

### III. Muzica simfonică

#### PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN PSALMODIA PENTRU ORCHESTRĂ DE VLADIMIR CIOLAC

STYLISTIC FEATURES IN THE PSALMODY FOR ORCHESTRA BY VLADIMIR CIOLAC

**ECATERINA GÎRBU,**

lector superior, doctorandă,  
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

*Autoarea analizează lucrarea orchestrală „Psalmodia” de V. Ciolac care reprezintă o abordare originală a genului de psalm. Cercetătoarea oferă o viziune istorico-analitică proprie asupra lucrării, în care se relevă o variantă modificată a psalmului prin realizarea unei compoziții în muzica instrumentală simfonică, care totodată păstrează particularitățile specifice genului. Compozitorul modelează structura lui, conturând psalmodia responsorială, utilizând conceptul de tonus peregrinus; el recurge la varierea motivică a temei-initium care poartă amprenta unei formule melodice vocale care denotă o legătură cu genul muzical-textual de bază, cel al psalmului.*

**Cuvinte-cheie:** psalm, psalmodie, lucrare orchestrală, gen, tema-initium, variere, variantă, ton, tonus peregrinus.

*The author analyzes the orchestral work "Psalmody" by V. Ciolac which represents an original approach to the genre of the psalm. The researcher proposes her own historical-analytical vision on the work, which shows a modified version of the psalm by creating a composition in symphonic instrumental music, which retains its specific genre features. The composer is modelling its structure, outlining the responsorial chant, using the concept of tonus peregrinus; the author turns to the motive varying of the theme-initium which, at the same time, bears the imprint of a melodic vocal formula linked with the musical-textual genre of psalm as its base.*

**Keywords:** psalm, psalmody, genre, theme-initium, variation, version, tone, tonus peregrinus.

Tematica religioasă abordată de către compozitorii autohtoni în sec. XX–XXI este foarte bogată, după cum și diversitatea stilistică, care demonstrează un diapazon larg. Vladimir Ciolac este unul dintre compozitorii contemporani din Republica Moldova, care desfășoară o activitate prodigioasă în domeniul muzicii bisericești. Creația compozitorului cuprinde un șir de genuri ale muzicii religioase, majoritatea lor încadrându-se în spațiul cântării liturgice de tip canonic (*Liturghia, Priveghere, Requiem, Messa*). Totodată remarcăm faptul că unele lucrări ale lui V. Ciolac plasează un cadru nou în ceea ce privește abordarea tematicii religioase. În lucrarea sa *Psalmodia* compozitorul realizează o modalitate originală de prezentare a tematicii eclesiastice, după cum și stilistica expunerii materialului sonor la fel dovedește unele caracteristici neordinare.

În această creație autorul se adresează la genul de psalm, care în cultura muzicală universală a sec. XX este reprezentat printr-un caleidoscop extrem de variat și bogat de lucrări. Dacă e să ne referim la definiția psalmului, atunci *psalmul* „(gr. *psalmos*: numele unui instrument cu coarde acompaniator; lat. *psalmus*)”, constituie „un gen al muzicii religioase, cântec bazat pe texte biblice atribuite lui David. Psalmii erau cântece de slavă cu caracter imnic. Ele se psalmodiau în cadrul cultului iudaic (în sinagogi), reprezentând o declamație muzicală

apropiată de cânt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului” [1, p. 452].

Este cert faptul, că pe parcursul mai multor secole în genul psalmului a avut loc o transformare stilistică puternică. Putem remarca că s-au produs mutații stilistice semnificative, și alături de statutul liturgic psalmul capătă statutul de gen laic concertistic. Procesul de laicizare a muzicii religioase s-a manifestat deja în ultimele secole fiind extrem de variat, și acest fapt este studiat ca un fenomen aparte.

Dacă ne amintim de formele principale de intonare a psalmului, atunci este necesar de a evidenția în acest sens *psalmodierea* ca o manieră de interpretare primordială. Conceptul ei derivă din psalm. Acest fapt este confirmat și de mai mulți cercetători. Spre exemplu, în *Dicționarul muzical* H. Riemann propune o astfel de explicație: „recitativ, ritmica căruia este dictată exclusiv de cerințele textului”<sup>1</sup> [2]. În *Dicționarul enciclopedic muzical* I. Lebedeva oferă la fel o definiție a *psalmodiei*: „cântarea psalmilor, precum și un tip de melodie, caracteristic pentru psalmi și cântările bisericești ce sunt bazate pe ele” [3, p. 445]. În *Dicționarul muzical Grove (The New Grove Dictionary of Music and Musicians)*, N. Temperli, autorul articolului *Psalmodia*, indică spre existența a două tradiții de utilizare a noțiunii de „psalmodie” ce corespunde cu două concepte.

