

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ a TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

DIRIGOVÁNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**REQUIEM VE 2. POL. 19. STOL. – SROVNÁNÍ DĚL
S DŮRAZEM NA REQUIEMOD G. FAURÉHO**

Fauré, Verdi, Brahms

Alena Jelínková

Vedoucí práce: MgA. Jaroslav Brych

Oponent práce: Mgr. MgA. Lukáš Vasilek

Datum obhajoby: 13. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

CONDUCTING

MASTER'S THESIS

**REQUIEM OF THE 2ND HALF OF THE 19TH CENTURY –
COMPARISON OF WORKS WITH EMPHASIS ON
REQUIEM BY G. FAURÉ**

Fauré, Verdi, Brahms

Alena Jelínková

Thesis Supervisor: MgA. Jaroslav Brych

Thesis Opponent: Mgr. MgA. Lukáš Vasilek

Date of thesis defense: 13. 9. 2022

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou magisterskou práci na téma

Requiem v 2.pol. 19. stol. - srovnání děl s důrazem na Requiem od G. Faurého

Fauré, Verdi, Brahms

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Ráda bych poděkovala panu magistru umění Jaroslavu Brychovi za věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích k vypracování mé diplomové práce.

Abstrakt

Ve své práci se zabývám popisem zhudebněných requiem od tří autorů: Faurého, Verdiho a Brahmse. Vybrala jsem je jako zástupce tří naprosto odlišných světů, které v průběhu práce porovnávám. Píši tedy jak o rozdílnostech v obsazení, textu a rozsahu, tak o užitých hudebních prostředcích či zastoupení kontrapunktu. Důležitou kapitolou je také srovnání vokálních složek jednotlivých děl, a to jak z pohledu práce s hlasem, tak z pohledu všeobecné charakteristiky užitého hudebního materiálu.

S větším důrazem se zabývám Requiem od Gabriela Faurého, které jsem zvolila pro svůj absolventský koncert. V práci tedy srovnávám několik interpretací tohoto díla a připojuji také osobní zkušenost s provedením.

Klíčová slova:

Requiem, Fauré, Verdi, Brahms, interpretace, srovnání

Abstract

In my thesis I analyse requiem masses by three composers: Fauré, Verdi and Brahms. I have chosen these as representatives of three different musical worlds that this thesis compares. I describe differences in instrument setting, lyrics and duration, as well as in musical language and counterpoint. An important chapter compares the vocal aspects of the three pieces, focusing on both the composer's use of human voice and the general characteristics of the vocal material.

I conducted Fauré's Requiem at my Masters concert last April which is why is this piece emphasised in my thesis. I compare several interpretations of this piece and also add my personal experience.

Keywords:

Requiem, Fauré, Verdi, Brahms, interpretation, comparison

Obsah

Úvod	9
1 Vývoj hudebního Requiem	10
2 Pozadí vzniku Faurého Requiem	11
3 Základní vymezení k Requiem od Brahmse a Verdiho.....	13
4 Hlediska odlišností.....	16
4.1 Text.....	16
4.2 Obsazení	19
4.3 Rozsah a srovnání Faurého interpretací	21
4.4 Srovnání vokální složky	27
4.4.1 A capella části	30
4.5 Místo provedení.....	32
4.6 Verdiho prvky hudebního dramatu a srovnání s Brahmem a Faurém ...	32
4.7 Zastoupení kontrapunktu.....	34
4.8 Faurého výrazové prvky	38
4.9 Orchestrální pasáže	39
5 Vlastní zkušenost s provedením Faurého Requiem.....	41
5.1 Možná úskalí	41
5.2 Postoj k interpretaci.....	44
Závěr	45
Seznam použitých pramenů a literatury.....	46
Příloha č. 1 – text Requiem Gabriela Faurého, op. 48	48
Příloha č. 2 – text Requiem Guisepe Verdiho, IGV 24.....	50
Příloha č. 3 – text Requiem Johannese Brahmse, op. 45 a překlad dle Českého ekumenického překladu Bible	53

Úvod

Vokálně-instrumentální díla pro mě vždy byla pomyslným vrcholem v hudební tvorbě, zejména ta s duchovní tematikou. Ke sborovému i orchestrálnímu světu cítím skrze svou praxi velkou blízkost, proto ke mně právě jejich spojení, umocněné duchovními texty, velmi promlouvá. Pro svůj absolventský koncert jsem tedy hledala dílo, které by spadalo do této kategorie a zároveň se jak zvukově tak prostorově vešlo do Sálu Martinů. Faurého Requiem pro mne do této kategorie svou komorní až něžnou atmosférou spadá, i když by pro něj ještě přirozenějším prostředím byl spíše kostel.

Dalším faktorem pro výběr tématu mé diplomové práce je rozmanitost, s jakou skladatelé s requiem zacházejí, byť jde o stejnou tematiku – mše za zemřelé. Abych se nepouštěla do analýzy nepřehledného množství zhudebněných requiem, na které by rozsah této práce nestačil, vybrala jsem k tomu od Faurého ještě další dvě. Všechna tři byla napsána v podobném období, přesto jsou k sobě ale navzájem jistými protipóly. Vedle Requiem od G. Faurého (premiéra 1888), se jedná o Brahmsovo (premiéra 1869) a Verdiho (premiéra 1874).

V následujících kapitolách se pokouším o srovnání z hlediska práce s textem, obsazením, rozsahem, charakterem a užitými výrazovými prostředky. Následně také připojuji vlastní zkušenost s provedením právě Faurého Requiem.

1 Vývoj hudebního Requiem

Zádušní mše svatá bývá sloužena v římskokatolické církvi jako součást pohřebních obřadů nebo u příležitosti vzpomínky na zemřelého, zejm. o tzv. Dušičkách. Starší mešní texty byly sjednoceny a kodifikovány v Římském misálu (Missale Romanum) vydaném papežem Piem V. (1504-1572) v roce 1570 na základě výsledků Tridentského koncilu. V tomto znění pak byly užívány až do reformy ve 20. století. Při revizi misálu vydaného v roce 1970 byla vypuštěna sekvence *Dies irae*, zpravidla vždy jedna z nejdramatičtějších částí všech zhudebněných requiem, a to protože strach ze strašlivého hněvu a Božího soudu nesmí zatemňovat světlo nám darované víry ve vzkříšení.

Původně bylo requiem provozováno formou gregoriánského chorálu. Z 15. století se dochovalo stále ještě čistě vokální, ale již polyfonní zpracování, jehož autorem je franko-vlámský hudebník Johannes Ockeghem (kolem 1420-1497). Od té doby více než 2000 skladatelů zkomponovalo přes 3000 skladeb označených jako *Requiem*, *Missa pro defunctis* či pouze *Dies irae*.¹

¹ BLACHUT, Beno ml. *Verdi, Requiem: 5. dubna 2019 v Národním divadle*. Praha: Národní divadlo, [2019]. ISBN 978-80-7258-694-3.

2 Pozadí vzniku Faurého Requiem

Gabriel Fauré (1845-1924) byl v době, kdy napsal své Requiem, dlouholetým varhaníkem a kapelníkem v kostele La Madeleine v Paříži. Hrál zde tedy často při zádušních mších, které ale jeho představy o smrti a posmrtném životě nenaplňovaly, proto se rozhodl napsat vlastní verzi Requiem. Spekulace o tom, že jej psal na základě smrti svých rodičů, se tedy nezakládají na pravdě. V dopise skladateli Maurici Emmanueli píše: „Mé Requiem nebylo psáno *pro* něco – pouze pro potěšení, mohu-li to tak nazvat!“²

První verze měla premiéru v La Madeleine v roce 1888 při pohřbu architekta Josepha Lesoufaché a skládala se z pěti částí – tehdy tedy ještě bez *Offertoria* a *Libera me*.³ Paradoxně bylo ale právě *Libera me* složeno ze všech částí nejdříve – již v roce 1877 s barytonovým sólem.⁴ Ve druhé verzi z roku 1893 již ale zazněly všechny části tak, jak je známe dnes. V obou případech byl dirigentem sám Fauré.

Zajímavým a ne nedůležitým faktorem při komponování byl fakt, že v té době ještě ženy nemohly zpívat v kostele. Při prvním provedení zpíval sbor ve složení cca 40 chlapců a mužů, což Fauré při skládání reflektoval – pro některá sopránová místa se prostá barva ještě nedospělých hlasů hodí. Při koncertních provedeních ale preferoval ženy. Pro část *Pie Jesu* si dokonce vybral sólový soprán – přál si pro tuto pomalou náročnou větu vyspělý ženský hlas.

Faurého Requiem má velice poklidnou atmosféru – pro některé až nepřístojnou k dané tematice. K tomu ale autor říká: „Mé Requiem prý nevyjadřuje žádný strach ze smrti a některými je nazýváno jako ukolébavka smrti. Ale takto já vidím smrt: jako šťastný návrat, přiblížení se ke štěstí, které nás přesahuje – více než jako bolestnou zkušenost.“⁵

Pro dokreslení dodávám ještě jeden citát, kterým popisuje své dílo: „Vše krásné, co jsem dokázal načerpat z náboženského obrazu, jsem vložil do svého Requiem,

² NECTOUX, Jean-Michel (1991). *Gabriel Fauré – A Musical Life*. Translated by Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-23524-3, s. 135. [ve volném překladu]

³ Nectoux (1991), s. 116 [ve volném překladu]

⁴ DUCHEN, Jessica (2000). *Gabriel Fauré*. London: Phaidon. ISBN 0-7148-3932-9, s. 81. [ve volném překladu]

⁵ ORLEDGE, Robert (1979). *Gabriel Fauré*. London: Eulenburg Books. ISBN 0-903873-40-0, s. 115. [ve volném překladu]

kterému po celou dobu nade vše dominuje velmi lidský pocit víry ve věčné odpočinutí.“⁶

⁶ STEINBERG, Michael (2005). *"Gabriel Fauré: Requiem, Op. 48". Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-8052-0047-8, s. 132-133. [ve volném překladu]

3 Základní vymezení k Requiem od Brahmsa a Verdiho

Jak tedy můžeme základně charakterizovat jednotlivá Requiem a v čem se nejvíce liší?

I když jde přirozeně každé Requiem po významu a autor do něj vkládá své vidění smrti, u Faurého, který reprezentuje čistě chorální styl, to vidím ještě v o něco větší míře. Fauré totiž svou ideologii smrti nadřazuje nad formu, což se projevuje např. tak, že většina jeho vět je v pomalém tempu, nenastavuje to rychlými a dramatickými částmi jen proto, aby zachoval kontrast. Verdiho Requiem je vedle něj značně okázalé. Jde o pečlivě vystavené veledílo, kde má naopak forma nad obsahem nadvládu. Verdi mluví jazykem, který nejlépe ovládá: operně dramatickým. Měl již svou řeč, dostatečně bohatou a plně zvládnutou, a té se nevzdal. I pro tuto svou dramaticčnost bývá jeho Requiem uváděno občas též scénicky.

Brahms je zase na zcela jiné straně spektra – s klasičtější sborovou sazbou a značným množstvím polyfonních částí navazuje spíše na Bacha a svým způsobem i Beethovena (např. Missa solemnis). Jeho Requiem má také spíše smířlivější vyznění (na rozdíl od dramatického až tragického Verdiho). Jde na to bez okázalé vnějškovosti, je nepatetický. Pro své chápání této duchovní látky si sám vybral texty z Bible a to v rodném, německém jazyce.

Na rozdíl od Faurého měli oba další skladatelé pro sepsání Requiem vnější důvod. Brahms byl hluboce otřesen Schumannovým zdravotním stavem a posléze i jeho smrtí. V jeho pozůstalosti narazil na lístek s poznámkou „Ein Deutsches Requiem“. Začala tedy zrát myšlenka uskutečnit dílo, které Schumann již nestihl, zároveň jej velmi lákalo využití německého textu. Důležitým faktorem pro zahájení práce byla taktéž smrt jeho matky roku 1865.⁷

Verdi se k napsání Requiem rozhodl po smrti svého přítele básníka a romanopisce Alessandra Manzoniho v roce 1873. Nicméně cesta k němu byla delší a zahrnovala i mnohé další dějinné i osobní události skladatelova života.

První myšlenka vznikla již v roce 1868 – po smrti skladatele Rossiniho. Verdi stál o to, aby se několik italských skladatelů spojilo a napsalo dohromady na jeho počest Requiem. Sám napsal závěrečné *Libera me*, nicméně výsledku se nakonec nedočkal.⁸ Svou část proto posléze použil ve vlastní kompozici. Je to zajímavá

⁷ ŠEDA, Jaroslav. *Oratorium, kantáta a mše od klasicismu do současnosti*. Praha: Supraphon, 1968. Edice Divadla hudby, s. 76-77.

⁸ Blachut (2019)

spojitost s Faurém, který své *Libera me* také napsal o dost dříve – jak již bylo zmíněno.

