijedi terckvartakord V. stupnja, prohodni kvartsekstakord IV. stupnja,

zatim kvintsektakord V. stupnja s povišenom sekstom u funkciji dominante za VI. stupanj čija je kvinta zaostajalica na kvartu terckvartakorda III. stupnja koji postaje V. stupanj u d-molu. Kvintakord I. stupnja u d-molu nastupa na drugu dobu 50. takta s tonom -g- kao teškim prohodnim tonom, zatim nepotpuni septakord II. stupnja sa zaostajalicom 4-3 u funkciji dominante za dominantu te konačno kvintakord V. stupnja kojim se ostvaruje polovična kadenca i završava A odsjek.

et ti - me - o, et ti - me - o, dum

S. *pp* Tre - mens, tre - mens fac - tus sum e - go et ti - me - o, dum *cresc.*

A. *pp* Tre mens fac - tus sum e - go et ti - me - o, dum *cresc.*

B. *pp* Tre - - mens e - go et ti - me - o, dum *cresc.*

dis - cus - si - o ve - ne - rit at - que ven - tu - ra *p*

dis - cus - si - o ve - ne - rit at - que ven - tu - ra i - ra. *p*

dis - cus - si - o ve - ne - rit at - que ven - tu - ra i - ra. *p*

dis - cus - si - o ve - ne - rit at - que ven - tu - ra i - ra. *p*

Drugi dio stavka počinje u F-duru dijatonskom modulacijom preko zajedničkog tona. Sekstakord I. stupnja nastupa u taktu broj 54., a tonička harmonija traje sve do 58. takta. U 59. taktu nastupa kvartsektakord IV. stupnja u g-molu dok drugi dio takta ispunjava harmonija V. stupnja u obliku terckvartakorda s tonom -b- kao silaznom zaostajalicom na basov ton terckvartakorda. Rješenje u kvintakord I. stupnja donosi 60. takt, slijedi izmjenični kvartsektakord s prohodnim tonom -a- te ponovno tonički kvintakord u 61. taktu. Taktovi 62. do 69. isti su kao taktovi 54. do 61. transponirani za veliku sekundu prema dolje. U taktu broj 70. počinje niz od četiri sekventno građenih dvotakta, a model sekvence traje dva takta. Septakord VI. stupnja u f-molu nastupa na prvom dijelu 70. takta te je zapravo veliki durski septakord na sniženom drugom stupnju u c-molu kojim skladatelj na kratko dotiče napuljsku

sferu. Kromatskom promjenom akorda, odnosno alteracijom basovog tona naviše formira se mali smanjeni septakord na II. stupnju c-mola, a potom terckvartakord V. stupnja, odnosno septakord V. stupnja na drugom dijelu takta. Posredstvom kromatske terčne srodnosti u 72. taktu nastupa septakord na sniženom II. stupnju u d-molu te se cijeli model sekvence transponira za veliku sekundu prema gore što će biti slučaj i u sljedećim transpozicijama.

70. - 71.t	72. - 73.t	74. - 75.t	76. - 77t.
Model	1. transpozicija v2 ↑	2. transpozicija v2 ↑	3. transpozicija v2 ↑
c-mol	d-mol	e-mol	Fis-dur

The musical score is for a voice and organ setting. It is in 6/4 time and consists of three systems. The first system shows the vocal parts (Soprano and Tenor/Bass) and the organ accompaniment. The lyrics are "Re - qui - em ae - ter - - nam". The organ part features a chromatic progression of chords. The second system continues the vocal and organ parts. The third system shows the organ part concluding with a final chord.

