

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICA, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris  
C.Z.U: 75.071.1(478):783(043.2)

**GÎRBU ECATERINA**

**ORIENTĂRI STILISTICE ÎN CREAȚIA  
LUI VLADIMIR CIOLAC  
INSPIRATĂ DIN GENURILE MUZICII CATOLICE**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE**

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

Irina Ciobanu-Suhomlin,  
dr. în studiul artelor, profesor universitar

Autorul:

**CHIȘINĂU, 2016**

**© GÎRBU ECATERINA, 2016**

## CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză).....	5
LISTA ABREVIERILOR.....	8
INTRODUCERE.....	9
<b>1. DIMENSIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A CREAȚIEI MUZICAL-RELIGIOASE REFLECTATĂ ÎN CERCETĂRILE MUZICOLOGICE.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1. Perspective metodologice privind creația componistică de profil religios în muzicologia contemporană.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2. Creațiile cu tematica religioasă ale lui Vladimir Ciolac în oglinda muzicologiei din Republica Moldova.....</b>	<b>32</b>
<b>1.3. Concluzii la capitolul 1.....</b>	<b>42</b>
<b>2. REACTUALIZAREA TRADIȚIILOR MUZICII CATOLICE ÎN CREAȚIILE RELIGIOASE LEGATE DE CHIPUL MÂNTUITORULUI .....</b>	<b>44</b>
<b>2.1. Interferențe stilistice în <i>Messe</i> lui Vladimir Ciolac .....</b>	<b>47</b>
<b>2.2. <i>Requiemul</i> de Vladimir Ciolac între tradiție și modernitate .....</b>	<b>60</b>
<b>2.3. Abordarea contemporană a colindei în piesa pentru orchestra de coarde <i>Noapte de Crăciun</i>.....</b>	<b>80</b>
<b>2.4. Concluzii la capitolul 2.....</b>	<b>85</b>
<b>3. PERPETUAREA CHIPULUI MAICII DOMNULUI ÎN GENURILE MUZICII CATOLICE ABORDATE DE VLADIMIR CIOLAC .....</b>	<b>88</b>
<b>3.1. Repere stilistice în interpretarea modelului de gen     în lucrarea <i>Stabat Mater</i> pentru cor și orchestra de coarde .....</b>	<b>89</b>
<b>3.2. Paralele stilistice de abordare a textului canonic în <i>Magnificat</i> pentru cor mixt     soliști și orchestra simfonică .....</b>	<b>94</b>
<b>3.3. Imnuri marianice.....</b>	<b>99</b>
<b>3.3.1 Tematica mariologică reflectată în creația <i>Ave Maria</i> de Vladimir Ciolac .....</b>	<b>99</b>
<b>3.3.2 <i>Salve Regina</i> de Vladimir Ciolac – un exemplu contemporan         de antifon marianic.....</b>	<b>107</b>
<b>3.4. Concluzii la capitolul 3.....</b>	<b>120</b>

<b>4. SPAȚIUL SACRAL AL CREAȚIEI MUZICALE A COMPOZITORULUI</b>	
<b>V. CIOLAC: STILISTICA LUCRĂRILOR COMPUSE ÎN BAZA PSALMILOR.....</b>	<b>122</b>
<b>4.1. Particularități stilistice în <i>Psalmodia</i> pentru orchestră.....</b>	<b>126</b>
<b>4.2. Reconstruirea unor elemente ale genurilor muzicii catolice</b>	
<b>în creația psalmică a lui Vladimir Ciolac .....</b>	<b>135</b>
<b>4.2.1. <i>Laudate Dominum</i> (Ps. 117) pentru cor mixt și orgă .....</b>	<b>135</b>
<b>4.2.2. <i>Miserere</i> (Ps. 51) pentru cor feminin <i>a cappella</i> .....</b>	<b>139</b>
<b>4.3. Concluzii la capitolul 4 .....</b>	<b>143</b>
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI .....</b>	<b>145</b>
<b>NOTE .....</b>	<b>150</b>
<b>BIBLIOGRAFIE ȘI NOTOGRAFIE .....</b>	<b>152</b>
<b>DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII .....</b>	<b>168</b>
<b>CV-ul AUTORULUI .....</b>	<b>169</b>
<b>ANEXE .....</b>	<b>170</b>
<b>1. Exemple muzicale .....</b>	<b>170</b>
<b>2. Tabele cu structura lucrărilor .....</b>	<b>316</b>
<b>3. Textele lucrărilor muzicale .....</b>	<b>326</b>
<b>4. Profil de creație al compozitorului Vladimir Ciolac .....</b>	<b>331</b>

## ADNOTARE

**Gîrbu Ecaterina. Orientări stilistice în creația lui Vladimir Ciolac inspirată din genurile muzicii catolice.** Teză pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2016.

**Structura tezei:** Introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 235 denumiri, 149 de pagini ale textului de bază, 4 anexe inclusiv exemple muzicale, tabele structural-analitice, textele lucrărilor și schiță biografică a compozitorului V. Ciolac.

**Cuvinte-cheie:** Vladimir Ciolac, creația corală, tematica religioasă, genurile muzicii catolice, texte canonice, figurile muzical-retorice, varianta-model, modelare stilistică, compozitor din Republica Moldova.

**Domeniu de studiu:** istoria muzicii naționale – creațiile cu tematică religioasă ale compozitorilor din Republica Moldova.

**Scopul lucrării** constă în cercetarea trăsăturilor stilistice ale creațiilor cu tematică religioasă ale lui V. Ciolac, în baza caracteristicilor (parametrilor, tiparelor) principale ale genurilor muzicii catolice și a tradițiilor multisekulare de abordare componistică a acestora.

**Obiectivele tezei** cuprind: evaluarea canoanelor (invariantelor sau modelelor) de genuri eclesiastice în domeniul muzicii romano-catolice care se află în perimetrul intereselor de creație ale compozitorului V. Ciolac; dezvăluirea specificului de tratare a textului în lucrările spirituale ale compozitorului; identificarea parametrilor structurali, stilistici și semantici în lucrările semnate de V. Ciolac, în procesul de analiză a opusurilor muzicale care aparțin genurilor liturgice și extra-liturgice de cult creștin occidental, precum și muzicii de concert; evidențierea aportului compozitorului la îmbogățirea repertoriului componistic autohton.

**Problema științifică soluționată** se referă la *poetica muzical-istorică a muzicii spiritual-religioase* și rezidă în *identificarea aspectelor generale* legate de *modelarea stilistică* a genurilor muzicale de sorginte catolică în creația lui Vladimir Ciolac, abordare ce a condus la *definirea metodei sale componistice*, din perspectiva *evaluării aportului compozitorului* la perpetuarea tradițiilor muzicii religioase autohtone.

**Noutatea științifică și originalitatea** constă în introducerea în circuit științific a unor lucrări muzicale noi semnate de V. Ciolac, în analiza opusurilor muzicale din punctul de vedere al canoanelor (invariantelor sau modelelor) de gen specifice tradiției eclesiastice catolice, în identificarea elementelor esențiale de stil ale lucrărilor muzicale religioase. Este o primă încercare în muzicologia națională de a argumenta utilizarea unei metode analitice în baza criteriului universal, cel al canonului de gen al muzicii romano-catolice, care a condiționat o interpretare stilistică individuală a prototipurilor eclesiastice în lucrările compozitorului fiind orientată spre tradițiile muzicii spirituale occidentale. Abordarea stilistică a permis extinderea cercetărilor științifice la nivelul caracterizării metodei componistice a autorului.

**Semnificația teoretică.** În baza analizei complexe a opusurilor cu tematică religioasă ale lui V. Ciolac, considerate din perspectiva interacțiunii canoanelor bisericești ale genurilor muzicii catolice, tradițiilor istorice ale muzicii religioase universale și realizărilor individuale ale compozitorului, teza aduce un aport la aprofundarea științifică a fenomenului muzicii religioase și determinarea rolului acesteia în creația componistică contemporană. Cercetarea descoperă un cadru mai larg în direcția studiilor interdisciplinare de profil umanistic, cu scopul investigării din punct de vedere istorico-cultural a proceselor din domeniul muzicii spirituale.

**Valoarea aplicativă a tezei.** Materialele și rezultatele cercetării pot fi solicitate în cercetările istoriei muzicii naționale, în practica concertistică și uzul eclesiastic; ele pot fi folosite în predarea disciplinelor *Istoria muzicii naționale*, *Istoria muzicii religioase*, *Literatura corală*, *Formele muzicale*, *Istoria muzicii contemporane* în diferite instituții de învățământ artistic.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Teza de doctor a fost discutată la ședințele Catedrei *Muzicologie și compoziție*, în cadrul Seminarului științific de profil al AMTAP și pe data de 25.03.2016 a fost recomandată spre susținere. Materialele tezei au fost aprobate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale în anii 2012–2015, precum și în 14 publicații științifice, dintre care sunt 9 articole și 5 rezumate.

## АННОТАЦИЯ

**Гырбу Екатерина. Стилиевые ориентиры творчества Владимира Чолака в жанрах католической музыки.** Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, специальность 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2016.

**Структура работы:** введение, 4 главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 235 наименований, 149 с. основного текста, приложения, в том числе – нотные примеры, структурно-аналитические таблицы, канонические тексты сочинений и биографический очерк композитора В. Чолака.

**Ключевые слова:** Владимир Чолак, религиозная тематика, хоровое творчество, жанры католической музыки, литургические циклы, канонический текст, музыкально-риторические фигуры, стилиевое моделирование, композитор Республики Молдова.

**Область исследования:** история национальной музыки – сочинения религиозной тематики композиторов Республики Молдова.

**Цель работы** состоит в исследовании стилистических особенностей сочинений религиозной тематики В. Чолака при опоре на основные характеристики жанров католической музыки, а также на многовековые традиции их композиторской интерпретации.

**Задачи исследования:** изучение церковных жанровых канонов римско-католической музыки, составляющих область творческих интересов В. Чолака; раскрытие специфики трактовки текстов в духовно-музыкальных сочинениях композитора; идентификация структурных, стилистических и семантических параметров музыкальных опусов В. Чолака, относящихся к литургическим и внелитургическим жанрам западной христианской традиции, а также к сфере концертной музыки; определение вклада композитора в обогащение национального репертуара.

**Научная новизна и оригинальность работы** заключается во введении в научный обиход новых произведений Владимира Чолака, в методе анализа музыкальных опусов на основе универсального критерия – сопоставления с жанровыми канонами римско-католической музыки, обусловившими авторскую стилистическую интерпретацию, опирающуюся на традиции западноевропейской духовно-музыкальной культуры. Стилистический подход позволил выйти на уровень характеристики творческого метода композитора.

**Научная проблема, разрешенная в исследовании,** относится к сфере *музыкально-исторической поэтики* духовной музыки и состоит в *выявлении стилистических аспектов* сочинений духовно-религиозной тематики В. Чолака, которые стали результатом творческой трактовки музыкальных канонических жанров католической музыки на основе *стилевого моделирования*, при опоре на традиции мировой музыкальной культуры, что способствовало определению *творческого метода* В. Чолака и его вклада в развитие традиций религиозной музыки.

**Теоретическое значение диссертации** состоит в углублении научных знаний о феномене современной духовной музыки и ее роли в актуальном композиторском творчестве, что стало возможным благодаря анализу сочинений религиозной тематики В. Чолака в перспективе взаимодействия церковных канонов католической музыки, традиций их воплощения в западноевропейской композиторской практике и индивидуально-авторских подходов композитора.

**Практическая значимость работы.** Материалы и результаты исследования могут быть востребованы в изучении национальной музыки, в концертной и богослужебной практиках, использованы в курсах *истории национальной музыки, истории церковной музыки, хоровой литературы, музыкальных форм, истории современной музыки* и т.д. различных учебных заведений художественного образования.

**Внедрение научных результатов.** Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры *музыкаведения и композиции*, научного семинара АМГИИ по специальности 653.01 – Музыкаведение и 25.03.2016 рекомендована к защите. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях автора на национальных и международных научных конференциях АМГИИ в 2012–2015 гг., а также в 14 научных публикациях – 9 статьях и 5 тезисах.

## ANNOTATION

**Gîrbu Ecaterina. Stylistic reference points of the creativity by Vladimir Ciolac in genres of Catholic music.** The thesis for scientific degree of the Doctor of Arts and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2016.

**Thesis structure:** introduction, 4 chapters, the main conclusions and recommendations, the bibliography of 235 titles, 149 pages of the main text, the appendix, including musical examples, analytical tables, canonical texts of compositions and biographical sketch of the composer V. Ciolac.

**Keywords:** Vladimir Ciolac, religious subject, choral creativity, genres of Catholic music, liturgical cycles, canonic text, musical-rhetorical figures, style modelling, composer of the Republic of Moldova.

**Area of research:** history of national music – the composition with religious subject of composers of the Republic of Moldova.

**The purpose of work** consists in research of stylistic features of compositions with religious subject written by V. Ciolac at a support on the main characteristics of genres of Catholic music, and also centuries-old traditions of their composer's interpretation.

**Research problems:** studying of the church genre canons of Roman Catholic music making area of creative interests of V. Ciolac; disclosure of specifics of interpretation of texts in spiritual and musical compositions of the composer; identification in the course of the analysis of structural, stylistic and semantic parameters of the musical opuses by V. Ciolac relating to liturgical and extra liturgical genres of the Western Christian tradition, and also the sphere of concert music; definition of the composer's contribution to enrichment of national repertoire.

**Scientific novelty and originality** of work consists in introduction to scientific use of new works of V. Ciolac, in a method of the analysis of musical opuses on the basis of universal criterion – the genre canons of Roman Catholic music which have caused the author's stylistic interpretation relying on traditions of the Western European spiritual and musical culture. Stylistic approach has allowed to come to the level of the characteristic of a creative method of the composer.

**The scientific problem solved in the research** belongs to the sphere of musical and historical poetics of a sacred music and consists in identification of stylistic aspects of compositions of spiritual and religious subject of V. Ciolac which became result of the creative interpretation of musical canonical genres of Catholic music on the basis of style modelling, at a support on tradition of world musical culture that promoted definition of a creative method of V. Ciolac and his contribution to development of traditions of religious music.

**Theoretical value** of the thesis consists in deepening of scientific knowledge of a phenomenon of a modern sacred music and its role in actual composer's creativity that has become possible thanks to the analysis of compositions of religious subject of V. Ciolac in the long term of interaction of church canons of Catholic music, traditions of their embodiment in the Western European composers' practice and individual author's approaches.

**Practical importance of work.** Materials and results of research are demanded in research of national music, in concert and liturgical practitioners, stories of modern music, etc. of various institutions of art education are used in courses of history of national music, history of church music, choral literature, musical forms.

**Implementation of scientific results.** The theses have been discussed on the *Musicology and composition* chair meetings and on the 25.03.2016 have been recommended for approval. Research materials have found reflection in the speeches of the author on national and international scientific conferences organized at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in 2012–2015 and have been published in 14 scientific papers – 9 articles and 5 theses.

## LISTA ABREVIERILOR

A	=	Alto
АМТАР	=	Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
AȘM	=	Academia de Științe a Moldovei
auft.	=	auftact
B	=	Bas
c.	=	cifră
cap.	=	capitol
dr.	=	doctor
ed.	=	ediție
edit.	=	editură
engl.	=	engleză
ex.	=	exemplu
gr.	=	greacă
m.	=	măsură
muz.	=	muzică
n.a. (n.n.)	=	nota autorului (nota noastră)
nr.	=	număr
p.	=	pagină
Ps.	=	psalm
prof.	=	profesor
R	=	refren
rom.	=	românesc
S	=	Soprano
sec.	=	secol
sf.	=	sfânt
tab.	=	tabel
T	=	Tenor
trad.	=	tradus, traducere
vol.	=	volum
автореф.	=	автореферат
в., вв.	=	век, века
вып.	=	выпуск
г., гг.	=	год, годы
ГИИС	=	Государственный институт искусствознания
ГМПИ им. Гнесиных	=	Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных
гос.	=	государственный
дис.	=	диссертация
др.	=	другие
изд-во	=	издательство
им.	=	имени
канд.	=	кандидат
МГК	=	Московская государственная консерватория
моск.	=	московский
РАМ им. Гнесиных	=	Российская академия музыки им. Гнесиных
ПСТГУ, ПСТБИ	=	Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет (Universitatea Ortodox-Umanistă „Sf. Tihon” din Moscova)
с.	=	страница
сов.	=	советская
стлб.	=	столбец



## INTRODUCERE

**Actualitatea și importanța problemei abordate.** Muzica spirituală, în toată diversitatea și plenitudinea ei, constituie o parte esențială a culturii muzicale naționale din Republica Moldova. Interesul sporit al autorilor contemporani pentru această ramură a artei muzicale se explică prin adevărata renașterea religioasă a societății care demonstrează că religia redobândește locul său meritat în viața spirituală a omului, după perioada ateismului forțat.

De altfel, revigorarea spirituală se exprimă atât prin căutarea de Dumnezeu, cât și prin ideea de perfecțiune spirituală, care a preocupat din totdeauna oamenii de creație și mai ales pe cei din ultima treime a secolului XX, în special în țările din spațiul postsovietic, fiind realizată într-o avalanșă de genuri muzicale religioase. Muzicologii au constatat că „lucrările pe teme spirituale și sacre au devenit un semn al timpurilor”<sup>1</sup> [76, p. 207]. Prin eforturile creative ale mai multor autori, în decursul perioadei menționate, în creația componistică s-a conturat o direcție nouă care a fost apreciată de muzicologi ca *musica nova sacra* (N. Guleanițkaia) sau *muzica spirituală nouă* (Iu. Paisov).

Confesiunile religioase împărtășite de compozitorii contemporani au determinat apariția diferitor concepte creativ-artistice: pe de o parte, orientarea la modelele canonice ale genurilor muzicii religioase determină apariția unor lucrări *liturgice* pe texte canonice destinate practicilor eclesiastice care reflectă tradiția. Pe de altă parte, tematica sacră deseori își găsește exprimarea într-o formă destul de liberă, *extra-liturgică*, de tratare a textelor spirituale și a imaginilor muzicale. Aceste două tipuri de creații muzical-religioase, ce țin de domeniul sacral, sunt marcate de credința artiștilor-creatori ce se manifestă în selectarea textului canonic, de importanța pe care o conferă cuvântului divin și sensului teologic al acestuia. Diferențele se referă la varietatea textelor (confesională, de conținut, structurală), precum și la mijloacele de expresie muzicală care formează domeniul stilisticii muzical-spirituale.

În Republica Moldova interesul pentru subiectele sacre a apărut în contextul renașterii spirituale, fiind asociat și cu o serie de cauze locale. Acestea din urmă denotă necesitatea consolidării spirituale a societății și revenirii la valorile tradiționale generând impulsuri interioare în procesul dezvoltării muzical-artistice și mai ales, a celei etno-muzicale.

Muzica spiritual-religioasă, acest strat special al culturii muzicale naționale, își găsește o manifestare plenară în opera compozitorului Vladimir Ciolac care desfășoară o activitate componistică și dirijorală intensă în domeniul vizat<sup>2</sup>.

V. Ciolac este autorul unui număr impunător de lucrări muzicale cu tematică religioasă, compuse în genurile eclesiastice ortodoxe și catolice tradiționale, iar la periferia acestei linii de creație apare un șir de lucrări spirituale de concert. Printre opusurile muzicale ale autorului se numără:

- cicluri liturgice pe texte canonice cântate conform tradițiilor confesionale catolice sau ortodoxe precum *Liturghia*, *Cântările de Priveghere*, *Messe*, *Requiem*, cât și unele cântări separate din obihodul liturgic bisericesc – *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Ave Maria*, *Miserere*, așa numitele forme mici – secvența *Dies irae*, antifonul *Salve Regina* etc., inclusiv cele citite conform Tipicului bisericesc ortodox precum *Rugăciunea Sfântului Efreem Sirul*, toate lucrările fiind destinate interpretării de concert;
- lucrări instrumentale cu un conținut spiritual dedicate unor evenimente din viața personală sau bisericească, precum *Psalmodia* dedicată celor 2000 de ani ai creștinătății, *Memoria* consacrată memoriei tatălui său, Mihail Ciolac, *Adagio Noaptea de Crăciun* în baza melodiilor spirituale extra-liturgice cunoscute.

Toate lucrările enumerate ocupă un loc aparte în practica concertistică a țării noastre, majoritatea lor fiind înregistrată pentru Radio Moldova, intrând în repertoriul unor cunoscute colective corale și orchestrale, cum sunt Corala *Moldova* a Companiei IPNA „Teleradio-Moldova”, Corul *Credo*, Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, Orchestra Națională de cameră, Orchestra simfonică a Companiei Teleradio-Moldova, Corul *Renaissance*, Corul *G. Musicescu* al AMTAP, Orchestra de cameră a Teatrului Național *Mihai Eminescu*, inclusiv și al colectivelor bisericești conduse de compozitorul-dirijor V. Ciolac.

Deși a scris și numeroase lucrări instrumental-camerale, domeniul muzicii sacre este unul reprezentativ pentru compozitor, aceasta constituind una din preocupările sale artistice primordiale. La prima vedere, este suficient de a identifica faptul adresării autorului la temele și genurile muzicii religioase pentru a atribui lucrărilor sale un statut religios. Însă, la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI componistica muzicală de sorginte religioasă cunoaște o multitudine de metode de abordare a subiectelor și ideilor din domeniu. În pofida faptului că V. Ciolac este autor al unor numeroase creații muzicale spirituale – ca reflectare a relației speciale cu Divinitatea, acestea încă nu au constituit un subiect de studiu științifico-muzicologic complex.

Astfel, *actualitatea și importanța problemei abordate* în teza de față este determinată, în primul rând, de gradul insuficient de explorare a materialului muzical, atât de pe poziții muzicologice, cât și interdisciplinare, care sunt absolut necesare, având în vedere specificul domeniului sacrului. În al doilea rând, prin cercetarea lucrărilor muzicale cu subiecte spirituale ne apropiem de comprehensiunea stratului religios al mentalității inerente contemporaneității noastre și a sentimentului religios profund, ca fenomen actual transpus în materie muzical-artistică.

Dat fiind faptul că soluțiile componistice individuale ale autorului se referă la abordarea textelor și genurilor cu „genetică” preponderent eclesiastică, care și-au găsit întruchiparea muzicală în stilistica legată de tradiție, cuvântul-cheie pentru studierea muzicii religioase a

compozitorului V. Ciolac ar fi „canonul”. Conceptul de canon în teză este tratat atât în sensul larg – cel al naturii artelor tradiționale și se referă la așa-numitele „arte canonice” (după Iu. Lotman), precum arta religioasă și folclorul, cât și în cel restrâns – al canonului bisericesc, cu referire la muzica eclesiastică, având în vedere canonul de gen, de text, melodiile tradiționale bisericești etc. Această abordare pare logică pentru un compozitor cu o carieră îndelungată de conducător al corului bisericesc, pentru care muzica religioasă constituie o mare parte din viață. Însă, pentru lucrări muzicale de orientare religioasă catolică – domeniul cel mai controversat pentru un autor de credință ortodoxă, abordarea prin prisma canonului necesită anumite precizări.

Evident, creația muzicală religioasă a lui V. Ciolac nu respectă cu strictețe principiile muzicii canonice de cult catolic, străine pentru un autor ortodox, ca să nu mai vorbim de abordarea lucrărilor din perspectiva teologiei catolice. Însă constituirea propriilor lucrări după modelele stilistice ale capodoperelor muzicale universale din domeniului muzicii spirituale de concert, reprezintă o provocare creativă pentru un compozitor modern, suscitând, astfel, interesul compozitorului moldovean, confirmând importanța și relevanța studiului de subiect. În cazul dat, este firească abordarea unei categorii stilistice ca purtătoare a originalității creatoare a compozitorului.

Cuvântul compozitorului contemporan, expus într-un studiu dedicat creației sale, este o sursă importantă pentru cercetătorii care interpretează noile lucrări. În acest sens, putem afirma că V. Ciolac nu este un reprezentant tipic al timpului nou din cauza modul său de gândire creștină și absenței unor declarații și speculații la acest subiect. Compozitorul, de altfel nu manifestă calitățile specifice unui gânditor religios, care își exprimă public ideile de ordin religios-filozofic și nu tinde spre căutări filozofice existențiale. V. Ciolac, însă, stabilește coordonatele spirituale prin creația sa componistică, care dezvoltă importanța dimensiunii religioase a epocii contemporane în ansamblu și a culturii muzicale din Moldova, în parte.

Reieșind din argumentele prezentate mai sus, *ipoteza de cercetare* pentru studiul de față poate fi formulată astfel: lucrările în genurile muzicii catolice semnate de V. Ciolac relevă mai multe particularități stilistice care ne permit să pătrundem în metoda de creație a compozitorului. Bazându-se pe canoanele (modele sau invariante) genurilor muzicale religioase specifice cultului catolic, compozitorul V. Ciolac propune o abordare proprie, incluzând în perimetrul intereselor sale artistice tradițiile muzicale europene pe care le regăsim în lucrările muzical-spirituale ale lui J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Brahms, A. Dvořák ș.a., opusuri care reprezintă valori incontestabile și, în același timp, constituie repere stilistice pentru creația compozitorului din Republica Moldova.

**Obiectul de studiu** al tezei este muzica spirituală din Republica Moldova de la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI.

**Subiectul de cercetare** îl constituie orientarea stilistică a lucrărilor cu tematică religioasă de filieră catolică a compozitorului V. Ciolac.

**Scopul** lucrării constă în cercetarea trăsăturilor stilistice ale creațiilor cu tematică religioasă ale lui V. Ciolac, în baza caracteristicilor (parametrilor, tiparelor) principale ale genurilor muzicii catolice și ale tradițiilor multisekulare de abordare componistică a acestora.

**Obiectivele** principale ale cercetării:

- evaluarea canoanelor (invariantelor sau modelelor) de genuri eclesiastice în domeniul muzicii catolice, care se află în perimetrul intereselor de creație ale compozitorului V. Ciolac;
- elucidarea specificului de tratare a textului în lucrările spirituale ale lui V. Ciolac;
- identificarea parametrilor structurali, stilistici și semantici ai lucrărilor semnate de V. Ciolac în procesul de analiză a opusurilor muzicale, care aparțin genurilor liturgice și extra-liturgice de cult creștin occidental;
- caracterizarea metodelor componistice de construire a lucrărilor, inclusiv a modului de formare a tematismului, a mijloacelor de expresie muzicală selectate în procesul de dezvoltare a materialului muzical etc., cu evidențierea elementelor specifice ale tehnicii componistice, semnificative pentru compozitor;
- stabilirea elementelor stilistice tipice, pe de o parte, și a celor originale, pe de altă parte, în lucrările analizate, corelarea propriilor observații cu modelele și metodele cunoscute de abordare a genurilor din punctul de vedere stilistic;
- evidențierea aportului compozitorului la îmbogățirea repertoriului componistic autohton precum și la promovarea direcției spiritual-religioase a muzicii contemporane.

**Materialul muzical** care a servit drept sursă de cercetare pentru studiul de față include următoarele compoziții de geneză catolică liturgică: *Requiem* pentru cor, soliști și orgă (1995), *Stabat Mater* pentru cor și orchestra (1997), *Magnificat* pentru cor, soliști și orchestră (2004), *Messe* pentru cor, soliști, orgă și orchestră (2012); *Miserere* pentru cor feminin *a cappella* (1995), *Ave Maria* pentru cor feminin și orchestra de camera (1999), *Laudate Dominum* pentru cor mixt și orgă (2005), *Salve Regina* pentru cor, soliști și orchestra de coarde (2007). Un alt grup de opusuri muzicale, cu pondere mai mică în portofoliul de creație al compozitorului, cuprinde lucrările spirituale extra-liturgice, cu tematică sacră, destinate interpretării concertistice precum *Psalmodia* pentru orchestră simfonică (1999, dedicată jubileului de 2000 de ani ai creștinismului) și Adagio *Рождественская ночь* (*Noapte de Crăciun*) pentru orchestră de coarde (2000). Toate lucrările, cu excepția *Misei*, au fost scrise în ultimul deceniu al sec. XX – primul deceniu al sec. XXI.

**Metodologia cercetării** îmbină metodele empirice cu cele teoretice, printre care un loc aparte îi revine metodei comparativ-istorice aceasta fiind asociată și cu metodele muzicologice. Abordarea comparativă, prin care este posibilă colaționarea lucrărilor muzicale diverse, în primul rând, din punctul de vedere stilistic, a devenit deosebit de importantă și prodigioasă pentru cercetarea noastră. Aplicarea metodei hermeneutice și exegetice a fost motivată de necesitatea înțelegerii atât a semanticii componentelor verbal-textuale reprezentate de textul biblic latin, cât și a semnelor textului muzical în calitate de repere ale unui anumit sistem stilistic. Metoda abstracției, la rândul ei, a permis evidențierea și studierea unor repere stilistice esențiale ale lucrărilor analizate, iar metoda sintezei a asigurat fundamentarea concluziilor generale privind reconsiderarea rezultatelor analitice într-un sistem stilistic și evaluarea metodelor de creație a compozitorului, în baza modelelor muzicale tradiționale sau a principiului componistic de modelare stilistică.

**Problema științifică soluționată** se referă la *poetica muzical-istorică a muzicii spiritual-religioase* și rezidă în *identificarea aspectelor generale* legate de *modelarea stilistică* a genurilor muzicale de sorginte catolică în creația lui V. Ciolac, abordare ce a condus la *definirea metodei sale de lucru*, din perspectiva *evaluării aportului compozitorului* la perpetuarea tradițiilor muzicii religioase autohtone.

**Noutatea științifică și originalitatea lucrării** constă în introducerea în circuitul științific a unor lucrări muzicale noi ale lui V. Ciolac, în analiza opusurilor muzicale din punctul de vedere al canoanelor, invariantelor sau modelelor de gen specifice tradiției eclesiastice catolice; în identificarea elementelor stilistice esențiale ale lucrărilor muzicale religioase. Pentru prima dată în muzicologia din Republica Moldova a fost fundamentată și aplicată o metodă analitică în baza criteriului universal al canonului de gen al muzicii catolice, care a condiționat o interpretare stilistică proprie a prototipurilor eclesiastice în lucrările lui V. Ciolac orientată spre tradițiile muzicii spirituale occidentale. Abordarea stilistică a permis extinderea cunoștințelor științifice la nivelul caracterizării metodei componistice a autorului. În plus, viziunea istorico-stilistică asupra unei părți esențiale și importante a creației muzicale a lui V. Ciolac, fiind nouă pentru muzicologia autohtonă, a asigurat o combinare organică a cercetării aspectelor istorice și a problemelor teoretice ale muzicii sacre.

**Importanța teoretică a lucrării.** Teza de față a fost realizată într-un format monografic, care depășește orice studiu științific elaborat în prezent dedicat unei lucrări muzicale apartenând compozitorului V. Ciolac sau a unui aspect tematic restrâns, ceea ce a permis să fie abordate unele probleme de ordin mai general și particular ale muzicii sacre de la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI. Printre întrebările teoretice importante, asupra cărora a fost concentrată atenția noastră sunt parametrii structurali și semantici ai modelelor primare ale muzicii catolice,

dialogul artistic creator al autorului cu diferite epoci stilistice ale muzicii universale, metoda de modelare a unor tipare stilistice și de gen cunoscute care au servit drept surse de inspirație pentru V. Ciolac.

Caracteristicile stilistice și de gen ale lucrărilor muzicale semnate de V. Ciolac au fost cercetate din diferite perspective: a interacțiunii cu canoanele bisericesti de genuri ale muzicii catolice, a tradițiilor istorice ale muzicii religioase universale și a realizărilor individuale în domeniul componisticii muzicale spirituale. În baza analizei detaliate a opusurilor cu tematica religioasă ale lui V. Ciolac, teza își aduce contribuția în aprofundarea științifică a fenomenului muzicii sacre și în determinarea rolului acesteia în creația componistică contemporană.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Materialele tezei pot servi drept suport în cercetările ulterioare din domeniul istoriei muzicii naționale; ele pot fi solicitate de muzicologi, interpreți și conducători ai colectivelor corale bisericesti; de asemenea, pot fi utilizate în cadrul cursurilor didactice de istorie a muzicii naționale, istoria muzicii religioase, literatură corală, forme muzicale în instituțiile de învățământ specializat și general – licee, colegii și universități.

**Aprobarea rezultatelor.** Teza de doctorat a fost elaborată conform planului de cercetare științifică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, a fost discutată la ședințele catedrei *Muzicologie și Compoziție* și examinată în ședința Seminarului științific de profil de la AMTAP fiind recomandată spre susținere la data de 4 mai 2016. Ideile și rezultatele cercetărilor și-au găsit reflectare în lucrări științifice publicate, dintre care 9 articole și 5 rezumate, cu volum total de 6,1 c.a. De asemenea, acestea au fost prezentate în cadrul a 14 conferințe științifice inclusiv 6 naționale și 8 internaționale fiind desfășurate la Chișinău sub genericul: *Creația muzicală din Republica Moldova: Viziuni din perspectivă istorică* (2012), *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* (2012; 2013; 2014; 2015), *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* (2012), *Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare* (2013; 2014), *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* (2013; 2014), *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (2014), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și Creația Componistică) în contemporaneitate* (2015), *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului* (2015).

