

**METODELE DE ABORDARE A SECVENȚEI MEDIEVALE *DIES IRAE* –  
O MOSTRĂ DE IMNOGRAFIE CREȘTINĂ, ÎN *REQUIEM* DE V. CIOLAC**

**METHODS OF APPROACHES THE MEDIEVAL SEQUENCE *DIES IRAE* –  
A SAMPLE OF CHRISTIAN HYMNODY, IN THE *REQUIEM* BY V. CIOLAC**

**ECATERINA GÎRBU,**

lector universitar, doctor în studiul artelor și culturologie,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În articol se reflectă metodele de abordare a textului latin al secvenței Dies irae în Requiem pentru cor mixt, soliști și orchestră de V. Ciolac, conținutul apocaliptic al mesajului poetic fiind redat în lucrare cu mijloace muzicale diferite, în mare parte cu ajutorul ritmului care asigură sensul sacral al textului. Autoarea a descoperit că, din punct de vedere arhitectonic, compozitorul respectă principiul tradițional de corelare a textului secvenței alcătuit din strofe-terține cu muzica proprie pentru fiecare strofă de text care se repetă. În același timp, a fost determinat caracterul schimbărilor aplicate de compozitor, care modifică construcția internă a strofelor (terține) la nivelul textual-muzical, după cum și relația strofelor între ele. Datorită repetării stihurilor în perechi, forma strofelor se bazează pe principiul periodicității îmbinat cu cel de variere. Se remarcă faptul că factura este organizată sub forma de poliostinato, de polifonia straturilor, cu multiplele dublări și isoane.*

**Cuvinte-cheie:** secvență, Dies irae, ritm, poliostinato, strofă, text, factură

The article reflects the approaches to the Latin text of the sequence *Dies irae* from the *Requiem* for mixed choir, soloists and orchestra by V. Ciolac, the post-apocalyptic poetic content being conveyed in the musical work by different means, mostly using the rhythm that ensures the sacral sense of the text. The author found out that in terms of architectonics, the composer respected the traditional principle of correlating the sequence text of terza-rima stanzas, each stanza with its own music for the text that is repeated. Meanwhile, there was determined the nature of the changes used by the composer, who changed the internal construction of the stanzas (terza) at the textual-musical level as well as the relationship between them. Due to the repetition of the verses pairs in the stanzas, the form is based on the principle of periodicity combined with that of variation. It is noted that the texture is organized in the form of polyostinato, of polyphony layers with multiple duplications and isons.

**Keywords:** sequence, *Dies irae*, rhythm, polyostinato, verse, text, texture

Epoca medievală a dat naștere unei melodii celebre care face parte din imnografia creștină apuseană – secvența *Dies irae*, la baza căreia se află un fragment din Sfânta Scriptură: „*Zi de mânie este ziua aceea, zi de strâmtorare și de jale, zi de pustiire și de nimicire, zi de întuneric și de beznă, zi de nori și de negură; zi cu sunet de trâmbiță și de strigăte de război împotriva cetăților întărite și a turnurilor înalte*” (Sof. 1, 15-16). Astfel, stihurile 15-16 din profeția relatată de proorocul Sofronie în cartea sa din Vechiul Testament (în versiunea latină din *Vulgata* a sfântului Ieronim este: *Dies irae, dies illa*), precum și alte referințe textuale biblice de caracter escatologic sunt preluate de secvența atribuită lui Tommaso da Celano.

Din secvența *Dies irae* – compoziție literară și spirituală extrem de expresivă, parte a misei catolice funebre – recviem, s-au inspirat numeroși compozitori. *Requiem* de V. Ciolac este una din lucrările sacre ale compozitorului din Republica Moldova ale anilor '90, fiind compusă în anul 1995, alături de alte creații pe textele latine cu tematica religioasă, precum *Dies irae* pentru cor mixt (1995), *Miserere* (1995), *Stabat Mater* (1997).

