

**REACTUALIZAREA MUZICII CATOLICE ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ
AUTOHTONĂ: LAUDATE DOMINUM DE VLADIMIR CIOLAC**UPDATING CATHOLIC MUSIC IN NATIONAL COMPOSITION CREATION:
LAUDATE DOMINUM BY VLADIMIR CIOLAC**ECATERINA GÎRBU,**lector universitar, doctor în studiul artelor și culturologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol autoarea efectuează o analiză complexă a psalmului „*Laudate Dominum*” pentru cor mixt și orgă de Vladimir Ciolac. Se menționează că textul în baza căruia este compusă lucrarea, face parte din Biblie (Cartea psalmilor), — psalmul 116 (117), grație repetării versurilor arhitectonica se încadrează în șase compartimente ce pot fi tratate ca niște strofe. Semantica figurativă a lucrării reliefează un tablou solemn ce relevă lauda adusă Domnului, speranța în mila și bunătatea Lui.

Cuvinte-cheie: psalm, muzică corală, formă strofică, slujbă de seară, textul religios

In the article the author presents a complex analysis of the psalm „*Laudate Dominum*” for mixed choir and organ by Vladimir Ciolac. It is noted that the text, it is composed on, is a part of the Bible (Book of Psalms) — Psalm 116 (117), thanks to the repetition of the lyrics the architectonics falls into six compartments that can be treated like stanzas. The figurative semantics of the work emphasizes a solemn picture that reveals the praise to the Lord, hope in His mercy and goodness.

Keywords: psalm, choral music, stanza form, Vespers, text

În a doua jumătate a secolului XX se evidențiază tendința de reînviere a genurilor ce aparțin muzicii religioase. Unul dintre compozitorii ce au abordat pe larg în creația sa genurile muzicii catolice este V. Ciolac. Pe lângă speciile ample de *Requiem* și *Messe* ce pot fi atribuite domeniului muzicii catolice, o altă sursă de inspirație pentru compozitor devine psalmul, care este reprezentat în *Miserere* (1995), *Psalmodia* (1999), *Laudate Dominum* (2001). Prin prisma acestor lucrări compozitorul amintește despre esența religioasă a psalmilor și de sensurile lor primordiale, compozitorul racordându-se la valorile creștine universale.

O tratare originală reprezintă piesa instrumentală *Psalmodia*, care este o variantă contemporană a integrării psalmului în muzica spirituală de concert, V. Ciolac nu se limitează doar la piesa nominalizată, dar compune în baza psalmilor încă două lucrări care se axează, de data aceasta, pe textul în limba latină, ambele fiind scrise pentru cor — *Laudate Dominum* pentru cor mixt și orgă, și *Miserere* pentru cor feminin *a cappella*. Psalmii folosiți de către autor ca suport textual au fost utilizați și în cadrul cultului liturgic catolic, reprezentând în sine stări absolut contrare, unul exprimând lauda adusă Domnului, iar altul — starea de penitență, pocăință. La fel ca și *Laudate Dominum*, *Miserere* face parte din *Vesper* și se atribuie la psalmii ce se citește obligatoriu, mai ales în perioada Postului Mare, considerându-se potrivit pentru inducerea stării de pocăință a credincioșilor (în tradiția ortodoxă are aceeași semnificație și, de asemenea, se citește în cadrul slujbelor de seară fiind inclus obligatoriu și în alte evenimente bisericesti).

În cultul catolic, până la modificările liturgice aprobate de cel de al doilea Sobor din Vatican, spre deosebire de biserica ortodoxă, slujba de seară — *Vecernia* — includea cinci psalmi (*Dixit Dominus*, *Confiteor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* și *Laudate Dominum*) și *Magnificat* care erau precedate și despărțite de antifoane, după cum și de citirea capitolelor din Sfântă Scriptură, imnul ritualic și rugăciuni.

În istoria muzicii universale sunt cunoscute mai multe exemple de abordare a psalmului. Astfel, una din lucrările cele mai renumite, care-și păstrează popularitatea până în zilele noastre, este *Laudate Dominum* din *Vesperae solennes de Dominica* de W.A. Mozart. Această capodoperă a muzicii liturgice occidentale de concert, de W.A. Mozart, cuprinde psalmul *Laudate Dominum* și reprezintă o compoziție muzicală ce se axează pe structura tipică a Vecerniei catolice de tip vechi fiind aplicată în uz după decretele Conciliului de la Trento (Concilium Tridentinum). Integritatea celor șase părți ale creației muzicale încheiate de doxologia mică în cinstea Sf. Treimi este posibilă numai în varianta de concert, când ele pot fi interpretate fără întrerupere. Reieșind din structura Vecerniei în varianta de concert, *Laudate Dominum* în baza textului psalmic 116 (117) constituie penultima parte a slujbei de seară.