**Sumarul compartimentelor tezei.** Teza de doctor conține patru capitole, precedate de introducere și urmate de concluzii generale și recomandări, bibliografie și patru anexe cu exemple muzicale, partituri, tabele care reflectă structura lucrărilor și textele canonice (în latină și română).

În *Introducere* sunt delimitate cadrul tematic și problematica abordată, cu argumentarea actualității și importanței acesteia; sunt formulate scopul și obiectivele tezei; este relevat caracterul științific novator și originalitatea studiului, subliniindu-se importanța teoretică și

valoarea aplicativă a lucrării. De asemenea, sunt prezentate metodele de cercetare și materialul muzical care a servit drept sursă de examinare în tratarea subiectului investigat, este expus rezumativ conținutul capitolelor lucrării.

Capitolul 1, **Dimensiunea științifică a creației muzical-religioase reflectată în cercetările muzicologice**, cuprinde trei compartimente. În primul, **1.1. Perspective metodologice privind creația componistică de profil religios în muzicologia contemporană**, sunt prezentate diferite surse științifice cu referire la problema vizată, sunt expuse principalele concepte ce țin de domeniul muzicii spirituale inclusiv canonul, modelul, genul și stilul. În subcapitolul **1.2. Creațiile de tematica religioasă ale lui Vladimir Ciolac în oglinda muzicologiei din Republica Moldova** sunt prezentate diverse opinii ce țin de activitatea artistică a compozitorului. Capitolul dat se finalizează cu concluzii.

Capitolul 2, **Reactualizarea tradițiilor muzicii catolice în creațiile corale religioase legate de chipul Mântuitorului** conține trei compartimente. În subcapitolul **2.1. Interferențe stilistice în *Messe de Vladimir Ciolac***, este întreprinsă o tentativă de a demonstra prezența conexiunilor muzicale cu *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, care a servit drept model pentru conturarea parametrilor activi ai fenomenului de sinteză, cu *Messe* de Vladimir Ciolac. În al doilea subcapitol ***Requiemul de Vladimir Ciolac între tradiție și modernitate***, pentru prima dată este abordată problema semanticii tonalităților care prevalează în *Requiem*, sunt identificate un șir de figuri retorice muzicale specifice Barocului. Subcapitolul **2.3. Abordarea contemporană a colindei în piesa pentru orchestra de coarde *Noapte de Crăciun***, se vorbește despre influența cântecelor de Crăciun *Noapte de vis* și *O, brad frumos* ce determină aspectul imagistic al lucrării reprezentate prin prisma unor aluzii intonative.

Capitolul 3 se intitulează **Perpetuarea chipului Maicii Domnului în genurile muzicii catolice**. Lucrările studiate aici descoperă, prin prisma genului tradițional, trăsăturile esențiale ale chipului Maicii Domnului, perpetuate în cultura muzicală autohtonă contemporană. În subcapitolul **3.1. Repere stilistice în interpretarea modelului de gen în lucrarea *Stabat Mater* pentru cor și orchestra de coarde**, sunt investigate tratările conceptuale originale ale textului *Stabat Mater* ce se înscriu în dimensiunile așa-numitului concept al timpurilor noi, care tratează textele canonice în spirit emotiv-psihologic. În următorul subcapitol, **3.2. Paralele stilistice de abordare a textului canonic în *Magnificat* pentru cor mixt soliști și orchestra simfonică** este analizat *Magnificatul* de V. Ciolac, utilizând ca suport științific conceptul contemporan cu privire la varianta-model, aplicat în muzicologia modernă în baza lucrării omonime de J. S. Bach. Subcapitolul **3.3. Imnuri marianice**, este divizat în două părți. Compartimentul **3.3.1. Tematica mariologică reflectată în creația *Ave Maria* de Vladimir Ciolac**, propune o viziune contemporană individuală asupra rugăciunii nominalizate, în sensul adaptării acesteia la

forma muzicală. În **3.3.2. *Salve Regina* de Vladimir Ciolac – un exemplu contemporan de antifon marianic**, pentru prima dată este cercetată integral creația nominalizată, din punct de vedere al formei și limbajului muzical. 3.4. conține concluzii la capitolul 3.

Capitolul patru, **Spațiul sacral al creației muzicale a compozitorului Vladimir Ciolac: stilistica lucrărilor compuse în baza psalmilor**, la rândul său, este constituit din două subcapitole. În **4.1. Particularități stilistice în *Psalmodia* pentru orchestră**, este argumentată teza despre prezența unei variante modificate contemporane a speciei date. Subcapitolul **4.2. Reconstruirea unor elemente ale genurilor muzicii catolice în creația psalmică a lui Vladimir Ciolac** este divizat în două compartimente: **4.2.1. *Laudate Dominum* (Ps. 117) pentru cor mixt și orgă** și **4.2.2. *Miserere* (Ps.51) pentru cor feminin *a cappella* și orgă**, în care pentru prima dată este efectuată analiza complexă a celor două piese. Pe marginea schițelor analitice sunt formulate concluzii la capitolul 4.

Rezultatele principale ale cercetării sunt formulate în compartimentul **Concluzii generale și recomandări**, la finalul studiului fiind schițate unele recomandări care conturează eventualele perspective ale problemei investigate. Aparatul complementar al lucrării conține bibliografia cu 235 surse, notografia. Cele patru anexe cuprind exemplele muzicale și partiturile lucrărilor analizate, tabelele cu structura lucrărilor și textelor canonice. De asemenea, autorul tezei a prezentat o schiță biografică, descriind activitatea artistică și propunând o periodizare a creației compozitorului Vladimir Ciolac.



## 1. DIMENSIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A CREAȚIEI MUZICAL-RELIGIOASE REFLECTATĂ ÎN CERCETĂRI MUZICOLOGICE

Pentru Moldova – una din țările cu tradiții ortodoxe multisekulare, anume cântarea bisericească a fost considerată formă specifică muzicii religioase. Din cele trei curente componistice: ”a) creație înscrisă pe linia armonică rusească, b) creație corală neutră omofono-polifonică, de factură universală, c) creație națională de esență orientală, în sensul cultivării unor melodii tipice ritualului bisericii române” [13, p. 240] care s-au afirmat în domeniul muzicii religioase din spațiul românesc, în Basarabia de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX a prins contur cântarea bisericească corală. Ea s-a dezvoltat sub influența tradiției ruse (curentul rus), precum și cântarea pe mai multe voci de sorginte bizantină (curentul tradițional). Drept bază științifică pentru această clasificare reprezintă concluziile, la care au ajuns cercetători români O.L. Cosma în *Hronicul muzicii românești* [13, p. 240] și D. Popovici în cartea *Muzica corală românească* [43, p. 46–53] ș. a.

În acest sens menționăm faptul că tradiția occidentală a componisticii spirituale nu a fost susținută de compozitorii basarabeni. Totuși, creațiile muzical-religioase ale colegilor europeni au devenit cunoscute în Basarabia datorită interpretării lor în concertele publice. Interpretarea muzicii spirituale, însă, în afară bisericii și a cultului ortodox, a fost posibilă doar cu aprobarea instanței bisericești, fiind practică sub tutela și cu participarea activă a reprezentanților acesteia. (În acest context amintim activitatea artistică prodigioasă în sânul bisericii a compozitorului și dirijorului de cor Gavriil Musicescu, precum și cea a preotului-compozitorului și dirijorului de cor Mihail Berezovschi).

În altă ordine de idei, putem afirma că până la sfârșitul anilor ‘80 – începutul anilor ‘90 ai secolului XIX în Moldova nu au fost create lucrări destinate interpretării în cadrul concertelor publice. (Posibil, printre primele încercări autohtone putem numi cantatele spirituale ale lui Berezovschi). Aceasta practică componistică abia începută, nu și-a găsit însă continuare în perioada interbelică, când la Chișinău au fost compuse doar câteva cântări și cicluri de cântări bisericești pentru serviciul religios (liturghii, concerte etc.). În lipsa formelor de concert ale muzicii spirituale, care nu s-au dezvoltat în Moldova nici în perioada de după cel de-al doilea război mondial, dominată de ideologia sovietică, acest gen de muzică trecea în conștiința poporului asociații doar cu tradiția de cântare liturgică și sonoritatea clopotelor bisericești.

Iar după o perioadă aproape semiseculară de „expulzare” a religiei din viața cetățenilor Uniunii Sovietice restabilirea rolului ei în viața socială a adus cu sine și necesitatea de revenire la componistica religioasă. Începând cu anii 80 ai sec. XX, muzica sacră în societățile post-sovietice trece printr-o etapă de ascensiune. Panoramicul dezvoltării muzicii spirituale din a doua

jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI impresionează, pe de o parte, prin varietatea spectaculoasă de manifestări ale imaginilor sacrale iar, pe de altă, prin libertatea de transformare a genurilor.

Compozitorii din Republica Moldova au revenit la acest domeniu în anii '90, atenția lor fiind îndreptată spre mai multe genuri ale muzicii spirituale. Astfel, pe parcursul acestor ani a fost completată paleta de genuri ale muzicii religioase, trecându-se de la formele mai mici spre cele de proporții mai ample.

Tot în anii '90 muzicologii din Republica Moldova au constatat un interes sporit al compozitorilor autohtoni pentru acest domeniu. Având în vedere circumstanțele istorice – o perioadă lungă de „tăcere”, – sesizăm, caracterul oarecum ”inedit” al acestor preocupări atât în componistică cât și în muzicologie. Totodată, reieșind din tradiția religioasă – apartenența la credința creștină în general precum și la cea confesională (ortodoxie) în special, o pondere mai mare o au studiile cercetătorilor străini, atât din spațiul post-sovietic, cât și pe plan mondial.

### **1.1. Perspective metodologice privind creația componistică de profil religios în muzicologia contemporană**

Muzica bisericească modernă reprezintă un nou strat cultural, a cărui existență generează multe întrebări: diferențierea lucrărilor spirituale din punctul de vedere al genurilor, specificitatea conținutului lor muzical, interpretarea tradițiilor religioase în creația componistică, tratarea unui text religios, etc. Abordarea unor asemenea aspecte ale fenomenului în literatura de specialitate poate avea un anumit sens metodologic pentru teza dată.

În căutarea metodelor de cercetare și în procesul de formulare a propriului demers științific ne-am adresat la studiile muzical-științifice ale savanților teologi și ale reprezentanților științei muzicale din trecut, precum și la scrierile muzicologilor contemporani, evidențiind unele probleme în domeniu precum interacțiunea religiei și a artei muzicale, abordarea analitico-muzicală a muzicii creștine, tratarea muzicii spirituale de pe pozițiile teologiei creștine sau ale celei confesionale – catolice sau ortodoxe, esența, specificul și tipologia muzicii spirituale, genurile muzicii spirituale, stilistica muzicii spirituale și eclesiastice etc.

**Definițiile muzicii religioase.** În muzicologia contemporană sunt cunoscute mai multe încercări de a reveni la problema definițiilor cu referire la domeniul muzicii sacre, definiții care ar reflecta diversitatea manifestărilor artistice inerente etapei actuale de dezvoltare a fenomenului abordat. Muzicologii ruși au demonstrat o anumită sensibilitate față de procesele evolutive în domeniu, propunând variante revăzute sau cel puțin corectate ale unor noțiuni din sfera muzicii spirituale moderne. De exemplu, cercetătoarele N. Guleanițkaia, I. Stepanova, T. Vladîșevskaia ș.a. constată în studiile lor lărgirea cercului de fenomene legate de funcționarea domeniului vizat.

„Astăzi, această noțiune [muzica spirituală – n.n.] pare îngustă și nu poate cuprinde toate evenimentele care sunt implicate în acest domeniu” – remarcă I. Stepanova [185, p. 149].

Articolul cuprinzător din *Enciclopedia ortodoxă* despre muzica spirituală reprezintă un exemplu al tratării „radical-pluraliste” (I. Efimova) a calității de spiritualitate, având în vedere „înțelegerea expansivă a genului” [80, p. 24]. În această ediție enciclopedică muzica spirituală este definită ca o totalitate de „lucrări muzicale cu un conținut creștin care nu sunt destinate interpretării în cadrul serviciului divin. Muzica spirituală este adesea opusă celei laice și, în acest sens, la domeniul dat se referă un număr extrem de larg de fenomene – de la muzica liturgică a diferitelor tradiții religioase și până la lucrările concertistice de autor scrise pe teme sau subiecte religioase; în acest caz, de asemenea, se utilizează și expresii sinonime de „muzică sacră” și „muzică religioasă”. Cu toate acestea, în tradiția europeană creștină muzica spirituală trebuie diferențiată de la muzica bisericească propriu zisă” [87, p. 394].

Terminologia muzicală a cercetărilor științifice privind muzica spirituală modernă reflectă această multitudine și diversitate de fenomene muzical-artistice. Astfel, pot fi observate frecvent încercări de a delimita noțiunile de muzică bisericească, religioasă, liturgică, spiritual-religioasă, sacră etc., care, evident, au unele nuanțe semantice proprii (a se vedea, de exemplu, trecerea în revistă a terminologiei din capitolul 13 *Ce este muzica liturgică?* semnat de R. Leaver [221, p. 211–219].

Reprezentanții științei muzicale au abordat problema esenței conceptuale a muzicii spiritual-religioase în contextul tradiției ortodoxe ruse. Astfel, renumitul scriitor și conducător de cor bisericesc (reghent), reprezentant al Bisericii ortodoxe ruse din străinătate, I. Gardner scria: „cântarea bisericească este un domeniu liturgico-muzical autonom (adică, cel care are unele legi imanente proprii, specifice numai cântării bisericești), o zonă diferită de muzica generală. Studiarea, stabilirea și formularea acestor legi constituie subiectul muzicologiei liturgice, care are propriile sale metode de cercetare științifică și doar parțial se suprapune cu aria muzicologiei generale” [76, p. 148].

Utile demersului nostru științific au fost investigațiile muzicologilor ruși N. Guleanițkaia, T. Vladîșevskaia, Iu. Paisov, protoiereul B. Nicolaev, compozitorul-scriitor V. Martînov ș.a., fiecare în felul său este preocupat de definiția muzicii religioase. Un concept muzical-culturologic inedit a fost elaborat de V. Martînov, valorificând experiența Sfinților Părinți ai Bisericii Ortodoxe. Autorul diferențiază noțiunile de „muzică” și „cântare bisericească” (liturgică), afirmând că numai ultima din ele poate fi considerată o cântare eclesiastică adevărată care funcționează exclusiv în cadrul serviciului divin, fiind strâns legată de rugăciune [142, p. 94–102]. Cu această ocazie, iereul-teolog și conducător al corului bisericesc N.V. Lossky în lucrarea sa *Bazele teologice ale muzicii bisericești*, sublinia că muzica, alături de alte forme de

artă, în timpul serviciului divin participă la predicare [137]. V. Martînov consideră că delimitarea noțiunilor nominalizate mai sus, în cel mai mare grad corespunde celor două stări diferite de conștiință. Prima din ele se bazează pe experiența estetică, manifestându-se în opere muzicale, iar cea a doua valorifică experiența ascetică, generând formele unice ale cântării liturgice.

Interpretarea diferențiată a conceptelor-cheie de cântare liturgică și muzică spirituală, astfel, este specifică abordării fenomenului studiat de pe poziții teologice. Din aceasta perspectivă, cântarea liturgică se tratează ca „una din formele de cult”, după I. Gardner, reprezentând o manieră organică bisericească de rostire-intonare a cuvântului divin, în formele și genurile ei unice. În alte cercetări, noțiunea de muzică spirituală este văzută ca o ipostază istorică nouă a „teologiei în sunete” (vezi, de exemplu, teza de doctorat a culturologului rus A. Komarova [107]), ca un domeniu relativ nou, referindu-se la perioada din a doua jumătate a secolului al XVII până în prezent, care într-un grad variabil se asociază cu fenomenul de operă artistică de autor și cu interpretarea muzicală subiectivă a textelor eclesiastice canonice oferită de compozitori. La hotarul secolelor XIX și XX, în cadrul curentului nou în arta bisericească, numit și *Școală Moscovită Nouă de muzică sacră*, acest concept este corelat cu un context mai larg, cu referire la lucrările muzical-spirituale scrise în diferite genuri și forme, fiind adresate unor componente diferite de interpreți.

Astfel, în muzicologia contemporană s-a cristalizat un concept tipologic care diferențiază două sfere ale muzicii spirituale de azi, și anume *muzica liturgică* și cea *spirituală de concert*. De fapt, această clasificare, având la bază criteriul funcțional, adică delimitarea în dependență de locul de funcționare (existență) – mediul eclesiastic sau concertistic, a fost elaborată cu referire la muzica bisericii ortodoxe, dar în opinia noastră este valabilă și pentru muzica spirituală universală. Ambele domenii sunt bine dezvoltate în componistica actuală, relevând interesul creativ al compozitorilor și atenția permanentă a muzicologilor.

Caracteristicile principale ale domeniilor respective (muzica ortodoxă) care sunt evidențiate de cercetători ca, de exemplu, muzicologii N. Guleanițkaia, T. Vladîșevskaia [67], culturologii A. Komarova [107], N. Davîdova [84] ș.a. pot fi generalizate în felul următor:

Tabelul 1. Caracteristicile principale ale muzicii spirituale contemporane

Domeniilor / Parametrii	Muzica <i>liturgică</i>	Muzica <i>spirituală de concert</i>
Caracteristica generală	Cântare liturgică, scrisă în conformitate cu canoanele bisericești	Artă spiritual-concertistică care are relații variabile cu tradiția bisericească, de la muzica generată de cântare liturgică, cu păstrarea relațiilor strânse cu aceasta, până la muzica cu tematică spirituală, aproape sau complet detașată de tradiția eclesiastică
Natura	Eclesiastică	Laică

Funcția	Liturgică, parte componentă a serviciului divin	Extra-liturgică, se interpretează în egală măsură în biserici și în concerte spirituale sau laice, sau numai în concerte publice
Relația cu canonul: a) generală	Respectare strictă a canonului bisericesc, reglementare calendaristică conform celor trei cercuri ale serviciului divin	Detașare sau nivelare a canonului bisericesc
b) de text	Respectare strictă	Relație variabilă: de la respectarea textului canonic până la textele laice cu tematică spirituală
c) de gen	Respectare strictă	Relație variabilă (până la genuri mixte)
d) de stil	Respectare strictă	Relație variabilă (până la mixaje stilistice – polistilistice)
Componentă interpretativă	Vocal-corală, clopote, toacă	Componentă tradițională sau liberă

Completând clasificarea de bază, cercetătorul rus Iu. Paisov a subdivizionat muzica spirituală modernă în „trei grupuri funcționale diferite: 1) muzică liturgică eclesiastică interpretată în cadrul serviciului divin; 2) muzică spiritual-concertistică, interpretată în afara bisericii; 3) muzica spirituală universală din punctul de vedere al funcției sociale acceptabilă în egală măsură atât pentru interpretarea în biserică cât și în sala de concert” [168, c. 150].

De remarcat faptul că, fiind tratată de pe poziții teologice confesionale, adică în conformitate cu canoanele bisericii ortodoxe, că problema cântului bisericesc s-a acutizat în special la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, găsindu-și reflectare în diferite documente eclesiastice (a se vedea, de exemplu, [171]). Situația cultural-istorică în acea perioadă este în mare parte similară cu situația actuală din domeniu. Contradicția centrală a crizei la confluența secolelor XIX și XX constă în faptul că, pe de o parte, aceasta a fost o perioadă de înflorire atât a artei corale bisericești, cât și a componisticii muzicale bisericești. Pe de altă parte, creșterea performanței în domeniile artei corale interpretative și a componisticii muzicale a fost asociată cu o continuare a procesului de îndepărtare de la principiile canonice și ascetice ale muzicii eclesiastice. Tehnicile tradiționale în lucrările muzicii bisericești „noi” sunt transformate în sfera de expresie artistică, participând la crearea imaginii artistice. Astfel, cântarea bisericească își pierde proprietatea sa principală – calitatea liturgică, încetează să mai fie rugăciune, devenind o imagine artistică a acesteia. Constatând aceste metamorfoze, N. Davîdova în teza sa de doctorat remarcă: „în știința muzicologică și în viața bisericească apare și se aprobă termenul de "muzică bisericească", care a fost folosit pentru lucrările spiritual-muzicale de autor, prin înlocuirea termenului de "cântare bisericească" (liturgică)” [84].

Participând la discuția scrisă despre calitățile eclesiastice ale muzicii spirituale contemporane autorului, cercetătorul rus V. Beleaev a contribuit la abordarea problemei, afirmând: „caracterul bisericesc” al muzicii sacre constă în obiectivitatea <...> și accesibilitatea

ei pentru înțelegerea tuturor credincioșilor”, cu condiția respectării rânduiei bisericești [73]. Respectarea acestor cerințe, după părerea autorului, „elimină problema stilului” muzicii interpretate în biserică, teză care poate fi tratată ca o corespundere întru totul cerințelor cultului divin și tradiției ortodoxe fixate în Tipicul bisericesc.

Aceste subiecte de cercetare, s-au aflat în centrul atenției clericilor, reprezentanți ai unui domeniu important al cunoștințelor despre muzica bisericească slavonă – așa-numita „muzicologie liturgică” a trecutului (I. Gardner). Informații prețioase pentru studiul nostru referitor la ipostazele ei istorice sau teoretice au fost prezentate de protoiereii D. Razumovski, I. Voznesenski și V. Metallov, A. Preobrajenski, profesorul S. Smolenski, director al Colegiului Sinodal din Moscova, preotul M. Lisițin ș.a., care au pus bazele științei despre cântarea bisericească rusă. Lucrările lor sunt importante din perspectiva contemporaneității, ajutând la evaluarea stadiului actual de reflexie despre creativitatea muzical-spirituală. În pofida faptului că dezvoltarea cântului bisericesc rus a fost întreruptă în urma instalării sistemului sovietic, unii cercetători de la mijlocul sec. XX ca V. Beleaev, M. Brajnikov au continuat investigațiile științifice ale fenomenului discutat. De-a lungul ultimelor decenii ale sec. XX – primului deceniu al sec. XXI, o contribuție importantă la studierea diferitor probleme ce țin de domeniul muzicii religioase ortodoxe au adus mai mulți muzicologi ruși, printre care îi putem numi pe A. Kandinski, V. Protopopov, Iu. Evdokimova, N. Guleanițkaia, A. Tevosean, E. Levașov, Iu. Paisov, M. Rahmanova, G. Alexeeva.

În același timp, majoritatea subiectelor discutate, care reprezintă domeniile semiografiei, stilisticii și componisticii bisericești, inclusiv „construcția tehnică” a Octoihului slavon, modurile bisericești, problemele evoluției istorice ale cântării arhaice slavone, genurile și formele cântărilor, melodiile tradiționale, aranjamentele, armonizările și prelucrările corale ale melodiilor bisericești, compoziții ciclice de autor ale clasicilor muzicii religioase, reînvierea tradițiilor străvechi în domeniul componisticii muzical-liturgice (destinate serviciului divin), individualizarea stilului de autor al lucrărilor muzical-spirituale, armonizarea reperelor stilistice autohtone cu cele europene în domeniu etc., au o valoare mai curând istorică pentru studiul de față din motivul lipsei de melodii tradiționale bisericești în opusurile muzicale ale lui V. Ciolac. Conform mărturisirilor compozitorului, toate lucrările sale sunt creații originale, nefiind bazate pe melodii liturgice primare preluate din circuitul eclesial. Totodată, însă, nu putem ignora acest volum impunător de cunoștințe acumulate pe parcursul evoluției îndelungate a științei despre muzica ortodoxă, dat fiind faptul că domeniul vizat este unul important pentru compozitorul moldovean, care trudește zi de zi, pe parcursul mai multor decenii la perpetuarea acestei arte specifice cultului eclesial răsăritean.

Aici merită de remarcat că pentru spațiul ortodox românesc, în care cântarea bizantină este considerată o ramură tradițională a muzicii bisericești, spectrul de probleme care și-au găsit reflectarea în subiectele de cercetare științifică, este în principiu similar cu cele menționate mai sus. În centrul atenției specialiștilor se află problemele ce vizează cercetarea surselor manuscrise în aspectele paleografice, textologice, codicologice, istorice etc., precum și creația componistică în baza acestor surse liturgice [53; 54 etc.]. Totuși, nu am găsit tangențe vizibile între muzica liturgică de tradiție bizantină și creația corală bisericească semnată de V. Ciolac.

De un real folos pentru cercetarea noastră au servit studiile fundamentale, care reflectă o gamă largă de probleme cu privire la istoria și teoria artei muzicale bisericești. Indicăm, în special, lucrarea specialistului consacrat în domeniul liturgicii și cântului bisericesc ortodox I. Gardner *Cântul liturgic al Bisericii Ortodoxe Ruse. Sistem. Esență. Istorie*, în două volume [76]; trilogia studiilor scriitorului-compozitor V. Martînov *Istoria cântului bisericesc; Cântul, interpretarea instrumentală și rugăciune în sistemul muzical al serviciului divin; Cultură, iconografia și cântare bisericească în Rusia Moscovită* [141–143]. În altă ordine de idei, amintim, că și compozitorul-scriitor V. Martînov a contribuit la aprofundarea teoretică a curentului spiritual în creația componistică modernă. De o importanță metodologică majoră pentru teza de față a fost studiul muzicologului rus N. Guleanițkaia *Poetica compoziției muzicale. Aspecte teoretice ale muzicii spirituale ruse din secolul XX* [80]. Analiza teoretică fundamentală a lucrărilor muzical-spirituale, în care se pune accent pe poetica compoziției muzicale, realizată în monografia menționată, a fost completată cu cercetarea mai multor aspectelor adiacente, ca de exemplu, stilistica unor opusuri muzicale contemporane ale compozitorilor din spațiul ortodox. Principalele teze științifice ale autoarei sunt axate pe interacțiunea creației de autor cu tradiția eclesiastică canonică [79, 82 etc.].

Astfel, revenind la definirea obiectului de studiu al tezei date, ne putem asocia opiniei muzicologului T. Vladîșevskaia, care scria că sintagma „muzică sacră”, trebuie înțeleasă ca „muzica bisericii creștine și genuri eclesiastice, care au ieșit din cadrul interpretării bisericești” [67, p. 612]. Totodată, N. Guleanițkaia consideră că „noțiunea de "muzică sacră" include, în primul rând, cântarea bisericească care s-a impus în forma unor „compoziții spiritual-muzicale și transcrieri” [80, c. 8]. Într-un alt studiu, muzicologul a lărgit cercul fenomenelor muzicale cuprinse de noțiunea abordată precizând că ea se referă la diferite forme ale travaliului componistic inclusiv: „În primul rând, este armonizarea (transcripția, prelucrarea) cântărilor vechi, <...> în al doilea rând, sunt cântări compuse în genurile canonice specifice ciclurilor liturgice, dar interpretate în funcție de stilul componistic individual de autor, <...> în cel de-al treilea, – o compoziție liberă, care întruchipează „semne” ale textelor spirituale într-o forma specifică de gen” [79, c. 119]. Așadar, unul din criteriile de clasificare a muzicii spirituale este

relația ei cu tradiția, în cazul dat se subînțelege tradiția bisericească, iar cercetătorii au expus păreri diferite în problema definirii acestei muzici.

În muzicologia contemporană (de exemplu, V. Ponomarev), inclusiv cea autohtonă (L. Balaban), a fost adoptată noțiunea de creație spirituală *paraliturhică* propusă de I. Gardner, cu referire la cântările care de multe ori nu se încadrează în contextul intonației eclesiastice și sunt mai potrivite pentru interpretarea concertistică. Același V. Ponomarev menționează că acest termen este relativ nou fiind aplicat atât pentru genurile muzicii spirituale extra-liturhice, cât și pentru mise, recviemuri și alte genuri de autor care nu corespund cerințelor bisericești [172]. Printre trăsăturile specifice lucrărilor paraliturhice autorul indică utilizarea genului și textului liturgic (imnografic – E.G.), precum și a formei compoziționale, dar, probabil, condiția cea mai importantă este „de a reda „spiritul” muzicii liturgice – o stare de rugăciune, un sentiment de aspirație la Divinitate” [ibid.]. Și, dimpotrivă, astfel de lucrări conțin în mod necesar o oarecare discrepanță sau o ruptură de la canoanele bisericești, ca de exemplu, tratarea liberă a textului canonic, unele „libertăți” de ordin intonativ sau mixturi nejustificate de genuri care contravin atmosferei de rugăciune.

Am constatat, însă că muzicologii, care au cercetat muzica spirituală ortodoxă și cea romano-catolică, au păreri diferite despre conținutul noțiunii de „muzica paraliturhică”. Astfel, S. Lebedev, reieșind din etimologia greacă a cuvântului „paraliturhic” care se traduce *mot-à-mot* „alături de liturhie”, descifrează termenul ca „denumire comună a formelor texto-muzicale care sunt similare pe plan stilistic (în versuri și muzică) cu cele liturgice, dar nu sunt utilizate în serviciul divin oficial (canonic)” [115]. Autorul vorbește despre sensul larg al noțiunii, menționând în același timp că „tradiția savantă limitează utilizarea ei la mai multe genuri / stiluri muzicale europene vechi din Evul Mediu și Renaștere” [ibid.] (se are în vedere cantiga, lauda, carol, noel). Cercetătorul ucrainean O. Zosim care a studiat genul de cântec spiritual din arealul vest-ucrainean și bielorus, abordând materialul sub aspectul intersectării tradițiilor catolice cu cele ortodoxe în bisericile de rit creștin – romano-catolic, greco-catolic (uniat) și ortodox, a clasificat repertoriul liturgic, extra-liturhic și paraliturhic. Reieșind din geneza confesională și mediul de circulație a cântărilor, după cum și din trăsăturile care au servit drept criterii tipologice, autorul definește repertoriul paraliturhic ce aparține tradiției slavone de est, ca fiind unul destinat pentru interpretarea în timpul altor servicii bisericești („pia exercitia” – practici evlavioase) și nu în cadrul acțiunilor liturgice propriu zise („actiones liturgicae”) [96, p. 112].

În unele studii muzicologice dedicate problemelor muzicii spirituale contemporane putem întâlni sintagmele „muzica cu tematică spirituală” sau spiritual-religioasă [191], precum și „muzică cu un conținut religios” [113], lucrări cu „tematică creștină”, „motive spirituale” sau



sacrale [97], etc. Toate aceste expresii sunt aplicate pentru muzica spirituală de concert, extra-liturgică, cu un diapazon foarte larg de manifestări ale sacrului.

Evidențierea diferitor componente ale conținutului sacral-religios, de la imagini, motive (sfințenie, pocăință, dragoste creștină, purificare spirituală, etc.) și tematica sacrală până la formarea întregii lumi sacrale, identificate în creația componistică a lui R. Șcedrin de către cercetătorul rus A. Ivanov, poate avea o valoare metodologică pentru studiile științifice în domeniul creațiilor spirituale contemporane [98] inclusiv pentru investigațiile noastre.

**Conceptul canonului.** Subliniem încă un aspect important al fenomenului identificat ca muzică spirituală, cel al canonului. Fiind privit de pe poziții diferite el se află în strânsă legătură cu abordarea liturgică și poate fi descoperit în studiile științifice de azi. Principiul specific al gândirii artistice, canonul creează unele imagini deosebite ale lumii cu proprietăți spațiale și temporale aparte, generând un înreg sistem de mijloace ale limbajului muzical sau, cu alte cuvinte, un sistem stilistic. Teoria canonului în diferite domenii ale artelor, care s-a format în anii 70–80 ai secolului XX, în studiile lui A. Losev [132], Iu. Lotman [138] ș.a., în cercetările științifice de la începutul secolului XXI s-a dovedit a fi un instrument important de cunoaștere.

Un aport deosebit în abordarea problemei vizate a avut-o teza de doctor habilitat precum și alte lucrări muzicologice semnate de cercetătorul rus A. Lesovicenko care a studiat detaliat sistemul de canoane muzical-liturgice creștine în cultura europeană de pe poziții muzical-tehnologice, estetice și culturologice [123]. Este interesantă și caracterizarea raporturilor între canon, tradiție și creația componistică. Pentru studiul nostru, însă, un interes aparte reprezintă, în primul rând, tipologia care împarte canoanele europene în trei grupuri – general-creștine, exegetice și noi, ultimele fiind diferențiate conform principiului confesional în canoane protestante, catolice concertistice și neo-ortodoxe. În al doilea rând, o anumită valoare o au concluziile autorului privind separarea muzicii față de ritul bisericesc. Astfel, funcțiile estetico-artistice ale muzicii specifice canonului concertistic al muzicii catolice, servesc la afirmarea unor legități pur muzicale – observații care vin să confirme tezele teologului savant M. Kunzler. Ruptura esențială care s-a produs în timpul nou poate servi drept explicație pentru prezența mai multor trăsături stilistice ale lucrărilor muzicale scrise în baza canonului muzical-concertistic catolic, inclusiv pentru opusurile componistice ale lui V. Ciolac. Printre trăsăturile esențiale ale acestui canon A. Lesovicenko menționează calitățile teatrale, ilustrative, gradul înalt de emotivitate, care pot constitui unele sfere atractive pentru orice compozitor. Astfel, însuși faptul adresării la genurile canonice ale cultului catolic precum misa, recviemul, concertul spiritual etc. și păstrarea textului canonic, fără să mai vorbim despre forme și substratul stilistic intonativ, poate servi drept temei pentru abordarea științifică a creației respective prin prisma canonului.

