

Tomaso Resti "Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra" analiza i kritičko notno izdanje

Bešlić, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:945234>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

Marija Bešlić

**TOMMASO RESTI (oko 1770. – 1830.): *MESSA DI MORTI A 4
VOCI CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIENA ORCHESTRA.*
ANALIZA DJELA I KRITIČKO NOTNO IZDANJE**

Magistarski rad

SPLIT, 2019.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODJEL ZA GLAZBENU UMJETNOST

MARIJA BEŠLIĆ

**Tommaso Resti (oko 1770. – 1830.): *Messa di morti a 4 voci con
accompagnamento di piena orchestra. Analiza djela i kritičko
notno izdanje***

**Tommaso Resti (ca. 1770 – 1830): *Messa di morti a 4 voci con
accompagnamento di piena orchestra. Critical Music Edition with
Analysis***

MAGISTARSKI RAD

Naziv odsjeka: Glazbena teorija

Predmet: Harmonija

Mentor: dr. sc. Mirjana Sirišćević, red. prof.

Komentor: dr. sc. Jelica Valjalo Kaporelo, poslijedoktorand

Split, srpanj 2019.

Zahvaljujem se svojim mentoricama Mirjani Sirišćević i Jelici Valjalo Kaporelo na strpljenju i susretljivosti tijekom izrade ovog rada.

Zahvalu upućujem i svim dragim prijateljima, a posebno Ivani.

Hvala Neli i Damiru, mojoj drugoj obitelji, na pomoći i neprestanom poticanju.

Najviše se zahvaljujem svojoj obitelji na podršci ne samo za vrijeme pisanja ovog rada, nego i tijekom cijelog mog školovanja.

SADRŽAJ

UVOD	i
1. GLAZBENA POVIJEST GRADA DUBROVNIKA NA PRIJELAZU IZ 18. U 19. STOLJEĆE	1
1.1. Tommaso Resti	3
2. TOMMASO RESTI: <i>MESSA DI MORTI A 4 VOCI CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIENA ORCHESTRA</i>	6
2.1. Rekvijem.....	6
2.2. Neka glazbena obilježja.....	7
2.3. Materijalni opis izvornikâ.....	8
2.4. Natpisi i naslovi	9
2.5. Oznake	10
2.5.1. Partitura.....	10
2.5.2. Zasebne dionice	11
3. ANALIZA	21
3.1. Introitus.....	21
3.2. Kyrie eleison.....	28
3.3. Dies irae.....	34
3.4. Tuba mirum	40
3.5. Liber scriptus	44
3.6. Quid sum miser.....	50
3.7. Quaerens me	54
3.8. Ingemisco.....	59
3.9. Oro supplex.....	63
3.10. Offertorium (Domine Jesu Christe).....	67
3.11. Responsorium (Libera me, Domine)	72

4. USPOREDBA DVAJU IZVORNIKÂ: RAZLIKE U RUKOPISIMA	77
4.1. Introitus.....	77
4.2. Kyrie eleison.....	84
4.3. Dies irae.....	86
4.4. Tuba mirum	92
4.5. Liber scriptus	97
4.6. Quid sum miser.....	103
4.7. Quaerens me	108
4.8. Ingemisco.....	111
4.9. Oro supplex.....	112
4.10. Offertorium (Domine Jesu Christe).....	116
4.11. Responsorium (Libera me, Domine)	120
5. NAPOMENE UZ PRIJEPIS NOTNOG TEKSTA	126
6. ZAKLJUČAK.....	129
7. SAŽETAK.....	131
8. SUMMARY.....	132
9. BIBLIOGRAFIJA	133
10. PRILOZI	134
10.1. Tablični prikaz stavaka.....	134
10.2. Tablični prikaz opsega glasova.....	135
10.3. Tekst rekvijema na latinskom jeziku	136
10.4. Partitura	140

UVOD

Dubrovačka Republika (1358. – 1808.), slobodna država na hrvatskom tlu na istočnoj obali Jadranskog mora, značajno se razvijala tijekom 15. i 16. stoljeća u različitim segmentima društva: trgovina, pomorstvo, obrazovanje, kultura. Njezino „zlatno“ i prosperitetno razdoblje naglo je prekinuto katastrofalnim potresom 1667. godine kojim su nepovratno uništeni brojni glazbeni artefakti kao neposredna svjedočanstva o glazbenom životu grada na jugu Hrvatske.

Veliki prinos dubrovačkoj, odnosno hrvatskoj glazbenoj povijesti dao je muzikolog i svećenik Miho Demović (1934. –) svojim značajnim monografijama iz 1981., 1989. i 2013. te *Velikom povijesti dubrovačke glazbe* (2016. – 2018.), četverosveščanim djelom u kojem je sublimirao višestoljetnu povijest Grada, nekoć slavne Raguse, u razdoblju od 10. stoljeća do 1944. godine.

Biografije i opusi brojnih glazbenika koji su djelovali u Dubrovniku krajem 18. i u prvoj polovici 19. stoljeća još uvijek nisu dovoljno istraženi, baš kao i život i djelo Tommasa Restija (oko 1770. – 1830.), najproduktivnijeg skladatelja na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće. Njegova skladateljska ostavština u Glazbenom arhivu Franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku broji 52 arhivske jedinice. Osim kao skladatelj, Resti je djelovao i kao zborovođa, orguljaš, pjevač, prepisivač nota i svirač viole. Osim Demovića, njegovim se životopisom bavio i Ivan Bošković.¹

Osnovni cilj ovog rada prvenstveno je oživljavanje Restijevog nepoznatog djela *Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra*² iz 1802. godine. Ovo vokalno-instrumentalno djelo u 11 stavaka sačuvano je u Glazbenom arhivu Franjevačkog samostana Male braće u rukopisu, preciznije u partiturnom zapisu (HR-Dsmb 72/1861a) iz 1838. (?)³ i sveščićima sa zasebnim dionicama (HR-Dsmb 72/1861b) na čijim se naslovnim stranicama navodi 1802. godina.⁴ Djelo je skladano za mješoviti zbor, solo sopran, alt i tenor i mali

¹ Ivan Bošković, „Prinosi životopisu Tommasa Restija“, u: *Litteraria, musicalia et theatraalia*, sv. 2 (Split: Matica hrvatska, 2003.), 278 – 288.

² U daljem tekstu koristit će se skraćeni oblik na hrvatskom jeziku bez kurziva kao Misa ili Rekvijem.

³ Na donjoj desnoj margini posljednje stranice partiture najvjerojatnije piše 1838. godina.

⁴ Cjelokupnu sačuvanu glazbenu ostavštinu Tommasa Restija u Franjevačkom samostanu Male braće u Dubrovniku digitalizirala je dr. sc. Jelica Valjalo Kaporelo tijekom druge godine nacionalnog muzikološkog projekta „Glazbeni izvori Dalmacije u kontekstu srednjoeuropske i mediteranske glazbene kulture od 18. do 20. stoljeća“ (HRZZ, 2017. – 2021.).

orkestralni sastav (flauta, oboa I, oboa II, horna I in Es, horna II in Es, violina I, violina II, viola, violončelo i orgulje).

Uvodni dio rada donosi kratki pregled glazbene povijesti grada Dubrovnika na kraju 18. i u prvoj polovici 19. stoljeća te sintezu dosadašnjih spoznaja iz biografije Tommasa Restija. Središnji dio rada posvećen je glazbeno-analitičkom pregledu jedanaest stavaka Restijeve Mise te materijalnom opisu dvaju izvornika i komparaciji razlika između sačuvanih rukopisa, tj. partiture i dioničkih raspisa.

Posebno poglavlje čine napomene uz prijepis notnog teksta u kojem su zapisane sve izmjene koje je autorica ovog rada unijela u partituru zbog nepodudarnosti najprije na harmonijskom planu.

Naposljetku, radu se prilaže partitura u transkripciji iz rukopisa u suvremeno notno pismo. U tom složenom procesu ustrajalo se u ideji da konačni prijepis bude što vjerniji rukopisnim originalima kako bi se djelo na što autentičniji način približilo stručnoj javnosti i suvremenoj glazbenoj praksi. Priložena partitura nastala je sjedinjenjem dvaju rukopisnih izvornikâ. S obzirom na to da je veći broj dioničkih raspisa pisan najvjerojatnije Restijevom rukom, osnovno polazište u prijepisu bili su upravo zasebni sveščići dionica.

1. GLAZBENA POVIJEST GRADA DUBROVNIKA NA PRIJELAZU IZ 18. U 19. STOLJEĆE

Pretpostavka je da se nešto učestaliji glazbeni život u Dubrovniku počeo odvijati u 16. stoljeću usporedno s prikazivanjem svjetovnih dramskih oblika koji su bili popraćeni glazbom.⁵ Dubrovnik je već tada, u doba renesanse, bio „međunarodno stjecište mnogih europskih glazbenika, otvoren protoku ljudi“.⁶ Ono što je zasigurno negativno utjecalo na razvoj glazbe, ali i samog života u Dubrovniku bio je veliki potres 1667. godine, kada se „u tren oka sruši divni renesansni Dubrovnik“.⁷ Ta prirodna sila s katastrofalnim posljedicama uvelike se odrazila na glazbeni život grada. Primjerice, brojni glazbeni artefakti nepovratno su uništeni.

S obzirom na to da u razdoblju poslije potresa Dubrovačka Republika više nije mogla adekvatno honorirati crkvene glazbenike, opadala je razina glazbene (re)produkcije. Javila se potreba za učenjem crkvenog pjevanja i prenošenjem tradicije na sljedeće pjevače, a u tome su glavnu ulogu imali svećenici i klerici. Crkveno pjevanje posebno je zaživjelo izgradnjom dubrovačke katedrale 1713. godine. Katedrala je imala svoje orgulje i zbor (mješoviti, koji je pjevao na svečanostima te muški, koji je bio zadužen za glazbeni dio misnog slavlja tijekom ostalih dana u tjednu).⁸ Također, uz samu katedralu, i konkatedralna crkva svetoga Vlaha imala je svog orguljaša i zbor. Pjevanje se njegovalo i u ostalim crkvama te samostanima. Glavna uloga u glazbenom životu ne samo Dubrovnika, već i ostalih dalmatinskih gradova, pripala je orguljašima i kapelnicima (*maestro di musica, maestro di cappella* ili *magister musicae*).⁹ Neki od kapelnika u glazbenoj povijesti grada Dubrovnika bili su: Domenico Bonomo (oko 1662. – 1720.), Johannes Paulucci (oko 1647. – 1723.), Mato Mihov Pucić (oko 1699. – 1783.), Gaitano Albino (? – ?), Giuseppe Valenti / Valente (? – ?) , Antonio Santoro (1716. – 1794.) i Marino Santoro (1754. – 1823.).

Tri su institucije u vrijeme Dubrovačke Republike imale važnu ulogu u njegovanju glazbenog života: Katedralna kapela (*Cappella di Duomo*), Kneževa glazba (*Banda del Principe*) i

⁵ Usp. Krešimir Kovačević, ur., „Dubrovnik“, u: *Muzička enciklopedija* (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.), 477.

⁶ Stanislav Tuksar, „Hrvatska glazba od srednjovjekovnih kodeksa i Ivana Lukačića do 20. stoljeća“, *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja* 9, br. 1 (2011): 66.

⁷ Miho Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici: od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća* (Zagreb: JAZU, 1989.), 1.

⁸ *Ibid.*, 32.

⁹ Važno je primijetiti da se izraz *magister* u dubrovačkim dokumentima odnosi prvenstveno na ravnatelja glazbenog tijela, a ne na akademski stupanj diplomiranog glazbenika. *Ibid.*, 74.

Knežev orkestar (*Orchestra del Rettore*). Instrumentalni sastav Katedralne kapele u 18. stoljeću činili su gudački instrumenti i orgulje.¹⁰ Na njihovom su se repertoaru nalazile izvorne skladbe dubrovačkih skladatelja, koralni repertoar dubrovačke stare glazbene tradicije i crkvene skladbe stranih skladatelja.¹¹ Glazbenici Katedralne kapele morali su jednom mjesečno u katedrali izvesti *sinfonias*, što se u arhivskim zapisima tumači kao instrumentalna glazba. Kneževa glazba pratila je javno pojavljivanje kneza stvarajući pritom svečaniju atmosferu. Spajanjem Katedralne kapele i Kneževe glazbe sredinom 18. stoljeća nastaje simfonijski orkestar, a okosnicu njegova djelovanja čine profesori glazbe koji su podučavali mlade svirače.

Često su se u Dubrovnik dovodili inozemni, prvenstveno talijanski glazbenici koji su djelovali u različitim svojstvima u glazbenom životu Dubrovnika, kao (privatni) učitelji glazbe, skladatelji ili pak instrumentalisti u nekom od spomenutih glazbenih tijela koja su zapaženo djelovala prilikom svečanosti poput feste sv. Vlaha. Prema podacima iz arhivskih dokumenata, veliki broj izvođača (pjevači, orguljaši, svirači iz orkestra) sudjelovao je u različitim vidovima glazbenog izražavanja povodom svečanijih ili pak svakodnevnih prigoda.¹²

Za vrijeme Dubrovačke Republike značajnu je ulogu imao i kazališni život. Sve do 1808. godine predstave su se održavale u Orsanu (lat. *arsenatum*, brodogradilište), adaptiranom brodogradilištu, za koje se „ne smije predmnijevati da se radi o nekoj *ad hoc* adaptiranoj dvorani, već o kazalištu u pravom smislu riječi, jer ga takvim opisuju očevici“.¹³

Osim kazališnih izvedbi, organizirale su se u to doba i kućne svečanosti, i to u posebno uređenim prostorijama bogatijih kuća, tzv. saločama (tal. *salotto*: soba za primanje, salon). Najzastupljenije su bile plesne priredbe, na kojima se plesalo uz pratnju klavira ili drugih instrumenata. Muziciranje u saločama podrazumijevalo je i pjevanje arija i popijevki koje su skladali Luka i Antun Sorkočević, Jelena Pucić-Sorkočević, Tommaso Resti i drugi.¹⁴ Glazbeno se obrazovanje u Dubrovniku krajem 18. stoljeća stjecalo u Katedralnoj školi, na Dubrovačkom kolegiju¹⁵, u glazbenoj školi i privatnom glazbenom podukom.

¹⁰ Ibid., 52.

¹¹ Ibid., 56.

¹² Usp. Vjera Katalinić, „Croatian Musical Culture between 1750 and 1820: A Central-European and/or Mediterranean Issue?“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24, br. 1 (1993): 10.

¹³ Demović, 113.

¹⁴ Ibid., 127.

¹⁵ Izraz *collegium* podrazumijeva odgojno-obrazovnu ustanovu redovničke zajednice isusovaca. U Dubrovačkom se kolegiju obrazovala dubrovačka muška mladež. Usp. Demović, 155.

Skladateljska djelatnost u Dubrovniku bilježi se od sredine 18. stoljeća djelovanjem domaćih i inozemnih glazbenika. Demović kronološki navodi sljedeća imena podrijetlom s hrvatskog tla: Sebastijan Nikolić (? – ?), Vladislav Menčetić (1700. – 1748.), Marianus a Canalibus (1675. – 1743.), Luka Sorkočević (1734. – 1789.) i Antun Sorkočević (1775. – 1841.), Marino Santoro (1754. – 1823.), Pijerko Bunić (1788. – 1846.), Jelena Pucić-Sorkočević (1786. – 1865.), Sebastijan Franković (1800. – 1864.), Giorgio Kraglich (1784. – 1850.), Giorgio Muratti (? - ?) i Giuseppe Zabolio (1796. – 1851.). Od inozemnih skladatelja izdvajaju se: Giuseppe Valenti / Valente (? - ?), Antonio Santoro (1716. – 1794.), Aloysius Anderlini (? – ?), Angelo Frezza (1759. – 1835.), Domenico Antonietti (oko 1750. – poslije 1802.), Antonio Bertolini (? – ?) , Angelo Bonifacio (oko 1741. – 1813.), Agostino Belloli (1778. – 1839.) te Tommaso Resti (oko 1770. – 1830.), skladatelj čiji će se životopis predstaviti u narednom poglavlju.¹⁶

Svi su oni skladali i duhovnu i svjetovnu glazbu.¹⁷ Na području crkvene glazbe nastajale su mise, moteti, himni, psalmi i dr., a na području svjetovne glazbe skladane su arije, suite, canzone, cavatine, koračnice, menuete, kontradance itd. Najveći dio tih skladbi čuva se u Glazbenom arhivu Franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku.

1.1. Tommaso Resti

Tommaso Resti (Lecce, oko 1770. – Split, 1830.), glazbenik talijanskog podrijetla veći je dio života proveo u Dubrovniku, otprilike od 1790. do 1824., a posljednje godine života u Zadru i Splitu. U Dubrovniku djeluje kao skladatelj, zborovođa, orguljaš, pjevač, prepisivač nota i svirač viole. Bošković rasvjetljava neke pojedinosti iz njegova života i navodi da je imao tri kćeri i sina iz drugog braka te da je bio postavljen za potporučnika vojske Dubrovačke Republike.¹⁸ Prema Demoviću, 1802. godine Resti je primljen u službu kneževa violista. Za to je namještenje Vijeću umoljenih uputio molbu u kojoj navodi da je vježbao za navedeno zanimanje i da je „uvijek (...) imao pred očima kako bi jednom mogao tražiti tu čast. (...)

¹⁶ O talijanskim glazbenicima na dubrovačkom tlu vidi u: Stanislav Tuksar, „The Presence of Italian Music in the Croatian Lands in the 1600-1800 Period – A General Survey“, u: *Early Music – Context and Ideas II* (Krakow: Institute of Musicology – Jagiellonian University, 2008.), 383 – 384.

¹⁷ Usp. Demović, 170.

¹⁸ Ivan Bošković, „Prinosi životopisu Tommasa Restija“, u: *Litteraria, musicalia et theatraia*, sv. 2 (Split: Matica hrvatska, 2003.), 280 – 285.

Dobro je poznato (...) koliko je takvo glazbalo potrebno da bi se postigla savršena i potpuna harmonija na priredbama orkestra u javnim funkcijama.“¹⁹

Okolnosti pod kojima je Resti došao u Dubrovnik nisu u potpunosti poznate, ali se pretpostavlja da je školovan u Napulju te da je s napuljskom opernom družinom stigao u Dubrovnik s obzirom na to da je na početnoj stranici njegova djela *Qui tollis* (HR-Dsmb 9/228), skladanog za tenor i violinu I i II, zapisano *Tommaso (Sic)Resti Maestro Capella Napolitano*. Antić pritom, iz korespondencije s Vinkom Foretićem, prenosi da oznaka *Napoletano* označava Napuljsko Kraljevstvo općenito, a ne konkretno Napulj.²⁰

Kao skladatelj Resti je počeo djelovati sa svojih dvadesetak godina. Naime, 1791. godine je „primio (...) nagradu za skladanje i razmnožavanje *Mise* i *Večernje* blagdana svetog Vlaha“.²¹ Iz narednih godina Restijeva djelovanja postoje podaci o honoriranju njegovoga glazbeničkog angažmana (1793., 1797., 1800., 1802. i 1803.). Osim kao skladatelj, u zapisima se oslovljava s *maestro* ili pak *maestro di cappella* (1791., 1792., 1800.) te kao orguljaš (1798., 1799., 1806.).²²

Po svojoj skladateljskoj djelatnosti Tommaso Resti se izdvaja kao najproduktivniji glazbenik u Dubrovniku na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće. Njegovom sačuvanom skladateljskom opusu pripadaju 52 djela²³ pohranjena u Glazbenom arhivu Franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku, a većinom je riječ o glazbenim ostvarenjima sakralne provenijencije: šest misa (HR-Dsmb 69/1829; 70/1846; 70/1847; 70/1848; 71/1849; 71/1850), pet skladbi *Tantum ergo* (HR-Dsmb 9/227; 9/230; 8/377; 71/1857; 71/1858), četiri misna stavka (*Credo*: HR-Dsmb 71/1851, *Domine Deus*: HR-Dsmb 71/1852 i *Qui tollis*: HR-Dsmb 9/228; 9/229), tri *Miserere* (HR-Dsmb 8/389; 71/1853; 71/1854), *Vexilla regis* (HR-Dsmb 71/1853), jedna kantata (HR-Dsmb 73/1874), dva rekvijema (HR-Dsmb 72/1861; 72/1863), devet moteta (HR-Dsmb 9/226; 72/1862; 71/1859; 71/1860; 73/1876; 73/1875; 71/1855; 71/1856; 72/1865), šest verseta (HR-Dsmb 72/1866; 73/1877) te sedam lekcija (HR-Dsmb 14/485; 14/486; 14/487; 14/488; 14/489; 14/490; 14/491). Od svjetovnih skladbi sačuvane su *Colenda* (HR-Dsmb 73/1873), *Rondo* (HR-Dsmb 73/1872), dvije *cavatine* (HR-Dsmb 9/224; 9/225), jedna *arija*

¹⁹ Preneseno iz teksta Restijeve molbe u hrvatskom prijevodu. Vidi u: Ivan Bošković, „Prinosi životopisu Tommasa Restija“, u: *Litteraria, musicalia et theatraalia*, sv. 2 (Split: Matica hrvatska, 2003.), 284.

²⁰ Usp. Branka Antić, „Klavirska muzika u Dubrovniku: djela sačuvana u muzičkom arhivu dubrovačkog samostana Male braće“, rad JAZU 337 (1965): 261.

²¹ Demović, 99.

²² Ibid., 100.

²³ Vidi Popis muzikalija arhiva Franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku : P-Ž ; kataložne kartice <http://dizbi.hazu.hr/object/2086> (pristup 4. lipnja 2019.).

(HR-Dsmb 72/1871) i kancona (HR-Dsmb 73/1873). Od instrumentalnih skladbi u istom arhivu nalaze se četiri sonate (HR-Dsmb 72/1865; 72/1866; 72/1867; 72/1869) te dva djela naslovljena *Tema con variazioni* (HR-Dsmb 72/1868; 72/1870). Restijev opus čini devet duhovnih vokalnih skladbi, osam instrumentalnih (jedna duhovna i šest svjetovnih pisanih za klavir ili orgulje i jedna svjetovna za dva klarineta) i trideset i pet vokalno-instrumentalnih djela (od kojih je sedamnaest duhovnih i jedna svjetovna za dva glasa uz pratnju klavira, zatim dvanaest duhovnih i četiri svjetovne za jedan do četiri glasa uz pratnju komornog sastava te jedna duhovna za četiri glasa uz pratnju orkestra).

Prema iznesenim podacima možemo zaključiti da Tommaso Resti zauzima vrlo važno mjesto u povijesti dubrovačke glazbe. Kao maestro je, prema Antić, „sigurno djelovao u javnom muzičkom životu i utjecao na odgoj muzičkog naraštaja“.²⁴

²⁴ Demović, 280.

2. TOMMASO RESTI: *MESSA DI MORTI A 4 VOCI CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIENA ORCHESTRA*

2.1. Rekvijem

Rekvijem (lat. *requiem* ili *missa pro defunctis*) je u katoličkoj liturgiji poznat kao misa za mrtve, a ujedno spada i među najstarije dijelove liturgije.²⁵ Sam naziv rekvijema potječe iz početnih riječi Introitusa (pristupne molitve): „Requiem aeternam dona eis, Domine“. Po Rimskom misalu devet je dijelova rekvijema koji se mogu recitirati ili pjevati, a to su redom: *Introitus* (Requiem aeternam), *Kyrie*, *Graduale* (Requiem aeternam), *Tractus* (Absolve domine), *Sekvenca* (Dies irae), *Ofertorij* (Domine Jesu Christe), *Sanctus*, *Agnus Dei* i *Communio* (Lux aeterna). Ovisno o prigodi, a najčešće kod svečanijih obreda, na kraju se dodaje i rezponzorij „Libera me, Domine“, dio mise koji nije stalan, ali se često nalazi u skladbama rekvijema.

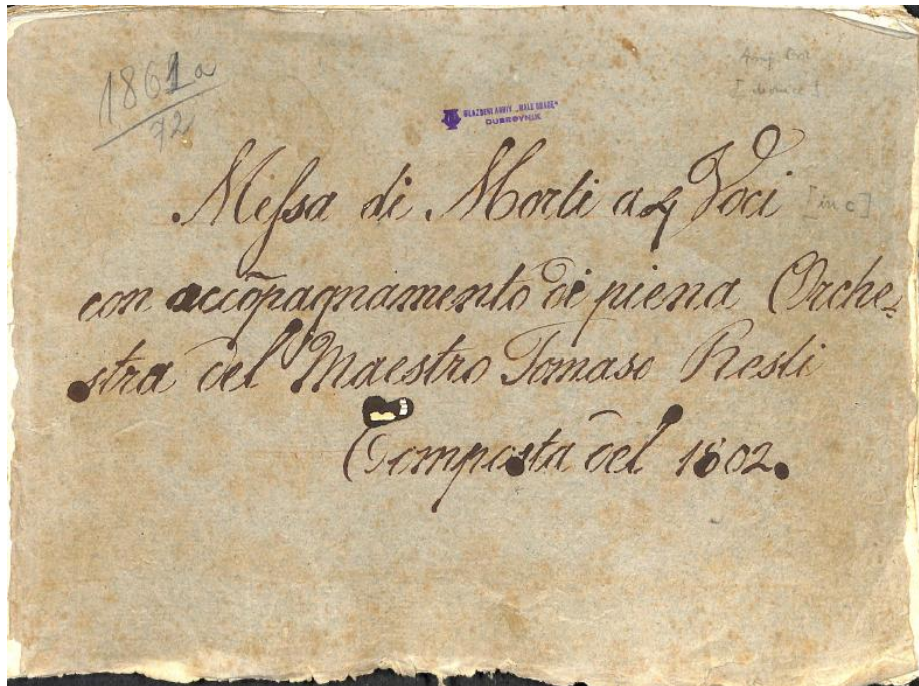
Prve verzije rekvijema temeljile su se na napjevima gregorijanskog korala, a nastale su najkasnije u 7. stoljeću. Višeglasno skladanje počinje se primjenjivati krajem 15. stoljeća, kada se najprije uglazbljuju dijelovi mise, a s vremenom i cijela. Skladatelji se pritom uglavnom pridržavaju liturgijske forme, ali nekad znaju i izostaviti pojedine stavke.

Najstariji sačuvani rekvijem u cjelini pripisuje se skladatelju Johannesu Ockeghemu (oko 1425. – oko 1495.). U razdoblju renesanse rekvijemi se skladaju na gregorijanske napjeve koji su u ulozi cantus firmusa. Gregorijanika polako iščezava prodiranjem baroknog koncertantnog stila i višezborne tehnike u 17. stoljeću, kada rekvijem preuzima i obilježja opernog stila. U razdoblju klasicizma svakako je najpoznatiji *Requiem* W. A. Mozarta koji spaja austrijsku misnu tradiciju s njemačkim kontrapunktom.²⁶ Skladanju ove vrste pristupa se drugačije u 19. stoljeću: nastaju djela posvećena liturgiji, ali i ona s većim izvodilačkim sastavom koja se često koncertno izvode (npr. *Requiem* Giuseppea Verdija). S vremenom se rekvijem udaljava od svoje početne namjene i oblika; posvećuje se nekoj osobi i najčešće nije vezan uz liturgijski tekst i tradicionalni oblik. Iako se, kao i u glazbi općenito, gube početna obilježja i načini skladanja, u 20. stoljeću se može, barem u nekim segmentima, prepoznati povratak onim prvim značajkama i formi, primjerice kod skladatelja Mauricea Durufléa (1902. – 1986.).

²⁵ Usp. Ivona Ajanović, „Rekvijem“, u: *Muzička enciklopedija*, sv. 3, 2. izd. (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.), 186 – 187.