U taktu broj 78., nakon septakorda V. stupnja, nastupa kvintakord I. stupnja u Fis-duru, slijedi harmonija VII. stupnja iznad toničkog pedalnog tona te ponovno kvintakord I. stupnja. Snažnom prividnom kromatskom terčnom vezom kvintakord I. stupnja u Fis-duru Fauré spaja sa sekstakordom I. stupnja u d-molu te se ostvaruje kromatska modulacija u d-mol. Terckvartakord V. stupnja zauzima prostor 82. takta, dalje slijedi terckvartakord IV. stupnja s povišenom kvartom i sekstom u funkciji dominante za dominantu te u taktu broj 84. kvintakord V. stupnja. Sljedećih sedam taktova potvrđuju tonalitet i pripremaju sljedeći A' odsjek, a harmonijski slijed zadržan je u okvirima d-mola: nakon sekundakorda V. stupnja u 85. taktu nastupa sekstakord I. stupnja, kvintsekstakord IV. stupnja s povišenom kvartom i sekstom u

funkciji dominante za dominantu, potom kvintakord, odnosno u sljedećem taktu sekundakord V. stupnja, zatim kvintakord III. stupnja, terckvartakord V. stupnja te konačno kvintakord I. stupnja kojim započinje A' odsjek.

Posljednji odsjek na harmonijskom planu identičan je prvom odsjeku stavka: taktovi 92. do 122. isti su kao taktovi 1. do 33. Ovoga puta temu *Libera me, Domine* ne pjeva dionica baritona, već cijeli zbor u oktavama praćen prepoznatljivim ritamskim obrascem u dionicama orgulja i gudača. Posljednjih 14 taktova stavka kadencirajućeg su karaktera koje definira posljednji zaziv baritona i zbora *Libera me, Domine, de morte aeterna*. Na harmonijskom planu Fauré ne odstupa od d-mola: u taktovima broj 124. i 128. skladatelj uvodi dominantu subdominante u obliku kvintsekstakorda I. stupnja na povišenom basovom tonu iza kojeg slijedi rješenje u subdominantnu harmoniju. Međutim, u 133. taktu nakon kvintsekstakorda I. stupnja nastupa terckvartakord VII. stupnja koji se u sljedećem taktu plagalno rješava u tonički kvintakord kojim završava stavak.

3.8. In Paradisum

Sedmi, ujedno i posljednji stavak *Requiem* je *In Paradisum*. Tekstualna podloga posljednjeg stavka nije dio liturgije mise zadušnice, već pogrebne službe i obično se govori na grobnom mjestu kao molitva koja zaziva da anđeli na nebu prime dušu pokojnika.¹¹³ Stavak je napisan u D-duru, u $\frac{3}{4}$ mjeri s oznakom tempa *Andante moderato*. Posebnost ovog stavka je svojevrsna harmonijska statičnost koja se očituje u persistenciji odnosno trajanju pojedinih harmonija čime Fauré postiže smiraj i osjećaj transcendentnosti nakon vehementnog stavka *Libera me*. U ovom stavku govorimo o trodijelnoj formi ABA' – coda.

Odsjek:	A (1. - 20.t)	B (21. - 28.t)	A' (29. - 48.t)	coda (49. - 61.t)
Unutarnja građa:	2+14+2+2	8	2+5+2+3+6+2	13
Tonalitet:	D	G→D	D	D

Prvi, A dio, zauzima prostor od 1. do 20. takta, a započinje posebno eteričnom akordičkom figuracijom u diskantu orguljske dionice koju podržavaju gudači. Ta će figura biti glavno obilježje cijeloga stavka. Harmonija je statična, odnosno harmonijska osnova cijeloj fakturi je tonički kvintakord s dodanom sekstom kao disonancom. Tek neznatna promjena harmonije u smislu kromatske tercne veze pred kraj A dijela podiže harmonijski crescendo pripremajući nas na nastup B dijela u kojem se priključuje muški zbor, dok je faktura gudača i dalje tek na razini harmonijske podrške bez imalo pokreta.