În acest sens, una din metodele de abordare a creației componistice moderne a fost elaborată și implementată cu succes în teza de doctorat a cercetătoarei T. Rojkova [175] care a evidențiat trei nivele în baza principiului logic de descendență de la general la particular:

1. funcționarea canonului spiritual-muzical în condiții moderne și particularitățile generale de realizare stilistică a acestuia;

2. abordările creativ-artistice de autor, adică interpretarea originală a categoriilor universale de canon, gen și stil care își găsesc expresia în transferul reciproc al elementelor canonice și stilistice, precum și în alegerea modelelor stilistice;

3. studierea compozițiilor muzicale – analiza structurii interne, clasificarea elementelor canonice și non-canonice, identificarea apartenenței de gen și stil a lucrării, corelarea acestora cu „stilul autorului” și tendințele stilistice generale.

Însă realizarea concretă a modelului metodologic propus în baza canonului muzical ortodox nu a fost suficientă, având în vedere că materialul muzical al cercetării noastre este bazat pe genurile muzicale catolice. Și T. Rojkova a ajuns la clasificarea creațiilor muzicale contemporane după criteriul liturgic – tipologie care a fost implementată în mai multe studii științifice. Autoarea a reușit să contureze conceptul de stil bisericesc generat de canoanele liturgice: lucrările de acest tip „conțin texte sacre, sunt caracterizate prin forma corespunzătoare, țin cont de particularitățile ritmice și intonaționale ale cântării bisericești” [ibid.].

Problema interpretării textului canonic este abordată, atât la nivel conceptual, cât și la cel tehnico-muzical. Primul din ele se referă la estetica bisericească, cel de-al doilea, respectiv, la metoda componistică. În sens metodologic, însă, prezintă interes științific unele rezultate din teza de doctorat a lui O. Cușnir, care a acordat o atenție deosebită aspectului de interpretare componistică a textului canonic în lucrările spirituale ale compozitorului V. Martînov. Algoritmul de analiză propus de cercetător îmbină metodele de abordare tradițională cu respectarea specificului religios, reieșind din experiența componistică a mai multor compozitori, care este evidențiată în particularitățile de tratare a textelor în lucrările spirituale scrise în genurile liturgice stabile, precum și în baza analizei comparative a tradițiilor formate atât în practica liturgică cât și în creația componistică [113]. De asemenea, merită atenție clasificarea textelor religioase în trei grupuri, prin analogie cu clasificarea muzicii în liturgică, extra-liturgică și paraliturgică.

Din perspectiva ideii de interpretare a canonului în creația muzical-spirituală contemporană trebuie discutat termenul „neocanonism” care a fost introdus în circuitul științific de muzicologul-filozof T. Cerednicenko [205] și compozitorul V. Martînov, și preluat de alți cercetători [207;162; 170]. Acest termen a marcat interesul sporit manifestat de compozitori în ultimele decenii ale secolului XX față de muzica religioasă, liturgică și spirituală. De fapt,

noțiunea de muzică neocanonică este sinonimă cu expresiile „*muzica nova sacra*” și „spațiul sacral nou”, reprezentând un curent muzical-cultural și, concomitent, un concept al contemporaneității cu referire atât la interpretarea canonului propriu zis al muzicii religioase, cât și la conștientizarea profundă a aspectelor sale imanente. În legătură cu creația muzical-spirituală contemporană, muzicologul M. Katunean a propus și sintagma „*devotio moderna*” (pietate sau evlavie modernă) care marchează același interes al compozitorilor (în cazul dat, al lui V. Martînov) față de componistica religioasă [103].

Muzicologia modernă a adoptat o interpretare lărgită a conceptului de canon: manifestările lui sunt studiate atât în formele tradiționale canonice, cât și în cele inițial non-canonice ale artei muzicale, ca, de exemplu, muzica romantismului (canonul poemului simfonic<sup>3</sup>). Principiul canonului, ca sistem de norme de gen, devine astfel un instrument analitic care permite urmărirea evoluției genului respectiv pe baza invariantei-model.

În timp ce *canonul religios* este centrat pe respectarea strictă a regulilor eclesiastice iar canonicitatea muzicii liturgice creștine se află în strictă corespondență cu sistemul canonic general al serviciului divin axat pe dogmele creștine, tratarea modernă a canoanelor muzicale bisericești în perspectivă istorică, după cum a demonstrat muzicologul O. Urvanțeva în teza sa de doctor și în articolele sale, presupune transformarea lor în proiecția creației componistice individuale [193, 194, 195].

La rândul său, noțiunea extinsă de *canon laic* se deosebește prin acordarea unui corp de lucrări ce conține caracteristici regulamentare, canonice care nu exclud reinterpretarea sa individuală, liberă în operele compozitorilor contemporani. Aici își are originea „canonul poemului simfonic”, „canonul Beethoven” sau „canonul muzical european”, discutate în articolele și în teza de doctor a lui O. Garaz [217] care pornește de la conceptul literar-cultural al savantului american Harold Bloom, încercând să-l îmbine cu Beethoven-centrismul muzicologului și teatrologului rus I. Sollertinski<sup>4</sup>.

De aici sunt vizibile diferențele în interpretarea noțiunii de canon: ceea ce este el cu adevărat (în esența sa) și modul în care este perceput, în perspectiva istorică și estetică. Astfel, pentru scopurile declarate în teza noastră, nu sunt relevante scrierile estetico-culturologice ale lui O. Garaz care a fost mai puțin interesat de caracterizarea canoanelor artistice ale muzicii contemporane cu tematică religioasă, bazându-se pe canoanele socio-culturale ale societăților europene ale trecutului și prezentului.

Canonul, în calitate de categorie de bază a tradiției artistice specifice epocilor culturale vechi și culturilor orientale, pătrunzând în creația profesională contemporană, este menționat în studiul fundamental *Tradiția artistică în cultura muzicală a sec. XX* semnat de N. Șahnazarova [208].

În căutarea instrumentelor științifice de cercetare a lucrărilor muzicale construite în baza diferitelor canoane sau modele stilistice și de gen ne-am axat pe noțiunea de *reminiscentă* care se utilizează în studiul artelor la etapa contemporană pentru definirea unui procedeu de creare a obiectelor artistice. Mai precis, acest termen (de la lat. *reminiscentia* – aducere aminte, amintire, ecou) care în DEX se definește ca „3) (*în creația artistică și literară*) element inspirat, ca urmare a unei influențe mai mult sau mai puțin conștiente” [44], poate fi aplicat astăzi în trei sensuri: 1) ca procedeu de creație; 2) ca o metodă de cercetare a lucrărilor artistice; 3) ca semn (atribut) al lucrării, stilului, epocii din trecut [63]. Reminiscenta ca o metodă de creație se bazează pe un împrumut artistic care se realizează în diferite forme particulare precum citatul, compilația, variația, stilizarea etc. oferind astfel o interpretare individuală a obiectului primar. Identificarea prototipurilor stilistice și aprecierea gradului de interpretare a acestora în procesul de analiză a lucrărilor muzicale din această perspectivă poate aduce unele rezultate noi în cazul opusurilor muzicale ale lui V. Ciolac scrise în baza canoanelor eclesiastice și a tradiției îndelungate de întruchipare acestora în muzica universală.

**Noțiunea de stil al muzicii spirituale.** Problema stilului în muzică rămâne în centrul atenției științifice a mai multor generații de muzicologi fiind actuală și pentru savanții contemporani, reprezentând un subiect discutabil în mai multe studii din muzicologia europeană, de la G. Adler, B. Asafiev și S. Skrebkov până la L. Mazel, M. Mihailov și E. Nazaikinski. Istoriografia muzicală a acumulat o multitudine de materiale teoretice și practice în domeniul studierii problemei stilului cu referire la arta muzicală în general și creația componistică în special. În investigarea aspectelor stilistice ale lucrărilor muzical-spirituale ale lui V. Ciolac ne-au ajutat studiile muzicologice dedicate problemelor stilului și genului, la care au contribuit, printre alții, A. Losev, A. Sohor, V. Țukerman, M. Mihailov, E. Nazaikinski, M. Lobanova, precum și muzicologul din Republica Moldova V. Axionov. Pentru caracterizarea stilisticii barocului și clasicismului care au atras atenția compozitorului ne-am documentat în cercetările științifice ale muzicologilor M. Lobanova [125] și L. Kirillina [104; 105].

Reieșind din aspectul științific al tezei de față, cel al orientărilor stilistice de autor, putem împărți studiile existente în acest spațiu suficient de voluminos în subgrupuri diferite. Unele dintre ele, așa cum este indicat mai sus, sunt dedicate problemelor generale ale stilului, inclusiv în arta muzicală [146; 176 ș.a.], în timp ce altele cercetează stilurile individuale de autor [98; 103; 113 ș.a.] sau aspectele stilistice ale lucrărilor semnate de compozitori, care au apelat la diferite modele stilistice în domeniul muzicii religioase [88; 109 ș.a.].

Lucrarea *Stilul în muzică* de M. Mihailov [154] are o valoare incontestabilă pentru majoritatea studiilor în domeniul stilisticii muzicale, de aceea, ulterior, ea suscită în mod repetat interesul muzicologilor (a se vedea, de exemplu, articolele de N. Rucievskaja [176] și

M. Melnikova [149]). În studiul menționat, autorul tratează noțiunea de stil muzical ca parte componentă a conceptului artistic general de „stil”, *urmărește evoluția artei muzicale în contextul problemelor stilistice*, elaborând definiția și principiile metodologice ale analizei muzical-stilistice. Pentru scopurile lucrării noastre o importantă deosebită o are ideea cercetătorului despre: valoarea artistică a creativității ce presupune prezența stilului de autor, – fără stil nu există nici o lucrare. În teza dată ne-am bazat pe interpretarea stilului ca exprimare a legăturilor muzical-intonationale, muzical-dramaturgice și de gen.

Printre alte studii relevante putem menționa cartea lui E. Nazaikinski [157] care este dedicată studierii stilului și genului în muzică. V. Medușevskii oferă o interpretare semiotică a stilului muzical [146]. A. Sohor a introdus în muzicologia rusă noțiunea „stilul de gen” care are o valoare practică pentru teza noastră [184]. De o importanță majoră pentru cercetători este și abordarea stilistică a genurilor de muzică sacră în creația compozitorilor secolului XX. În teza de față noțiunea de stil se utilizează în sens contemporan, fiind tratată în baza concepțiilor contemporane ale sistemelor de limbaj muzical și tehnicilor componistice, precum și ale conținutului muzical care reflectă gândirea universală a epocii și cea individuală a compozitorului.

În șirul de lucrări științifice care sunt centrate pe poziția liturgică (ortodoxă) se evidențiază teza de doctor habilitat, precum și unele articole științifice ale muzicologului rus O. Urvanțeva [193; 195] care re poziționează studiul fenomenelor cercetate în altă zonă, abordând creația muzical-spirituală a zilelor noastre din diferite puncte de vedere, în primul rând – din punctul de vedere al gândirii componistice moderne. Pornind de la clasificarea muzicii componistice contemporane în două grupuri total diferite – muzica liturgică și cea de concert – autoarea încearcă să ne convingă că metodele de abordare a acestora se deosebesc substanțial fiind exprimate prin opoziția categoriilor de „canon” și „stil”. Cu toate acestea, cercetătoarea arată că de la „confruntarea” celor două ramuri ale muzicii spirituale – muzica liturgică și cea spiritual-concertistică muzicologia contemporană a ajuns la o „asociere dinamică”, a acestora fapt ce a permis evidențierea mai multor aspecte noi în domeniul muzicii spirituale inclusiv apariția genuri liturgice noi (N. Guleanițkaia, T. Rojkova, Iu. Paisov), dezvoltarea genurilor tradiționale (A. Kovaliov, E. Levașov), relația între muzica religioasă și cea laică (E. Lobzakova), caracterizarea sferelor imagistice (A. Truhanova), manifestarea stilului de autor (Iu. Paisov, T. Rojkova, O. Urvanțeva) etc.

O. Urvanțeva consideră că „încercarea de a explica legitățile de dezvoltare a muzicii spirituale de concert exclusiv pe baza normelor canonului muzical-bisericesc este extrem de discutabilă, având în vedere că această muzică are un stil propriu, care ocupă o poziție intermediară între canonul cântării bisericești și legile imanente ale muzicii laice de concert”

[193, p. 144]. După părerea noastră, autoarea tratează canonul în sens artistic, în conformitate cu poziția științifică a filozofului A. Losev ca fiind „un set de legi și regulamente, care constituie o normă și un model pentru toate operele de artă de acest fel” [133, p. 418].

Caracterizând succint stilurile bisericesc și cel spiritual-concertistic, autoarea subliniază în mod deosebit trăsăturile specifice de interpretare a textelor religioase, fapt ce poate avea un sens practic în procesul de analiză a lucrărilor muzical-spirituale contemporane. Astfel, printre trăsăturile evidențiate putem numi: caracterul emoțional și expresivitatea cuvântului redat cu ajutorul mijloacelor muzicale; caracterul pluristilistic; selecția mijloacelor muzicale cu un efect scontat asupra ascultătorilor; o anumită subiectivitate în interpretarea textelor bisericești, care dezvăluie preferințele compozitorului [ibid.].

Prin urmare, O. Urvașeva propune o metodă analitică numită de ea *demontarea straturilor* realizată în trei etape: identificarea stilului bisericesc (în baza genurilor), modelului stilistic inițial și a trăsăturilor stilistice individuale ale autorului, exprimate prin caracteristici constante (invariant), speciale (model) și unice (modus) [193, p. 144]. În teza sa de doctor habilitat O. Urvașeva a fundamentat existența celor două canoane – canonul muzical-bisericesc și cel muzical-artistic de concert. Autoarea definește principiul esențial care stă la baza compoziției muzical-spirituale contemporane ca *modelare stilistică* sau *creație în baza modelelor stilistice* [195, p. 5]. Menționăm că problema de corelare a canonului și stilului a fost dezvoltată și de A. Losev [135].

În ceea ce privește **muzica în sânul Bisericii Romano-Catolice**, și aici utilizarea ei în contextul liturgic a fost coordonată de autoritățile eclesiastice înalte, constituind o preocupare constantă a Papilor de la Roma și fiind reflectată în multiple documente papale precum și în cele ale Conciliilor (Sinoadelor) ecumenice<sup>5</sup>.

Cercetarea problemei în cauză este imposibilă fără a recurge la studiul modelului canonic al muzicii religioase catolice și a modurilor de realizare a acestora în condițiile stilurilor de autor. Rolul muzicii în ritul catolic este abordat în partea a două *Anabasis: omul se înalță spre Dumnezeu* a studiului fundamental *Liturghia bisericii* semnat de doctorul în teologie Michael Kunzler (compartimentul 2.6. *Cântarea și muzică în uz liturgic*) [112]. Teologul arăta că decuparea între liturghie și muzică s-a început încă în epoca Notre-Dame (sec. XIII), ca urmare a utilizării unor procedee polifonice din ce în ce mai abile. Separarea de la melodia coralului și de textul în limba franceză au condus spre apariția motetului laic [ibid.]. Serviciul liturgic și interpretarea muzicii au fost separate una de alta. Fiind parte componentă a liturghiei, muzica capătă un rol de decor în cadrul slujbei bisericești. Autorul a propus o incursiune în istoria muzicii catolice privită de pe poziții teologice. Menționând situația de criză a muzicii liturgice în procesul de democratizare, savantul teolog a subliniat influențele stilistice diverse a muzicii noi

care s-a adaptat la rolul de cântare liturgică tradițională. Multe studii despre muzica sacră romano-catolică aparțin preotului polonez, Ireneusz Pawlak<sup>6</sup>, autorul cărții *Muzica liturgică după Conciliul Vatican II, în lumina documentelor bisericești* [234], în care propune o clasificare proprie în baza criteriului de text.

Muzicologul V. Ponomarev, la rândul său, a amintit despre diferențierea rolurilor pe care le-a avut cântarea corală în bisericile ortodoxă și catolică, subliniind importanța ideii de comuniune eclezială (așa numită *koinonia* – n.a., E. G.) pentru creștinii ortodocși [172]. După părerea autorului, anume departajarea funcțională a muzicii care redă imaginea de cântare îngerească, și acțiunile liturgice în biserica catolică a avut drept consecință de izolarea muzicii din cadrul ritualului și atribuirea unor funcții pur estetice. Referindu-se la teza lui I. Gardner despre subordonarea liturgică a cântării bisericești, în comparație cu libertatea artistică a muzicii laice, V. Ponomarev a propus un răspuns la întrebarea despre atribuția opusurilor corale cu tematică sau imagini creștine vizavi de cântările liturgice propriu zise, conferindu-le ultimelor legături stricte cu canonul liturgic asigurat prin Tipicul bisericesc [ibid.].

Istoria muzicii catolice occidentale în diferitele ei ipostase a constituit subiectul unor studii fundamentale și articole semnate de S. Skrebkov [181], V. Protopopov, Iu. Evdokimova [89], N. Simakova [90], M. Saponov ș.a. după cum și a manualelor de istorie a muzicii editate începând cu anii 70 ai sec. XX. Totuși, toate aceste studii au valoare mai curând informațională, decât metodică pentru teza noastră, reieșind din specificul personalității compozitorului și, în primul rând, din apartenența lui confesională la ortodoxie.

În ceea ce privește abordarea problemei canonului cu referire la muzica vest-europeană, însăși declararea ei este mai degrabă o excepție decât o regulă, în pofida faptului că principiul canonului a fost formulat anume în baza artei medievale, în care compozițiile canonice au fost create în conformitate cu legile așa numitei „estetici de identitate” (Iu. Lotman) [138]. În acest sens, noțiunea de canon presupune o formă specială de gândire în artă dezvoltată sub influența tradiției patristice în teologia creștină care generează imagini și simboluri în spațiul cultului creștin. Însă în muzica occidentală a timpului nou (începând cu sec. XVII) termenul de canon are o utilizare mai curând tehnologică, care se deosebește de conținutul canonului bisericii romano-catolice.

Muzicologia contemporană acordă o atenție deosebită genurilor tradițional-canonice de proveniență romano-catolică. Genurile de *Requiem*, *Misă*, *Stabat Mater*, *Pasiuni*, *Magnificat* etc., în numeroase interpretări componistice, își continuă viața în muzica est-europeană în afara practicii liturgice, pentru care inițial au fost destinate. Este firesc, că muzicologia nu a rămas departe de practica componistică generală în domeniu. Astfel, genul de *requiem* a fost cercetat de Th. Buerkle [213], L. Vlasenko [75], K. Jabinski [93], A. Krylova [109], S. Studennikova [186],

T. Ugriumova [192], inclusiv *requiemul* românesc de P. Măniuț [28]. Misa sec. XX a constituit subiectul tezei de doctorat de E. Kalicenکو [102]; în eseurile semnate de Yu. Holopov și Yu. Moskva este explicată semnificația liturgică a compartimentelor *misei* și *Officiului* [200]. Mariologia muzicală este prezentată de studiile științifice ale muzicologilor N. Ușakova [197], O. Nemkova [160], Iu. Peretokina [170] și M. Kușpiliova [114] etc.

Genurile muzicale, inclusiv cele bisericești, ca și canoanele, au fost cristalizate în procesul de devenire a elementelor constitutive care le formează. Poate, de aceea V. Holopova consideră genul ca „cel mai canonic fenomen în muzică” [201, c. 67]. Referitor la stilul individual, aceeași cercetătoare consideră că este posibil ca acesta să se prezinte ca „o macrolucrare ciclică <...> ca un canon transformat” [ibid., p. 75], legând între ele noțiunea de canon și stil.

Evident că tratarea diferitor categorii și fenomene care fac parte din domeniul cuprinzător al muzicii religioase, fiind reflectate în scrierile științifice ale muzicologiei contemporane, relevante pentru tema noastră de cercetare, nu este una exhaustivă, datorită limitelor impuse față de volumul tezei de doctor.

## **1.2. Creațiile cu tematica religioasă ale lui Vladimir Ciolac în literatura muzicologică din Republica Moldova**

Abordarea componistică a genurilor ce aparțin domeniului muzicii religioase devine deja o tendință caracteristică destul de răspândită în arealul culturii muzicale autohtone. Acest fapt poate fi urmărit în ultimele decenii ale secolului XX, în același timp afirmându-se tot mai intens și la începutul secolului XXI, printr-o varietate stilistică bogată. Tendința centrală în care se încadrează fenomenul dat este legată de interpretarea și abordarea valorilor religioase exprimate prin prisma artei muzicale. Această orientare se manifestă sub aspectul de estetizare a creațiilor muzicale cu tematică religioasă, procesul generând o îmbinare a concepțiilor etico-religioase cu cele estetico-artistice. Schimbările social-politice produse în viața Republicii Moldova au determinat manifestarea unui interes sporit al compozitorilor autohtoni față de genurile muzicii religioase, acest val de reînviere a muzicii cultice atingând și genurile muzicii catolice reprezentate destul de variat în creația compozitorului V. Ciolac.

Despre tendința de reînviere a muzicii spirituale în Republica Moldova menționează Elena Mironenco, în articolul său *Tendințe noi în creația compozitorilor din Moldova (anii 90)*: „cataclismele vieții sociale de la sfârșitul anilor 80 – începutul anilor 90 (destrămarea Uniunii Sovietice, ruina mitului comunist, obținerea independenței Moldovei) inevitabil generează apariția unor noi tendințe în creația muzicală a republicii. Prima din ele este reînvierea muzicii religioase” [152, p. 104].



În articolul *Peisajul componistic al anilor '90* aceeași autoare prezintă o caracteristică succintă a activității lui V. Ciolac evidențiind cele mai importante evenimente legate de biografie care au lăsat o amprentă pronunțată în creația sa și, în același timp, au contribuit la formarea viziunilor sale artistice. „Muzica religioasă ortodoxă pentru Ciolac este prioritară. Fiind născut într-o familie creștină credincioasă în orașul Ismail, el încă din copilărie admiră „muzica sacra” – relatează E. Mironenco [150, p. 42]. În continuare, autoarea menționează: „Este bine cunoscut faptul că tot fluxul grandios al muzicii spirituale contemporane se divizează în lucrări compuse în cadrul genurilor canonice care se axează pe stilistica tradițională, renovată prin lexicul individual și, pe de altă parte, pe compozițiile libere ce asimilează elementele („semnele”) culturii spirituale în corespundere cu gândirea autorului” [ibid.]. Conform opiniilor muzicologului, „lucrările lui V. Ciolac se atribuie primului tip. Multiplele cântări corale și *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* sunt preconizate pentru interpretarea în biserică” [150, p. 42]. Cercetătoarea subliniază în continuare că „*Liturghia* este una dintre cele mai bune lucrări ale muzicii spirituale moldovenești. După cum recunoaște însuși compozitorul, în ceea ce privește stilistica el s-a orientat spre creațiile fondatorilor tradițiilor <muzicii religioase> G. Musicescu și M. Berezovschi, precum și spre genurile corespunzătoare ale compozitorilor ruși. În partitura lui V. Ciolac se evidențiază trăsăturile cântării corale de partes, deși în unele secțiuni, mai ales în cele monodice, la începuturile solo a trei numere, se păstrează stilistica cântării „znamenoie” [150, p. 42]. După părerea E. Mironenco, „renovarea tradițiilor se vede în jalonarea internă neobișnuită a genului lucrării: în el este multă lumină, sărbătoare...” [ibid.].

Tot în acest articol cercetătoarea face o tentativă de a evidenția anumite direcții ce se conturează în perioada vizată în cadrul culturii muzicale autohtone. Astfel, ea menționează că „muzica spirituală contemporană din Moldova <...> e diferită nu numai după locul unde este interpretată, dar și după modul de abordare a textelor și genurilor originare. Deosebirea principială a modurilor stilistice a lucrărilor se depistează în asimilarea a două tradiții diferite a muzicii de cult românești, care s-au păstrat pe teritoriul României și Moldovei până-n zilele noastre. Una, convențional vorbind, este cea „*de partes*”, care a încorporat cuceririle muzicii bisericesti multivocale vechi. Alta, convențional vorbind, – cea „ortodoxă”, ce nu acceptă multivocalitatea, dar cu intransigență păstrează monodia veche bizantină, cântarea la unison” [150, p. 43]. În concordanță cu cele expuse mai sus menționăm că în creația lui V. Ciolac poate fi urmărită o continuitate a tradițiilor ce țin de branșa muzicii bisericesti cu mai multe voci.

O problemă actuală ce ține de continuitatea tradițiilor și totodată de inovațiile realizate în cadrul muzicii religioase autohtone este abordată de cercetătoarea Irina Ciobanu-Suhomlin, în paginile articolului *Prolegomene la metodologia cercetării muzicii religioase în creația compozitorilor din Republica Moldova*. Autoarea scrie: „Identificarea subiectului de studii –

muzicii religioase – cu scopuri metodologice prevede specificarea întregului domeniu al creației compozitorilor din Republica Moldova. Acest domeniu ca parte componentă a artelor bisericești se distinge printr-o serie de particularități, precum: caracterul unic al interacțiunii componentelor în cadrul diadei „tradiție-inovație”, relaționarea muzicii cu canoanele bisericești (muzica în sistemul ritului ortodox), cumularea funcțiilor cultice și estetice, etc.” [10, p. 169]. Pentru studiul nostru este relevantă și altă idee a autoarei care susține că „muzica religioasă din acest spațiu posedă un limbaj propriu, ce cuprinde metode specifice de abordare a temelor și subiectelor religioase. Astăzi compozitorii de muzică cu tematică religioasă se alimentează cu succes din întreg arsenalul tehnologic acumulat în decursul ultimului secol în muzica profesionistă modernă. Specificitatea domeniului, intersectându-se cu specificitatea perioadei, produce un tablou multidirecțional, policentric, nesincron, polietnic etc. al muzicii religioase contemporane” [ibid.].

Un alt aspect al temei propuse în articolul citat ține de studierea metodologiei muzicii religioase care ne-a ajutat la elaborarea poziției proprii: „Aplicarea sintetică a metodelor filosofice, general-științifice și muzicologice propriu zise situează metodologia cercetării muzicii religioase într-un concept polistratal al cunoștințelor științifice. Nu se exclude nici metodologia contemporană neliniară a tratării științifice a subiectului muzicii religioase, care constituie un sistem complex ierarhizat și deschis cu o evoluție istorică continuă. În același timp, fiecare element al sistemului reproduce în mod particular și dinamic procese de ordin general” [10, p. 170]. În continuare este abordat un subiect legat de categoria sacrului care devine în sec. XX „un element principal al concepțiilor religioase precum și al vieții spirituale a oamenilor” [ibid.]. În articol se menționează faptul că „tratarea lărgită a categoriei sacrului precum și a categoriei de spiritualitate este specifică societății moldovenești în general și intelectualității autohtone în special [8]. Elementele tradiției religioase ortodoxe sunt împletite sau chiar substituite cu arhetipuri și simboluri ale conștiinței folclorice și mitologice ale poporului român ori ale altor popoare străvechi” [10, p. 171].

I. Ciobanu-Suhomlin pune în vizor sorgintea muzicii bisericești. Ea evidențiază două branșe ale muzicii religioase autohtone: muzica religioasă de tradiție bizantină care capătă în Republica Moldova la începutul anilor '90 un sens aparte, de revenire la izvoare în căutarea identității românești, încadrându-se în procesele de reînviere și înviorare a straturilor autentice arhaice de folclor. A doua branșă este reprezentată de muzica corală *a cappella* de factura armonică în limba slavonă bisericească și se asociază cu cultura rusă. Bazându-se pe studiul lui I. Gardner, reputat cercetător al cântării ruse [77], autoarea articolului specifică faptul că tulpina creației religioase a compozitorilor ruși în sec. XIX a fost ramificată în două direcții. „Prima din ele, fiind reprezentată prin școala din Sankt-Petersburg formată în jurul Capelei Corale a Curții

Imperiale Ruse, a urmat calea muzicii occidentale, în special celei germane. Directorul Capelei D. Bortneanskii, inițiind procesul de prelucrare corală (armonizare) a melodiilor tradiționale bisericești, a preferat totuși o înveșmântare armonică a coralului de tip german. Direcția a doua, reprezentată de școala moscovită, dimpotrivă, se poziționează ca un curent de inspirație națională, care continue tradiția multiseclară a cântării religioase ruse. <...> Având în vedere că atât G. Musicescu, cât și M. Berezovschi au studiat la Sankt-Petersburg, am putea face unele concluzii preliminare privind orientarea stilistică a creațiilor corale compuse de cei doi întemeietori ai componisticii corale religioase de esență modernă din spațiul românesc” [10, p. 171]. De asemenea, cercetătoarea subliniază faptul că „ambele mari tradiții au dat roadă în creația compozitorilor autohtoni, însă muzica corală armonică continue să persiste în slujbele bisericești, asamblate cu creații religioase ale compozitorilor ruși. Muzica de stilistică bizantină, chiar și cea de textură corală, se percepe ca una „străină”, neadaptată auzului enoriașilor locali, în timp ce sonoritatea corului mixt *a cappella*, de textură armonică în limba română este considerată una tradițională” [10, p. 172].

Un fapt important evidențiat de către I. Ciobanu-Suhomlin în articolul vizat îl constituie clasificarea autorilor de muzică religioasă în două categorii: „Primii s-au promovat ca profesioniști de strănă și compun în strictă corelare cu canoanele ortodoxiei, muzica acestora fiind destinată interpretării în cadrul slujbelor religioase. Printre ei de obicei se află fețe bisericești sau conducători ai corurilor din lăcașele sfinte. Compozitorii care utilizează cu libertate cântările bisericești sau textele canonice, sau se bazează în creațiile lor pe funcția ritualică, sacrală a muzicii eclesiastice aparțin altei categorii de profesioniști, și anume, celor cu inspirație artistică liberă” [ibid.].

Din punct de vedere teoretic, prezintă interes clasificarea muzicii în trei grupuri diferite conform criteriului *destinării sale funcționale*: 1) muzică bisericească propriu-zisă (cântată la strănă); 2) muzică spirituală de concert și 3) muzică spirituală universală, care poate fi interpretată atât la strănă cât și în sălile de concert.

Astfel, se disting curentele: 1) bisericesc, 2) laic cu tematică religioasă și 3) laic-bisericesc.

În baza criteriului ce se referă la *modul de interpretare* se deosebește: 1) cântarea monodică bisericească, 2) cântarea corală *a cappella* bisericească sau bisericească de concert, 3) muzica vocal-instrumentală sau muzica instrumentală cu tematică religioasă [10, p. 172].

În muzicologia autohtonă, pe lângă studiile în care se reflectă activitatea artistică a compozitorului V. Ciolac, se evidențiază un șir de cercetări ce țin de investigații în domeniul muzicii instrumentale sau corale, de identificarea anumitor particularități sau de prezentarea tabelului cronologic al lucrărilor autorului. Astfel, de un real folos a fost catalogul elaborat de

I. Ciobanu-Suhomlin intitulat *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*, în care se conțin informații utile din punct de vedere istoriografic, deoarece prezintă referințe cu privire la premiera lucrărilor lui V. Ciolac și la ordonarea lor cronologică [11]. De asemenea catalogul conține clasificarea compozițiilor din punct de vedere al genurilor, după cum și date precise privind componența interpretativă, se indică titlurile lucrărilor, anul compunerii, după care urmează informații referitoare la interpretarea lucrării.

Alte aspecte ce vizează sfera muzicii sacre au fost elucidate în articolele muzicologilor N. Ozarenskaia, V. Galaicu, P. Rotaru [41, 45, 47].

Cercetătoarea Tatiana Muzâca a prezentat o parcurgere sumativă a activității componistice a lui V. Ciolac, pornind de la afirmația precum că artistul aparține generației compozitorilor moldoveni care continuă tradițiile muzicale vechi, concentrându-se asupra ideii de renaștere a muzicii religioase [30].

Elena Nagacevschi este unul din muzicologii autohtoni ce se ocupă sistematic de studierea creației componistice a lui V. Ciolac. Pe lângă articolul în care este reflectată activitatea artistică a compozitorului [38], cercetătoarea în articolele sale însumează un șir de observații asupra lucrărilor autorului. Spre exemplu, în studiul *Creația instrumentală a lui Vladimir Ciolac* autoarea evidențiază unele aspecte ale compozițiilor din domeniul vizat [33], sunt propuse caracteristici succinte, dar prețioase din punct de vedere al continuității și inovațiilor ce se reliefează în lucrările instrumentale ale compozitorului. De asemenea, sunt schițate pe scurt unele informații privind lucrările compuse pentru orchestra de coarde – *Stampă, Noapte de Crăciun, Dyptych, Luttuoso* pentru orchestra simfonică: *Psalmodie, Memoria*, precum și cele pentru orgă – *Le tombeau*. Tot în articolul nominalizat autoarea oferă lista integrală a creațiilor lui Ciolac din perioada anilor 1981–2007, încadrată într-un tabel, unde sunt specificate unele date despre anul compunerii și prima interpretare a lucrărilor, informații ce au servit drept indici utili pentru studiul nostru.