²⁶ *Ibid.*, 187.

2.2. Neka glazbena obilježja



Slika 1: Faksimil naslovne stranice partiture

Vokalno-instrumentalno djelo u jedanaest stavaka *Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra* skladano je na latinski tekst. Pet stavaka (*Introitus, Dies irae, Oro supplex, Offertorium, Responsorium*) napisano je za tutti sastav koji uključuje mješoviti zbor, flautu, obou I i II, hornu I i II in Es, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje, dok je u ostalih šest stavaka (*Kyrie eleison, Tuba mirum, Liber scriptus, Quid sum miser, Quaerens me, Ingemisco*) sastav reduciran. Resti sklada u tonalitetima do četiri predznaka po silaznom kvintnom krugu. U rasporedu tonaliteta uzastopnih stavaka primjećuje se svojevrsna pravilnost. Naime, prvi i zadnji stavak skladani su u c-molu, osnovnom tonalitetu Rekvijema, čime je postignuta tonalitetna zaokruženost cjelovitog djela, dok ostali stavci kombiniraju mol i paralelni dur (a – C, g – B), sve do osmog stavka, gdje umjesto „očekivanog“ paralelnog F-dura nastupa istoimeni f-mol, subdominantni tonalitet u odnosu na osnovni. Tonalitetna zaokruženost na planu pojedinih stavaka manifestira se tako da svaki stavak počinje i završava istim tonalitetom, osim prvog i zadnjeg koji kadenciraju na dominantni. Što se tiče funkcionalnih odnosa između osnovnog tonaliteta i onih u kojima su skladani pojedini stavci, možemo zaključiti da Resti koristi molski dominantni tonalitet (g) i njegovu paralelu (B), molski subdominantni tonalitet (f), paralelu subdominantnog dur tonaliteta u odnosu na

osnovni (d), paralelu osnovnog tonaliteta (Es), istoimeni dur tonalitet (C) i njegovu paralelu (a).

Po pitanju formalnog plana najčešći je trodijelni princip oblikovanja: većina stavaka ima skraćenu reprizu ili tek reminiscenciju na početni dio. Primjerice, prvi stavak *Introitus* i deveti *Oro supplex* imaju skraćenu reprizu, dok je treći stavak *Dies irae* skladen u tri glazbeno različita dijela.

Na harmonijskom planu primjetna je uporaba klasičnog fonda akordâ, dijatonskih modulacija i tonalitetnih skokova u bliže tonalitete, kromatskih spojeva akordâ, tj. izraženih kromatskih veza s naglašenim uzastopnim kromatskim pomacima u silaznom smjeru kao što je slučaj u stavicima *Ingemisco* i *Kyrie eleison*. Resti koristi trozvuke na svim stupnjevima ljestvice i četverozvuke većinom u vidu dominantnog septakorda, septakorda II. i VII. stupnja te u obliku alteriranih akorda dijatonskog i kromatskog tipa. Nerijetka je i pojava napuljskog sekstakorda.

Po pitanju odnosa riječi i tona treba istaknuti da je većinom prisutan silabički tretman teksta, tj. promjena tona usporedno s promjenom sloga riječi, što ne znači da Resti izbjegava melizme. Jedan od primjera razvijenije melodijske linije u dionicama soprana i alta koje pjevaju niz tonova na jedan slog u trajanju od 8 taktova (t. 21 – 28) nalazi se u stavku *Kyrie eleison*. Značajno je primijetiti da Resti glazbenim sredstvima rado naglašava određene riječi u tekstu, najčešće u vidu njihovih ponavljanja koje se u glazbenom smislu izražavaju kroz doslovno ili varirano ponavljanje motiva ili pak kraće fraze.

2.3. Materijalni opis izvornikâ

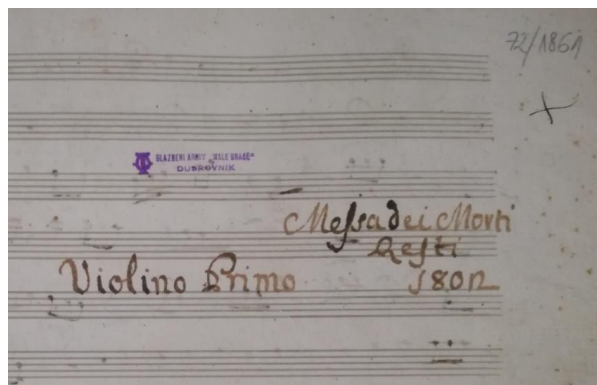
Izvornik sačuvan u Glazbenom arhivu Franjevačkog samostana u Dubrovniku sadrži partituru (HR-Dsmb 72/1861a) i sveščiće sa zasebnim dionicama (HR-Dsmb 72/1861b). Iako je u sastavu ukupno dvanaest dionica, što zborskih, što instrumentalnih, sveščića je šesnaest. Naime, dionice violine I i II postoje u duplikatima, a sačuvan je i raspis s vodećom dionicom violine I i vokalnog sastava (sopran, alt, tenor, bas), kao i zasebno notirana dionica horne II. Gotovo su sve dionice kompletne, osim flaute koja ne nastupa u sedmom stavku (*Quaerens me*). Manji broj dionica (oboe, gudači i orgulje) na naslovnoj stranici sadrži naziv dionice, skraćeni naslov djela, dataciju i ime skladatelja te rukom dopisanu signaturu. U dionicama

flaute, horne II i zborskog sastava naziv instrumenta ili glasa napisan je na gornjoj margini prve stranice notnog teksta. Tako su nazivi svih zasebnih dionica u izvorniku (na talijanskom jeziku) sljedeći: *Flauto*, *Oboe Due*, *Corni Due*, *Soprano*, *Contralto*, *Tenore*, *Basso*, *Violino Primo* (*Primo Violino*), *Violino Secondo*, *Violette*, *Basso e Violoncello* i *Organo*.

Iako su na prvoj stranici partiture u instrumentalnom dijelu izvodilačkog sastava navedene dionice flaute i fagota, one se ne javljaju do kraja djela. Treba napomenuti da dionicu flaute pronalazimo jedino u zasebnom svesku dioničkih raspisa, dok takav slučaj nije s dionicom fagota. To upućuje na potrebu rekonstrukcije nedostajuće basovske dionice u puhačkom sastavu. Primjetno je da je dionica flaute pisana drugačijim rukopisom od ostalih sveščića, kao što je slučaj i s duplikatom horne II. Mnoge oznake u originalnoj partituri upućuju na to da je i cijela partitura pisana različitim rukopisom od dionica, što znači da se pisani glazbeni sadržaj, prema slobodnoj procjeni, pojavljuje u četiri različita rukopisa. Pretpostavljamo da su dionice oboe I i II, horne I i II, orgulja te zborskog i gudačkog sastava pisane Restijevom rukom (autografi).

2.4. Natpisi i naslovi

Prema iznesenim podacima u prethodnom podpoglavlju, deset od šesnaest sveščića sadrži naslovnu stranu s nazivom instrumenta i skraćenim naslovom djela: *Messa dei Morti / Resti / 1802* (slika 2). Dionica flaute ima potpuniji naslov (*Messa de Requiem a 4^{tro} voci del M.^o Resti*) kao i sveščić s violinom I i zborskim sastavom (*Messa de Morti a quattro voci obbligate / Del Sig: M^{tro} Resti / Del 1802*). Zborske dionice nemaju naslovnu stranicu ni naslov djela, a izuzetak je dionica horne II u kojoj iznad crtovlja piše *Messa de Morti di Tommaso Resti*. Na početku pojedinog stavka, ispred crtovlja, napisan je naziv svake dionice.



Slika 2: Faksimil naslovne stranice dionice violine I

2.5. Oznake

2.5.1. Partitura

a) Tempo

Tempo je u svim stavcima označen na samom vrhu početne stranice kao i na mjestima kad se mijenja unutar stavka (1. stavak: *Largo*, *Largo cantabile* i *Primo tempo*; 9. stavak: *Largo*, *Allegretto* i *Primo tempo*). U ostalim stavcima oznake za tempo su: *Andante assai* (2. stavak), *Largo non tanto* (3. stavak), *Allegro maestoso* (4. stavak), *Andante grazioso* (5. stavak), *Larghetto* (6. stavak), *Larghetto grazioso* (7. stavak), *Largo assai* (8. stavak), *Non molto largo* (10. stavak) i *Cantabile assai*²⁷ (11. stavak).

b) Ključevi

Ključevi su u cijeloj partituri označeni samo na početnoj stranici. Flauta, oboe, horne i violine zapisane su u violinskom ključu; violončelo, bas i orgulje u bas ključu, a viole, sopran, alt i tenor u C ključu. Svaki ključ ima i dvije točke koje uokviruju crtu na kojoj se nalaze note G, F i C.



Slika 3: Izgled ključeva u izvorniku

c) Mjera

Mjera je zapisana na početku svakog stavka. Najčešće su promjene na formalnom planu podržane promjenom mjere. Resti koristi 2/4, 3/4, 4/4 (C) i *alla breve* (2/2) mjeru.

d) Predznaci

Predznaci su, kao mjera i ključevi, označeni samo na početku stavka, dok su oznake za alteracije zapisane ispred nota u svim dionicama. Na nekim mjestima nedostaju predznaci (detaljnije vidi u četvrtom poglavlju Usporedba dvaju izvornika: razlike u rukopisima).

²⁷ Oznaka za interpretaciju koja stoji umjesto tempa.

e) Dinamika

Dinamičke oznake zapisane su uglavnom u dionici violine I te vrlo rijetko u dionici violine II. Koriste se *pianissimo*, *piano*, *forte* i *fortissimo*, *rinforzando* i *crescendo* koji se u rukopisu javljaju u obliku glazbenih kratica (*pp*, *p*, *f*, *ff*, *rinf.*, *cresc.*) ili u vidu grafičkih oznaka, poput one za *crescendo*.

f) Artikulacija

Legato, *staccato*, *portato*, akcenti i tremola također su najvećim dijelom zapisani u dionici violine I i rjeđe u dionicama violine II i viole. U zborskim dionicama zapisani su lukovi koji uglavnom ne označavaju promjenu sloga u riječi, već primarnu ulogu ostvaruju u fraziranju. Najčešće oznake za način izvođenja su *dolce* i *espressivo* (*dol.*, *espr.*) i *sotto voce*.

g) Glazbeni ukrasi

Glazbeni ukrasi zapisani su iznad ili ispred tona na koji se odnose. Resti koristi *grupetto*, predudar i praltriler (gornji mordent), zapisane u dionicama violine I i II i vokalnim dionicama.

2.5.2. Zasebne dionice

a) Tempo

Tempo je označen na početku svakog stavka u svakoj dionici. Postoje neke razlike u zapisu u odnosu na partituru, a odnose se uglavnom na skraćeni oblik riječi, manju razliku u brzini izvođenja ili izostavljen način izvođenja koji je u jednom izvorniku pridružen nazivu tempa:

- 1. stavak, 2. dio (t. 66): u dionici flaute nedostaje *cantabile* iz oznake *Largo cantabile* koja je zapisana u partituri;
- 1. stavak, 3. dio (*Primo tempo*; t. 96): u svim dionicama osim flaute, horne i dionice violine I koja uključuje vokalni sastav (u kojoj na tom dijelu nedostaje oznaka tempa) zapisano je *Primo Tempo*;
- 2. stavak: *And^{te} afsai* u dionici alta, *And. afsai* u dionici horne II;
- 3. stavak: nedostaje oznaka za tempo u dionici violine I s vokalnim sastavom;
- 4. stavak: *All. Maestof* u dionici violine I s vokalnim dionicama, *All.^o Maes:^{so}* u dionici horne II, *All^oMaestof* u dionicama horni, oboa, viola i soprana;

- 6. stavak: u dionici violine I s vokalnim sastavom nedostaje oznaka za tempo;
- 7. stavak: *Largo grazioso* umjesto *Larghetto grazioso*;
- 8. stavak: nedostaje *afsai* iz oznake *Largo afsai* koja je napisana u partituri u dionicama alta i basa; u dionici tenora zapisano je *Largo af*;
- 9. stavak, 2. dio (*Allegretto*; t. 76): *Allg^{to}* u dionici violine II (b), *All^o* u dionici alta, *Alletto* u dionici horne II, *Alleg^{to}* u dionici soprana;
- 9. stavak, 3. dio (*Primo tempo*; t. 95): u svim dionicama osim violine I s glasovima zapisano je *Pmo Tempo*;
- 10. stavak: u dionici soprana, alta, basa, oboa, orgulja i violončela zapisano je *Non tanto Largo* umjesto *Non molto largo*;
- 11. stavak: u dionici horne II zapisano je samo *Cantabile* (bez *afsai*);

b) Ključevi

Ključevi su u svakoj dionici označeni samo na početku svakog stavka. Vokalne i instrumentalne dionice zapisane su u istim ključevima kao i u partituri.

c) Mjera

Mjera je u svakoj dionici zapisana na početku svakog stavka.

d) Predznaci

Predznaci su, kao mjera i ključevi, također označeni samo na početku stavka, a oznake za alterirane tonove su zapisane ispred nota. Na nekim mjestima nedostaju predznaci (navedeno u poglavlju s razlikama).

e) Dinamika

U zasebnim dionicama zapisano je više dinamičkih oznaka nego u samoj partituri. Gudači i orgulje imaju oznake kao u partituri, ali češće zapisane, pogotovo violina II, a i viola, koja u partituri nema oznaka za dinamiku. Puhači gotovo pa nemaju nijednu oznaku, osim njih nekoliko na samom početku Mise, dok se u zborskim dionicama uopće ne javljaju oznake za jačinu izvođenja.

f) Artikulacija

Legato, staccato, akcenti i tremola zapisani su u dionicama gudača. Za razliku od partiture, zbarske dionice nemaju mnogo označenih lukova.

Najčešće oznake za način izvođenja su *dol.*, *espr.* i *sotto voce*, zapisane u dionicama gudača. Oznaka *sotto voce* (u originalu zapisana *sottovoce* ili *sottov.*) kod sveščića je zapisana i u zbarskim dionicama (u 9. stavku, na istom mjestu gdje je zapisana u dionici violine I u partituri).

g) Šifre

Šifre su zapisane iznad crtovlja u dionicama orgulja i violine I sa zbarskim sastavom.

h) Ostale oznake i natpisi po dionicama

1. Violina I (a)²⁸:

- *Subito* u 1. st. u donjem desnom kutu (na kraju 1. dijela, t. 65);
- *Chirie* pokraj oznake tempa za 2. st.;
- *Subito* u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 33);
- *Solo* na početku 4. st.
- *Volti Subito* u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 33);
- *v.s.*²⁹ u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 130);
- *Liber scriptus* na kraju 4. st.;
- *v.s.* u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 45);
- *Quid Sum Miser* na kraju 5. st. u donjem desnom kutu;
- *v.s.* u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 82);
- *v.s.* u 7. st. u donjem desnom kutu (t. 113);
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.;
- *v.s.* u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 89)

²⁸ Dionicama violine I i II u ovom će poglavlju biti pridružena slova a i b zbog toga što su, kao što je već spomenuto, sačuvane u duplikatima. Tako će prvi sveščić dionice violine I biti označen slovom a, a drugi slovom b. Isto vrijedi i za dionicu violine II.

²⁹ *Volti subito*. S obzirom na to da se prilikom transkripcije nastojao zadržati što autentičniji oblik kratica iz originala, neke oznake ovdje započinju malim, a neke velikim slovom.

2. Violina I (b)

- *Subito* u 1. st. u donjem desnom kutu (na kraju 1. dijela, t. 65);
- v.s. na kraju 1. st.;
- *Dief Irae* na kraju 2. st.;
- *Tuba Mirum* na kraju 3. st.;
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 91);
- v.s. u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 45);
- v.s. u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 82);
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.;
- v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 89)

3. Violina I sa zborskim dionicama

- *Violino primo* na početku 1. st.;
- *attacca subito* u donjem desnom kutu na 1. stranici (na kraju instrumentalnog uvoda);
- *tasto solo* u 2. st.;
- *Dies irae* na kraju 2. st.;
- *Tuba miru[m] Soprano Solo* na kraju 3. st.;
- *Soprano solo* na početku 4. st.;
- *Contralto solo* na početku 5. st.;
- *Duetto Soprano e [tenore]* na početku 6. st.;
- *Tutti* na početku 8. st.;
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.

4. Violina II (a)

- *Subito* u 1. st. u donjem desnom kutu (na kraju 1. dijela, t. 65);
- *subito* u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 35);
- v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 38);
- *Tuba Mirum* na kraju 3. st.;
- *Volti Subito* u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 32);
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 114);

- *Liber Scriptus* na kraju 4. st.;
- v.s. u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 45);
- *Quid Sum Miser* na kraju 5. st.;
- v.s. u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 82);
- v.s. u 7. st. u donjem desnom kutu (t. 40);
- *Tutti* na početku 9. st.;
- v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 89)

5. Violina II (b)

- *Subito* u 1. st. u donjem desnom kutu (na kraju 1. dijela, t. 65);
- v.s. na kraju 1. st.;
- *Dief Irae* na kraju 2. st.;
- *Tuba mirum* na kraju 3. st.;
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 91);
- *Subi.* u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 110);
- v.s. u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 68);
- *tutti* na početku 9.st.;
- v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 89)

6. Viola

- *Dopo Agnus Dei* na početku 1. st. (dopisano olovkom i drugačijim rukopisom);
- *Subito* u 1. st. u donjem desnom kutu (na kraju 1. dijela, t. 65);
- *Subito* u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 42);
- *Dief Irae* na kraju 2. st.;
- v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 38);
- *Tuba* na kraju 3. st.;
- *Due Viole* na početku 4. st.;
- *Subito* u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 18);
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 74);
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 134);
- *Liber* na kraju 4. st.;
- v.s. u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 24);

- v.s. u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 72);
- *Quid sum Miser* na kraju 5. st.;
- v.s. u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 82);
- v.s. u 7. st. u donjem desnom kutu (t. 40);
- *Tutti* na početku 9. st.;
- v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 60);
- v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 117)

7. Violončelo

- v.s. u 1. st. u donjem desnom kutu (na kraju 1. dijela, t. 65);
- v.s. u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 47);
- *Subito* u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 38);
- *Tuba Mirum solo* na kraju 3. st.;
- *Solo* na početku 4. st.;
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 50);
- *Liber Scriptus* na kraju 4. st.;
- *Solo* na početku 5. st.;
- *Quid sum miser* na kraju 5. st.;
- v.s. u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 82);
- v.s. u 7. st. u donjem desnom kutu (t. 40);
- *Tutti* na početku 8. st.;
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.;
- v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 89);

8. Flauta

- *Subito Kyrie* na kraju 1. st.;
- *Segue Dies irae* na kraju 2. st.;
- *Volti Subito* u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 139);
- *Duetto* pokraj naslova na početku 6. st.;
- *Volti Subito* u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 28);
- *Segue Oro Supplex* na kraju 8. st.;

- *Segue Domine Jesu Christe* na kraju 9. st.;
- *Segue v.s.* na kraju 10. st.

9. Oboe

- v.s. u 1. st. u donjem desnom kutu (t. 60);
 - v.s. pri kraju 1. st. (t. 115);
 - *Dies Irae* uz takt gdje je označena pauza za 2. st.;
 - *in Alamire 3^a Min.* dopisano na vrhu stranice gdje počinje 3. st.;
 - v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 52);
 - *Tuba Mirum* na kraju 3. st.;
 - *in Cefofaut 3^a Mag^{re}* dopisano poviše naslova za 4. st.;
 - v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 15);
 - v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 89);
 - *Liber Scriptus* na kraju 4. st.;
- | | | |
|----------------------------|---|-----------------------------------|
| <i>Liber Scriptus Tace</i> | } | poslije 4. st. na istoj stranici; |
| <i>Quid Sum Miser Tace</i> | | |
| <i>Queren me Tace</i> | | |
| <i>Ingemisco Tace</i> | | |
- *in Alamire 3^a Min.* poviše naslova 9. st.;
 - v.s. u 9. st. u donjem desnom kutu (t. 69);
 - v.s. u 10. st. u donjem desnom kutu (t. 49);
 - v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 26)

10. Horne

- *In Elafa* na početku 1. st.;
- v.s. u 1. st. u donjem desnom kutu (na kraju 1. dijela, t. 65);
- *Dies Irae* poslije takta gdje je označena pauza za 2. st.;
- *In C* na početku 3. st.;
- v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 44);
- *Tuba mirum* na kraju 3. st.;
- *Trombe* na početku 4. st.;
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 15);
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 89);

- *Liber Scriptus* na kraju 4. st.;
- | | | |
|-----------------------|---|-----------------------------------|
| <i>Liber Scriptus</i> | } | poslije 4. st. na istoj stranici; |
| <i>Quid Sum Miser</i> | | |
| <i>Querenf me</i> | | |
| <i>Ingemifco</i> | | |
- *In C* na početku 9. st.;
 - *In E* na početku 10. st.;
 - v.s. u 10. st. u donjem desnom kutu (t. 66);
 - *in Ef^a* na početku 11. st.

11. Horna II

- *Requiem In Elafa* na vrhu 1. stranice;
- *Corno II. in Es* dopisano olovkom na vrhu 1. stranice;
- *Dies irę segue* poslije takta gdje je označena pauza za 2. st.;
- *In C* pokraj naslova 3. st.;
- *Obbligato* ispod naslova i oznake za tempo u 4. st.;

<i>Liber</i>	}	s lijeve strane između 4. i 9. st.;
<i>Quid sum</i>		
<i>Quaerens</i>		
<i>Tacet</i>		

- *in C* pokraj naslova 9. st.;
- *in Elafa* pokraj naslova 10. st.;
- *Volti presto segue* u 10. st. u donjem desnom kutu (t. 39);
- *in Elafa* pokraj naslova 11. st.

12. Orgulje

- v.s. u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 37);
- *tasto solo* u 2. st. (t. 61);
- v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 38);
- *Tuba mirum Solo* na kraju 3. st.;
- *Solo* pokraj naslova 4. st.;
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 33);
- *Liber Scriptus* na kraju 4. st.;

- *Solo* pokraj naslova za 5. st.;
- *Quid Sum Miser* na kraju 5. st.;
- *Solo* pokraj naslova 7. st.;
- *Tutti* na početku 8. st.;
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.;
- *Tutti* na početku 11. st.;
- v.s. u 11. st. u donjem desnom kutu (t. 89)

13. Sopran

- v.s. u 1. st. u donjem desnom kutu (t. 58);
- v.s. u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 19);
- v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 25);
- *Segue Tuba Mirum Solo* na kraju 3. st.;
- *Soprano Solo* na početku 4. st.;
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 51);
- v.s. u 4. st. u donjem desnom kutu (t. 110);
- *Duetto* na početku 6. st.;
- v.s. u 6. st. u donjem desnom kutu (t. 104);
- *Solo* pokraj naslova 7. st.;
- v.s. u 7. st. u donjem desnom kutu (t. 40);
- v.s. u 7. st. u donjem desnom kutu (t. 90);
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.

14. Alt

- v.s. u 1. st. u donjem desnom kutu (t. 55);
- v.s. u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 30);
- *Segue Tuba mirum Solo* na kraju 3. st.;
- *Contralto Solo* na početku 5. st.;
- v.s. u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 45);
- v.s. u 5. st. u donjem desnom kutu (t. 102);

- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.;
- v.s. u 10. st. u donjem desnom kutu (t. 42)

15. Tenor

- v.s. u 1. st. u donjem desnom kutu (t. 55);
- v.s. u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 30);
- v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 44);
- *Segue Tuba Mirum Solo* na kraju 3. st.;
- *Tutti* na početku 8. st.;
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.;

16. Bas

- v.s. u 1. st. u donjem desnom kutu (t. 62);
- v.s. u 2. st. u donjem desnom kutu (t. 54);
- v.s. u 3. st. u donjem desnom kutu (t. 44);
- *Bafso solo* na početku 5. stavka (pisan drugačijim rukopisom);
- *Tutti* na početku 8. st.;
- *Tutti* na početku 9. st.;
- *Tutti* na početku 10. st.

3. ANALIZA

3.1. Introitus

Prvi stavak Rekvijema skladan je za mješoviti zbor (sopran, alt, tenor i bas), flautu, obou I i II, hornu I i II in Es, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje u c-molu. Stavak je pisan u 4/4 taktu. Tempo je *Largo*.

Na formalnom planu primjetna je trodijelnost (uvod + A B A') istovremeno podcrtana promjenama tempa (*Largo – Largo cantabile – Primo tempo*) i metra (4/4 – 3/4 – 4/4). Prvih 25 taktova pripada instrumentalnom uvodu, a s nastupom zbora počinje A-dio (t. 26-65). Potom slijedi B-dio (t. 66-95) u Es-duru i 3/4 mjeri te skraćeno ponovljeni A (A') u c-molu i 4/4 mjeri, u kojem se početnih 13 taktova (t. 96-108) podudara s onima iz prvog dijela (t. 26-38). Slijedi takt izmjene toničke i dominantne harmonije u c-molu na koji se naslanja osmerotaktna fraza na pedalnom tonu dominante osnovnog tonaliteta (t. 110-117).

Na samome početku, flauta, gudači i orgulje unisono iznose motiv koji će se javljati i u ostalim staccima (npr., u posljednja dva stavka kad se motiv iznosi melodijski promijenjen, ali u identičnom ritamskom obrascu). Prve tri dobe na početku Rekvijema donose motiv građen od ternog pomaka tonika – gornja medijanta u trajanju od četvrtinke s točkom, ponovljenog tona u osminkoj vrijednosti koji postaje svojevrsan uzmah za privremeni „naslon“ na III. ljestvični stupanj. Potom slijedi osminka pauza s koronom. Na polovici zadnje dobe javlja se uzmah u vidu V. stupnja kao svojevrsna spojnica za transponirani motiv na submedijanti osnovnog tonaliteta. Na prva dva takta građena po principu 1 + 1 nadovezat će se dvotaktna fraza s kadencom na dominantu c-mola, a na planu vertikalne komponente će se ostvariti progresije koje će smisljeno harmonijski uokviriti prvu malu rečenicu (t. 1-4): VII^{4/3} – I⁶ – V^{4/3} – I – V^{6/4-5/3}.

Largo

The musical score shows four staves: Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Largo'. The first measure features a melodic motif in all parts, with dynamics *p* and *cresc.* in the Viola and Cello. The second measure continues the motif. The third measure introduces a cadence with dynamics *dol. espress.* in the Violins and Viola. The fourth measure concludes the phrase with dynamics *dol.* in the Viola and Cello.

Primjer 1: Motiv, transpozicija motiva i kadenca, t. 1-4

Dramatičnost motiva postignuta je unisonim nastupom dionica (osim oboa koje imaju tercu u prvom taktu i sekstu u drugom) te uzmahom koji prethodi transpoziciji motiva. Nije beznačajna ni korona na četvrtoj dobi nad osminskom pauzom koja dijeli motiv od njegove transpozicije. Naime, u trenutku izostanka tona povećavaju se napetost i iščekivanje, a ujedno se i jasno dijeli prvo javljanje motiva od ponovljenog nastupa.

Druga rečenica započinje kao i prva s doslovno ponovljena prva dva takta, dok u nastavku glazbeni materijal kadencira u paralelnom Es-duru (t. 7-8). Riječ je o periodičnom odnosu.

Prvih osam taktova obilježava svojevrsna dramatičnost koja će se u posljednjem taktu drugog četverotakta (t. 8), nakon kadence u Es-duru, pretočiti u lirski dio instrumentalnog uvoda (primjer 2), u kojem melodijsku misao donose violine I, a pratnju u vidu albertinskog basa ostvaruju ostali gudači i horne. Taj je dio kontrastan početnome, ne samo na tonalitetnom planu, već i po pitanju razvijene melodijske linije u najvišoj dionici gudačkog korpusa (t. 8-10) koja se kraćim notnim vrijednostima u raspjevanoj melodiji suprotstavlja karakteru prvih taktova Rekvijema.