Andante moderato

¹¹³ Ryan Parker McKendrick: *A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48*, 2007., str. 35

Unutar okvira B dijela u kojem se priključuje muški zbor, ponešto je naglašenija harmonijska aktivnost u smislu pojave kromatskih tercnih veza i kromatske promjene akorda, ali i ti su postupci ovdje znatno diskretniji nego u prijašnjim stavcima. Harmonijski ritam je i dalje statičan i zauzima prostor cijeloga takta - ponekad i dva - čime Fauré samo potvrđuje prvotnu intenciju stvaranja izrazito mirnog i staloženog ugođaja.

Soprano

et per - du - cant te

Orgue

S.

in ci - vi - ta - tem sanc - tam Je -

Org.

Završni A' dio ponešto je varirani i prošireni A dio s početka stavka u kojem se tek sporadično naznačuje izbor harmonija iz B dijela. Specifičnost code je inzistiranje na toničkoj harmoniji koja se prostire kroz čak 13 taktova.

4. Osobitosti harmonijskog jezika u Requiemu Gabriela Fauréa

Iako na pragu stilskog razdoblja impresionizma, Fauré se još uvijek oslanja na tradicionalno harmonijsko mišljenje kasne romantike. Ipak, u smislu svojevrsne anticipacije impresionističkog harmonijskog jezika, Fauré se služi sljedećim harmonijskim novitetima:

1. Spoj dva nonakorda za sekundu prema gore:

Orgue

Offertoire, taktovi 26. do 30.

2. Fauré se na tragu Cecilijanskog pokreta odlučuje na harmonizaciju modusa suvremenim harmonijskim sredstvima:

S.

Sanctus Dominus Deus.

Orgue

I Altos

II

Sanctus, taktovi 19. do 22.

3. Fauré na istom tragu upotrebljava Landinijevu kadencu i njezine izvedenice, odnosno kadencu u kojoj se u melodiji ispušta vođica:

S. solo
 sem - pi - ter - nam re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em.

Hpe

I Altos
 II Altos

I Vllles
 II Vllles

Cb.

Orgue

p *pp* *poco rit.* *pp* *sempre pp* *pp* *sempre pp* *pp* *sempre pp* *poco rit.*

Pie Jesu, taktovi 35. do 38.

4. Plagalno rješenje malog smanjenog kvintsektakorda čime se potencira njegova subdominantnost:

S.
 A.

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

T.
 B.

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

pp *ppp* *pp* *ppp*

Introit et Kyrie, taktovi 13. do 17.

5. Plagalno rješenje dominantnog terckvartakorda:

Bar. solo
il - la tre - men - da, in di - e il - - - la.

Orgue

I Altos
II Altos

Vlles I, II

Cb

p

Libera me, taktovi 12. do 17.

S. solo
Pi - e Je - su Do - mi ne.

Orgue

mp *mf*

mp *mf*

Pie Jesu, taktovi 11. do 12.

6. Sukcesivno elipsoidno nizanje dominantnih akorda čime oni gube dominantnu funkciju, a čime se samo intenzivira harmonijska dinamika, dok s druge strane izostankom rješenja dominantnih akorda postiže se dojam beskonačnosti i sfumata:

ti - me - o, et ti - me - o, dum dis - cus - si - o ve - ne - rit
 et ti - me - o, dum dis - cus - si - o ve - ne - rit
 et ti - me - o, dum dis - cus - si - o ve - ne - rit
 et ti - me - o, dum dis - cus - si - o ve - ne - rit

Libera me, taktovi 42. do 48.

Od već poznatih postupaka koje susrećemo u harmonijskom jeziku XIX. stoljeća, susrećemo u *Requiemu* sljedeće situacije:

1. Nona kao uzlazna zaostajalica:

Agnus Dei, taktovi 5. do 7. i 16. do 18.

2. Dijatonske modulacije preko zajedničkog tona:

Cors (Fa) *attacca ff* **Più mosso, $\text{♩} = 72$**
 S. A. *ff* Di - es il - la.
 T. B. *ff* i - ra. **Più mosso, $\text{♩} = 72$** Di - es il - la.
 Orgue *f*

Libera me, taktovi 51. do 55.