*Requiemul* lui V. Ciolac, neavând abateri substanțiale de la modelul-invariant al genului, cuprinde 10 părți, dintre care 6 aparțin secvenței *Dies irae* care a devenit centrul dominant al concepției dramaturgice a lucrării. Urmărind tradiția multiseclară, în special, cea legată de *Requiemul* lui W. A. Mozart, V. Ciolac a împărțit textul secvenței *Dies irae* (*Ziua mâniei*) în șase părți separate: *Dies irae*, *attacca Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa*. În același timp, compozitorul a omis unele strofe ale secvenței. Astfel, de exemplu, *Recordare* în *Requiem* mozartian este compus din 7 versete câte 3 rânduri fiecare. V. Ciolac, însă, a utilizat în aceasta parte din *Requiemul* său numai 3 versete, precum primul cu adresare-implorare către Isus cel milostiv și ultimele două cu exprimarea speranței pentru salvarea spirituală și iertarea dumnezeiască. Iar versete mediane, cu amintirea despre pocăința păcătosului și indicații de evenimente din viața lui Isus Hristos, cuprinse în Evanghelii, care sunt acordate de credincios ca dovadă a nevoii de iertare, sunt omise.

Partea a doua a *Requiemului* lui V. Ciolac, *Dies irae*, împreună cu partea a treia *Tuba mirum*, care începe fără întrerupere, participă în formarea tabloului expresiv al furtunii apocaliptice, datorită mai multor episoade coloristice contrastante. Aici sunt utilizate diferite mijloace muzicale cu scop ilustrativ pentru redarea efectului de vijelie (triolete tensionate ale figurațiilor în baza *passus duriusculus* din acompaniamentul instrumental la începutul *Dies irae* și această figură ascunsă în polifonia latentă, în pasaje furtunoase, din acompaniamentul din *Tuba mirum*), de îngerii care sună din cele șapte trâmbițe (refrenul coral *Dies irae*, repetat de șapte ori), cei patru călăreți (partida instrumentală a acompaniamentului pe cuvintele *Quantus tremor est*), imitarea fanfarelor în partida corului la începutul *Tuba mirum* etc.

Tabloul impresionant de grandoare terifiantă a Judecății de Apoi este exprimat prin mijloace teatrale, făcând aluzii la partea omonimă din *Requiemul* de W. A. Mozart, cu proclamarea solemnă, de către cor în *tutti* pe *fortissimo*, cu nuanța *con fuoco*, a zilei înfricoșatei judecăți. *Dies irae* începe cu patru acorduri pe fundalul octavelor tonicii îmbogățite cu secunde. Acest enunț are la bază motivul crucii în varianta lui diatonică și apare în funcție de refren.

Textul secvenței medievale este tratat de V. Ciolac într-o manieră tradițională de psalmodiere, care reprezintă o recitare silabică a textului și se deosebește printr-o păstrare îndelungată a nivelului de

intonare, datorită repetiției permanente a unui sunet (*e*), cu devieri neînsemnate la începutul și la sfârșitul (ca în cazul dat) rândurilor. Este necesar de menționat faptul că melodizarea textului la sfârșitul celui de al-doilea rând conține motivul principal al secvenței gregoriene *Dies irae*, precum succesiunea intervalelor de secunda și terța mici descendente construite de la unul și același sunet.

Psalmodiarea sobră a textului latin la începutul lui *Dies irae* de V. Ciolac are loc la un alt nivel sonor decât cel al secvenței medievale. Ciolac nu a păstrat modul original al secvenței gregoriene (tonul II bisericesc, adică modul doric plagal cu finala pe *d*). Însă, se pare că compozitorul se ține de ideea unei relații tonal-modale de tip plagal, pentru că *Dies irae* din *Requiem* este scris în modul *e* cu colorit doric (sunetul *f* natural), demonstrând relația modală plagală *e-a* în compartimentele extreme, în timp ce strofa *Quantus tremor* se desfășoară în modul *e* eolic pe fundalul basului *h*.