Primjer 2: Početak lirskog dijela instrumentalnog uvoda, t. 8-10

U posljednjih osam taktova (t. 18-25) uvoda odvija se povratak u c-mol, i to kromatskom modulacijom pomoću tercne srodnosti akorda (spoj kvintakorda I. stupnja u Es-duru s kvintsekstakordom VII. stupnja u c-molu).

Do nastupa zbora (t. 26) gudači su nositelji radnje, a puhači pratnja (ponegdje udvajaju dionice gudača ili pak sviraju ležeće tonove). Uključivanjem vokalnog dijela sastava gudači preuzimaju ulogu pratnje; violina I udvaja dionice zbora (najčešće soprana), a često svira i

melodiju sa sitnijim notnim vrijednostima koje vrlo spretno obogaćuju zvuk na mjestima gdje zbor ima dulje notne vrijednosti i ponavljanje tonova (npr. t. 40-42).

S.
lu - ceat e - is re - qui-em e -

A.
lu - ceat e - is re - qui-em e -

T.
lu - ceat e - is re - qui-em e -

B.
lu - ceat e - is re - qui-em e -

Vln. I
ff fp

Primjer 3: Sitnije notne vrijednosti u dionici violine I, t. 40-42

U ovome stavku prevladava homofoni slog. U većini se slučajeva dionice zbora kreću u istome ritmu, ali ima i dijelova u kojima se skladatelj koristi postupkom imitacije (prvi nastup stiha „et lux perpetua“). Primjerice, dvotaktna se fraza najprije iznosi u svakom glasu posebno, a zatim u parovima (alt – tenor / sopran – bas) u dvoglasju (primjer 4, t. 33-39). Pritom je važno napomenuti da se fluidnost u iznošenju glazbenih misli postiže imitacijom u sljedećem glasu upravo u taktu u kojem završava fraza u prethodnoj, tj. prethodnim dionicama.

S.
Do-mi-ne et lux per - pe - tu - a et lux_ per - pe-tu-a per - pe - tu - a

A.
Do-mi-ne et lux_ per - pe-tu-a et lux_ per - pe - tu - a

T.
et lux_ per - pe-tu-a et lux_ per - pe-tu-a et lux_ per - pe - tu - a

B.
et lux_ per - pe-tu-a et lux_ per - pe-tu-a per - pe - tu - a

Primjer 4: Postupak imitacije, t. 33-39

Primjer 6: Nestabilnost na tonalitetnom planu, t. 42-52

Od neakordnih tonova skladatelj koristi dijatonske i alterirane prohodne i izmjenične tonove, zaostajalice (silazne: 4-3, 6-5, 8-7, 7-6, b5-4 i uzlazne: 7-8, 5-b6), appoggiature te anticipacije. Također, više se puta pojavljuje i pedalni ton (u donjem primjeru prikazan je pedal na tonici Es-dura; t. 8-12).

Primjer 7: Pedalni ton na tonici Es-dura, t. 8-12

Na prijelazu iz 65. u 66. takt, odnosno na početku novog dijela (*Largo cantabile*) prisutan je tonalitetni skok iz c-mola u Es-dur: prethodni dio završava tonikom c-mola, nakon koje slijedi pauza s koronom te novi dio koji započinje tonikom Es-dura. Pauza s koronom prisutna je i na kraju prvog stavka, nakon dominantnog kvintakorda u c-molu. Na taj se način ostvaruje

harmonijska povezanost sa sljedećim stavkom koji započinje toničkim akordom osnovnog tonaliteta Rekvijema.

B-dio se odvija u tempu *Largo cantabile*, istom tempu s pridruženom oznakom za interpretaciju. Smirenijem karakteru od A-dijela pridonose homofonija u vokalnim dionicama i tonalitetna i harmonijska stabilnost u vidu rjeđih izmjena akordâ (javljaju se uglavnom tonika i dominanta Es-dura te VI. i IV., odnosno kvintsektakord II. stupnja u kadencama). Kadencirajuća progresija na kraju B-dijela ponovi se dva puta, što dodatno potvrđuje i učvršćuje tonalitet drugog dijela stavka. Na dvoglasje u paralelnim sekstama i tercama između soprana i alta nadovezuje se varirana dvotaktna fraza iz lirskog dijela uvoda.

The image shows a musical score for Example 8, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 86-90, and the second system covers measures 91-95. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The harmonic progression is indicated below the staves: Es: I, VI, IV, V⁴, $\frac{5}{3}$, I. A double bar line is present between the two systems.

Primjer 8: Ponovljena kadencirajuća progresija u Es-duru na kraju B-dijela, t. 86-95

U kadencnim obrascima često su zastupljene sve tri glavne harmonijske funkcije u vidu jednostavnije ili pak proširene kadence (I – V – VI – IV – V – I te I – VI – IV (II⁶) – V – I). Karakteristična je česta izmjena tonike i dominante, nekad čak i više puta u okviru jednog takta (t. 3, t. 109), a zamjetna je praksa rado korištenog pedalnog tona nad kojim se izmjenjuju navedene harmonije i s kojim u konačnici i završava veća glazbena cjelina.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Primjer 9: Posljednji taktovi prvog stavka; zastoj na dominantni c-mola, t. 110-117

3.2. Kyrie eleison

Drugi stavak skladan je za mješoviti zbor (sopran, alt, tenor i bas), flautu, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje. Tonalitet je c-mol, mjera 3/4, a tempo *Andante assai*. Iako vokalno-instrumentalni sastav sadrži deset različitih dionica, sve se svodi na četiri „glavne“. Naime, flauta i violina I udvajaju dionicu soprana, violina II alta, viola tenora, a violončelo i orgulje pak basa.

Glazbeno zbivanje započinje naslanjajući se na posljednji takt prvog stavka koji je završio dominantom c-mola. Specifična građa ovog stavka počiva na polifonoj fakturi, čineći ga u tom pogledu jedinstvenim u cijelom djelu.

Kyrie eleison je po obliku fuga. Zbog javljanja dvaju međustavaka može se govoriti o naznakama trodijelnosti fuge. Pritom je najmanje istaknut razvojni dio; nema modulacija niti nastupa teme u drugim tonalitetima kao u klasičnoj fugi. Završni dio napisan je u obliku strette što znači da se jedino u ekspoziciji javljaju cjeloviti nastupi teme.

Prvi nastup teme (*dux*) odvija se u sopranu (t. 1-5) na tonici, a melodijski je odebljan u dionicama flaute, violine I, violončela i orgulja. Zatim slijedi realni odgovor (*comes*) na dominantu c-mola u altu (t. 6-10) pa ponovno *dux* na tonici osnovnog tonaliteta u tenoru (t. 11-15) te *comes* na dominantu u basu (t. 16-20).



Primjer 10: Tema u sopranu, t. 1-5



Primjer 11: Odgovor na dominantu u altu, t. 6-10



Primjer 12: Tema u tenoru, t. 11-15



Primjer 13: Odgovor na dominantu u basu, t. 16-20

Tema je specifično građena: sadrži uzastopne kromatske pomake u silaznom smjeru u trajanju od polovinke i četvrtinke, a u opsegu intervala kvarte, što doprinosi njezinoj izražajnosti i prepoznatljivosti, ali ujedno i zahtjevnosti na vertikalnom planu. Nakon postepenog silaznog kromatskog pomaka od tonike do dominante c-mola slijedi uzlazno kretanje na vođicu te karakteristični kvartni skok T – D – T u završnom dijelu teme. Zadnji ton teme, tonika c-mola, nalazi se na prvoj dobi petog takta. Između prvog i drugog nastupa teme umetnut je jedan takt kao svojevrsna spojnica, odnosno kratki unutarnji međustavak s ciljem pripreme dominantnog tonaliteta u okviru kojeg će nastupiti odgovor na temu. Prvi nastup teme odvija se u sopranskoj dionici s melodijskim odebljanjem u dionicama flaute, violine I, violončela i orgulja, a svaki sljedeći nastup teme popraćen je redukcijom u instrumentalnom odebljanju.

Kao što je već spomenuto, tema je zbog kromatskog pomaka zahtjevna na vertikalnom planu, zbog čega spojevi akordâ koje čine tema i glasovi koji je prate zvuče naglo. Naime, na prijelazu iz prvog u drugi takt odvija se spoj sekstakorda V. stupnja u c-molu s neočekivanim kvintakordom prirodnog VII. stupnja koji je uvjetovan kromatskim pomakom s tona h na b u samoj temi. Na sličan se način ostvaruje i prijelaz s drugog na treći takt. Primjetno je, dakle, da se na samom početku javlja lanac spojeva kvintakorda i sekstakorda (primjer 14). Isto se ponavlja i u ponovnom nastupu teme u tenoru, međutim s tonom des umjesto d na mjestu kvintakorda VII. stupnja, što ga čini molskim kvintakordom i tako stvara prividnu tercnu srodnost. Time lanac spojeva poprima svojevrsnu pravilnost kad je u pitanju vrsta akorda; izmjenjuju se molski kvintakordi i durski sekstakordi.

Andante assai

Fl. *Flute*

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

Vln. I *Violin I*

Vln. II *Violin II*

Vle. *Viola*

Vc. *Violoncello*

Org. *Organ*

Primjer 14: Početak stavka, t. 1-5

Kontrapunkt je različit u svim glasovima, odnosno uvjetovan je kromatikom koja zahtijeva njegovo prilagođavanje uvođenjem novih glasova. Može se reći kako uvođenjem troglasja, zatim i četveroglasja, kontrapunkt ima ulogu popunjavanja akorda s određenim sličnostima na počecima te slobodne melodijske linije.

S. *Soprano*
e e - le - i - son Ky - ri e - le - i - son e - le - i - son Chri

A. *Alto*
e e - le - i - son Ky - ri - e e - - - - le - - i - son Chri - ste.

T. *Tenor*
Ky - ri - e e - le - i - son e - - - - le - - i - son Chri - ste

B. *Bass*
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

cp (contrapunctus) above Soprano and Alto staves.

dux (dux) above Tenor staff.

comes (comes) above Bass staff.

Primjer 15: Prikaz 3. i 4. nastupa teme (tenor i bas) i kontrapunkta, t. 11-20

Nakon izlaganja teme u svim glasovima slijedi prvi međustavak koji sadrži model i njegovo sekvenciranje dva i pol puta po silaznom kvintnom krugu, počevši od tonike g-mola: I^b – IV, VII – III, VI – II, V – I (primjer 16). Sekvenca nema modulirajuću ulogu, završava u tonalitetu u kojem je i započela.

Primjer 16: Prvi međustavak, t. 20-27

Isti princip sekvence pojavljuje se u drugom međustavku (t. 38-45); silazni melodijski niz smješten je u basu, za razliku od prethodnog nastupa u sopranu. Slijed harmonijskih funkcija ostao je nepromijenjen.

Primjer 17: Drugi međustavak, t. 38-45

S povratkom u osnovni c-mol ponovno se izlaže tema, ali ovaj put ne cijela kao na početku, nego skraćena (glava teme s prepoznatljivim kromatskim pomakom) ili varirana. Također, imitacija je u ovom dijelu kanonska, što znači da se radi o stretti. Promijenjen je i redoslijed nastupa teme po glasovima: sopran (t. 51), alt (t. 52), bas (t. 55) i tenor (t. 57). Raspored

tonaliteta po glasovima ostao je isti. Sopran donosi ritamski promijenjenu glavu teme, a s nastupom alta nastavlja kontrapunkt, gotovo jednak kao na početku.

Primjer 18: Stretta, t. 51-60

Od harmonijskih sredstava u ovom stavku Resti koristi sljedeće trozvuke: kvintakorde i sekstakorde glavnih stupnjeva, zaostajalični kvartsekstakord na V. stupnju te prohodni kvartsekstakord na I. stupnju u c-molu; u g-molu kvintakorde na svim stupnjevima, sekstakorde na I., III., IV., V. i VII. stupnju te prohodni kvartsekstakord na I. stupnju g-mola. Od četverozvuka upotrebljava dominantni septakord i obrate (kvintsekstakord i sekundakord) te smanjeni septakord (VII. stupanj u c-molu). Od sekundarnih dominantni koriste se D/IV i DD u obliku dominantnog kvintsekstakorda ili smanjenog septakorda u c-molu te D/III, D/IV i DD u vidu dominantnog kvintsekstakorda ili povećanog sekstakorda u g-molu. Prijelaz iz g-mola u osnovni c-mol (t. 47-49) izveden je kromatskom kvintnom vezom u spoju VII⁶ u g-molu s V^{6/5} u c-molu.

Primjer 19: Modulacija iz g-mola u c-mol i kadenca u osnovnom tonalitetu, t. 47-51

Pri kraju stavka uglavnom se odvija dijatonsko kretanje u okviru osnovnog tonaliteta. Primjer 20 prikazuje pedalni ton na dominantni c-mola nad kojim se izmjenjuju tonička i dominantna harmonija.

The musical score consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), and Cello (Vc.). The key signature is C minor (three flats). The Cello part features a constant pedal point on the dominant (G) across the entire passage. The Violin I and Violin II parts play diatonic lines in the upper register, with some chromaticism in the first few measures. The Viola part plays a series of chords, primarily triads and dyads, that alternate between the tonic (C) and dominant (G) harmonies.

Primjer 20: Pedalni ton na dominantni c-mola, t. 62-69

Na samom kraju stavka potvrđuje se c-mol ponovljenom kadencirajućom progresijom I – II^{6/5} – V. Posljednja tri takta (t. 83-85) dodatno potvrđuju osnovni tonalitet razlaganjem toničkog kvintakorda u četvrtinkama u dionicama viole, violončela i orgulja.

3.3. Dies irae³⁰

Treći stavak Mise skladan je za mješoviti zbor (sopran, alt, tenor i bas), flautu, obou I i II hornu I i II in C, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje. Tonalitet stavka je a-mol, mjera 4/4 (C), a tempo *Largo non tanto*.

Ovaj stavak ima trodijelnu formu: uvod + a b c. Prvi dio je u osnovnom tonalitetu (t. 8-19), drugi započinje u paralelnom C-duru (t. 19-44). Osim češćih izmjena na tonalitetnom planu, tj. modulacija u paralelni dur, dominantni i subdominantni molski tonalitet, u drugom dijelu stavka značajna je prisutnost kromatike kao i uzastopnih kromatskih spojeva akordâ. Treći dio (t. 45-68), kontrastnog, koralnog karaktera, privremeno zahvaća subdominantno područje (F-dur) i naposljetku kadencira u a-molu, postižući tako tonalitetnu zaokruženost veće glazbene cjeline.

Za razliku od instrumentalnog uvoda u prvom stavku u kojem su gudači imali glavnu ulogu, a s nastupom zbora preuzeli prateću, od početnih taktova ovog stavka gudači iznose sadržaj koji će postati razvijena pratnja jednostavnijem kretanju vokalnih dionica u a-dijelu. Puhači ne udvajaju druge dionice (osim flaute koja najčešće udvaja violinu I ili II), već sviraju figure koje upotpunjuju akorde; oboe imaju dulje notne vrijednosti, a horne ostinatni ritamski obrazac maršovskog prizvuka na naglašenim dijelovima takta (primjer 21).



Primjer 21: Ostinatni ritamski obrazac u hornama, t. 1

Za razliku od prvog stavka Mise skladanog također u molskom tonalitetu, s dramatskim nabojem uzrokovanim duljim trajanjem tonova i znakovitim koronama s pauzama na nenaglašenim dobama, u ovom se stavku postižu izražajnost i odlučnost uporabom punktiranog ritma u komplementarnom odnosu, sitnijih notnih vrijednosti, čestim skokovima u melodiji violine I i II i izmjenom toničke i dominantne funkcije.

Toničkim akordom obgrljena dominantna harmonija u dvotaktnoj frazi naznačuje zrcalnu simetriju u promišljanju glazbenoga sadržaja. Motivskim dijeljenjem, tj. bržim slijedom

³⁰ Sekvencu *Dies irae* Resti je razložio na više stavaka (*Dies irae*, *Tuba mirum*, *Liber scriptus*, *Quid sum miser*, *Quaerens me*, *Ingemisco* i *Oro supplex*). Pritom je neke dijelove teksta sekvence izostavio. Vidi prilog 10.3.

ponavljajućih fragmenata ostvaruje se blaga gradacija popraćena proširenjem dijatonskog tonaliteta.

Primjer 22: Početak stavka, t. 1-4

Flauta, horne te violina I i II imaju sitne notne vrijednosti, dok su vokalne dionice više statične (njihovo trajanje odvija se u rasponu od osminke do cijele note).

Primjer 23: Usporedba gudačkih (lijevo) i vokalih (desno) dionica, t. 8.

Vokalne dionice pisane su u homofonom slogu. Kao i u prvom stavku, Resti se u nekoliko taktova služi postupkom imitacije. Ostvaruje se dijalog između dviju dionica (soprana i tenora) na način da se jednom glasu pridruži odgovor u izmijenjenom obliku. Njihova komunikacija postiže čvrstu vezu u harmonijskoj dimenziji. Naime, prvi glas započinje frazu na bazi toničkog akorda, a drugi odgovara u sklopu dominantne harmonije. Sopran i tenor izvode dvotaktne fraze u C-duru u razmaku od jednog takta (t. 21-24). Nakon toga, na harmonijskom planu slijedi isti odnos u e-molu (t. 25-29), ali s drugačijim rasporedom glasova: bas izvodi prvu frazu, a odgovaraju mu alt i tenor u paralelnim tercama. U ovom slučaju svaki sljedeći nastup vokalne dionice započinje na zadnjoj dobi prethodne.

S. te - ste Da-vid cum si - bil-la cum si - bil-la
 A. te - ste Da-vid cum si - bil-la
 T. te - ste Da-vid cum si - bil-la te - ste Da-vid cum si - bil-la
 B. te - ste Da-vid te - ste Da-vid di -

Primjer 24: Postupak imitacije, t. 21-29

Porast tonalitetne dinamike uzrokovan je češćim promjenama tonaliteta. Tako se glazbeni sadržaj kreće najprije u osnovnom a-molu, zatim C-duru te kraće u području molskog dominantnog tonaliteta (e-mol) te subdominantnog d-mola i njegove paralele (F-dur). Resti je koristio sljedeće akorde: kvintakorde na I., IV., V. i VI. stupnju, sekstakorde I., IV. i VII. stupnja te napuljski sekstakord, zatim septakorde i/ili obrate na II., V. i VII. stupnju u a-molu. U C-duru prisutni su kvintakordi i sekstakordi na I., II., IV. i V. stupnju, zaostajalični (kadencirajući) kvartsekstakord na V. stupnju te septakordi na V. i VII. stupnju. U tonalitetima koji se zadržavaju kratko upotrijebljeni su uglavnom kvintakordi glavnih stupnjeva i eventualno dominantni septakord u obliku kvintsekstakorda.

Od neakordnih tonova pojavljuju se dijatonski i alterirani prohodni i izmjenični tonovi, zaostajalice (silazne: 7-6, 9-8, 4-3) i appoggiature. Primjer 25 prikazuje prisutnost neakordnih tonova u ovom stavku, tj. appoggiatura i dijatonskih prohodnih tonova u dionici violine I te alteriranih izmjeničnih tonova u dionici violine II u kontekstu kontinuirane melodijsko-ritamske figure u trajanju od deset taktova.

Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 Vc.

Primjer 25: Neakordni tonovi, t. 19-20

Modulacije su ostvarene na sljedeći način: dijatonski prijelaz iz osnovnog a-mola u C-dur odvija se pomoću zajedničkog akorda (IV. stupanj a-mola postaje II. stupanj C-dura). Iz C-dura u e-mol modulira se pomoću enharmonijske promjene akorda (t. 25). Naime, na trećoj dobi u taktu 25 formira se akord c-e-g-b (D/IV u C-duru) koji enharmonijskom zamjenom tona b u ais postaje povećani kvintsextakord na VI. stupnju e-mola i poprima funkciju DD. Upravo taj takt predstavlja prijelaz ka transponiranom dvotaktu u e-molu.

Primjer 26: Prijelaz iz C-dura u e-mol, t. 25-26

Tijekom stavka se pojavljuju i kromatska modulacija iz e-mola u a-mol te tonalitetni skok iz a-mola u F-dur.

Ponavljanje dvotaktnih fraza te odnos pitanje – odgovor, što je u Restija čest slučaj, javlja se u taktovima 45-52 (primjer 27), gdje se pitanja i odgovori odvijaju s promjenama na tonalitetnom planu, s tim da se u posljednjem odgovoru javlja VI. stupanj umjesto toničkog akorda.

Primjer 27: Izmjena tonike i dominante u ponavljanju dvotaktnih fraza, t. 45-52

U prethodnom notnom primjeru prikazan je dio stavka u kojem je izražen koralni karakter. Mirnoću i odmjerjenost u vokalnim dionicama razigrava instrumentalna pulsacija u vidu albertinskog basa (t. 45-52).

Primjer 28: Pulsacija u vidu albertinskog basa, t. 45-52

Zanimljiva je i progresija u taktovima 53-56, u kojoj je istaknuto kromatsko kretanje u violi i violončelu popraćeno ritmiziranim gornjim pedalom u dionicama violine I i II.

Primjer 29: Kromatski hod u basu do dominante C-dura, t. 53-56

Resti često u kadencama zalazi u frigijsko područje alteracijom II. stupnja ljestvice. U donjem primjeru prikazan je harmonijski sklop koji asocira na baroknu kadencu ($II^{6/5} - V - I$) u kojoj se kvintsektakord II. stupnja pojavljuje sa sniženim temeljnim tonom akorda. Navedeni se kvintsektakord zvučno može protumačiti i kao napuljski sekstakord s tonikom kao zaostajalicom iz prethodne harmonije.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are "cun-cta stri-cte dis - cus - su - rus." The score is in A minor, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The cadence is $II^{6/5} - V - I$. The Soprano part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part starts with a half note A3, followed by quarter notes B3, C4, and D4. The Tenor part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Bass part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The cadence occurs in the second measure of each part, where the Soprano has a half note B4, the Alto has a half note C4, the Tenor has a half note B3, and the Bass has a half note C3. The final measure of each part is a whole rest.

Primjer 30: Kadenca s alteriranim II. stupnjem u a-molu, t. 62-65

3.4. Tuba mirum

Četvrti stavak skladan je za sopran solo, flautu, obou I i II, hornu I i II in C, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje. U ovom stavku se prvi put pojavljuje solistička vokalna dionica. Tonalitet je C-dur, mjera 3/4, a tempo *Allegro maestoso*.

Na formalnom planu zamjetna je slobodnija građa. Stavak je višedijelan s naznakama trodijelnosti.

Stavak je kontrastan prethodnim stavcima, najprije po odabiru tonskog roda s obzirom na to da je pisan u durskom tonalitetu. Započinje dvotaktnom frazom koja donosi motiv s karakterističnim punktiranim ritmom u okviru dominantne harmonije i skokom za kvartu silazno u sklopu toničkog akorda. Nakon nastupa motiva uključuju se puhači i viole sa svojevrsnim odgovorom u paralelnim tercama. Prva četverotaktna cjelina zaokružena polovičnom kadencom (t. 4) transponira se za sekundu uzlazno. U taktovima 8-12 javlja se nova glazbena misao koju karakterizira pjevna melodija u prvim violinama koja se, u skladu s Restijevom skladateljskom praksom, ponovi u variranom obliku u sljedećem dvotaktu. Punktiranom ritamskom figurom u 13. taktu javlja se asocijacija na karakter početnog dijela stavka koji se zadržava sve do kraja instrumentalnog uvoda (t. 26). Glavni motiv iz instrumentalnog uvoda koji se javio u najvišoj dionici gudačkog korpusa (violina I) preuzima solistička sopranska dionica (t. 27-34).

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Tuba mirum', measures 1-8. The score is in 3/4 time and C major, marked 'Allegro maestoso'. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), C Horn (C Cor.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Cello (Vc.), and Organ (Org.). The flute part begins with a melodic phrase, while the other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns.

Primjer 31: Početak stavka, t. 1-8

U dionici oboa, iznad crtovlja, stoji oznaka „trombe“, što se vjerojatno odnosi na način sviranja paralelnih terci koje se javljaju još u hornama i violama.

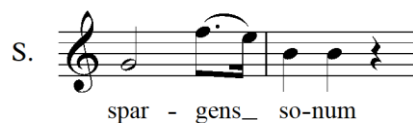


Slika 4: Oznaka „Trombe“

Sopranska dionica javlja se nakon 26 taktova instrumentalnog uvoda s početnom dvotaktnom frazom. Violina I na nekim mjestima ima vrlo dobro razvijenu prateću melodiju, često sa sitnijim notnim vrijednostima, koja upotpunjuje melodiju soprana, a na nekim ga mjestima i udvaja. Melodijska izražajnost je postignuta značajnijim skokovima (čista i smanjena kvinta, mala septima, čista oktava) najčešće uzrokovanima razlaganjem toničkog ili dominantnog akorda ili pojavom neakordnih tonova (primjeri 32 i 33).



Primjer 32: Razlaganje toničkog trozvuka
(t. 41-42)



Primjer 33: Razlaganje dominantnog septakorda
(t.60-61)

Ovaj se stavak odlikuje jednostavnošću na tonalitetnom i harmonijskom planu. Prvenstveno se izmjenjuju C-dur i G-dur, a kraće se pojavljuju As-dur i F-dur. Od akordâ skladatelj koristi kvintakorde na I., II. i V. stupnju te sekstakord II. stupnja u C-duru, kvintakorde na I., II., IV. i V. stupnju, zaostajalični kvartsekstakord na V. stupnju te sekstakord I. stupnja u G-duru. Od četverozvuka u upotrebi je isključivo dominantni septakord s obratima.

Svojevrsan efekt iznenađenja događa se u peterotaktnom prijelazom u b dio, a izvode ga gudači ekvisono i sopran solo. Uloga tog prijelaza je priprema As-dura, a temelji se na kvintno-kvartnim skokovima do dominante novog tonaliteta. Nakon devet taktova slijedi povratak u osnovni tonalitet stavka kromatskom prividnom tercnom vezom akorda f-as-c s fis-a-c-d (t. 104-106).

Primjer 34: Prijelaz u As-dur kao osnovni tonalitet novog dijela, t. 92-106

Od neakordnih tonova koriste se prohodni i izmjenični tonovi, varijante izmjeničnih tonova, appoggiature, zaostajalice (silazne: 9-8, 7-6, 4-3) i pedalni ton. Njihovom se uporabom postižu veća pokretljivost i izražajnost prvenstveno na melodijskom planu.

Primjer 35: Varijante izmjeničnih tonova, t. 13-14

Dijatonska modulacija iz C-dura u G-dur (t. 42-44) i obratno (t. 57-58) vrši se preko zajedničkog kvintakorda g-h-d, dominante C-dura koja će postati tonika G-dura.

Modulacija iz C-dura u subdominantni F-dur (t. 114-115) ostvarena je pomoću kromatske kvintne srodnosti akorda (g-h-d / c-e-g-b). Povratak u C-dur (t. 126-127) odvija se dijatonskom modulacijom pomoću zajedničkog akorda f-a-c, tonike F-dura, odnosno subdominante C-dura.

Resti je u ovome stavku sklon (doslovnom) ponavljanju određenih fraza, najčešće dvotaktnih ili četverotaktnih (primjer 36: t. 45-49; primjer 37: t. 118-126).

Example 36 shows a musical score for measures 45-49. It consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. The Vln. I staff features a repeating two-measure phrase with dynamics *pp*, *dol.*, and *pp*. Vln. II and Vle. have dynamics *rinf.* and *pp*. Vc. has a steady bass line.