Verdi velmi prožíval nepokoje v Itálii, které začaly po Vídeňském kongresu 1815, kdy zůstala Itálie zchudlá a roztržštěná na osm států. Tendence ke znovusjednocení země postupně sílily a Verdi byl jejich aktivním podporovatelem. Jeho operní tvorba 40. let je prodchnuta národněosvobozeneckými myšlenkami: *Nabucco* (1842, slavný sbor Židů), *Lombardané* (1843), *Ernani* (1844), *Attila* (1846) a *Macbeth* (1847) – všude znázorňuje nějaký útlak a touhu po svobodě. I v Rossiniho operách se (o něco dříve) objevují motivy hrdinství a vzpoury: *Tancred* (1813), *Mojžíš v Egyptě* a *Vilém Tell* (1829). Dále to byl právě Manzoni, kdo byl z dramatiků té doby nejvýraznějším kritikem tehdejší situace a silně požadoval znovusjednocení země. Byli v tom s Verdim velkými spojenci.

V kontextu těchto událostí je tedy zřejmé, jak moc zasáhla Verdiho smrt jak Rossiniho, tak Manzoniho. V letech 1866 a 1867 mu navíc zemřel i otec a další dva přátelé a blízcí spolupracovníci Barezzi a libretista Piave. Jeho Requiem tedy zdaleka není věnováno pouze jednomu člověku. Skládá se v něm smutek nejen za blízké zemřelé, ale také se v něm odráží celých uplynulých třicet let se všemi oběťmi položenými za boj o svobodu. První provedení se uskutečnilo rok po Manzoniho smrti, 22. května 1874 v milánském chrámu San Marco.⁹

Kdybychom chtěli rozdíly mezi těmito třemi Requiem nějak krátce pojmenovat (a tím ale i trochu zjednodušit), šlo by to např. pomocí těchto přídavných jmen, kdy každé s každým spojuje právě jedno:

Fauré – latinské, komorní, niterné

Brahms – německé, velké, niterné

Verdi – latinské, velké, dramatické (okázalé)

Zejména třetí výraz má ale samozřejmě své limity a je do značné míry subjektivní – i Verdiho Requiem má svou niternou rovinu a i Faurého a Brahmsovo má svou rovinu dramatickou. Jde spíš o pokus o pojmenování jejich celkového vyznění, které skutečně velmi odlišné je.

⁹ Šeda (1968), s. 88-93

Slovem velké pak míním v plné symfonické síle a též svým rozsahem značně delší. U Faurého jsem napsala komorní, protože i pozdější verze pro celý symfonický orchestr má spíše komorní charakter a vychází z menšího zvuku.

Dalším možným vymezením těchto tří skladeb může být také místo jejich původu a zvukovost tak trochu typická pro daný národ. V tomto smyslu můžeme vidět Faurého Requiem jako typicky francouzské, Brahmsovo jako typicky německé a Verdiho jako typicky italské. Kdo ale určuje tuto „zvukovost“? Můžeme to vidět i z druhé stránky – právě tito autoři nám spoluurčují onu „německost“, „italskost“ a „francouzskost“.

4 Hlediska odlišností

4.1 Text

Nejprve se podíváme na srovnání Verdiho a Faurého Requiem, kterážto obojí vychází ze známé latinské předlohy. Verdi se jí držel přísněji, tudíž začneme u něj. Ve svém formou i obsazením monumentálním díle využil téměř všechny texty patřící k zádušní mši. Zde je výčet jeho vět a částí:

1. *Requiem aeternam a Kyrie*
2. *Dies irae*
 - Dies irae*
 - Tuba mirum*
 - Mors stupebit*
 - Liber scriptus*
 - Quid sum miser*
 - Rex tremendae*
 - Recordare*
 - Ingemisco*
 - Confutatis*
 - Lacrimosa*
3. *Offertorium: Domine Jesu Christe*
4. *Sanctus (+ Benedictus)*
5. *Agnus Dei*
6. *Lux aeterna*
7. *Libera me*

Jak zde vidno, Verdi vyčerpал látku pro zádušní mši téměř beze zbytku. Chybí zde pouze *Graduale*¹⁰, které by mělo následovat po *Kyrie*, po něm *Tractus*¹¹ a závěrečné *In Paradisum*¹², které ale nebývá vždy součástí Requiem. Tato část

¹⁰ Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit.

¹¹ Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum et gratia tua illis succurrente mereantur evadere iudicium ultionis, et lucis aeternae beatitudine perfrui.

¹² In paradisum deducant angeli; in tuo adventu suscipiant te martyrus et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus angelorum te suscipat et cum Lazaro, quondam paupere, aeternam habeas requiem.

se v době gregoriánského chorálu jako antifona zpívala při doprovázení těla z kostela na hřbitov.

Druhá věta *Dies irae* zabírá z celého díla takřka polovinu plochy.

Kompletní texty všech tří Requiem jsou v přílohách na konci práce.

Verdi zachází s textem jako s předlohou pro vyjádření velikého množství hudebních myšlenek a nápadů. Proto se texty čteně opakují a délka je tím tak mnohonásobně nastavována.

To Fauré jde naopak více po textu, zpravidla jej mockrát neopakuje a hudba se mu podřizuje. I když má počet vět stejný, rozsahem je dílo více než o polovinu kratší. Věty jsou zde tyto:

1. *Úvod a Kyrie*
2. *Offertorium*
3. *Sanctus*
4. *Pie Jesu*
5. *Agnus Dei*
6. *Libera me*
7. *In Paradisum*

Na první pohled je zjevný fakt, že Fauré zcela vynechal kompletní sekvenci *Dies irae*. Ta zřejmě nezapadala do Faurého konceptu smrti jako blaženého návratu domů. Motiv dne hněvu zazní pouze v rámci *Libera me*, kde je v originálním textu jeho letmá připomínka: *Dies illa, dies iræ, calamitatis et miseriæ, dies magna et amara valde.*¹³ Z původní sekvence *Dies irae* použil F. pouze *Pie Jesu*, které řadí separátně jako samostatnou větu mezi *Sanctus* a *Agnus Dei* a zároveň je to jediné sopránové sólo v celé skladbě. Dále zde chybí *Benedictus*, rovněž také *Graduale* a *Tractus* stejně jako u Verdiho. Naopak ale nadějný text *In paradisum* se k Faurého verzi velmi hodil. Svou jemnou, až andělskou atmosférou celé Requiem završuje. *Lux aeterna* je součástí *Agnus Dei* a netvoří tedy samostatnou větu.

S textem *Offertoria* zachází Fauré po svém. Hned na začátku přidává „O“, místo "libera animas omnium fidelium defunctorum" (vysvobod' duše všech věřících zemřelých) dává pouze "libera animas defunctorum" (vysvobod' duše zemřelých). Místo „libera eas“ (vysvobod' je) na počátku další sloky opakuje úvodní

¹³ Ten den, den hněvu, pohromy a bídy, velký den nekonečné hořkosti. [ve volném překladu]

„O Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas defunctorum“ a vynechává třetí sloku začínající „Sed signifer sanctus...“ Část uzavírá přidaným Amen.

Názvem Ein deutsches Requiem, tedy Německé Requiem, se nemyslí, že by bylo pouze pro německé publikum, či že je německé ve smyslu odkazující na vlastní zemi. Vztahuje se pouze k jazyku, ve kterém je zpíváno. Brahms se v tomto směru nechal slyšet, že by jej klidně nazval Ein Menschliches Requiem, tedy Lidské Requiem.¹⁴

Texty si Brahms pro jednotlivé věty vybral sám a to z Lutherova německého překladu Bible. Kromě četných pasáží z Nového zákona zde najdeme i výňatky z Žalmů, Izajáše, Knihy moudrosti a Sírachovce. Kompletní překlady všech částí jsou v příloze č. 3. Celkově se Brahms více soustředí na Boha utěšujícího. Na rozdíl od římskokatolické liturgie známého úvodního textu *Requiem aeternam dona eis Domine...*, tedy modlitbou za zemřelé, Brahms začíná 4. veršem z 5. kapitoly Matoušovy: *Blaze těm, kdo pláčou, neboť oni budou potěšeni*¹⁵, tedy modlitbou za pozůstalé. Bůh milosrdný a dodávající naději je hlavním leitmotivem i dalších vět. Dohromady jich je opět sedm a jejich názvy jsou tyto:

1. *Selig sind, die da Leid tragen / Blaze těm, kdo pláčou*
2. *Denn alles Fleisch es ist wie Gras / Neboť všichni lidé jsou jako tráva*
3. *Herr, lehre doch mich / Hospodine, dej mi poznat*
4. *Wie lieblich sind deine Wohnungen / Jak jsou milé tvé příbytky*
5. *Ihr habt nun Traurigkeit / I vy máte nyní zármutek*
6. *Denn wir haben hie keine bleibende Statt / Vždyť zde nemáme trvalý domov*
7. *Selig sind die Toten / Blahoslaveni mrtví*¹⁶

Brahmsova sedmivětá forma je pečlivě vystavěna. Obě krajní části jsou plné vážné soustředěnosti, přemýšlivosti a smutku. Druhá a šestá věta jsou dramatické, hořké i jásavé. Třetí a pátá jsou sólové monology, barytonový – nasycený zápasem o mír a vyrovnání, sopránový – nalézající útěchu. Uprostřed

¹⁴ STEINBERG, Michael (2005). "Johannes Brahms: A German Requiem ..., Op. 45." *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-512644-0, s. 70. [ve volném překladu]

¹⁵ V originále: *Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.*

¹⁶ Překlady doplněny podle Českého ekumenického překladu Bible

Requiem pak leží sborová část, jakási vláha, konejšivá část o útulnosti Hospodinových příbytků. Vidíme zde tedy jasnou symetrii.¹⁷

Zajímavostí je, že poprvé byly z Brahmsova Requiem uvedeny pouze první tři věty (1867), což se údajně i kvůli špatně zahranému tympánovému partu nesešlo s valným úspěchem.¹⁸ Poté to byla šestivětá verze (1868), která již úspěšná byla, v plné verzi ale zaznělo ještě o rok později (1869), kdy Brahms dokončil nyní pátou větu pro sólový soprán se sborem (a samozřejmě za doprovodu orchestru). Ta byla samostatně premiérována v září 1868 v Curychu, premiéra kompletního díla pak proběhla v únoru 1869 v Lipsku.¹⁹

Brahms tedy z těchto tří Requiem textově jednoznačně vybočuje. V jeho pojetí je ale jistá spojitost s Faurém patrná. Jejich klidná smířlivost ale i tak směřuje každá trochu jiným směrem: U Faurého přeci jenom více ke smrti jako blaženému návratu a posmrtnému životu v plnosti u Boha, zatímco u Brahmsa se více soustřeďuje na pozůstalé a věčnost ne toliko zemřelých jako spíše samotného Božího slova a jeho působení.

Verdi vzal textovou předlohu tak, jak je, bez větších vlastních zásahů. Nedomnívám se však, že by se nad látkou nezamýšlel. Své pocity a úvahy nad tímto tématem vložil o to více do hudby samotné. Text je u něj doprovází.

4.2 Obsazení

Začnu opět od toho největšího, tedy od Verdiho. Jeho plné obsazení čítá:

3 flétny/pikolu, 2 hoboje, 2 klarinety, 4 fagoty, 4 lesní rohy, 8 trumpet (z toho 4 za scénou), 3 trombóny, ofiklejda – dnes zpravidla nahrazovaná tubou, tympány, velký buben, smyčce v plném obsazení, velký smíšený sbor, ve 4. větě *Sanctus* jako dvojsbor, sólisté soprán, mezzosoprán, tenor a bas.

Co se týče trumpet za scénou (tzv. offstage), jedná se o část *Tuba mirum*, v průběhu které tyto trumpety imitují ozvěnu a dokreslují text: *Trumpeta podivuhodným dunivým zvukem svolává všechny z pozemských hrobů před trůn* (ve volném překladu).

Krátce k dnes již málo známé ofiklejdě: Je to dechový žesťový nástroj, předchůdce tuby. Název znamená „klapkový had“ a byl na počátku 19. století

¹⁷ Šeda (1968), s. 80

¹⁸ THULEEN, Nancy (1998). "Ein deutsches Requiem: (Mis)conceptions of the Mass." [online] 2 April 1998. Dostupné z: <http://www.nthuleen.com/papers/415brahms.html>

¹⁹ Steinberg (2005), s. 68

zkonstruován Pařížanem Hallarym jako zdokonalení serpentu. Hallary jej značně zrevidoval: místo dřeva použil kov a nástroj narovnal z hadovitého tvaru do podoby, která se spíše podobá dnešnímu fagotu. Na rozdíl od serpentu, kde byly díry udělány spíše tak, aby se na ně dosáhlo, než aby přesně ladily, má již ofiklejda díry přesně vyměřeny a pro dosažitelnost prstů jsou opatřeny klapkami. Nicméně prstoklad není s hrou na dechové nástroje ničím příbuzný, proto není snadné na tento nástroj hrát.