3. Kromatske kvintne veze:

Bar. solo *f* ter - ra. dum ve - ne - ris ju - di - ca -
 Orgue *f* *sempre*

Libera me, taktovi 25. do 29.

4. Kromatske tercne veze:

S. solo
et per - du - cant te

Orgue

S. solo
in ci - vi - ta - tem sanc - tam Je -

Org.

In Paradisum, taktovi 16. do 20.

Baritone solo
lau - dis of - fe - ri - mus tu sus -

Orgue

Offertoire, taktovi 39. do 43.

5. Prividne kromatske terčne veze:

S. A. *p.*
 lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - - is.

T. B. *p.*

Orgue

Detailed description: This musical score is for the piece 'Libera me' in 6/4 time, key of D major. It features vocal parts for Soprano (S.) and Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with an organ accompaniment. The organ part is characterized by chromatic leading tones in the bass line, moving from G# to A, F# to G, and E# to F. The vocal parts also contain chromatic leading tones, such as the Soprano's line moving from G# to A and the Alto's line moving from F# to G. The organ accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a chromatic bass line in the left hand.

Libera me, taktovi 78. do 84.

6. Kromatska promjena akorda:

S. *cresc.* *f*
 Je - ru - - sa - lem, Je - ru - - sa -

T. *cresc.* *f*
 lem, Je - ru - sa - lem,

B. *cresc.* *f*
 lem, Je - ru - sa - lem,

Orgue

S. A. *ppp*
 lem, ALTO: Je - ru - - sa - lem.

T. *ppp*
 Je - - - ru - - - sa - - - lem.

B. *ppp*
 Je - - - ru - - - sa - - - lem.

Org.

Detailed description: This musical score is for the piece 'In Paradisum' in 3/4 time, key of D major. It features vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with an organ accompaniment. The organ part is characterized by chromatic chord changes in the right hand, moving from G# to A, F# to G, and E# to F. The vocal parts also contain chromatic chord changes, such as the Soprano's line moving from G# to A and the Alto's line moving from F# to G. The organ accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a chromatic bass line in the left hand.

In Paradisum, taktovi 23. do 29.

7. Jednakotercnost:

S. *p*
 Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is
 A. *pp*
 Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is lu - ce - at
 T. *pp*
 Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is lu - ce - at
 B. *pp*
 Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is lu - ce - at

Agnus Dei, taktovi 47. do 51.

8. Enharmonijske modulacije preko enharmonijske promjene povećanog kvintakorda:

S. *ff* *p* *ff* *p* *ff*
 ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am, ad te om - nis
 A. *ff* *p* *ff* *p* *ff*
 T. *ff* *p* *ff* *p* *ff*
 B. *ff* *p* *ff* *p* *ff*
 Orgue *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Introit et Kyrie, taktovi 50. do 55.

9. Enharmonijske modulacije preko enharmonijske promjene povećanog kvintsektakorda:

S. *p*
 lu - ce - at e - is, lu - ce - at
 A. *p*
 T. *p*
 B. *p*
 Orgue *p* *pp*

Introit et Kyrie, taktovi 13. do 15.

Tablica impresionističkih harmonijskih noviteta:

1. Spoj dva nonakorda za veliku sekundu prema gore	<i>Offertoire</i>	26.t – 30.t
2. Harmonizacija modusa	<i>Sanctus</i>	19.t – 22.t
3. Landinijeva kadenca	<i>Pie Jesu</i>	35.t – 38.t
4. Plagalno rješenje malog smanjenog kvintsektakorda	<i>Introit et Kyrie</i>	13.t – 17.t
5. Plagalno rješenje dominantnog terckvartakorda	<i>Libera me</i> <i>Pie Jesu</i>	12.t – 17.t 11.t – 12.t
6. Sukcesivno elipsoidno nizanje dominantnih akorda	<i>Libera me</i>	42.t – 48.t