Articolul intitulat *Creația corală a lui Vladimir Ciolac* [32] de E. Nagacevschi cuprinde un sumar succint al genurilor muzicii corale abordate de către compozitor pe parcursul activității sale artistice. Autoarea accentuează faptul că lucrările corale au o importanță majoră în creația compozitorului situându-se pe o poziție centrală. Spre regret, E. Nagacevschi nu propune nici o clasificare, limitându-se doar la lista integrală a compozițiilor corale semnate de V. Ciolac, iar parcurgerea sumară ține de conținutul emotiv al lucrărilor.

Pe lângă articolele informative cu privire la activitatea compozitorului, au fost elaborate și studii științifice în care se efectuează cercetări ce presupun conturarea diferitor aspecte ale creațiilor în parte. Printre acestea menționăm articolul publicat de T. Muzâca, intitulat

*Particularități de gen ale Requiemului de Vladimir Ciolac.* Autoarea pornește de la ideea contrapunerii conflictuale „dintre două sfere tematico-figurative – una tragico-funebră și alta limpede, senină și plină de optimism” [30, p. 127] ce constituie reperul întregii lucrări. Cercetătoarea evidențiază structura tradițională a *Requiemului* alcătuit din cinci părți, oferind o caracterizare succintă a fiecărui compartiment din punct de vedere al formei și semanticii. În concluzie, T. Muzâca subliniază că „*Requiemul* de V. Ciolac se încadrează în cele mai bune tradiții ale genului. Fără a li se supune întru totul, autorul a știut să îmbine principiile sintezei de gen cu mijloacele de expresivitate moderne” [30, p. 130].

Un alt aspect este relatat de Larisa Balaban în articolul *Requiemul de V. Ciolac: particularități de compoziție și dramaturgie*. Cercetătoarea remarcă schimbările pe care le face compozitorul în structura tradițională a requiemului prin diverse procedee de îmbinare a unor părți și omiterea altora. Unul din factorii ce-l determină pe autor să recurgă la o astfel de modalitate pentru constituirea formei, reiese din tratarea artistică a textului canonic. În legătură cu acest fapt L. Balaban atestă tendința de exprimare laconică, ce se manifestă prin structurarea și succesiunea părților. De asemenea, ea menționează, „caracterul de repriză al textului este utilizat de compozitor în procesul de formare al unor construcții de tip arcadă” [5, p. 137]. Cercetătoarea atrage o atenție deosebită laturii modal-armonice, rolului acompaniamentului, facturii corale, ce contribuie la etalarea nuanțelor de tragism, dramatism, după cum și a sferei lirico-filozofice.

O altă lucrare ce continuă lista compozițiilor lui V. Ciolac care se atribuie muzicii catolice și reprezentată în studiile cercetătorilor din Republica Moldova este *Stabat Mater*. O analiză muzicologică sumară este realizată de Emilia Moraru, autoarea evidențind nu atât caracteristicile stilistice ale lucrării, cât latura semantică redată prin prisma limbajului armonic dezvoltat, nuanțelor dinamice, poliritmiei etc. [29].

Un studiu mai profund al lucrării nominalizate cu o caracteristică a particularităților limbajului muzical și a dramaturgiei aparține cercetătoarei Elena Sambriș [177]. Vorbind în mod succint despre activitatea compozitorului, ea propune o clasificare a compozițiilor semnate de acesta în două grupuri – cele ce aparțin cultului ortodox și cele atribuite ritului catolic. De asemenea, cercetătoarea afirmă: „*Stabat Mater* de V. Ciolac este una din acele compoziții de la sfârșitul secolului XX, ce redă imaginea divină, plină de tristețe și amărăciune, dar care totuși descoperă începutul liric” [177, p. 23]. În continuare, ea accentuează faptul că V. Ciolac tratează textul de limbă latină ca un detentor al conținutului sacral, conturând semantica criptică a acestuia. Astfel, anume textul este cel ce determină dezvoltarea liniei dramaturgice a lucrării, reliefând desfășurarea treptată a ideii de bază, ce aduce la formarea unei sfere imagistice unice.

Un procedeu specific pentru V. Ciolac devine evidențierea anumitor cuvinte-cheie, ce conțin ideea poetică principală. Dintre figurile muzical-retorice, E. Sambriș menționează existența simbolurilor tradiționale de suspin, amărăciune, suferințe redată prin prisma intonațiilor de secundă mică, iar în ceea ce privește melodica *Stabat Mater*, autoarea evidențiază procedeele de psalmodiere, recitare, scandare a textului, prezența cărora dovedește faptul că Ciolac „îmbină particularitățile expunerii verbale și vocale ale textului, după cum și a intonării cantabile” [177, p. 25]. În concluzie, E. Sambriș constată că „particularitățile stilului lui V. Ciolac sunt determinate de sinteza diverselor tradiții, combinarea diferitor tehnici, ce se extind la toate nivelele opusului, cel compozițional, sintactic, intonativ. Autorul unește mijloacele de expresie medievale, baroce și a epocii clasice <...> ca urmare, apare o sinteză neobișnuită a stilisticii bisericești gregoriene și tradițiilor baroce cu tehnica de scriere contemporană ” [177, p. 26].

O analiză din perspectiva stilistică și a limbajului muzical este relevată în articolul L. Balaban *Stabat Mater de Vladimir Ciolac: particularități compoziționale și de gen*. Autoarea oferă informații succinte ce țin de istoria apariției genului, evidențiind importanța acestuia în cultura muzicală occidentală, ramificarea lui în două branșe – cea bisericească și concertistică. De asemenea, autoarea descoperă trăsături specifice muzicii sacre ce pot fi depistate în modul de tratare a textului și în metodele de corelație a textului și a muzicii care, grație mijloacelor utilizate, întruchipează conținutul ideatic religios, ca unul din reperele centrale ale lucrării nominalizate. Totodată, sunt menționate și „elementele specifice ramurii concertistice precum expresivitatea intonațională, folosind moduri minore, și cea armonică care se evidențiază prin disonanțe, alterații, modulații frecvente, cromatizarea scriiturii muzicale etc.”. Cercetătoarea a ajuns la concluzia că „autorul a reușit să contopească în lucrarea sa limbajul tradițional al muzicii culte cu unele tehnici componistice inovatoare” [6, p. 191].

Articolul Ludmilei Paciulea reprezintă o încercare de a schița anumite aspecte ce țin de istoricul genului și de a caracteriza succint conținutul și structura lucrării lui V. Ciolac [42].

Un studiu mai amplu este realizat de Svetlana Țircunova, – *Despre compoziția și unele principii de organizare a formei în Magnificatul de V. Ciolac* [204] – care expune elementele principale de structurare a formei, tematismului, după cum și cele ale limbajului armonic și a facturii. Evidențiind anumite caracteristici ale tempourilor utilizate de autor, cercetătoarea a constatat că predominarea mișcărilor moderate mărturisește despre prezența conceptului antropocentric deoarece, astfel de tempouri corespund cu viteza proceselor vitale umane. Analizând în detaliu lucrarea, autoarea concluzionează: „1. În legătură cu faptul că V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii medievale, compoziția *Magnificatului* în mare măsură este determinată de principiile de organizare ce provin din tradițiile coralului gregorian și din genurile epocii *Ars Antiqua*. Axarea pe normele de gândire preclasice aduce la predominarea formelor

plenare, deschise, fără repriză. 2. În lucrarea lui V. Ciolac sunt utilizate diverse principii – identității, contrastului și repetărilor variate. Ultimul se realizează într-o formă variantică și devine predominant în toate laturile și la diferitele nivele ierarhice ale textului muzical. 3. Sinteza originală a celor trei principii de bază a dezvoltării materialului muzical (cu predominarea formei variantice) în *Magnificat* de V. Ciolac devine o particularitate stilistică importantă a lucrării date și probabil se atribuie la componentele de formare a stilului creației compozitorului la general” [204, p. 140]. Analiza detaliată a lucrării ne oferă posibilitatea de a ne axa pe rezultatele obținute de S. Țircunova în cadrul investigației și, în același timp, de a aborda o nouă problematică legată de creionarea reperelor semantice în *Magnificat*, deoarece aspectul dat nu a fost reflectat în articolul vizat.

O altă compoziție amplă a lui V. Ciolac oglindită în muzicologia autohtonă este *Messe* pentru cor, soliști, orchestra camerală și orgă, care a fost analizată foarte amănunțit din punctul de vedere al formei desfășurării dramaturgiei și a interpretării textului canonic, în articolul cercetătoarei Margarita Belâh [72]. Analiza aprofundată efectuată de autoare a servit drept un suport important pentru teza dată. Studiind investigațiile științifice expuse pe paginile articolului în cauză, am ajuns la concluzia că este necesar de a urmări continuitatea și, în același timp, de a scoate în evidență anumite repere ce țin de tradițiile muzicii eclesiastice, realizate de compozitor în perimetrul lucrării date. Astfel, în compartimentul 2.1 al prezentei teze, – *Interferențele stilistice în Messe lui V. Ciolac* – vom încerca să evidențiem anumite legături ce au apărut pe parcursul analizei comparate cu lucrarea lui W. A. Mozart – *Krönungsmesse in C-dur* care, în opinia noastră, a servit drept model primar pentru conturarea conexiunilor muzicale cu *Messe* de V. Ciolac.

E. Nagacevschi subliniază faptul că V. Ciolac este la moment unicul compozitor din țară, care a abordat genul de Misă, ca și pe cele mai cunoscute texte sacrosancte latine, semnând compoziții de dimensiuni ample – *Requiem*, *Stabat Mater*, *Magnificat* și miniaturi corale cum sunt *Miserere*, *Ave Maria*, *Laudate Dominum* ce ocupă un loc important în palmaresul artistic al compozitorului. De asemenea, cercetătoarea remarcă faptul că în creația lui V. Ciolac, de la o compoziție la alta, se conturează treptat tendința unei influențe stilistice a compozițiilor bisericești de tradiție ortodoxă asupra celor religioase de concert de inspirație catolică. „Lucrul paralel în ambianța muzicală a ortodoxiei (cu texte în română și în slavona bisericească) și în cea a catolicismului (cu texte latine) îl face să intuiască înrudirea dintre ele și rădăcinile lor comune” [36, p. 43].

Pe paginile articolului dedicat *Misei* de V. Ciolac E. Nagacevschi înaintează ipoteza cu privire la integrarea lucrărilor muzical-spirituale ale compozitorului într-o structură comună: „privite în ansamblu, compozițiile cu texte latine în creația lui V. Ciolac se divizează în trei

compartimente ce se suprapun pe secțiunile constitutive ale formei-sonată” [36, p. 43]. Această supoziție a E. Nagacevski poate fi apreciată doar ca o aluzie la o „macro-formă de sonată”, care rămâne la discreția autoarei. În același timp, ea presupune că, prin abordarea acestui gen medieval, V. Ciolac încearcă, la fel ca și alți compozitori din sec. XXI, să readucă în actualitate valorile eterne pierdute pe parcursul unei perioade îndelungate. Ca urmare, E. Nagacevski remarcă: „V. Ciolac readuce conceptul de *communio*, *соборность* în genul bisericesc catolic” [ibid].

Un alt cadru reflectat în perimetrul investigațiilor din muzicologia autohtonă este legat de ramura muzicii bisericești de rit ortodox, ce ocupă un loc important în creația compozitorului. L. Balaban a elaborat un șir de articole științifice în care elucidează în mare parte muzica corală a lui V. Ciolac. În studiul *Priveghere de Vladimir Ciolac: particularități compoziționale și de gen* autoarea evidențiază un șir de particularități stilistice și compoziționale ale lucrării, referindu-se, în primul rând, la structura ciclului și remarcând faptul că acesta este organizat conform succesiunii din cadrul serviciului divin ortodox, fiind orientat astfel spre o expunere neconflictuală a imaginilor muzicale [63]. Forma opusului se centrează pe elemente compoziționale specifice pentru muzica religioasă corală de tradiție ortodoxă. Conducerea vocilor se bazează pe principiul clasic de mișcare treptată, turațiile melodice se deosebesc prin caracterul cantabil și târăgănat, în alte cazuri predomină maniera declamativă ce este specifică de fapt pentru genul dat. Metodele principale de dezvoltare a materialului muzical se axează pe diverse procedee polifonice. Utilizarea liberă a disonanțelor în *Priveghere* aduce, într-o oarecare măsură, anumite dificultăți de ordin interpretativ, de altfel, creând și senzația că nu corespunde cerințelor serviciului divin ortodox.

*Imnele sfintei Liturghii* de V. Ciolac este o altă lucrare studiată de L. Balaban [64] ce aparține cultului ortodox. Autoarea observă o anumită continuitate în abordarea genului de muzică religioasă în componistica autohtonă, începând cu fondatorii artei corale din secolul XIX, în special G. Musicescu, M. Berezovski și E. Mandicevski. În același timp, ea depistează anumite particularități ale scriiturii armonice ce demonstrează legătura dintre compozitorul contemporan și reprezentanții școlii componistice ruse – A. Arhanghelskii, A. Kastalskii, P. Cesnokov – în ceea ce privește urmarea unor modele caracteristice pentru muzica eclesiastică.

Pe lângă opusurile ce se atribuie domeniului muzicii religioase și ocupă un loc de frunte în palmaresul artistic al compozitorului, creația sa demonstrează o varietate de abordări ce țin de diversitatea tematică și experimentarea în cadrul mai multor genuri ale muzicii instrumentale, vocal-instrumentale. Aceste opusuri, ce datează din diferiți ani au apărut pe parcursul activității artistice a compozitorului, de asemenea sunt cercetate sub diferite aspecte în muzicologia autohtonă.



Este cert faptul, că cea mai mare parte a creației lui V. Ciolac o alcătuiesc compozițiile corale ce se axează pe o tematică religioasă, care, la rândul lor, au fost clasificate în două grupuri: primul, cuprinde opusurile care fac parte din cultul ortodox (*Priveghere, Imnele Sfintei Liturghii ale lui Ioan Gură-de-Aur*), creațiile din al doilea grup aparțin cultului catolic (*Requiem, Stabat Mater, Miserere, Ave Maria, Laudate Dominum, Magnificat, Messe*).

Studiile menționate pe parcurs și citate în lucrare precum și altele cu o tematică adiacentă, dar mai puțin semnificative, au contribuit la constituirea bazei metodologice a cercetării noastre. Deși creația compozitorului se află permanent în vizorul muzicologilor din Republica Moldova, totuși există lacune în ceea ce privește acumularea observațiilor științifice și sistematizarea acestora, aplicarea metodelor contemporane, în special, a celor ce se înscriu în cadrul tematicii interdisciplinare în domeniul muzicii religioase, precum și al spațiului sacral universal și aportului componistic individual etc.

Reieșind din argumentele prezentate mai sus, ipoteza de cercetare pentru studiul de față poate fi formulată astfel: lucrările în genurile muzicii catolice semnate de V. Ciolac relevă mai multe legități stilistice care ne permit să pătrundem în metoda de creație a compozitorului. Însăși metoda de creație a compozitorului poate fi descrisă în felul următor: bazându-se pe canoane (modele sau invariante) ale genurilor muzicale religioase specifice cultului catolic, compozitorul V. Ciolac propune o abordare proprie, incluzând în perimetrul intereselor sale creative tradițiile muzicale europene care s-au format în lucrările muzical-spirituale ale lui J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Brahms, A. Dvořák ș.a., opusurile cărora reprezintă valori incontestabile și în același timp, repere stilistice pentru creația compozitorului din Republica Moldova.

**Problema științifică propusă spre soluționare** se referă la *poetica muzical-istorică a muzicii spiritual-religioase* și rezidă în *identificarea aspectelor generale* legate de *modelarea stilistică* a genurilor muzicale de sorginte catolică în creația lui V. Ciolac, abordare ce va conduce la *definirea metodei sale componistice*, în perspectiva *evaluării aportului compozitorului* la în procesul de revigorare a tradițiilor muzicii religioase autohtone.

**Scopul lucrării** constă în cercetarea trăsăturilor stilistice ale creațiilor cu tematica religioasă ale lui V. Ciolac, în baza caracteristicilor (parametrilor, tiparelor) principale ale genurilor muzicii catolice și a tradițiilor multisekulare de abordare componistică a acestora.

**Obiectivele principale** ale cercetării:

- evaluarea canoanelor (invariantelor sau modelelor primare) genurilor eclesiastice în domeniul muzicii catolice care se află în perimetrul intereselor de creație ale compozitorului V. Ciolac;
- elucidarea specificului de tratare a textului în lucrările spirituale ale lui V. Ciolac;

- identificarea parametrilor structurali, stilistici și semantici ai lucrărilor semnate de V. Ciolac în procesul de analiză a opusurilor care aparțin genurilor muzicii liturgice și extra-liturgice de cult creștin occidental;
- caracterizarea metodelor componistice de construire a lucrărilor, inclusiv modului de selectare a tematismului, a mijloacelor de expresie muzicală identificate în procesul de dezvoltare a materialului muzical etc., justificarea celor mai importante tehnici componistice a compozitorului;
- detectarea elementelor stilistice, tipice, pe de o parte, și, pe de altă parte, originale în lucrările analizate, corelarea propriilor observații cu modelele și metodele cunoscute de abordare a genurilor din punct de vedere stilistic;
- evidențierea aportului compozitorului la îmbogățirea repertoriului componistic autohton precum și la promovarea direcției spiritual-religioase a muzicii contemporane.

### 1.3. Concluzii la capitolul 1

Muzica spirituală contemporană reprezintă un subiect de studiu științific abordat pe larg în literatura muzicologică. Totuși, comparativ cu cercetările care vizează domeniul muzicii bisericești, pe de o parte, și creația muzicală de sorginte religioasă din perioadele Barocului, Clasicismului și Romantismului, pe de altă parte, numărul lucrărilor dedicate opusurilor cu tematică sacră ale contemporanilor noștri este mai mic. Problematika investigațiilor se deosebește printr-un grad sporit de diversitate, însă, nu toate viziunile științifice evidențiate în articolele și monografiile menționate pe parcursul capitolului 1 sunt actuale pentru tema tezei de față. Putem remarca cele mai importante și relevante aspecte științifice ale creației muzical-religioase reflectate în cadrul acestora.

1. Existența într-un cadru ritualic a genurilor spiritual-muzicale din spațiul liturgic condiționează căutarea unor abordări specifice pentru cercetare în domeniul practicii liturgice și a muzicii spirituale.

2. Conceptul de *muzică sacră* (spirituală) include toată muzica scrisă pe texte biblice și liturgice, precum și pe texte într-un fel sau altul legate de tematica religioasă și practica de interpretare atât bisericească, cât și de concert.

3. În procesul de cercetare s-a constatat că baza terminologică a muzicologiei privind muzica bisericească se află în proces de formare.

4. Perechea de noțiuni *liturgic – extra-liturgic* se utilizează în studiile muzicologice în calitate de criteriu general pentru clasificarea genurilor imnografice și, în special, a lucrărilor muzicale scrise în baza lor, independent de confesie.

5. Dihotomia *muzica liturgică* și cea *spirituală de concert*, evidențiată în muzica bisericească, se referă la mijloacele muzicale de realizare a canoanelor de gen.

6. Studiul istoriografic a demonstrat că cercetarea problemei anunțate este imposibilă fără a recurge la studiul modelului canonic al cântării eclesiastice creștine și a metodelor de aplicare a acestora în contextul stilurilor de autor.

7. Sistemul de canoane muzical-liturgice creștine în cultura europeană este studiat de pe poziții estetice, culturologice și muzical-tehnologice, determinând în mare măsură elaborarea metodologiei de cercetare a lucrărilor muzicale ce se încadrează în spațiul conturat.

8. Realizarea canoanelor se efectuează în anumite condiții stilistice, din acest motiv spectrul larg de probleme legate de noțiunea de stil devine foarte actual în contextul formării conceptului de studiu și a metodelor de cercetare.

9. În pofida faptului că teza de față se focusează pe investigarea genurilor muzicale de geneză catolică, totuși, viziunile artistice ale compozitorului Vladimir Ciolac sunt determinate în mare măsură de adevărul sa la confesiunea ortodoxă, fapt ce dictează și modalitățile de abordare a acestora.

10. Cu toate că noțiunea de canon și formele de realizare a acestuia în materia muzicii religioase atrage atenția și eforturile insistente ale muzicologilor și culturologilor contemporani, rezultatele concrete de abordare artistică a compozitorilor necesită de fiecare dată o interpretare științifică individuală reieșind din poziția creativă, metodele de lucru și limbajul muzical propriu. Un exemplu elocvent în acest sens îl reprezintă opusurile muzicale spirituale semnate de V. Ciolac.

## 2. REACTUALIZAREA TRADIȚIILOR MUZICII CATOLICE ÎN CREAȚIILE RELIGIOASE LEGATE DE CHIPUL MÂNTUITORULUI

În a doua jumătate a secolului XX în componistica modernă se evidențiază tendința de reînviere a genurilor muzicii religioase. În special o abordare mai amplă a acestora se distinge în cultura muzicală universală de după cel de-al Doilea Război Mondial, când tematica pacifistă sau cea legată de viață și moarte primesc o desfășurare largă în creația compozitorilor din diferite țări. Revenirea la valorile moral-spirituale continuă și după destrămarea Uniunii Sovietice și căderea regimului ateist. Astfel, în majoritatea țărilor unde a predominat ideologia comunistă se conturează o tendință de reactualizare a muzicii religioase. Acest fapt s-a manifestat și în cadrul culturii muzicale din Republica Moldova.

În panorama componisticii contemporane autohtone se înscriu creații care dovedesc un spectru larg de abordări și reflectă diferite aspecte ale culturii muzicale naționale. Totuși, una din temele ce se afirmă mai ales la începutul anilor '90, odată cu schimbările produse în societate, este legată de o tendință nouă, și anume, revenirea la valorile spirituale care au constituit un suport important pentru cultura europeană pe parcursul mai multor secole. Artistul contemporan redescoperă arta trecutului, abordând genurile, formele, textele arhaice etc. pentru a le oferi o nouă viață, îmbogățindu-le cu diverse tratări, concepte, contexte etc. și plasându-le într-o zonă pluridimensională imensă.

Reflectarea tematicii religioase deschide un spectru absolut nou în componistica autohtonă, fiind abordată sub diferite ipostaze, provocând un interes deosebit, mai ales la confluența secolelor XX–XXI. Pentru unii compozitori adresarea la tematica religioasă devine un mod de a-și exprima propriile viziuni sau un suport spiritual ce contribuie la creșterea propriului potențial, pentru alții este o tentativă de a experimenta un domeniu nou. Tabloul creațiilor autohtone ce se axează pe subiecte religioase este foarte divers<sup>7</sup>: *Kadiş, De profundis* de Z. Tkaci; *Stihira* de P. Rivilis; *Oratoriul psalmilor, Noaptea Sfântului Andrei, Monolog pentru Maica Maria, Psalmul lui David nr. 109, Psalmul lui David nr. 50, Alleluja, Crucifixus, Immurile Sfintei Liturghii a Sfântului Ioan Gură de Aur* de T. Zgureanu; *Liturghia nr. 1 a Sfântului Ioan Gură de Aur, op. 22, Liturghia nr. 2 a Sfântului Ioan Gură de Aur, op.25* de S. Buzilă; *Hristos a Înviat, Requiem* de E. Mamot; *Tatăl nostru* de T. Chiriac; *Immurile Sfintei Liturghii, Priveghere, Immuri bisericești* de N. Ciolac; *Aeternam, Ave Maria, Pater noster (Tatăl nostru, Omne Hau), Stabat Mater, Misa, De profundis, Exodus I, Exodus II, Litanii, Плач Иеремии, Cmuxupa, Mariengebete, Kyrie, Alleluja I, Alleluja II, Rugă* de D. Chițenco; *Priveghere, Requiem, Stabat Mater, Immurile Sfintei Liturghii a Sfântului Ioan Gură de Aur, Magnificat, Messe, Ave Maria, Miserere, Salve Regina, Laudate Dominum, Hristos a Înviat* de

V. Ciolac; *Dies Irae* de V. Beleaev; *Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)*, *Tatăl nostru*, *Axion*, de Gh. Ciobanu.

Reprezentant al componisticii contemporane din Republica Moldova Vladimir Ciolac propune o tratare originală a tematicii religioase, acest fapt constituind aspectul fundamental ce-i traversează întreaga creație. Stratul religios reprezintă sursa centrală a muzicii sale, ce se manifestă prin larga și bogata diversitate a abordărilor genuistice pe parcursul întregii sale activități artistice. Modalitățile variate de a integra, în diferite genuri și specii ce aparțin anumitor branșe ale muzicii eclesiastice, intensele sale căutări de ordin religios, constituie pilonul spiritual, de o profundă originalitate artistică, al creației sale.

În procesul de creionare a profilului componistic a lui V. Ciolac am constatat că autorul nu se limitează doar la realizările artistice ce se înscriu în cadrul tradiției ortodoxe, dar face o tentativă reușită de a expune viziunile și aspirațiile proprii în muzica religioasă de origine catolică. Extinderea preocupărilor creative în spațiul muzicii catolice dovedește faptul că autorul a acumulat o experiență vastă în domeniul tradiției spirituale creștine în general.

Portofoliul componistic al lui V. Ciolac include următoarele opusuri de geneză catolică, care pot fi clasificate în prealabil în trei grupuri, în funcție de proporții și de legătura cu ritul creștin occidental, fiind aranjate apoi în ordine cronologică:

1. Lucrări spirituale de concert scrise în baza modelelor liturgice europene occidentale ale muzicii sacre, inclusiv:

- lucrări ample de „genetică” liturgică, cum sunt *Requiem* pentru cor, soliști și orgă (1995), *Stabat Mater* pentru cor și orchestra (1997), *Magnificat* pentru cor, soliști și orchestră (2004), *Messe* pentru cor, soliști, orgă și orchestră (2012);
- lucrări de proporții mai mici de proveniență liturgică catolică – *Miserere* pentru cor feminin *a cappella* (1995), *Ave Maria* pentru cor feminin și orchestră de cameră (1999), *Laudate Dominum* pentru cor mixt și orgă (2005), *Salve Regina* pentru cor, soliști și orchestră de coarde (2007).

2. Lucrări spirituale extra-liturgice, cu tematică spirituală, destinate pentru interpretarea concertistică instrumentală, precum:

- *Psalmodia* pentru orchestră simfonică (1999, dedicată jubileului de 2000 de ani ai creștinismului), *Adagio Noaptea de Crăciun* pentru orchestră de coarde (2000).

Astfel, abordarea genurilor muzicii catolice în creația compozitorului nu este un fapt ocazional, ci dimpotrivă, V. Ciolac manifestă un interes stabil pentru acest domeniu. Deși creațiile, care se înscriu în perimetrul conturat, nu sunt atât de numeroase din punct de vedere cantitativ, totuși din punct de vedere calitativ, ele pot fi apreciate ca fiind foarte importante, din

perspectiva de acumulare a experienței individuale creative a compozitorului, precum și a componisticii naționale în general.

Lucrările muzical-spirituale de concert scrise în genurile muzicii catolice pot fi divizate în două grupuri. Criteriile conform cărora se produce departajarea sunt determinați reieșind din tematica reliefată în cadrul acestora.

- Astfel, la *primul grup* pot fi atribuite creațiile ce se axează pe o tematică *hristologică* care reflectă chipul lui Iisus, ca Salvator și Mântuitor al lumii, imagine ce constituie reperul unificator determinant al predicamentului propus, desfășurând un tablou complex în care se reliefează diferite ipostaze ale ideii jertfirii Fiului lui Dumnezeu pentru salvarea omenirii. În același timp, poate fi urmărită și amplitudinea dimensională treptată a abordării genurilor – de la cele de dimensiuni mici spre altele mai ample: *Miserere* (1995), *Dies irae* (1995), *Requiem* (1995), *Laudate Dominum* (2001), *Messe*<sup>8</sup> (2012).
- Cel de-al *doilea grup* include creațiile, conținutul cărora este legat de chipul Maicii Domnului, relevat și în denumirea acestora, spre exemplu: *Stabat Mater* (1997), *Magnificat* (2003), *Ave Maria* (1999), *Salve Regina* (2007). Fiecare lucrare din șirul nominalizat reprezintă, de fapt, o abordare contemporană a genurilor ce înscriu o pagină considerabilă în istoria muzicii universale și care pe parcursul mai multor secole au demonstrat actualitatea nu doar a tematicii, dar și a semnificației sacrale percepute de compozitori și tratate absolut individual. În același timp, fiecare din acestea își dovedește apartenența la diferite genuri ale muzicii religioase, fie de dimensiuni mari sau mici. Ca urmare, factorul principal ce determină atribuirea lucrărilor enumerate la al doilea grup reiese din unitatea tematică reliefată care alcătuiește o ramură aparte în cultul catolic, fiind numită *mariologie*<sup>9</sup>.

Particularitatea esențială comună celor două grupuri se definește prin reactualizarea pe parcursul secolelor a genurilor circumscrise cultului catolic.

Totuși, tratând acest domeniu de pe pozițiile contemporaneității noastre, de la confluența secolelor XX–XXI, compozitorul nu a preconizat utilizarea liturgică a creațiilor sale, în baza canoanelor Bisericii Romano-Catolice și izvoarelor muzicale ale acesteia, el însuși fiind profund atașat de credința și trăirea creștină ortodoxă. Muzician devotat și sensibil, Vladimir Ciolac, însă, nu a putut ignora moștenirea extraordinară din domeniul muzicii spirituale de concert, pe care cultura muzicală europeană occidentală a acumulat-o pe parcursul mai multor secole. Textele liturgice și genurile de misa și recviem, *Stabat Mater* și *Magnificat* etc. au fost inspirate în creația sa componistică de modelele de gen ale tradiției muzicale catolice care s-au dezvoltat în decursul epocilor Barocului, Clasicismului și Romantismului și au dat roadă bogată în

capodoperele muzicii sacre precum *Înalta Misă* și *Magnificat* de J.S. Bach, *Requiem*<sup>10</sup> de W.A. Mozart, G. Verdi ș.a., *Stabat Mater* de G. Pergolesi, A. Dvořák ș.a.

Formele tipizate de expresie, așa-numitele „universalii imagistico-semantică” (A. Truhanova) care s-au cristalizat în arta liturgică pe parcursul secolelor, reflectând stilul unei anumite perioade istorice, cu viziuni proprii asupra lumii, sistem de valori estetice și artistice, precum și modalitățile de exprimare a acestora, au contribuit la perceperea acestor lucrări drept etaloane în domeniul muzicii spirituale de concert. Genurile muzicale respective au devenit modele de referință, păstrând informațiile despre conținutul și stilul tipic al acestora. Implementarea (sau interpretarea) de autor a modelelor selectate în lucrările compozitorilor contemporani se realizează în conformitate cu conceptele creative care se încadrează, totuși, în perimetrul condițiilor de bază ale genurilor respective. Muzicologul rus O. Urvanțeva consideră că „gradul de evoluție și de corecție stilistică într-o lucrare sau alta poate fi evaluat prin gradul de îndepărtare (sau de respectare – n.n.) de la modelul sau stilul de gen al muzicii sacre clasice” [195, p. 19]. În procesul de analiză a lucrărilor spirituale ale lui V. Ciolac scrise în genurile muzicii catolice vom încerca să identificăm și să caracterizăm modele de gen și de stil care au servit drept surse de inspirație pentru compozitor, precum și unele trăsături de interpretare individuală a modelelor alese care vor servi drept indicatori de originalitate în lucrările cercetate, semnalând, în același timp, gradul de îndepărtare de la mostra liturgică și cea de concert a tradiției muzicale respective.

## **2.1. Interferențe stilistice în *Messe* de Vladimir Ciolac**

*Messe* pentru cor, soliști, orchestră de cameră și orgă, cu participarea harpei și timpanelor, reprezintă o creație ce poate fi atribuită noilor direcții de abordare a muzicii religioase (a se vedea clavirul editat). Lucrarea în cauză a fost deja studiată sub diferite aspecte în articole științifice [72; 36]. Abordarea problemei ce ține de reactualizarea tradițiilor, însă, reprezintă un cadru nou plasat în spațiul investigațiilor științifice despre această creație. Subiectul propus are o importanță deosebită și în examinarea procesului de tratare contemporană a genurilor ce astăzi deja fac parte din istoria muzicii.

Pornind de la ideea lui V. Martînov despre *spațiul sacral nou* ce reprezintă încercarea artistului de a se opune dezmembrării lumii contemporane pe calea creării unei sinteze culturale noi, putem constata că procesul contemporan de sacralizare se realizează la intersecția diverselor tradiții și culturi. Îmbinarea lor formează o multitudine de contexte culturale noi, ce se leagă într-un text unic multidimensional, cu scopul extinderii *spațiului sacral*, existent în liturghie, în afara ei și a spațiului dat. Reactualizarea genurilor muzicii catolice de către compozitorul V. Ciolac constituie o tentativă de a dezvolta într-o nouă dimensiune tematica religioasă reliefată de

speciile tradiționale vechi în cadrul muzicii contemporane ce se desfășoară în zona *spațiului sacral nou*. Misa și recviem sunt genurile ce se înscriu în perimetrul formelor ciclice. „Ele fac parte din stratul lucrărilor de macronivel care implică structuri componistice ideatice vaste și se supun unei anumite sistematizări de evenimente marcate într-un rit” – subliniază N. Guleanițkaia [80, p. 320].