Primjer 36: Doslovno ponavljanje dvotaktne fraze, t. 45-49

Example 37 shows a musical score for measures 118-126. It consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. The Vln. I and Vln. II staves show a repeating four-measure phrase. Vle. and Vc. have a steady bass line.

Primjer 37: Doslovno ponavljanje četverotaktne fraze, t. 118-126

Harmonijske su progresije jednostavne i većinom obuhvaćaju područje tonike i dominante određenog tonaliteta, a rjeđe zalaze u subdominantno područje (uglavnom kad su u pitanju kadence). Iako je cijeli stavak skladan u ozračju dijatoničke, postoji nekoliko mjesta u kojima skladatelj koristi kromatske spojeve (primjeri 38 i 39).

Primjer 38: Kromatska tercna veza, t. 65-66

Primjer 39: Kromatska kvintna veza, t. 114-115

Taktovi 66-73 prikazuju dio³¹ sekvence za sekundu silazno kojom se modulira u dominantni tonalitet.

Primjer 40: Dio sekvence za sekundu silazno, t. 66-73

Instrumentalni završetak stavka (t. 148-159) u instrumentalnim dionicama predstavlja reminiscenciju na glazbeni sadržaj uvodnog dijela (kombinacija taktova 8-11 i 20-26).

Primjer 41: Završetak stavka, t. 148-159

³¹ Ovdje se radi o dijelu sekvence jer je izostavljen prvotni model I-IV i njegova transpozicija za sekundu silazno (VII-III).

3.5. Liber scriptus

Peti stavak Mise skladan je za alt solo, flautu, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje. Tonalitet stavka je g-mol, mjera 2/4, a tempo *Andante grazioso*.

Na formalnom aspektu primjetna je slobodnija građa stavka bazirana na ponavljanju motiva u osnovnom tonalitetu te značajniji kontrast na tonalitetnom planu (t. 46) koji jasno odvaja prvi dio od drugog.

Stavak započinje instrumentalnim uvodom u kojem dionica violine I iznosi motiv građen od punktiranog ritma na polovici prve dobe, postepenog uzlaznog melodijskog kretanja do terce toničkog kvintakorda i skoka na vođicu. Izražajnosti ritamskog izraza u vodećoj gudačkoj dionici u prvom taktu doprinosi jedna od osnovnih značajki ove melodijsko-ritamske cjeline, sinkopirani ritam. U komplementarnom ritmu, nakon osminkne pauze, motiv donose violina II i viola, dok se, naposljetku prvog takta, isti punktirani ritamski obrazac javlja u flauti. Na doslovno ponovljeni prvi takt naslanja se kadenca na dominantni g-mola, a već ustaljeni način oblikovanja manjih cjelina nastavlja se transpozicijom prvog četverotakta u subdominantni tonalitet, c-mol (t. 5-8). Nakon toga slijedi prijelaz u Es-dur, a potom povratak u osnovni g-mol pomoću silaznog niza paralelnih sekstakorda te potvrda osnovnog tonaliteta (t. 16-24).

Andante grazioso

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vle.

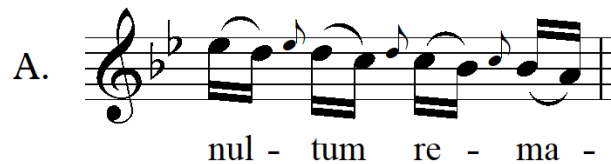
Vc.

Primjer 42: Motiv (t. 1), ponavljanje motiva (t. 2) i kadenca (t. 3-4)

U solističkoj dionici alta prevladava postepeno melodijsko kretanje s povremenim skokovima (najveći skok je za malu sekstu uzlazno i silazno). Melodija je uglavnom dijatonska s rijetkim nastupima kromatike. Repetirani tonovi česta su pojava u altovskoj dionici, bilo da se radi o tonu koji se ponovi više puta uzastopno (npr. t. 50-51) ili o silaznom melodijskom nizu u kojem svakom ponovljenom tonu prethodi predudar (t. 58).

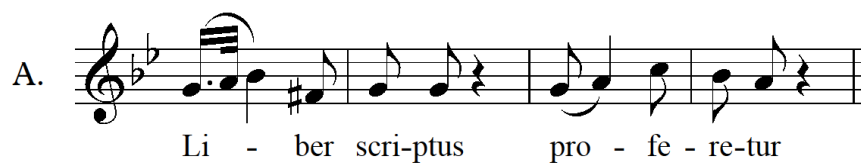


Primjer 43: Repetirani ton u altu, t. 55-57



Primjer 44: Ponavljanje tonova u altu, t. 58

Solistička vokalna dionica organizirana je u dvotaktne fraze odijeljene četvrtinskim pauzama (t. 25-30), a bazirana je na čestim ponavljanjima kraćih melodijsko-ritamskih cjelina u manjem intervalskom opsegu.



Primjer 45: Početak solističke dionice alta, t. 25-28

I u ovom stavku su česte promjene tonaliteta. Osim osnovnog g-mola pojavljuju se c-mol, Es-dur, d-mol (relativno kratko) i B-dur – molski tonaliteti na glavnim stupnjevima te njihove paralele, što ukazuje na tonalitetni plan baroknih formi.³² Skladatelj rado pribjegava kolorističkim efektima mutacije.

³² Usp. Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986), 136.

Trozvuci koje je Resti upotrijebio u ovom stavku su kvintakordi na I., IV., V. i VI. stupnju i sekstakord II. stupnja u g-molu, zatim kvintakordi na I. i IV. stupnju te sekstakord II. stupnja u c-molu, kvintakordi na I., II. i IV. stupnju i sekstakord I. stupnja u Es-duru, kvintakordi na I., II. i IV. stupnju i sekstakord II. stupnja u B-duru te kvintakord na I. stupnju i sekstakord VII. stupnja u d-molu. Od četverozvuka zastupljeni su septakordi na V. i VII. stupnju. Septakord VII. stupnja prisutan je samo u osnovnom obliku, a dominantni septakord pojavljuje se u prvom i drugom obratu akorda. Pojavljuje se i kadencirajući kvartsekstakord na V. stupnju u svim zahvaćenim tonalitetima.

Česta je izmjena tonike i dominante (D7), koja uzastopno traje i po nekoliko taktova (primjer 46).

The musical score for Primjer 46 consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The Vln. I staff has dynamic markings 'rinf.' in the first two measures and 'p' in the third. The Vln. II staff has a continuous eighth-note accompaniment. The Vle. staff has dynamic markings 'p' in the second and fourth measures, and 'rinf.' in the third. The Vc. staff has a dynamic marking 'p' at the beginning.

Primjer 46: Izmjena toničke i dominantne harmonije, t. 51-55

Neakordni tonovi u ovome stavku su prohodni i izmjenični tonovi, varijante izmjeničnih tonova i zaostajalice (silazne: 9-8, 7-6, 4-3). Melodijsku izražajnost skladatelj je postizao uporabom varijanti izmjeničnih tonova u vidu alteriranih i dijatonskih stupnjeva.

The musical score for Primjer 47 is a single staff for Vln. I in 3/4 time with a two-flat key signature. It features a melodic line with various intervals, including chromatic and diatonic alterations, and some accidentals.

Primjer 47: Varijante izmjeničnih tonova, t. 36-40

Prijelazi iz jednog tonaliteta u drugi ostvareni su dijatonskom i kromatskom vezom. Iz c-mola u Es-dur modulira se preko zajedničkog akorda f-as-c, koji je IV. stupanj u c-molu i II. stupanj u Es-duru. Iz Es-dura u B-dur modulira se pak preko kvintakorda es-g-b, I. stupnja u Es-duru i IV. stupnja u B-duru. Pomoću kromatske kvintne srodnosti akorda ostvarena je modulacija iz d-mola u g-mol.

Zanimljiv je dijatonski prijelaz iz B-dura u d-mol koji se odvija u okviru silaznog niza paralelnih sekstakorda (primjer 48). Na isti je način ostvaren povratak iz subdominantnog c-mola u osnovni g-mol (t. 13-16).

The musical score for Example 48 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), and Cello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a descending sequence of parallel sext chords. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

Primjer 48: Silazni niz paralelnih sekstakorda, t. 72-75

Može se reći kako je u ovome stavku naglašen odnos T – S, primjerice na razini formalne građe, tj. u okviru transponiranih malih glazbenih rečenica.

The musical score for Example 49 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), and Cello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a four-measure phrase in the basic tonality (C minor) and its transposition to the subdominant key (F minor). The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando). Chord symbols are provided below the staff: g: I, VII^b I, VII^b I II^o, V^b 3, c: I, VII^b I, VII^b I II^o, V^b 3.

Primjer 49: Prva četverotaktna fraza u osnovnom tonalitetu i transpozicija u subdominantni tonalitet, t. 1-8

Navedeni tonaliteti afirmirani su trima glavnim harmonijskim funkcijama u vidu kadencnih obrazaca T – S – D – T.

Kao i u prethodnom stavku česta su doslovna ponavljanja dvotaktnih i četverotaktnih fraza (primjeri 50 i 51).



Primjer 50: Ponavljanje dvotakta, t. 63-66



Primjer 51: Ponavljanje četverotakta, t. 56-63

Na planu instrumentacije gudači imaju ulogu pratnje, a violina I nekad i udvaja dionicu alta. Flauta uglavnom nadopunjava glazbeni sadržaj gudača, a na nekim mjestima udvaja violinu I u oktavi.

3.6. Quid sum miser

Šesti stavak Mise skladan je za sopran solo, tenor solo, flautu, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje u B-duru, 2/2 mjeri i tempu *Larghetto*. Flauta, kao jedini zastupljeni puhački instrument u ovom stavku, ima ulogu udvajanja dionica violine I i II i solo glasa. Stavak ima više dijelova koji se mogu razlučiti usporedno s promjenama na tonalitetnom planu. Slobodnije je forme koja se oblikuje uzastopnim ili naknadnim ponavljanjem dvotaktnih ili četverotaktnih fraza.

Instrumentalni uvod u ovom stavku kraći je nego u ostalima. Donosi cjelokupan glazbeni materijal stavka kojeg obilježavaju razvijenost melodijske linije, ujednačeni harmonijski ritam, kretanje u paralelnim tercama, sekstama i decimama kao elementima dalmatinskog podneblja u kojem je skladatelj živio i djelovao. Prve uvodne taktove obilježava lirski karakter.

Početak čini cjelina od šest taktova (primjer 52) s dvije trotaktne fraze i konačnom kadencom na tonici B-dura. Posebnu draž širokom luku razvijene melodike daju prohodni tonovi, anticipacije te dvostruka appoggiatura na tonički kvintakord (t. 6).

Primjer 52: Početak stavka, t. 1-6

Na početku, kao što je bio slučaj i u prethodnim stavcima, violina I donosi vodeću melodijsku misao, kako u instrumentalnom uvodu tako i u trenutku pojave prve solističke vokalne dionice (t. 14). U daljnjem tijeku stavka najviša dionica gudačkog korpusa javlja se u ulozi pratnje. Vokalna tenorska dionica nastupa u 34. taktu, a od 60. takta do kraja stavka ima razvijeni duet sa sopranom.

Melodija soprana uglavnom se kreće postupno i dijatonska je, izuzev pojave nekoliko alteriranih prohodnih i izmjeničnih tonova. Jedini veći skok čini interval male sekste silazno. Već po uključivanju u 14. taktu primjetna je, kao i u instrumentalnom uvodu, pauza u ritamskoj figuri, važna s aspekta izražajnosti vokalnog fraziranja. Dionica soprana kreće se u notnim vrijednostima od osminke do polovinke. Izuzetak čini takt 27, u kojem se stih „cum vix justus“ kreće u šesnaestinkama (primjer 53).

S.
 Quid sum mi - ser tunc _____ di - ctu - rus

Primjer 53: Pauza u početnoj ritamskoj figuri i postupno kretanje dionice soprana, t. 14-16

S.
 cum ___ vix ___ ju stus sit ___ se

Primjer 54: Ponavljanje stiha „cum vix justus“ u šesnaestinkama, t. 27

Za razliku od sopranske dionice, melodija drugog solo glasa (tenora) zasniva se na akordnoj rastvorbi, a njoj prethodi energični prijelaz u *ff* dinamici kojim se najavljuje tekstovni sadržaj novog dijela. Za vrijeme razlaganja akorda u tenoru instrumentalne dionice izvode iste te akorde u vidu repetiranih tonova.

T.
 Rex tre - men-dae

Primjer 55 (a): Razloženi tonički kvintakord u dionici tenora, t. 34-35

T.
 ma - je -

(b): Razlaganje dominantnog septakorda u dionici tenora, t. 38

U ovome stavku prevladava dijatonika. Osim osnovnog tonaliteta prisutni su Es-dur, c-mol, As-dur, f-mol, F-dur i g-mol.

Brža izmjena akordnih tvorbi na dijatonskim i kromatskim stupnjevima B-dura doprinosi porastu harmonijske gustoće. Takve epizode se često „oslobađaju“ zastojem na septakordu VII. stupnja (primjer 56).

Harmonic analysis for Example 56:

B: I⁶ V² I⁶ V² I⁶ D/II II D/II II I VII⁷ I V⁷ D/VI VI II⁶ V I

Primjer 56: Harmonijska gustoća u t. 7-13

Od četverozvuka se uglavnom pojavljuju dominantni septakord u temeljnom obliku i obratima te septakord VII. stupnja. Trozvuci u ovom stavku su kvintakordi i sekstakordi na glavnim stupnjevima, kvintakordi na II. i VI. stupnju, sekstakord II. stupnja i zaostajalični kvartsekstakord na V. stupnju.

Većina prijelaza iz tonaliteta u tonalitet, osim onog iz As-dura u f-mol, po vrsti je dijatonska. Iz B-dura u subdominantni Es-dur modulira se pomoću zajedničkog akorda b-d-f koji predstavlja tonički akord u B-duru, a dominantni u Es-duru. Od 25. takta nadalje učestale su promjene tonaliteta. Tonaliteti se nižu po silaznim tercama (Es, c, As, f). Iz Es-dura u molsku paralelu (c-mol) dijatonski se modulira pomoću kvintakorda c-es-g, a iz c-mola u As-dur pomoću napuljskog sekstakorda f-as-des kao zajedničkog akorda. Kromatska modulacija iz As-dura u f-mol vrši se pomoću kromatske tercne srodnosti akorda (As: I – f: V⁶; primjer 57).

Primjer 57: Kromatska tercna veza, t. 48-49

Sukladno već spomenutim postupcima primjene mutacije i kolorističkim efektima koji se tako ostvaruju, a u cilju podcrtavanja značenja riječi, i u ovom je stavku istaknuta svjetlija boja durskog tonskog roda umjesto očekivanog f-mola. Taj akord na formalnom planu najavljuje novi dio u kojem dominira duet soprana i tenora (primjer 58).

Primjer 58: Mutacija iz f-mola u F-dur, t. 58-59

Nakon F-dura (t. 60-76) slijedi povratak u osnovni B-dur, i to putem kromatske promjene akorda c-e-g (dominanta F-dura) u c-es-g (II. stupanj B-dura). Posljednja modulacija iz B-dura u g-mol također je kromatska, a ostvarena je pomoću kromatske terčne srodnosti akorda (spoj kvintakorda b-d-f s kvintakordom d-fis-a). Povratak u osnovni B-dur odvija se putem sekvence čiji se dvotaktni model u g-molu i Es-duru nakon početnog iznošenja ponovi jedan put. Prvi takt modela pripada toničkoj harmoniji, a drugi dominantnoj koja se u ponavljanju spaja sa VI. stupnjem, tonikom sljedećeg tonaliteta. Kromatskom tercnom vezom modulira se u osnovni tonalitet (t. 97/98). U posljednjim taktovima stavka događa se uklon u subdominantno područje. Stavak završava savršenom autentičnom kadencom u B-duru.

Primjer 59: Sekvenca u t. 85-95

3.7. Quaerens me

Sedmi stavak Mise skladan je za sopran solo, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje. Ovo je jedini stavak u kojem ne svira flauta. Tonalitet stavka je d-mol, mjera 2/4, a tempo *Larghetto grazioso*. Jasno se mogu razlikovati tri drugačija dijela, od kojih se posljednji pojavljuje više puta (u F-duru i d-molu te u naznakama u g-molu).

Početak donosi dvije četverotaktne rečenice (primjer 60): prva je u osnovnom d-molu, a druga, varirana, u subdominantnom g-molu. Sinkopiranu melodijsku liniju u dionici violine I skladatelj dodatno ističe uporabom *sforzanda* pomičući tako pravilni metarski naglasak na drugu polovicu prve dobe. Nakon druge rečenice slijedi povratak u d-mol, kratki zastoj na dominantni d-mola te šest taktova potvrde osnovnog tonaliteta.

Primjer 60: Prva četverotaktna glazbena rečenica s kadencom na tonici d-mola i druga s kadencom u subdominantnom tonalitetu, t. 1-8

Gudači imaju ulogu pratnje, a violina I donosi melodiju kojom će kasnije započeti sopranska solistička dionica.

Primjer 61: Početak dionice solo soprana, t. 24-27

U većinom dijatonskoj melodijskoj liniji soprana prevladava postupno kretanje s povremenim skokovima (najveći skok je onaj za čistu kvintu uzlazno). Primjetna su sekvenciranja kratkih fraza baziranih na izraženom ritmu i malom melodijskom opsegu uzrokovanom uporabom

kromatike (primjer 62). Notne vrijednosti u navedenoj dionici kreću se od tridesetdruginke kao najkraće do četvrtinke s točkom kao najdulje.

S. 

tan tus_ la-bor tan-tus_ la-bor non

Primjer 62: Kromatika u dionici soprana, t. 33-35

Skladatelj često ponavlja tonove u dionici soprana nekoliko puta uzastopno, čime postiže recitativni karakter kraćeg glazbenog odlomka (primjer 63) ili ponavljanjem u svrhu vokalnog fraziranja, primjerice za vrijeme stiha „sedisti lassus redemisti“ (primjer 64).

S. 

ju-ste ju-dex ul - ti - o-nis

Primjer 63: Ponovljeni tonovi u dionici soprana, t. 42-44

S. 

se-dis-ti las-sus re - de - mi - sti_re - de -

Primjer 64: Ponavljanje tonova u dionici soprana, t. 77-79

Što se tiče tonalitetskog plana, uz osnovni d-mol javljaju se g-mol (subdominantni tonalitet), F-dur (paralelni tonalitet) i B-dur (paralela subdominante).

Trozvuci koje skladatelj koristi su kvintakordi na I., IV., V. i VI. stupnju i sekstakordi I. i V. stupnja u d-molu, kvintakordi na I. i V. stupnju i sekstakordi I. i II. stupnja u g-molu, zatim kvintakordi na I., II., IV. i V. stupnju i sekstakordi II. i V. stupnja u F-duru te kvintakordi na I. i VI. stupnju u B-duru. Od četverozvuka, kao i u prethodnim staccima, uglavnom se

pojavljuju dominantni septakord s obratima (u ovom slučaju kvintsektakord i sekundakord) te septakord VII. stupnja.

Kao u prethodnim stavcima, zanimljivo je spomenuti mjesta s porastom harmonijske dinamike (primjer 65).

The musical score for Example 65 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat). The score shows a sequence of chords: F: I, D/IV, IV, D/VI, VI, VII°, I, II°, V⁴, 3, I. The chords are indicated by Roman numerals and figured bass notation below the bass staff.

Primjer 65: Promjena harmonije na dobi, t. 55-60

Akordi koji u ovom stavku proširuju tonalitet su dominanta za dominantu u obliku smanjenog septakorda ili povećanog sekundakorda, dominantna za IV. stupanj u obliku sekstakorda, dominantnog septakorda, kvintsektakorda, sekundakorda ili smanjenog septakorda te dominantna za II. stupanj u obliku dominantnog kvintsektakorda.

Prijelazi iz jednog tonaliteta u drugi većinom su dijatonski. U spoju d-mola i F-dura (prijelaz s 40. na 41. takt, primjer 66), kao i kasnije d-mola i B-dura (prijelaz s 90. na 91. takt, primjer 67) primjetan je tonalitetni skok. U oba slučaja odlomak d-mola završava dominantom poslije koje slijedi pauza s koronom. Neposredno iza toga, u sljedećem taktu, počinje novi tonalitet. Na prijelazu iz 90. u 91. takt uloga četvrtinske pauze čini se još značajnijom s obzirom na to da drugi akord u odnosu V-VI postaje nova tonika.

The musical score for Example 66 shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It illustrates the transition from D minor to F major. The score shows a sequence of chords: D minor, F major, and D minor. The chords are indicated by Roman numerals and figured bass notation below the bass staff.

Primjer 66: Prijelaz iz d-mola u F-dur, t. 40-41

The musical score for Example 67 shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It illustrates the transition from D minor to B major. The score shows a sequence of chords: D minor, B major, and D minor. The chords are indicated by Roman numerals and figured bass notation below the bass staff.

Primjer 67: Prijelaz iz d-mola u B-dur, t. 90-91

Iz F-dura u g-mol modulira se preko zajedničkog akorda d-f-b, sekstakorda IV. stupnja u F-duru koji postaje sekstakord III. stupnja u g-molu. Povratak iz g-mola u osnovni d-mol ostvaruje se pomoću kvintakorda g-b-d. Posljednja dijatonska modulacija iz B-dura u d-mol ostvarena je istim akordom, tj. VI. stupnjem B-dura kao zajedničkim kvintakordom.

Zastupljeni neakordni tonovi u ovom stavku su prohodni i izmjenični tonovi, zaostajalice (silazne: 9-8, 7-6, 6-5, 5-4, 4-3 i uzlazna 7-8) i appoggiature.

Iako je i u prethodnim staccima Resti koristio napuljski sekstakord, taj akord je u sedmom stavku posebno istaknut zbog toga što se nalazi u srži osnovne glazbene ideje predstavljene već u prvoj maloj rečenici (t. 1-4).

Primjer 68: Napuljski sekstakord u prvoj četverotaktnoj frazi, t. 1-4

Što se tiče harmonijskih progresija, česte su izmjene toničke i dominantne funkcije, i to u dijelovima kad po prvi put nastupe F-dur (taktovi 41-47, primjer 69) i B-dur (taktovi 91-96).

Primjer 69: Izmjena toničke i dominantne funkcije, t. 41-47

Na početku i na kraju stavka prisutna je proširena kadenca (I – V – VI – N6 – V – I) s uporabom napuljskog sekstakorda kao predstavnika subdominantne funkcije (primjer 70).

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Primjer 70: Proširena kadenca s napuljskim sekstakordom, t. 20-23

3.8. Ingemisco

Osmi stavak napisan je za mješoviti zbor, flautu, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje. Tonalitet je f-mol, mjera 2/2, a tempo *Largo assai*.

Forma ovog stavka je slobodna. Ima naznake dvodijelnosti zbog ponavljajućeg teksta. Za razliku od prethodnih stavaka, ovaj nema instrumentalni uvod.

Gotovo tijekom cijelog stavka gudači sviraju pratnju. Dok violina I izvodi karakterističnu figuru s varijantom izmjeničnog tona, violina II i viola imaju sinkopirani ritam, a violončelo pulsaciju basovske vokalne dionice u vidu četvrtinki.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/2. Vln. I plays a melodic line with eighth notes and rests. Vln. II plays a rhythmic pattern of eighth notes. Vle. plays a simple bass line with quarter notes. Vc. plays a simple bass line with quarter notes.

Primjer 71: Pratnja u gudačima, t. 1

I u ovom stavku skladatelj polazi od principa imitacije, i to u parovima muških i ženskih vokalnih dionica (bas – alt, tenor – sopran). Na samome početku dionici basa pridružuje se dionica alta te skupa tvore dvoglasje u čije je postepeno kretanje utkana kromatika: započinju unisono (odnosno ekvisono) od tonike f-mola i kreću se protupomaku do tona c. Nakon dva takta pridružuju im se sopran i tenor, što upućuje na kanonsku imitaciju.

The image shows a musical score for a vocal ensemble with four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/2. The lyrics are: S. In - ge - mi - sco tam - quam; A. In - ge - mi - sco tam - quam re - us; T. In - ge - mi - sco tam - quam; B. In - ge - mi - sco tam - quam re - us cul - pa. The score illustrates imitative entry, with the bass part starting first, followed by the alto, then the soprano and tenor.

Primjer 72: Prikaz imitacije u zbornom sastavu, t. 1-5

Specifičnost ovog stavka ogleda se i na tonalitetnom planu. Naime, iz mikroperspektive očite su brojne tonikalizacije određenih stupnjeva uzrokovane odnosima V-I i kromatskim spojevima akordâ. Zanimljivo je izdvojiti šesterotaktni lanac kromatskih kvintnih veza kojim se priprema dominantna As-dura (primjer 73).

S.
re - us cul - pa ru - bet vul - tus vul - tus me - us

A.
ru - bet cul - pa ru - bet vul - tus vul - tus me - us

T.
re - us cul - pa ru - bet vul - tus me - us

B.
ru - bet cul - pa ru - bet ru - bet vul - tus me - us

Primjer 73: Lanac kromatskih veza, t. 6-11

U taktu 11 slijedi kratki ukлон u paralelni As-dur, točnije na njegovu dominantu, nakon koje se u razmaku od šest taktova pomoću kromatske terčne veze odvija povratak na dominantu osnovnog f-mola (takt 16).

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Primjer 74: Zastoj na dominantu As-dura, t. 11-16

Trozvuci koje skladatelj u ovom stavku koristi su kvintakordi na I., IV. i V. stupnju te sekstakordi I., II., IV. i V. stupnja, a od četverozvuka dominantni i smanjeni septakord.

Što se tiče sekundarnih dominantni, pojavljuju se dominantna za IV. stupanj u obliku dominantnog septakorda i sekundakorda te sekstakorda VII. stupnja i dominantina dominantna u vidu povećanog sekstakorda, dominantnog septakorda i smanjenog septakorda.

Od neakordnih tonova Resti upotrebljava prohodne i izmjenične tonove, silazne zaostajalice i pedalni ton. Najupadljivija vrsta neakordnih tonova je varijanta izmjeničnog tona koja se nalazi u dionici violine I tijekom gotovo cijelog stavka (vidi primjer 71).

Dulji pedalni ton na dominantni f-mola prikazan je u sljedećem primjeru. Osim izmjene dominantne i toničke harmonije nad dominantnim pedalom javlja se epizoda sa silaznim tetrakordom prirodnog f-mola u dionici violine I i tenora.

The image shows a musical score for Example 75, consisting of two systems of four staves each. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. The key signature has one flat (F major), and the time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the passage, with the first violin playing a descending tetrachord (F4, E4, D4, C4) and the cello playing a similar descending line. The second system continues the passage, showing the resolution of the dominant chord to the tonic.

Primjer 75: Zastoj na dominantni f-mola, t. 26-38

Isti silazni tetrakord primjetan je u basovskim dionicama u taktovima 39 i 40 (primjer 76). Niz je harmoniziran sljedećim akordima: I – D/IV² – IV⁶ – D/IV^{4/3}.

S. sup - pli -

A. sup - pli - can - ti

T.

B. sup - pli - can - ti

Primjer 76: Frigijski pomak u dionici basa, t. 39-40

Statičnost u vokalnim dionicama razigravaju sinkopirane prateće figure u gudačkom sastavu, a na harmonijskom planu prisutnost alteriranih akorda, čak i u međusobnim kromatskim spojevima.

3.9. Oro supplex

Deveti stavak Mise skladan je za tutti sastav (mješoviti zbor, flauta, oboa I i II, horna I i II in C, violina I i II, viola, violončelo i orgulje). Tonalitet stavka je a-mol, mjera 2/4, a tempo *Largo*.