- *Psalmodia* în traducere din greacă semnifică „cântarea psalmilor”. Semantica inițială a termenului în limba greacă se descifra ca „tip de cântare acompaniată de un instrument cu corzi”, dar în perioada creștinismului timpuriu semnifică „cântarea sau compunerea psalmilor”.
- *Psalmodia* este o noțiune generală a muzicii ce se cânta în bisericile protestante din Marea Britanie și din SUA din secolul XII până la începutul sec. XIX. Urmând practica tradiției bisericii romane, această noțiune era legată inițial de cântarea psalmilor, însă treptat psalmii au fost înlocuiți cu „imnuri”, sub aceasta noțiune fiind subînțeleasă toată muzica cântată de corurile de amatori [4, p. 337].

Ne vom referi de asemenea și la definiția propusă în *Dicționarul de termeni muzicali*, și anume: „cântarea unui psalm într-o manieră monotonă, pe un singur ton (*recto tono*)” [1, p. 452].

Cercetătoarea V. Holopova efectuează o clasificare a repertoriului cântărilor corale în dependență de particularitățile textului, divizându-le în *compoziții psalmodice și compoziții de tipul imnuri-rugăciuni* [5, p. 157]. În istoria muzicii bisericești compozițiile psalmodice aparțin tradiției vechi, sursa textuală a lor fiind Psaltirea, cartea de poezie biblică. Formulele melodice se axau preponderent pe declamația versurilor psalmului, structura formei muzicale fiind dictată de condițiile recitației.

Teoreticienii medievali, bazându-se pe tradiția veche, evidențiau trei tipuri de psalmodiere: 1) *psalmodie in directum*, 2) *psalmodie antifonală*, 3) *psalmodie responsorială*. *Psalmodia in directum* presupune intonarea succesivă a versurilor psalmului de la primul până la ultimul, fără nici un adaos de texte sau repetări, adică fără înfrumusețări, ele de obicei se interpretau solo. Exemple pentru declamații (psalmodii) serveau *tonurile de recitare* (sub noțiunea de ”tonuri” se subînțelege formulele melodice necesare pentru intonarea versurilor).

*Psalmodia antifonală* presupunea intonarea versurilor psalmului fiind expusă de două coruri pe rând, succesiv, alternându-se între ele, axându-se pe principiul juxtapunerii. *Antifon* (din l. gr. „cel ce sună în răspuns”) reprezintă ”un coral bazat pe succedarea versurilor

<sup>1</sup> Traducerea aparține autoarei articolului.

psalmului” [5, p. 157]. În sec. X în tradiția gregoriană se elaborează teoria psalmodierii care a influențat mai târziu practica altor școli din occident.

*Psalmodia responsorială (răspuns)* presupunea juxtapunerea solistului și corului, versul psalmului fiind aclamat solo de preot, iar răspunsul era cântat de enoriași. Răspunsul coral era alcătuit din ultima parte a versului psalmului și juca rolul de refren. Acest tip de psalmodiere a fost răspândit în practica bisericească deja din primele secole ale creștinismului. La început în practica liturgică responsoriul cuprindea psalmul întreg, aclamat de preot și repetat prescurtat de enoriași. „Cu timpul însă numărul versurilor interpretate s-a redus, iar răspunsul corului obține statutul său și numele de *repetendă (repetendum — repetat)*” [5, p. 157]. Treptat, însă, structura psalmodiei responsoriale se modifică printr-o simplificare. Astăzi există o structură în care *Respondul* este expus de cor, *Versul* fiind interpretat solo, iar corul revine odată cu *Repetenda*. Aceasta este o variantă de interpretare a psalmodiei, ea poate fi completată cu un adaos din *Doxologie* interpretată solo și *Repetenda* cântată de cor.