Cele două grupuri tematice ale lucrărilor menționate mai sus demonstrează la diferite niveluri procesul integrativ al întrepătrunderii tradițiilor religioase și ale celor laice. O altă particularitate comună a lucrărilor departajate se conturează în conceptul format de sursa religioasă creștină care determină logica structurării generale a compoziției creionată prin prisma subiectului concret. Punctul inițial de unificare a creațiilor menționate ce aparțin diferitor genuri devine conținutul spiritual, etic exprimat prin texte canonice și ritualuri, dar care fac parte deja din muzica laică.

*Messe* compusă de V. Ciolac reprezintă o lucrare de concert (engl. *Concert Mass*), deși genul abordat de autor aparține muzicii tradiționale a bisericești catolice (mai târziu și a protestanților). În situația dată, trebuie de menționat că întrepătrunderea genurilor artei muzicale laice și a celei religioase necesită evidențierea caracteristicilor esențiale legate de acest fenomen sintetic.

Procesul întrepătrunderii imaginilor și sistemelor verbale ce aparțin celor două zone specificate mai sus se derulează într-o lucrare artistică, fiind condiționat de gândirea creativă a compozitorului și constituie specificul conceptului lucrării. În concordanță cu acesta, se efectuează determinarea principiului selectării și combinării diverselor mijloace de expresie. Conturarea pilonului stilistic ce reprezintă un șir de constante și dominante evidențiază metoda de exprimare artistică a autorului grație căreia se relevă ideea lucrării, demonstrând tratarea individuală a procesului creativ derulat de compozitor. În această ordine de idei, problema actualizării tradițiilor asigură cadrul în care pot fi urmărite desfășurarea și gradul de transformare a tuturor elementelor implicate în procesul creativ, la nivel conștient sau intuitiv. Punctul de pornire în acest caz îl constituie „lucrările, modelele primare ale cărora sunt luate din lumea ontologică (mai bine zis din existența religioasă) și care vorbesc cu ascultătorul într-o limbă specifică, consonantă obiectului și, în același timp, o limbă înțeleasă, nu ruptă din lexicul muzical-poetic cunoscut” [80, p. 254]. Prin urmare, este necesar de a cerceta „trăsăturile morfostructurii stilului artistic” (termenul lui A. Losev), acele „modele primare viabile”, (citad adus după N. Guleanițkaia [80, p. 15]), ce participă la derularea discursului artistic, dar și a complexului mijloacelor de expresie, utilizate de autor pentru realizarea imaginii propuse, precum și a conceptului ideatic în compoziția laică.



Asimilarea genurilor tradiționale ale muzicii religioase în cea laică este posibilă la cel puțin trei niveluri.

- Primul, *conceptual*, poate fi descris prin prisma ideilor filosofico-religioase, prezența cărora se conturează în conținutul lucrării fiind plasat în zona noime, sub formă de program (în cazul muzicii instrumentale) sau libret (în genul de operă) și text muzical-verbal (prin implementarea anumitor norme lingvistice ale muzicii bisericești).
- Cel de doilea nivel, al *canonului de gen*, poate fi urmărit în respectarea integrității întru chipării acestuia, a raportului între canon și stil, a corelării constantelor muzicii eclesiastice și celei de concert etc.
- La cel de al treilea nivel, cel al *includerii muzical-textuale*, pot fi descoperite următoarele posibilități de realizare: utilizarea procedeele artistice ce poartă un sens aluziv, funcția cărora în textul autorului constă în direcționarea spre anumite genuri sau intonații; stilizarea unor simboluri, cum sunt cântările bisericești, bătaia clopotului, etc.; citarea materialului muzical, de regulă, a cântărilor monodice.

Astfel, polistratificarea organizării lucrării muzicale este condiționată de extinderea conținutului ideatic și a mijloacelor de expresie din cadrul tradițiilor muzicii bisericești și reactualizarea lor la diferite nivele. Procedeele în care se reliefează modalitățile de utilizare a textului, sunt elemente importante, care apar în dialogul cultural-stilistic între tradiția laică și cea bisericească, și sunt aplicate rațional sau în baza memoriei asociative, contribuind la constituirea ideii autorului legată de stilistica lucrării. Componentele care reprezintă în lucrarea muzicală sfera noimei religiei (ideile religioase) sau structurii textuale (verbale și muzicale) alcătuiesc microspații care se integrează organic în textul autorului și nu distrug unitatea sa stilistică. Anume ele, de regulă, devin puncte de conexiune în structura semantico-compozițională a modelului muzical nou.

Unul din factorii primordialii ai tradiției muzicale religioase ce se evidențiază în *Messe* de V. Ciolac îl reprezintă textul canonic utilizat de compozitor. În acest caz, faptul apelării la textul tradițional poate îndeplini funcția de exprimare a propriilor constante spirituale profunde și, în același timp, a principiilor axiologice viabile, a ideilor și conceptelor ideatice, a impulsurilor epocii contemporane. Astfel, legăturile textuale și conceptuale cu sfera muzicii eclesiastice sunt prezente în creația analizată, demonstrând, în același timp, interesul deosebit pentru asimilarea tradițiilor muzicii bisericești care devine un reper important pentru exprimarea viziunilor proprii ale autorului. După părerea cercetătoarei ruse N. Guleanițkaia, acest fapt este condiționat de însăși procesul de conștientizare spirituală a temelor și subiectelor sacrale, ce presupune o atitudine personală, realizată în imagini sonore [80, p. 319].

Utilizarea *textului* canonic de către compozitor constituie un argument considerabil în demonstrarea faptului că autorul se adresează unei specii a muzicii bisericești catolice, iar, ca urmare, *genul* lucrării își are sorginea în spațiul muzicii sacre.

Discutând problema reactualizării tradițiilor muzicii religioase în contemporaneitate, vom aborda ramura occidentală a creștinismului, prin prisma reflectării particularităților de gen ale misei cristalizate în epoca Clasicismului. Secolul XVIII este marcat de continuarea procesului secularizării vieții sociale, ce-și lasă amprenta și în domeniul muzicii sacre care ocupă treptat un loc secund, în timp ce genurile muzicii laice se plasează pe poziții de frunte. Totuși, în cât privește sistemul de ierarhie a genurilor, muzica spirituală își păstrează importanța, deoarece anume scriitura creațiilor din cadrul genurilor bisericești servește drept indiciu al măiestriei compozitorului.

Schimbarea structurii interne a părților în misele din epoca Clasicismului, comparativ cu cele din Renaștere, nu era legată de principiile muzicale ale formării miselor, ci de o nouă tratare a textului. În prim plan se plasează etalarea emoțiilor, ca expresie muzicală a afectelor. Emotivitatea muzicii misei, însă, nicidecum nu diminuează importanța textului: muzica descoperă mai devreme decât literatura prezența în orișice text, dar mai ales în cel sacru, a subtextului și a contextului, contribuind la conștientizarea acestora de către ascultători. Totuși, trebuie menționat faptul că prezența afectului limitează oarecum perceperea textului. Predominarea absolută a modului major în *misele* lui J. Haydn și W. A. Mozart poate fi privită ca o reflectare a percepției lumii Divine, ca o calitate a realizării armoniei și adevărului. (Conform Catalogului tematico-bibliografic Hoboken-Verzeichnis<sup>11</sup>, al creațiilor de Joseph Haydn editat de muzicologul olandez Anthony van Hoboken, din cele 14 mise haydniene numai 2 sunt scrise în tonalitate minoră – *Nelson* Misa și un fragment al Mizei *Sunt bona* în *d-moll*). Anume atenția față de semantica și tradițiile, care s-au stabilit pe parcursul secolelor în legătură cu acest text, obligă compozitorii școlii clasice vieneze să-l ajusteze altfel decât compozitorii secolului al XVI-lea.

În semnificația profundă a textelor rugăciunilor, autorii creațiilor muzicale evidențiază, în fiecare caz aparte, doar un număr limitat de înțelesuri. Totuși, acest fapt devine un neajuns al procesului creativ care este ușor depășit grație influenței puternice a emoției, ce atrage spre compasiune chiar și ascultătorii neatenți sau indiferenți față de rugăciune. Însă, dacă muzica poartă un caracter solemn, festiv, atunci unde își găsește loc pocăința? Dacă regretul cu privire la propria imperfecțiune ajunge la deznădejde, atunci unde-i credința în mila lui Dumnezeu? Această discrepanță poate fi urmărită în *Misele* lui J. Haydn și W. A. Mozart, care rar sunt monotonale și monosemantice. De regulă, toate textele de rugăciune sunt bogate în sensuri și semnificații.

În a doua jumătate a sec. XX se evidențiază o tendință de reabilitare a muzicii spirituale din sec. al XVIII-lea, întrucât atitudinea critică a Bisericii Catolice față de creațiile religioase ale compozitorilor clasici vienezi a avut drept consecință tratarea acestora ca niște lucrări laice. Faptul menționat totuși este repus în discuție în cadrul revalorificării creației acestor compozitori din punctul de vedere al apartenenței, în special a miselor, la cadrul muzicii religioase. Acestei teme îi sunt consacrate mai multe cercetări științifice, însă scopul nostru este de a evidenția din șirul de lucrări religioase modelul primar pentru conturarea elementelor tradiționale ce sunt prezente în *Messe* de V. Ciolac. Anume acesta este unul din punctele de reper al abordării actuale a muzicii religioase în context laic, care se amplifică în perioada sec. al XVIII-lea, fiind actual și pentru practica contemporană. Compozitorii din această perioadă realizează lucrări în care se conțin, pe de o parte, abordări noi ale semnificațiilor textului canonic, iar pe de altă parte, tratări ale limbajului muzical bogat care oferă un suport considerabil pentru elucidarea principiilor morale și spirituale ale timpului lor.

Documentându-ne din mai multe surse cu privire la *misele* lui J. Haydn, am ajuns la concluzia că în muzica bisericească compozitorul rămâne sub influența *stilului galant*, care în sec. al XVIII-lea era sinonim al stilului liber, unul din elementele primordiale ale muzicii laice și, totodată, după părerea unor autori (a se vedea, de exemplu, [105, p. 14]), foarte potrivit pentru a exprima dragostea de copil (gingașă, suavă) și pietatea față de Creator. Particularitățile specifice pentru acest stil se remarcă prin predominarea facturii omofone, utilizarea tonalităților luminoase, turațiilor armonice simple, melodiilor de origine vocală, ritmului tipic pentru genurile de dans. Studiind *misele* de W. A. Mozart putem menționa faptul că, deși ele sunt compuse în perioada timpurie a creației compozitorului, totuși, dovedesc maturitate prin descoperirea spațiului sacral presupus de rugăciune, după cum și un caleidoscop bogat de afecte atât de specifice pentru muzica religioasă a Clasicismului.

O atenție deosebită merită *Krönungsmesse (Misa Încoronării)* de W. A. Mozart compusă aproximativ în anul 1779 cu ocazia sărbătoririi unei manifestări importante ce s-a desfășurat la biserica Înălțării de la Viena, unde în 1751 a fost încoronată icoana Maicii Domnului, acest eveniment fiind marcat anual. *Krönungsmesse* a fost înalt apreciată nu numai de contemporanii săi, dar și de teologii catolici din secolul XX, cum ar fi, spre exemplu, Hans Küng care menționează că muzica *Misei* redă cu o veridicitate extraordinară solemnitatea liturghiei și reliefează sensul textului [66, p. 134].

Studiind clavirele *Mesei* de V. Ciolac, *Krönungsmesse* de W. A. Mozart am ajuns la concluzia că între aceste două lucrări există un șir de conexiuni. În opinia noastră, anume această lucrare poate servi drept model primar pentru asimilarea tradiției în creația autorului contemporan. Un prim argument în favoarea acestei ipoteze este denumirea originală a opusului

lui Mozart, și aici este necesar să specificăm că autorul îl intitulează în limba germană *Messe in C-dur* sau *Krönungsmesse* KV 317. V. Ciolac, la rândul său, își denumește lucrarea *Messe*, fără o specificare adăugătoare, deoarece aceasta nu a fost compusă cu ocazia unui eveniment bisericesc, ci reprezintă o creație de concert. Titlul german de *Messe* și nu *Misa* din latină care se întâlnește de regulă în denumirile lucrărilor ce se atribuie acestui gen din diferite perioade vorbește despre predilecția lui V. Ciolac pentru creațiile reprezentate în perioada clasică care îmbină armonios elementele specifice muzicii religioase și a celei laice. Abaterea de la termenul canonic ce vine din limba latină este deja un prim pas spre pătrunderea și demonstrarea schimbărilor ce s-au produs în cultul catolic pe parcursul mai multor secole.

O altă conexiune vizibilă se evidențiază și în structura lucrărilor compozitorilor, ambele având același număr de părți (a se vedea schema propusă de noi în Tab. 2.1, comparativ, din Anexa 2). Urmărind structura *miselor* putem conchide că tempourile în care sunt scrise părțile prezintă o diferență nesemnificativă. Remarca *maestoso* persistă în ambele lucrări și accentuează caracterul solemn ca una din trăsăturile specifice acestui gen. Evident, fiecare compozitor reliefează cu remarca de solemnitate partea care o consideră din punctul său de vedere mai importantă. Este necesar de a menționa faptul că modul de organizare a misei tradiționale conturează o formă alcătuită din cinci părți, și anume: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Benedictus*, formând, de regulă, un compartiment în cadrul *Sanctus*-ului. Atât W.A. Mozart cât și V. Ciolac se abat însă de la structura tradițională, evidențind *Benedictus* ca o parte separată. O astfel de divizare nu reprezintă o inovație. Din contra, acestea se întâlnesc frecvent nu doar la W. A. Mozart, ci și în *misele* lui J. Haydn. V. Ciolac de asemenea optează pentru această formă din șase părți și nu pentru cea tradițională, profilând prin tempoul *Andante maestoso con espresso* importanța acestei secțiuni.

Elucidarea conținutului ideatic al misei poate fi determinată ca „o acțiune, care influențează puternic sufletul și imaginația omului credincios ce se află în biserică, fiind cuplată cu efectul profunzimii tainei simbolice, textelor sacre, muzicii cântărilor spirituale, picturilor etc.” [200, p. 41]. Momentul culminant îl reprezintă *împărtășirea* cu jertfa simbolică adusă de Hristos prin răstignirea pe cruce, evidențierea trăirilor psihologice ce conduc spre renovarea spirituală.

Pentru identificarea altor conexiuni este necesar de a urmări modul de structurare a părților interne ale *Miselor* la ambii compozitori. Accentuarea atmosferei solemne este bine zugrăvită în *Kyrie eleison* din *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, acest fapt evidențindu-se prin remarca făcută de autor cu privire la tempo – *Andante Maestoso*. Denumirea de *Misa Încoronării* presupune întruchiparea unui tablou fastuos plin de măreție și solemnitate. Prezența formulei ritmice – optimea cu punct și șaisprezecimea evidențiată în cadrul ambelor *Mise*, devine

unul din factorii primordiali ce imprimă discursului muzical un caracter solemn. Mișcarea treptată, ascendentă a liniei melodice în perimetrul intervalului de cvartă cu repetarea unuia și aceluiași sunet de trei ori, vorbește despre prezența procedurii de declamare a textului. Această modalitate de evidențiere a anumitor cuvinte prin scandarea lor, bazată pe repetarea unuia și aceluiași sunet cu reliefaarea ritmului punctat, apare încă în secolele XV–XVI, fiind utilizată în creațiile mai multor compozitori, (spre exemplu, J.S. Bach anume așa începe *Misa in h-moll*). Astfel de procedee contribuie nu doar la pronunțarea deslușită a textului, dar și la crearea impresiilor afective.

Un alt element ce participă la zugrăvirea acestui tablou fastuos este schimbarea inopinată a nuanțelor dinamice de *f* și *p* ce duce la accentuarea primei silabe a cuvântului *Kyrie*. O altă figură utilizată frecvent în crearea stării de rugăciune care se ridică la ceruri este *anabasis* (figură retorică utilizată în sec. al XIV-lea în literatură, preluată mai târziu și în muzică, – începând aproximativ cu sec. al XVI-lea – ce se afirmă în creația componistică ca element ilustrativ). Motivul inițial expus de cor poate fi numit „motivul declamării”, care are o semnificație importantă pentru întreaga lucrare a lui W.A. Mozart, deoarece va apărea practic în toate părțile *Misei*, păstrând tenta de solemnitate, fapt ce coincide cu semantica întregii creații. Forma primei părți al acestei *Mise* este tripartită, secțiunile fiind departajate prin tempouri (*Andante Maestoso* – *Pui Andante* – *Andante Maestoso*). Autorul se dezice de tradiționala divizare a părții I *Kyrie* în strofe muzical-textuale și nu evidențiază *Christe* într-o secțiune aparte. În cazul dat, compozitorul cu ajutorul tempoului structurează *Kyrie 1* în două compartimente, unind cel de-al doilea cu *Christe eleison*, iar pe acesta cu *Kyrie 2*, după care urmează repetarea secțiunii *Kyrie 1*. Împărțirea în strofe muzicale conform arhitectonicii textului la reprezentanții școlii clasice vieneze deja nu se mai produce și acest fapt devine specific pentru ei, ca și utilizarea formei tripartite.

Prima parte – *Kyrie* din *Messe* de V. Ciolac conturează unele paralele cu secțiunea *Kyrie* din *Misa* mozartiană pe plan semantic după cum și la nivelul formulelor ritmice (optime cu punct și șaisprezecime). Deși compozitorul nu evidențiază prin remarca tempoului caracterul solemn al începutului părții (așa cum am întâlnit la W.A. Mozart), totuși senzația măreției puterii se persistă datorită formulei ritmice și nuanței dinamice de *ff* (exemplu 1.16). Accentuarea primei silabe a cuvântului după cum și a intervalului de cvartă descendentă, sugerează o exclamare contribuind la instaurarea unei atmosfere sacrale. Cercetătoarea M. Belâh menționează că „structura primei părți mărturisește despre detașarea cardinală de la normele canonice. În locul formei tradiționale <...>, compozitorul utilizează forma multipartită concentrică” [72, p. 180]. Muzicologa identifică două elemente în partida corului: „exclamările „*Kyrie*” axate pe intervalul de cvartă ce sună mai brusc, pătrunse de energie și dramatism și intonațiile „*eleison*” fiind mai

liniștite, echilibrate din cadență. Intervalele de cvartă descendentă interpretate de cor ce se aseamănă într-o oarecare măsură cu o exclamație vor îndeplini rolul leit-intonației în *Misă* ” [72, p. 180].

Semnificația profundă a textului *Kyrie eleison* constă nu doar în evidențierea stării de pocăință, ci presupune și prosternarea în față de măreției și înțelepciunii Creatorului, dorința omului de a se apropia de El, pietatea și conștientizarea propriei ființe ca o mică părțică a armoniei Divine, aceasta fiind doar o latură mică a semnificației textului scurt al rugăciunii repetate ce concentrează în sine o bogăție enormă de sensuri, descoperite treptat în dependență de starea lăuntrică a fiecărui creștin. Crearea atmosferei de rugăciune devine scopul final atât al lui W.A. Mozart, cât și al compozitorului contemporan V. Ciolac, deși, după cum am menționat, *Messe* face parte din domeniul muzicii de concert.

Astfel, putem concluziona că între primele părți ale *miselor* celor doi autori se evidențiază un șir de tangențe: a) prezența unei formule ritmice comune, b) tempoul *Andante*, c) măsurile de 2/4 și 4/4, d) utilizarea intervalului de cvartă (la W.A. Mozart intervalul de cvartă este profilat la început în cadrul mișcării melodice, pentru ca mai apoi să apară nemijlocit săritura de cvartă ce amplifică tenta măreției), e) prezența unui motiv inițial ca element primordial care va deține un rol important în întreaga creație, f) reliefaarea unui tablou solemn și crearea stării de rugăciune interiorizate. Deși V. Ciolac nu evidențiază caracterul solemn prin remarcă tempoului, totuși, tenta de măreție poate fi sesizată grație expresivității partidei corale, formulei ritmice menționate. Dramatismul care se evidențiază în secțiunea mediană a părții întâi este acoperit de atmosfera măreției, solemnității din încheiere. După dimensiuni, *Kyrie* din *Messe* de V. Ciolac este mai mare comparativ cu cel din *misa* de W. A. Mozart, prin aceasta fiind accentuată importanța semantică a părții întâi în cadrul structurii integrale a creației.

*Gloria* este cea de-a II-a parte, în care se vorbește despre evenimentul Nașterii Domnului vestită de îngerii; de aici provine și denumirea de *hymnus angelicus*, cu textul: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire”. În *misa* de W. A. Mozart, *Gloria* este scrisă în forma de rondo, textul oferind în mod special emotivitate materialului muzical. Reliefaarea stării de bucurie se realizează prin repetarea celor două teme ale refrenului în cadrul *Gratias, Quoniam, Cum sancto*, iar episodul major *Domine Deus* și cel în minor *Qui tollis* nu numai că divizează secțiunile, dar și corespunde semnificației afective zugrăvite în această parte.

Analiza minuțioasă a creației *Messe* de V. Ciolac, efectuată de cercetătoarea M. Belâh ne permite să evidențiem faptul că partea a doua – *Gloria* – este secționată în șase compartimente: *Gloria in excelsis Deo; Laudamus te; Domine Deus Rex coelestis; Domine Deus, Agnus Dei; Quoniam tu solus sanctus; Quoniam tu solus*, iar modul de structurare a secțiunilor conturează forma „strofică de motet ce este tipică pentru *misa* multivocală. O particularitate a materialului

tematic o constituie axarea pe intonațiile tricordice. Compozitorul utilizează diverse procedee de remetrizare, variere intonativă și ritmică, etc.” [72, p. 180]. O astfel de organizare a materialului tematic vorbește despre prezența unor conexiuni ce țin de subconștient, de intuiție, având un substrat al spațiului sacral și mai vechi decât cel prezent în lucrările clasicilor vienezi. Structura multipartită ce se conturează în *Misele* ambilor compozitori provine de la modul de organizare a textului care schițează anumite constituirii ale rândurilor textuale reieșind din tratarea individuală a autorului.

Dacă e să ne referim la partea a doua din *Misa* de W.A. Mozart, atunci putem menționa faptul că după dimensiuni ea depășește cu mult *Gloria* din *Messe* de V. Ciolac. Caracterul părților, însă, nu se deosebește radical, deoarece în ambele apare un tablou fastuos, deși la W.A. Mozart tenta solemnă este mai accentuată reprezentând în esență un imn măreț. Astfel, conexiunile se manifestă aici doar în cadrul semanticii, ce reiese din sensul textului canonic. Întrebuițarea diverselor procedee de remetrizare, variere intonativă și ritmică, divizarea modurilor, iar mai apoi și a menzurilor în partea a II-a creează impresia predominării cântărilor medievale desfășurate într-o manieră liberă. Acest fapt confirmă o legătura cu substraturile vechi ale muzicii bisericești.

*Credo* din *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart este scris în forma de rondo, unde refrenul este compus din două teme ce se repetă uneori împreună, alteori separat, – evident, o astfel de structurare rezultă din regruparea textului de către compozitor. Un rol important îi revine motivului inițial expus de cor (așa-numitul „motiv al declamării” expus în prima parte) în care se evidențiază formula ritmică de pătrime cu punct și optime, accentuând caracterul măreț, solemn și manifestând un anumit grad de asemănare cu partea întâia în ceea ce privește atmosfera și intonațiile comune. Evenimentele reflectate în text sunt conturate prin gruparea rândurilor ce formează secțiuni constitutive din cadrul formei rondo, ele fiind separate datorită tempoului, interludiilor, modalităților de interpretare.

În ceea ce privește structurarea părții a treia din *Messe* lui V. Ciolac, ne vom axa pe rezultatele obținute de M. Belâh, care afirmă: „*Credo* reprezintă o structură rondală liberă, în care funcția refrenului o joacă tema „*Credo in unum Deum*”, intonativ fiind înrudită cu tema primului episod *Kyrie*” [72, p. 183]. Grație acestei teme se creează o atmosferă solemnă, măreață ce conturează paralele cu *Krönungsmesse* de Mozart în care motivul inițial are de asemenea o importanță primordială nu numai sub aspect intonativ, dar și din punct de vedere semantic. Astfel, în ambele lucrări se evidențiază o manieră de interpretare declamativă cu accentuarea preponderentă a primelor silabe ce sporește efectul de măreție și amplifică extinderea semnificației conținutului expus în text. Acest fapt reprezintă o conexiune între cele două *Mise* ce se manifestă în abordarea principiului de utilizare a materialului intonațional la nivel de

tematism, după cum și aplicarea aceluiași procedeu de tratare a textului, și anume psalmodierea (repetarea unuia și aceluiași sunet) pentru evidențierea accentelor conținutului. Forma utilizată de ambii autori constituie un alt punct de tangență între cele două creații, *Credo* fiind compus în formă de rondo, în timp ce abordarea canonică a părții *Credo* de obicei conturează forma strofică variantică [200, p. 57].

V. Ciolac recurge la aceleași procedee de partajare a episoadelor din cadrul părții a treia, adică la separarea prin tempouri și mijloace interpretative diferite. În *Credo* putem evidenția un șir de parametri tradiționali activi ce țin de utilizarea materialului intonațional ca suport inițial al structurării materialului tematic, evidențiind formula ritmică specifică, prezentă în cadrul modelului primar. Aplicarea procedeelelor interpretative se regăsește în perimetrul modelului, – accentuarea silabică, repetarea rândurilor textului canonic, psalmodierea. O altă legătură cu *Krönungsmesse* de Mozart este utilizarea formei rondo, prezentă atât în *Misa* mozartiană, cât și în *Messe* de V. Ciolac, după cum și întrebuițarea metodei de separare a compartimentelor prin tempouri este comună pentru ambii compozitori.

Textul părții *Sanctus* este alcătuit din două *cântări*: *Sanctus* și *Benedictus*, prima reprezintă cântarea Serafimilor (cel mai înalt rang în ierarhia cerească) ce-l preamăresc pe Dumnezeu-Tatăl, a doua – *Benedictus* – este cântarea în care se preaslăvește Iisus Hristos. *Sanctus* cuprinde doar cinci rânduri ce sunt divizate în două părți: prima include rândurile *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth / Pleni sunt coeli et terra gloria tua*, iar a doua *Osanna in excelsis/ Benedictus qui venit in nomine Domini./ Hosanna in excelsis* [200, p. 63]. O astfel de partajare a textului se păstrează în cazul când structura misei este tradițională, adică din cinci părți, iar în *Misele* date se produce o altă divizare a textului: primele trei rânduri sunt incluse în *Sanctus*, pe când celelalte două în *Benedictus*. În *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, *Sanctus* este cea mai mică parte după dimensiuni. Forma ei este bipartită simplă: în prima secțiune sunt expuse primele două rânduri ale textului, iar cea de-a doua este separată prin tempoul *Allegro assai* și expune al treilea rând: *Osanna in excelsis*, continuând evidențierea caracterului măreț ce este accentuat și de cvarta ascendentă interpretată de soprane, precum și de ritmul specific al secțiunii precedente.

În *Messe* de V. Ciolac, partea a IV-a, *Sanctus*, zugrăvește o imagine luminoasă, plină de căldură. Pe plan structural, putem vorbi de „forma tripartită simplă fără repriză tematică cu o codă mare” [72, p. 186]. Conexiunile ce apar cu *Krönungsmesse* de Mozart țin de tempoul și semantica discursului muzical.

În *Krönungsmesse in C-dur* de W. A. Mozart materialul muzical al părții *Benedictus* este organizat într-o formă bipartită cu repriză, în care prima parte se evidențiază prin tempoul *Allegretto* și prin amplasarea săriturii de octavă la sopran, fapt ce creează o imagine solemnă,



plină de bucurie. Secțiunea a doua conține repetarea celui de-al doilea compartiment din *Sanctus*, păstrând întocmai și tempoul *Allegro assai*, deoarece se repetă cuvintele *Osanna in excelsis*.

În *Messe* de V. Ciolac, *Benedictus* de asemenea este scris în formă bipartită, o astfel de divizare fiind dictată de structura textului canonic ce cuprinde doar două rânduri. Ambii compozitori în cazul dat se conduc de configurarea și semnificația cuvintelor din text. În *Benedictus*, din cele două lucrări predomină culorile luminoase, se reduce componența orchestrală, se creează o atmosferă camerală. Corespondențele cu partea respectivă din *Krönungsmesse* se manifestă mai pronunțat pe plan semantic, reieșind din sensul textului. Ca rezultat, discursul este organizat într-o formă bipartită, prezentă în ambele creații, iar predominarea tonalităților majore contribuie și ea la stabilirea legăturilor comune în tratarea imaginilor din ambele exemple.

În *Krönungsmesse* de W. A. Mozart, *Agnus Dei* este scris în formă tripartită, separarea părților fiind structurată în dependență de text. Divizările în cadrul compartimentului nominalizat se accentuează prin indicațiile de tempo, *Andante sostenuto*, *Andante con moto*, *Allegro con spirito*. La nivelul tematismului muzical putem desluși intonații din partea întâia a *Misei – Kyrie*, fapt ce-i conferă o tentă de solemnitate, măreție, care a fost atât de bine pronunțată în începutului *misei* și care, totodată, produce o impresie de reminiscență a materialului muzical.

În *Messe* de V. Ciolac, forma tripartită apare și în *Agnus Dei*, reliefând imagini ce au trăsături comune cu prima parte a lucrării. Astfel, *Agnus Dei* demonstrează un șir de tangențe ce țin de arhitectura formei care în ambele *Mise* este dictată de modul de organizare a textului, constituind o structură tripartită. Începutul părții, în cele două creații, după caracterul muzicii este, practic, la fel, doar că la V. Ciolac începe basul solo, iar mai apoi continuă linia melodică soprano solo, iar W. A. Mozart începe cu soprano solo care interpretează melodia, conturul căreia se evidențiază prin intonații specifice madrigalelor ce se consideră elemente tipice pentru misele din sec. XV–XVI. Continuarea discursului muzical o realizează corul, la fel ca și în *Messe* de V. Ciolac. În ambele lucrări se evidențiază elemente comune cu prima parte *Kyrie*, în ceea ce privește formulele ritmice și procedeele de variere ale tematismului inițial. O altă corespondență o constituie tratarea și accentuarea imaginii, care la W.A. Mozart se evidențiază la începutul *Agnus Dei* printr-o tentă de tristețe, îndurerare, implorare, pe care o regăsim și în *Messe* de V. Ciolac.

Finalul *Krönungsmesse in C-dur* zugrăvește un tablou solemn, măreț așa cum a fost propus la începutul lucrării, pe când V. Ciolac, în codă, creionează o imagine tragică. O astfel de tratare a conceptului semantic este explicabilă. Dacă ne reamintim despre evenimentul cu ocazia căruia a fost compusă *Messe* de W. A. Mozart și denumirea ei *Krönungsmessei (Misa Încoronării)*, atunci prezența acestui sfârșit solemn este îndreptățit din punctul de vedere al

semanticii propuse. *Messe* de V. Ciolac reprezintă o lucrare compusă în baza textului canonic, însă conceptul creației este mai aproape de sensul propriu-zis reliefat în misă ca unul din cele mai importante genuri ale muzicii bisericești al cultului catolic, și anume, reprezentarea Jertfei adusă de Mântuitor.

Merită o atenție deosebită procedeele polifonice pe care le utilizează ambii compozitori în perimetrul *miselor*, ce prezintă anumite conexiuni muzicale. Predominarea în special a imitațiilor, canoanelor, folosirea ostinato-ului polifonic în cele două creații vorbesc despre faptul că autorii, deși au compus în epoci diferite, s-au axat pe viziuni comune pe plan compozițional, folosind practic, aceleași procedee, în timp ce pentru tiparul misei tradiționale este specifică aplicarea formelor polifonice măiestrite, cum sunt *fuga* sau *fugato*, mai ales în compartimentele finale din *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*.

În procesul de analiză a lucrării *Messe* de V. Ciolac am identificat cel puțin două niveluri care reprezintă puncte de referință pentru interpretarea conceptului opusului dat. Primul, cel al canonului de gen, se manifestă la nivelul compozițional-arhitectonic și dramaturgic al lucrării. Cel de al doilea, se referă la prototipul *Messe* de V. Ciolac, fiind ales în mod conștient sau inconștient, de către autor. În acest sens, este logic de a apela la procedeul de reminiscență care poate fi util din punct de vedere a determinării instrumentarului componistic al autorului. Corespondența artistică descoperită între *Messe* de V. Ciolac și *Krönungsmesse* de W. A. Mozart necesită o precizare ce ține de evaluarea modului de comunicare între aceste două opusuri. În acest caz, putem aminti despre rolul reminiscenței ce o metodă de organizare a structurii generale, prin elemente sau motive ale lucrărilor artistice preexistente axate pe aceeași temă [62]. Adoptând unele trăsături specifice misei mozartiene, V. Ciolac, nu apelează la citat direct sau copiere, unele duplicări prin replicare, reorganizarea elementelor prin compilare, diversificarea elementelor împrumutate prin variere sau reproducerea caracteristicilor esențiale prin stilizare. Reminiscența în cazul dat poate fi explicată ca un procedeu de asimilare artistică neintenționată, de integrare în materie proprie a unor elemente cunoscute, cu un sens aluziv.

În concluzie, putem evidenția faptul că lucrarea lui W. A. Mozart – *Krönungsmesse in C-dur* – servește drept model primar pentru conturarea conexiunilor muzicale cu *Messe* de V. Ciolac.