S formalnog aspekta, stavak *Oro supplex* pisan je u obliku složene trodjelne pjesme sa skraćenom reprizom. Poslije jedanaesterotaktnog instrumentalnog uvoda slijedi A-dio (*Largo*; t. 12-75). Na početku B-dijela mijenja se tempo (*Allegretto*; t. 76-94). Slijedi reprizni a'-dio u skraćenom obliku (*Primo tempo*; t. 95-113). Taktovi 95-108 u posljednjem dijelu su ponovljeni taktovi 56-69, a zadnjih pet taktova zaokružuju stavak pojavom riječi *Amen* koja je bila tekstovna okosnica B-dijela.

Instrumentalni uvod donosi dvotaktni motiv; prvi dio motiva ritamski je sastavljen od sinkope (t. 1), a drugi od punktiranog ritma (t. 2). Taj se motiv doslovno ponovi neposredno nakon prvog dvotakta (t. 3-4). U drugom ponavljanju zadržava ritamski obrazac (t. 5-6), ali mijenja harmonijski kontekst iz kojeg proizlaze i promjene u melodijskoj komponenti.

Nakon izmjene subdominantne i DD harmonije uspostavlja se dominantni akord kojim završava instrumentalni uvod.

Primjer 77: Motiv i ponavljanja, t. 1-6

Puhači nemaju razvijenu melodiju, već sviraju ležeće tonove ili u reduciranom obliku podržavaju vodeću melodijsku liniju. Prateći odnos zadržan je i u dionici violine I.

Nakon instrumentalnog uvoda nastupa solo tenor. Za vrijeme tenorske dionice puhači pauziraju. Vokalnu dionicu skladatelj gradi ponavljanjem dvotaktnih fraza u potpunosti uvažavajući tekstovnu akcentuaciju (primjer 78).

T. O - ro sup-plex et ac - cli-nis cor con - tri - tum qua - si - ci - nis

Primjer 78: Ponavljanje dvotaktnih fraza u dionici solo tenora, t. 12-19

Što se tiče zorskog sloga, karakteristično je prožimanje homofonije i polifonije. Npr., od takta 36 skladatelj koristi postupak imitacije, ovaj put ne u parovima kao prethodnih nekoliko puta, nego izmjenom zasebnih dionica u razmaku od dva takta, i to sljedećim redom: sopran, tenor, alt, bas. Tijekom nastupa basovske dionice postupno se formira četveroglasje.

S. ju - di - can - dus ho - mo - re - us

A. ju - ci - can - dus ho - mo -

T. ju - di - can - dus ho - mo - re - us

B. ju - di - can - dus ho - mo - re - us ho - mo - re - us hu - ic er - go par - ce

S. ju - di - can - dus ho - mo - re - us hu - ic er - go par - ce

A. re - us ho - mo re - us hu - ic er - go par - ce

T. ju - di - can - dus ho - mo - re - us hu - ic er - go par - ce

B. ju - di - can - dus ho - mo - re - us ho - mo - re - us hu - ic er - go par - ce

Primjer 79: Imitacija u glasovima u razmaku od dva takta, t. 36-47

Jedina modulacija u stavku nalazi se u A-dijelu i pritom se zahvaća paralelni C-dur.

Trozvuci koje je skladatelj ovdje koristio su kvintakordi na I., IV., V. i VI. stupnju, sekstakordi I., II. i IV. stupnja te kvartsekstakord IV. stupnja u a-molu te kvintakordi na I., II., IV. i V. stupnju i sekstakord II. stupnja u C-duru. Od četverozvuka prisutni su dominantni septakord i smanjeni septakord. Od sekundarnih dominanti pojavljuju se dominantna za IV. stupanj u obliku dominantnog kvintsekstakorda i sekundakorda, dominantna za dominantu u obliku dominantnog kvintsekstakorda, povećanog kvintsekstakorda i smanjenog septakorda te dominantna za VI. stupanj u obliku dominantnog kvintsekstakorda.

Česta je upotreba povećanog kvintsekstakorda u kadenci, kada je prisutno kruženje oko dominantne a-mola (primjer 80).

Primjer 80: Povećani kvintsekstakord , t. 8-11

Od neakordnih tonova zastupljeni su prohodni i izmjenični tonovi, anticipacije (primjer 80) i pedalni ton nad kojim će se izmjenjivati akordne strukture glavnih harmonijskih funkcija. Vrlo su česti sudari izmjeničnih tonova s akordnima zbog istovremene pojave ostinatne figure u unutarnjim dionicama gudačkog sastava, basovskog toničkog pedala i razloženih akorda u dionici violine I (primjer 81).

Primjer 81: Ostinatna figura u unutarnjim dionicama gudačkog sastava, basovski tonički pedal i razloženi akordi u dionici violine I, t. 35-42

Izmjena akorda nad pedalnim tonom česta je pojava tijekom cijele Mise. Jedan od primjera se nalazi u taktovima 27-35 gdje vokalna basovska dionica preuzima tu ulogu, dok se u ostalim glasovima izmjenjuju sljedeći akordi: V – DD – V⁷ – I^{#3} – I – V – V⁴.

S. La - cri - mo - sa di - es il - la di - es il - la qua re - sur-get ex fa - vil - la

A. La - cri - mo - sa di - es il - la di - es il - la qua re - sur-get ex fa - vil - la

T. fi - nis qua re - sur-get ex fa - vil - la

B. La - cri - mo - sa di - es il - la di - es il - la qua re - sur-get ex fa - vil - la

Primjer 82: Pedalni ton na dominantni a-mola, t. 27-35

Povratak iz C-dura u a-mol ostvaren je kromatskom tercnom srodnošću akorda; naime, tonika C-dura kromatski se spaja s dominantom za IV. stupanj a-mola (kvintsekstakord cis-e-g-a).

U srednjem dijelu zbor pjeva na riječ *Amen*. Taj se dio odlikuje izmjenom toničke i dominantne harmonije u a-molu, zatim uzlaznim pomakom e-fis-gis-a u basu (oblikovanome šesnaestinskim figurama) te sekvencom po silaznim sekundama, odnosno po silaznom kvintnom krugu. Sekvenca nije modulirajuća, kao što je to najčešće bio slučaj u instrumentalnim baroknim vrstama, nego započinje i završava tonikom a-mola (primjer 83).

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

a: I IV VII⁶ III VI⁶ II V⁶ I

Primjer 83: Sekvenca po silaznom kvintnom krugu, t. 80-84

3.10. Offertorium (Domine Jesu Christe)

Deseti stavak Mise skladan je za tutti sastav (mješoviti zbor, flauta, oboa I i II, horna I i II in Es, violina I i II, viola, violončelo i orgulje). Tonalitet je Es-dur, mjera 4/4 (C), a tempo *Non molto largo*.

Stavak započinju gudači rastvorbom toničkog kvintakorda u već poznatom ritamskom obrascu početnog motiva iz prvog stavka. Instrumentalni uvod relativno je kratak. Naime, vokalne dionice nastupaju već u petom taktu.

Uvod se sastoji od motiva, njegovog ponavljanja u okviru toničke harmonije te dva zaključna takta (1+1+2) s izmjenom dominantnog kvintsektakorda i toničkog kvintakorda i polovičnom kadencom na dominantni.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time and E major. It consists of four measures. The first measure shows the initial motif: Vln. I and II play a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vle. and Vc. play a half note G3. The second measure repeats the motif. The third measure shows a change in the Vle. and Vc. part, playing a half note G3 and a half note A3. The fourth measure shows a change in the Vln. I and II part, playing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Vle. and Vc. part continues with a half note G3 and a half note A3. The dynamic marking *p* (piano) is present in the first measure of each instrument part.

Primjer 84: Motiv, ponavljanje motiva i kadenca, t. 1-4

Instrumentalni sastav, kao i dosad, ima prateću funkciju, s tim da su gudači po glazbenom sadržaju puno bliži vokalnim dionicama: nekad ih udvajaju, a nekad se kreću u sitnijim notnim vrijednostima. Puhači, pak, imaju dulje notne vrijednosti, pogotovo horne: uglavnom sviraju u kvintama, sekstama, tercama i oktavama, a često i unisono. Flauta i oboe su po glazbenom sadržaju bliže gudačima i zborskim dionicama; često ih udvajaju ili pak podržavaju akord u duljim trajanjima.

Kao i u prethodnom stavku, u vokalnim se dionicama prožimaju homofonija i polifonija. Skladatelj često koristi postupak imitacije, i to uglavnom ponavlja jednotaktne fraze u razmaku od pola takta (primjer 85). Na taj način ostaje dosljedan principu uvođenja glasova u vidu kanonske imitacije.

S. li - be-ra e - as

A. li - be-ra e - as

T. li - be-ra e - as li - be-ra e - as

B. li - be-ra e - as li - be-ra

Primjer 85: Imitacija jednotaktne fraze, t. 13-14

Usljed takvog postupka vokalne dionice istovremeno pjevaju različiti tekst (primjer 86).

S. scu-rum sed si-gni-fer san - ctus Mi - cha-el re-prae-sen - tet re-prae - sen - tet e - as in lu-cem san -

A. re-prae-sen - tet e - as in lu-cem san -

T. scu-rum sed si-gni-fer san - ctus Mi - cha - el re-prae-sen - tet e - as in lu-cem san -

B. scu-rum si - gni-fer san - ctus Mi - cha - el re - prae - sen - tet e - as in lu-cem san -

Primjer 86: Različiti tekst u vokalnim dionicama, t. 22-27

Tonaliteti koji se pojavljuju u ovome stavku su osnovni Es-dur, dominantni B-dur koji se isprepliće s istoimenim b-molom, paralelni c-mol te subdominantni As-dur.

Primijenjeni trozvuci su kvintakordi na I., II., V. i VII. stupnju, zaostajalični kvartsektakordi na I. i V. stupnju i sektakordi I. i II. stupnja u Es-duru, zatim kvintakordi na I., II., IV. i V. stupnju, sektakordi I., IV. i V. stupnja te kvartsektakord na I. stupnju u B-duru.

U c-molu prisutne su samo tonička i dominantna harmonija, i to kvintakordi na I. i V. stupnju, sekstakord I. stupnja te kvartsekstakord na I. stupnju, a u As-duru kvintakordi na I., II., IV. i V. stupnju, sekstakord IV. stupnja te zaostajalični kvartsekstakord na V. stupnju.

Četverozvuci pripadaju uglavnom dominantnoj sferi, iako je primjetna i uporaba septakorda II. stupnja.

Povremene epizode u stavku donose bržu izmjenu akorda u međusobnom kromatskom odnosu.

Primjer 87: Alteracije i kadenca u b-molu, t. 15-18

Sekundarne dominante su po strukturi uglavnom obrati dominantnog septakorda (dominante za II. i IV. stupanj) ili češće, konkretno u ovom stavku, povećani kvintsekstakord i terckvartakord kao DD. Primjena povećanih akorda najviše je istaknuta neposredno prije kadenca na dominanti. Takvi se manji zastoji nerijetko baziraju i na ponavljanju tih progresija (primjer 88).

Primjer 88: Povećani terckvartakord kao DD i dominantna u Es-duru, t. 56-59

Od neakordnih tonova skladatelj je koristio prohodne i izmjenične tonove te pedalni ton, najčešće na tonici i dominantni. U donjem primjeru vidljiva je primjena oznaka *f* i *p* koje ovdje sugeriraju naglasak početne šesnaestinke na svakoj dobi.

The musical score consists of four staves. The top staff (Vln. I) features a melodic line with eighth-note patterns, alternating between forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The second staff (Vln. II) plays chords with a forte-piano (*fp*) dynamic. The third staff (Vle.) also plays chords with *fp* dynamics. The bottom staff (Vc.) provides a bass line with a pedal point on the tonic (E) and dominant (B) notes, also marked with *fp*.

Primjer 89: Pedalni ton na dominantni Es-dura, t. 7-10

I u ovom stavku modulacije su prvenstveno dijatonske. Iz osnovnog Es-dura u dominantni B-dur modulira se preko zajedničkog akorda b-d-f koji ima dominantnu funkciju u Es-duru, a u ciljnom B-duru toničku. Kao što je već navedeno, B-dur se isprepliće s istoimenim b-molom, a mutacija se obično događa poslije dominantnog akorda. Povratak u Es-dur jednak je modulaciji iz Es-dura u B-dur (preko kvintakorda b-d-f).

Nagla promjena tonalitetskog centra postiže se tonalitetnim skokom iz Es-dura u c-mol (t. 43) kad se glazbeni materijal s početka stavka odvija u novom tonalitetnom kontekstu. Nadalje, modulacija iz c-mola u As-dur odvija se pomoću zajedničkog akorda f-as-des, napuljskog sekstakorda u c-molu, a u As-duru sekstakorda IV. stupnja. Jedina kromatska modulacija (ujedno i posljednja u stavku) povezuje dva durska tonaliteta, As-dur i Es-dur, a odvija se pomoću kromatske terčne srodnosti akordâ.

U stavku se uglavnom ne primjenjuju kromatski spojevi, izuzev već spomenutih kromatskih kvintnih veza i kromatskih promjena akorda u početnim taktovima stavka (primjer 90).

Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 Vc.

b: I II² V⁶ D/IV² IV⁶

Primjer 90: Kromatske veze, t. 15-16

Možemo zaključiti da skladatelj gradi oblik uzastopnim i naknadnim ponavljanjem jednotaktnih, dvotaktnih ili četverotaktnih fraza.

3.11. Responsorium (Libera me, Domine)

Posljednji stavak Mise skladan je za tutti sastav (mješoviti zbor, flauta, oboa I i II, horna I i II in Es, violina I i II, viola, violončelo i orgulje). Tonalitet stavka je c-mol, mjera 4/4 (C), a umjesto oznake tempa stoji *Cantabile assai* koji sugerira pjevnu interpretaciju.

Početak stavka vrlo je sličan onome iz *Introitusa*, kako u harmonijskom pogledu, tako i po motivskom materijalu.

Prvih osam taktova, kao i u prvom stavku, tvori periodu s dvije rečenice od četiri takta (1+1+2), od kojih prva završava polovičnom, a druga savršenom autentičnom kadencom (primjer 91). Za razliku od prvog stavka koji motiv donosi unisono, ovdje je od samog početka prisutno višeglasje, što donekle umanjuje dojam težine i prevladavajuće dramatike u prvom stavku.

Nakon periode slijedi novih 8 taktova u kojima se izmjenjuju tonika i dominanta. Uvod završava dominantom c-mola.

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 4/4. The score shows a complex texture with multiple voices. Below the staves, the harmonic progression is indicated: c: I, V7, I6 II6, V4 3, I, V7, I6 II6, V7, I.

Primjer 91: Početak posljednjeg stavka, t. 1-8

U trenutku nastupa zbora instrumentalni sastav ima prateću ulogu; gudači najčešće razvijaju šesnaestinske figure, a puhači udvajaju gudače ili ih nadopunjuju u vidu svojevrsnog odgovora. Horne su u ovome stavku najmanje zastupljene. Intervalski su ograničene na intervale terce i oktave u vidu ležećih ili ponovljenih tonova u duljim notnim vrijednostima.

The image shows a musical score for woodwinds and strings. It is in C minor, 3/4 time, and consists of two measures. The woodwind section includes Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), both playing eighth-note patterns. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), and Violoncello (Vc.), all playing eighth-note patterns. The dynamic marking 'p' (piano) is present in the string parts.

Primjer 92: Puhači i viola kao odgovor motivu, t. 1-2

U vokalnim dionicama prevladava homofonija. Uglavnom sve dionice istovremeno nastupaju, dok se zanimljiva pulsacija sa šesnaestinskom pauzom na dobi ostvaruje u instrumentalnim dionicama.

Osim osnovnog tonaliteta, c-mola, pojavljuju se Es-dur i es-mol.

Od trozvuka skladatelj je koristio kvintakorde na svim stupnjevima osim VII., sekstakorde I., II., IV. i V. stupnja, napuljski sekstakord i zaostajalične kvartsekstakorde na I. i V. stupnju u c-molu te kvintakorde na I., IV. i V. stupnju i sekstakord I. stupnja u Es-duru.

Četverozvuci koji se pojavljuju su dominantni septakord sa svim obratima, kvintsekstakord II. stupnja i terckvartakord VII. stupnja u c-molu te svi obrati dominantnog septakorda, kvintsekstakord II. i III. stupnja u Es-duru. Uporaba napuljskog sekstakorda najčešća je u kadencama. U ovome stavku Resti ga koristi s dodanim tonom c koji zaostaje iz prethodne harmonije (primjer 93). Kao što je već spomenuto, taj se akord tumači i kao kvintsekstakord II. stupnja sa sniženim temeljnim tonom.

122

S. ca - re sae - cu - lum per i - gnem

A. ca - re sae - cu - lum per i - gnem

T. ca - re sae - cu - lum per i - gnem

B. sae - cu - lum per i - gnem

Vln. I

Vln. II *sf p*

Vla.

Vc.

Primjer 93: Napuljski sekstakord u kadenci, t. 122-125

Četverozvuci se također koriste i u funkciji sekundarnih dominanti, pa tako u c-molu skladatelj koristi dominantu za dominantu u obliku dominantnog kvintsekstakorda i povećanog terckvartakorda te dominantu za IV. stupanj u obliku dominantnog sekundakorda. U Es-duru je upotrijebljena dominantna za dominantu u obliku kvintsekstakorda.

Neakordni tonovi u ovome stavku su prohodni i izmjenični tonovi, pedalni ton i silazna zaostajalica na dominantni sekstakord.

Prvi prijelaz iz c-mola u Es-dur ostvaren je tonalitetnim skokom na prijelazu iz 50. u 51. takt (50. takt završava tonikom c-mola, a sljedeći počinje tonikom Es-dura). Modulacija iz Es-dura natrag u osnovni c-mol je kromatska, a ostvaruje se pomoću kromatske promjene akorda b-d-f-g u dominantni kvintsekstakord h-d-f-g. Drugi prijelaz iz c-mola u Es-dur po vrsti je dijatonska modulacija, ostvarena pomoću zajedničkog kvintakorda f-as-c, IV. stupnja u c-molu, tj. II. u Es-duru. Povratak u c-mol odvija se tonalitetnim skokom.

Zanimljivi dio ovog stavka krije se u sekvenci s prividnim dominantnim odnosom akorda. Ta se sekvenca se javlja tri puta tijekom stavka (t. 30-37, t. 63-70 i t. 110-117). Nije modulirajuće naravi pa kadencira na toničkom kvintakordu osnovnog c-mola (primjer 94).

The musical score for Example 94 is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features a descending quintad sequence of chords in C minor. The chords are labeled below the staff as follows: c: I, IV, VII⁶, III, VI⁶, II, V⁶, I. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a key signature of two flats.

Primjer 94: Sekvenca po silaznom kvintnom krugu, t. 30-37

Kao i u 8. stavku (*Ingemisco*), javlja se kretanje po tonovima silaznog tetrakorda prirodnog es-mola u basovskoj dionici, i to u trenutku kada velika terca toničkog kvintakorda Es-dura postaje mala. Violina I i II sviraju šesnaestinsku figuru u tercama (primjer 95).

The musical score for Example 95 is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features a descending tetrad sequence in E-flat minor in the bassoon part. The Violin I and II parts feature a sixteenth-note figure in thirds, marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola and Violoncello parts play a simple harmonic accompaniment. The key signature is two flats.

Primjer 95: Kretanje po tonovima silaznog tetrakorda prirodnog es-mola u basovskoj dionici, t. 55-56

Naposljetku, posebnost ovog stavka čine i posljednji taktovi Rekvijema. Naime, poslije kadence u c-molu modulira se u As-dur pomoću zajedničkog akorda as-c-es. Tonika zahvaćenog tonaliteta može se protumačiti kao frigijski akord u G-duru, tj. u odnosu na posljednji akord ovog stavka, a ujedno i opsežnog vokalno-instrumentalnog djela.

The musical score consists of four staves: Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vle. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is C minor (three flats). The score is divided into five measures. In the final measure, there is a modulation to A major, indicated by a sharp sign on the F line of the treble clef and a sharp sign on the C line of the bass clef. The final chord is a triad of A, C, and E.

Primjer 96: Završetak stavka, t. 132-136

4. USPOREDBA DVAJU IZVORNIKA: RAZLIKE U RUKOPISIMA







Kao što je već navedeno, uz samu partituru u Arhivu Franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku pohranjeno je i šesnaest sveščića, odnosno dioničkih raspisa. Usporedbom dvaju izvornika ustanovljen je veliki broj razlika na planu dinamike, artikulacije, zapisa ritma i nota. U popisu koji slijedi osnovno polazište bili su dionički raspisi prema kojima su se navodile sve postojeće razlike u odnosu na partituru.











Za potrebe ovog dijela rada dionica violine I označena je slovima a, b i c; „a“ se odnosi na postojeći prvi sveščić, „b“ na drugi (duplikat dionice u rukopisu), a „c“ na sveščić violine I sa zbarskim sastavom. Isto to se odnosi i na dionicu violine II (a i b), kao i na zbarske dionice. Stoga, slovo „a“ podrazumijeva sveščić s pojedinom vokalnom dionicom, a slovo „b“ dionicu violine I sa zbarskim sastavom.

Popis razlika u cjelokupnom vokalno-instrumentalnom sastavu opisan je po stavcima i dionicama. Usporedba dvaju izvornika započinje od gudačkih instrumenata; slijede puhači, vokalni sastav i orgulje.





4.1. Introitus

Violina I (a)

- t. 7: osminke umjesto 
- t. 10 i 12: nedostaje  na prvoj noti
- t. 14: nedostaju staccato i legato na zadnje 3 osminke
- t. 15: nedostaje razrješilica na tonu as²
- t. 18: nedostaje luk poviše osminki
- t. 26, 27, 30, 31 i 35: nedostaje 
- t. 32: osminke umjesto 
- t. 38:  umjesto 
- t. 39: 2. doba nema staccato, 3. doba nema luk
- t. 40: nedostaju staccato i legato na posljednje 3 osminke
- t. 41: nedostaje zadnja doba
- t. 42: nedostaje razrješilica na tonu as²


- t. 45:  umjesto 
- t. 53: nedostaje luk na zadnje 3 osminke
- t. 54: nedostaje luk na zadnje dvije dobe
- t. 60:  umjesto 
- t. 63: dvohvat g-f¹ umjesto tona f¹
- t. 67: tonovi a¹ i g¹ umjesto c² i b¹
- t. 69: nedostaje staccato na posljednje 3 osminke
- t. 73: posljednje 3 osminke su tonovi b², g² i es² umjesto c³, g² i f²
- t. 84: osminke umjesto 
- t. 86, 87, 88, 90, 91 i 92: ritam  umjesto 
- t. 96, 97, 100, 101, 105 i 107: nedostaje 
- t. 108: na 2. i 3. dobi ritam  umjesto 

Violina I (b)

- t. 10: *mf*
- t. 11: *rinf.*
- t. 16 i 18: *p* na 3. dobi
- t. 19: *f* na 1. dobi
- t. 20: *p*
- t. 30 i 31: 
- t. 33: *p* od 3. dobe
- t. 34: *rinf.* pa *p*
- t. 35: *p* od 3. dobe; nedostaje luk preko zadnje 3 osminke
- t. 39: *sf p sf p* (svaka je oznaka na različitoj dobi)
- t. 41: *f as* (assai)
- t. 53: nedostaje *p* na 1. dobi
- t. 54: *cr: a p* (crescendo a poco); *f* na zadnjoj noti
- t. 55: kao t. 41
- t. 56: *fp* pa *sf*
- t. 59: *fp*
- t. 83:  umjesto 
- t. 97: nedostaje 

t. 98: *p*; nedostaje luk preko cijelog takta


t. 99: luk preko cijelog takta

t. 100 i 101: nedostaje 

Violina I (c)

t. 1 i 2: nedostaje  na prvoj noti

t. 3: nedostaje oznaka *dol. espres.*

t. 10 i 12: nedostaje  na prvoj noti

t. 12 i 14: nedostaje luk preko posljednje 3 osminke

t. 13: nedostaje ligatura između prve dvije note



t. 17: luk preko posljednje 3 osminke

t. 18: luk preko 3. i 4. dobe

t. 26, 27, 30, 31: nedostaje  na prvoj noti

t. 28: nedostaje oznaka *dol. espres.*

t. 35 i 37: nedostaje  na prvoj noti

t. 38:  umjesto 

t. 39: nedostaje *sf* na 1. dobi; nedostaje luk na 3. dobi

t. 41: nedostaje zadnja doba

t. 42: nedostaje razrješilica na tonu as^2

t. 53: nedostaje luk preko posljednje 3 osminke

t. 54: luk preko 3. i 4. dobe

t. 56: nedostaje *sf* na 1. dobi

t. 62: nedostaje *sf* na zadnjoj dobi


t. 63: dvohvat $g-f^1$ umjesto tona f^1

t. 66: nedostaje oznaka *dol.*

t. 67: tonovi as^1 i g^1 umjesto c^2 i b^1

t. 73: posljednje 3 osminke su tonovi b^2 , g^2 i es^2 umjesto c^3 , g^2 i f^2


t. 83:  umjesto 

t. 96, 97, 100, 101 i 105: nedostaje  na prvoj noti

t. 98: nedostaje oznaka *dol. espres.*

Violina II (a)


t. 3: oznaka *dol. espr.*

t. 5 i 6:  (kao i u dionici violine I)


t. 7: na 3. i 4. dobi ritam  umjesto  

t. 13: na 3. dobi ritam  umjesto 

t. 20: *p*

t. 26 i 27:  (kao i u dionici violine I)

t. 28: na 3. i 4. dobi su tonovi d^2 i c^2 umjesto h^1 i c^2

t. 30 i 31:  (kao i u dionici violine I)

t. 32: na 3. i 4. dobi ritam  umjesto  




t. 43: na 3. i 4. dobi je ton g^1 umjesto tonova c^2 i b^1

t. 53: *p*; luk preko posljednje 3 osminke i *cresc.*

t. 56: *sf*


t. 60: *f. p. f. p.* (kao i u dionici violine I)


t. 62 i 63: *sf*

t. 69:  umjesto  .



t. 76: luk preko posljednje 2 osminke

t. 77: *ff* (zapisano *fmo*)



t. 84: na 2. dobi je ton d^2 umjesto f^2 ; ritam 


t. 96:  (kao i u dionici violine I)

t. 98: *dol. espr.*

t. 100 i 101:  i  na 1. dobi

Violina II (b)

t. 1:  i  (kao u dionici violine I)

t. 2:  na prvoj noti











t. 3: oznaka *dol. espr.*

t. 5: kao t. 1






t. 6: kao t. 2

t. 20: *p*

t. 22 i 23: *sf* na zadnjoj dobi

- t. 24: *p as* (assai)
- t. 26 i 27: 
- t. 30:  na prvoj noti
- t. 30 i 31: 
- t. 31: nedostaje  na prvoj noti
- t. 40: *fp fp*
- t. 43: na 3. i 4. dobi je ton g^1 umjesto tonova c^2 i b^1
- t. 53: *p*; luk preko posljednje 3 osminke
- t. 54: *cresc.*
- t. 56: *sf*
- t. 58: *f. p.* od 3. dobe
- t. 60: *f. p. f. p.*
- t. 62: *sf* na zadnjoj dobi
- t. 77: *ff* (zapisano kao *fmo*)
- t. 83:  umjesto 
- t. 84: na 2. dobi je ton d^2 umjesto f^2
- t. 96 i 97: 
- t. 97: nedostaje  na prvoj noti
- t. 99: luk
- t. 100 i 101: ;  na prvoj noti

Viola

- t. 1: *p* na 1. dobi pa *cresc.*; na zadnjoj osminci je *p*
- t. 2: 
- t. 3: luk i *dol.*
- t. 5: isto kao i t. 1
- t. 6: 
- t. 8: *p* ispod 4. osminke
- t. 13: na 3. dobi ritam  umjesto 
- t. 26 i 27: 
- t. 30 i 31: *p* pa *cresc.*
- t. 39 i 40: *f. p. f. p.*


t. 41: na zadnjoj dobi gornji ton je b¹ umjesto as¹




t. 42: *f. p. f. p.*


t. 49, 50 i 51: osminke umjesto 

t. 58: *p f*

t. 75: *ff* (zapisano *fmo*)

t. 82-84:  umjesto 

t. 85:  umjesto  

t. 100 i 101: 

Oboe

t. 26, 27 i 30: *p* pa *cresc.*

t. 55: ton h na prve dvije dobe u 2. oboi

t. 96 i 97: *p* pa *cresc.*

Horne in Es

t. 9-12: nedostaje donji ton (oktava), odnosno horna II

t. 26 i 27: *p* pa *cresc.*

t. 33-36: isto kao t. 9-12

t. 52: *p*

t. 53: zapisana samo prva osminka; ostatak takta su pauze

t. 71/72 i 72/73: ligatura

t. 101/102: ispušten 1 takt

Horna II in Es

t. 8: ton c¹ umjesto e¹

t. 9-12: zapisan za oktavu više

t. 16: ton c² umjesto g¹ na 2. dobi

t. 26: *pp*

t. 26, 27, 30 i 31: zapisani za oktavu niže

t. 33: nedostaje *p*

t. 94 i 95: ton c¹ umjesto e¹

t. 96: *p*; ton c¹ umjesto c²

- t. 97: pauza cijeli takt
- t. 100: ton c¹ umjesto c²
- t. 101: pauza cijeli takt



Sopran (a)

- t. 111/112: oznaka *sotto v*:
- t. 114: pauza cijeli takt (u partituri je pogreška)

Sopran (b)

- t. 35: ton b¹ umjesto g¹
- t. 37: nedostaje razrješilica na tonu b¹
- t. 38: na zadnjoj dobi je ton b¹ umjesto c²

Alt

- t. 61:  umjesto 
- t. 84: razrješilica na tonu g¹
- t. 112: oznaka *sotto v*:
- t. 114: pauza cijeli takt (u partituri je pogreška)

Tenor

- t. 53: posljednja nota je ton b umjesto f¹
- t. 54: 2. nota 2. dobe je ton h umjesto d¹; 1. nota 3. dobe je ton c¹ umjesto es¹
- t. 110: tekst *luceat* umjesto *eis* (koji je u svim ostalim glasovima)

Bas

- t. 53: na 3. dobi je osminka

Bas (b)

- t. 83: zadnji ton je c umjesto B

Orgulje



t. 66: *dol.*

t. 75: *ff* (zapisano kao *ff^o*)

t. 76: *p*

t. 77: isto kao t. 75

t. 84 i 85:  umjesto .

t. 88: na zadnjoj dobi ritam  umjesto .

t. 96 i 100: *p* pa *cresc.*; na zadnjoj osminci je *p*

U taktovima 79, 80, 81, 82, 89, 93, 98, 99, 104, 105, 109 i 112 (dionica orgulja) te taktovima 13, 14, 17, 22, 50, 62, 82, 104 i 112 (dionica violine I s glasovima) zapisane su šifre.