Un fapt important ce se merită remarcat este că în psalmodia responsorială versurile se cântau după sistemul de opt tonuri aidoma celor din psalmodia antifonală. Însă tonurile responsoriale erau mai dezvoltate, ele reprezentau un exemplu al stilului melismatic, formulele melodice puteau fi variate de la un vers la altul, în dependență de text. Schema desfășurării melodice a versurilor era prezentată în felul următor: prima parte cuprinzând începutul numit *initium 1* după care urma *tenor* – tonul recitării, apoi *mediatio* – mijlocul; partea a doua fiind alcătuită la fel din *initium 2*, *tenor*, *differentia* (sfârșitul).

Recurgerea la modalitatea descifrării detaliate a tipurilor de psalmodie a fost necesară pentru a argumenta selectarea tipului de psalmodiere la care poate fi atribuită lucrarea lui V. Ciolac. În procesul de analiză a *Psalmodiei* ne vom axa pe tipologia modelelor psalmice propusă de N. Lozovskaia care evidențiază două noțiuni principale precum „*invarianta sau genul de bază și varianta genului*” [6, p. 115]. Dacă pornim de la faptul că textul constituie temeiul genului de psalm, iar realizările muzicale ale textului dat pe parcursul istoric să le considerăm variante ale genului de bază, atunci în procesul dezvoltării istorice a psalmului putem evidenția câteva variante, care la rândul lor, la o etapă istorică sau alta devin modele muzicale deosebite.

„Sub noțiunea de variante-modele se subînțeleg genurile muzicale, care erau utilizate de compozitori în scrierea compozițiilor pe textele psalmilor. La o anumită etapă istorică genul de psalm se percepea în calitate de variantă-model ce exista în perioada dată. Prima variantă-model poate fi numită cântarea psalmodică pe o singură voce a textelor psalmilor — psalmodia in directum, antifonală, responsorială” — precizează cercetătoarea [6, p. 115].

Luând în considerație faptul că V. Ciolac este un compozitor contemporan, trebuie să menționăm că abordarea genului de psalm reprezintă o realizare originală în ceea ce privește stilistica lucrării, limbajul deosebit tratate din punct de vedere a îmbinării tradiționalului cu unele elemente stilistice noi. „În sec. XX compozitorii utilizează variante-modele deja formate ale genului de psalm, totodată găsind și noi modalități originale. Apar psalmi – simfonii, psalmi – piese instrumentale, psalmi – cicluri vocale, pentru care sunt caracteristice libertatea stilistică și un limbaj muzical nou” — afirmă N. Lozovskaia [6, p. 116]. Datorită schimbărilor produse în stilistica genului de psalm pe parcursul sec. XX apare necesitatea de a introduce încă o noțiune ce ține de specificul acestui gen, propusă la fel de N. Lozovskaia, și anume *variantă-modificare*. „Varianta-model și varianta-modificare se bazează pe diferite „principii de construire” (după

Losev), primul fiind caracteristic pentru psalmul de tip liturgic, al doilea pentru cel de concert” [6, p. 116].

Astfel, bazându-ne pe cele două concepte ale psalmului în secolul XX, putem efectua o analiză mai detaliată a lucrării instrumentale semnate de V. Ciolac, aplicând teoria tradițională a psalmodierii precum și varianta contemporană a teoriei elaborate în sec. XX. În calitate de *variantă-model* apelăm la *psalmodia responsorială*.

*Psalmodia* pentru orchestra simfonică de V. Ciolac a fost scrisă cu ocazia jubileului de 2000 de ani de la apariția creștinismului. Viziunea originală a autorului se manifestă în primul rând prin faptul că această lucrare este o compoziție instrumentală, reprezentând în acest sens o tratare inovatoare. Compozitorul nu se axează pe text verbal, însă *varianta-model* presupune existența textului. Totodată este necesar de a menționa că structura muzicală a *initium*-ului sau a temei, precum și desfășurarea ei pe parcursul lucrării poate fi echivalată cu un rând (stih) al textului prozodic sonorizat într-o manieră de interpretare a recitativului liturgic (psalmodie).

Forma lucrării date reproduce structura poetică (neversificată) a unui psalm, fiind divizată în presupusele strofe<sup>2</sup> care la rândul său sunt alcătuite din versuri. Marcajul cifrelor din partitură corespunde dimensiunii unei strofe.