1. Lucrarea manifestă un șir de parametri activi ai acestui fenomen, începând cu denumirea de *Messe* ce provine din limba germană și se abate de la cea latină.
2. Se atestă aplicarea textului canonic ca suport semantic, după cum și păstrarea integrală a acestuia în ambele cazuri.

3. Structura *Miselor* este identică – ele conțin șase părți în locul celor cinci tradiționale, după cum și evidențierea ca parte separată anume a *Benedictusului* vorbește despre punți muzicale de contact ce se manifestă la nivelul compoziției ambelor lucrări.
4. Formulă ritmică identică și „motivul declamării” participă în creionarea tabloului solemn, măreț, specific pentru acest gen.
5. Tempourile care sunt foarte asemănătoare și evidențierea caracterului interpretativ prin remarcă *Maestoso* continuă șirul de tangențe remarcate între cele două *Mise*.

Prezența trăsăturilor muzicale ale *Krönungsmesse in C-dur* de W. A. Mozart, ce a servit drept model pentru conturarea parametrilor activi ai fenomenului de sinteză cu *Messe* de V. Ciolac demonstrează faptul că autorul moldovean pornește de la modelul de tip clasic. Acest fapt, însă, nicidecum nu limitează compozitorul în ceea ce privește elaborarea unui stil sintetic propriu acesta fiind un rezultat al unei abordări conștiente sau aluzive a tiparului utilizat. Elementele stilului sintetic ce se manifestă în *Messe* lui V. Ciolac țin, în special, de modalitatea de variere a materialului intonațional și procedeele polifonice provenite din diferite epoci, iar imitarea bătăii clopotului în *Credo* (a doua secțiune *Maestoso con espressione*) poartă amprenta influenței muzicii ruse și creează paralele cu ortodoxia. Elementele ce sugerează continuitatea componentelor stilului sintetic pot fi observate în *Agnus Dei*, în care conturul melodiei inițiale se evidențiază printr-o tentă tristă și reliefează caracteristici specifice pentru perioada Romantismului. „Pe plan stilistic ea se înscrie în muzica romantică, iar *initio* al ei este o aluzie la tema povestirii lui Francesca din uvertura *Francesca da Rimini* de Ceaikovski” – menționează M. Belâh referitor la stilistica *Agnus Dei* [72, p. 187].

În legătură cu prezența stilului sintetic, putem menționa că în muzică se produc procese de sintetizare și generalizare a genurilor și stilurilor înrădăcinate în perioadele precedente; astfel, în unitatea compozițională se îmbină diverse posibilități de utilizare a limbajului muzical, iar în tendințele stilistice se manifestă orientarea spre unitatea melodică.

Stilul sintetic aduce cu sine multiple posibilități de tratare a conținutului, ce depind, intenționat sau nu, de sursele citate sau adoptate și de mediul semiotic, la care poate fi atribuită lumea subiectivă a autorului. Prezența conexiunilor muzicale între *Messe* de V. Ciolac și *Krönungsmesse in C-dur* de W. A. Mozart nu atestă necondiționat faptul utilizării *intenționate* de către V. Ciolac a lucrării analizate în calitate de model primar. Putem presupune că toate elementele comune identificate pe parcursul studierii acestor două *Mise* sunt aplicate la nivel *intuitiv*, reieșind din experiența creativă acumulată de compozitor și folosită la nivel subconștient.

## 2.2. *Requiem* de Vladimir Ciolac între tradiție și modernitate

Recviemul sau misa funebră (funerară) ca unul din genurile tradiționale ale cultului catolic este foarte bine prezentat în creația componistică a epocilor clasică și modernă, cunoscând o abordare intensă și variată, atât în sensul dramaturgic, arhitectonic cât și în cel stilistic. Lista lungă a recviemurilor din toate timpurile cuprinde circa două mii de creații (între 2000 și 2500 de opusuri, conform datelor cercetătorului american Robert Chase [214]), conform altor surse, însă, această cifră se ridică la peste cinci mii de unități<sup>12</sup>. Toate aceste creații reflectă diferite abordări muzicale, acest număr impunător de creații relevă importanța cu care a fost abordată această temă majoră din filozofia și estetica creștină – atitudinea omului și a societății față de moarte. Conceptul ideatic al recviemului se bazează pe o percepere antitetică a finalului vieții omului ca odihnă veșnică sau damnare veșnică, cu speranța la acea *lux perpetua*. Din punctul de vedere al evoluției sale acest gen a străbătut calea lungă de la unirea și egalizarea tuturor în fața lui Dumnezeu în cadrul ceremoniei eclesiastice până la exprimarea doliului individual după o persoană apropiată în cadrul actului artistic, cel de creație. Genul de recviem, cu toate că este unul canonic, permite o tratare individualizată, cunoaște interpretări patetice sau teatrale, dramatice sau lirice, în cele mai diverse contexte: ceremonial colectiv, oficial, strict reglementat sau cel sincer, subiectiv și intim.

Perpetuarea multiseclară a recviemului a dat naștere celor două varietăți tipologice ale genului:

1. Misa funebră ca unul din genurile liturgice ale ritului creștin, reprezentând o parte componentă a tradiției milenare de muzica catolică,
2. Recviemul de concert ca unul din genurile de muzică memorială cu conținut imagistic și semantica doliului.

După cum se știe, canonul tipologic al recviemului în calitate de gen eclesiastic al misei gregoriene (mai precis cel al misei funebre, lat. *Missa pro defunctis*) a fost cristalizat în epoca medievală, fiind codificat definitiv în timpul Conciliului de la Trident (Trento, lat. Concilium Tridentinum, 1545–1563). Părțile componente, ordinea lor și structura textului misei-recviem sunt prestabilite, cuprinzând diferite cântări care fac parte din *Ordinarium* și *Proprium* al misei monodice gregoriene. Structura clasică a recviemului arată ca o succesiune fixă a părților într-o formă ciclică fiind compusă din:

1. Introitus *Requiem aeternam*;
2. *Kyrie eleison*;
3. Gradual *Requiem aeternam*;
4. Tractus *Absolve, Domine*;
5. Secvența *Dies Irae*;

6. Offertorium *Domine Jesu Christe*;
7. *Sanctus* și *Benedictus*;
8. *Agnus Dei*;
9. *Communio Lux aeterna*.

Procesul îndelungat de evoluție istorică a genului muzical poate fi prezentat succint ca o linie progresivă continuă de la misa monodică la cea polifonică *a cappella*, de la ciclurile în baza cântului gregorian la compozițiile în baza melodiilor laice, de la lucrările laicizate la cele individualizate de autor, de la scriitura monodică spre cea vocală polifonică și ulterior la cea omofon-armonică, de la sonoritățile vocal-corale la cele vocal-instrumentale influențate de genurile de operă și concert. În epoca Barocului și, în special, în epoca Clasicismului recviemul devine *o lucrare laică de conținut religios*, fiind interpretat în sălile de concert.

*Recviemul de concert* s-a dezvoltat în epoca modernă începând cu sec. XVII și se bazează pe un *model* care este apreciat în calitate de tip clasic al genului. Acest model este format din mai multe elemente care aparțin cel puțin celor trei componente ale compoziției:

- structurală;
- ideatică sau semantică;
- morfologică (a limbajului muzical) și stilistică.

La rândul său, componenta *structurală* a recviemului cuprinde:

- textul canonic latin,
- părțile componente tradiționale,
- componența interpretativă tipică care presupune cor mixt, soliști (cvartetul de soliști în *Recviemul* de W.A. Mozart) și orchestră.

Compoziția recviemului de concert, totuși, este strict reglementată de amplasarea textelor canonice în cadrul slujbei funebre. În ceea ce privește ultimul parametru al modelului discutat, mijloacele interpretative tradiționale ale recviemului au influențat și caracterul intonațional preponderent vocal-coral, specific pentru majoritatea exemplurilor ale genului din sec. XIX–XX. Astfel, caracterul canonic al textului și limba originală, pe de o parte, precum și participarea soliștilor, a corului mixt și orchestrei pe de alta corespund tradiției istorice multisekulare constituind un *nucleu invariabil* (sau structura canonică) al genului.

Aceste componente *structurale* ale invariantei de gen de obicei pot fi completate cu unele elemente caracteristice de natură *imagistică* precum contrapunerea celor două sfere muzicale – lumea reală plină de durere și lumea luminoasă dincolo (sau lumea pământescă și cea cerească); semantica relativ stabilă a unor părți componente ale recviemului (de exemplu, tristețea înlăcrimată este specifică pentru partea *Lacrimosa*); formulele tipice ale expresiei muzicale (de exemplu, figura retorică de *suspiratio* din *Lacrimosa* sau de *exclamatio* din *Rex tremendae* pe

care le găsim în *Requiemul* de W. A. Mozart). În linii generale, requiemul este apreciat ca „muzică de doliu și consolare” [228]. Însă, și la nivelul semantic „anume textul latin concentrează sensul etic și imagistic al requiemului” [186, p. 9].

Printre trăsăturile *stilistice* ale modelului de gen al requiemului se relevă prevalarea tematismului expresiv, a părților cu tempo lin și a formelor cu reprize. Nu în ultimul rând trebuie menționată și scriitura polifonică specifică pentru complexul generic al requiemului.

Subiecte de *variere* pentru requiemuri muzicale de autor au fost părți componente, printre care se regăsesc părțile tipice ale misei tradiționale, cât și alte genuri muzicale liturgice care fac parte din misa-službă principală a cultului catolic precum *introit*, *gradual*, *secvență* etc., ce lipsesc de obicei din varianta muzical-concertistică a misei. În secolul XX au apărut și alte modificări structurale ale modelului de requiem, – astfel, canonicitatea textului și a limbii nu mai sunt strict respectate.

De asemenea, și componenta interpretativă a requiemurilor a fost supusă schimbărilor, – introducerea instrumentelor, în special a orgii în calitate de participant obligatoriu al serviciului divin în cultul catolic, cu timpul a devenit un element ce face parte din filiera canonică a requiemului. Timbrul sobru al vocilor masculine uneori este utilizat în aceeași calitate, ca un semn al muzicii eclesiastice vechi. Funcția acompaniamentului instrumental al requiemului a suferit o evoluție vizibilă pe parcursul secolelor – de la dublarea corului sau alternarea cu el până la consolidarea episoadelor instrumentale, începând cu epoca Barocului.

*Requiemul* de V. Ciolac este una din lucrările sacre ale compozitorului, fiind compus în anul 1995, alături de alte creații pe textele latine cu tematică religioasă precum *Dies Irae* pentru cor mixt (1995), *Miserere* (1995), *Stabat Mater* (1997). Merită de menționat, că în prima jumătate a anilor ‘90 V. Ciolac a reușit să finalizeze lucrări sacre de factura ortodoxă, printre care *Cântările Privegherii* (1990) și *Imnele Sf. Liturghii a lui Sf. Ioan Gură-de-Aur* (1993) pentru cor mixt.

*Requiemul*, conform confesiunii compozitorului, a fost inspirat de lucrările omonime ale lui J. Brahms și A. Dvořák [152, p. 107], iar cercetătoarea E. Mironenco afirmă că din punctul de vedere al lexicului contemporan, lucrarea analizată se apropie de unele opusuri ale sec. XX precum *Requiemul* de B. Britten [ibid]. În opinia noastră, însă, în *Requiemul* compozitorului chișinăuian pot fi observate influențe ale marelui opus omonim mozartian – ceea ce vom încerca să demonstrăm în continuare.

Lucrarea lui V. Ciolac este scrisă pentru o componentă interpretativă tipică pentru acest gen de muzică: cor mixt, soliști, orchestră de coarde, orgă și timpane (a se vedea clavierul editat). Însă, spre deosebire de creațiile similare ale lui W. A. Mozart sau A. Dvořák ce includ patru soliști, partitura *Requiemului* de V. Ciolac cuprinde doar partide solistice feminine solo (*soprano*

și *mezzo soprano*). Faptul alegerii vocilor solistice feminine pentru lucrarea analizată poate fi explicat, reieșind din motive practice, pentru că premiera *Requiemului* a fost realizată de corul feminin *Renaissance* [5, p. 141]. Suplimentar, orchestra a fost completată cu orgă după modelul *Requiemului* de A. Dvořák. Adresarea la timbrul orgii a devenit un punct de reper pentru recviemurile semnate de compozitori romantici precum Ch. Gounod, F. Liszt, A. Dvořák, C. Saint-Saëns și G. Fauré. Utilizarea orgii în calitate de instrument bisericesc de importanță majoră în cu cultul creștin de tip occidental, capătă în cazul dat un sens simbolic constituind un element important al stilisticii tradiționale eclesiastice.

Soliștii vocaliști apar în majoritatea părților – *Tuba mirum*, *Lacrimosa*, *Offertorium*, *Sanctus* și *Agnus Dei*, – iar partea *Recordare* este interpretată integral de soliști, cu excepția ultimei strofe muzicale (a se vedea Tab. 2.2. cu structura generală a *Recviemului* în Anexa 2). Vocile feminine conferă lucrării un colorit liric și un caracter de consolare. Deja la acest nivel putem observa o influență incontestabilă a recviemurilor menționate de A. Dvořák și J. Brahms, compozitori înalt apreciați de V. Ciolac.

Tonalitatea *d-moll*, aleasă de compozitor pentru lucrarea sa, se înscrie perfect în tradiția multiseclară de compunere a recviemurilor, fapt ce poate fi explicat prin semantica tonalității respective. Procesul de semantizare sau atribuire a unor sensuri relativ stabile tonalităților, care s-a început în epoca Barocului, a fost reflectat într-un număr de lucrări muzicale cu caracter prestabilit, precum și în mai multe tratate teoretice. Amintim aici, de exemplu, tratarea *d-moll*-ului mozartian în calitate de tonalitate de „doliu și moarte”, care a fost actualizată în *Requiem* și în *Don Giovanni*. Astfel, *Requiemul* de V. Ciolac este scris în *d-moll*, tonalitate tragicodramatică din punctul de vedere al semanticii sale.

În practica muzicală europeană, culorile emoționale ale *d-moll*-ului reflectă de cele mai multe ori imaginile de durere, coliziunile dramatice, patosul expresiv. Anume în această tonalitate sunt scrise cele mai tragice capodopere bachiene precum *Toccata și fuga* pentru orgă, BWV 565, *Toccata și fuga* (dorică) pentru orgă, BWV 538, *Ciaccona* din *Partita* nr. 2 pentru vioară solo, BWV 1004, Concertul nr. 1 pentru clavier și orchestră, BWV 1052, etc.

Evident, cercul tonalităților conturate în *Requiemul* de V. Ciolac au contribuit substanțial la expresivitatea textelor canonice. Cu alte cuvinte, compozitorul a dat dovadă de o sensibilitate aparte în alegerea paletii tonale pentru lucrarea sa, limitându-se la tonalitățile apropiate (*d*, *F*, *g*, *a*), omonime (*D*, *f*, *G*, *A*), precum și la tonalitățile din grupul dominantelor secundare (*e-E*). În rezultat, sfera tonală a *Requiemului* analizat a rămas în cadrul tonalităților până la patru semne la cheie inclusiv (a se vedea Tab. 2.3. Planul tonal al *Requiemul* de V. Ciolac în Anexa 2), fapt ce este tipic mai curând pentru creațiile muzicale religioase din epoca Barocului sau Clasicismului decât pentru cele din epoca Romantismului.

De menționat, că alături de tonalitatea *d-moll*, care în istoria muzicii are o alură funebră, mortuară și, poate din aceste considerente semantice este pe larg întrebuințată pentru genul de misa funebră sau recviem, în opusul religios semnat de V. Ciolac apare frecvent și altă tonalitate specifică genului de recviem – *c-moll*. În lista de recviemuri compuse pe parcursul secolelor, tonalitatea *d-moll* concurează cu *c-moll*, care, la rândul ei, este apreciată ca tonalitate tragică, funebră. În lucrarea lui Ciolac predomină paleta tonală minoră, iar acest fapt poate fi explicat mai degrabă prin extinderea sferei lirice și a imaginilor de tristețe și durere, decât a celor infernale. Tonalitatea luminoasă *D-dur*, dar și tonalitățile îndepărtate precum *f-moll* în *Rex tremendae* și *E-dur* în *Hosanna* pun întreaga concepție a lucrării într-o lumină cu totul nouă (a se vedea Tab. nr. 2.3. în Anexa 2). Totuși, pentru V. Ciolac, *D-dur* a rămas o tonalitate ce sugerează lumina transfigurării, idee cu care se încheie întreaga lucrare (*Et lux perpetua luceateis*).

Putem afirma că în *Requiemul* de V. Ciolac tonalitățile constituie suportul unor sensuri relativ stabile, totuși, imaginile muzicale apar în special ca rezultat al interacțiunilor complexe ale sferelor tonal-armonice și intonațional-melodice, ritmice, facturale, etc.

Baza textuală a *Recviemului* de V. Ciolac o constituie textul tradițional (canonic), care formează o linie imagistică unitară. Compozitorul s-a limitat la textele cele mai stabile ale recviemului canonic, ignorând părțile facultative ca gradual, tract și responsoriu. Putem constata că alegerea textelor și distribuirea lor între părțile muzicale rămâne destul de tradițională, pentru că autorul nu a recurs nici la multiplicarea numărului lor prin separarea strofelor, nici la suplimentarea textului canonic cu alte versuri. Astfel, structura *Requiemului* de V. Ciolac, neavând abateri de la modelul-invariant al genului, cuprinde 10 părți, șase dintre care aparțin secvenței *Dies Irae* care a devenit centrul dominant al concepției dramaturgice a lucrării. Renumita secvență a fost completată cu Introitul *Requiem aeternam*, Ofertoriul *Domine Jesu Christe*, precum și cu cele două părți ale *Ordinariumului* – *Sanctus* și *Agnus Dei*. A se vedea în Tab. nr. 2.4. structura *Requiemului* de V. Ciolac în corelare cu forma-standard în Anexa 2 succesiunea părților componente ale *Recviemului* de V. Ciolac.

De altfel, structurarea compozițională a *Recviemului* analizat nu se limitează la ignorarea părților facultative în favoarea alegerii părților canonice. Metoda de lucru cu textul canonic în lucrarea lui V. Ciolac se deosebește printr-o comasare a compartimentelor separate datorită unirii textelor în cadrul unei părți. De exemplu, prima parte – Introitul *Requiem aeternam* a fost unită cu *Kyrie eleison* care nu se evidențiază ca parte de sine stătătoare.

În partea IX *Sanctus* care este cea mai solemnă și triumfală, textul a fost regrupat astfel, încât *Benedictus* să nu fie separat într-o strofă aparte, unindu-se cu *Hosanna*.

Partea a X-a *Agnus Dei* cuprinde, alături expunerea dublă de a textului canonic *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*, (în loc de cea tradițională triplă), și continuarea specifică



*Recviemului: dona eis requiem* și *dona eis requiem sempiternam*, care sunt substanțial prelungite, și textele *Communio: Lux aeterna* cu *Requiem aeternam*. Cu alte cuvinte, V. Ciolac își încheie *Recviemul* cu repriza primei părți (*Adagio. Lugubre*) în baza textului din prima strofă a Introitului *Requiem aeternam. Lux aeterna* – penultima parte din *Recviemul* mozartian, se unește aici cu *Agnus Dei* și *Requiem aeternam*, final tradițional pentru multe *recviemuri* cunoscute.

În același timp, unele texte canonice în *Recviemul* de V. Ciolac au fost omise sau prescurtate. De exemplu, în *Offertoriu* compozitorul s-a limitat la textul *Domine Jesu Christe*, renunțând la *Hostias*.

*Recordare* în *Requiemul* mozartian este compus din șapte versete, câte trei rânduri fiecare. Însă V. Ciolac a utilizat în această parte din *Requiemul* său doar trei versete: primul conține adresarea-implorare către Iisus cel milostiv și ultimele două exprimă speranța pentru salvarea spirituală și iertarea Dumnezeiască. Versetele mediane cu amintirea despre pocăința păcătosului și amintirea unor evenimente din viața lui Iisus Hristos, cuprinse în Evangheliile, care sunt acordate de credincios ca dovadă a nevoii de iertare, sunt omise (a se vedea Tab. 2.5. (comparativ). Structura părții *Recordare*).

Fiecare parte componentă a *Requiemului* de V. Ciolac reprezintă o compoziție de tip contrastant bine gândită, în care pe plan compozițional-dramaturgic (între părțile componente ale lucrării) interacționează diferiți factori de unitate precum planul tonal, unele legături intonaționale, tematice, facturale, etc. În acest sens, se evidențiază arcul tematic între prima și ultima parte, *Requiem aeternam*, precum și rolul constructiv al motivului emblematic al Barocului, preferat de J.S. Bach – așa numitul motiv al crucii, prin care sunt unite părțile *Requiem aeternam* (nr. I) și *Dies Irae* (nr. II), și în baza căruia a fost elaborat *Confutatis* (nr. VI)<sup>13</sup>. Motivul identificat în lucrarea lui V. Ciolac cunoaște diferite forme (variante originală cromatică și cea diatonică a crucii răsturnate), proliferază în linii melodice mai dezvoltate, generează alte construcții melodice cromatice (*saltus* și *passus duriusculus*).

- Acest motiv (variante diatonică) repetat de două ori, este împletit în linia melodică a introducerii instrumentale din prima parte, *Requiem aeternam* (exemplul nr. 2.1), și coincide cu prima culminație melodică (mm. 3–5).
- În forma strofică cu repriză a părții întâi, motivul crucii revine împreună cu repetarea introducerii, începând cu c. 6 (*Tempo I*).
- Motivul menționat, fiind repetat și secvențat de mai multe ori, formează tema fugato la patru voci din compartimentul *Te decet himnus* (c.4) al primei părți (exemplul nr. 1.2).

- În partea a doua, *Dies Irae*, motivul crucii capătă o înveșmântare acordică și participă în structurarea formei, exercitând funcția unui refren succint dar foarte important (exemplul nr. 1.3).
- În aceeași parte, motivul emblematic articulat de tenori, participă în contrapunctul straturilor din c. 1, fiind însoțit de o pedală la bași, pe de o parte, și de recitarea silabică a textului *Dies Irae*, la soprane, pe de altă parte (exemplu nr. 1.4).
- În partea a cincea, *Recordare*, tema crucii apare în c. 1 într-o formă acordică, pe o pedală asemănătoare cu cea din *Dies Irae* și, în același timp, reprezintă o reminiscență a introducerii din *Requiem aeternam*. Astfel, această expunere a motivului emblematic constituie o sinteză a celor două forme de existență a temei în cauză – linear-melodică și vertical-armonică, fiind un rezultat al dezvoltării motivului inițial (exemplul nr. 1.5).
- În partea a șasea, *Confutatis*, motivul bachian este pus la baza acompaniamentului instrumental, unde vocea basului debutează cu această formulă tragică, în tip ce vocea melodică conține o proliferare a motivului identificat (exemplul nr. 1.6). Suplimentar, drept o dovadă a atmosferei emoționale tensionate în partea *Confutatis*, pe parcursul dezvoltării în ambele strofe (*Confutatis* și *Voca me*) de mai multe ori apare figura melodică *passus duriusculus* în partidele corului, iar *saltus duriusculus* penetrează episoadele instrumentale – introducerea și interludiile plasate între strofe.
- În *Sanctus*, acest motiv capătă o alta formă, conform semanticii tradiționale, de sărbătoare solemnă și proslăvire a puterii Dumnezeiești, a imnului care face parte din *Ordinarium*. Modusul de sărbătoare este asigurat datorită tonalității majore *E-dur*, tempoului *Maestoso*, expunerii omofon-armonice accentuate pe nuanța dinamică de *f* – *tutti* a corului care interpretează motivul discutat (c. 3 + 4 m.). Motivul crucii a fost modificat, pe plan ritmic, căpătând forma monoritmă de pătrimi, fiind lărgit prin repetițiile primului și ultimului sunet. Astfel, din cele patru sunete a apărut o succesiune de șapte sunete (exemplul nr. 1.7). Motivul care este expus de două ori, în alternanță cu soloul sopranelor în registrul preponderent acut, capătă o formă lărgită și în sens intonațional. Intervalele tensionate de terță mică ascendentă și secundă mică descendentă sunt înlocuite, respectiv, cu cvarta ascendentă și terță mică descendentă, conferind motivului crucii care stă la baza melodiei coralului un caracter cu totul diferit – solemn, de încântare în fața prezenței Divine. Metamorfozele motivului muzical, după părerea noastră, au o semnificație aparte, reflectând conceptul ideatic al *Requiemului de V. Ciolac*.

Astfel, motivul discutat constituie „matricea” semantică a mai multor părți din *Requiemul de V. Ciolac*. Din punct de vedere funcțional, figurile menționate fac parte din vocile melodice

principale (corale sau instrumentale), mai rar ele apar în vocile secundare, care contrapuntează melodiei.

Identificarea leitmotivului-formulă ne permite să înaintăm ipoteza generală de utilizare a motivelor-formule care fac parte din retorica Barocului în lucrarea lui V. Ciolac. Problema dată va fi abordată la timpul cuvenit, pe măsura aprofundării analitice a particularităților componistice și stilistice ale partiturii.

Un alt un aspect al problemei leitmotivului-formulă este legat de semantica stabilă a motivului muzical al crucii care se asociază cu epoca Barocului în muzică. Însuși faptul utilizării motivului emblematic, atât de important pentru întreaga creștinătate, necesită o investigație mai profundă.

Sub aspect istoric, adresarea la unul din simbolurile muzicale de importanță universală plasează lucrarea lui V. Ciolac în zona muzicii tragice, cu o semantică aprobată, conectată cu universul muzicii bachiene și cu estetica și etica muzicală a Barocului. Totodată, privită în lumina influențelor muzicale sau a dialogului stilistic, această idee creativă amintește, de *Requiemul* de A. Dvořák, care debutează cu motivul crucii.

Este necesar de a expune unele considerente privind fundamentarea fenomenului discutat, care poate explica în mare măsură răspândirea largă a motivului baroc, numit în lucrarea noastră *motivul crucii*. Deși în literatura muzicologică această formulă este binecunoscută și cercetată, totuși, ea rămâne permanent în vizorul specialiștilor. Semantica motivului discutat apare ca un rezultat al interferențelor exegetice ale textului sacru cu ilustrația emoțională (afectivă) a figurilor muzical-retorice și simbolica numerică creștină<sup>14</sup>.

Simbolul muzical al crucii, al crucificării (răstignirii), al patimilor, dar și al mântuirii, al jertfei lui Iisus Hristos pentru salvarea omenirii, reprezentând un simbol al creștinismului, trimite la semnificația spirituală bogată a Evangheliei. Tema morții Mântuitorului pe cruce – simbol al jertfei, – este unul din motivele hristologice care invocă nu numai finalul vieții sale pământești, adică istoria biblică dar și multe alte sensuri teologice. Merită de menționat că tractul *Absolve Domine* lipsește din *Requiemul de V. Ciolac*, însă prezența motivului crucii în partitura lucrării semnifică jertfa de pe cruce, deoarece pe cruce e Mielul lui Dumnezeu, care a venit să absolve păcatele lumii. Astfel, unind compoziția *Requiemului* în baza motivului emblematic, în sens muzical compozitorul pune accentul pe Cruce, ca idee muzicală, dar și spirituală, care este proiectată în Învierea Sa din morți, deschizând calea mântuirii pentru întreaga omenire creștină.

Fiind pus în conul de lumină al concepției teologice respective, *Requiemul* de V. Ciolac, prin fiecare parte componentă, reflectă motive și imagini evanghelice fundamentale, precum și semantica lor. De exemplu, ideea hristocentrică care apare datorită apelării compozitorului la motivului crucii, din perspectiva sensului jertfei Domnului, în *Sanctus* este evidențiată prin

particularități stilistice ale muzicii cu caracter festiv, realizând funcția liturgică a imnului ca binecuvântare a jertfei, despre care amintește leitmotivul lucrării. Ideea artistică a părții *Dies Irae* este corelată cu motivul coborârii în iad și sensul Judecării de apoi.

Integritatea dramaturgică a lucrării este asigurată datorită alternanței conceptuale a planurilor monumentale și camerale, contrapuse pe planurile intern, cât și extern al părților *Requiemului* analizat. Planul monumental este reprezentat, conform tradiției, prin coruri ample care însă, se deosebesc printr-o textură vocal-instrumentală variată. Nu în ultimul rând merită de menționat și funcția dramaturgică a episoadelor instrumentale.

Prima parte, *Requiem aeternam dona eis Domine (Odihnă veșnică dăruiește acestora, Doamne)*, reprezintă o rugăciune cu funcție tradițională de introducere. În *Requiemul* său, V. Ciolac unește două texte – *Requiem aeternam* și *Kyrie*. Astfel, considerăm că mai adecvată ar fi denumirea părții *Requiem et Kyrie*. Integrând două texte liturgice într-o singură parte, compozitorul a urmat calea lui L. Cherubini și H. Berlioz, spre deosebire de care W. A. Mozart și G. Verdi au plasat aceleași texte în părți separate, dar legate între ele grație textului original. Fiecare din cele două compartimente, relativ independente, este organizat într-o formă tripartită cu repriză, având, însă, o construcție internă diferită. Astfel, Introitul *Requiem aeternam*, urmărind modelul tripartit tradițional **ABA** care corespunde textului liturgic, este scris în formă strofică cu mai multe teme care sunt unite prin motivul inițial cu funcție generatoare, expus în formă instrumentală. Una din strofele interne – *Te decet hymnus*, în baza versului psalmic, fiind abordată în mod imitativ, de tip fugato desfășurat, reprezintă compartimentul median contrastant **B**, după care revine *Requiem aeternam*, ce constituie repriza textual-muzicală **A** (a se vedea Tab. 2.6. Structura Introitului *Requiem aeternam* în Anexa 2). Forma strofică textual-muzicală construită în baza principiului de desfășurare contrastantă permanentă se manifestă prin modificarea frecvență a texturii, a tipului melodic, organizarea intonațională și ritmică etc. Cezurile în textul poetic și în cel muzical coincid strict.

Începând cu introducerea instrumentală, datorită mai multor mijloace de expresivitate, tradiționale, se instalează o atmosferă sumbră, îndoliată (tempoul *Adagio*, remarca *Lugubre*). În primul rând, atrage atenția pulsația ritmică rară a sunetului solitar *re* în registrul grav, octava mare, la timpane cu nuanță dinamică de *p*, care produce o sonoritate specifică profundă asemănătoare clopotului funerar. În al doilea rând, suferința etalată în tema instrumentală introductivă este accentuată prin nucleul intonațional care acoperă ambitusul constrâns de cvartă micșorată în vocea superioară (idee mozartiană!) și ridicarea „împiedicată” a vocii inferioare „scufundate” în cromatisme.

În introducerea instrumentală are loc o dezvoltare intonațională foarte concentrată de tip variere motivică care se sprijină pe unele elemente de gen specifice muzicii funebre precum

marșul și coralul instrumentelor de alamă. Deja în măsura a patra în melodia dublată în terță, (unde putem observa și o contrarietate, rezultată din alternarea acordurilor minore cu cele majore), este expusă deschis formula specifică marșului funebru, formând o culminație locală. Astfel, în rezultatul dezvoltării melodice apar formule caracteristice procesiunii funebre, printre care putem evidenția două de ritm punctat – pătrimea cu punct și optimea, optimea cu punct și șaisprezecimea, precum și o factura de tip coral, începând cu măsura a patra, care se asociază cu un coral (interpretat) de alămuri.

Asociațiile cu muzica funebră de tip laic (marș), însă, nu se limitează la caracterul general al muzicii și la folosirea unor mijloace tradiționale. Coloritul minor (tonalitatea *d-moll*) din primele cinci măsuri se preschimbă în unul major (dominanta *G-dur*) în următoarele cinci măsuri, fapt care amintește de formele tripartite cu partea mediană majoră.

Toate aceste trăsături depistate în lucrarea lui Ciolac au o anumită similitudine cu caracteristicile principale ale genului descrise în teza sa de cercetătorul rus A.V. Naumov [159]. Pentru confirmarea ipotezei noastre, vom apela la una din lucrările timpurii în domeniu – o piesă de proporții mici scrisă pentru clavier de W.A. Mozart, fiind intitulată *Marche funebre* în *c-moll*<sup>15</sup> și semnată „maestru al contrapunctului” (a se vedea exemplul nr. 1.8. în Anexă 1). Complexul de mijloace muzicale al piesei, în pofida formei sale elementare, rămâne în istoria muzicii ca o exprimare concentrată a stării de doliu. Printre acestea putem numi tonalitatea, tempoul lent, factura acordică cu trisonuri de tip coral, formula ritmică de marș (procesiune la 4/4 și ritmul punctat), care se alternează cu fragmentele unui cântec de jale, cu dublări în consonanțe imperfecte (sextă și terță, ca și în renumitul *Dead march* în *D-dur* din oratoriul *Saul* de G.F. Händel, care pe parcursul secolelor a îndeplinit funcțiile unui marș funebru în cadrul ceremoniilor engleze), intonațiile preponderent descendente, inclusiv formulele *lamento* și *passus duriusculus*, forma tripartită simplă de tip **ABA** cu partea mediană majoră, etc. Majoritatea elementelor menționate se observă în compartimentul *Requiem aeternam dona eis, Domine* din *Requiem* de V. Ciolac ce conține dublări, contrarietate în m. 4, sincope în partida corului și alternanța acordurilor minore cu cele majore.