Ofiklejda se krom Verdiho Requiem objevuje také např. v ouvertuře Mendelssohnova Snu noci svatojánské. Přibližně od poloviny 19. století ji začala nahrazovat tuba, přesto se ale v mnohých italských, francouzských a španělských kapelách (a to zejména vojenských) hojně užívala.²⁰

Stejně jako Fauré, i Verdi měl problém s obsazením žen ve sboru. Ženy v té době nesměly účinkovat při obřadech v katolických kostelích. Brahms se tomuto problému vyhnul díky vlastnímu výběru textů – tedy neliturgickým. Verdi se ale užití ženských hlasů nechtěl vzdát. Ve svém otevřeném dopise, kde navrhoval projekt Requiem (ještě ten původní pro Rossiniho), Verdi napsal: „Pokud bych byl v milosti Svatého Otce - Papeže Pia IX - požádal bych jej, aby povolil – alespoň pro jednu – aby se ženy mohly zúčastnit provedení tohoto díla; ale protože nejsem, musí to učinit někdo jiný, vhodnější pro získání tohoto povolení.“²¹ Nakonec ale dosáhl svého a premiéra proběhla v plném obsazení, se sólistkami Terezou Stolzovou a Marií Waldmannovou.

Obsazení Brahmsova Requiem je velmi podobné, akorát s těmito rozdíly:

Pikola je instrumentovaná zvlášť (nestřídá ji 3. flétna), fagoty jsou zde pouze 2, k nim ale ještě kontrafagot, trumpety pouze 2, místo ofiklejdy tuba, navíc je zde harfa a varhany a sólisty jsou pouze soprán a basbaryton.

Harfa je napsaná s poznámkou, že by měla být minimálně dublovaná (*wenigstens doppelt besetzt*) a kontrafagot s varhanami jsou *ad libitum* – mohou/nemusí být obsazeny.

²⁰ GREEN D. Grant (1999-2000). *The Ophicleide* [online]. Dostupné z: <http://www.contrabass.com/pages/ophicleide.html>, THUMA Martin (2019). *Historie a výroba žesťových nástrojů v Čechách a na Moravě*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, s. 12.

²¹ Časopis *Gazzetta Piemontese* (v italštině). 22. listopadu 1868. s. 3. [ve volném překladu]

Vidím v tom jistý mezistupeň mezi Verdim a Faurém. Varhany jsou u Faurého již nedílnou součástí díla, sólisty volí dokonce stejně, jen je to místo basbarytonisty baryton. Obsazení je celkově o trochu skromnější, čímž se k Faurému také trochu blíží. Příbuznost nalezneme i v Brahmově první větě, která je celá instrumentovaná bez horních smyčců – má zde pouze violy, violoncella a kontrabasy. Takto je zároveň napsané skoro celé Faurého Requiem.

U Faurého je to s obsazením komplikovanější tím, že od prvního uvedení v roce 1888 až do roku 1901 vzniklo hned několik verzí.

V první verzi z ledna roku 1888 (připomínám, že zde ještě bez *Offertoria* a *Libera me*) byly kromě mužského/chlapeckého sboru a chlapeckého sóla v *Pie Jesu* samozřejmě varhany a dále harfa, tympány a smyčce v netradičním obsazení: sólo housle a potom divisi violy i violoncella a kontrabasy.

Pro další provedení v květnu 1888 přikomponoval Fauré part lesního rohu a trumpety.²²

V další verzi z roku 1893, která již zní v kompletní podobě, přibylo spolu s *Libera me* a *Offertorium* i barytonové sólo, k tomu 2 fagoty a přidáný 2. lesní roh i 2. trumpet. Pokud to okolnosti dovozovaly, zpívaly již ve sboru ženy a sólo v *Pie Jesu* ženský sólový soprán.

Impuls k poslední, největší verzi, dal Faurému jeho vydavatel Julien Hamelle, který požadoval verzi pro velká koncertní pódia.²³ Koncertní verze této skladby tedy čítá v podstatě plné symfonické obsazení:

2 flétny, 2 klarinety, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 2 trumpety, 3 trombóny, tympány, 2 harfy, varhany, smyčce – s pouze jednou skupinou houslí a pak samozřejmě smíšený sbor a sólo soprán a baryton.

Nutno ale doplnit, že mnohé skupiny si skoro nezahrají: klarinety jsou přítomny pouze v *Pie Jesu*, trombóny pouze v *Kyrie* a *Sanctus*, tympány pouze v *Libera me* a houslová skupina pouze ve čtyřech z celkových sedmi vět. Celkové vyznění je tedy z těchto tří Requiem i v tomto obsazení stále zdaleka nejkomornější.

4.3 Rozsah a srovnání Faurého interpretací

O délce jednotlivých děl již byla v náznacích řeč. Zde ale tedy uceleně:

²² WOODSTRA, Chris; Gerald Brennan; Allen Schrott (2005). *All Music Guide to Classical Music*. San Francisco: Backbeat Books. ISBN 0-87930-865-6, s. 431 [ve volném překladu]

²³ Duchen (2000), s. 83 [ve volném překladu]

Fauré – obvykle 35-40 minut

Brahms – obvykle 70-80 minut

Verdi – obvykle 80-90 minut

Rekordmanem, co se délky týče, je dle dostupných nahrávek jednoznačně rumunský dirigent Sergiu Celibidache, který dosáhl u Faurého přes 46 minut, u Brahmsa takřka 90 minut a u Verdiho obdivuhodných 105 minut, čímž se ve všech případech z běžných průměrů značně vymyká.

Pro srovnání interpretací Requiem od G. Faurého jsem vedle Celibidacheho (1994, *Munich Philharmonic Orchestra, Philharmonischer Chor München*)²⁴ vybrala ještě verze s Johnem Elliotem Gardinerem (rovněž 1994, *Orchestre Révolutionnaire Et Romantique, Monteverdi Choir, Salisbury Cathedral Boy Choristers*)²⁵, Seiji Ozawou (2004, *Boston Symphony Orchestra, Tanglewood Festival Chorus*)²⁶ a Johnem Rutterem (2010, členové orchestru *City of London Sinfonia, The Cambridge Singers*).²⁷

Ačkoliv v původních rukopisech metronomická značení nejsou, všechny následující verze se v tempových údajích shodují.²⁸ Není tady jasné, za jakých okolností tato značení vznikla, nicméně stále je zde možnost, že je Fauré pro nějaké ze svých vydání doplnil sám. Budu se k nim tedy ve svých srovnáních vztahovat.

U Celibidacheho zůstaly v těchto „originálních“ tempech pouze věty třetí, pátá a sedmá. Všechny ostatní jsou značně pod tempem, přičemž nade všechny vyčnívá šestá věta *Libera me*, kterou dělá v dvojnásobně pomalém tempu. Tedy místo půlky = 60, je to čtvrtka, což z této části dělá úplně jinou hudbu. Na „dies illa...“ pak přechází do tempa, kde se půlová s tečkou rovná metronomickému tempu 40, což je také zdaleka nejpomalejší verze, se kterou jsem se setkala.

Mezi další zvláštnosti Celibidacheho pojetí patří časté oddělování slov. Hned v první větě je to velmi zřetelné v písmeni A, kdy zní „et lux...“ spíše jako osminy než čtvrtky. Dále to posluchačsky velmi vyčnívá ve druhé větě před písmenem K: „et de profundo lacu...“ (oddělené „et“) a potom ještě ve větě páté. Zde je to celá

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=6cYQpTp_ZsM

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Fw0MpEhm5fc&t=302s>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3IT26UzU2rw&t=768s>

²⁷

https://www.youtube.com/watch?v=U5_Tk4aUqXQ&list=PLXpQCRhZw2IaREcCUI4Hb4IW_OX9MNEQf3

²⁸ Rukopisné materiály vět 1., 3., 5. a 7. jsou k nahlédnutí na serveru imslp.org: [https://imslp.org/wiki/Requiem%2C_Op.48_\(Faur%C3%A9%2C_Gabriel\)](https://imslp.org/wiki/Requiem%2C_Op.48_(Faur%C3%A9%2C_Gabriel))

plocha od drženého sopránového c před písmenem E: „Lux aeterna...” – „lux” je opět značně odděleno, což onu prodlevu značně naruší. Dále to obdobně oddělují ostatní hlasy a také další slova jsou dosti dělená: „luceat eis...”, „cum sanctis tuis...” atd. Předpokládám, že bylo záměrem, aby bylo dobře rozumět všem souhláskovým koncovkám. Nicméně celek zní až příliš přerušovaně a pro Faurého plochy a barvy až neadekvátně.

Naopak ve čtvrté větě dal Celibidache sopránu (zpívá Margaret Price), co se výslovnosti týče, značnou volnost. Některé slabiky jakoby ani nezazněly – nejde jim takřka rozumět. Zde je kladen větší důraz na kantilénu a melodii.

Práce s výslovností obecně není u Celibidacheho verze příliš dořešená. Vezmeme-li v potaz, že je vzhledem k Faurého národnosti na místě zařadit římskou výslovnost, pak zde máme tyto chyby: Ve třetí větě vyslovuje „excelsis” jako [exčelsis], přičemž správně by mělo být [ekšelsis].²⁹ V páté větě pak ve všech případech zpívá [agnus] místo [aňus]. Jinak ale ctí „luceat” jako [lučeat], „coeli” jako [čeli] apod., tedy je jeho verze někde na pomezí římské a erasmovské výslovnosti, a to ještě s chybami.

Obecně se dá nazvat verze od Celibidacheho jako značně romantická, až zromantizovaná. Přidává tam různá ritardanda, která nejsou psaná, např. písmeno G v páté větě (ff pasáž v orchestru) je značně zpomalené, v sedmé větě jsme dokonce svědky mírného nesouladu v písmeni C, kdy část sboru má tendenci k ritardandu, kdežto varhany hrají svou ostinátní figuru stále v tempu. Druhý obdobný nesoulad je potom během barytonového sóla (zpívá Alan Titus) v *Offertoriu*, které je rovněž vedeno velmi pomalu. Při změně charakteru po písmeni F „fac eas...” má sólista nutkání jít s tempem trochu dopředu. Doprovod je ale neúprosný (první violoncella a varhany). Dynamicky se také ne vždy řídí zápisem – často jde více intuitivně podle výšky tónu než dle zápisu, což je např. v šesté větě v písmeni C „Tremens, tremens...” anebo v páté větě před písmenem E v orchestru (takt 41) a od E ve sboru značná škoda a ubírá to na atmosféře.

Seiji Ozawa se zdá být se svým pojetím někde na pomezí mezi Celibidachem a dalšími dvěma dirigenty. Stejně jako Celibidache volí plnou symfonickou verzi, jeho provedení ale trvá „pouhých” necelých 37 minut.

²⁹ KINDLER, Evžen. *Ponořme se do latiny – exkurs 2: římská výslovnost* [online]. Dostupné z: <http://www.stjoseph.cz/ponorme-se-do-latiny-exkurs-2-rimska-vyslovnost/>

Musím velmi vyzdvihnout vokální složku. Hned v první větě ukáží tenoři příkladnou jednotu v jejich sóle od *Andante moderato*. I soprány, které to v pianových vysokých polohách nemají snadné, ukazují značnou kompaktnost a čistotu. Z těchto míst mohu poukázat např. na „Te decet hymnus...” v první větě, ono průtahové „Lux aeterna...” ve větě páté, nebo „In paradisum...” – zde v podstatě celou poslední větu. Na rozdíl od Celibidacheho drží sbor velmi dlouhé plochy bez společných nádechů. Snad jenom právě v té páté větě nemá v písmeni E úplně společné koncovky, jinak se ale drží ideje dlouhých nepřerušovaných melodií. Při posledním tenorovém vstupu s textem „Agnus Dei...” (takt 32) pak zazní překvapivě [agnus], i když to ve všech předchozích variantách bylo [aňus], či minimálně tato podoba výslovnosti převládala.

Co se temp týče, povětšinou se Ozawa drží zápisu. Poprvé se více odchýlí ve čtvrté větě, kde volí tempo ještě o kus pomalejší (čtvrťka = 39 místo 44). Zde ale nutno vyzdvihnout sólistku (Barbara Bonney), která svou interpretací značně přispěla k tomu, že zní věta dynamicky a má i v tomto tempu příkladnou výstavbu. Bez citlivého doprovodu orchestru by to ale nestačilo. Barytonové sólo přednáší s jemnou citlivostí ve druhé větě a mírnou dramaticností ve větě šesté Håkan Hagegård.

Pátá věta je také o něco pomalejší (čtvrťka = 59 místo 69), což jí dodává více ukolébavkový charakter, a v šesté větě je relativně pomalé „Dies illa...” – půlka s tečkou = 58, což by ale přibližně odpovídalo zápisu, že půlka bez tečky je 72. Různé verze partitur a různá vydání se bohužel v tomto ohledu liší. Jestliže ale 6/4 takt dirigujeme a chápeme na dvě, a má to být *Piu mosso*, pak je logičtější, že se jedná o předpis pro půlku s tečkou.

Orchestr je veden velmi citlivě. Diskutovala bych pouze o jednom místě, a to v páté větě o pianové ploše před písmenem E (od taktu 41). Zde je dle mého názoru orchestr příliš silný a obdobně jako u Celibidacheho je zde nadbytečná vnitřní dynamika odvíjená od výšky tónů.