Laudate Dominum pentru cor mixt și orgă a fost compusă de V. Ciolac în anul 2001. Compozitorul dedică această lucrare profesoarei de dirijat coral, Lidia Axionova. Compoziția nominalizată nu a fost analizată din punctul de vedere al formei, genului, după cum și al particularităților stilistice, astfel ne propunem să efectuăm o cercetare a lucrării date, axându-ne pe reperele specificate mai sus. *Laudate Dominum* se înscrie în perimetrul genurilor muzicii catolice, un argument important în acest sens fiind prezența orgii în componența interpretativă (care este aici unicul instrument și îndeplinește rolul de acompaniament). Aceasta vorbește despre faptul că autorul se străduie să utilizeze elemente caracteristice pentru cultul catolic. Deși V. Ciolac face o tentativă de a folosi cele mai semnificative particularități ce țin de tradițiile muzicii religioase, totuși, materialul muzical demonstrează apartenența la genul muzicii de concert și nu presupune interpretarea lucrării în cadrul serviciului divin. Dacă e să ne referim la textul în baza căruia este compusă lucrarea, atunci trebuie de menționat că acesta face parte din Biblie (Cartea psalmilor) și constituie psalmul 116 (117) [1, p. 17]. Expunerea textului într-o formă versificată este cauzată de faptul că *Laudate Dominum* face parte din cadrul Slujbei de seară a cultului catolic — *Vesper*.

Este necesar de a menționa că deși în cadrul cercetărilor precedente efectuate asupra unor creații ale compozitorului V. Ciolac am pornit de la conceptul descoperirii unui model primordial pentru a evidenția anumite conexiuni, în cazul dat nu vom recurge la o astfel de cercetare deoarece creațiile celor doi compozitori demonstrează o abordare absolut diferită începând cu expunerea materialului muzical, componența orchestrală, caracterul, semantica, unicul punct comun fiind textul biblic.

În *Laudate Dominum*, V. Ciolac recurge la aceeași metodă de extindere a textului pe care am întâlnit-o și în creațiile vocal-instrumentale deja analizate, adică repetarea versurilor.

Ca urmare, grație versurilor ce se repetă, structura textului versificat devine mai amplă și conturează secțiuni care se încadrează în șase compartimente numerotate în partitură cu cifre, ce pot fi tratate ca strofe, dimensiunile cărora sunt inegale. După cum se observă în text, versul *Laudate, Laudate Dominum* este cel mai frecvent repetat și evidențiază imaginea artistică principală a întregii lucrări. Semantica imaginii ilustrate în lucrare reliefează un tablou solemn ce relevă lauda adusă Domnului de către oameni, speranța în mila și bunătatea Lui. Este cert faptul că anume textul dictează arhitectura întregii creații de formă strofică. Introducerea lucrării se repetă și constituie reperul conținutului artistic ce profilează tabloul solemn.

Materialul muzical al introducerii din *Laudate Dominum* este constituit din intervale de cvarte perfecte, expuse pe verticală (*si-mi, fa#-si, si-mi*) fiecare din ele fiind marcate nu doar prin accente specifice, dar și prin desenul ritmic în care se evidențiază sincopa. Toate acestea în

ansamblu oferă acestui compartiment un caracter solemn, iar ca o dovadă în acest sens vine remarca tempoului *Andante. Solemnis*, după cum și nuanța de *ff*. Orga susține partida corală prin factura acordică, iar în pauze expune o avalanșă de pasaje de virtuozitate, ce contribuie la amplificarea tentei de solemnitate. Introducerea este scrisă în formă bipartită bazată în mod evident de structura textului alcătuit din două rânduri poetice. Cea de-a doua se deosebește prin schimbări nesemnificative reprezentând la general o repetare aproape identică a versurilor. Ca urmare și forma muzicală profilează două propoziții simetrice care pot fi notate cu formula $a(4\text{ m.})+a_1(4\text{ m.})$, încadrându-se într-o strofă închisă. Tonalitatea *E-dur* se afirmă în perimetrul introducerii și se menține pe parcursul strofei *A*. Acompaniamentul se axează pe aceleași pasaje de gamă ascendente și descendente, dar deja pe fundalul nuanței de *p*. Linia melodică a corului se mișcă în optimi, ceea ce conferă discursului muzical un aspect mai calm. În continuare, puntea instrumentală *Con moto*, pe parcursul unei măsurii, realizează un segment de legătură dintre secțiuni.