Mijloacele de expresie ale marșului funebru identificate în introducerea primei părți a *Requiemului* de V. Ciolac pot fi apreciate ca o expresie concentrată a ceremoniei funebre de tip laic, întrucât slujba catolică funerară nu conține acest gen, trăsăturile esențiale ale căruia au fost reproduse de compozitor.

Intonațiile *lamento* (al doilea element tipic al secțiunii *Requiem aeternam* din *Requiemul* mozartian), lipsesc din prima parte a *Requiemului* de V. Ciolac. Însă introducerea instrumentală (a pianului) – *ritornello* – care cimentează forma Introitului se repetă atât la începutul primei părți și al reprizei, cât și pe parcursul celor două strofe și se bazează pe intonațiile de secundă.

Astfel, pe fundalul basului profund al pianului în subcontroctavă care sună ca un clopot funerar, într-un ambitus relativ redus sunt împletite polifonic unele motive cu profil ascendent, care cu mare grijă, dar insistent se ridică spre registrul superior, (ajungând la nivelul superior) cuprinzând sunetele cu o octavă mai sus și acorduri coloristice (major-minor, monotertare și omonime).

Intonarea tensionată, începând cu primele măsuri, este asigurată printr-o mișcare melodică în diapazonul tritonului și trisonului micșorat – intervale care stau la baza acestei mișcări la vocea superioară (motive cu structura intervalică 1 2 1), precum și prin alternarea lor cu motivele de structură asemănătoare (1) 2 1 în vocea inferioară.

De fapt, mișcarea progresivă ascendentă în ambitusul cvartei se asociază cu figura retorică de ascensiune ce reprezintă simbolul comprehensiunii voinței lui Dumnezeu [74; 164]. În contextul muzicii spirituale ale Barocului cvartele ascendente simbolizează încrederea. Fiind utilizat încă din timpurile vechi pentru exprimarea jovialității, stabilității. În coraluri deseori cuvintele-cheie ce vorbesc despre credință, acceptarea voinței lui Dumnezeu, speranță și încredere, sunt intonate pe motivul de cvartă. Spre exemplu, în *Clavecinul Bine Temperat*, cvartele exprimă rezistența, ferveța credinței [74; 159]. Totodată, conturul concis al intervalului de cvartă reprezintă expresia simbolului comprehensiunii voinței lui Dumnezeu. Astfel, motivul intervalului de cvartă ascendentă poate fi tratat ca simbol al credinței fervente.

Cuvintele *Et lux perpetua luceat eis* sunt evidențiate de V. Ciolac într-o manieră tradițională, prin înlăturarea disonanțelor și prin mișcarea melodică pe sunetele trisonului major (treapta a II-a coborâtă, nuanță dinamică de *p* după un *crescendo* precedent până la *f*) care produce impresia unei raze moi de lumină solară și marchează un moment de ilustrare muzicală fină.

Pentru versul *Te decet hymnus*, compozitorul a ales o expunere de tip imitativ, evident, cu scopul de a sublinia sensul cuvintelor cântate în acest compartiment, în care este vorba despre multitudinea de adresări către Dumnezeu prin rugăciuni și imnuri ale credincioșilor din diferite părți: „Ție se cuvine cântare, Stăpâne, în Sion,/ pe Tine Te preamărească în Ierusalim”. Compartimentul *Te decet hymnus*, *Piu mosso* (c. 4) reprezintă un fugato la patru voci în ordine indirectă (frântă) cu schema T-B-A-S,  $a - d - g^1 - c^2$ , cu două contrasubiecte păstrate care participă în îmbinările contrapunctului mobil vertical (cifra 4):

Tabel 2.1. Schema fugato-ului din compartimentul *Te decet hymnus*

S				A
A			A	B'
T	A	B	C	D
B		A	B	C

Repriza *Requiem aeternam* (*d-moll*, *Tempo I*) care se începe după repetarea completă a introducerii instrumentale (cifra 6), asigură forma închisă a primului compartiment. Atrage atenția coborârea în trisonuri mărite pe punctul de orgă al tonicii *d* la sfârșitul secțiunii.

Generalizând observațiile noastre asupra structurilor muzicale din prima parte a *Requiemului* de V. Ciolac, subliniem îmbinarea principiilor de *repetare* și *variare* la nivelul celulelor tematice, pe de o parte, și a celor de *repriză* și *stroficitate* la nivelul arhitectonicii întregului compartiment, pe de alta.

*Kyrie* (cifra 11, *a tempo*) este scris în tonalitatea *D-dur*. Diatonismul și intervalele mai mari de cvartă ascendentă și descendentă în tema soprano introduc contrastul cu partea *Requiem aeternam*, unde caracterul tensionat este asigurat în mare parte prin mișcări melodice cromatice. În *Kyrie* sopranele expun o temă care se apropie de cea din partea întâia *Requiem aeternam* din *Requiemul* de Dvořák, (cel puțin, începutul ei) (a se vedea Ex. nr. 1.9 și nr. 1.10 din Anexa 1). T. Muzâca a apreciat-o ca citat ritmic al temei *Kyrie* din *Misa in h-moll* de Bach [30, p. 128]. Asemănarea specificată, însă, poate fi explicată printr-o dorință a compozitorilor de a asigura pronunțarea cât mai clară a textului. Cercetătoarea A. Tihonova precizează în acest sens că „în secolele XV–XVI apare fenomenul „scandării” sau „proclamării” unor cuvinte importante ale textului, în special, *Kyrie*, prin repetarea aceluiași sunet în ritm punctat. <...> Premise pentru cristalizarea acestei formule ritmico-intonationale au existat deja în coralul gregorian, – de exemplu, în recitarea cuvântului „requiem”. Aici se poate vedea o transpunere în muzică a intonației vorbirii, și anume, a rostirii unui preot” [190, p. 156].

Figura muzical-retorică de *anticipatio* fără sincope poate fi observată în partida instrumentală (cifra 13), fiind păstrată și în compartimentul *Christe*.

*Christe* (cifra 12) reprezintă un fugato la trei voci expuse în ordine ascendentă, începând cu basul, însă fără contrapuncte. Cvinta – intervalul imitației – este modificată prin triton: *e – h – f*. Relația terțară se formează între tonalitățile (și gamele) *D-dur* și *F-dur*. În același timp, secvența motivului cu mișcare treptată, progresând grație pasului de terță, acoperă diapazonul în octave al liniei melodice, ajungând la *f<sup>l</sup>* care devine sunetul de bază al scării noi.

Primele două părți ale *Requiemului* – *Requiem aeternam* și *Dies Irae* sunt constituite în baza unor două sfere intonaționale contrastante din punctul de vedere al genului. Dacă în prima parte este activă sfera intonațiilor lirice (cantilenă) și imnice, în întruchiparea muzicală a secvenței *Dies Irae* predomină recitarea care se asociază cu psalmodierea textului medieval. Astfel, în prima parte a *Requiemului*, psalmodia apare în combinație cu cantilena. Însă tempoul accelerat, desfășurarea melodică cu lărgirea ambitusului inițial, ideea ostinato, precum și acompaniamentul neliniștit sub forma unui *perpetuum mobile*, cu participarea relațiilor hemiolice

între voci produce efectul unui *scherzo* infernal. Astfel, mijloacele utilizate în ansamblu modifică înclinația semantică a psalmodierii.

Urmărind tradiția multiseclară, în special cea legată de *Requiemul* de W. A. Mozart, V. Ciolac a împărțit textul secvenței *Dies Irae* (*Ziua mâniei*) între șase părți separate: *Dies Irae*, *attacca Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa*. Merită de menționat faptul că acestea coincid cu secționarea secvenței în *Requiemul* lui A. Dvořák, creație de care V. Ciolac a fost pasionat. №2, *Dies Irae*, împreună cu №3, *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 scopuri ilustrative 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 Judecării 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 judecări. *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, așa cum am mai menționat. El este urmat de recitarea insistentă a textului acompaniată în pasaje tumultuoase, tulburătoare și înfiorătoare. Secvența medievală este tratată 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 secundă și terță mică descendente construite de la unul și același sunet (ex. nr. 2.11 și 2.12).

Psalmodierea sobră a textului latin la începutul lui *Dies Irae* de V. Ciolac are loc la un alt nivel sonor decât cel al secvenței medievale. Compozitorul 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* (a se vedea mai departe).



Forma 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 compartimente cu melodia solistului (preotului) se alternează cu cele de cântare corală. Relația muzicii cu textul secvenței medievale nu se limitează la predominarea 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 celebrul text 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 prefăce 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.

Procedeul de repetare multiplă a unui sunet (a cuvântului) sau a unui grup de sunete (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 [225, p. X.]. În cazul dat, creșterea gradului de tensionare în partitura lucrării este asigurată datorită mijloacelor timbrale, dinamice și a registrului. Astfel, recitarea inițială impasibilă a temei la o singură voce (bași) la *p* este urmată de dublarea ei la o cvartă superioară de către tenori, pe fundalul pedalei ținute de altiste (sunetul *d<sup>1</sup>*). Dezvoltarea melodică ulterioară lărgeste ambitusul melodic al temei, păstrând în același timp principiul de dublare la o cvartă superioară. După enunțarea repetată a *Dies Irae*, de *tutti* coral (c. 1), tema este transmisă la vocile feminine, începând cu soprano, de data această la *mp*. În continuare în partida altistelor are loc dublarea la o cvartă inferioară, ambitusul se lărgeste mai mult, iar dinamica se intensifică 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 pe plan 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 diatonică treptată care circumscrie un arc, fiind îmbogățită de salturi la octavă de tip bas albertin, în timp ce vocea instrumentală superioară scufundată în „vârtejele” trioletelor, este construită în baza unei mișcări cromatice, într-un diapazon de sextă mare (*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 formă 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, conține formule instrumentale și vocale tipizate, unind stratul instrumental, cu

formele generale de mișcare diatonice și cromatice suprapus și stratul vocal (cu scandarea îndelungată a textului secvenței).

La repetarea variată a primei strofe  $A_1$  dezvoltarea melodică descoperă încă un element din arsenalul figurilor retorice muzicale specifice Barocului cum este *climax* care se asociază cu repetarea prin secvență. În cazul dat inelul secvenței cuprinde două măsuri și este îmbogățit prin variere, urcând de fiecare dată cu o treaptă mai sus (2 m. după c. 1 – c. 2) până la sunetul  $g^2$ .

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, schimbându-se 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, componentele pedalei duble – una pulsantă și a două ținută – ison, participă în structurarea formei de tip ostinato în baza procedurii *Stimmtausch*. Expunerea melodiei dublate în octavă la altiste și bași se deosebește printr-o dezvoltare continuă care, totodată, este segmentată pe plan sintactic, conform structurii textului. Rimele poetice, precum și organizarea silabo-tonică a stihului își găsesc reflectarea în muzică, asigurând periodicitatea generală a structurii și gruparea segmentelor textual-muzicale, și a cadențelor în perechi (a se vedea Tab. 2.7 în Anexa 2).

Aceasta formă de organizare în straturi a materialului muzical, în pofida simplității intonaționale, manifestă un grad sporit de complexitate care se evidențiază pe plan ritmic, contrapunctic, factual și sintactic. În plus, straturile suprapuse afișează o combinație expresivă a unor tipuri 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, denotă o organizare de tip ostinato în baza formulei ritmico-melodice de două măsuri. Repetările ei sunt sincronizate 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 mișcarea 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 (Tab. 2.8). Însă, la nivel textual-muzical compozitorul a modificat atât construcția internă a strofelor (terține) cât și relațiile dintre 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>	} 2 ori	<i>Dies Irae, dies illa</i>	} 2 ori
<i>solvat saeculum in favilla,</i>		<i>solvat saeculum in favilla,</i>	
<i>Dies Irae, dies illa</i>	} 2 ori	<i>Dies Irae, dies illa</i>	} 2 ori
<i>teste David cum Sibylla.</i>		<i>teste David cum Sibylla.</i>	

În plus, stofele sunt separate printr-un scurt, dar important refren *Dies Irae* de două măsuri în baza motivului crucii (Tab. 2.9). 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 acestuia în calitate de refren. În această strofă tema formată din două măsuri, este expusă de trei ori fiind susținută de acompaniament și generând apariția unor variațiuni de tip *basso ostinato* (în tenor). Vocile superioare situate deasupra tenorului ostinato, păstrând periodicitatea împerecheată, participă în varierea temei corului.

Astfel, în *Dies irae* de V. Ciolac putem urmări trăsăturile formei strofîco-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. Aici, V. Ciolac a urmat calea recviemurilor cu o compoziție mai dramatică, mai contrastantă care se asociază cu forma ciclică.

Partea a treia, *Tuba mirum*<sup>16</sup> („Tuba minunilor”), de fapt, începe cu o scurtă introducere instrumentală de o măsură, în care se expune o formulă monoritmică 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 soloul puternic, autoritar al trombonului tenor care deschide partea omonimă din *Requiemul* lui W. A. Mozart). De fapt, *tutti* acordic al corului care imită glasul trompetei biblice redă un simbol sonor arhaic.

Partea a patra, *Rex tremendae*, este scrisă în baza versului al 8-lea din secvența medievală, și se constituie din mai multe compartimente muzicale contrastante, asemenea altor versuri din secvență. Merită de remarcat faptul similitudinii ritmice între această parte din *Requiemul* de 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 reflectată prin remarca de tempo *Moderato Spianato* (din italiană – simplu, neted, neafectat). În ceea ce privește componența interpretativă, V. Ciolac urmează tradiția clasico-romantică, în care *Recordare* de obicei este

încredințată unui grup de soliști, cum este, de exemplu, cvartetul soliștilor din *Requiemul* mozartian sau duetul vocilor feminine din opusul verdian omonim. În *Recordare* din *Requiemul* de V. Ciolac, duetul soprano și mezzo-soprano expune melodia de o respirație largă în care se accentuează intonațiile de sextă ascendentă și 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, accentuat prin remarca *drammatico*. Această figură muzicală îndeplinește funcția unui leitmotiv în cadrul întregului *Requiem*, după cum a fost menționat mai sus, și divizează compartimentul dat (A) în două strofe muzicale (A–A<sub>1</sub>). Un interludiu instrumental îndeplinește rolul de punte spre compartimentul B în care revine corul și factura de tip acordic (a se vedea Tab. 1.5 comparativ). Ultimul rând al strofei *Inter oves, Statuiens in parte dextra* este legat de motivul iertării și se evidențiază prin ascensiune dinamică de la *mp* până la *fff*.

*Confutatis* (nr. VI), conform canonului de gen al requiemului, 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 blestemaților în iad. Descriind o imagine relativ omogenă, acest compartiment din *Requiemul* de V. Ciolac nu este lipsit, însă, de o nuanțare internă a elementelor contrastante, care participă în comun la crearea tabloului aproape teatral de pedeapsă a păcătoșilor. Totuși, și în acest tablou dramatic, dedicat puterilor infernului, semantica motivului crucii, cu care debutează partida instrumentală (orgă) și care este expus într-o formă stratificată, în variante ritmice și intonaționale suprapuse, evocă ideea jertfei sacre de pe Cruce și lasă speranță pentru credincioși.

Tema corului în ritmul pașilor inexorabili (cifra 1) se evidențiază prin utilizarea figurii retorice *imesis*, 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 în descendență *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 amintim aici de calitățile excepționale ale tritonului apreciat ca *diabolus in musica* în etica muzicală a epocilor Ars nova și Renaștere!).

Surprinzător, dar compozitorul a păstrat aceeași sferă intonațională tensionată pentru sonorizarea textului latin în care se găsesc trimiterile la cei drepți: *Voca me cum benedictis* (a se vedea Tab. 2.9. în Anexa 2).

În *Lacrymosa* 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 tristețe. Merită atenție faptul că V. Ciolac a încorporat intervalul de triton descendent  $g - des$  în melodie, urmând exemplul lui Mozart din *Lacrymosa* ( $g - cis$ ) care, însă, a introdus acest interval armonic cu o rezolvare necesară conform tonalității *d-moll* (exemplul nr. 1.13). În pofida contextului ritmic și factual diferit, aceasta confirmă faptul că V. Ciolac a fost cel puțin familiarizat cu textul muzical mozartian. Compozitorul nu este primul autor al *Lacrymosei* care s-a inspirat din capodopera mozartiană, în acest sens cercetătorul american Th. C. Buerkle a descoperit influența acesteia și în *Missa pro defunctis* de Antonine Reicha [213, p. 35-36].

*Lacrymosa* de Ciolac nu este lipsită de figuri melodice baroce, printre care merită de menționat același *passus* și *saltus duriusculus*, precum și opririle frecvente pe cel de al doilea sunet în figura muzical-retorică *exclamatio* (exemplul nr. 1.14). După cum se știe, figura menționată era exprimată în epoca Barocului de obicei, prin saltul ascendent de sextă mică. Mărimea intervalului în cazul dat este extinsă până la septima mare (inspirată de melodia mozartiană), în toate versurile *a*, și la nona mare, în fiecare vers *c* (a se vedea Tab. 2.10), fiind urmată de oprirea pe fermata pusă deasupra fiecărui din cele două sunete ale figurii *suspiratio* (secunda mică descendentă).

Ultimele două părți din *Requiemul* de V. Ciolac – *Sanctus* și *Agnus Dei*, – eliminând motivele de jale, transferă expunerea muzicală într-o sferă emotivă contrastantă, respectând tradițiile genului. *Sanctus* în ciclul de față corespunde tuturor canoanelor de exprimare a afectului de bucurie folosite în muzica Barocului cum sunt predominarea consonanțelor – utilizarea intervalelor de terță, cvartă și cvintă, a figurilor de *saltos* și *anabasis*, și invers, limitarea sau refuzul de folosire a disonanțelor și intervalelor mărite și micșorate. Latura ritmică a părților menționate vizează metrul ternar (în *Requiemul* de V. Ciolac – binar, 4/4), limitarea sincopelor, ritmul punctat și sunetele prelungite ce conferă discursului un caracter patetic și serios. Tempoul de obicei reflectă mișcarea agilă, impetuoasă (*Allegro impetuoso* în *Sanctus* de V. Ciolac). Latura tonală cuprinde sfera tonalităților din grupul dominantei: *G-h-e*, cu înlocuirea tonalităților minore cu cele majore – *G-dur*, *h-moll* (*H-dur*) în *Sanctus*, *E-dur* în *Hosanna–Benedictus*.

După Deryck Cooke, mișcarea ascendentă în major I – (II) – III – (IV) – V exprimă emoție de bucurie în creștere, asertivă și activă. O variantă a acestei succesiuni, mișcarea ascendentă în major V – I – (II) – III exprimă o bucurie pură, iar succesiunea de I – III – V sugerează ascensiunea, de triumful, aspirația [83, p. 145–146].

Conform canonului, textul părții *Sanctus* este compus din cele două cântări – *Sanctus* și *Benedictus* cu *Hosanna* [200, p. 63]. Compozitorul a unit într-o formă strofică bipartită de tip *a – a<sub>1</sub>* *Sanctus* și *Pleni sunt*. Merită de menționat modul antifonic de tratare a textului *Sanctus* care la început a fost expus de grupul vocilor feminine cu soprano *divisi* în terță, iar apoi de grupul masculin al corului, cu tenorii *divisi*, formând o imitație la o octavă descendentă, cu o modificare în zona cadenței. Astfel, *proposta* se încheie cu tonica, iar *risposta* cu dominantă. *Pleni sunt* în *H-dur* apare ca o continuare logică a temei *Sanctus*, însă dublarea la terță datorită *divisi*, de această dată are loc în partida altistelor, fiind susținută de bași din momentul instalării corului la *tutti*. Prin această dublare masivă a vocilor feminine unite în trisonuri majore, prin vocile masculine, la distanța de octavă, sonoritatea crește până la *fff* care marchează punctul culminant extatic.

Este interesantă realizarea efectului sonor special care se produce datorită dublării masive a vocilor în registre diferite, repetărilor ostinato ale formulelor ritmice, organizării stratificate a facturii precum și coordonării armonice a vocilor în trisonuri (exemplul nr. 1.15). În factură se deosebesc trei straturi: trisonurile corale plasate în registrul mediu, constituie linia melodică voluminoasă care este proiectată pe fundalul țesăturii muzicale formate din figurațiile armonice instrumentale în registrele relativ grav și acut. Astfel, sonoritățile festive ale *Sanctusului* reprezintă o imitare a bătăii clopotelor de biserică, tipice pentru tradiția ortodoxă.

Bucuria triumfală din prima parte a *Sanctusului* în „aria” sopranei din compartimentul *Hosanna–Benedictus* (cifra 3) este înlocuită de un imn realizat în sonorități camerale (exemplul nr. 1.15). Prin această modificare a sonorității, compozitorul a separat cele două cântări componente ale *Sanctusului*. Soprano solo intonează melodia de imn ce apare pe fundalul coralului instrumental, în alternanță responsorială cu replicile corului care intonează motivul crucii transfigurat conform caracterului general al *Sanctusului*. Schimbarea tempoului și a texturii subliniază importanța momentului. Coralul se desfășoară într-un tempo mai lent – *Maestoso*, timbrul mai luminos, dar și mai acut, al sopranei marchează o bucurie individualizată. În repetarea variată *a<sub>1</sub>* a temei solistice, soprano este susținută de mezzo-soprano, care dublează melodia inițială, iar în compartimentul *b* și *b<sub>1</sub>*, cu repetarea prin secvență, replicile vocilor solistice sunt alternate cu replicile corului. În repriza sintetică, tema sopranei solo este interpretată de corul *tutti*, cu replicile vocilor soli, iar *Sanctus* se încheie cu deja cunoscuta alternanță a replicilor între soliști și cor.

*Agnus Dei* („Mielul domnului care ai ridicat păcatele lumii”) debutează fără întrerupere, *attacca*, cu o melodie foarte expresivă, bogată în salturi asociate cu ritmul punctat, care în tempoul *Andante* produc o impresie patetică. Soloul instrumental este continuat de mezzo-soprano solo, *ad libitum* care se alternează în maniera *solo – tutti* cu un coral de factură acordică

la *pianissimo*. Corul, *a cappella*, repetând sunete de aceeași înălțime, organizate în formule de ritm punctat în durate mai lungi (pătrimea cu punct – optimea) evidențiază ritmul în sine. În mișcare lentă ritmul punctat produce un efect solemn și totodată sever, asigurând caracterul maiestuos și organizat al muzicii, fiind asociat cu tempoul *Maestoso* care de multe ori poate fi întâlnit în creațiile lui J. S. Bach și G. F. Händel.

Materialul muzical *Communio Lux Aeterna* formează o „arcadă” dramaturgică cu secțiunea a treia din *Introitus*. Partida instrumentală redă sunetul festiv de clopote ortodoxe, formând două straturi sonore în registrele mediu și acut, în baza proporției hemiolice 3:2 în tempo moderat, iar corul cântă succesiunile de trisonuri majore, confirmând caracterul general solemn, dar la nuanța de *p*.

Repriza *Requiem aeternam* formează o „arcadă” către începutul ciclului. Coda lucrării, pe textul *Et lux perpetua* (cifra 7), în tonalitatea luminoasă *D-dur*, cu care se încheie *Requiem*, împrumută de la prima parte, *Kyrie*, nu doar sfera tonală, ci și factura în pulsație monoritmă cu repetițiile optimilor, precum și ideea tonal-armonică de colorare cu ajutorul lanțului din trei acorduri de septimă la distanță de terță. Această textură a acompaniamentului instrumental produce impresia unor sonorități de clopote.

În concluzie, menționăm că abordarea 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 recviemului: 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 întrețesute elemente ce țin de un limbaj muzical tipic pentru muzica de conținut spiritual, printre care sunt factura acordică de tip coral, figurile retorice, sonoritățile de clopote etc. Urmând canoanele stilului bisericesc, într-un șir de compartimente ale lucrării, compozitorul apelează la tehnicile contrapunctice. Patosul genului legat de centrarea concepției dramaturgice pe scenele apocaliptice ale judecății de apoi se evidențiază în special în partea a doua a lucrării. Printre trăsăturile de filieră romantică, putem menționa contrastele profunde atât între părți, cât și în cadrul părților componente.

Vorbind despre maniera concertantă, subliniem că, într-adevăr, genul *concertare* implică alternanța *tutti – soli*, prezentă aici prin succesiunea consecutivă a turnurilor instrumentale cu cele aparent vocale, prin scriiturile contrastante, alternanța de mișcări repede – lent. Brevitatea

segmentelor arhitecturii sonore este de asemenea o caracteristică demnă de luat în considerare în acest sens.

În pofida faptului că în genul recviemului de concert dimensiunea orchestral-instrumentală se îmbină organic cu cea vocal-corală, în *Requiemul* de V. Ciolac paritatea acestora este modificată în direcția accentuării parametrului coral. Dominarea vocalității se manifestă în profilurile melodice, în structura silabică simplă a ritmului conceput în stil imnic, în recitativele muzicalizate, stilul psalmodiat, dar și în sintaxa muzicală strofică.

Prezența figurilor muzical-retorice în *Requiem* de V. Ciolac pare să fie argumentată de reprezentările tradiționale despre acest gen de muzică. În acest caz, tratarea în cheie retorică, prin utilizarea figurilor identificate în partitura lucrării, trebuie considerată drept o manifestare a „memoriei generice” a recviemurilor și nu ca un mijloc componistic special. Această tratare a stilisticii de gen poate fi apreciată ca o manifestare a procedului de reminiscență care presupune existența unor corespondențe cu modelele artistice ale epocilor precedente inclusiv mijloacele de expresie specifice acestora.

### **2.3. Abordarea contemporană a colindei în piesa pentru orchestra de coarde** *Рождественская ночь (Noapte de Crăciun)*

O lucrare instrumentală a lui V. Ciolac ce se înscrie în cadrul tematicii religioase este *Noapte de Crăciun*. Piesa reprezintă un *Adagio* orchestral, de dimensiuni reduse (conține doar 9 cifre), dar care datorită tempoului lent durează 14 minute. Această creație a fost compusă în anul 2000, pentru o componentă instrumentală tradițională a orchestrei de coarde. Însăși denumirea relevă conținutul lucrării și sugerează ideea că este un colind original, fapt confirmat încă o dată de către compozitor recent, în anul 2016, când a realizat și varianta vocală pentru cor mixt a acestei lucrări, cu remarca „colind”. V. Ciolac apelează la tema Nașterea Mântuitorului – eveniment de o semnificație majoră în viața omenirii – fiind copleșit de stări sufletești înălțătoare, deosebite, ce pot fi resimțite și în lucrarea analizată: mulțumire, pietate, bucurie pentru nașterea Pruncului Sfânt, pentru venirea Celui ce ne va mântui și va scăpa lumea de puterea morții. Putem întrevădea și o oarecare tristețe pentru chinurile și moartea ce va trebui să le îndure Mântuitorul pentru a răscumpăra lumea din robia păcatului.

În *Noapte de Crăciun* compozitorul V. Ciolac propune o viziune originală asupra tematicii legate de nașterea Pruncului Iisus. Un prim fapt important ține de aluziile ce transpar din discursul muzical al piesei, legate de melodiile cunoscutelor cântece de Crăciun care aparțin tradiției occidentale – *Noapte de vis* și *O, brad frumos!*. Anticipând, vom arăta că melodiile acestor două cântece au stat la baza formării unor două sfere intonaționale ale întregului discurs muzical al lucrării analizate.



Conținutul poetic al acestor cântece este semnificativ și cuprinde un șir de teme și motive general-cunoscute atât în tradiția creștină occidentală, cât și în cea apuseană, regăsindu-se și în textele noastre populare. Astfel, tema bradului de Crăciun (tradiția împodobirii acestuia la Crăciun este de proveniență germană, cunoscută sub numele de *Christbaum*) are conotații simbolice – în tradițiile populare ale mai multor popoare (inclusiv în cea românească) el este Pomul Vieții – veșnic verde, el se asociază cu speranța vieții veșnice adusă de Fiul lui Dumnezeu, căci Cel ce este Viața, se naște pentru ca noi să dobândim viața veșnică [54].

O altă sferă tematică este legată și de venirea păstorilor care, fiind vestiți de îngeri, au alergat primii ca să se închine micului Iisus – Dumnezeu întrupat. De asemenea, o altă temă este cea legată și de închinarea magilor către Pruncul Dumnezeiesc ca la un Împărat, aducerea darurilor împărătești în semn de recunoștință – smirnă, aur și tămâie. Un loc important îl ocupă și tema stelei ce i-a călăuzit, ea devenind și un simbol al sărbătorii Nașterii Domnului. De aici, probabil, și tradiția de a considera începutul Crăciunului odată cu apariția primei stele pe cer, care simbolizează steaua de la Betleem (în ajunul Crăciunului ziua e deosebită prin faptul că nu se mănâncă nimic până la apariția primei stele).

În folclorul românesc, aceste, dar și alte teme și motive legate de Nașterea Domnului se regăsesc în textele cântecelor de stea, specie de origine cultă apărută în secolele XVII–XVIII sub influența bisericii ortodoxe. Având o tematică strict religioasă, cântecul de stea face parte din obiceiul colindatului fiind asociat exclusiv cu sărbătoarea creștină a Nașterii Domnului. „Ca și colinda, cântecul de stea este interpretat în ajunul Crăciunului de cete de colindători. Acesta capătă treptat un conținut strict religios axat pe motive evanghelice, predominante fiind cele legate de Nașterea Domnului” [8, p. 68]. Este cunoscut faptul că inițial, aceste texte au avut autori și au fost interpretate de preoți în biserică. Versurile cântecelor de stea reprezintă o poezie de mare frumusețe, cu un caracter epico-narativ, concretizat în imagini pline de pitoresc, în versuri cizelate. Cele mai cunoscute – *O, ce veste minunată, Steaua, Trei păstori, La Vifleim colo-n jos*, etc. – sunt cântate și astăzi în biserici la sărbătorile de Crăciun.

În această ordine de idei, cântecele *Noapte de vis* și *O, brad frumos!* ce au servit drept sursă de inspirație pentru V. Ciolac în lucrarea *Noapte de Crăciun*, pot fi considerate ca fiind din aceeași specie a cântecelor de stea, doar că de sorginte occidentală, având în vedere conținutul și tematica lor poetică și asocierea cu sărbătoarea în cauză. O remarcă ce se impune aici este că autorii acestor două cântece nu s-au pierdut în anonimul ci ne sunt cunoscuți – *Noapte de vis* (în germană *Stille Nacht*) a apărut inițial în Austria, în anul 1818, pe un text scris de părintele Josef Mohr, iar melodia – de Franz Gruber. Datorită melodiei simple și frumoase, acesta a devenit un adevărat imn de Crăciun de circulație internațională, un simbol muzical al acestei sărbători [211]. *O, brad frumos!* (în germană – *O Tannenbaum*), tradus în diferite limbi și răspândit la nivel

mondial, este și el un exemplu devenit antologic al unui cântec ce se interpretează în cadrul acestei sărbători: versurile aparțin lui Ernst Anschutz (1780–1861), iar muzica are la bază o veche melodie populară din Silezia (din sec. XVI) [54].

Pe parcursul mai multor secole, evenimentul istoric legat de Nașterea Mântuitorului își găsește o extrem de variată și diversă reflectare în cadrul artei muzicale universale. Subiectul dat este reprezentat printr-o diversitate genuistică foarte vastă, fiind abordat atât în muzica bisericească, cât și în muzica laică.

Lucrarea compozitorului V. Ciolac *Noapte de Crăciun* face parte din creațiile cu tematică religioasă ce se înscrie, însă, în cadrul muzicii laice, destinate pentru interpretarea de concert. Este o piesă instrumentală cu o componență camerală, de dimensiuni mici. Pe parcursul întregii lucrări se menține măsura ternară de 3/4. În ceea ce privește tonalitatea, putem urmări conturarea tonalității *C-dur*.

Lucrarea începe cu o introducere scurtă, în care se expune primul motiv bazat pe o secundă ascendentă, care, treptat, atinge intervalul de sextă. Ultimele patru măsuri din acest compartiment reprezintă, de fapt, cadența, care trezește asociații vii cu melodia cântecului *O, brad frumos!*, în special în zona cadențială. Acest motiv de încheiere reprezintă baza cadenței autentice ce poate fi ușor recunoscută datorită încercuirii tonurilor de bază ale dominantei și tonicii. Tematismul introductiv, împreună cu cadența ușor de memorizat este repetat în cifra 5, însă în alt registru, – cadența dată va fi preluată în final cu rol de încheiere a integrității piesei. Trebuie de menționat faptul că structura arhitectonică a motivului în cauză este, de fapt, de proveniență vocală și conturează o melodie simplă cu un caracter liniștit, expusă de viorile I și II, ce-i oferă o nuanță de gingășie și duioșie. În ceea ce privește departajarea compartimentului dat, la nivel de microstructuri se evidențiază segmente organizate în baza unui text presupus, deoarece motivele se configurează conform versului, 3 m.+3 m.+3 m.+4 m., reprezentând la nivel arhitectonic o strofă:  $a+a_1+a_2$ +cadența. Varierea acestor motive este încă destul de neînsemnată și se realizează pe plan factual și armonic. Tot în introducere se afirmă și tonalitatea *C-dur* în care este scrisă lucrarea.