Forma textuală de expunere a temei în prima strofă din partea *Dies irae* de V. Ciolac amintește una din *formele tradiționale de cântare a psalmodiei* – cea *responsorială*, în care melodia solistului (preotului) se alternează cu cântarea corală la mai multe voci. Relația muzicii cu textul secvenței medievale nu se limitează la predominanța stilului de recitativ (*recto tono*) care devine evident la începutul părții și, în special, în strofa a doua, i se alătură stilul silabic, în care fiecărei silabe îi corespunde câte un sunet.

Modul de tratare a textului medieval care poate fi apreciat ca prosodie (organizarea silabo-ritmică) scoate la iveală o trăsătură specifică a secvenței *Dies irae*. Conținutul apocaliptic al mesajului poetic care exprimă textul celebru este redat în mare parte cu ajutorul ritmului care asigură sensul sacral al textului *Dies irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla, / Teste David cum Sibylla* („Ziua mâniei va preface totul în cenușă,/ precum David și Sybbila mărturisesc”). În cazul dat, ritmizarea se referă atât la ritmica propriu-zisă a versului poetic rimat cât și la sintaxa lui.

Procedeu de repetare multiplă a unei note (a cuvântului) sau a unui grup de note (de cuvinte) la începutul unei fraze pare a fi asemănător unei figuri retorice care se numește *anaphora*, fiind utilizată cu scopul de intensificare a unei idei sau a unei stări emoționale [1, p. X-XI.]. În cazul dat, creșterea gradului de tensionare în partitura lucrării este asigurată datorită mijloacelor timbrale, registrale și dinamice. Astfel, recitarea inițială impasibilă a temei la o singură voce (bași) la *p* este urmată de dublarea ei la cvarta superioară de către tenori, pe fundalul pedalei ținute de altiste (sunetul *d*<sup>1</sup>). Dezvoltarea melodică ulterioară lărgiște ambitusul melodic al temei, păstrând, în același timp, principiul de dublare la cvarta superioară. După enunțarea a două *Dies irae* de *tutti* coral (c. 1), tema este transmisă la vocile feminine, începând cu soprano, de data aceasta la *mp*. Dublarea la cvarta inferioară de altiste are loc pentru continuarea temei, cu ambitusul lărgit și mai mult, precum și cu dinamica intensificată până la *mf*. Banda sonoră a vocilor dublate se sprijină pe pedala ținută de bași (sunetul *g*), fiind însoțită de repetarea ostinato la tenori a motivului crucii care este modificat în sensul ritmic.

Investigând partida instrumentală a părții *Dies irae*, atragem atenția asupra organizării sintactice a celor două linii contrastante suprapuse, dintre care linia basului figurativ constă dintr-o mișcare treptată diatonică care circumscrie un arc, fiind îmbogățită de salturi la octavă de tip bas albertin, în timp ce vocea instrumentală superioară scufundată în „vârtejurile” trioletelor este construită în baza mișcării cromatice în diapazonul aproape octavian (*dis*<sup>3</sup> – *e*<sup>2</sup>, *dis*<sup>2</sup> – *e*<sup>1</sup>), unde fiecare sunet este împletit cu broderii.

De fapt, această organizare a facturii sub forma de poliostinato este tipică pentru epoca Barocului, fiind marcată de răspândirea formelor și genurilor instrumentale de tip *basso ostinato*. Poliostinato în *Dies irae* din *Requiemul* lui V. Ciolac în care participă corul și acompaniamentul instrumental este construit în baza formulelor instrumentale și vocale tipizate, unind stratul instrumental cu formele generale de mișcare diatonice și cromatice suprapuse și stratul vocal cu scandarea îndelungată a textului secvenței.

La repetarea variată a primei strofe *A*<sub>1</sub> dezvoltarea melodică descoperă încă un procedeu din arsenalul figurilor retorice muzicale specifice Barocului, precum figura *climax* care se asociază cu repetarea prin secvență. În cazul dat, inelul secvenței, cuprinzând două măsuri, este îmbogățit prin variere, urcând de fiecare dată cu o treaptă mai sus (2 m. după c. 1 – c. 2) până la sunetul *g*<sup>2</sup>.