Další dva dirigenti, které jsem pro své srovnání vybrala, na to jdou více poučenou formou. Jak Gardiner, tak Rutter se vztahují k původní verzi z roku 1893 (první kompletní), přesto mezi nimi ale najdeme nemalé rozdíly.

Zatímco Gardiner usiluje o historicky co nejvěrnější interpretaci, Rutter z ní sice vychází, ale nebojí se použít již modernější prostředky. Gardiner tedy používá nižší ladění, starší typy lesních rohů, které ale hůře ladí a zejména chlapecký

sbor na místě sopránů a altů. Rutter vedle něj užívá 1) moderní nástroje, 2) naše dnešní, běžné ladění a 3) sbor smíšený.

Začlenění chlapeckého sboru má své nesporné klady: barva tohoto sboru povyšuje sopránová místa na onu jemnou úroveň až andělského charakteru. Za nejsilnější momenty pak považují poslední dvě fráze před nástupem „Osanna“ ve třetí větě, potom samozřejmě ono „Lux...“ v páté větě znějící na tónu c2 do ticha a potom celá sedmá věta, kde je užití chlapeckých hlasů, vzhledem k textu „In paradisum deducant angeli...“ (volně přeloženo: *Do ráje budeš veden anděly...*), velmi vhodné.

Co zní opravdu obdivuhodně, je také alt. Má neuvěřitelnou barvu i přesto, že jej zpívají chlapci. Jenom to potvrzuje Gardinerovu důslednost, i co se obsazení týče.

V čem naopak vidím jistou nevýhodu tohoto spojení, je místy znatelná nevyváženost mezi chlapeckými a mužskými hlasy. Nejvíce je to znát právě v těch sborových sólech. Tenorová sóla v první větě (*Andante moderato*) a v *Agnus Dei* zní oproti těm sopránovým velmi operně – se značným vibratem a sólistickým projevem jednotlivých zpěváků, což vzbuzuje pocit nejednoty a nestylovosti. Občas je tato rozdílná povaha chlapeckého a mužského sboru znát i ve sborové tutti sazbě, avšak není to příliš často.

Co se výslovnosti týče, jak Gardiner, tak Rutter vzorně následují onu římskou.

Tempa ale nevolí podle známých zapisů v partiturách. V úvodu první věty si Gardiner s Celibidachem v pomalosti skoro nezadá a i druhou větu vnímá velmi pomalu – čtvrtka = 36 místo 48, od *Andante moderato* potom čtvrtka = 48 místo psaných 63, což je již značný rozdíl. *Agnus Dei* je také pomalejší (čtvrtka = 58 místo 69). V sopránovém *Pie Jesu* má orchestrální části trochu rychlejší než sólové, což koneckonců dělá i Celibidache. Sopránové sólo zde ale zpívá žena – tak jak si Fauré od začátku přál. Zde je to Catherine Bott. Barytonové sólo zpívá Gilles Cachemaille.

Gardiner si také více hraje s vnitřní dynamikou i agogikou. V první větě jsou to znatelné odtahy v písmeni J, ve druhé větě velké dynamické vlny v písmeni K (do „Amen“), v šesté větě dělá orchestr značné boule v písmeni F – v rámci každého taktu a ve větě sedmé je zde v písmeni C velmi výrazné ritardando (do nástupu harfy). Tedy navzdory velké snaze o dobovou interpretaci se nejedná pouze o strojové předvedení notového zápisu. Interpretace je velmi muzikální a osobitá.

Za zmínku ještě stojí velmi výrazné varhany v písmeni G páté věty, kdy opravdu zahřmí velmi působivě a ukáží se alespoň jedenkrát v celém Requiem v plné síle. To ve většině verzí chybí.

Pro tympány také používá původní zápis, což znamená, že zní navíc také v první větě společně se sborem při fortovém „Christe, Christe...” čtyři takty před J. V *Libera me* pak nastupují, pro mě z neznámých důvodů, již šest taktů před písmenem L, kde jsou jinak psány ve všech dostupných verzích. Možná se Gardinerovi podařilo získat onu původní verzi této části pouze pro baryton, kde to takto bylo.

John Rutter přišel se svou vlastní verzí Faurého Requiem, kterou také oficiálně vydal, v roce 1984. Stál o to, aby se dílo vrátilo do své původní, dle něj pravé podoby. Ve verzi z roku 1893 viděl její nejdokonalejší podobu. Ona symfonická pak byla vytvořena více na popud vydavatele, než ze záměru autorova. Přesto ale na dlouhá léta onu komornější verzi vytěsnila.

I když není skoro vůbec kratší než Gardinerova, vzhledem k ještě komornějšímu obsazení působí jak v orchestru, tak ve sboru odlehčeněji, více to „dýchá“. Sbor je očividně na podobný repertoár zvyklý a bez problému spojuje dlouhé fráze i ve svém komornějším obsazení. *Pie Jesu* zde zní jako jediné ve všech verzích zcela bez vibrata – spíše jako zkušený sborový hlas než jako školená sólová sopranistka. Zpívá to Caroline Ashton, barytonová sóla pak více obvyklým způsobem Stephen Varcoe.

U *Libera me* se striktně drží předpisu půlka = 60, což působí trochu rychle vzhledem k tomu, že se obvykle dělá o něco pomaleji. Např. ale Paavo Järvi (nahrávka z roku 2011 s *Orchestre de Paris*) zde zvolil tempo dokonce půlka = 68.

Jinak se ale Rutter rovněž nebojí drobné agogiky a vnitřní dynamiky mimo zápis, vše to ale plyne ve velmi přirozeném sledu a nijak rušivě.

Každý z dirigentů je se svou nahrávkou něčím inspirující. Musím ovšem přiznat, že Celibidacheho verze je mi nejvzdálenější. Mocný a romantický zvuk, který ji provází, má na některých místech své opodstatnění a účinek, celkové vyznění je ale příliš zatěžkané.

Seiji Ozawa mě inspiruje svým citem pro výstavbu jak kratších, tak delších celků, pečlivou vyvážeností orchestru a v neposlední řadě skvělým výkonem sboru,

který zní celistvě, čistě a naprosto stylově. To poslední má společné ale i s dalšími dvěma interprety – Gardinerem a Rutterem. A to i přesto, že Gardiner použil pro soprán a alt zcela jiné obsazení. Právě *Tanglewood Festival Chorus* a *The Cambridge Singers* jsou ale důkazem, že lze výborného výsledku dosáhnout i se smíšeným sborem. (Jistě by sem spadaly i mnohé jiné sbory, jen jmenuji z výčtu uvedených nahrávek.) Anebo se to také dá říci opačně – že Gardiner s *Monteverdi Choir* a *Salisbury Cathedral Boy Choristers* dokazuje, že lze takového výsledku docílit i s ryze mužským obsazením, i když má samozřejmě každé toto obsazení své silnější i slabší stránky.

Gardiner je dále velmi inspirativní svou pečlivostí, co se studia látky a historického kontextu týče. Zároveň je v tom velké množství jeho hudebnosti, což tvoří dohromady s poučeným zázemím impozantní celek.

U Ruttera mě fascinuje ona prostota, s jakou se vše děje. Krásné dlouhé frázování, dýchání ve smyčcových doprovodech, čisté a jasné hlasy, ...

Pakliže bych měla vybrat, která verze je mi nejbližší, byla by to pravděpodobně právě ta Rutterova. Ta ve své nejkomornější verzi (ze zde nabízených) podle mého názoru nejlépe zapadá do charakteru Faurého díla a nejvíce jím promlouvá. I když některá místa jsou zase silnější u Gardinerovy, ba i u Ozawovy verze, zejm. těch několik magických momentů v hlavní roli s chlapeckým sborem.

4.4 Srovnání vokální složky

Kromě základních charakteristik obsazení, které jsem popsala výše, je také zajímavé podívat se na užití vokální složky.

Na sboru je jednoznačně nejvíce postaveno Faurého Requiem. Je to nejzásadnější složka celé skladby, která nás provází téměř od začátku do konce nesouc všechny základní obsahové i hudební myšlenky. Sóla jsou dosti osamocená, včetně barytonového *Hostias*, vloženého do částí *Offertoria*. Pouze v *Libera me*, které z celého cyklu mírně vybočuje svou písňovostí a o něco větší efektností způsobenou většími kontrasty v rámci této věty, se nabízelo podtrhnout sólo v opakování unisonem sboru, čímž Fauré dosáhl jedním z nejsilnějších momentů celé kompozice a také jediného dialogu mezi sólistou a sborem.

Sborový part je vypjatý tím, že je povětšinou v pianu, a to i ve vysokých polohách, což vyžaduje značnou technickou zdatnost. Často jsou to také dlouhé

plochy, které je pěkné propojit, tudíž je potřeba hodně střídavého dýchání. Celkově je sbor dosti „nahý“ – málo zaobalen zvukem orchestru, tedy jsou všechny detaily a nerovnosti dost slyšet. Místa, která by se snad nabízela pro sólový tenor, zpívá kompletní tenorová sekce (*Requiem aeternam* v první větě – *Andante moderato*, potom v *Agnus Dei*), což dodává díky užití celé tenorové skupiny velmi příjemnou a jemnou barvu – tolik potřebnou v díle tohoto druhu.

I Brahmsovo Requiem je hodně postavené na sboru. Sólisté zde nemají tolik prostoru jako u Verdiho. Objevují se pouze ve třech větách z celkových sedmi.

Basbarytonové sólo se zde nachází ve třetí větě, kde sboru jednotlivé fráze a verše v podstatě předzpívává, a potom ve větě šesté, kde se se sborem také střídá. Zde mu ale sbor dělá spíš ozvěnu, jakési dovětky. Sopranové sólo v páté větě je na podobném principu – se sborem se střídá, zde ale i více prolíná, tedy jej sbor více doprovází. Zároveň ale ve střídání nese svůj vlastní text, tedy jde i o jakýsi dialog. Rozložením sólových pasáží (2x baryton a 1x soprán) se mu tedy Fauré dost podobá. Vzhledem ke specifickému vývoji sóla u Faurého ale jistě ne záměrně.

Sborový part u Brahmsa nese nejvíce prvků hudby přelomu 18. a 19. století. Četné sekvenční plochy, fugy a polyfonické plochy jsou zde v největší míře. Oproti hudbě starší generace je zde ale velmi detailně vypsána dynamika, která dodává značnou expresivitu a doplňuje tak význam užitých textů.

Náročnost zde opět tkví v tom, že si sbor během celých cca 75 minut trvání odpočine jenom opravdu málo a hlasy nejsou, co se rozsahu a vypjatosti jednotlivých partů týče, nijak šetřeny. Není proto jednoduché udržet kvalitu tónu a preciznost intonace – obojí ve všech dynamikách – až do úplného konce. Sazba je dosti chorální – v podstatě až varhanní, s vedením hlasů zachází Brahms až instrumentálně, což klade na zpěváky značné nároky.

S Verdím se, co se vokální složky týče, značně posuneme. Vzhledem k tomu, že zachází s materiálem takřka operně, zde nade vše vyčnívají sólisté. Minimálně v porovnání s dalšími dvěma Requiem. Oproti opeře zde má samozřejmě sbor roli o dost větší, nicméně částí, kde by byl pouze sbor s orchestrem bez sólistů, tady moc nenajdeme. Je to pouze samostatná sekvence *Dies irae* (do *Tuba mirum*) a potom již zmíněné dvojsborové *Sanctus*. Volba sólistů je tedy pro provedení této skladby naprosto klíčová. Věty, ve kterých sbor nevystupuje vůbec, jsou pak

tyto: v rámci druhé věty (*Dies irae*) části *Quid sum miser* – sóla soprán, mezzosoprán, tenor, *Recordare* – soprán, mezzosoprán a *Ingemisco* – tenor, třetí věta (*Offertorio*) – sólo kvartet a 6. věta (*Lux aeterna*) – mezzosoprán, tenor a bas. Kompletní kvartet vystupuje pak dále společně se sborem také v první větě a ve větě druhé v *Rex tremendae* a v *Lacrimosa*.

U dvojsborového *Sanctus* je otázkou rozmístění sboru na pódiu – vzhledem k tomu, že v ostatních částech vystupují jako jeden sbor, není zde moc prostoru pro nějaké odpovídající rozestavění, výsledkem je tedy ne tolik dvojsborový efekt jako efekt děleného sboru (soprán 1 a 2 atd.). V první části, kde do sebe sbory naráz zpívají v podstatě dvě fugy, by asi ani rozdělení sboru prostorově pro zvukovou orientaci příliš nepomohlo. Od *Benedictus* začíná ale druhý sbor spíše jenom odpovídat, sazba představuje dva samostatné sbory, podpora rozestavěním by zde tedy celkovému výsledku pomohla. Není ale známo, že by Verdi na toto nějak pomýšlel a angažoval na tuto část např. sbor navíc, který by stál na jiném místě. Navíc vzhledem k celkově velikému obsazení není zpravidla moc prostoru pro kreativní rozmístování – hlavně aby se vůbec všichni vešli.