Compartimentul ce urmează este structurat diferit de cel precedent, deși în text sunt prezente repetări. Materialul muzical, totuși, conturează formule scurte echivalente cu durata versurilor fiind separate prin virgule. Iată schița schemei departajării la nivel de microstructuri: $b(1\text{ m.})+c(1\text{ m.})+c_1(1\text{ m.})+d(1\text{ m.})+c_2(1\text{ m.})+e(2\text{ m.})$ din care $b+c+c_1+d$ alcătuiesc propoziția *f* (4 m.), iar c_2+e (3 m.) — propoziția *g*, ce vor constitui cea de-a doua strofă — **B** (cifra 1). Indicația dinamică de *p*, produce un contrast cu strofa precedentă, continuând conturarea semanticii propuse dar deja cu o profilare melodică mult mai plastică, axată pe o succedare lentă a treptelor fără sărituri.

Linia melodică a următoarei, strofe **C** (cifra 2), se axează preponderent pe intervalul de cvartă *si-mi* în calitate de reper intonațional, contribuie la afirmarea caracterului solemn al lucrării și participă la creionarea imaginii propuse, după cum și repetarea frecventă a sunetului *si* ce produce impresia unei recitări afirmative, deși este expus pe fundalul nuanței *mp*. Materialul muzical din perimetrul strofei date reliefează o schemă alcătuită din două propoziții asimetrice: $h(3\text{ m.})+h_1(4\text{ m.})$ ce dovedesc o înrudire a densității și structurării țesăturii muzicale, nu doar a partidei corale, dar și a celei de susținere.

Puntea instrumentală expusă de orgă, pe parcursul unei măsurii marchează trecerea spre secțiunea ce urmează și se deosebește de cele precedente. În ceea ce privește planul tonal, acesta denotă abateri în tonalitățile *C-dur*, *Es-dur*, *Fis-dur*, *D-dur* și revenirea la *E-dur*. Nuanța de *f* care se amplifică pe parcurs până la *ff* mărește în mod evident contrastul dintre secțiuni.

Schema discursului muzical ce urmează de asemenea necesită o departajare la nivel de microstructură, astfel se reliefează următoarea formulă: $i(1\text{ m.})+i_1(1\text{ m.})+j(1\text{ m.})+k(1\text{ m.})+l(2\text{ m.})$, ce alcătuiesc strofa **D** (cifra 3). Linia melodică denotă o mișcare ondulatorie (descendent — ascendent), fără sărituri mari. Punctul cel mai înalt îl constituie sunetul *sol*² care, expus la începutul liniei melodice, contribuie la afirmarea semanticii de Proslăvire al lucrării date.

Revenirea versului *Laudate*, împreună cu un element segmentat din țesătura muzicală a introducerii axat pe sincopă — una din formulele ritmice specifice (șaisprezecime, optime, optime), marchează începutul unei secțiuni noi. Anume repetarea acestui segment melodic bazat pe reiterarea sunetului *si* constituie întregul material sonor al strofei **E** (cifra 4), schema căreia poate fi reprezentată astfel: $m(3\text{ m.})+m_1(3\text{ m.})$. Nuanța de *p* atenuază puțin caracterul solemn bine pronunțat încă în introducere. Strofa **D** în cazul dat joacă rolul unei încheieri din cadrul unui compartiment mai amplu. Astfel, putem concluziona că strofa **A** are rolul de introducere a lucrării,

iar **B**, **C** și **D** alcătuiesc o secțiune ce poate fi marcată cu litera **H** și face parte dintr-o macroformă, care va fi conturată pe parcurs. Interludiul instrumental, în care orga expune pasaje ondulatorii axate pe mișcarea ascendentă pe scara gamei *E-dur* (cu prelungirea în *e-moll*, *F-dur*, *Es-dur*) în perimetrul a două măsuri, îndeplinește funcția încheierii compartimentului **M** și, totodată, de punte spre secțiunea ce urmează.

Tempoul *Maestoso* prin care este marcat materialul muzical, precum și amplasarea nuanței *ff* la începutul strofei noi (marcată cu litera **F**, cifra 5) imediat mărește tenta de solemnitate, accentuată și de expunerea acordică a facturii, toate acestea contribuind la creionarea imaginii principale a întregii lucrări. Deși textul nu mai revine la versul de laudă adusă Domnului, ci expune conținutul legat de speranța în bunătatea Lui și credință, totuși, tabloul este plin de solemnitate, măreție și sună convingător, concludent, oferind putere viabilă necesară spiritului uman. Tenta de măreție se afirmă și grație duratelor, care devin mai lungi — dacă în strofele precedente predominau șaisprezecimile, optimile, pătrimile, atunci aici deja apar doimile, care sunt plasate nu doar în partida corală, dar și în cea instrumentală. Departajarea materialului muzical din perimetrul strofei **E** poate fi reprezentat schematic astfel: n (4 m.) + o (2 m.) + o_I (2 m.) + p (1 m.) + p_I (1 m.) + q (2 m.). Este necesar de a menționa faptul că în dramaturgia întregii lucrări, strofa **E** marchează declanșarea culminației care se va desfășura treptat și va atinge cea mai înaltă treaptă la sfârșitul compoziției.