După proclamarea următoare a motivului crucii în expunerea corului *tutti* (c. 2), se începe textul din strofa a doua a secvenței (*Quantus tremor*), provocând schimbarea materialului muzical, dar nu și a principiului de organizare a texturii. Astfel, componentele pedalei duble – una pulsantă și a doua ținută – ison, schimbându-se reciproc cu locurile după fiecare două măsuri în rezultatul opririi finale a recitării muzicale a textului pe sunetul de recitare  $h^1$  la soprane și  $h$  la tenori, participă în structurarea formei de tip ostinato în baza procedurii de *Stimmtausch*. Iar expunerea melodiei dublate la octavă la altiste și bași se deosebește printr-o dezvoltare continuă care este, totodată, segmentată sintactic, conform structurii textului. Rimele poetice, precum și organizarea silabo-tonică a stihului, își găsesc o reflectare în muzică, asigurând periodicitatea generală a structurii și gruparea segmentelor textomuzicale, precum și a cadențelor, în perechi. Această formă de organizare multistratală a materialului muzical, în pofida simplității intonative, manifestă un grad sporit de complexitate care se evidențiază la nivelul ritmic, contrapunctic, factual și sintactic. În plus, straturile suprapuse afișează o combinație expresivă a tipurilor melodice diferite, printre care psalmodia pe fundalul isonului (vocile de soprano și tenor) și melodia „îngroșată” (vocile de alto cu dublarea tenorului). Trebuie menționat, de asemenea, faptul că acompaniamentul instrumental, la rândul său, are o organizație de tip ostinato în baza formulei ritmico-melodice de două măsuri, repetările ei sunt sincrone cu schimbul reciproc de materiale muzicale între vocile de soprano și tenor, demonstrând o periodicitate binară împerecheată. Pasajele tensionate ale trioletelor cuprind unele mijloace tradiționale de exprimare a suferinței, precum mișcare cromatică descendentă.

Aparent, din punct de vedere arhitectonic, V. Ciolac respectă principiul tradițional de corelare a textului secvenței alcătuit din strofe-terține, cu muzica proprie pentru fiecare strofă de text, care se repetă încă o dată. Însă, compozitorul a modificat atât construcția internă a strofelor (terține) la nivelul textomuzical cât și relația strofelor între ele. Datorită repetării stihurilor în perechi, forma strofelor se bazează pe principiul periodicității îmbinat cu varierea:

Strofa 1 A		Strofa 2 A <sub>1</sub>	
<i>Dies irae, dies illa</i>		<i>Dies irae, dies illa</i>	
<i>solvet saeculum in favilla,</i>	2 ori	<i>solvet saeculum in favilla,</i>	2 ori
<i>Dies irae, dies illa</i>		<i>Dies irae, dies illa</i>	
<i>teste David cum Sibylla.</i>	2 ori	<i>teste David cum Sibylla.</i>	2 ori

În plus, strofele sunt separate printr-un scurt, dar important refren *Dies irae* de două măsuri în baza motivului crucii. Funcția refrenului, însă, nu se limitează la cea arhitectonică, de divizare a strofelor. Tema refrenului apare în strofa a doua sub forma unui contrapunct la tema inițială a corului. Pe fundalul pedalei bașilor tenorii articulează motivul Baroc menționat, modificat ritmic în comparație cu expunerea acordică a lui în calitate de refren. Tema care ocupă iarăși două măsuri, fiind expusă de trei ori și susținută de acompaniament, în această strofă generează variațiuni de tip *basso ostinato* (tenor). Vocile superioare de asupra tenorului ostinato, păstrând periodicitatea împerecheată, participă în varierea temei corului.

Astfel, în *Dies irae* de V. Ciolac putem urmări trăsăturile formei strofico-variantică, în care unele voci din cor (I strofă: B, T și B, pedala A; II strofă: S, S și A, pedala B) expun două stihuri (rânduri) din text, urmate de refrenul expus sub forma unui *tutti* coral, acordic accentuat. La nivelul superior, însă, V. Ciolac a urmat calea recviemurilor cu o compoziție mai dramatică, mai contrastantă care se asociază cu forma ciclică.