I když je Verdiho Requiem ještě o přibližně 10 minut delší než Brahmsovo, díky hojnému zapojení sólistů je kvantum sborových částí značně menší. Na rozdíl od Brahmsa navíc Verdi – jakožto převážně operní skladatel – zachází s hlasy s větší poučeností a s příjemnějším frázováním, zpívá se tedy i lépe.

Vokální part se napříč sborem i sólisty vyznačuje velkou expresivitou, poměrně častým opakováním částí a kusými vstupy v unisonu („Quantus tremor...“, závěrečné „Dies irae...“ v pianu, finální „Libera me...“ v závěru celé skladby). Najdeme tam také jedno delší unisono sólistů, které se nachází v závěru třetí věty „Libera animas...“, kde se k němu přidávají i hoboje, klarinety a horní smyčce, ostatní hrající nástroje dodávají střídavý harmonický podklad. Větší plocha unisona sboru je pak v *Agnus Dei*, kde zní unisono v úvodní části dokonce i s orchestrem. Zde stojí za zmínku jistá nevyváženost v hlasech – zatímco soprán je notovaný ve spodní poloze společně s altem (a je to tedy pro ně s rozsahem g-a1 ne úplně příjemná poloha), tenor je notován v naprosto stejné výšce, tedy v o oktávu znělejší poloze než to má zapsáno soprán. Rozumím záměru, aby to celé znělo nízko, ale nabízelo by se dát tedy i tenory o oktávu níže – společně k basovému partu, obdobně jako u žen. Záměrem ale mohlo být propojení tenorové barvy s ženskými hlasy právě v té totožné oktávě.

Se sborovým unisonem pracují i ostatní dva autoři. Vytvářejí tím dle mého názoru jedny z nejpůsobivějších částí celých děl. Samozřejmě je to tím, že s tím právě zacházejí střídmě a o to mocněji to pak působí.

Fauré to má poprvé v části *Sanctus*, kde si nejprve mužské a ženské hlasy sice odpovídají, ale v těchto dvou skupinách unisono mají, na mužské „Osanna...” – první fortissimo v celém Requiem, se ale všichni muži spojí v jeden hlas a to má v této dynamice a hlavně i v poměrně vysoké poloze (e1) velkou sílu. Rozsáhlejší unisono – i společně se ženami – je pak již zmíněné „Libera me...” na konci šesté věty.

Brahmsovo unisono se nachází ve druhé větě („Denn alles Fleisch es ist wie Gras...”) a v první části věty se (až do písmene H – „Aber des Herrn Wort...”) několikrát vrací. Stejně jako u Faurého *Libera me* jde o velmi silnou melodii a zcela jistě jedno z míst, které posluchači i po poslechu celého díla zůstanou v paměti.

Je otázkou, zda působí na posluchače více sborové unisono s harmonickým doprovodem tak, jak jej užili Fauré s Brahmssem, či tutti unisono i s orchestrem tak, jak jej užil Verdi. Co se týče barevnosti, určitě lépe působí unisono s harmonickým doprovodem, neboť v kontrastu s barvami orchestru jednotný sbor mnohem více vynikne. Unisono i s orchestrem je o dost náchylnější na shodnou intonaci a může ve své nahotě působit i trochu skličujícím dojmem. Verdi s tím ale samozřejmě nepracuje nahodile a melodii později postupně harmonizuje a obohacuje. V celé větě zazní v různých obměnách 6x za sebou a potom následuje jenom několik dovětek kódového charakteru. Jinak je ale vnímání těchto unisono do velké míry samozřejmě individuální a to, co si pod nimi posluchač představuje, se odvíjí od posluchačské a též obecně hudební zkušenosti.

4.4.1 A capella části

Náročnost Verdiho Requiem pak spočívá také v tom, že se zde nachází docela hojně a capella vstupů – ať již sbor samostatně anebo se sólisty anebo sólisté sami.

Poprvé je to hned po introdukčním „Requiem...” v kontrapunkticky vedené části „Te decet hymnus...” na docela dlouhé ploše 28 taktů.

V rámci druhé věty jsou to nejprve pouze ony kusé vstupy – „dies irae“ na jednom tónu do ticha, v části *Quid sum miser* mají pak kratší a capella vstup ženská sóla s tenorovým („Quem patronum...“).

Po delší dobu jsou pak všechny a capella vstupy pouze u sólistů: V části *Lacrimosa* zde máme v jednu chvíli vokální kvartet (takty 666-677) na text „Pie Jesu...“. Následně se nám vokální kvartet velmi krátce představí na konci *Offertoria* „fac eas de morte...“ a potom až na začátku *Agnus Dei*, kde soprán a mezzosoprán přednesou onu 13taktovou frázi v unisonu nejprve samy, než je vystřídá sbor a orchestr.

Dále máme tentokrát tercet v šesté větě *Lux aeterna*, bez sopránu, na text „et lux perpetua...“ – 16 taktů. Kratčeji (na ploše 10ti taktů) se nám připomenou ještě v závěru věty s „cum sanctis tuis...“.

V poslední větě *Libera me* je toho trochu více a tentokrát i ve sboru: Úvodní modlitbu sbor po několika taktech po sopránovém sólu opakuje – v obou případech bez doprovodu orchestru. Po opětovném „Dies irae...“ přichází nejdelší a capella pasáž v celé skladbě: opakování úvodního „Requiem aeternam...“ v podání pouze sboru a sopránového sóla na ploše 38 taktů v tempu *Andante*. Od *Allegro risoluto* – svižná fuga „Libera me, Domine...“ zde má orchestr pouze tóninu ukotvující dramatické secco akordy na konci fráze každého nastupujícího hlasu. Poté, co se tímto způsobem všechny čtyři sborové hlasy přidají, hraje již orchestr dál.

Brahmsova první a capella pasáž přichází také velmi brzy po začátku. Hned po předehře a prvním pianovém „Selig sind“, které zní ještě do orchestru, začne 8 taktů a capella v pomalém tempu – výrazné uvedení prvního verše textu Matoušova evangelia. Je to zároveň ale poprvé a takřka naposledy. Pak zde již máme a capella jenom v poslední větě 4taktový vstup „denn ihre Werke“.

U Faurého je užito a capella hlasů pouze ve druhé větě. Je to fugato altu a tenoru „O Domine Jesu Christe...“ ve velmi pomalém tempu a v *pp* dynamice. Poprvé tento dvojhlas začíná v tónině h-moll a na sjednocení v textu „de poenis inferna...“ se přidají také smyčce a varhany. Potom to přijde podruhé, posunutě o velkou sekundu výše – v tónině cis-moll. V poslední části celé věty se toto fugato vrací, tentokrát v celém sboru, s podporou ve varhanách. Ty hrají přesný opis sboru. Je otázkou, zda to bylo Faurého hudební přání – toto doplnění barvou varhan, či jen pragmatické rozhodnutí, aby se zpěvákům lépe zpívalo a nebyly zde tendence k nějakému vychýlení z tóniny. Na jednu stranu mi přijde škoda, že

toto místo také nezní zcela a capella, na druhou stranu v tom ale vidím možnou gradaci – zhutnění zvuku, který byl na začátku tak nahý. U závěrečného „Amen“ celé této věty se pak nabízí stejná otázka: zní zde pouze sbor a k tomu varhany, které jej pouze dublují. Byla bych se zde přikláněla k variantě bez varhan, leč kvůli drobnému rozdílu v zápise jsem nakonec i při vlastním provedení varhany ponechala. V posledním taktu má sbor pouze ligaturovanou čtvrtku z předchozí celé noty. Varhany na rozdíl od toho drží jako celou notu i tento poslední takt – tedy mají evidentně znít značně déle než sbor a dokončit jakoby jeho echo. Navíc ještě v předposledním taktu mají dvakrát půlové noty (ve sboru je jedná celá). Z tohoto vyplývá, že se jedná ne pouze o pragmatickou podporu sboru, ale i hudební záměr.

4.5 Místo provedení

Co se týče místa provedení, nejvíce vhodné pro chrámové prostory je Faurého Requiem, které tak bylo i zamýšleno. U Brahmsa je to na pomezí – varhany jsou v něm volitelné, nicméně spíše myslel na koncertní pódia. U Verdiho je to pak ještě jednoznačnější – ač se jeho premiéra uskutečnila v kostele San Marco v Miláně, varhany nepoužil a myslel spíše na velká pódia.³⁰ Tam se také záhy dostalo, hned o tři dny později od premiéry se Verdiho Requiem uvádělo v divadle La Scala.³¹

Z tohoto hlediska jako kdyby byl Fauré trochu zpátečnicktější – Requiem vrací zpět do kostela, i když jej napsal nejpozději z této trojice – připomínám první premiéra 1888, Verdi 1874 a Brahms 1869. Zároveň ale hudebně – svou jemnou a romantismem nijak nezatěžkanou atmosférou – spadá spíše do pozdějších let. Bývá s ním často srovnáváno s Duruflého Requiem, které mělo ale premiéru až v roce 1947, tedy o více než půl století později.

4.6 Verdiho prvky hudebního dramatu a srovnání s Brahmem a Faurém

Z obecných charakteristik nám stále vyčnívá Verdiho Requiem jako značně operní. V čem to ale vlastně kromě vypjatých sólových partů tkví?

³⁰ Blachut (2019)

³¹ RESIGNO, Eduardo (2001), *Dizionario Verdiano*. Biblioteca Universale Rizzoli, ISBN 88-17-86628-8, s. 14. [ve volném překladu]

Verdi si dává hodně záležet na dramaturgii a celkové výstavbě své kompozice. Střídá širokou paletu emocí a zakládá si hodně na kontrastech, a to zejména tempových a dynamických. Vzhledem k tomu, že textová předloha vyznívá především smířlivým tónem, nahradil chybějící dramatické plochy Verdi opakováním *Dies irae*, které tuto dramatickou polohu velmi dobře splňuje. V průběhu skladby zazní v mírných obměnách hned čtyřikrát. Ve druhé větě je to třikrát: poprvé hned na začátku, potom na konci *Liber scriptus* a následně na konci *Confutatis*. Potom zazní v poslední větě *Libera me* v rámci prosby za ušetření od hrozného dne hněvu. Po *Dies irae* je, co se dramatickosti týče, na řadě *Rex tremendae*, to má ale i přes svou náladu děsu a třasu pomalé tempo.

Další prostředky, které Verdi užívá a které zvyšují dramatickosti či nám zkrátka evokují operní styl:

- Kusé vstupy sboru – často na jednom tónu, zpravidla ohraničené delšími pauzami – kromě již zmíněného „*dies irae...*“ v pianu, objevujícím se jako zdánlivě daleká hrozba v průběhu celé dlouhé 2. věty. Dá se sem jistě zařadit i úvodní „*Requiem...*“ v prázdné kvintě (a+e), které se objeví na konci druhé věty, tentokrát ale v unisonu na tónu f. V průběhu 2. věty je ještě podobným případem „*Salva me...*“, které takto nenápadně vstupuje do zpěvu sólistů.

- Repetované a tečkované tóny – zatímco Fauré a v něčem i Brahms pracují s textem na základě jeho významu, který pak přetavují v hudební myšlenky, Verdi pracuje více s textem samotným – s jeho dikcí a frázováním. Proto se tolik liší od chorálního stylu Brahmsova a blíží se místy až k recitativu. Tečkovaný rytmus je zde opravdu častý – velmi významnou roli hraje např. právě v *Rex tremendae*, potom např. v *Hostias* v místě, kde se k sólovému tenoru přidávají soprán a mezzosoprán, v podstatě skoro každé „*Requiem*“ je nějak tečkováno a podobných míst bychom našli větší množství. Repetované tóny máme na větší ploše před návratem ke „*Quam olim Abrahae...*“ v textu „*fac eas, Domine, fac eas, de morte transire ad vitam*“, kde to má navíc s pokynem *sotto voce parlando* velice blízko právě k recitativu. Podobný případ, pouze ve větším měřítku, máme potom v závěrečné větě *Libera me*, kde svou touhu po vysvobození od smrti nejprve na jenom tónu „odříká“ jako modlitbu sólový soprán, záhy jej následuje celý sbor. Po opětovném „*Dies irae...*“ a a capellovém „*Requiem aeternam...*“ se tato modlitba (recitativ) vrací, naposledy pak ještě v úplném závěru, jako neustále se vracející strach ze smrti. Sbor se pak k sólovému sopránu přidává na dvoje závěrečné „*Libera me*“ ve velkých triolách

a v odeznívající dynamice. Nicméně během celé věty opakuje dlouho jeden tón sopránové sólo často, navíc právě i s přidáním tečkovaným rytmem. Spojení těchto dvou prvků máme pak také ukázkově ve 2. větě v části *Confutatis* (sólo bas), dále např. v úvodním sóle (mezzosoprán) 6. věty *Lux aeterna*, taktéž s užitím tečkovaného rytmu. Obdobná místa pak nalzáme v průběhu celého Requiem.