Textul psalmilor din Psaltire reprezintă o lucrare poetică neritmată, în care numărul silabelor este variat, din acest motiv construcțiile au dimensiuni variabile. Principiul de variație motivică, care se află la baza *temei-initium* a lucrării în cauză este tipică pentru cântarea religioasă, accentuând mai mult calitățile sale vocale. Acest fapt este expectabil, deoarece compozitorul acordă o atenție deosebită muzicii vocal-corale, care constituie cea mai mare parte a creației sale.

*Psalmodia* începe cu expunerea *temei-initium* la fagot solo, care creează impresia aclamării versului psalmului de către preot, în timp ce caracterul liniștit și monoton amintește de psalmodiere autentică, adică corespunzând imaginii propuse de autor. Astfel, *tema-initium* este expusă într-o factură eterofonă sub forma unei monodii însoțite de ison. Ea se desfășoară permanent pe fundalul isonului, care joacă un rol important în susținerea discursului muzical, fiind un element caracteristic pentru cântarea bizantină. Pe parcursul lucrării *tema-initium* cu rolul generator se dezvoltă într-o manieră de cântare eterofonică, fiind ramificată la două voci, dublată sau triplată (înmulțită pe verticală). Pe parcursul lucrării isonul se va menține totalmente (în afară de cifra 16) și va fi variat în sensul timbral, intonativ, ritmic, de asemenea constituind un fundal pulsant sau ținut, în baza intervalelor de cvintă, octavă, rarefiat sau din contra etajat în straturi. *Tema-initium* conturează o structură din patru linii; reieșind din specificul lucrării, noi putem echivala în cazul dat liniile muzicale cu verseturile presupuse ale psalmului. I-a începe de la sunetul *re*, a II-a de la *fa*, a III-a de la *si*, a IV-a de la *re*, după fiecare din ele sună răspunsul fiind foarte scurt, care practic accentuează sfârșitul liniilor (adică joacă rolul de cadență).

Materialul muzical expus în strofa I (cifra 1) începe cu *tema-initium* ce este interpretată de instrumentele cu coarde, creând impresia cântării corului. Ea îndeplinește rolul de repetendă, la fel expunând versul presupus, variindu-se la nivel motivic, cel ritmic și timbral. Repetenda este formată din două linii cu răspunsuri. Strofa II (cifra 2) reprezintă o structură care amintește începutul, fiind constituită la fel din patru linii cu răspunsuri, iar *tema-initium* este expusă de cornul englez-solo, astfel iarăși zugrăvind imaginea aclamării versului de preot sau diacon. Țesătura sonoră a strofelor ce urmează (cifrele 3 și 4) dovedește o legătură intonativă de aceeași

<sup>2</sup> Psalmii de obicei sunt alcătuiți din strofe, deseori legați între ei printr-un refren [7].

*temă-initium* după cum și factura densă amintește cântarea corului. În strofa III (cifra 3) apare o voce însoțitoare în calitate de contrapunct la *temă-initium* ce conturează o mișcare contrară, care în strofa V (cifra 5) va forma un duet, având la bază *tema-initium* expusă de flaut pe fundalul unei facturi străvezii, și va fi continuat de clarinet în materialul sonor al strofei VI (cifra 6). Astfel țesătura muzicală din strofele menționate (cifrele 5, 6) în sensul arhitectonic se asociază cu expunerea a două versete care se deosebesc doar prin variere timbrală, producând impresia intonării versetelor de către doi citeți.

În strofa VII (cifra 7) iarăși este expusă *tema-initium*, fiind variată ritmic, factura densă accentuează imitarea cântării corului care datorită schimbării ritmice amplifică treptat tensiunea dramatică pe parcursul strofelor VIII–XII (cifrele 8–12). Strofa VIII (cifra 8) nu conține tema de bază, totodată grație facturii sale imită cântarea corului. Ea îndeplinește câteva funcții la diferite nivele, pe de o parte servește ca o încheiere pentru strofa precedentă, și în același timp seamănă cu un răspuns pentru *tema-initium*. Pe de altă parte, poate fi tratată ca o punte de trecere pentru următoarea strofă (cifra 9) în care este expusă *tema-initium* la corni amintind iarăși un duet urmat de materialul muzical din strofa precedentă (cifra 8) în calitate de răspuns.