Următoarea strofă, **G** (cifra 6), de asemenea începe cu nuanța *ff*, continuând amplificarea unei culminative, însă expunerea materialului sonor diferă de strofa precedentă. Linia melodică conține doar un singur sunet *mi* care este expus de toate vocile corului, doar partida instrumentală se axează pe pasaje de game în terțe, însă una din liniile acompaniamentului menținând sunetul *mi*. Nu putem să nu descoperim în acest procedeu utilizat în partida corală similitudini cu psalmodierea, autorul recurgând la un mod de expunere specific pentru cântarea bisericească, tratat deja din punctul de vedere al timpului nou. Grație acestui procedeu, imaginea artistică devine sobră, cu o tentă de severitate ce amintește omului despre faptul că el se află în fața Domnului, și-I aduce Laude.

Strofa **G**, ca și celelalte, conturează o schemă aparte care poate fi prezentată astfel: r_1 (2 m.) + r_2 (3 m.) + r_3 (3 m.). Este necesar de a menționa că strofa **G** îndeplinește funcția de încheiere pentru cel de-al doilea compartiment al macroformei, care poate fi marcat cu litera **H**; astfel strofele **F** și **G** sunt incluse în **I**. După remarca *a tempo* revine fragmentul (a_1) din introducere, adică din strofa **A**, cu rol de repriză diminutivă, care readuce și tabloul solemn, plin de măreție, creionat inițial, ce amplifică și mai mult culminația, finisând lucrarea pe o culme dramatică.

În concluzie, putem menționa că arhitectonica lucrării *Laudate Dominum* conturează o formă strofică (după cum se vede și din schema propusă), unde fiecare strofă are la bază un material muzical nou și se divizează, la rândul ei, în microstructuri. În același timp, grație textului aici se reliefează o macroformă alcătuită din două compartimente mai mari (**H-I**) ce diferă nu numai după dimensiuni, dar și după caracterul expunerii, ultimul reprezentând o ascensiune a imaginilor artistice, zugrăvirea tabloului solemn al proslăvirii Domnului. Genul lucrării poate fi apreciat ca vocal-instrumental, corul îndeplinind funcția principală în definirea semanticii creației date, iar orga reprezentând un fundal instrumental destul de impozant ce a contribuit la desfășurarea acestui tablou maiestos. Abordarea textului tradițional al psalmului în limba originală — latină — precum și prezența orgii — instrumentul tradițional pentru muzica religioasă catolică confirmă apartenența creației *Laudate Dominum* la cultul catolic. Deși compozitorul V. Ciolac nu

a creat lucrarea dată pentru interpretarea în cadrul serviciului divin, aceasta fiind o lucrare de concert, totuși, identificarea particularităților specifice muzicii tradiționale dovedesc faptul că autorul se menține în perimetrul tendinței de readucere în actualitate a genurilor muzicii vechi.

V. Ciolac nu se limitează doar la utilizarea textului canonic latin al psalmilor, ci reconstruiește și alte caracteristici stilistice specifice genurilor vechi ale muzicii romano-catolice precum mijloacele contrapunctice, ostinato ritmic, diferite forme de factură de tip arhaic, inclusiv recitarea simultană (silabică) la toate vocile, multivocalitatea cu isonuri, dublările intervalice alternante. Totuși, aceste elemente specifice texturilor vechi sunt cuplate astfel, încât produc senzația unei sonorități specifice pentru omofonia de tip acordic, în primul rând, grație relației preponderent silabice între text și muzică la toate vocile iar în al doilea rând, datorită diferențierii funcționale a vocilor, în melodice și armonice (secundare), după V. Holopova, ce pe parcursul dezvoltării își schimbă statutul funcțional.

În reliefarea facturii corale, un rol aparte îi revine contrapunctului ritmic, care conturează un anumit grad de plasticitate. Din alt punct de vedere, schimbul frecvent al dinamicii oferă o nuanțare a imaginilor muzicale.

Prin faptul că V. Ciolac reconstruiește în lucrările sale unele particularități ale genurilor muzicii catolice el contribuie la îmbogățirea tezaurului muzicii autohtone, descoperind noi posibilități de reactualizare și, totodată, de reînviere a valorilor spirituale ce s-au păstrat în trecut, oferindu-le în același timp o tratare contemporană și individuală.

Referințe bibliografice

1. ЛЕБЕДЕВ, С., ПОСПЕЛОВА, Р. *Musica latina*: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург: Композитор, 2000.