- Přerušované melodie – opět prvek spojený spíše s jevištním projevem imitujícím jakési zajíkání nebo žal. Taková místa jsou např. „Mors stupebit...” v basovém sólu v rámci 2. věty (začátek a konec), potom v téže větě „Nil inultum remanebit...” v sóle mezzosopránovém.

- Práce s dynamikou – Verdi jde i v dynamice do značných extrémů. Poslední „Libera me” má předepsáno *pppp*, dalšími místy s touto dynamikou jsou např. v *Liber scriptus* vložené „Dies irae” na tónu d nebo v *Rex tremendae* sborové „Salva me” znějící k sólistům. Jinak četně užívá také *ppp* a dále si pomáhá výrazy jako *sotto voce*, *estremamente piano*, *morendo*, *parlando*, *con voce cupa e tristissima* apod. Velmi často užívá u vokálních partů také *dolce* či *dolcissimo*. Na opačné straně dynamického spektra pak jde pouze do běžně užívaného *fortissima*.

Žádné z těchto zmíněných výrazových prostředků Brahms ani Fauré v takto zásadní míře neužívá (pokud vůbec). U Faurého jsou výraznější tečkované rytmy pouze u barytonových sól, jinak v rámci pomalých temp nemají ten „tečkovaný” charakter jako u Verdiho. Repetované tóny můžeme najít např. v úvodním „Requiem aeternam...”, i když zde jde spíše o repetované celé akordy.

U Brahmsa jdou tóny většinou přísně s harmonií v orchestru, která se hodně mění a neustále vyvíjí, tedy pro jejich repetování není tolik prostoru. Výjimkou jsou prodlevy v base, které Brahms užívá a podtrhuje tím právě onen chorální, varhanní charakter pedálových tónů. Nejvíce patrné je to v samotném úvodu skladby, kde máme v prvních deseti taktech v base pouze tón f. Potom je to celý dlouhý konec druhé věty (35 taktů), kde se v base drží tón b. Pod složitou fugou druhé části třetí věty také celou dobu zní pouze tón d (36 taktů). Kratších míst s prodlevou pak najdeme ve skladbě více.

4.7 Zastoupení kontrapunktu

Zásadním výrazovým prostředkem pro Brahmsa je harmonické a též kontrapunktické vedení hlasů. To ze všech dalších možných charakteristik

vyčnívá. Sborové hlasy jsou často dublovány z orchestru, jehož sazba sice mívá doprovodný charakter (např. u smyčců osminové figury ve třetí větě v písmeni E, „protrhávané“ rozklady v šesté větě začínající po písmeni C apod.), stále ale nesou zejména harmonickou informaci. Kontrapunkt je zde ze všech tří Requiem také zdaleka nejzřetelnější a nejpropracovanější. Nějaká imitační práce se nachází v každé větě kromě páté *Ihr habt nun Traurigkeit*, která je postavena na sopránovém sólu a je ze všech vět nejkratší.

V první větě máme náznak polyfonie hned v úvodní orchestrální předešle, kde se hlavní téma po dvou taktech objevuje ve třech hlasech (violoncella a violy). Sbor nastoupí ve společně položených akordech, od písmene B („Die mit Tränen...“) začíná ale i ve sboru imitační práce, kde po dvou kontrapunkticky vedených slokách následuje vždy hudebně shodný ale textově odlišný refrén. Následuje repríza úvodní části a coda („getröstet werden...“) vedená opět spíše kontrapunkticky.

I ve druhé větě, jejíž ústřední motiv je sborové unisono, najdeme imitační části. Poprvé je to menší vsuvka od písmene D („Siehe ein Askermann wartet...“) a podruhé je to vsuvka po písmeni L začínající veršem „Die Erlöseten des Herrn...“.

Třetí věta je polyfonicky nejbohatší. Od písmene F si hlasy předávají dvou až třítaktové téma, ke kterým zní v ostatních hlasech prosté „Nun Herr“ jako protihlas. Tato plocha s mírným zahuštěním („nun Herr“) a dokončením verše v homofonní podobě („wess soll ich mich trösten?“) pokračuje po fermatě a změnou předznamenání do spojovacího/přípravného oddílu („Ich hoffe auf dich...“), vedenému imitačně. Vyústěním této části je propracovaná čtyřhlasá fuga Bachovského charakteru, plná osminových pasáží, která větu završuje a zakončuje. Podle Jaroslava Šedy³² se jedná o jednu z nejvelkolepějších polyfonních vět vokální hudby druhé poloviny 19. století.

Čtvrtá věta má svou polyfonní část od „die loben dich immerdar...“ po písmeni C a vede opět víceméně do konce věty. Zde se ale jedná pouze o drobnější útvary imitačního charakteru.

Druhá fuga v tomto Requiem se nachází v šesté větě. Je v tónině C-dur a s textem „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis...“ má chvalozpěvný až triumfální charakter.

³² Šeda (1968), s. 82

V poslední větě polyfonní prvky opět celou větu a zde i skladbu uzavírají. Jsou to ale spíše krátké imitační fráze. Začíná to po písmeni D s textem „Selig sind die Toten in dem Herrn sterben“ – finálním veršem celého Requiem, který se pak v různých variacích (homofonních i polyfonních) opakuje až do úplného závěru.

Na základě této analýzy můžeme říct, že pro Brahmse zůstává minimálně pro tento typ skladby polyfonie stále jako vrcholná forma hudebního vyjádření. Hned čtyři ze sedmi vět uzavírá (3., 4., 6. a 7.), což je velmi příznačné. I v tomto vidíme velký rozdíl mezi ním a Verdim a také Faurém.

U Faurého je jedinou větou s imitační prací věta druhá, *Offertorium*. Nejprve se objeví ve smyčcové předeře téma postupně ve třech hlasech, následuje v a capella sboru ve dvojhlasě – alt a tenor, po písmeni C se k tomu přidá bas. Následuje sólové *Hostias* a po něm přichází opět to stejné téma, tentokrát jej ale postupně od basu přebírají všechny hlasy (tenor sice začne samostatně, záhy se ale rytmicky přidá k altu, ke kterému zpívá spodní tercii). Netrvá to ale příliš dlouho, po přibližně šesti taktech má již čtyřhlas spíše homofonní sazbu.

Verdi pracuje s kontrapunktem cíleněji. I když to u něj není v takovém rozsahu jako u Brahmse, kromě páté a šesté věty najdeme také nějaké – byť náznaky – všude.

Jednoznačně nejrozsáhlejší a nejkomplikovanější fuga je *Sanctus* – v podstatě celá věta (čtvrtá). Hned po osmitaktové introdukci začíná dvojitá fuga ve dvojsboru takovým způsobem, že jedno téma si postupně předává sbor první a druhé téma si předává sbor druhý, což se navíc děje zároveň (vždy po vstupu tématu v prvním sboru se o takt později začne protitéma ve sboru druhém). Orchester během toho zčásti zdvojuje sborové hlasy, zčásti ale ještě dotváří celek přidanými melodickými tóny či rovnou celými melodiemi. Po uvedení všech 8 hlasů ještě dokončují mužské hlasy své hlavní hlasy a protihlasy. Během toho si ženské hlasy ještě stihnou navzájem vyměnit část svých témat – téma prvního sboru zpívá druhý a obráceně. To se završí taktem 33, kde začíná nový text („Hosanna in excelsis“) a nový díl – provedení. V této části se témata v obou sborech sjednotí – nejprve s nimi nastupuje druhý sbor, potom první. U „Benedictus“ je to obdobné. Zde je to již delší plocha, která se postupně zahušťuje, až vyvrcholí v drženém f2 v sopránech obou sborů a homofonní sazbou ve všech dalších hlasech. Následuje postupné zklidnění a návrat do tóniky

v taktu 79, tedy do závěru fugy. Zvláštností je, že zde nezní hlavní téma v původní podobě, ale v augmentaci od druhého taktu tématu, navíc pouze v sopránů prvním sboru, doprovázeném homofonně („Pleni sunt coeli...“). Druhý sbor jej tu a tam vyruší nenápadným „Hosanna“. V tomto duchu dokráčí věta do svého konce, kde se na vítězném „Hosanna“ nakonec oba sbory ve fortissimu sjednotí.

Dále Verdi použil fugu v závěrečné větě. Je sice rozsahem na druhém místě, nicméně jejím užitím v závěru svého veledíla na stěžejní text „Libera me Domine...“ dává najevo, že se jedná o ideový vrchol mše a tím pádem je významem na místě prvním. Navíc také vznikla o několik let dřív (již na ono plánované Requiem za Rossiniho).

Začíná částí *Allegro risoluto* (takt 179) a má velmi dlouhé téma – sedmitaktové. Jakmile téma postupně proběhne v expozici ve všech čtyřech hlasech, začne v provedení v base znova, akorát v inverzi. Navíc k němu hned v altu a tenoru začnou znít protihlasy a soprán jej imituje hned o dva takty později. Posléze pracuje Verdi s tématy čím dál volněji, moduluje, občasně hlavní téma připomene. Od rozvolnění doposud hutné sazby v taktu 262 se to již polyfonii více vzdaluje. Po koruně v taktu 311 přichází závěr fugy v originální tónině c-moll, tentokrát ale hlasy nastupují v těsně – tedy hned takt po sobě. Téma mají soprán a tenor od basu s altem mírně odlišné. V těchto dvojicích ale nastupují v přísném kánonu (po dvou taktech – mezi to se vklíňuje druhá dvojice hlasů). S textem „quando coeli movendi sunt...“ pak obdobný materiál zpívají pouze 4 zpěváci z každého hlasu a nastupují tentokrát po dvou taktech od stejného tónu a tedy se stejnou verzí tématu. Již je to ale poslední záchvěv, sazba se pak brzy stane opět spíše homofonní a za doprovodu dominantní prodlevy v trumpetě se přesouvá do tklivé a zčásti i dramatické poslední části věty a tedy i celého Requiem.

V ostatních větách to pak jsou již opět kratší imitační pasáže: V 1. větě hned první a capella sbor „Te decet hymnus...“ a pozdější „Kyrie...“, ve 2. větě v rámci části *Lacrimosa* od „Huic ergo...“ – zde i ve spolupráci se sólisty, a ve větě 3. je to potom část „Quam olim Abrahae...“, pouze ale v osmi taktech, ve kterých postupně nastoupí všechny čtyři hlasy (po dvou taktech). Úplně stejně je to pak v opakování v poslední části věty.

4.8 Faurého výrazové prvky

V této kapitole bych ráda popsala specifika Faurého Requiem.

Vzhledem k tomu, že mnohé části ze svého Requiem staví na barvě, má dost společného s impresionismem, s Debussym byli současníci (Fauré 1845-1924, Debussy 1862-1918). Zde hraje užití harfy svou velkou roli.

Dalším prvkem, který je pro Faurého zásadní, je důraz na melodii, citlivě doprovázené ostatními hlasy či jen nástroji.

Do těchto dvou základních charakteristik bychom v podstatě mohli rozřadit celé dílo.

1. věta *Úvod a Kyrie*: Na začátku pouze barva, jemný vývoj harmonie. Od *Andante moderato* silný melodický materiál. Vložené „Exaudi...” je ojedinělá plocha postavená na kontrastu.

2. věta *Offertorium*: Již zmíněné fugato zde vytváří jenom barevnou plochu. Vložené barytonové sólo „Hostias...” je někde na pomezí – síla melodie je zde v tom, že je dlouho pouze na jednom tónu, zatímco orchestr pod to vytváří jemný, ale harmonicky barevný podklad. Postupně se ale sólo rozvine, orchestr zde ale celou dobu skutečně pouze doprovází – s charakteristickými obloučky v osminových notách, které dodávají příjemnou pulzaci.

3. věta *Sanctus*: Téměř po celou dobu pouze barevná plocha s různými jemnými obměnami, místy více melodizovanými. Vrchol přichází s „Osanna” – již zmíněné první fortissimo v celé skladbě (časově to vychází téměř až v polovině celé skladby!), které po dlouhé barevné ploše doopravdy mocně udeří. V tónině Es-dur zní velice radostně a po celou dobu spíše tlumená dynamika náhle může zaznít v plné síle. Brzy se ale dostáváme zpět – do prvotního charakteru této věty.

4. věta *Pie Jesu*: Sólová árie pro soprán, tedy jasná kategorie výrazné melodie.

5. věta *Agnus Dei*: Smyčce s varhanami zde začínají s doposud asi nejvýraznější melodií a po této předešle předávají slovo tenorové sekci, která se svou melodií tvoří k té orchestrální protihlas. Před tím, než přijde v tenoru opakování, jsme svědky druhé krátké kontrastní plochy – písmeno B a společné „Agnus...” s poměrně rychlým střídáním dynamiky několikrát z forte do piana. Následuje opět barevná plocha (od písmene E). S textem „Lux aeterna...” přichází plocha, ve které je kromě barvy velmi důležitá harmonická progrese, která postupně graduje až do druhého fortissima ve skladbě, zde ale bez sboru. Lesní

rohy (2-4 dle hrané verze, případně i fagoty) zde ale pomyslný vrchol bezpečně zastanou, samozřejmě společně s takřka všudypřítomnými smyčci a varhanami. Na tento vrchol naváže opakování úplného úvodu „Requiem aeternam...“ a po něm jako smírčí hlas zazní opět orchestrální dohra, shodná s předehrou.

