

ASPECTE DE FORMĂ ȘI CONFIGURAREA CONCEPȚIEI DIRIJORALE A PRIMELOR DOUĂ PĂRȚI DIN *REQUIEM*- UL DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

ASPECTS OF FORM AND SHAPING OF THE
CONDUCTING CONCEPTION OF THE FIRST TWO PARTS
OF REQUIEM BY WOLFGANG AMADEUS MOZART

Conf. univ. dr. Ciprian Para*

Abstract: We have not intended in these pages to outline an analysis in the primary sense of the term, because we believe that from a performer's point of view articulations of form are perceived from other parameters than those through which a musical work is dissected by a musicologist. From our position, it seemed more important to us to project the image of the sound planes, which in vocal-symphonic music pose much more complex problems than they can be unraveled in the audition of a concert. Very often, the indications in the score are sketchy because a score, however finished by the composer, remains somewhere still unfinished, it is really finished when it is sounded in concert. Here, it is the performer's role to bring the score to life, as long as it does not betray the composer's intentions. These efforts to mediate between

* Academia Națională de Muzică "Gh. Dima" Cluj-Napoca.

the written score and the performed music are much more easily realized after being aware of some analytical landmarks, similar to those we have tried to record in these pages.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem, art of conducting, polyphonic discourse, interpretation, sacred music

INTRODUCERE

Un Requiem¹ în creația oricărui compozitor are de obicei un statut aparte, de foarte multe ori are niște conotații intime speciale.

În cazul lui Mozart, este probabil ultima lucrare catalogată de Köchel cu nr. 626, compusă la Viena în decembrie 1791 și neterminată. Există schițe - autograf asupra *Requiem-ului* și mai departe de începutul *Lacrimosei*, în baza cărora elevul său Franz Xaver Süßmayer a terminat lucrarea, versiune care i-a adus celebritatea.

Oricum, această problemă necesită încă multe discuții și nu este în specificul profesiei noastre de a intra în aceste detalii.

Ca și creație *Requiem-ul* este în zona următoarelor lucrări:

KV 543 *Simfonia în Mi_b* - Viena 26 iunie 1788

KV 550 *Simfonia în sol* - Viena 25 iulie 1788

KV 551 *Simfonia în Sol* - Viena 10 august 1788

KV 588 *Così fan tutte* - Viena ianuarie 1790

KV 620 *Flautul fermecat* - Viena iulie 1791

KV 621 *Clemența lui Tito* - Viena 5 septembrie 1791

KV 622 *Concert în La pentru clarinet* - Viena octombrie 1791

KV 623 *Eine kleine Freimauer Kantate* - Viena 10 noiembrie 1791

KV 624 *Cadențe pentru concerte* - Salzburg și Viena 1791

ANALIZĂ DE FORMĂ ȘI DEMERSUL INTERPRETATIV/DIRIJORAL

Cele 2 părți ale lucrării au la bază textul Mizei funerare.

Prima parte: *Introitus* este bazată pe textul: *Requiem aeternam, dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi redetur votum in Jerusalem. Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam, dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.* În traducere de Elena Maria

¹ Timaru V, *Stilistica muzicală* vol. 2 tomul B pg. 81: Recviemul este expresia a Slujbei funerare pentru răposați din ritul latin cunoscută și sub denumirea de Missa pro Defunctis, având la bază aidoma Missei, un text latin....

Șorban: *Odihnă veșnică dă-le lor, Doamne și Lumina perpetuă le strălucească. Ți se cuvine laudă Dumnezeule, în Sion și Ți se aduce ofrandă în Ierusalim. Ascultă rugăciunea mea către Tine se îndreaptă orice muritor. Odihnă veșnică dă-le lor, Doamne și Lumina perpetuă le strălucească.*²

Partea a doua pe textul tradițional din limba greacă: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison (Doamne miluiește, Hristoase miluiește, Doamne miluiește)* este concepută într-o formă de fugă dublă.