În strofa X (cifra 10) apare *tema-initium* din cea precedentă (cifra 9), nesemnificativ variată la nivel motivic, expusă pe fundalul unei facturi dense (ce o amintește pe cea din cifra 7), imitând iarăși corul. În țesătura sonoră a strofei XI (cifra 11) observăm *tema-initium* care de această dată este interpretată de cornul englez și fagot pe fundalul unui ritm ostinat. În strofa ce urmează (cifra 12) este expus materialul muzical din una din strofele precedente (cifra 8) care aici îndeplinește funcția de punte pentru următorul compartiment, în cadrul căruia se produc cele mai semnificative amplificări sonore. Din punct de vedere al dramaturgiei, această strofă (cifra 13) reprezintă culminația întregii compoziții, deoarece *tema-initium* capătă forma unui coral maiestuos *ff* și este, de fapt, un imn de slăvire care încununează întreaga lucrare și constituie un centru de greutate. În cazul dat, el trezește asocieri indirecte cu slujba de seară numită Vecernia în care centrul este Polieleul cu textul *Lăudați numele Domnului* ca un moment important în slăvirea lui Dumnezeu.

Astfel, este necesar de a sublinia calitatea modificării ce s-a produs în cadrul *temei-initium*, dintr-o temă solo cu un caracter liniștit ea se transformă într-un imn. Dacă e să ne referim la această schimbare trebuie să menționăm, compozitorul se axează pe principiul metamorfozei imaginii. În strofa XIV (cifra 14) apare tema-îmn din cifra 13 la grupul instrumentelor de coarde, creând impresia sunării corului de copii pe fundalul unor figurații ritmice și armonice în interpretarea instrumentelor de suflat. Un rol important îi revine trompetei care expune răspunsul într-un mod neobișnuit, având ca motiv intonativ de bază intervalul cvartei, iar ritmic — trioletul. Păstrând totodată amprenta imaginii zugrăvită în c. 13, timbrul trompetei oferindu-i și o nuanță de solemnitate.

În materialul muzical al strofei XV (cifra 15) are loc o scădere a intensității dramatice, *tema-initium* este preluată de clarinetul I și II. Factura devine străvezie, motivul trompetei este interpretat cu surdină, astfel pierzându-și din solemnitate, și extinderea sonoră a ei revine mai mult ca un răspuns, asemenea unui ecou ce amintește de evenimentul produs. În strofa următoare (cifra 16) revine imitarea cântării corului, o intonare liniștită a *temei-initium* la *p*. Este unicul compartiment, unde nu apare ison vădit, el fiind voalat în mișcarea melodică a instrumentelor cu coarde printr-o expunere monotonă, imitând tonul de recitare (tenorul din psalmodia responsorială). La desfășurarea materialului muzical din strofa XVII (cifra 17) participă doar

instrumentele cu coarde divizându-se în cele ce țin isonul (*Cb.*, *C-lli*) și cele ce expun *tema-initium* (*V-ni I și II, V-le*), care este de fapt o variantă foarte apropiată în plan intonativ de cea din cifra 13.

Strofele ce urmează (cifrele 18 și 19) se percep ca un material sonor integru, cornul englez interpretează *tema-initium* care mai apoi este preluată de clarinet, creând impresia recitării psalmilor de doi citeți.

În țesătura muzicală a strofei XX (cifra 20), isonul este expus într-un mod original, aici sunt prezente câteva tipuri precum ison-ținut, pulsant, intervalic ce alcătuiesc împreună isonul etajat în straturi. *Tema-initium* este încredințată flautului piccolo, flaut și oboi, și conține un element specific pentru tema din compartimentul introductiv, diapazonul îngust și încercuirea cu sensibile a tonului de bază. Următoarea strofă (cifra 21) este concepută ca o continuare a celei precedente, unica deosebire ține de expunerea temei care de astă dată este interpretată de clarinet, clarinet-bas, și contra-fagot, iar linia melodică a temei este ceva mai desfășurată comparativ cu cea din cifra 20. În strofa XXII (cifra 22) *tema-initium* apare la corni, urmată de răspunsul la trompetă, fiind de data aceasta lipsit de solemnitatea ce o menținea în cifrele 14 și 15. Doar datorită timbrului are loc o reminiscență a evenimentului de proslăvire din cifra 13.