6. věta *Libera me*: V úvodní části se u barytonového sóla jedná jednoznačně o výraznou melodii, v závěru tutéž v unisonu sboru. Vprostřed máme oproti zbytku Requiem dosti nezvyklý materiál. Od písmene C se jedná o tutti sborovou část, kde není důležitější jedna melodie, ale celek. Zároveň je to silně gradační část, která se nedá nazvat barvou. Následuje třetí a poslední fortissimo celé kompozice a sice „Dies illa...“. Pokud má Fauré někde k Verdimu blízko, pak je to zde. Jedná se o velmi dramatickou plochu, což je způsobeno velmi úderným rytmem, ve kterém se doplňují tři skupiny: smyčce, lesní rohy a sbor. Takto rytmickou pasáž jinde v tomto Requiem nenajdeme, i když to v porovnání s Verdim i Brahmem není přílišná zvláštnost.

7. věta *In paradisum*: Tato věta evokuje vykreslení přijetí do Božího království za doprovodu andělského chóru, tedy jsme zpátky v kategorii barevných (až impresionistických) ploch. Zde dokonce i sólo sopránové sekce působí spíše jako barevný doprovod než jako samostatná nosná melodie. Requiem se zakončuje v tónině D-dur, což je logické vyústění, když má začátek v d-moll.

K úvodním a závěrečným tóninám u ostatních dvou autorů:

Verdi začíná v a-moll, dlouhou poslední část závěrečné věty notuje v c-moll, v úplném závěru se ale dostane do C-dur, tedy paralelní tóniny od té zcela úvodní. Brahms je konzistentní – začíná i končí v F-dur.

4.9 Orchestrální pasáže

Zajímavé je také srovnání čistě orchestrálních ploch. Celkem jich nikde není mnoho, textové sdělení je napříč autory tím nejdůležitějším. Většinou jsou to pouze krátké předehry/mezihry/dohry. V úvodu skladby nastupují sbory velmi brzy. U Faurého hned ve druhém taktu, u Verdiho v taktu sedmém, jen u Brahme až po 14taktové předehře. Ta má něco málo přes minutu, můžeme ji tedy již považovat za samostatnou orchestrální pasáž.

V Requiem od Faurého jsou to jinak povětšinou pouze velmi malé vstupy, nicméně vzhledem k většinově pomalým tempům mají např. i dvoutaktové orchestrální vstupy v *Pie Jesu* svou váhu. Jinak se ale k více orchestrálním pasážím dá zařadit pouze předehra ke druhé větě – 6 taktů (*Adagio molto*)

vedoucích k již zmíněné imitační části, a potom předehra a dohra ve větě páté – melodické téma v tempu *Andante* a v tónině F-dur (v předeře 6 taktů, v doře 7).

U Verdiho můžeme za nejdelší orchestrální plochu pokládat úvodní fanfáry k *Tuba mirum* – celých 26 taktů. Na to, že se zde celou dobu pouze zahušťuje fanfárový motiv, je to značně dlouhá plocha. Nicméně je to zároveň ono místo využití čtyř trumpet za scénou, kterému chtěl Verdi dát s největší pravděpodobností prostor. Dále jsou to již opět spíše kratší přede hry, mezihry a dohry: Na konci posledního *Dies irae* ve druhé větě – před příchodem *Lacrimosy* (12 taktů), 15taktová přede hra k *Offertoriu*, dohra třetí věty (10 taktů) a dohra po *Dies irae* v poslední větě (7 taktů). Jiné úryvky jsou pak ještě kratší.

Brahms má kromě přede hry ještě i další znatelné orchestrální plochy. V rámci druhé věty je zde obsáhlá přede hra (22 taktů), která se pak v mírných obměnách objevuje ještě třikrát jako mezihra v této první části druhé věty. To je zcela ojedinělé – tolik prostoru orchestr v rámci tak krátkého úseku v žádné větě Verdi ani Fauré nemají. Potom je zde ještě 11taktová mezihra ve třetí větě před barytonovým „Ach, wie gar nichts...“ I to je značná plocha.

Celkově se tedy dá říct, že navzdory tomu, že nejdelší Requiem má z těchto tří autorů Verdi, nejvíce orchestrálních ploch má Brahms.

5 Vlastní zkušenost s provedením Faurého Requiem

Faurého Requiem jsem provedla na svém magisterském koncertě 8. dubna 2022 v Sále Martinů. První polovina koncertu byla velmi kontrastní. Zazněla Skočná z Prodané nevěsty a árie Mařenky „Och, jaký žal“ v podání Ady Bílkové a posléze Suita pro dvoje housle od Moszkowského se sólisty Janem Mráčkem a Markétou Dominikusovou. Zatímco výběr repertoáru první poloviny vyplynul z potřeb školy uplatnit sólisty jiných kateder školy, druhou polovinu jsem si mohla vybrat sama. Hrál orchestr Akademických komorních sólistů (AKS) a pro Requiem to bylo ve složení 4 violy, 4 housle, 4 violoncella, 2 kontrabasy, 2 lesní rohy, tympány, harfa a varhany. Postavení smyčců na pódiu bylo netradiční. Vzhledem ke své klíčové úloze hrály violy na obvyklém místě primů, housle potom hrály na obvyklém místě prvních pultů sekundů a viol.

Zpíval můj smíšený pěvecký sbor Punkt obohacený o další zpěváky ze sborů Bohemiachor, Smix a také několik zástupců mužských hlasů ze sboru VUS. Dohromady to čítalo kolem čtyřiceti zpěváků. Sólisty byli Elizabeth Kozáková a Jan Kukal.

Co se týče plánu zkoušek, tak pro Requiem byly dvě pouze sborové (tříhodinové), jedna pouze orchestrální a potom dvě společné. Následovala ještě generální zkouška v den koncertu.

5.1 Možná úskalí

Zpětně viděno byl můj zkoušecí plán značně ambiciózní. S profesionálními tělesy bych si jej asi mohla dovolit, leč nyní si říkám, že by zkouška navíc jak pro sbor, tak pro orchestr byla vhodná.

Sborový part není složitý tím, že by tam byly nějaké příliš náročné melodie, na které by bylo potřeba více času na naučení. Hudební materiál je to docela jednoduchý. Nicméně je to velmi náročné technicky – z hlediska práce s dechem a dynamikou. Je tedy velkým úkolem nejen hudbu vstřebat, ale hlavně si ji také nazpívat, zažít a hledat společnou barvu a zvukovost.

Na svou obranu mohu uvést, že i takto bylo velmi náročné dát čtyřicetičlenný sbor alespoň na ony dvě zkoušky dohromady. Ani tak bohužel nebyli na obou všichni. U amatérských těles to tak ale je – každý má zaměstnání či jiné povinnosti, a není tedy v tak velkém počtu možné docílit toho, aby se mohli všichni zúčastnit všech zkoušek.

S výsledkem jsem ale ze strany sboru byla navzdory podmínkám spokojená. Ne vše vyšlo dokonale, některé koncovky občas někdo popletl, ve finále ale sbor dodal značnou část celkové atmosféry, která – dle ohlasů – na obecenstvo zafungovala. Největší slabinu sborového výkonu vidím v sopránech – nepovedlo se ještě zcela sjednotit onu barvu a bohužel také byly někdy pod tónem (ač i na tom jsem s nimi hodně pracovala). Myslím ale, že tato hlasová skupina to má ze všech čtyř v celém Requiem nejnáročnější. Proto je to možná jednodušší pro chlapecký sbor, který takto zpívá více přirozeně (je-li dobře veden), než do toho složitě vpravovat sopránovou sekci žen, která na tento typ zpívání není zvyklá. Vrátil-li se krátce k nahrávkám popisovaným v kapitole 4.3, i tento fakt stojí zřejmě vedle historických okolností za rozhodnutím Gardinera najmout skutečně chlapecký sbor. Nicméně není to ale jediné řešení. I v nahrávkách se smíšeným sborem se dařilo dosáhnout výborného výsledku. Jen je třeba vědět, jak na to, příp. vědět, po jakém sboru se ohlédnout (je-li na výběr).

Úskalí orchestru AKS pak bylo někde trochu jinde. Orchesterální party zde také nejsou vůbec těžké na hraní. Jenže dopočítat se správně ve všech pomalých tempech, správně zapadnout do barev a přiměřeně se prosadit v rámci tohoto komorního doprovodu není úplně jednoduché. Zvláště pro lidi, kteří zatím nemají tak velkou orchestrální praxi a Faurého Requiem očividně nikdy nehráli. I když je to tedy technicky lehké hraní, bylo by lepší projít to s nimi před příchodem sboru ne jedenkrát, ale dvakrát, aby si to více zažili. Pak by se jistě nestalo to, co se stalo na koncertě: V úvodu *Offertoria* druhá violoncella v podstatě vůbec nenastoupila, violy sice následně ano, leč cella se ani během celých dlouhých šesti taktů nesrovnala. To bylo opravdu tristní a dostatečně to demonstrovalo jejich neznalost skladby. Zpětně viděno jsem si také měla pohlídat, v jakém sedí pořádku. Zatímco ve dvojici prvních violoncell byli velmi schopní hráči, ve druhé dvojici byli méně zkušení, proto by bylo vhodnější, kdybych tyto dvojice promíchala. Je to pro mne poučení pro příště. Tuto situaci by byly mohly zachránit varhany, které zde mají orchestr dublovat. Domnívala jsem se ale, že neustále přítomný varhanní zvuk nedělá celku dobře. Navíc je často pouze kopií orchestru, a proto jsem se rozhodla varhany zrovna z tohoto úvodu vypustit. I to byla – zpětně viděno – chyba.

Je pravdou, že nám právě druhá věta činila různé potíže již během zkoušek – pro hráče nebyla tato nejpomalejší věta z celého Requiem jednoduše uchopitelná. Měli tendenci hrát to ještě pomaleji, než jsem ukazovala, čímž byli značně za gestem. Sbor šel oproti tomu s mým gestem přesně, a proto to dospělo do toho

výsledku, že části s orchestrem jsem dirigovala na osm a a capella části sboru na pomalé čtyři. Upřednostnila bych samozřejmě pouze verzi na čtyři, to bych to ale musela s orchestrem ještě více nacvičit a lépe je s materiálem seznámit – v ideálním případě právě na té zkoušce navíc, kterou jsem postrádala. (Možná by se to dalo zvládnout i během toho počtu zkoušek, jaký jsem měla – kdybych to dělala jinak, to ale nyní již těžko soudit.)

Problémy druhé věty tím ale při koncertním provedení neskončily. Pokračovalo to u barytonového sóla „Hostias...” – *Andante moderato*, do kterého mají smyčce ony specifické osminové obloučky jako doprovod. Zde se stalo něco, co se na žádné ze zkoušek nestalo: Violy (zejména první) se do toho vložily natolik, že 1) vůbec nedodržely předepsanou *pianissimo* dynamiku (i přesto, že jsem přesvědčena, že jsem ji ukazovala) a 2) byly ještě mnohem více za gestem než při zkouškách – s emocemi, které do toho při koncertě hráči vložili, to náhle cítili velmi pomalu a romanticky, což mělo za následek mj. to, že sólista, který šel přesně na gesto, byl oproti orchestru popředu. To, že zpíval z paměti, je samozřejmě chvályhodné, nicméně v této situaci by mohlo pomoci, kdyby před sebou noty měl. Měl by tím i lepší představu, jak mají znít s orchestrem dohromady, a mohl se více přizpůsobit, leč to jsou již pouze dohady. Každopádně i tato nepříjemná situace, která nastala, je pro mě velkým poučením.

Na co je potřeba se také zaměřit, jsou varhany. Není jednoduché na daném nástroji najít ty správné registrace, které odpovídají charakteru skladby a zároveň jsou dynamicky vyvážené. I tomuto jsem měla věnovat ještě více pozornosti. Při koncertě pak varhany spíše zanikaly a jejich výkon tak nebyl přesvědčivý.

Dalším možným úskalím by mohly být a capella části – aby se intonačně neposunuly někam jinam. To se nám naštěstí nestalo.

Velkým tématem při práci s vokální složkou je také vždy výslovnost. Je potřeba mít do detailu promyšleno, jakou výslovnost latiny budeme následovat a přesně to umět zpěvákům předat, předvést. Bylo mi od začátku jasné, že vzhledem k Faurého národnosti budeme užívat výslovnost měkkou, nicméně i tam vznikalo více sporných míst, proto jsem byla detailněji připravena až na druhou sborovou zkoušku, což je samozřejmě chyba. Již nejsem schopna to přesně zreflektovat, ale obávám se, že i na samotném koncertě někteří stále vyslovovali nepřesně – ač jsem po oné první zkoušce výslovnost všech sporných míst posílala všem vysvětlená i písemně.