Partea a treia, *Tuba mirum* („Tuba minunilor”) începe, de fapt, cu o scurtă introducere instrumentală de o măsură, care expune o formulă monoritmă de șaisprezecimi. Funcția sonoră a trâmbiței care cheamă „pe toți în fața tronului” la Judecata de Apoi în partitura *Requiemului* este încredințată corului, care întruchipează într-o formă ilustrativă semnalul puternic al fanfarelor impunătoare și, în același timp, amenințătoare (este cazul să ne amintim de solo-ul puternic, autoritar al trombonului tenor care deschide partea omonimă din *Requiemul* lui Mozart). De fapt, *tutti* acordic al corului care

imită glasul trompetei biblice redă un simbol sonor vechi.

Partea a patra, *Rex tremendae*, este scrisă în baza versului al 8-lea din secvența medievală, fiind compusă din mai multe compartimente muzicale contrastante, asemenea altor versuri din secvență. Merită de remarcat faptul similitudinii ritmice între această parte din *Requiemul* lui V. Ciolac și partea omonimă din *Requiemul* mozartian, în care se utilizează diferite forme ale ritmului punctat.

Partea a cincea, *Recordare* (*F-dur* – *As-dur*), se deosebește printr-un caracter liric pronunțat, în care predomină starea de liniște sufletească, fiind reflectată prin remarca tempo *Moderato Spianato* (din limba italiană – simplu, neted, neafectat). În ceea ce privește componența interpretativă, V. Ciolac urmează tradiția clasic-romantică, în care *Recordare*, de obicei, este încredințată unui grup de soliști, cum ar fi, de exemplu, cvartetul soliștilor din *Requiemul* mozartian sau duetul vocilor feminine din opusul omonim verdian. În *Recordare* din *Requiemul* lui V. Ciolac duetul soprano și mezzo-soprano expune melodii de o respirație largă în care se accentuează intonațiile de sextă ascendentă și cea descendentă cu o completare ulterioară. Caracterul luminos și liniștit al discursului muzical prevalează pe parcursul întregii părți, cu excepția reminiscenței instrumentale a motivului crucii expus într-o formă acordică mai desfășurată, totodată, fiind accentuat prin remarca *drammatico*. Această figură muzicală, îndeplinind funcția unui leitmotiv al *Requiemului*, după cum a fost menționat mai sus, divizează compartimentul dat (A) în două strofe muzicale ( $A-A_1$ ). Un interludiu instrumental îndeplinește rolul unei punți spre compartimentul B, în care revine corul și factura de tip acordic. Ultimul rând *Statuiens in parte dextra* al strofei *Inter oves* care expune conținutul legat de motivul iertării se evidențiază prin ascensiune dinamică de la *mp* până la *fff*.

*Confutatis* (nr. VI), conform canonului de gen al recviemului, reprezintă un tablou înfricoșător al păcătoșilor aruncați în gheena focului. Spre deosebire de *Requiemul* mozartian care se bazează pe contraste accentuate, în *Confutatis* din lucrarea analizată compozitorul este complet capturat de scena de groază care ilustrează chinurile blestemăților în iad. Descriind o imagine relativ solidă și omogenă, acest număr din *Requiemul* lui V. Ciolac nu este lipsit, însă, de nuanțare internă a elementelor contrastante, care participă în comun la crearea tabloului aproape teatral de pedeapsă a păcătoșilor. Totuși, și în acest număr dramatic, dedicat puterii infernului, semantica motivului crucii, cu care debutează partida instrumentală (orgă) și care este expusă într-o formă stratificată, în variante ritmice și două intonative suprapuse, evocă ideea Jertfei sacre de pe Cruce și lasă nădejde pentru credincioși.