În strofa ce urmează (cifra 23) revine *tema-initium* (la viori și violă) din cifra 20 cu niște schimbări ne semnificative în plan ritmic și intonativ, în sens structural ea îndeplinește funcția de repetendă. Strofa XXIV (cifra 24) încheie lucrarea, prezentând *tema-initium* la flaut doar într-o singură linie. Răspunsul intonat de flautul *piccolo*, oboi și clarinet pe fondalul isonului pulsant și ținut creează o impresie de stingere treptată.

Reieșind din cele expuse, mai sus este necesar de a propune câteva concluzii cu privire la structura lucrării și de a evidenția diferențele dintre caracteristicile psalmodiei responsoriale și varianta modificată reprezentată în *Psalmodia* lui V. Ciolac.

Structura lucrării conturează o formă tripartită **ABA<sub>1</sub>**. Compartimentul **A** include strofele I–VII (cifrele 1–7) în care este expusă *tema-initium* ce migrează pe tonurile de bază ale modului diatonic *d eolic*, în același timp deosebindu-se și printr-o variabilitate timbrală. *Tema-initium* în plan semantic propune imaginea principală a lucrării, starea de rugăciune, după care urmează o secțiune (cifrele 8–12), ce poate fi tratată ca o punte de trecere spre compartimentul **B**, totodată îndeplinind funcția de repetendă în cadrul compartimentului **A**.

Compartimentul **B** (cifrele 13–19) are o semnificație deosebită, aici se produce culminația lucrării, asociindu-se cu doxologia care are ca scop proslăvirea, mărirea lui Dumnezeu și constituie centru de greutate în slujba Vecerniei. Astfel *tema-initium* se transformă într-un imn solemn. Începând cu cifra 20 se reîntoarce *tema-initium*, fiind variată palpabil în sensul timbral și motivic, dar caracterul ei calm amintește de compartimentul **A**, în acest caz presupunând o revelație la nivel semantic — reîntoarcerea la starea inițială de liniște și rugăciune. Astfel, reieșind din faptul că la baza compartimentului se află *tema-initium* care are tangențe cu *initium* expus la începutul lucrării, el poate fi numit **A<sub>1</sub>** sau *initium<sub>2</sub>*.

În același timp putem propune și o altă variantă analitică de organizare și structurare a materialului muzical care la fel este legată de interpretarea responsorială. În special dacă e să ne referim la structura internă a secțiunilor care sunt marcate prin cifre, atunci putem observa că foarte bine se conturează liniile de expunere a *temei-initium*. Construcția arhitectonică a lor se asociază cu un rând al textului și poate fi echivalată cu o perioadă-strofă din două fraze muzicale, dimensiunile lor fiind variate în dependență de textul presupus. Finalul fiecărei perioade este

evidențiat grație stăgării ritmice, totodată îndeplinind parțial funcția de cadență. Încheierea perioadelor marchează și răspunsul care este foarte succint, fiind interpretat deseori într-o factură ce imită cântarea corului. Totodată datorită repetării răspunsului de fiecare dată la finalul frazelor, el se evidențiază în calitate de refren în cadrul fiecărei perioade, după cum și la nivel de structură generală. Compartimentele marcate cu cifre reprezintă în plan structural niște perioade desfășurate, fiecare la rândul său îndeplinind o anumită funcție în profilarea imaginii muzicale. După cum se vede din cele expuse mai sus, putem concluziona că *Psalmodia* de V. Ciolac conturează structura responsorială a psalmodiei.

O realizare originală prezintă și abordarea laturii modale în lucrarea dată. În acest context, trebuie să menționăm că, în vechea tradiție de cântare religioasă se cristalizează un sistem de opt tonuri (moduri) — cunoscut sub denumire de Octoih, — pe baza cărora se interpretau psalmii. Însă modalitatea de tratare a organizării sonore în *Psalmodia* de V. Ciolac amintește de așa-numitul *tonus peregrinus* (ton rătăcitor, migrator). Este evident că în acest caz, compozitorul recurge la utilizarea modalului, care totuși se deosebește de la principiile de constituire a modului corespunzător, inclusiv respectarea categoriilor precum *finalis*, *repercussa*, *ambitus*, etc. Metoda de abordare a modului se apropie de *tonus peregrinus*, conceptul căruia fiind tratat în diverse surse în mod diferit. În conformitate cu unul din aceștia, *tonus peregrinus* se află în afara sistemului de opt tonuri (adică este cel de-al nouălea), și se întâlnește încă în perioada timpurie. Ca structură el amintește cele opt, în afară de faptul că înălțimea notei de recitare se schimbă, comparativ cu cea inițială.