Între cele două părți există foarte multe “vase comunicante” adevărate legături subtile cu alte cuvinte introducerea pregătește pe foarte multe coordonate desfășurarea fugii propriu-zise.

Din punct de vedere al formei, *Introitus*-ul este o formă tri-strofică: A-B-Av. (fig. 1)



Figura 1. *Introitus*-ul din Requiem³

Strofele sunt despărțite între ele de câte un fragment instrumental.

Strofa A - are o introducere orchestrală de 7 măsuri, bazată pe un discurs muzical care pregătește atmosfera tematică a corului, la fagoturi apoi cornii di bassetto. Nu întâmplător, prima introducere de orchestră este mai lungă deoarece aduce toată fizionomia muzicală a viitorului *Requiem aeternam* la fagoturi, corni di bassetto acompaniați de orchestra de coarde.

² Braniște E, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*: În biserica Orientală un echivalent al Recviemului este Slujba de pomenire a celor morți denumită Parastas.

³ www.imslp.org

În măsura 8, intervine corul care intonează în stretto și în relație de dux-comes (prin aceasta pregătind dramaturgia viitoarei fugi) ordinea intrării vocilor fiind următoarea: bas, tenor, alto, sopran.

Acest stretto valorifică textul *Requiem aeternam dona eis Domine* omofon în măsurile 13-14 pe *dona eis Domine* de unde mai departe textul este utilizat în pachet armonic cu articulația precisă pe semantica textului: *et lux perpetua, et lux perpetua, luceat, luceat eis*.

Această concepție muzicală subliniază și mai mult conținutul și dramatismul lucrării. Ceea ce ar mai trebui subliniat în legătură cu prima strofă a Introitus-ului este faptul că orchestra nu dublează mecanic vocile corului ci mai degrabă realizează un contrapunct (a se vedea țesătura viorilor - măs. 8-15).

Țesătura corului care articulează silabic și semantic *Requiem aeternam* este dublată de către suflători care articulează armonic. În momentul în care corul devine omofon și întărește sensul dramatic al textului suflătorii completează pauzele retoric cu un stretto armonic (măsura 14 până la măsura 19).

Strofa B - debutează cu o scurtă introducere orchestrală de 2 măsuri după care soprana solo intonează *Te decet hymnus, Deus in Sion* (începând cu măsura 21-25) pentru că din măsura 26 corul pe textul *Exaudi orationem meam* derulează acumulări dramatice expuse anterior prin grupe de voci bas-tenor, alto-sopran; pe textul *ad te* intrările vocilor sunt aceleași, întâlnindu-se în simultaneitate acordică pe *omnis caro veniet*.

La fel ca și în strofa anterioară, orchestra realizează contrapunctări sugestive prin celule ritmico-melodice⁴ caracteristice pentru atmosfera dorită (fig. 2):



Figura 2. Celule ritmico-melodice⁵

4 Celulele ritmico-melodice imitative și repetitive le întâlnim în partea orchestrală în timp ce corul intonează pe textul *Exaudi orationem meam* pe valori de optimi

5 www.imslp.org

Începând cu măsura 32, intrăm într-o repriză dinamică, 2 măsuri cu rol de introducere orchestrală în care fagoturile și cornii di bassetto apar altfel decât în strofa A. Cornii di bassetto aduc numai începutul discursului muzical pe când fagoturile și viorile prime realizează un contrasubiect în 1/16 anticipând viitoarea țesătură melismatică a lui *Dona eis*, ceea ce a apărut pentru prima oară în interludiul instrumental al strofei B.

Repriza propriu-zisă în tonalitatea re, apare în măsura 34 în care *Requiem aeternam* este gândit polifonic prin perechi de voci: bas-alto în stretto *Requiem aeternam* și *Dona eis* în 1/16 însă pe legato; tenor (comes la dominantă) în stretto cu sopran; această dinamizare a lui *Requiem aeternam* pregătind fără echivoc viitoarea concepție polifonică a lui *Kyrie eleison*.