4.2. Kyrie eleison

Violina I (a)

t. 70: nedostaje *f. p*

Violina I (b)

t. 12: ton e^2 umjesto e^2

t. 61: nedostaje razrješilica na tonu b^1

t. 70 i 71: nedostaje *f. p*

t. 72: *f. p* umjesto *cresc.*

t. 73: *cresc.* umjesto *f. p*

t. 74: *f. p*


Violina I (c)


t. 12: ton e^2 umjesto e^2

t. 61: nedostaje razrješilica na tonu b^1

t. 70-74: nedostaju dinamičke oznake

Violina II (a)

t. 37: osminke umjesto 

t. 70, 72 i 73: zadnja doba je zapisana u osminkama umjesto 

t. 76: kao i t. 37

Viola

t. 5: snizilica na tonu b

Sopran (a)

t. 4:  umjesto 

t. 21: umetnut slog *-lei* (iz riječi *eleison*; u partituri na tom mjestu nema teksta)

t. 37: na posljednjoj dobi nedostaje slog *-i* (iz riječi *eleison*)

Sopran (b)

t. 12: ton e^2 umjesto es^2

t. 61/62: nedostaju slogovi *-le-i-son* (riječ *eleison*)

Alt (a)

t. 11: na polovinci nedostaje slog *e-* (iz riječi *eleison*)

Alt (b)

t. 8/9: nedostaju slogovi *e-le-i* (riječ *eleison*)

Tenor (a)

t. 25/26: umetnuti slogovi *-i-son* (iz riječi *eleison*)

t. 60: nedostaje slog *-le* na 1. dobi

Tenor (b)

t. 15: ton h umjesto b

t. 16: umetnuta riječ *Kyrie* umjesto sloga *-e*

t. 60: nedostaje slog *-le-*

Bas (a)

t. 17 i 18: nedostaje tekst *e-le* (iz riječi *eleison*) - zadnja doba 17. i prva doba 18. takta

t. 22: nedostaje slog *e-* (prvi iz riječi *eleison*)

t. 36: razrješilica na tonu *c*

t. 75: razrješilica na tonu *f*

Bas (b)

t. 17: slog *-le-* umjesto *-e* na polovinci

t. 18: slog *-i* na zadnjoj dobi umjesto slogova *-le-i* na prvoj i zadnjoj četvrtinci

t. 20: tekst *-son Chri-* na prve dvije četvrtinke umjesto *-son Chri-ste* (svaki slog na zasebnoj dobi)

t. 58: na 1. dobi nedostaje slog *-le-*

Orgulje

t. 1-10: zapisani u sopran-ključu

t. 11-15: zapisani u tenor-ključu

U svim su taktovima, osim u 46., 47., 60. i 77.-85., zapisane šifre.

4.3. Dies irae

Violina I (a)

t. 2: oznaka *cresc.* u drugom dijelu takta

t. 3: *sf* u drugom dijelu takta

t. 6: oznaka *cresc.* u drugom dijelu takta

t. 8: zapisana oznaka *manca*

t. 13: *p as (pp)*



t. 26: *dol.* na 3. dobi

t. 29: *f* na početku takta

t. 30: *p* na zadnje 2 dobe

t. 31: *f*

t. 40: *cresc.*

t. 43: ritam  umjesto 

- t. 58: *p as (pp)*
- t. 59: nedostaje luk preko osminki
- t. 60: *cresc.*
- t. 62: luk preko posljednje 3 osminke
- t. 64: *p*

Violina I (b)

- t. 3: *sf* na 3. dobi
- t. 5: nedostaje luk preko prve 2 note
- t. 6: *cresc.* od 3. dobe
- t. 7: 1 luk umjesto 2 na 3. i 4. dobi
- t. 8: zapisana oznaka *manca*
- t. 13: *p as* umjesto *pp*
- t. 15: luk na svakoj grupi osminki (3, 4)
- t. 26: *dol.* od 2. dobe
- t. 29: *f*
- t. 30: *f* na 1. dobi, *p* na 3. dobi
- t. 31: *f* na 3. dobi
- t. 36: na 3. dobi *p as* umjesto *pp*
- t. 40: *cresc.*
- t. 41: *f as* umjesto *f*
- t. 45: *p as* umjesto *pp*
- t. 53: *ff* umjesto *sf*
- t. 54: *f* umjesto *sf*
- t. 56: 2. nota 2. dobe je ton d^1 umjesto e^1
- t. 58: *p*
- t. 59: nedostaje luk preko osminki
- t. 60: *cresc.*
- t. 62: luk preko posljednje 3 osminke

Violina I (c)

- t. 5: luk preko prve 2 note
- t. 7, 14 i 15: nedostaje luk preko 3. i 4. dobe

- t. 19, 21, 23 i 27: nedostaje ~ na predzadnjoj noti
- t. 24: nedostaje ligatura između 2. i 3. dobe
- t. 36: nedostaje luk preko 3. i 4. dobe
- t. 53-56: nedostaje *sf* na početku takta
- t. 59: nedostaje luk preko osminki
- t. 62: luk preko posljednje 3 osminke

Violina II (a)



- t. 1 i 2: *f* na 1. dobi, *p* na 2. dobi i *cresc.* na 4. dobi
- t. 5 i 6: dinamičke oznake kao i u dionici violine I (*p*, *cresc.*, *f*, *p*)
- t. 7: *p* na 1. dobi
- t. 8: *f* na 1. dobi; ispod je zapisano *mane*:
- t. 13: *p as* (*pp*)
- t. 34 i 35: dinamičke oznake kao i u dionici violine I (*f*, *p*, *fp*)
- t. 36: *p as* na 3. i 4. dobi
- t. 39: ♯ ♯ umjesto ♯
- t. 41 i 42: dinamičke oznake kao u dionici violine I (*f*, *p*)
- t. 43: ritam $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ umjesto $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$
- t. 43: *p as*
- t. 56: 2. nota 2. dobe je ton h umjesto cis¹
- t. 59: nedostaje luk preko osminki
- t. 60: *p*

Violina II (b)



- t. 1: *ff* na 1. dobi, *p* na 2. dobi, *cresc.* na 3. dobi
- t. 2: *f* na 1. dobi, *p* na 2. dobi, *cresc.* na 4. dobi
- t. 5: *p* na 1. dobi, *cresc.* na 3. dobi, *f* na 4. dobi
- t. 6: *p*
- t. 7: *p*
- t. 8: *f*; ispod je zapisano *mane*:
- t. 13: *p as*
- t. 19: prva nota na 3. dobi je ton g¹ umjesto c²
- t. 34 i 35: *f p f p*

- t. 36: *p* na 3. dobi
- t. 41: *f* pa *cresc.*
- t. 42: *p* na 2. dobi
- t. 45: *p as*
- t. 56: *sf*
- t. 57: prva nota na 3. dobi je ton g^1 umjesto h^1
- t. 58: *p as*
- t. 61: *p*
- t. 62: luk preko posljednje 3 osminke
- t. 63: *cresc.*



Viola

- t. 1: *f*
- t. 5 i 6: dinamika kao u dionicama violine I i II
- t. 13: *p as*
- t. 43: ritam  umjesto 
- t. 45: oznaka *stacc.*
- t. 53: *fmo* umjesto *f*
- t. 54/55: *sf*

Oboe

- t. 6: ton c^2 u 2. oboi
- t. 7: 1. nota zadnje dobe je ton e^2 u 1. oboi i gis^1 u 2. oboi, a druga nota je ton gis^1 u 1. oboi i h^1 u 2. oboi
- t. 32:  umjesto 

Horne in C

- t. 1 i 2: nedostaje donji ton oktave (horna II)
- t. 19: ton c^2 u horni I
- t. 64:  umjesto  na zadnjoj dobi

Horna II in C

- t. 1: ton c^2 umjesto e^1 na 3. i 4. dobi
t. 2: ton c^1 umjesto c^2 na 3. i 4. dobi
t. 3 i 4: ton c^1 umjesto c^2 na 1 i 2. dobi, ton g^1 umjesto d^2 na 3. i 4. dobi
t. 8: ton c^1 umjesto c^2 na 1. i 2. dobi
t. 9: ton c^1 umjesto c^2 na 3. i 4. dobi
t. 10: ton c^1 umjesto c^2 na 1. i 2. dobi, ton g^1 umjesto d^2 na 3. i 4. dobi
t. 11: ton e^1 umjesto e^2 na 1. i 2. dobi, ton g^1 umjesto d^2 na 3. i 4. dobi
t. 14: ton c^1 umjesto c^2
t. 15: ton c^1 umjesto c^2 na 3. dobi
t. 18: 1. nota je ton c^1 umjesto c^2
t. 25, 30, 33, 42, 46 i 47: ton c^1 umjesto c^2
t. 49 i 53: pauza cijeli takt
t. 64: ton c^1 umjesto c^2 na 1. i 2. dobi
t. 65: ton c^1 umjesto c^2 na 1. dobi





Sopran (a)

- t. 31:  umjesto  na 3. dobi



Sopran (b)

- t. 21: nedostaje ligatura između 2. i 3. dobe

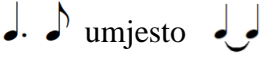

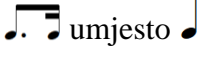



Alt (a)

- t. 14: ritam  umjesto  na 1. dobi
t. 26 i 28: nedostaje ligatura između 1. i 2. note
t. 31: ritam  umjesto  na 3. dobi
t. 36: razrješilice umjesto povisilica na tonovima f^1 i g^1
t. 59: razrješilica na tonu h^1 (2. nota 2. dobe)

Alt (b)

- t. 14: ritam  umjesto  na 1. i 2. dobi
t. 26 i 28: nedostaje ligatura između 2. i 3. dobe
t. 36: razrješilice umjesto povisilica na tonovima f^1 i g^1

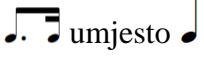



Tenor (a)

- t. 17: ritam  umjesto 
- t. 31: ritam  umjesto  na 3. dobi
- t. 41:  umjesto 

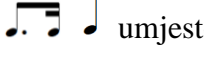

Tenor (b)

- t. 26 i 28: nedostaje ligatura između 2. i 3. dobe

Bas (a)

- t. 14: ritam  umjesto  na 1. dobi
- t. 32: isto kao t. 14
- t. 39: zadnji ton je c umjesto A
- t. 40: ritam  umjesto  na zadnje 2 dobe

Bas (b)

- t. 14: : ritam  umjesto  na 1. i 2. dobi
- t. 39: zadnji ton je c umjesto A

Orgulje

- t. 1 i 2: dinamika *f as p cresc.*
- t. 5: dinamika *p cresc.* na 1. dobi i *p* na zadnjoj dobi
- t. 6: *cresc.* na 2. dobi
- t. 7: *p* na 1. dobi
- t. 13: *pp* na 1. dobi
- t. 31: 2. nota 1. dobe je ton g^1 , 2. nota 2. dobe je ton e^1 (umjesto osminskih pauza)
- t. 33: *fp* na 3. dobi
- t. 34 i 35: *fp* na svakoj dobi
- t. 36: ton E umjesto e na 2. dobi
- t. 39: *p* na 3. dobi
- t. 40: *cresc.* od 1. dobe
- t. 41: *f*
- t. 42: *p* na 2. dobi
- t. 45: *stacc.* i *p* (prije takta)

t. 46, 47 i 49: oznaka 8↓

t. 52: nedostaje snizilica na tonu B

t. 53: *fmo* na 1. dobi

U taktovima 4, 5, 13, 15, 16, 18, 20, 25, 29, 31, 32, 33, 34, 35 i 58-64 zapisane su šifre.

4.4. Tuba mirum

Violina I (a)

t. 15: nedostaje *ff*

t. 22: ton d^1 na zadnjoj dobi

t. 34: *p* na 2. polovici 2. dobe

t. 47: *dol.*

t. 48: *pp*

t. 49-51: *sf* na 1. noti 3. dobe, *p* na 2. noti 3. dobe

t. 60: *p* na 1. dobi

t. 77: nedostaje luk

t. 92: *p as, leg.*

t. 110: na 2. dobi je ton d^2 umjesto akorda $d^1-h^1-g^2$

t. 116: *rinf.*

t. 117: *p* na 1. dobi

t. 118, 119, 122 i 123: isto kao t. 49-51

t. 124: luk

t. 126: *f* na 1. dobi

t. 131: *p as legato*

Violina I (b)

t. 12: luk

t. 15: nedostaje *ff* na 1. dobi

t. 22: ton d^1 umjesto pauze na zadnjoj dobi

t. 34: *p* od 2. polovice 1. dobe

t. 40: *f* od 2. polovice 1. dobe

t. 46: *pp* na 1. dobi



t. 47: *dol.*

- t. 48: *pp* na 1. dobi
- t. 49-51: *sf* na 1. noti 3. dobe, *p* na 2. noti 3. dobe
- t. 60: *p* na 1. dobi
- t. 74: *p* na 2. dobi
- t. 77: nedostaje luk
- t. 92: *p as legato*
- t. 116: *rinf.*
- t. 117: *p* na 1. dobi
- t. 118, 119, 122 i 123: kao t. 49-51
- t. 126: *f* na 1. dobi
- t. 127: nedostaje *f* na 1. dobi
- t. 131: nedostaje *p* na 1. dobi

Violina I (c)

- t. 12: luk
- t. 22: ton d¹ umjesto pauze na zadnjoj dobi
- t. 35: predzadnji ton je h¹ umjesto d²
- t. 57: luk
- t. 66: nedostaje povisilica na tonu g²
- t. 122: luk preko prve dvije note

Violina II (a)







- t. 9: luk na zadnjoj dobi
- t. 14: *f* na posljednje 3 osminke
- t. 38: ritam  umjesto  na prve dvije dobe
- t. 46 i 48: *rinf.*
- t. 50: *sf* i *p* na zadnjoj dobi
- t. 53 i 57: luk preko prve dvije note
- t. 54 i 55: kao i t. 50
- t. 60: *p*
- t. 67: *rinf.*
- t. 74: *p* od 2. polovice 1. dobe
- t. 76: luk preko posljednje 2 osminke







- t. 89: luk preko 2. i 3. i preko zadnje dvije osminke (kao i u dionici violine I)
- t. 92: *p assai legato*
- t. 92-95: luk (preko sva 4 takta)
- t. 110: ton h^1 umjesto akorda $d^1-h^1-g^2$
- t. 115: *p* na 1. dobi
- t. 118 i 119: *sf* i *p* na zadnjoj dobi
- t. 119 i 120: luk (u svakom taktu)
- t. 122: luk na prve 2 i zadnje 2 note
- t. 123 i 124: kao t. 119 i 120
- t. 124: luk
- t. 127: *f*
- t. 131: : *p assai legato*
- t. 131-133: luk (preko sva 3 takta)
- t. 135-137: luk (preko sva 3 takta)

Violina II (b)







- t. 14: *f* na 2. polovici 2. dobe
- t. 39: *p* na 1. dobi
- t. 46 i 48: *rinf.*
- t. 50, 51, 54 i 55: *sf* i *p* na zadnjoj dobi
- t. 60: *p*
- t. 67: *rinf.*
- t. 74: *p* na 2. dobi
- t. 76: luk preko posljednje 2 note

Viola



- t. 14: tonovi d^1 , e^1 i c^1 u donjem glasu na 1. i polovici 2. dobe
- t. 22 i 24:  umjesto  na 2. i 3. dobi
- t. 23:  umjesto  na 3. dobi
- t. 32: isto kao i t. 23
- t. 33:  umjesto  na 2. dobi
- t. 46 i 48: *pp*

- t. 61, 62 i 63:  umjesto  na 2. dobi
- t. 87, 88 i 89: luk (u svakom taktu)
- t. 92: *p legato*
- t. 92-95: luk (preko sva 4 takta)
- t. 131: *p legato*
- t. 131-133: luk (preko sva 3 takta)
- t. 135-137: luk (preko sva 3 takta)
- t. 145, 155 i 157:  umjesto  na 2. i 3. dobi
- t. 154: tonovi c¹ c¹ d¹ u donjem glasu na 2. polovici 2. i na 3. dobi
- t. 156:  umjesto  na 3. dobi



Oboe

















- t. 3: 2. ton u 2. oboi je g¹ umjesto h¹
- t. 7: zadnji ton u 2. oboi je g¹
- t. 22:  umjesto  na 2. i 3. dobi
- t. 23:  umjesto  na 3. dobi
- t. 83: ton g¹ u 2. oboi (1. doba)
- t. 116: ritam  (tonovi f² i c²) umjesto  (ton f²)
- t. 158 i 159: pauza u oboi II

Horne in C

- t. 19: tonovi e² i c² umjesto tonova d² i g¹
- t. 60-64: nedostaje donji glas (horna II)
- t. 80: ton d² unisono umjesto kvinte g¹-d²
- t. 106-108 i 110-112: zapisan donji glas (horna II) koji ne postoji u partituri
- t. 116 i 117: : ritam  (tonovi f² i c²) umjesto  (ton f²)
- t. 158 i 159: pauza u horni II (umjesto oktave)

Horna II in C





- t. 4: ritam  umjesto  na 1. dobi
- t. 19: ton c¹ umjesto g¹ na 3. dobi

- t. 22: ritam  umjesto  na 2. i 3. dobi
- t. 25: 2. i 3. doba zapisane su za oktavu niže
- t. 28: ritam  umjesto  na 3. dobi
- t. 29: 2. nota je ton g^1 umjesto h^1 ; ritam  umjesto 
- t. 32: ritam  umjesto  na 3. dobi
- t. 33: ritam  umjesto  na 2. i 3. dobi
- t. 60-64: zapisana dionica horne I
- t. 79: ritam  umjesto  na 3. dobi
- t. 80: zapisana dionica horne I
- t. 86: ton c^1 umjesto e^1 na 1. dobi, ton c^1 umjesto c^2 na 2. dobi
- t. 87: ton c^1 umjesto c^2 na 1. dobi
- t. 118-125: pauza cijeli takt
- t. 143 i 145: ritam  umjesto  na 2. i 3. dobi
- t. 152: zapisan za oktavu niže
- t. 155 i 157: ritam  umjesto  na 2. i 3. dobi

Sopran (a)

- t. 27: na slogu *-ba* nedostaje luk
- t. 29: na slogu *-gens* nedostaje luk
- t. 31: na slogu *-ba* nedostaje luk
- t. 35 i 37: nedostaje akcent poviše polovinke
- t. 39 i 40: nedostaje luk preko prve 2 note
- t. 41: nedostaje luk preko posljednje 2 note

Sopran (b)

- t. 31: zadnji ton je d^1 umjesto e^1
- t. 35 i 37: nedostaje akcent poviše polovinke
- t. 41: ritam  umjesto 
- t. 99: slog *re-* na 2. noti umjesto na zadnjoj
- t. 109: ritam  umjesto 
- t. 111: pauza

t. 112: tekst *tu-ba* umjesto *mi-rum*

t. 113: ritam  umjesto 

Orgulje



t. 2, 6, 12, 14, 21, 28 i 38: 2. doba zapisana za oktavu niže

t. 40: 1. nota 2. dobe zapisana za oktavu niže

t. 59, 60 i 63: zapisani za oktavu niže

t. 92: *legato*

t. 97: *p ten.*

t. 109:  umjesto .



t. 112: zapisan za oktavu niže

t. 113: pauza na 2. i 3. dobi

t. 128 i 129: zapisani za oktavu niže

t. 131: *p legato*

t. 142: 2. doba zapisana za oktavu niže

t. 145 i 147: ritam  umjesto  na 1. dobi

t. 154:  umjesto  na 1. dobi

U taktovima 35-37 zapisane su šifre.

4.5. Liber scriptus

Violina I (a)

t. 6: *p* na zadnjoj noti

t. 10: *cresc.* na zadnjoj noti

t. 11: *p* na 1. dobi

t. 14: staccato i luk preko posljednje 3 šesnaestinke

t. 15: *sf* na 1., *p* na 3. šesnaestinci


t. 16: *sf* na 2., *p* na 3. noti

t. 18: luk preko posljednje 2 šesnaestinke

t. 25: *p* na 2. dobi







t. 26: *cresc.* pa *p*

t. 27: *sf* na 2., *p* na 3. noti

- t. 30: luk preko prve 3 note
- t. 38: *p* na 1. dobi
- t. 43: ispod je zapisano 
- t. 47: *cresc.*
- t. 48: *p* na 1. dobi
- t. 49: *p* pa *cresc.*
- t. 51 i 53: *rinf.* na zadnje 2 šesnaestinke
- t. 54: *p* na zadnjoj osminci
- t. 56 i 60: *p* i *sf*
- t. 61: staccato na šesnaestinkama
- t. 67: \sphericalangle na 2. dobi
- t. 68: *p* na 1. dobi
- t. 75: *p* na 1. dobi
- t. 76 i 78: *rinf.*
- t. 77: *p* na 1. dobi
- t. 80: \sphericalangle na 1. dobi, *p* na zadnjoj osminci
- t. 82: *f* na 2. dobi
- t. 83: \sphericalangle na 1. dobi
- t. 85: \sphericalangle na 1. dobi pa *p*
- t. 98: luk preko cijelog takta
- t. 103 i 110: luk na 1. dobi
- t. 115: *p*

Violina I (b)



- t. 1: nedostaje *p* na kraju takta
- t. 3: nedostaje *sf* na 2. noti i *p* na 3. noti
- t. 5: nedostaje *p* na početku takta
- t. 6: luk preko cijelog takta
- t. 10/11: nedostaje ligatura
- t. 10: *cresc.* na posljednjoj noti
- t. 11: *p* na početku takta
- t. 16: *sf* na 2. noti i *p* na 3. noti
- t. 19: luk preko posljednje 2 note
- t. 25: *p* na zadnjoj noti

- t. 26: *cresc.* pa *p*
- t. 27: isto kao t. 16
- t. 28: nedostaje luk preko prve 2 osminke
- t. 29: *p* od 2. polovice 1. dobe
- t. 30: luk preko prve 3 note
- t. 38: *p* na početku takta
- t. 43: ispod je zapisano 
- t. 48: *p* na početku takta
- t. 51 i 53: *rinf.* na kraju takta ispod šesnaestinki
- t. 54: *p* na zadnjoj noti
- t. 56: *p* pa *sf*
- t. 60: *sf* pa *p*
- t. 67:  na 2. dobi
- t. 68: *p* pa 
- t. 75: *p* od 2. polovice 1. dobe
- t. 76: *rinf.* na početku takta
- t. 77: *p* od 2. polovice 1. dobe
- t. 80: 
- t. 82: *f* na 2. dobi
- t. 83:  na početku takta
- t. 85:  na početku takta i *p* na zadnjoj noti
- t. 95: luk na 1. dobi
- t. 96: luk preko cijelog takta umjesto luka na svakoj dobi
- t. 97: luk na 1. dobi
- t. 98: luk preko cijelog takta
- t. 103: luk na 1. dobi
- t. 105: luk preko cijelog takta
- t. 106: luk preko posljednje 2 note
- t. 110: luk na 1. dobi umjesto preko cijelog takta
- t. 115: *p*


Violina I (c)

- t. 1 i 2: nedostaje luk
- t. 10/11: nedostaje ligatura
- t. 13 i 14: nedostaje *sf*
- t. 26 i 28: nedostaje luk preko prve 2 note
- t. 30: luk preko prve 3 note
- t. 39 i 40: nedostaju lukovi
- t. 51: luk preko šesnaestinki
- t. 58: nedostaje ukras prije 3. šesnaestinke
- t. 83 i 85: nedostaje luk preko prve 3 note
- t. 94 i 96: luk preko cijelog takta umjesto luka na svakoj dobi
- t. 103: nedostaje luk na 1. dobi

Violina II (a)