Astfel, putem concluziona că în această creație se realizează un procedeu de scriere care se încadrează în structura *tonusului peregrinus* datorită migrației *temei-initium* ce este expusă de fiecare dată de la diferite sunete. În cazul dat autorul utilizează acest procedeu la nivel de gândire canonică, tradițională, deoarece V. Ciolac se manifestă nu doar în calitate de compozitor, activitatea sa artistică cuprinde mai multe laturi, una din ele fiind cea de reghent. Datorită acestui fapt el cunoaște foarte bine specificul cântării bisericești, care evident își lasă amprenta în creația componistică a compozitorului. În același timp, discutând caracteristica modală a cântărilor bisericești, este necesar de a evidenția faptul că există moduri monocentrice, dar cele mai răspândite sunt totuși modurile cu centre variabile ce se manifestă preponderent în sunetele pe care cadentează melodia. Această variabilitate a centrelor modale este o particularitate specifică pentru cântările bisericești.

O altă trăsătură caracteristică pentru astfel de cântări este juxtapunerea perioadelor („strofelor”) muzicale ce se finalizează cu diferite centre. Cel mai des întâlnit mod cu centre variabile este cel, în care raportul dintre centre este constituit din secundă sau, cu alte cuvinte, *subton*. În ceea ce privește lucrarea în cauză, atunci putem menționa că în secțiunea introductivă și în compartimentul **A**, majoritatea liniilor-verseturi precum și ale răspunsurilor se bazează pe centre variabile ce se află în raport de secundă (subtonuri). Există și modalități de variere mai complicate în care modul poate fi tratat ca unul necentrat deoarece între centre nu există nici o subordonare. În lucrarea dată, o astfel de tratare a modului o putem urmări în compartimentul **B** și **A<sub>1</sub>**.

Reieșind din cele expuse mai sus, putem concluziona, că *Psalmodia* de V. Ciolac reprezintă o abordare originală a genului de psalm, în care se conturează o variantă modificată a acestuia. Datorită tratării individuale creative, ce se manifestă prin realizarea unei lucrări instrumentale, care-și păstrează particularitățile specifice pentru acest gen de cântare religioasă cum este psalmul. Compozitorul modelează structura lui, care conturează psalmodia

responsorială, utilizează conceptul de *tonus peregrinus*, parcurge la varierea motivică a *temei-initium*. În același timp, materialul muzical instrumental utilizat în calitate de *tema-initium* poartă amprenta unei formule melodice vocale, deoarece genul psalmului presupune text, cu o semnificație importantă, care ar fi contribuit la reflectarea imaginii principale a lucrării și atingerea scopului în plan semantic mai ușor. Însă compozitorul manifestă în cazul dat o pietate deosebită față de starea de rugăciune care este reflectată în *Psalmodia*, compunând o lucrare orchestrală de concert și zugrăvind această imagine cu mijloace instrumentale. Totodată autorul dezvăluie și o altă latură legată de semnificația psalmului, cea de proslăvire a lui Dumnezeu, apelând la muzica instrumentală ca la o modalitate de exprimare, izvoarele ei aflându-se în cele mai vechi straturi, și își au originea în Psaltire — „Lăudați pre Domnul în strune și în organe”.

### Referințe bibliografice

1. Psalmodie. In: *Dicționar de termeni muzicali*. Ed. a 3-a rev. și ad. București, 2010, pp. 452–453.
2. Псалом. В: РИМАН, Г. *Музыкальный словарь* [online]. Москва: Директ Медиа Паблишинг, 2008 [citată 12 oct. 2013].  
Disponibil: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Музыкальный%20словарь/Псалом/>
3. ЛЕБЕДЕВА, И.Г. Псалмодия. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 445.
4. TEMPERLEY, N. Psalms, metrical. In: *The New Grover Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980, vol. 15, pp. 347–382.
5. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 1999.
6. ЛОЗОВСКАЯ, Н. Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики*. Тамбов, 2012, № 10 (24), Ч. 1, с. 115–118. ISSN 1997-292X.
7. УСПЕНСКИЙ, Н.Д. Псалмы. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1978, т. 4, с. 477–479.