Momentul *et lux perpetua* va trage concluzia tot omofon rămânând deschis în *luceat eis* pe dominantă lui re minor ceea ce obligă: attacca fuga *Kyrie eleison* care debutează cu re treapta I.

Ultima strofă Av am spus că este repriză dinamică, această dinamizare este în primul rând realizată prin perechile de voci mai sus amintite.

În spiritul strofei inițiale A în care viorile contrapuntează prin celelele melodice cunoscute, aici în strofa Av sensul este ascendent spre deosebire de inițialul care era descendent.

Din punct de vedere al expresiei muzicale, este perfect justificabil, în strofa A se realiza un stretto pe un singur text *Requiem aeternam* și atmosfera apăsătoare primează prin țesătura viorilor acest sens descendent, pe când în repriza dinamică *Requiem aeternam* se intersectează în stretto cu *Dona eis*. În analogie cu prima strofă A unde fagoturile urmăresc sprijinirea fizionomiei melodice a lui *Requiem aeternam* mergând cu sensuri logice armonice fără articularea silabică, cornii di bassetto în schimb urmăresc în dublaj linia melodică a lui *Dona eis* care de data aceasta trebuie în mod obligatoriu să articuleze silabele ca și corul deoarece cântă aceleași sunete.

În încheierea observațiilor asupra *Introitus*-ului, subliniem faptul că baza discursului muzical este realizată de 3 grupe timbrale: corul, cordarii și suflătorii.

O mențiune aparte pentru fagoturi și cornii di bassetto care pe cea mai mare porțiune urmăresc proiectarea instrumentală a vocilor, ajungând până la dublarea lor, cazul cel mai tipic l-am subliniat în strofa Av.

În momentele de forță și în cadențe Mozart subliniază inciziile cu suflători cu 2 trompete în D și 2 timpani acordați în D-A (a se vedea măsurile 7, 13, 43 și sfârșitul *Introitus*-ului) (Fig. 3)

Partea a doua a *Requiem*-ului - *Kyrie eleison* este concepută pe textul tradițional *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*. În tradiția missei catolice invocarea *Kyrie eleison* (Doamne miluește) se realizează de obicei prin repetarea de 3 ori apoi urmează *Christe eleison* (Hristoase miluește) și din nou repetat de 3 ori și reluarea lui *Kyrie eleison* de asemenea de 3 ori.



Figura 3. Final Introitus/Începutul Fugii din Requiem⁶

Aceasta era tradiția în cantus planus. Printr-o ciudată perpetuare a tradiției, această parte a missei de rit latin era singura care folosea invocarea arhaică în limba greacă.

În viziunea lui Mozart, alternanța dintre *Kyrie eleison* și *Christe eleison* este realizată prin dramaturgia unei fugi duble.

Kyrie = tema 1 (T1)

Christe = tema 2 (T2)

Aceasta ca și punct principal de pornire deoarece în același timp Christe poate să fie și contrasubiect pentru tema 1 Kyrie.

Expoziția are o structură mult mai complexă decât pare la prima vedere (Fig. 4,5,6)

⁶ www.imslp.org

Măs. 1	7	8	14
S	T ₁ Comes ———		T ₂ (Cs) Comes - - -
A	T ₂ (Cs) Dux - - - -		T ₁ Dux ———
T	T ₂ (Cs) Comes - - -		T ₁ Comes ———
B	T ₁ Dux ———		T ₂ (Cs)Dux - - - -
	re	la	re la
	Secțiunea I		Secțiunea II

Figura 4. Expoziția⁷

Prima secțiune a expoziției este articulată astfel T1 Dux în stretto cu T2 Dux expuse la bas și alto (datorită acestei expunerii în stretto, T2 primește caracter de Cs obligat fiind expuse aproape simultan). A doua grupă de voci aduce T1 Comes la sopran și T2 în stretto Comes la tenor.

Odată ajuns la discursul la 4 voci, prin epuizarea ambelor teme putem considera prima secțiune a expoziției terminată (măsura 7).