Tema corului în ritmul pașilor inexorabili (c. 1) se evidențiază prin utilizarea figurii retorice *tmesis*, în care toate cuvintele sunt despicate pe silabe separate datorită pauzelor, asociindu-se cu o procesiune a morții. În același timp, melodia disecată cuprinde intonația în diapazonul intervalului de terță micșorată descendentă *as-fis* (încadrată în cvarta descendentă *as-es*), care poate fi apreciată ca o manifestare a figurii retorice *parrhesia*. Într-o lucrare muzicală *parrhesia* este, de obicei, prezentată sub forma intervalelor mărite și micșorate (adică nearmonice) care, în contextul eticii creștine a Barocului, sunt interpretate ca imagine muzicală a păcatului, a răului (merită să ne amintim de calitățile excepționale ale tritonului apreciat ca *diabolus in musica* în etica muzicală a epocilor Ars Nova și Renașterii!).

Surprinzător, dar compozitorul a păstrat aceeași sferă intonativă tensionată pentru sonorizarea textului latin cu trimitere la cei dreپți: *Voca me cum benedictis*.

În *Lacrimosa* nr. VII („Acea zi de plâns”) compozitorul a construit melodia în baza intervalelor tensionate de semiton cromatic, triton, septima mare, iar în continuare și de nonă și septimă mică, precum și a motivelor tipice care exprimă durere, neliniște și pledoarie. Merită atenție faptul că V. Ciolac a încorporat intervalul de triton descendent *g – des* în melodia la același nivel ca și Mozart în *Lacrimosa* sa (*g – cis*) care, însă, a introdus acest interval armonic cu o rezolvare necesară conform tonalității *d-moll*. În pofida contextului ritmic și factual diferit, aceasta confirmă ipoteza că V. Ciolac a fost, cel puțin, familiarizat cu textul muzical mozartian. Menționăm că compozitorul nu este primul autor al *Lacrimosei care s-a inspirat din capodopera* mozartiană, în acest sens, de exemplu, cercetătorul american Th. C. Buerkle a descoperit influența acesteia și în *Missa pro defunctis* de Antonine Reicha [2, p. 35-36].

În concluzie, menționăm că abordarea secvenței *Dies irae* ca parte componentă a genului de recviem în lucrarea lui V. Ciolac este destul de tradiționalistă. În condițiile în care variabilitatea canonului de gen al recviemului în sec. XX – începutul sec. XXI devine aproape o normă, compozitorul revine la modelul stabil al genului, urmând textului canonic latin și, totodată, păstrând principalele trăsături specifice ale modelului clasic al genului. În lucrul cu modelul de gen V. Ciolac a ales majoritatea elementelor specifice secvenței medievale *Dies irae*, precum și ale recviemului care au fost cristalizate pe parcursul secolelor: textele sacre, compararea celor două sfere imagistice muzicale – lumea reală plină de durere și lumea de dincolo, atributele individuale semantice și de gen ale părților componente etc.

În paleta sonoră a lucrării sunt întretesute elemente ce țin de un limbaj muzical tipic pentru muzica de conținut spiritual, printre care sunt factura acordică de tip coral, figurile retorice etc. Urmând canoanele stilului bisericesc, într-un șir de compartimente ale lucrării, compozitorul apelează la tehnicile contrapunctice. În partea a doua a *Requiemului* lui V. Ciolac se evidențiază, în special, patosul genului legat de centrarea concepției dramaturgice pe scenele apocaliptice ale Judecării de Apoi. Printre trăsăturile de filieră romantică, putem menționa contrastele profunde atât între părți cât și în cadrul părților componente.

#### Referințe bibliografice

1. PARADISO Laurin, Anna. *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Royal College of Music, Stockholm, 2012, 42 p.
2. BUERKLE, Th. C. *Antonin Reicha's „Missa pro defunctis“ and the nineteenth-century concert Requiem*. The University of Arizona, 2011, 111 p. [http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/203482/1/azu\\_etd\\_11931\\_sip1\\_m.pdf](http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/203482/1/azu_etd_11931_sip1_m.pdf) (vizitat 9.02.2016).