5.2 Postoj k interpretaci

Co se obsazení týče, volila jsem nakonec jakýsi kompromis mezi Faurého verzemi. Původně jsem stála o kompromis mezi oběma verzemi z roku 1888: violy, violoncella, kontrabas a pouze sólové housle, 2 lesní rohy, harfa, varhany a tympány. Na základě notových materiálů, ze kterých jsme hráli, jsem ale musela u smyčců přistoupit na verzi kompletně symfonickou – tedy i s houslemi (které tedy nehrají ve všech větách – viz kapitola 4.2). Zbytek obsazení zůstal stejný, jen u lesních rohů jsem pár míst z partu třetí a čtvrté v místech, kde má první a druhá tacet, kopírovala do jejich partů, aby to tam zaznělo.

Varhanní part jsem zkrátila, jak jsem již popsala v předchozí kapitole, o začátek druhé věty – jejich první nástup byl tedy ve třetím taktu po písmeni A, a potom také o začátek věty páté, kde opět – z mého hlediska zbytečně – dublují orchestr. V mém pojetí se tedy k orchestru přidaly až v taktu před B na první *forte* ve větě, aby je svou barvou o to víc podpořily. Mým cílem bylo odstínit trochu barevně tu skladbu a nechat vyniknout vždy to, co je v té části nejdůležitější. Jiné zásahy do partitury jsem si nedovolila.

Obecně jsem ve své interpretaci usilovala o to, aby byla právě tak jemná jako naléhavá, a barevná jako vyvážená. Při práci se sborem jsem hledala čistou barvu bez vibrata – jeden zvukový celek, rovný a čistý jako křišťál, který dle mého názoru tato věc vyžaduje. Vnímala jsem velmi tu niternou neokázalost, která se celou skladbou prolíná a snažila se o veliký klid. „Osanna...” aby bylo skutečně veselé, „Dies illa...” aby bylo skutečně naléhavé, až dramatické. I ve všech pianech aby se neztrácel text a barva – aby byla všechna velmi aktivní a ne pouze nesoustředěný polohlas. Obě složky – orchestrální i sborová – aby dýchaly společně, doplňovaly se a naslouchaly si. V největších pianissimech aby ani smyčce nežívaly vibrata – vlastně celkově ve skladbě pouze velmi střídmě. Doplnuje se to se sborem a hlavně to pak číší tou prostotou a jemností. Těch pár kontrastních ploch a silnějších dynamik pak vyznívá mnohem účinněji.

Toť mé záměry a tendence. Zda se to podařilo a příp. co všechno, je již na posluchači.

Závěr

Zhudebnění requiem je jednou z vrcholných kantátových forem 2. poloviny 19. století. Všichni tři autoři, jejichž díla jsem v práci rozebírala, do toho dali kus sebe. Jejich Requiem můžeme tedy brát také jako sondu do jejich osobnosti, do původu jejich hudebního jazyka. Domnívám se, že právě popis těchto kvalit, které každé z těchto Requiem má (i když každé velmi odlišné), je zásadním obsahem této práce.

Faurého jemné, až minimalistické zacházení s vokální složkou vedle hudebně dramatického Verdiho a chorálního Brahmse jako směsicí klasické sborové sazby a kontrapunktu. Velký orchestrální aparát Verdiho a Brahmse vedle skromného Faurého. A capella části, které odhalují vokální myšlení všech autorů ve své nejpřímější formě.

Z toho všeho nám ale neustále vystupuje Fauré jako ten, který se od dalších dvou liší více, než oni dva mezi sebou. Ze všeho nejvíc je to dáno dvěma prostými parametry: délkou a obsazením. To určuje většinu hlavních rozdílů. Délka zároveň určuje formu, obsazení určuje celkový hudební charakter. K tomu dodává Fauré svou až okázalou neokázalost a dílo, tak nespecifické pro dané období, je na světě.

Velkou výhodou mi při srovnávání děl byla má osobní zkušenost s Faurém. U dalších dvou děl jsem pak více musela spoléhat na svou schopnost analýzy a odhad na základě mých praktických zkušeností při práci jak s orchestrem, tak se sborem. Ráda budu pozorovat, jak se mé názory na tato díla budou v průběhu mé dirigentské praxe proměňovat. A to ne pouze u Verdiho a Brahmse, ale také u Faurého.

Seznam použitých pramenů a literatury

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad. 17. vydání (4. opravené vydání). Praha: Česká biblická společnost, 2021. ISBN 978-80-7545-111-8. Dostupné z: biblenet.cz

BLACHUT, Beno ml. (2019) *Verdi, Requiem: 5. dubna 2019 v Národním divadle.* Praha: Národní divadlo. ISBN 978-80-7258-694-3

BRAHMS, Johannes (1999). *A German Requiem, op. 45 in Full Score.* New York: Dover Publications, inc. ISBN 0-486-40864-7

DUCHEN, Jessica (2000). *Gabriel Fauré.* London: Phaidon. ISBN 0-7148-3932-9

FAURÉ, Gabriel (2000). *Requiem in Full Score.* New York: Dover Publications, inc. ISBN 0-486-41172-9

GREEN D. Grant (1999-2000). *The Ophicleide* [online]. Dostupné z: <http://www.contrabass.com/pages/ophicleide.html>

KINDLER, Evžen. *Ponořme se do latiny – exkurs 2: římská výslovnost* [online]. Dostupné z: <http://www.stjoseph.cz/ponorme-se-do-latiny-exkurs-2-rimska-vyslovnost/>

NECTOUX, Jean-Michel (1991). *Gabriel Fauré – A Musical Life.* Translated by Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-23524-3

ORLEDGE, Robert (1979). *Gabriel Fauré.* London: Eulenburg Books. ISBN 0-903873-40-0

RESIGNO, Eduardo (2001), *Dizionario Verdiano.* Biblioteca Universale Rizzoli, ISBN 88-17-86628-8

STEINBERG, Michael (2005). *"Gabriel Fauré: Requiem, Op. 48". Choral Masterworks: A Listener's Guide.* Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-8052-0047-8

STEINBERG, Michael (2005). *"Johannes Brahms: A German Requiem ..., Op. 45." Choral Masterworks: A Listener's Guide.* Oxford University Press. ISBN 978-0-19-512644-0

ŠEDA, Jaroslav. *Oratorium, kantáta a mše od klasicismu do současnosti.* Praha: Supraphon, 1968. Edice Divadla hudby

THULEEN, Nancy (1998). *"Ein deutsches Requiem: (Mis)conceptions of the Mass"* [online]. 2 April 1998. Dostupné z:

<http://www.nthuleen.com/papers/415brahms.html>

THUMA Martin (2019). *Historie a výroba žesťových nástrojů v Čechách a na Moravě*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně

VERDI, Giuseppe (1998). *Requiem in Full Score*. New York: Dover Publications, inc. ISBN 0-486-40422-6

WOODSTRA, Chris; Gerald Brennan; Allen Schrott (2005). *All Music Guide to Classical Music*. San Francisco: Backbeat Books. ISBN 0-87930-865-6

Příloha č. 1 – text Requiem Gabriela Faurého, op. 48

1. Introit a Kyrie

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 caro veniet.

Kyrie eleison.

Christe eleison.

2. Offertorium

O Domine Jesu Christe, rex gloriae,

libera animas defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu.

Libera animas defunctorum de ore leonis,

ne absorbeat Tartarus, ne cadant in obscurum.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus,

tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus.

Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.

3. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis.

4. Pie Jesu

Pie Jesu Domine, dona eis requiem, sempiternam requiem.

5. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona eis requiem, sempiternam requiem.

Lux aeterna luceat eis, Domine,

cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

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

6. Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et terra.

Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego, et timeo,

dum discussio venerit, atque ventura ira.

Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae.

Dies illa, dies magna et amara valde.

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

7. In paradisum

In paradisum deducant angeli,

in tuo adventu suscipiant te martyres,

et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.

Chorus angelorum te suscipiat,

et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem.

Příloha č. 2 – text Requiem Guiseppe Verdiho, IGV 24

1. Requiem

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 caro veniet.

Kyrie eleison.

Christe eleison.

2. Dies irae

Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus,

cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum, coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit, quidquid latet, apparebit:

Nil inultum remanebit.

Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla.

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, sedisti, lassus; redemisti crucem pasus:

Tantus labor non sit cassus.

Juste Judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.

Ingemisco, tanquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta, et ab hoedis me sequestra, statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictus.
Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis; gere curam mei finis.
Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla.

Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla, judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.

3. Offertorio: Domine Jesu Christe

Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni
et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis, ne absorbeat Tartarus, ne cadant in obscurum;
et sanctus Michael signifer representet 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.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.
Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni.

4. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Benedictus, qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis!

5. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.

6. Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis, Domine,

cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

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

7. Libera me

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

quando coeli movendi sunt et terra.

Dum veneris iudicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego, et timeo,

dum discussio venerit, atque ventura ira.

Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae,

dies magna et amara valde.

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

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

quando coeli movendi sunt et terra.

Dum veneris iudicare saeculum per ignem. Libera me.

Příloha č. 3 – text Requiem Johannese Brahmse, op. 45 a překlad dle Českého ekumenického překladu Bible

1. *Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.*

Mt 5; 4

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Ž 126; 5-6

Blaze těm, kdo pláčou, neboť oni budou potěšeni.

Ti, kdo v slzách sejí, s plesáním budou sklízet.

S pláčem nyní chodí, kdo rozsévá, s plesáním však přijde, až ponese snopy.

2. *Denn alles Fleisch ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.*

1Pt 1; 24

So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.

Jk 5; 7

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

1Pt 1; 25

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen, und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

Iz 35; 10

Neboť ,všichni lidé jako tráva a všechna jejich krása jako květ trávy. Uschne tráva, květ opadne, ale slovo Hospodinovo zůstává na věky'.

Budte tedy trpěliví, bratří, až do příchodu Páně. Pohledte, jak rolník čeká trpělivě na drahocennou úrodu země, dokud se nedočká podzimního i jarního deště.

to je to slovo, které vám bylo zvěstováno v evangeliu.

Ti, za něž Hospodin zaplatil, se vrátí. Přijdou na Sijón s plesáním a věčná radost bude na jejich hlavách. Dojdou veselí a radosti, na útěk se dají starosti a nářek.

3. *Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß. Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir.*

Ach wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben. Sie gehen daher wie ein Schemen, und machen ihnen viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht wer es kriegen wird. Nun Herr, wess soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich.

Ž 39; 4-7

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an.

Mdr 3; 1

Srdce pálilo mě v hrudi, v zneklidněné mysli mi plál oheň. Promluvil jsem svým jazykem takto: Hospodine, dej mi poznat, kdy přijde můj konec a kolik dnů je mi vyměřeno, ať vím, kdy ze světa sejdu. Hle, jen na píd' odměřils mi dnů a jako nic je před tebou můj věk. Člověk je jen vánek pouhý, i kdyby stál pevně. Každý žitím putuje jak přelud, hluku nadělá, ten vánek pouhý, kupí majetek a neví, kdo to shrábne.

Duše spravedlivých jsou však v Boží ruce a trýzeň smrti se jich nedotkne.

4. *Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!*

Meine Seele verlanget und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott. Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar.

Ž 84; 2, 4

Jak jsou milé tvé příbytky, Hospodine zástupů!

Vždyť i vrabec přístřeší si najde, vlaštovka si staví hnízdo u tvých oltářů, aby svá mláďata zde uložila, Hospodine zástupů, můj Králi a můj Bože!

5. *Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen und eure Freude soll niemand von euch nehmen.*

J 16; 22

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden.

Sír 51; 27

Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet.

Iz 66; 13

I vy máte nyní zármutek. Uvidím vás však opět a vaše srdce se zaraduje a vaši radost vám nikdo nevezme.

Na vlastní oči se přesvědčte, jak málo jsem se namáhal, a přesto jsem našel pro sebe hojné odpočínutí.

Jako když někoho utěšuje matka, tak vás budu těšit. V Jeruzalémě dojdete potěšení."

6. *Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.*

Žd 13; 14

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.

Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?

1K 15; 51-52, 54-55

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.

Zj 4; 11

Vždyť zde nemáme trvalý domov, nýbrž vyhlížíme město, které přijde.

Hle, odhalím vám tajemství: Ne všichni zemřeme, ale všichni budeme proměněni, naráz, v okamžiku, až se naposled ozve polnice. Až zazní, mrtví budou vzkříšeni k nepomíjitelnosti a my živí proměněni.

*A když pomíjitelné obleče nepomíjitelnost a smrtelné nesmrtelnost, pak se naplní, co je psáno: „Smrt je pohlčena, Bůh zvítězil!
Kde je, smrti, tvé vítězství? Kde je, smrti, tvá zbraň?"*

Jsi hoden, Pane a Bože náš, přijmout slávu, čest i moc, neboť ty jsi stvořil všechno a tvou vůlí všechno povstalo a jest.

7. *Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach.*

Zj 14; 13

Od této chvíle jsou blahoslaveni mrtví, kteří umírají v Pánu. Ano, praví Duch, ať odpočinou od svých prací, neboť jejich skutky jdou s nimi.