Începând cu măsura 8 până la măsura 14, urmează secțiunea a doua a expoziției care inversează pereche de voci debutând cu T1 Dux la alt, T2 în stretto Dux la bas; T1 Comes la tenor și în stretto T2 Comes la sopran.

Vorbeam despre o complexitate a acestei opoziții, deoarece atât pe orizontală cât și pe verticală, urmărește aproape simultan atât expoziția tradițională de fugă a T1 cât și expoziția tradițională a T2

Kyrie

S	T ₁ Comes	
A		T ₁ Dux
T		T ₁ Comes
B	T ₁ Dux	

Christe

S		T ₂ Comes
A	T ₂ Dux	
T	T ₂ Comes	
B		T ₂ Dux

Figura 5. Expoziția – continuare

⁷ Schemele analizei de formă sunt realizate de subsemnatul pe baza propunerilor prof. Timaru V în Stilistica muzicală, vol. 1, pg. 154-156

Expoziția nu se încheie decât acolo unde fiecare din voci intonează atât T1 cât și T2.

Alto (Dux)	Sopran (Comes)
T ₂ -T ₁	T1-T ₂
Bas (Dux)	Tenor (Comes)
T ₁ -T	T2-T ₁

Măs.	15	ep.1	16	Rm ₁	20	Rm ₂	27	23	Rm ₃
S	T ₁ —————				T ₂ —————				
A	cp - - - - -		cp secv. - - - - -		cp - - - - -		T ₂ —————		
T	cp - - - - -				T ₁ —————		cp - - - - -		
B	cp - - - - -		T ₂ —————		T ₁ —————				
	Fa				sol		do		

Măs.	27	Rm ₄	30	32	ep.1	33	Rm ₅
S	T ₁ —————				T ₂ <u>sol - re</u>		
A	cp - - - - -		cap T ₁		T ₂ <u>do - sol</u>		
T	T ₂ —————		T ₂ —————		cp		T ₂ <u>fa - do</u>
B	T ₁ —————				T ₂ <u>sib - fa</u>		T ₂ <u>re</u>
	Sib				fa		

Figura 6. Blocul reprizelor mediene⁷

Urmează secțiunea mediană a fugii după un scurt episod. Prima repriză mediană aduce T1 în tonalitatea Fa la sopran și T2 la bas, celelalte voci contrapunctând.

A doua repriză mediană în tonalitatea sol, aduce T1 la tenor și T2 la sopran.

Repriza mediană 3 în tonalitatea do, aduce T1 la bas și T2 la alto.

Repriza mediană 4 în tonalitatea Si_b, cu T1 la sopran iar T2 la tenor; T1 la bas și T2 tot la tenor. În măsura 32 avem episodul al doilea care folosește capul T1 la alto.

Repriza mediană 5 este un stretto al T2 acumulat treptat începând cu bas, tenor, alto și terminând cu sopran. Este o acumulare polifonică bazată pe trepidația T2 “Christe” care merge în lanț de cvinte (T2 fiind o temă modulată ca și construcție si_b - fa, fa - do, do - sol, sol - re) prin aceasta pregătind repriza finală care începe cu măsura 39.

Măs.	39 Rf	43	45	47	50	CODA
	armonică					
S	T ₁ —————		T ₂ <u>sol-re</u>		T ₂ <u>re-la-re</u>	
A	cp - - - - - T ₁ ———			T ₂ <u>re-la</u>		<i>Kyrie</i>
T	cp - - - - -			cp - - - - -		<i>eleison</i>
B	T ₁ ———		T ₂ <u>sol-re</u>	cp - - - - -		
	re					re DD-D - K ^{6₅4₃} - T

Figura 7. Repriza finală și Coda

Repriza finală, se încheie cu o coda armonică un *Kyrie eleison* în Adagio (măsura 50 - 52) (Fig.7)

Din punct de vedere al discursului polifonic așa după cum am mai spus T2 este concepută ca și un contrapunct obligat pentru T1 astfel că de cele mai multe ori ele sunt expuse în stretto.