- t. 3: *sf* na 2. noti
- t. 11: *cresc.* na početku takta
- t. 13 i 14: *sf* na 1. polovici 1. i 2. dobe, *p* na 2. polovici 1. i 2. dobe
- t. 25: *p* na 2. dobi
- t. 26: *cresc.* na početku takta
- t. 27: *sf* na 2. noti
- t. 29 i 30:  od 2. polovice 1. dobe
- t. 33: *p* na početku takta
- t. 43: ispod je zapisano 
- t. 46: *p* na početku takta
- t. 47: *cresc.* pa *p*
- t. 48: *p* na početku takta
- t. 49: *cresc.* pa *f*
- t. 56: *p* pa *ten.*
- t. 60: *p*
- t. 62: ukrasi ispred svake druge šesnaestinke
- t. 68 i 69: *f* na zadnje 2 note
- t. 70: ukrasi ispred svake druge šesnaestinke
- t. 71: *p* na zadnje 3 note

t. 72-74: ukrasi ispred dobe (kao i u dionici violine I)

t. 83: 

t. 91-97: luk u svakom taktu

t. 109: zamijenjene su 1. i 2. doba



t. 111 i 115: *p*

Violina II (b)

t. 2: luk na 2. polovici 1. dobe

t. 3: *sf* na 2. noti, *p* na 3. noti

t. 5: luk preko prve 3 note

t. 6: ritam  umjesto  na 2. polovici 1. dobe

t. 11: *cresc.* na početku takta

t. 12: *p* na 2. dobi

t. 13 i 14: *sf* na 1. noti

t. 18: luk preko 2., 3. i 4. šesnaestinke na 1. dobi i na 2. dobi (preko svih šesnaestinki)


t. 19: luk na svakoj dobi

t. 21: luk

t. 25: *p* na 2. dobi

t. 26: *cresc.* na početku takta; luk preko 2. polovice 1. dobe i 1. polovice 2. dobe

t. 27: *sf* na 2. noti, *p* na 3. noti

t. 29 i 30: 

t. 33: *p* na početku takta


t. 36 i 37: luk

t. 43: ispod je zapisano 

t. 46: *p* na početku takta

t. 47: *cresc.*

t. 48: *p* na početku takta

t. 49: ispod je zapisano 





t. 51: luk od 2. do posljednje šesnaestinke

t. 52-55: luk na svakoj grupi šesnaestinki


t. 56: *p* pa *ten.*

t. 62: ukrasi ispred svake druge šesnaestinke

t. 63-66: luk u svakom taktu

- t. 67 i 68: *f* na šesnaestinkama
- t. 70: ukrasi ispred svake druge šesnaestinke
- t. 72: *sf* pa *p*
- t. 80 i 81: luk i  u svakom taktu
- t. 82: *f* na 2. dobi
- t. 83 i 84: 
- t. 84 i 85: ritam  umjesto  na 2. polovici 1. dobe
- t. 91-97: luk u svakom taktu
- t. 106, 107 i 108: luk na svakoj dobi
- t. 111 i 115: *p* ; dvohvat g^1-d^2 umjesto tona d^2
- t. 118-121: luk u svakom taktu




Viola

- t. 5: 
- t. 7: donji glas zadnje note je ton d^1 umjesto *b*
- t. 11: *p* na početku takta
- t. 19: luk preko prve 2 i zadnje 2 note
- t. 47: luk; *sf* na 1. dobi
- t. 48: *p* na početku takta
- t. 49: *sf* na 2. dobi
- t. 52: *p* na kraju takta
- t. 53: *rinf.* na kraju takta
- t. 54: *p* na kraju takta
- t. 55: luk preko prve 2 note
- t. 61: na 2. dobi je terca es^1-g^1
- t. 116: zadnja osminka je terca c^1-es^1

Alt (a)

- t. 44/45: tekst *judicetur* umjesto *unde mundus*
- t. 49: snizilica na zadnjoj noti

Alt (b)

- t. 44/45: tekst *judicetur* umjesto *unde mundus*
- t. 46 i 48: ritam  umjesto  na 2. polovici 2. dobe
- t. 49: snizilica na zadnjoj noti
- t. 57: ritam  na 2. polovici 2. dobe
- t. 76: ukras prije 1. note (ton g¹)
- t. 106: ukras prije prve note (ton g¹)
- t. 113: nedostaje ukras prije 2. dobe



Orgulje

- t. 8: *sf* na zadnjoj noti
- t. 12 (kraj), 13, 14 i 15: zapisano u tenor ključu
- t. 38: *p*
- t. 47: luk i *sf*
- t. 48: *p* na početku takta
- t. 49: luk
- t. 56: *sf*
- t. 61: *sf* na 2. dobi
- t. 67: *sf* na zadnjoj noti
- t. 72-74: svi su tonovi zapisani za tercu više
- t. 111 i 115: *sf*

4.6. Quid sum miser

Violina I (a)

- t. 1: *dol.* na 1. dobi
- t. 2: luk preko cijelog takta umjesto na 2 polovice; *p* pa *cresc.*
- t. 3: *p* na početku takta
- t. 5: luk preko cijelog takta umjesto na 2 polovice
- t. 9: *cresc.* na 2. dobi
- t. 15: luk preko cijelog takta umjesto na 2 polovice
- t. 22: *dol.* na početku takta
- t. 23: *p* na početku takta

- t. 24: *f* na 2. polovici 1. dobe
- t. 25: *p assai* na 1. dobi, *sf* na 2. polovici 2. dobe
- t. 26: *sf* na 2. polovici 2. dobe
- t. 27: *p* na početku takta
- t. 29: *f*; ritam  umjesto  na 2. polovici 2. dobe
- t. 30: *f as*
- t. 37: *dol.* na početku takta
- t. 40: *p* na početku takta
- t. 43: *rinf.* na početku takta
- t. 44: *p* na početku takta
- t. 54 i 55: četvrtinka umjesto osminke na 2. polovici 1. dobe
- t. 56: *p* na početku takta
- t. 69: nedostaje ukras prije 1. dobe
- t. 89 i 91: nedostaje luk preko prve 4 osminke
- t. 109: luk preko prve 2 note

Violina I (b)



- t. 2: *p* na 1. dobi, *cresc.* na 2. dobi
- t. 3: *p* na početku takta
- t. 5: luk preko cijelog takta umjesto na svake 2 dobe
- t. 6: nedostaje luk
- t. 9: *cresc.* na 2. dobi
- t. 18: luk preko cijelog takta umjesto na svake 2 dobe
- t. 22: *dol.* na početku takta
- t. 23: *p* na početku takta
- t. 24: *p* pa *f*
- t. 25: *p as* na 1. dobi, *f* na 2. dobi
- t. 26: *sf* na 2. polovici 2. dobe
- t. 27: *p* na početku takta
- t. 29: *f* na 1. dobi umjesto na 2. polovici 2. dobe
- t. 30: *f* na početku takta
- t. 37: nedostaje luk na 2. dobi
- t. 40: *p* na početku takta

- t. 43: *rinf.* na početku takta
- t. 44: *p* na početku takta
- t. 54 i 55: četvrtinka umjesto osminke na 2. polovici 1. dobe (u partituri nedostaje pola dobe)
- t. 56: *p* na početku takta
- t. 59: nedostaje *p* na 2. polovici 2. dobe
- t. 69: *dol.* na početku takta
- t. 89: nedostaje luk preko 1. dobe
- t. 109: luk preko prve 2 note
- t. 119: *f* na početku takta

Violina I (c)



- t. 1: luk preko polovica 1. dobe
- t. 2: nedostaje luk preko polovica 1. dobe
- t. 5: luk preko cijelog takta
- t. 18: 2 luka umjesto jednoga
- t. 20: nedostaje ligatura između polovinke i prve šesnaestinke
- t. 89: nedostaje luk preko polovica 1. dobe
- t. 109: luk preko polovica 1. dobe

Violina II (a)

- t. 1: tonovi g^1 i f^1 umjesto f^1 i es^1 na 1. polovici 1. dobe
- t. 2: *p*; luk preko cijelog takta
- t. 3: *p* na početku takta
- t. 5: *p* pa *cresc.*; luk preko cijelog takta
- t. 7: *dol.* na početku takta, *sf* na 2. polovici 2. dobe
- t. 9: luk preko cijelog takta
- t. 15: luk preko cijelog takta
- t. 25: *p assai*
- t. 27: *p* na početku takta
- t. 29: *f* na početku takta; ritam  umjesto  na 2. polovici 2. dobe
- t. 30: *f assai*
- t. 34: *p* na početku takta
- t. 35: lukovi preko polovica 2. dobe

- t. 36: *p* na početku takta
- t. 37: luk na 2. polovici 1. dobe
- t. 39: *f* na početku takta
- t. 40: *p* na početku takta
- t. 43: *rinf.* na početku takta
- t. 44: *p* na početku takta
- t. 48: zadnji ton je as^1 umjesto g^1
- t. 53-55: četvrtinka umjesto osminke na 2. polovici 1. dobe (u partituri nedostaje pola dobe)
- t. 56: zadnje 3 osminke su 3 tona f^1 umjesto as^1
- t. 100: *sf* na 2. polovici 2. dobe
- t. 119: *rinf.* na početku takta

Violina II (b)

- t. 2, 3 i 5: *p* na početku takta; luk preko cijelog takta
- t. 7: *dol.* na početku takta; *sf* na 2. polovici 2. dobe
- t. 15: luk preko cijelog takta
- t. 19: nedostaje luk
- t. 20: *dol.*
- t. 25: *p as*; luk preko cijelog takta
- t. 29: *f* na početku takta
- t. 30: *f as*
- t. 31: *ten.*
- t. 34: *p* na početku takta
- t. 35: lukovi na svakoj dobi
- t. 36: *p* na početku takta
- t. 37: luk preko prve 3 note
- t. 39: *f* na početku takta
- t. 40 i 44: *p* na početku takta
- t. 53-55: četvrtinka umjesto osminke na 2. polovici 1. dobe (u partituri nedostaje pola dobe)
- t. 56: zadnje 3 osminke su 3 tona f^1 umjesto as^1
- t. 96: ritam :  umjesto  na 1. polovici 2. dobe
- t. 100: *sf* na 2. polovici 2. dobe
- t. 108: luk preko prve 2 note

Viola

t. 2 i 5: *p* pa *cresc.*

t. 7: *sf* na 2. polovici 1. dobe



t. 8: *sf* na 2. dobi

t. 9: luk preko cijelog takta

t. 15 i 18: *p* na 1. dobi, *cresc.* na 2. dobi

t. 25 i 26: *sf* na 2. polovici 2. dobe

t. 35: lukovi na polovicama 2. dobe (po dvije osminke)

t. 39: ritam  umjesto  na 2. polovici 1. dobe

t. 41: luk preko 2. polovice 1. dobe i preko polovica 2. dobe

t. 69, 70, 100 i 101: *sf* na 2. dobi

Sopran (a)

t. 82: korona na 2. dobi

Sopran (b)

t. 63: slog *-num* (iz riječi *patronum*) pjeva se od 2. dobe umjesto od 2. polovice 1. dobe

t. 117: riječ *die* pjeva se na prvoj osminci umjesto da je rastavljena na prve dvije, riječ *ne* pjeva se na drugoj osminci umjesto na 2. dobi, riječ *me* pjeva se na 2. dobi umjesto na 2. polovici 2. dobe

Tenor (a)

t. 75: ton *cis*¹ umjesto *c*¹ na 2. polovici 1. dobe

t. 121: slog *-das* (iz riječi *perdas*) pjeva se na 2. polovici 2. dobe umjesto na početku 2. dobe (stoga nedostaje riječ *illa* koja je u partituri zapisana na 2. polovici 2. dobe)

Tenor (b)

t. 75: ton *cis*¹ umjesto *c*¹ na 2. polovici 1. dobe

t. 81: nedostaje ukras prije 3. osminke

t. 82. korona na 2. dobi

t. 121: slog *-das* (iz riječi *perdas*) pjeva se na 2. polovici 2. dobe umjesto na početku 2. dobe (stoga nedostaje riječ *illa* koja je u partituri zapisana na 2. polovici 2. dobe)

Orgulje

t. 7-10: zapisano za oktavu više

t. 7 i 8: *ff* na 2. polovici 1. dobe, *p* na 2. dobi

t. 25 i 26: zapisani za oktavu više

t. 25: *p*

t. 29: prvi ton je d umjesto B

t. 52: 2. polovica 1. dobe i 1. polovica 2. dobe zapisane su za oktavu niže

t. 68: 1. polovica 2. dobe zapisana je za oktavu niže

U taktovima 65 i 66 zapisane su šifre.

4.7. Quaerens me

Violina I (a)

t. 3: *sf* na četvrtinci, *p* na kraju takta

t. 10: luk preko prve 3 note

t. 28: luk na 2. dobi

t. 29: *p* na kraju takta

t. 32: luk preko šesnaestinki

t. 52: prvi ton je a¹ umjesto e¹

t. 53: *pp*

t. 54, 85, 107 i 109: ispod je zapisano *m.v.*

t. 107: *p*

t. 110: *p* na početku takta

Violina II (a)

t. 1: *p* pa *ten.*

t. 4: luk

t. 6: *sf* na četvrtinci, *p* na kraju takta

t. 11/12 i 12/13: luk na prijelazu iz takta u takt

t. 24: *pp*

t. 25: *rinf.* pa *p*

t. 28: *ten.* pa *p*

t. 39: luk


- t. 41: ukras prije 2. dobe (ton e¹)
- t. 51: *pp*
- t. 52, 83, 85, 107 i 109: ispod je zapisano *m.v.*
- t. 53: *rinf.* pa *pp*
- t. 68: luk na 2. polovici 1. dobe (preko dvije šesnaestinke) i na obje polovice 2. dobe
- t. 69: luk preko obje polovice 2. dobe
- t. 70: luk preko 2., 3. i 4. šesnaestinke na 1. dobi i preko cijele 2. dobe
- t. 82 i 84: *p* na četvrtinci
- t. 91: ukras prije 2. dobe (ton a¹)
- t. 94: nedostaje ukras prije 2. dobe
- t. 96-100: izmijenjeni u odnosu na partituru
- t. 101-103: „pomaknuti“ su za takt naprijed; dodan je još jedan takt kao 101.
- t. 106 i 108: *p* na četvrtinci
- t. 117 i 118: zamijenjeni

Violina II (b)

- t. 1: *p* pa *ten.*
- t.2: *sf* na 2. noti
- t. 4: luk
- t. 6: *sf* na četvrtinci, *p* na kraju takta
- t. 15: 1. ton je e¹ umjesto c¹
- t. 24: *pp*
- t. 25: luk
- t. 28: *ten.*
- t. 39: luk
- t. 41: ukras prije 2. dobe (ton e¹)
- t. 51: *pp*
- t. 52, 83, 85, 107 i 109: ispod je zapisano *m.v.*
- t. 58: na 1. dobi je ton a¹ umjesto b¹
- t. 68: luk preko 2., 3. i 4. šesnaestinke na 1. dobi i na obje polovice 2. dobe
- t. 69: lukovi na polovicama 1. i 2. dobe
- t. 70: luk preko 2., 3. i 4. šesnaestinke na 1. dobi
- t. 82: *p* na četvrtinci

- t. 91: ukras prije 2. dobe (ton a¹)
- t. 96-100: izmijenjeni u odnosu na partituru
- t. 101-103: premješteni su za takt naprijed; dodan je još jedan takt kao 101.
- t. 106 i 108: *p* na četvrtinci
- t. 110: *p* na početku takta
- t. 117 i 118: zamijenjeni

Viola

- t. 4: luk
- t. 10: luk preko prve 3 note
- t. 11: zadnje 3 note su šesnaestinke
- t. 24: *pp*
- t. 30: luk preko cijelog takta
- t. 41: ukras prije 2. dobe (ton c¹)
- t. 46: ukras prije 2. dobe (ton b)
- t. 47: ukras prije 2. dobe (ton c¹); ton a umjesto as
- t. 86: *p* na početku takta
- t. 91 i 94: ukras prije 2. dobe (ton f¹)
- t. 96-99: izmijenjeni u odnosu na partituru
- t. 100: ton a¹ kao 

Sopran (a)

- t. 25: ukras je ton d² umjesto f²
- t. 27: nedostaje povisilica na tonu c²
- t. 98-100: izmijenjeni u odnosu na partituru

Orgulje

- t. 9-13: zapisani za oktavu više
- t. 24: *p assai*
- t. 32-36 i 74-79: zapisani za oktavu više

4.8. Ingemisco

Violina I (a)

- t. 11, 13 i 14: nedostaju lukovi na 2. polovici 1. i 2. dobe
- t. 26: tonovi g^2 , d^2 i es^2 umjesto g^2 , h^1 , c^2
- t. 27: tonovi g^2 , d^2 i es^2 umjesto tona des^2
- t. 39: prvi ton u 2. grupi osminki je ton a^2 umjesto as^2

Violina I (b)

- t. 11: nedostaju lukovi na 2. polovici 1. i 2. dobe
- t. 26: tonovi g^2 , es^2 i d^2 umjesto g^2 , h^1 , c^2
- t. 27: tonovi g^2 , es^2 i d^2 umjesto tona des^2
- t. 39: prvi ton u 2. grupi osminki je ton a^2 umjesto as^2

Violina I (c)

- t. 1: tonovi c^3 , c^2 i des^2 umjesto c^3 , e^2 i f^2
- t. 11-15: nedostaju lukovi na 2. polovici 1. i 2. dobe
- t. 26: tonovi g^2 , d^2 i es^2 umjesto g^2 , h^1 , c^2
- t. 27: tonovi g^2 , d^2 i es^2 umjesto tona des^2

Violina II (a)

- t. 13: predzadnja osminka je ton g^1 umjesto as^1

Violina II (b)

- t. 13-15: nedostaju lukovi na 2. polovici 1. i 2. dobe

Viola

Nema razlika.

Sopran (a i b)

- t. 34: na 1. dobi je ponovljen slog *-can-* (iz riječi *supplicanti*)

Alt (a i b)

Nema razlika.

Tenor (a i b)

t. 41: tekst *suppli-* (iz riječi *supplicanti*) umjesto *parce*

Bas (a i b)

Nema razlika.

Orgulje

t. 8: akcent na 1. i 2. dobi

t. 42: ritam  umjesto 

U taktovima 2 i 3 zapisane su šifre.

4.9. Oro supplex

Violina I (a)

t. 5: nedostaje staccato na 1. noti i luk preko 2. i 3. note

t. 8: nedostaje *rinf.*

t. 26: *rinf.* umjesto *f. f.*

t. 32: *p. p.* na drugoj grupi šesnaestinki

t. 33: *p* pa *cresc.*

t. 53 i 54: *rinf.* pa *p*

t. 60: nedostaje luk preko cijelog takta

t. 70: *sf* pa *p* na 2. dobi

Violina I (b)

t. 2 i 4: nedostaje luk na 1. dobi

t. 5: nedostaje luk preko 2. i 3. note

t. 6: luk na 1. dobi

t. 13: nedostaje luk na 1. dobi

t. 29: nedostaje luk na obje grupe šesnaestinki

t. 32: *pp* na 2. dobi

t. 33: *p* pa *cresc.*

t. 34: *f mo*

- t. 53 i 54: *rinf.* pa *p*
 - t. 60: nedostaje luk preko cijelog takta
 - t. 64: luk preko cijelog takta
 - t. 70: *sf* pa *p* na 2. dobi
 - t. 77: ton gis^2 umjesto g^2
- Nedostaje takt 78.
- t. 95: nedostaje *pp* na početku takta

Violina I (c)

- t. 2 i 4: nedostaje luk na 1. dobi
- t. 5: nedostaje luk preko 2. i 3. note
- t. 6: 2. ton je d^2 umjesto c^2 ; luk na 1. dobi
- t. 13: nedostaje luk na 1. dobi
- t. 29: nedostaje luk na 1. dobi
- t. 43: zadnji ton je cis^2 umjesto e^2
- t. 54: 1. ton je c^2 umjesto h^1
- t. 60 i 64: nedostaje luk preko cijelog takta
- t. 70-73: nedostaje luk preko prve grupe šesnaestinki
- t. 77: na 2. dobi je ton d^2 umjesto e^2
- t. 109: oznaka *sottovoce* umjesto u 108. taktu

Violina II (a)

- t. 8 i 9: *rinf.* pa *p*
- t. 10: *pp*; nedostaje povisilica na tonu g^1
- t. 25: *rinf.* pa *p*
- t. 33: *p* pa *cresc.*
- t. 34: *f mo*
- t. 53 i 54: *rinf.* pa *p*
- t. 56: *pp* na početku takta
- t. 60: *p* na početku takta
- t. 70: *sf* pa *p* na 2. dobi
- t. 99: osminke umjesto šesnaestinki

Violina II (b)

- t. 8 i 9: *rinf.* pa *p*
- t. 10: *pp*
- t. 33 i 34: povisilica umjesto razrješilice
- t. 53 i 54: *rinf.* pa *p*
- t. 60: *p* na početku takta
- t. 61: luk preko cijelog takta
- t. 70: *sf* pa *p* na 2. dobi

Viola

- t. 34: *f mo*
- t. 56: *pp* na početku takta
- t. 85: 1. grupa šesnaestinki zapisana je za tercu više
- t. 95: *pp* na početku takta

Oboe

- t. 109: *pp*



Horne in C

- t. 35-42: ligature između taktova
- t. 111: *pp*

Horna II in C

- t. 75: ton g^1 umjesto e^1
- t. 78: ton e^1 umjesto c^2
- t. 80: ton c^1 umjesto c^2
- t. 91: ton e^1 umjesto e^2 na 2. dobi
- t. 92: ton c^1 umjesto c^2
- t. 93: pauza na 1. dobi; ton e^1 umjesto e^2 na 2. dobi
- t. 108: ton c^1 umjesto c^2
- t. 112 i 113: ton c^1 umjesto c^2

Sopran (a)



t. 53 i 54: ritam  umjesto  na kraju takta

t. 72: ritam  umjesto 

t. 109: oznaka *sottovoce*

Sopran (b)



t. 37: zadnji ton je d¹ umjesto c¹

t. 53: zadnji ton je h¹ umjesto a¹; ritam  umjesto  na kraju takta

t. 72: ritam  umjesto 

t. 80: ton h¹ umjesto c²

Alt (a)

t. 53 i 54: ritam  umjesto  na kraju takta

t. 97 i 98: pauza umjesto nota

t. 109: oznaka *sottovoce*

Alt (b)

t. 53: ritam  umjesto  na kraju takta

Tenor (a)

t. 109: oznaka *sottovoce*

Tenor (b)

Nema razlika.

Bas (a)

t. 57 i 58: tekst *Jesu pie* umjesto *pie Jesu*

Bas (b)

t. 106: na 1. dobi je ton e umjesto f

Orgulje



- t. 34: *f mo*
- t. 53: *p* na zadnjoj osminci
- t. 54: *f* na 2. osminci, *p* na 4. osminci
- t. 97: luk preko cijelog takta
- t. 108: oznaka *sottovoce*

4.10. Offertorium (Domine Jesu Christe)


Violina I (a)

- t. 7-9: nedostaju dinamičke oznake *f. p.*
- t. 16: ton d^2 umjesto des^2
- t. 18: *p* pa *cresc.* umjesto *pp*
- t. 21: nedostaje *f. p.*
- t. 52: nedostaje *p*
- t. 68: prve 2 note su es^2 i g^2 umjesto c^2 i es^2

Violina I (b)



- t. 1 i 2: luk preko prve 2 note
- t. 7-9: nedostaju dinamičke oznake *f. p.*
- t. 16: ton d^2 umjesto des^2
- t. 18: *p as* umjesto *pp*
- t. 20: nedostaje *sf* na početku takta
- t. 21: *f. p.*
- t. 52: nedostaje *p*
- t. 56: *f*
- t. 65: prva nota je  umjesto 
- t. 68: prva 2 tona su es^2 i g^2 umjesto c^2 i es^2

Violina I (c)

- t. 8: 1. ton 2. dobe je as^2 umjesto a^2
- t. 10: nedostaje *sf* na 

t. 16: 1. ton je d^2 umjesto des^2

t. 50: luk preko 3. dobe i 1. polovice 4. dobe umjesto preko 2. polovice 3. dobe i 4. dobe

t. 51 i 65: prva nota je  umjesto 

t. 68: prva 2 tona su es^2 i g^2 umjesto c^2 i es^2

Violina II (a)

t. 1: *p* na početku takta

t. 1 i 2: luk preko prve 2 note

t. 7-9: dinamičke oznake *f. p.*

t. 10: *sf* na 2. noti

t. 14: zadnji ton je c^1 umjesto *a*

t. 18: *p* pa *cresc.*

t. 19: *f* na 1. dobi

t. 35: *f* na 2. noti

t. 38: na 1. dobi je ton es^1 umjesto terce es^1-g^1

t. 50: nedostaje snizilica na tonu d^2


t. 52: nedostaje *p* na početku takta

Violina II (b)

t.1 : *p* na početku takta

t. 1 i 2: luk preko prve 2 note


t. 7-9: dinamičke oznake *f. p.* na svakoj dobi (do polovice t. 9)

t. 10: *sf* na 

t. 14: zadnji ton je c^1 umjesto *a*

t. 18: *p* pa *cresc.*

t. 19: *f* na 1. dobi

t. 35: *f* na 

t. 52: nedostaje *p* na početku takta

Viola

t. 1: *p*; luk preko prve 2 note

t. 7 i 8: dinamičke oznake *f. p.*

t. 52: *p* na početku takta

t. 75: ritam  umjesto  na 2 .dobi

Oboe

tempo *Non tanto largo* umjesto *Non molto largo*

t. 47: nedostaje osminka pauza u 2. oboi na početku takta

t. 54/55: ligatura na prijelazu iz takta u takt

Horne in Es

t. 56-58: nedostaje horna II

Horna II in Es

t. 3: ton c^1 umjesto c^2 na 4. dobi

t. 7: 2. nota je ton g umjesto g^1

t. 8-10: zapisani za oktavu niže

t. 11: 2. nota je ton c^1 umjesto c^2

t. 14: 1. nota je ton c^1 umjesto e^1

t. 26: ton d^2 umjesto g^1

t. 27: ton c^1 umjesto c^2 na 3. dobi



t. 29: ton g umjesto g^1

t. 34: tonovi $c^2 d^2 c^2 d^2$ umjesto $c^2 g^1 e^1 d^2$

t. 37: ton d^2 umjesto pauze na 1. dobi

t. 38: ton c^2 umjesto e^2 na 1. dobi

t. 40: ton c^1 umjesto c^2 na 2. dobi

t. 41: tonovi $c^1 c^1 c^1 c^1 g^1$ u ritmu  umjesto tonova $e^2 d^2 c^2 c^2 g^1$ u ritmu 

t. 42: ton c^1 umjesto e^1

t. 48: ton c^1 umjesto e^1 na 3. dobi

t. 51: ton c^1 (cijela nota) umjesto pauze

t. 64 i 68: ton c^2 umjesto e^1 na 3. dobi

t. 71: ton g^1 umjesto d^2

t. 72: ton c^2 umjesto e^2

t. 75: tonovi e^2 i d^2 umjesto četvrtinke c^2 na 1. dobi

t. 76: ton c^1 umjesto e^1

Sopran (a)



t. 30: ritam  umjesto  na 1. dobi

t. 30/31: tekst *quam olim Abrahae* (kao u dionicama alta i basa)

Sopran (b)

t. 30: ritam  umjesto  na 1. dobi

t. 30/31: tekst *quam olim Abrahae* umjesto *promisisti*

t. 54: ritam  umjesto  na 2. dobi

Alt (a)

t. 8: na slogu *-mas* (iz riječi *animas*) je ton f^1 umjesto g^1

Tenor (a)

t. 30: ritam  umjesto  na 1. dobi

t. 54: zadnja 2 tona su es^1 umjesto d^1

Tenor (b)

t. 21: nedostaje snizilica na tonu d^1

t. 30: ritam  umjesto  na 1. dobi

t. 45: 2. ton je es^1 umjesto f^1

t. 50: na zadnjoj dobi je ton es^1 umjesto f^1

t. 54: na zadnjoj dobi je ton es^1 umjesto d^1

Bas (a)

t. 34: 1. ton je f umjesto es

t. 44: tekst *tibi tibi* umjesto *preces tibi*

Bas (b)

t. 44: tekst *tibi tibi* umjesto *preces tibi*

Orgulje

t. 1: p na početku takta

t. 1 i 2: luk preko prve 2 note

t. 8 i 9: ritam  umjesto 

U taktovima 7-10, 15-17, 19-22, 27, 30, 33 i 55 zapisane su šifre (dionica violončela).