Tablica romantičarskog harmonijskog razmišljanja:

1. Nona kao uzlazna zaostajalica	<i>Agnus Dei</i>	5.t – 7.t i 16.t – 18.t
2. Dijatonske modulacije preko zajedničkog tona	<i>Libera me</i>	51.t – 55.t
3. Kromatske kvintne veze	<i>Libera me</i>	25.t – 29.t
4. Kromatske tercne veze	<i>In Paradisum</i> <i>Offertoire</i>	16.t – 20.t 39.t – 43.t
5. Prividne kromatske tercne veze	<i>Libera me</i>	78.t – 84.t
6. Jednakotercnost	<i>Agnus Dei</i>	47.t – 51.t
7. Kromatska promjena akorda	<i>In Paradisum</i>	23.t – 29.t
8. Enharmonijske modulacije preko enharmonijske promjene povećanog kvintakorda	<i>Introit et Kyrie</i>	50.t – 55.t
9. Enharmonijske modulacije preko enharmonijske promjene povećanog kvintsektakorda	<i>Introit et Kyrie</i>	13.t – 15.t

5. Zaključak

Requiem Gabriela Fauréa predstavlja iskorak ne samo s glazbenog, već i s liturgijskog aspekta u odnosu na standardni *Ordo missae pro defunctis*. Radi se, naime, o muzičko – liturgijskom eksperimentu u kojem Fauré mijenja kanon *Requiem* izostavljajući sekvencu *Dies irae*, a umeće čak dva rezponzorija; *Libera me* i *In Paradisum*. Imajući na umu fakat da Fauré komponira *Requiem* na osvit *fin-de-siècle*, a u tom smislu i u doba sveprisutne tjeskobe u društvu ondašnje Europe, Fauréov *Requiem* kao da izostavlja sav strah i kaznu koju nosi smrt, već suprotno – temelji cijelu strukturu na liturgijskim tekstovima koji nose nadu nakon smrti.

S estetsko-muzičkoga gledišta, u *Requiemu* izostaju mnogi dramatski muzički efekti koji bi podcrtali tekst sekvence *Dies irae* koja nedostaje, izostaje agilnost stavaka, izostaju smjeli kontrasti koji bi evocirali slušateljevu emociju, ali time nipošto ne nedostaje stvarne proživljenosti prolaznosti života i nade u bolji, vječni život.

Završio bih ovaj rad upravo s argumentacijom samog kompozitora o netom izrečenom:

„Rečeno je da moj *Requiem* ne izražava strah od smrti, a netko ga je nazvao uspavankom smrti. Međutim, tako doživljavam smrt - kao sretno spasenje, težnju za srećom iznad, a ne kao bolno iskustvo.“ – Gabriel Fauré

6. Literatura

- Kœechlin, Charles, *Gabriel Fauré*, Pariz: Librairie Félix Alcan, 1927.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le Nocturne*, Pariz: Éditions Albin Michel, 1957.
- Nectoux, Jean-Michel, *Gabriel Fauré – His Life Through His Letters*, London, New York: Marion Boyars Publishers, 1984.
- Duchen, Jessica: *Gabriel Fauré*, London: Phaidon Press Limited, 2000.
- Nectoux, Jean-Michel: *Gabriel Fauré – A Musical Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Lenormand, René, *A study of twentieth – century harmony*, London: Joseph Williams, 1915.
- Piston, Walter, *Harmony*, New York: W. W. Norton & Company, 1941.
- Devčić, Natko, *Harmonija*, Zagreb: Školska knjiga, 2010.
- McKendrick Parker, Ryan, *A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48*, Georgia State University, 2007.
- Suckling, Norman, *Fauré*, New York, Pellegrini & Cudahy, 1951.