Dacă expoziția urmează o anumită disciplină dictată de tiparul expoziției de fugă, mai departe discursul polifonic se desfășoară după anumite libertăți tipice secțiunii mediene a fugii. Subliniem în mod deosebit acel impresionant stretto din RM5 (măsura 3) care prin acumularea lui *Christe eleison* (T2) la toate vocile pe de o parte și mersul din cvintă în cvintă pe de altă parte, ne aduce pe nesimțite în tonalitatea de bază re, care va fi punctul culminant al fugii dar în același timp și momentul de repriză finală.

Repriza finală de asemenea extinsă până la măsura 50, dezvoltă aceeași pereche T1 - T2, lucrarea încheindu-se monumental cu un coral armonic expus în Adagio, *Kyrie eleison* marcând un circuit secundar de dominante: DD - D - K 6/4-5/3 I.

De remarcat, cadența sobră pe un re minor fără terță care ne amintește de perioada arhaică *Ars Antiqua* vreme în care se scriseseră primele Misse armonice.

S-ar impune aici și câteva precizări asupra scriiturii vocal - simfonice.

În linii mari, Mozart păstrează aceeași relație de mixare timbrală ca și în Introits, cu alte cuvinte

- corn di bassetto I - vioara I - sopran
- corn di bassetto II - vioara II - alto
- fagot I - viola - tenor
- fagot II - violoncel + contrabas - bas

În momentele de subliniere dramatică sau de conturare retorică, Mozart introduce și trompetele + timpanii respectivi. Fiind vorba

de un limbaj polifonic în adevărat sens al cuvântului, aceste dublaje sunt urmărite aproape cu rigurozitate. Această parte *Kyrie eleison* este un tutti continuum al acestor timbruri mixte, apariția și dispariția unora fiind determinată de concepția polifonică și nicidecum de concepția orchestrării vocal-simfonice.

Nu avem în această fugă nici un moment pur orchestral ca și în *Introitus*, aici se cântă parcă dintr-o singură respirație.

De altfel, acest *Kyrie eleison*, *Christe eleison* este conceput de Mozart ca o invocație permanentă, în care nu se admite nici un hyatus.

Ceea ce ni s-a părut mai deosebit, este acel arc - boltă care se întinde dinspre culminația polifonică a lui *Christe eleison* din repriza mediană 5 cu densitatea armonică a lui *Kyrie eleison* din ultimele două măsuri. Între acești doi poli, se desfășoară complexitatea polifonică a reprizei finale.

În configurarea unei concepții dirijorale⁸ trebuie parcurse diferite etape care să reprezinte legătura dintre elementele tehnice de cunoaștere a partiturii, elemente de interpretare-gestică dirijorală, elemente de interpretare-retorică a părților lucrării care sunt încununuate cu trăirea intensă a muzicii scrisă de Mozart.

Toate aceste aspecte ar trebui să alcătuiască un tot unitar care să reprezinte concepția și interpretarea dirijorală proprie.

Unul dintre cei mai importanți parametri în ceea ce privește alcătuirea unei viziuni de interpretare este parametrul de tempo. Astfel în partea *Introitus* care ne transpune într-o atmosferă solemnă și profund religioasă este de preferat un tempo așezat dar nu excesiv de rar. Este de dorit ca discursul muzical să se deruleze cursiv și să se poată evidenția toate planurile sonore din partitură. În partea a II-a *Kyrie eleison* este indicat un tempo mai puțin mișcat decât Allegro, dar bine controlat deoarece scriitura de tip polifonic impune rigoare, claritate, echilibru și evidențierea justă a intrărilor tematice.

Desigur întru redarea acestor pagini de referință din Requiem-ul de W.A.Mozart am fost atenți, în viziunea interpretativă, la frazare, dinamică, echilibru între ansamblul orchestral și cel coral, realizarea culminațiilor și nu în ultimul rând expresivitatea întregului discurs muzical.

Un aspect important în redarea acestor părți este legat de dublarea vocilor de alto, tenor și bas din cor de către cele trei tromboane, care nu trebuie să acopere vocile din cor, doar să susțină în permanență derularea naturală a discursului muzical.