4.11. Responsorium (Libera me, Domine)

Violina I (a)

t. 10: luk preko prve 2 dobe

t. 11: *sf* na 1. noti, *p* na 3. dobi

t. 12: *p* na šesnaestinkama

t. 14: *f assai*

t. 15: *sf* na 2. dobi

t. 41: *p* na 2. noti

t. 42: *sf* na 1. noti, *p* na 2. noti

t. 55: *p* na početku takta

t. 57: *p as*



t. 58: *cresc.*; nedostaje luk na 2. dobi

t. 59: *f as* umjesto *ff*

t. 76: nedostaje *ff* na početku takta

t. 83 i 84: nedostaje luk preko prve 2 dobe

t. 85: *p as*

t. 90: ritam  umjesto  na 3. dobi

t. 91: luk preko prve 2 dobe

t. 96: *p* na početku takta

t. 117: nedostaje *p* na 3. dobi

t. 119: luk preko prve 2 dobe

Violina I (b)

t. 1: nedostaje *p* na početku takta

t. 10: luk preko prve 2 dobe

t. 11: *sf* na 1. noti, *p* na 3. dobi

t. 12: *p* na 3. dobi

- t. 13: nedostaje *p* na početku takta
- t. 15: *sf* na 2. dobi
- t. 41: *p* na 3. dobi, nedostaje luk preko posljednje 3 osminke
- t. 42: *f* pa *p*
- t. 52: *f p f p*
- t. 56: luk preko svake grupe šesnaestinki
- t. 57: *p as*
- t. 58: *f as*
- t. 59: luk preko svake grupe šesnaestinki
- Nedostaje takt 65.
- t. 76: *ff* na početku takta
- t. 83 i 84: luk preko 1. i 2. dobe
- t. 85: *p as*
- t. 91: luk preko 1. i 2. dobe
- t. 96: *p* na početku takta
- t. 103: luk preko 3. i 4. dobe
- t. 117: *p* na 3. dobi
- t. 119 i 120: luk preko prve 2 dobe

Violina II (a)

- t. 11: ∞ na 1. noti
- t. 12: *sf* na 1. noti, *p* na 2. noti; luk preko posljednje 3 osminke
- t. 13: *p* pa *cresc.*
- t. 14: *f* na početku takta
- t. 15: *sf* na 2. dobi
- t. 16: *p* na početku takta
- t. 19: luk
- t. 23: luk preko posljednje 3 osminke
- t. 38 i 39: luk preko prve 2 dobe
- t. 51 i 52: *f. p. f. p.*
- t. 55: *p* na početku takta
- t. 55 i 56: luk preko svake grupe šesnaestinki
- t. 57: *p assai*

- t. 58 i 59: luk preko svake grupe šesnaestinki
- t. 70, 73 i 82: *p* na 3. dobi
- t. 83 i 84: luk preko prve 2 dobe
- t. 85: *p as*
- t. 91: luk preko prve 2 note; *p* na 3. dobi
- t. 103: luk preko 2. polovice 1. dobe i 2. dobe te preko 3. i 4. dobe
- t. 117: *p* na 3. dobi
- t. 119 i 120: luk preko prve 2 dobe
- t. 121 i 122: *sf* na 1. noti, *p* na 2. noti
- t. 126 i 127: luk preko prve 2 dobe

Violina II (b)

- t. 1: *p* na početku takta
- t. 9: luk preko 1. i 2. dobe
- t. 11: ∞ na 1. noti
- t. 12: *sf* pa *p* od 3. dobe; luk preko posljednje 3 osminke
- t. 13: *cresc.* od 2. polovice takta
- t. 14: *f as*
- t. 15: *sf* na 2. dobi
- t. 19: luk
- t. 38-40: luk preko 1. i 2. dobe
- t. 51 i 52: *f. p. f. p.*
- t. 55 i 56: luk preko svake grupe šesnaestinki
- t. 58: luk na 2. dobi
- t. 70, 73 i 82: *p* od 3. dobe
- t. 83 i 84: luk preko 1. i 2. dobe
- t. 85: *p* na početku takta
- t. 91: luk preko 1. i 2. dobe; *p* od 3. dobe
- t. 103: luk preko 2. polovice 1. dobe i 2. dobe
- t. 121 i 122: *sf* na početku takta
- t. 125 i 126: luk preko 1. i 2. dobe
- t. 130: ritam ♩ umjesto ♩ u 2. polovici takta

Viola

t. 1: *p* na početku takta; nedostaje donji glas na posljednje 3 osminke

t. 11: *sf* na početku takta

t. 14: *f assai*

t. 41: luk

t. 51: *pp*

t. 73: *f p*

t. 76: *f* na početku takta

t. 82: *f p*



Oboe

t. 3: ritam  umjesto  u 2. oboi

t. 38-40: luk u svakom taktu

t. 118-120, 126 i 127: luk u svakom taktu



Horne in Es

t. 4: ritam  umjesto 

Horna II in Es

t. 1: ton c^2 umjesto e^1

t. 3: ton c^1 umjesto e^1

t. 4: ritam  umjesto 

t. 5: ton c^1 umjesto e^1

t. 7 i 8: ton c^1 umjesto c^2 na 1. dobi

t. 15: pauza na 1. dobi

t. 16: posljednje 3 osminke su ton c^1 umjesto e^1

t. 18: ton c^1 umjesto c^2

t. 20: ton c^1 umjesto e^1

t. 22 i 23: ton c^1 umjesto c^2 na 1. dobi

t. 45: ton c^1 umjesto c^2

t. 49: ton c^1 umjesto e^1

t. 50: ton c^1 umjesto c^2

t. 82: ton c^1 umjesto c^2

- t. 86: 1. nota je ton c^1 umjesto c^2
- t. 88 i 89: pauza cijeli takt
- t. 95: ton c^1 umjesto e^1
- t. 96 i 98: ton c^1 umjesto c^2
- t. 100: ton c^1 umjesto c^2
- t. 102 i 103: ton c^1 umjesto c^2 na 1. dobi
- t. 125: ton c^1 umjesto c^2
- t. 129: 2. nota je ton g^1 umjesto e^1

Sopran

- t. 51: *p*
- t. 77: tekst *dies* umjesto *et a* na zadnje 2 dobe

Alt

- t. 51: *p*
- t. 77: tekst *dies* umjesto *et a* na zadnje 2 dobe

Tenor

- t. 51: *p*
- t. 77: tekst *dies* umjesto *et a* na zadnje 2 dobe



Bas

- t. 51: *p*
- t. 77: tekst *dies* umjesto *et a* na zadnje 2 dobe
- t. 93: tekst *luceat* (ritam $\bullet \bullet$, ton *as*) na 3. i 4. dobi

Orgulje

- t. 1: *p* na početku takta
- t. 11-13: zapisani u tenor ključu
- t. 14: *f assai*
- t. 23: 2. doba je zapisana za oktavu niže
- t. 30: 1. doba je zapisana za oktavu niže

t. 41 i 42: zapisani u tenor ključu

t. 44:  umjesto 


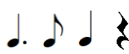
t. 51: *pp*

t. 59: *f assai*

t. 70 i 73: *f p*

t. 76: *f assai*

t. 82: *f p*

t. 88: ritam  umjesto 

t. 112 i 114: nedostaje šifra

t. 121 i 122: zapisani u tenor ključu

5. NAPOMENE UZ PRIJEPIS NOTNOG TEKSTA

Prethodno poglavlje prikazalo je niz razlika između partiture i zasebnih dionica. Mnoge su od njih pomogle razriješiti pitanja oznaka, ritma i nota, nečitkih ili pogrešno napisanih u partituri. Određeni dijelovi zahtijevali su minimalne izmjene kako bi se što bolje harmonijski podudarali s ostalim dionicama. Sva će takva mjesta biti prikazana u ovom poglavlju. U tekst je unesena interpunkcija. Riječi „eternam“ i „sibilla“ prema izvornom tekstu zamijenile su se sa „aeternam“ i „Sibylla“.

Predznaci koji se u sklopu istog takta mijenjaju, a zapisani su samo na početku takta, ali ne i u trenutku promjene (koja se podrazumijeva najčešće zbog harmonijskog sklopa ili istog tona koji u nekoj drugoj dionici ima taj predznak), uneseni su i neće biti posebno navedeni.

Slijedi popis izmjena po stavcima koji je u notni tekst unijela autorica ovog rada.

Introitus

- t. 20, orgulje: na 3. dobi ton es promijenjen je u c (violončelo također ima ton c)
- t. 38, alt: kao posljednji ton zapisan je as^1 umjesto g^1 (više odgovara dvoglasju s tenorom, a ton as^1 na tom je istom mjestu u reprizi)
- t. 45, flauta: na 3. dobi unesena je snizilica (zbog tona des koji je u ostalim dionicama)
- t. 45, violina II: posljednji ton promijenjen je iz e^2 u es^2 (iz harmonijskih razloga)
- t. 53, violina I i sopran: na 2. polovici 3. dobe ton des^2 promijenjen je u d^2 (zbog puhača koji imaju ton d)

Dies irae

- t. 4, horna II: dodana je povisilica na ton c^2 (ostale dionice imaju ton cis)
- t. 24, violina II: prepisan je t. 23, a ono što je pisalo u t. 24 i 25 prebačeno je u sljedeća dva takta (t. 25 i 26)
- t. 38, sopran: 2. polovica 2. dobe (osminka) promijenjena je iz tona e^2 u ton d^2 (ton d bolje odgovara zbog paralelnih terca)
- t. 52, horne: umjesto tonova zapisana je pauza cijeli takt (ton e koji je bio zapisan ne uklapa se u harmoniju b-d-f)

Tuba mirum

- t. 31, violina II: na 3. dobi zapisani su tonovi g^1 i a^1 (iz harmonijskih razloga)
- t. 33, viola: na 1. polovici 3. dobe zapisana je terca $h-d^1$ umjesto c^1-e^1 (u ostalim dionicama su na tom mjestu tonovi h i d , a tako je zapisano i u ponavljanju u dionici viole)
- t. 106, viola: na 2. dobi zapisan je ton g (radi harmonije)
- t. 128, oboe i horne: na 1. dobi zapisani su tonovi e^1 i c^2 umjesto g^1 i d^2 (e i c su na ostalim takvim mjestima)
- t. 152, violončelo i orgulje: na 2. i 3. dobi zapisani su tonovi c d e umjesto c d e (radi podudaranja s violinama i violom)

Liber scriptus

- t. 10, violončelo i orgulje: na 1. dobi zapisan je ton es (radi harmonije)
- t. 76, violina I: na ton es^2 stavljena je razrješilica (bolje odgovara kao varijanta izmjeničnog tona)

Oro supplex

- t. 10, horne: na ton g^1 dodana je povisilica (u dionici oboe II i violine II je ton gis)
- t. 49, tenor: na 2. dobi ton e^1 promijenjen je u ton d^1 (radi harmonije)
- t. 49, flauta: na 2. dobi ton e^3 promijenjen je u ton d^3 (radi harmonije)
- t. 50, oboa I: na 2. dobi ton d^2 promijenjen je u ton c^2 (radi harmonije)
- t. 51, violina II: umjesto tona d^2 (polovinka) zapisani su četvrtinke d^2 i c^2 (tako je zapisano u dionici soprana)
- t. 56-59, oboe: navedeni taktovi premješteni su za jedan takt nakon, odnosno t. 57-60 (bolje se odgovaraju; tako je zapisano i u reprizi)
- t. 61, violončelo i orgulje: ton d promijenjen je u e (ton e zapisan je na istom takvom mjestu u t. 100)
- t. 88, sopran: na 2. dobi ton c^2 promijenjen je u ton h^1 (radi harmonije)
- t. 101, flauta i oboa II: zapisano je isto kao u dionicama tenora i violine II (bolje odgovara)

Offertorium (Domine Jesu Christe)

t. 33, sopran: na 3. dobi umjesto tona c^2 zapisan je ton b^1 (radi harmonije b-d-f)



t. 55, horne: zapisana je pauza za cijeli takt (ton koji je zapisan ne uklapa se)

Responsorium (Libera me, Domine)

t. 14, violina II: dvohvat e^1 - d^2 promijenjen je u f^1 - d^2 (radi harmonije g-h-d-f)

t. 15, horne: umjesto tona f^2 (zapis) stavljen je ton e^2 (radi harmonije c-es-g)

t. 17, bas: na 1. dobi umjesto tona c zapisan je ton g (radi harmonije)

t. 22, oboe: ritam je promijenjen iz  u  (iz harmonijskih razloga)

t. 56, sopran: umjesto tona c^2 zapisan je ton b^1 (iz harmonijskih razloga)

t. 88, alt: na 2. dobi umjesto tona g^1 zapisan je ton as^1 (iz harmonijskih razloga)

t. 97, bas: na 1. dobi umjesto tona c zapisan je ton g (radi harmonije)

6. ZAKLJUČAK

U kontekstu hrvatske glazbene kulture 18. i prve polovice 19. stoljeća Dubrovnik zauzima važno mjesto sa značajnim skladateljskim imenima čije su skladbe nastajale shodno zahtjevima dubrovačkih kulturnih prilika toga vremena. Skladalo se na području svjetovne glazbe, za potrebe društvenog života, i duhovne, za potrebe bogoslužja.

Tommaso Resti skladatelj je koji je relativno slabo poznat s obzirom na to da su sinonim za glazbeno razdoblje u kojem je on živio Luka i Antun Sorkočević. Međutim, njegov opus s više od pedeset skladbi čini ga najproduktivnijim dubrovačkim skladateljem onog doba. Zbog toga zaslužuje da se barem neka njegova djela istraže i transkribiraju kako bi se stekao uvid u glazbeno stvaralaštvo u Dubrovniku u razdoblju u kojem je aktivno djelovao, tj. da bi se putem glazbenih artefakata pobliže utvrdile neke značajke skladateljstva tog vremena na dubrovačkom tlu.

Restijeva *Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra* iz 1802. godine čuva se u Franjevačkom samostanu u Dubrovniku u obliku partiture i izdvojenih vokalnih i instrumentalnih dionica. Kombinacijom dvaju rukopisnih izvornika učinjen je prijepis u suvremeno notno izdanje. To vokalno-instrumentalno djelo u 11 stavaka pisano je za mješoviti zbor (sopran, alt, tenor, bas), flautu, obou I i II, hornu I i II in Es, violinu I i II, violu, violončelo i orgulje.

Glazbeno-analitičkim pristupom djelu definirane su značajke Restijeva skladateljskog jezika i klasicističkog promišljanja glazbenog materijala. Djelo je pisano u tonalitetima do četiri predznaka po silaznom kvintnom krugu, a time što je prvom i posljednjem stavku dodijelio isti tonalitet, c-mol, Resti je postigao tonalitetnu zaokruženost djela na širem planu dok je iz uže perspektive ona ostvarena gotovo u svim stavcima: osim prvog i posljednjeg, koji kadenciraju na dominantu, svaki stavak počinje i završava istim tonalitetom. Kod Restija je najčešće prisutan trodijelni princip oblikovanja s istaknutim motivskim radom u vidu čestog doslovnog ili variranog ponavljanja; motiv je pritom polazište za gradnju većih glazbenih cjelina. Osim doslovnog uzastopnog ponavljanja fraza i rečenica nije rijetkost ni transponiranje istih u bliže tonalitete, čime se često naglašavaju odnosi tonike i subdominante ili dominante. Na formalnom planu primjetne su naznake uglavnom varirane ili skraćene reprize, ali i karakteristike središnjeg dijela koji se ostvaruje uvođenjem novih tonaliteta ili uporabom „efekta iznenađenja“ u svojevrsnim prijelazima između cjelina unutar stavaka.

U Rekvijemu prevladava klasični fond akordâ, istaknuta je uporaba napuljskog sekstakorda, a nerijetko se pojavljuju i alterirani akordi kromatskog tipa u vidu dominantine dominante u kadenci. Skladatelj često kadencira pojedine glazbene cjeline na septakordu VII. stupnja, dodatno ga ističući koronom ili duljim notnim vrijednostima. Uz uporabu korona značajne su i pauze kojima se, osim predaha, postiže i izražajnost u vokalnim i instrumentalnim dionicama. Melodijske linije vokalnih dionica su uglavnom jednostavne, s ne tako čestim, ali ipak prisutnim skokovima i prevladavajućim homofonim slogom uz povremene nastupe polifonih odjeljaka. Skladatelj je u ovom djelu pokazao razumijevanje sadržaja teksta koji je uskladio s glazbenim materijalom poštujući pritom naglaske, ali i značenje riječi. Nositelji radnje, osim vokalnih dionica koje donose tekst, većinom su gudači, a puhači koji najčešće udvajaju tonove gudača obogaćuju instrumentalni slog.

Svojevrsni „izazov“ bavljenja ovim djelom bio je prijepis u suvremeno notno pismo, najviše zbog dijelova koji su nečitki, nepodudarni ili pak pogrešni. Stoga se pristupilo usporedbi postojećih originala; partiture i zasebnih dionica. Razlike u rukopisima odnosile su se na drugačiji zapis ritma, nota te izostavljene oznake artikulacije, dinamike. Pri tomu su sveščići brojili više oznaka nego partitura. Mnoge su se nepodudarnosti ili pogreške u partituri tim putem ispravile. Međutim, i dalje postoje neka mjesta koja ostaju na razmišljanje istraživaču. Pritom se najčešće radi o predznacima koji nedostaju ili o tonovima koji se harmonijski ne uklapaju u određene akorde. Svi su takvi dijelovi u koje su se unijele izmjene evidentirani u poglavlju s napomenama uz prijepis.

Naposljetku, ovaj je rad samo jedan mali korak na putu revitalizacije zaboravljenih djela iz hrvatske glazbene prošlosti.

7. SAŽETAK

Ovaj rad donosi kritičko notno izdanje i analitički pregled jedanaest stavaka djela *Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra* skladatelja Tommasa Restija (oko 1770. – 1830.). Prema podacima s naslovnih stranica rukopisnih izvornika u vidu dioničkih raspisa iz Franjevačkog samostana u Dubrovniku, djelo je nastalo 1802. godine. Sačuvana partitura datira iz najvjerojatnije 1838. godine. Transkripcijom partiture iz rukopisa u suvremeno notno pismo, kao i glazbenom analizom opsežnoga vokalno-instrumentalnog djela, učinjen je prvi korak u revitalizaciji nepoznatog djela iz kulturne baštine grada Dubrovnika. Prvi dio rada donosi pregled glazbene povijesti grada Dubrovnika na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće, neka glazbena obilježja djela te materijalni opis izvornika. Drugi, glavni dio rada prikazuje značajke glazbenog jezika Tommasa Restija. Analiziraju se sve komponente glazbenog djela: melodika, ritmika, harmonija, forma, instrumentacija.

Uz transkripciju i analizu pristupilo se i usporedbi dvaju rukopisnih izvornika (partiture i zasebnih dionica) kako bi se ukazalo na neke razlike u glazbenom sadržaju, ali i upozorilo na poteškoće pri transkripciji. Na kraju su evidentirane sve izmjene koje je, kao dio kritičkog notnog izdanja, u djelo unijela autorica.

Tommaso Resti živio je i skladao na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće i njegov opus pohranjen u dubrovačkom Arhivu broji više od pedeset skladbi. Cilj ovoga rada je revalorizacija njegove ostavštine, a time i prikaz nedovoljno istražene glazbene povijesti grada Dubrovnika.

Ključne riječi: Tommaso Resti, glazbena povijest Dubrovnika, početak 19. stoljeća, *Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra*, glazbena analiza, kritičko notno izdanje

8. SUMMARY

This thesis presents critical music edition and analytical overview of eleven movements from a composition “Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra”, written by composer Tommaso Resti (ca. 1770 – 1830). According to the data on front page of manuscripts from Franciscan monastery in Dubrovnik, this work originates from 1802. Preserved full score dates probably from 1838. Through the transcription from manuscript to contemporary score and musical analysis of a comprehensive vocal instrumental piece, the first step in the revitalization of an unknown piece from cultural heritage of Dubrovnik will be introduced. The first part of the thesis provides an overview of music history of Dubrovnik at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century, some music features of the composition and a material description of the original. The second, main part presents features of Tommaso Resti's musical language. All components of the musical work, like melody, rhythm, harmony, form and instrumentation are analyzed.

Along with transcription and analysis, the comparison of two original manuscripts was approached in order to show some differences in musical contents and also possible difficulties in transcription. In the end, all changes in piece which the author has made as the part of a critical music edition are noted down.

Tommaso Resti lived and composed in the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century and his opus in the Archive in Dubrovnik contains more than fifty compositions. The goal of this thesis is the revalorization of his inheritance and, consequently, the reconstruction of insufficiently researched music history of Dubrovnik.

Key words: Tommaso Resti, music history of Dubrovnik, beginning of the 19th century, “Messa di morti a 4 voci con accopagnamento di piena orchestra”, musical analysis, critical music edition

9. BIBLIOGRAFIJA

- AJANOVIĆ, Ivona. „Rekvijem“. U: *Muzička enciklopedija*. Sv. 3., 2. izd. Krešimir Kovačević, ur. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977., 186 – 187.
- ANTIĆ, Branka. „Klavirska muzika u Dubrovniku: djela sačuvana u muzičkom arhivu dubrovačkog samostana Male braće“, rad JAZU 337 (1965): 241 – 311.
- BOŠKOVIĆ, Ivan. „Prinosi životopisu Tommasa Restija“. U: *Litteraria, musicalia et theatralia*, sv. 2 (Split: Matica hrvatska, 2003.), 278 – 288.
- DEMOVIĆ, Miho. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici: od početka XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*. Zagreb: JAZU, 1989.
- DESPIĆ, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.
- DEVČIĆ, Natko. *Harmonija*. IV., izmijenjeno izdanje. Zagreb: Školska knjiga, 2010.
- KATALINIĆ, Vjera. „Composers' circles in the musical culture of Dalmatia and Dubrovnik during the second half of the eighteenth century“. *Revista de Musicología* 16, br. 3 (1993): 1454 – 1459.
- KATALINIĆ, Vjera. „Croatian Musical Culture between 1750 and 1820: a Central-European and/or Mediterranean issue?“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24, br. 1 (1993): 3 – 12.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir, ur. „Dubrovnik“. U: *Muzička enciklopedija*. Sv. 1., 2. izd. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971., 477 – 478.
- KRSTIĆ, Sonja i Vladimir Cerić. *Muzički instrumenti: Priručnik za laboratorijske vježbe 2*. Beograd: Visoka škola elektrotehnike i računarstva, 2012.
- OBRADOVIĆ, Aleksandar. *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1978.
- SKOVRAN, Dušan i Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1986.
- TUKSAR, Stanislav. „Hrvatska glazba od srednjovjekovnih kodeksa i Ivana Lukačića do 20. stoljeća“. *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja* 9, br. 1 (2011): 65 – 70.
- ŽIVKOVIĆ, Mirjana. *Instrumentalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*. 3. izdanje. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.

Internetski izvor:

Popis muzikalija arhiva Franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku : P-Ž ; kataložne kartice <http://dizbi.hazu.hr/object/2086> (pristup 4. lipnja 2019.)

10. PRILOZI

10.1. Tablični prikaz stavaka

Stavak	Tonalitet	Vrsta takta	Tempo	Sastav
1. Introitus	c-mol	4/4	<i>Largo</i>	flauta, oboa I i II, horna I i II in Es, mješoviti zbor (SATB), violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
2. Kyrie eleison	c-mol	3/4	<i>Andante assai</i>	flauta, mješoviti zbor (SATB), violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
3. Dies irae	a-mol	4/4	<i>Largo non tanto</i>	flauta, oboa I i II, horna I i II in C, mješoviti zbor (SATB), violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
4. Tuba mirum	C-dur	3/4	<i>Allegro maestoso</i>	flauta, oboa I i II, horna I i II in C, solo sopran, violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
5. Liber scriptus	g-mol	2/4	<i>Andante grazioso</i>	flauta, solo alt, violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
6. Quid sum miser	B-dur	♩	<i>Larghetto</i>	flauta, solo sopran, solo tenor, violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
7. Quaerens me	d-mol	2/4	<i>Larghetto grazioso</i>	solo sopran, violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
8. Ingemisco	f-mol	♩	<i>Largo assai</i>	flauta, mješoviti zbor (SATB), violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
9. Oro supplex	a-mol	2/4	<i>Largo</i>	flauta, oboa I i II, horna I i II in C, mješoviti zbor (SATB), violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
10. Offertorium	Es-dur	4/4	<i>Non molto largo</i>	flauta, oboa I i II, horna I i II in Es, mješoviti zbor (SATB), violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje
11. Responsorium	c-mol	4/4	<i>Cantabile assai</i> ³³	flauta, oboa I i II, horna I i II in Es, mješoviti zbor (SATB), violina I, violina II, viola, violončelo, orgulje

³³ Umjesto oznake tempa javlja se oznaka za interpretaciju.

10.2. Tablični prikaz opsega glasova³⁴

Stavak	Sopran	Alt	Tenor	Bas
1. Introitus	f ¹ - g ²	d ¹ - c ²	b - g ¹	As - c ¹
2. Kyrie eleison	g ¹ - g ²	c ¹ - d ²	f ^{is} - g ¹	G - c ¹
3. Dies irae	f ¹ - g ²	d ¹ - d ²	g - g ¹	G - d ¹
4. Tuba mirum	es ¹ - g ^{2*}	/	/	/
5. Liber scriptus	/	es ¹ - es ^{2*}	/	/
6. Quid sum miser	d ¹ - f ^{2*}	/	es - g ^{1*}	/
7. Quaerens me	f ¹ - g ^{2*}	/	/	/
8. Ingemisco	f ¹ - f ²	c ¹ - d ²	g - g ¹	A - c ¹
9. Oro supplex	g ¹ - f ²	e ¹ - d ²	gis - fis ¹	A - d ¹
10. Offertorium	f ¹ - f ²	d ¹ - c ²	a - f ¹	As - d ¹
11. Responsorium	ges ¹ - f ²	es ¹ - d ²	b - f ¹	G - c ¹

³⁴ Zvezdicom (*) su označeni rasponi glasova u vokalnim solističkim dionicama. Primjetno je da je raspon soprana i alta uglavnom unutar oktave, s iznimkom u solo sopranu gdje ide do decime. Najveći raspon tenora seže do oktave (solo tenora do decime), a najmanji je u intervalu čiste kvinte. Bas, pak, ima najveći raspon koji ide do decime i undecime, s obzirom da pjeva i u velikoj, a i u prvoj oktavi.

10.3. Tekst rekvijema na latinskom jeziku

Introitus

Requiem aeternam dona eis, Domine:

et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,

et tibi reddetur votum in Jerusalem:

exaudi orationem meam,

ad te omnis caro veniet.

Kyrie eleison

Kyrie eleison,

Christe eleison.

Dies irae

Dies irae, dies illa,

Solvat saeculum in favilla:

Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,

Quando iudex est venturus,

Cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum

Per sepulcra regionum,

Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit, et natura,

Cum resurget creatura,

Judicanti responsura.

Liber scriptus

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit:
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?
Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.
Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.

Quaerens me

Quaerens me, sedisti lassus:
Redemisti Crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.
Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco

Ingemisco, tamquam reus:
Culpa rubet vultus meus:
Supplici parce, Deus.

Oro supplex

Oro supplex, et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus:
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.

Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam:
Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.
Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus:
face eas, Domine, de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.

Responsorium libera

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:

Quando caeli movendi sunt et terra:

Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.

Quando caeli movendi sunt et terra.

Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.

Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison,

Christe eleison,

Kyrie eleison.

10.4. Partitura³⁵

Tommaso Resti (oko 1770. – 1830.): *Messa di morti a 4 voci con accompagnamento di piena orchestra*

HR-Dsmb 72/1861 a i b

³⁵ Partitura je priložena u zasebnom dokumentu.