⁸ Para C, *Concepția interpretativă în demersul dirijoral* pg.15: În partitură se dau niște parametri abstracti, ideali, dar dirijorul găsește cele mai eficiente modalități practice de realizare, desigur în baza unei concepții dirijorale...

CONCLUZII

Toate aceste aspecte prezente care conduc la obținerea unei realizări unitare a celor două părți se vor plia pe o concepție dirijorală valabilă și pe o gestică convingătoare și expresivă în transmiterea mesajului.⁹

Nu am intenționat în aceste pagini să conturăm o analiză în accepțiunea primară a termenului, deoarece considerăm că din punct de vedere a unui interpret articulațiile de formă se percep de pe alți parametri decât cei prin care o lucrare muzicală este disecată de către un muzicolog.

De pe poziția noastră, ni s-a părut mai importantă proiectarea imaginii planurilor sonore care în vocal-simfonic pune niște probleme mult mai complexe decât pot ele să fie deslușite în audiția unui concert.

De foarte multe ori, indicațiile în partitură sunt sumare deoarece o partitură oricât de finisată ar fi ea de către compozitor, rămâne pe undeva încă neterminată, aceasta fiind cu adevărat finită atunci când este sonorizată în concert. Aici, este rolul interpretului de a da viață partiturii, în măsura în care nu trădează intențiile autorului. Ori aceste strădanii de mediere între partitura scrisă și muzica interpretată, se concretizează mult mai ușor după conștientizarea unor repere analitice, asemănătoare cu cele pe care am încercat să ni le consemnăm în paginile de față.

Requiem-ul de Mozart rămâne una dintre cele mai impresionante lucrări ale muzicii sacre, dincolo de structura bine definită și stilul său unic, interpretarea sa necesită o înțelegere profundă a echilibrului dintre solemnitate, dramatism și expresivitate.¹⁰

BIBLIOGRAFIE

Andreescu, Horia, *Arta dirijorală*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.

Andriesei, Petru, *Arta conducerii muzicale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004.

⁹ Golcea I, *Gestul cu funcție de semn în comunicarea dirijorală*, pg. 39: Gestul dirijoral se adresează alterilor prin mișcări care determină instituirea procesului sonor și realizarea unui prim nivel al devenirii muzicii...

¹⁰ Pe baza analizelor prezentate am avut onoarea de a pregăti și dirija ansamblurile corale ale Filarmonicilor din Cluj-Napoca și Craiova și Orchestra "Antonin Ciolan" a Academiei de Muzică "Gh. Dima"

Bartel, Dietrich, *Musica poetica, Musical-retorical figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.

Black, David Ian, *Mozart and the practice of sacred music, 1781-91*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2017.

Braniște, Ene și Elena, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană Caransebeș, 2001.

Bugeanu, Constantin, *Perspectivile creatoare ale actului dirijoral*, Revista Muzica nr.9 și 10, București, 1987.

Chase, Robert, *A guide to Requiem Music*, Scarecrow, 2004.

Ghenea, Cristian, *Mozart Scrisori*, Editura Humanitas, București, 2021.

Golcea, Ioan, *Gestul cu funcție de semn în comunicarea dirijorală*, Editura Almarom, Râmnicu-Vâlcea, 2006.

Golea, Antoine și **Vignal**, Marc, *Dicționar de Mari Muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010.

Marin, Constantin, *Arta construcției și interpretării corale*, teză de doctorat, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1984.

Oarcea, Ioan, *Cântarea corală*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2010.

Para, Ciprian, *Concepția interpretativă în demersul dirijoral*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2015.

Șorban, Elena Maria, *Noi și istoria muzicii: permanențe creative*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013.

Timaru, Valentin, *Stilistică Muzicală*, Editura Mediamusica, vol. I, Cluj-Napoca, 2014.

[https://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor,_K.626_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)). Edition Peters nr. 76 Klavierauszug von F. Brissler.