Urmează compartimentul (cifra 1), unde se expune un motiv nou, ce începe cu un interval de septimă descendentă și reprezintă în plan intonațional o desfășurare mai amplă comparativ cu motivul din introducere. Se păstrează caracterul liniștit, dar expresivitatea se mărește datorită intervalelor mari (undecimă, octavă, septimă, cvintă) utilizate în conturul liniei melodice. Organizarea microstructurilor în compartimentul dat amintește de departajarea absolut simetrică menționată în introducere, aceeași configurare conform versului presupus, 3 m.+3 m.+3 m., reprezentând în sensul formei următoarea strofă:  $b+b_1+b_2$  ( $b_2$  îndeplinește funcția cadenței). Varierea motivelor se realizează nu doar la nivel de factură ci și la cel intonațional –  $b_1$

comparativ cu *b* este mai desfășurat. El începe cu un interval de undecimă descendentă după care urmează mișcarea ascendentă cu săritură de cvartă și cvintă. Un rol important aici îi revine violei care expune în paralel cu viorile o melodie în duet formând un contrapunct simplu.

În secțiunea ce urmează (cifra 2) se expune un alt motiv care amintește nuanțele semantice relevate în introducere – tandrețe, gingășie și căldură, păstrând același caracter liniștit, calm. Melodia se desfășoară fără salturi, conturând o mișcare treptată, inițial descendentă, cu caracter lent, fiind urmată de cea ascendentă. Gruparea microstructurilor în cifra dată se efectuează de asemenea, după versurile presupuse: 3 m.+3 m.+4 m., alcătuind structura unei strofe:  $c+c_1+c_2$  (cadența fiind reprezentată de  $c_2$ ). Dacă în compartimentele precedente compozitorul a inclus toate instrumentele din orchestra cu coarde, atunci în perimetrul cifrei 2 rămân doar viorile I, II și violele, care se divizează expunând două linii melodice, continuând contrapunctul din cifrele anterioare. Motivul din *c* semnalează asociații cu o intonație scurtă din cântecul *Noapte de vis*.

Compartimentul ce urmează (cifra 3), continuă discursul tematic al celui precedent (cifra 2), fără a fi o repetare *mot-a-mot*, prezentând aici doar câteva schimbări pe plan intonațional și structural, dar și pe cel factual, care aici are un rol important, compozitorul urmărind să creeze efectul imitării sunării clopoțelului ce zugrăvește atmosfera de sărbătoare, bucurie și mister. (Clopoțelul este unul din atributele principale a sărbătorii Nașterii Domnului, ca simbol al purității sufletești și a bucuriei). Având în vedere prezența unei varieri intonaționale, compartimentul dat este mai mare în dimensiuni și mai expresiv din contul desfășurării mai ample a liniei melodice. Structura lui se prezintă în modul următor: 3 m.+3 m.+3 m.+4 m., iar forma strofei poate fi încadrată în schema  $c+c_1+c_2^1+c_2^2$ . Astfel, constatăm că cele mai esențiale schimbări s-au produs în  $c_2$ .

În secțiunea ce urmează (cifra 4), materialul tematic denotă o înrudire cu cel din cifrele 2 și 3. Compozitorul utilizează același procedeu al varierii, – factura devine străvezie, sunt excluse, însă, imitării clopoțelului. Structurarea compartimentului coincide în mare măsură cu cea precedentă: 3 m.+3 m.+3 m.+4 m. Aici iese în evidență fundalul armonic, care se menține pe parcursul întregului discurs ce conturează încă o strofă și se încadrează în schema prezentată în cifra 3.

Compartimentul ce urmează (cifra 5) readuce motivul introducerii, transpus cu o octavă mai sus. Din orchestra de corzi rămân doar viorile I și II – expunând, respectiv, linia melodică și ison. Viorile I, la rândul lor, se împart în două grupuri: unele expun materialul intonațional, iar altele interpretează în registrul acut motive melodice derivate din cel inițial, oferind discursului muzical o nuanță de mister. Viorile II formează fundalul armonic cu efect de *divisi* ce imprimă compartimentului dat o tentă de gingășie, duiosie. Discursul muzical din secțiunea dată reprezintă culminația întregii lucrări: compozitorul recurge aici la o modalitate originală de a

reflecta cea mai importantă imagine a creației date – Nașterea Pruncului Dumnezeuiesc, cea mai mare și cea mai așteptată minune a omenirii, iar despre minuni se vorbește în șoaptă (nuanțele dinamice care predomină în cifra dată sunt *p* și *pp*) pentru a nu distruge acea atmosferă de miracol, de bucurie, gingășie, tandrețe și pietate. La nivel arhitectonic, strofa este realizată de asemenea conform versurilor presupuse: 3 m.+3 m.+3 m.+3 m. și poate fi reprezentată schematic astfel:  $a + a_1 + a_2 + \text{cadența}$ .

Următorul compartiment (cifra 6) începe cu un *tutti* la *ff*, contrastând cu strofa precedentă prin nuanțele dinamice, textură, registru și intonații. Acest contrast este bine motivat din punct de vedere dramaturgic, deoarece după o culminație atât de liniștită și plină de miracol este necesar de a împărtăși bucuria tuturor și anume acest sentiment este foarte bine exprimat în compartimentul dat. Intonațiile din cifra 1 revin, într-un registru mai acut, iar datorită acestui efect, se amplifică expresivitatea, sunt scoase în evidență sentimentele de bucurie, laudele ce se cântă de îngeri și oameni. Arhitectonica acestui compartiment repetă schema din compartimentul marcat cu cifra 1.

Aceeași atmosferă de bucurie și sărbătoare se reflectă în secțiunea ce urmează (marcată cu cifra 7), care reprezintă o continuare a tabloului fastuos, reluând exact materialul muzical din compartimentul precedent (cifra 6). În compartimentul ce urmează (cifra 8), emoțiile se liniștesc treptat, se reinstaurează atmosfera de miracol. Revine și motivul din cifra 2, cu unele schimbări ce vizează cadrul ritmic (duratele sunt diminuate). Motivul expus de viole în terțe și poate fi comparat cu un duet vocal, iar viorile I creează efectul de ison segmentat. De asemenea, intervin modificări în organizarea structurii: 3 m.+3 m.+3 m.+3 m., conturând o schemă ce este mai aproape de structura care corespunde cu cifra 3, semnalând doar o micșorare a secțiunii  $c_2$ , din contul substituirii acesteia de cadența-simbol din introducere.

Ultimul compartiment (cifra 9) îndeplinește funcția de încheiere. Are o formă mai desfășurată comparativ cu celelalte și este alcătuit din două secțiuni: prima, în care se expune motivul intonațional din discursul muzical ce corespunde cifrei 1 împreună cu cadența din introducere, și a doua, reprezentând plasarea graduală a acordului tonicii ce se menține pe parcursul ultimelor șapte măsuri cu un efect de stingere treptată. Schema primei secțiuni poate fi conturată astfel:  $b+b_1+\text{cadența}$ , departajarea microstructurilor fiind realizată în modul următor: 3 m+3 m+4 m.

În ceea ce privește imaginea prezentată în compartimentul dat, aceasta se integrează în tabloul imagistic al lucrării zugrăvind aceeași atmosferă de bucurie și tandrețe, gingășie și miracol, grație efectului imitării sunării clopoțelului în cadență. Astfel, se formează o reminiscență a strofei din cifra 3, unind cele două sfere intonaționale ale lucrării – *Noapte de vis* și *O, brad frumos!*. Preluând imitarea sunării clopoțelului din discursul ce corespunde cu cifra 3,

care însoțește aici motivul din *Noapte de vis*, compozitorul o suprapune de data aceasta pe fundalul intonațional al cadenței-simbol ce întruchipează imaginea sărbătorii (bradul). V. Ciolac reușește să ilustreze foarte bine feeria Noptii de Crăciun, legată de Sărbătoarea Nașterii Domnului, zugrăvind tabloul stelei ce luminează pe cer, peisajul de iarnă, cu zăpada albă ce strălucește în mii de diamante în razele stelelor, reflectând sentimentul bucuriei și evenimentul cel mai important – minunea Nașterii Pruncului Dumnezeuiesc.

Pentru a fixa aria în care se înscrie forma lucrării *Noapte de Crăciun*, am elaborat o schema structurii arhitectonice a compoziției analizate:

Tabel 2.2. Schema arhitectonicii lucrării *Noapte de Crăciun*

Compartimente	A	B	C	C	C	A	B	B	C	B – A
	introducere	1	2	2	2	introducere	1	1	2	1 – introducere cadență
Cifre	introducere	1	2	3	4	5	6	7	8	9

Reieșind din schema propusă mai sus, putem concluziona că, având o componentă interpretativă instrumentală, lucrarea *Noapte de Crăciun* poate fi înscrisă, totuși, în cadrul unei forme strofice, specifice muzicii vocale. Adresarea la această formă a fost dictată de necesitatea configurării discursului muzical în baza formulelor melodice de cântec. Utilizarea intonațiilor melodice împrumutate din cele mai cunoscute cântece de Crăciun *Noapte de vis* și *O, brad frumos!*, asigură nivelul imagistic al lucrării și, totodată, conturează sfera mijloacelor de expresie a acesteia. În același timp, utilizarea aluziilor muzicale ale unor cântece de crăciun de mare popularitate, la nivel intuitiv ne sugerează ideea că piesa orchestrală *Noaptea de Crăciun* reprezintă un colind instrumental.

De asemenea, este necesar de a evidenția departajarea la nivel de microstructură în grupuri din trei măsuri, accentuând predominarea cifrei trei, care poartă aici o semnificație simbolică, reprezentând în creștinism Sfânta Treime. Iar desfășurarea lucrării pe parcursul doar a 9 cifre, la fel poate avea un sens legat de simbolica cifrelor, ce presupune legătura omului cu Dumnezeu.

#### 2.4. Concluzii la capitolul 2

În concluzie, reieșind din scopul principal al studiului dat, putem evidenția unele particularități specifice pentru lucrările spirituale analizate ale lui Vladimir Ciolac. Se menționează că lucrările de tematică religioasă alcătuiesc un compartiment aparte în creația compozitorului și demonstrează o varietate confesională creștină, – ne referim în special la cele mai vechi, cum sunt ortodoxia și catolicismul. Fiind dirijor de cor, el se axează preponderent pe sonoritățile vocal-corale și muzica vocal-simfonică, domeniu care, de fapt constituie cea mai

mare parte a creației sale. O altă caracteristică specifică este utilizarea formelor și genurilor muzicii bisericești, contribuind prin acest fapt la descoperirea semanticii ce ține de dimensiunea spirituală a creației.

1. În baza cercetărilor efectuate în cadrul acestui capitol am constatat că un rol important în dialogul cultural-stilistic între tradiția laică și cea bisericească îl au procedeele prin care se reliefează modalitățile de utilizare a textului – aplicate de către compozitor în mod conștient sau în baza memoriei asociative – a reminiscentelor din trecut – abia perceptibile, ele formează concepția stilistică a lucrării.

2. Am constatat, că asimilarea genurilor tradiționale ale muzicii religioase în cele laice este posibilă la câteva niveluri: structural, ideatic sau semantic, morfologic (al limbajului muzical) și stilistic.

3. Atestăm prezența conexiunilor muzicale cu *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, lucrare ce a servit drept model pentru conturarea parametrilor activi ai fenomenului de sinteză cu *Messe* de V. Ciolac, se demonstrează faptul că compozitorul pornește de la modelul de tip tradițional.

4. Unul din procedeele artistice originale ale compozitorului este reminiscenta, care acționează la diferite niveluri ale lucrărilor muzicale, în special cel compozițional, imagistic, intonațional, al tempourilor din *Messe* și cel al stilisticii generale din *Requiemul* de V. Ciolac.

5. Un rol important îi revine semanticii tonalităților care prevalează în *Requiem* – problemă care a fost abordată în premieră. În paralel, sunt identificate un șir de figuri retorice muzicale specifice Barocului precum figura *anaphora*, *climax*, *parrhesia*, *tmesis*, fiind explicate din punctul de vedere al structurii și al semanticii.

6. Am ajuns la concluzia că utilizarea orgii cu rol de acompaniament, în *Messe* (și în *Laudate Dominum*), mărturisește în favoarea adoptării unor elemente specifice muzicii cultului catolic.

7. În piesa orchestrală *Noapte de Crăciun* autorul apelează la o temă legată de un anumit eveniment cu o semnificație deosebită, Nașterea Domnului, Mântuitorului lumii, reprezentând o sărbătoare de importanță majoră în religia creștină. Autorul se adresează genului muzicii instrumentale care constituie un domeniu de referință pentru V. Ciolac.

8. Lucrarea nominalizată este scrisă în formă strofică, specifică preponderent muzicii vocale legate de text, particularitate care denotă un element caracteristic nu doar opusului *Noapte de Crăciun*, ci mai multor lucrări ce aparțin genurilor vocale și celor instrumentale. Adresarea la forma strofică a fost dictată de necesitatea configurării unui discurs muzical în baza formulelor melodice de cântec.

9. Am identificat utilizarea intonațiilor melodice inspirate din unele cele mai cunoscute cântece de Crăciun de tradiție occidentală *Noapte de vis* și *O, brad frumos* ce asigură nivelul imagistic al lucrării. Totodată, prezența aluziilor muzicale în baza acestor cântece, ne sugerează ideea că piesa orchestrală *Noapte de Crăciun* de V. Ciolac reprezintă o variantă originală și modernă a unui colind instrumental.

10. Se remarcă faptul că prin adresarea la textele canonice religioase de limbă latină, V. Ciolac se apropie de curentul neocanonic din componistica contemporană. De asemenea, concluzia ce se desprinde se rezumă la faptul, că deși autorul păstrează cele mai semnificative elemente ale tradițiilor muzicii romano-catolice, totuși, toate aceste lucrări nu sunt destinate interpretării în cadrul serviciul divin, ci se atribuie domeniului muzicii de concert.

11. Trăsăturile specifice stilului muzical ce se profilează în cadrul opusurilor analizare se înscriu perfect într-una din tendințele tetraedrii evidențiate în creația muzicală contemporană de compozitorul român Ștefan Niculescu: „*Fuga înapoi sau adoptarea unei ordini colective scrise* (din trecutul muzicii culte europene) <...> aparține unei epoci anterioare: se copiază modelele muzicale mai vechi, devenite azi universale <...>. Muzica astfel rezultată este alcătuită din muzicii imediat recognoscibile, iar demersul împlinește dorințele mai vechiului neoclasicism sau „revenirii la Bach” [50, p. 67].

### 3. PERPETUAREA CHIPULUI MAICII DOMNULUI ÎN GENURILE MUZICII CATOLICE DIN CREAȚIA LUI V. CIOLAC

Chipul Maicii Domnului a constituit un izvor de inspirație pentru oamenii de artă pe parcursul diferitor perioade istorice. Formarea și dezvoltarea tradiției marianice în domeniul artistic este determinată de rolul prioritar care l-au jucat cele două branșe: ortodoxă bizantină și romano-catolică, detașarea cărora a exercitat o influență semnificativă asupra tratării ideii marianice în arta răsăriteană și cea apuseană. Creația artistică oferă o percepere originală a temei mariologice care în catolicism presupune o tratare deosebită și foarte amplă, reprezentată printr-o diversitate de aspecte. Chipul Maicii Domnului în ortodoxie la fel ocupă un loc important și cuprinde o multitudine de reflectări, în special în iconografie, fiind una dintre cele mai bogate ramuri din punct de vedere al varietăților de abordare a tematicii mariologice.

Tradițiile cinstirii Preasfintei Născătoare de Dumnezeu se afirmă treptat deja de la începutul erei noastre. În cultura creștină se reflectă cele mai importante trăsături ale chipului Maicii Domnului: Ea este cea care știe toate greutățile și amărăciunile omului, cea care vine în ajutor fiind apărătoarea celor ce se află în nevoi, fiind de asemenea ocrotitoarea familiei și nașterii pruncilor. În biserica creștină Fecioara Maria este numită Născătoare de Dumnezeu și este slăvită încă din primele veacuri prin cântări deosebite. Este necesar de a remarca faptul că, în formarea tradiției poetico-muzicale legate de Chipul Maicii Domnului un rol important îl joacă Bizanțul, în cultul căruia se întocmește cercul de sărbători care reflectă cele mai semnificative evenimente din viața Preasfintei Fecioare Maria.

Chipul Mariei este una din imaginile cele mai semnificative ce unește direct Testamentul Nou și cel Vechi. Toate evenimentele din viața Ei ce sunt reflectate în arta creștină se determină de faptul că Ea este Maica Mântuitorului. Anume din acest motiv un interes deosebit reprezintă episoadele legate de soarta Fiului Său și anume – Buna Vestire, Golgota, Adormirea, ce ilustrează cele mai culminante momente din ființarea pământească a Fecioarei Maria.

Tematica mariologică trezește un interes deosebit în cultura muzicală universală de la confluența secolelor XX–XXI. Unul din compozitorii contemporani din Republica Moldova, care se adresează acestei tematici<sup>17</sup> este Vladimir Ciolac, lista de lucrări al căruia cuprinde cele mai multe opusuri consacrate reflectării Chipului Maicii Domnului și se înscriu în cadrul genurilor muzicii catolice: *Stabat Mater* pentru cor și orchestră (1997), *Ave Maria* pentru cor feminin și orchestra de cameră (1999), *Magnificat* pentru cor, soliști și orchestră (2004), *Salve Regina* pentru cor, soliști și orchestra de coarde (2007). De asemenea, este cert faptul că lucrările nominalizate relevă diferite episoade ce au fost oglindite în Evanghelie și găsesc o abordare profundă în cadrul învățurii Bisericii Romano-Catolice.



Fiind un om credincios, V. Ciolac manifestă o stimă deosebită, zugrăvind chipul Fecioarei Maria în diferite imagini muzicale. Astfel, *Stabat Mater* reprezintă suferințele Maicii Domnului, *Ave Maria (Bucură-Te, Marie)*, este salutarea Arhanghelului Gavriil (Buna Vestire), *Magnificat* – slăvirea lui Dumnezeu de către Fecioara Maria, *Salve Regina (Slavă Reginei)* – antifon de proslăvire a Maicii Domnului. Toate aceste lucrări pot fi atribuite cu siguranță la tematica mariologică care a fost abordată pe parcursul mai multor secole în cadrul diferitor culturi naționale și care și-a păstrat actualitatea până în zilele noastre.

### **3.1. Repere stilistice în interpretarea modelului de gen în lucrarea *Stabat Mater* pentru cor și orchestra de coarde**

Lucrarea *Stabat Mater* pentru cor și orchestra de coarde de V. Ciolac, este dedicată soției sale Irina. Ciclul începe cu versul *Stabat Mater dolorosa... (Stătea Maica îndurerată...)* – unul dintre textele sacre cele mai emoționante din ritualul religios catolic, preluat din versurile unui poem medieval. Timpul creării acestui poem precum și autorul nu sunt cunoscuți, însă există o ipoteză că, secvența de 20 de strofe a câte 3 versuri (terține), introdusă în liturgia catolică, aparține călugărului franciscan Jacopone da Todi (1228–1306), originar din provincia italiană Umbria. În unele izvoare istorice se vorbește despre Sf. Bernard din Clairvaux și de Papa Inocențiu al III-lea ca presupuși autori ai acestui poem.

Caracterul dramatic al textului a servit ca sursă de inspirație pentru aproape 500 de autori din toate epocile (Renaștere, Baroc, Romantism sau perioada contemporană) și de pe toate continentele, fiind tradus, totodată, într-o multitudine de limbi. *Stabat Mater* de V. Ciolac reprezintă un ciclu vocal-instrumental ce se înscrie în cadrul genurilor spirituale ample de concert. O latură care merită să fie evidențiată în lucrarea dată este reflectarea chipului Maicii Domnului care constituie reperul semantic al acestei creații. Relatarea într-o formă poetică a suferințelor Fecioarei Maria care se află lângă Crucea Fiului său constituie esența lucrării *Stabat Mater*.

Compozitorul păstrează textul canonic latin, însă utilizează doar 19 din cele 20 de strofe omițând strofa XVII. Totodată, datorită folosirii limbii latine, textul are și o semnificație sacrală. Astfel, autorul evidențiază latura spirituală tratată sub aspectul unui concept ce se înscrie în cadrul timpului nou, zugrăvind un tablou plin de emoții impresionante, cutremurătoare, ce contribuie la crearea unei stări psihologice anumite. Reieșind din cele menționate mai sus, un interes deosebit prezintă ideea „spațiului sacral nou” formulată de V. Martînov, fiind nu atât și nu doar un program nou, ci o constatare a tendinței deja existente ce a apărut la confluența secolelor XX–XXI. De asemenea, Martînov afirmă că „spațiul sacral nou reprezintă o încercare de a se opune dezmembrării lumii contemporane pe calea creării unei sinteze culturale noi. Ea se

realizează la intersecția diverselor tradiții și culturi, îmbinarea cărora formează o multitudine de contexte culturale noi, ce se leagă într-un text unic multidimensional. Spațiul sacral nou nu încearcă crearea unor noi forme ce ar concura cu formele muzicii bisericești. Scopul lui este de a lărgi spațiul sacral existent în liturghie și în afara ei, sfințind cele nesfințite și cele care și-au pierdut esența bisericească, domeniile timpului și spațialității. Spațiul sacral nou nu presupune formarea unei religii noi sau a unui nou tip de serviciu divin. Acesta reprezintă adunarea pietrelor Ierusalimului devastat. Noi încercăm să adunăm ceea ce la moment este distrus” [163, p. 137]. În acest sens creația compozitorului V. Ciolac este o realizare substanțială ce contribuie la restabilirea echilibrului spiritual și cultural al societății, venind cu un suport persistent inspirat din formele vechi ale muzicii eclesiastice, continuând totodată și tradițiile legate de tematica mariologică din cadrul diferitor culturi, perpetuând chipul Maicii Domnului.

*Stabat Mater* este alcătuită din 12 părți care se succed după principiul contrastului și care pot fi secționare reieșind din text în două compartimente egale în sensul reflectării chipului Maicii Domnului. Primul (strofele 1–6) relevă suferințele Ei legate de chinurile pe care le suferă Fiul său. Al doilea (strofele 7–12) reprezintă rugăciunea către Preasfânta Maică a fiecărui creștin care ar vrea să împărtășească alături de Ea chinul durerii insuportabile și ar dori să o simtă și el pentru a ușura greutatea suferinței, tristeții ce o apasă. În același timp apare speranța că datorită ajutorului Ei omul va trece mai ușor de la lumea pământescă la cea din împărăția cerurilor.

Creația începe cu o introducere instrumentală *Largo doloroso* (a se vedea clavierul editat). Remarca *dureros* zugrăvește atmosfera dramatică și apăsătoare a acestei părți care este accentuată imediat și mai mult datorită sunării temeii crucii expusă la octavă cu durate de doimi. Datorită tempoului foarte lent, aceste octave devin cu adevărat greoaie, relatând greutatea crucii pe care o duce Domnul și durerea nemărginită a Maicii Sale. Intrarea corului cu textul *Stabat Mater Dolorosa (Stă Maica Îndurerată)* aduce la creșterea tensiunii dramatice care atinge punctul culminant în secțiunea a II-a a părții I (cifra 5). Grație schimbării tempoului *Allegro energico, misterioso*, după cum și accentuării textului *Dum pendebat filius (Unde-i Fiul! Răstignit!)* apare imaginea vie a tabloului chinurilor prin care trece Maica și Fiul. Secțiunea dată reprezintă culminația locală, după care revine secțiunea I, *Stabat Mater Dolorosa* (cifra 7), treptat atenuând tensiunea dramatică.

O continuare a stării emotive expuse în prima strofă putem urmări în partea succesivă *Cujus animam gementem (E cu inima rănită)*, la fel interpretată de cor, care după dimensiuni cedează comparativ cu partea I și este alcătuită doar din două secțiuni ce se bazează pe repetarea variantică a versurilor strofei. Cadrul semantic al părții date desfășoară încă o imagine ce ține de suferințele Maicii Domnului. Aici se amintește de prezicerea Dreptului Simeon care a spus „și prin sufletul Tău va trece sabie”. Această parte de asemenea poate servi un „exemplu de

îmbogățire a facturii. Aici, în urma desfășurării de lungă durată a unei formațiuni motivice statice, interpretată în octavă la alto și soprano, începând cu cifra 11, se realizează expunerea canonică ce imediat oferă desfășurării facturale amplificare și mișcare, ramificând unisonul în octavă într-o mișcare polifonică la patru voci” [6, p. 191].

Partea a III-a *O quam tristis (O cât de tristă)* începe cu o introducere instrumentală *Sostenuto con tristezza*, zugrăvind Chipul Maicii îndurerate, triste. Muzica are o sensibilitate deosebită, grație sunării grupului instrumentelor cu coarde. Expunerea melodiei doar de o voce a corului (alto apoi soprano), pe fundalul isonului pe sunetul *re* creează impresia unui plâns, în special, grație predominării intervalelor de secundă care accentuează intonațiile de suspin (inclusiv *lamento*). Intervenirea corului care repetă același vers la sfârșitul părții, este sesizată mai mult ca un răspuns – procedeu des întâlnit în muzica bisericească. Partea se finisează cu o secțiune instrumentală în care sună iarăși tema crucii (cu devierea sunetului *la-bemol*) fiind expusă la *p*, amintind că Maica Domnului se află lângă crucea Fiului Său.

Partea a IV-a *Quae maerebat (Cum pătimea)* reflectă imaginea tabloului zugrăvit în partea precedentă, continuând desfășurarea stării emotive tensionate grație sunării corului ce expune melodia pe fundalul isonului ținut pe sunetul *mi-bemol* și a facturii străvezii în care se evidențiază intonația suspinului, imitată la interval de secundă ascendentă, ce se va menține pe parcursul secțiunii din cifra 17. La nivel arhitectonic partea a IV-a conturează o structură bipartită, alcătuită din două compartimente contrastante care se bazează pe același vers, însă expunerea lui în a doua secțiune este realizată mult mai afectuos comparativ cu prima, reprezentând în acest sens o ascensiune a tensiunii dramatice și accentuând sensul textului ce relevă cum se cutremură Maica văzând chinurile Fiului Său.

*Quis est homo (Care este omul)*, așa se numește partea a V-a, în care se amplifică intensitatea dramatică grație dinamicii *ff*, facturii instrumentale dense și liniilor melodice ale corului în care predomină duratele punctate, accentuând prin acest mijloc esența textului. În această terțină se vorbește despre faptul că nici un om nu poate să nu se întristeze văzând-o pe Maica lui Hristos în așa chinuri; cine nu s-ar fi îndurerat văzând necazul Maicii Bune ce suferă din cauza Fiului său, care pătimește pentru popor. Arhitectonica părții date se încadrează într-o formă tripartită, deoarece include trei strofe. Centrul dramatic (cifra 9) coincide cu întrebarea „cine nu se va întrista” care este expusă inițial de tenori, iar apoi de soprano pe fundalul unei facturi întreșesute de triolete și a isonului ținut pe sunetul *mi*.

Partea a VI-a, *Vidit suum (Ea văzu pe Fiu-i dulce)*, este ultima în care se reflectă imaginea legată de moartea Fiului. Discursul începe cu o introducere instrumentală în tempo *Andante* și se caracterizează printr-o schimbare frecventă a măsurii și prevalarea abundentă a cromatismelor. Linia melodică inițial este expusă de soprano și alto, evidențiind intervalele de

secundă ce amintesc intonațiile plânsului și suspinului, confirmând prin aceasta sensul textului poetic *Vede Fiul murind*. Corul continuă parțial linia melodică, în care treptat se intercalează și unele salturi, grație cărora se creează impresia strigătului, ce sporește intensitatea dramatică a părții. În plan semantic compartimentul dat reprezintă o încheiere, deoarece în perimetrul textului poetic relevat pe parcursul celor șase părți se vorbește despre suferințele Maicii Domnului, accentuând cele mai cutremurătoare tablouri legate de chinurile Fiului său.

Partea a VII-a *Eja Mater (O Mamă, izvorul dragostei)*, conturează un nou cadru semantic, reprezentând deja o rugăciune adresată către Preasfânta Maică. Începutul este marcat de sunarea *a cappella* a celor două partide corale – alto și soprano, linia melodică fiind profilată de prevalarea pătrimilor, grație cărora se creează o atmosferă echilibrată în plan emotiv. În același timp evidențiind procedeul de recitație, compozitorul reușește să zugrăvească tabloul stării de rugăciune, care reprezintă o cerere plină de ardoare și speranță, acest fapt oferindu-i caracterului muzicii o tentă sacramentală. Predominarea manierei recitative se manifestă și prin repetarea unor formule ostinato, în special în cadrul cadențelor, care sunt legate în mare măsură de utilizarea responsoriului – un factor important al cântărilor bisericești.

*Fac, ut ardeat (Fă ca inima să-mi ardă)*, partea a VIII-a, *Maestoso*, este o continuare a rugăciunii. Aici persistă același cadru semantic, însă caracterul muzicii dovedește un contrast, deoarece textul poetic relevă o stare de maximă intensitate a dinamicii versului în care se expune cererea: „Fă ca inima să-mi ardă, de dragoste pentru Domnul Iisus”. Astfel, compartimentul dat reprezintă punctul culminant, o treaptă de ascensiune în starea de rugăciune, creându-se o atmosferă de solemnitate. O dovadă în acest sens reprezintă și sunarea corului susținut de instrumentele cu coarde care mărește această intensitate a dinamicii. Linia melodică se definește prin prevalarea duratelor lungi (note întregi, doimi cu punct), precum și a pătrimilor cu punct, conferind o tentă maiestooasă caracterului muzicii.

*Sancta Mater (Sfântă Maică)*, partea a IX-a, începe cu o introducere instrumentală foarte scurtă, însă suficientă pentru a crea o atmosferă emotivă plină de sensibilitate și interiorizare. Cadrul semantic reprezintă o continuare a imaginii din părțile anterioare fiind axat pe aceeași stare de rugăciune. Expunerea liniei melodice de soprano la două voci cu intervale de terțe, mărește sensibilitatea rugăciunii, adresată către Sfânta Mamă, deoarece în versurile strofei date se reamintește despre chinurile suferite de Fiul Ei. Merită atenție arhitectonica liniilor melodice care conturează structura psalmodierii antifonale. Acest procedeu utilizat nu doar în cadrul părții date, dar și pe parcursul întregii lucrări, reprezintă una din particularitățile specifice individuale ale scriiturii componistice a lui V. Ciolac. Spre final treptat se includ toate vocile corului, contribuind prin aceasta la intensificarea trăirilor lăuntrice, legate de starea sufletească a celui pătruns de rugăciune. Fatura conturează o țesătură muzicală întemeiată pe mișcarea descendentă

cu șaisprezecimi, alcătuind o formulă melodică ostinato, ce se succede pe fundalul isonului ținut pe sunetul *c*, evidențiind preponderent tonalitatea *C-dur* îmbogățită de nuanța modului lidic.

Partea a X-a, *Fac, ut portem (Și să plâng plin de căință)* ne oferă o imagine ce reamintește de moartea lui Iisus. Introducerea instrumentală este expusă de contrabași în tempo *Adagio*, accentuând fiecare notă a liniei melodice în care prevalează cromatisme și intervalele mari de sextă, octavă, undecimă etc., creând o impresie greoaie, aceasta fiind legată de starea emotivă reflectată în versurile poetice care descriu povara enormă a păcatelor omenirii pe care le-a răscumpărat prin moartea Sa Domnul Iisus Hristos. Atmosfera apăsătoare redă suferințele Maicii Sale pe care vrea să le împărtășească alături de Ea și cel care se adresează prin rugăciune la Preasfânta Maică, care știind ce este durerea va ocroti și va oferi ajutorul necesar fiecărui creștin. Linia melodică vocală este expusă inițial de alto, treptat se includ și celelalte voci ce aduc la amplificarea tensiunii legate de evidențierea versurilor ce relevă dorința de a împărtăși patimile și de a plânge moartea Lui Iisus. Factura este consistentă, prevalează acordurile cromatizate și instabilitatea tonală, care contribuie la intensificarea tensiunii plasate de cadrul semantic.

*In flammatus et accensus (Din foc și flacără voi fi salvat)* este denumirea părții a XI-a. Intensificarea treptată a dinamicii, după cum și tempoul *Allegretto*, imprimă caracterului muzicii o tentă de tensiune, creând un contrast vădit comparativ cu strofa precedentă. Segmentarea prin pauze a liniei melodice după cum și schimbarea frecvență a măsurii contribuie și mai mult la intensificarea liniei dramatice a părții date, care reprezintă o treaptă de ascensiune spre punctul culminant al rugăciunii, relevând starea spirituală a omului ce-și pune toată speranța și năzuința în ajutorul Maicii Domnului. Factura susține arhitectonica liniei melodice, amplificând tensiunea și întreține starea emotivă prezentată în acest cadru semantic, accentuând laturile semnificative ale dramaturgiei părții în cauză care depășește considerabil dimensiunile părții precedente.

Partea a XII-a *Quando corpus (Când corpul), Maestoso* reprezintă punctul culminant al întregii lucrări, pregătit treptat, dar în special de partea precedentă prin extinderea tensiunii liniei dramatice. Partea a IX-a la fel a contribuit în mare măsură la intensificarea trăirilor interiorizate, zugrăvind un tablou sensibil al adresării sincere către Sfânta Maică. Cadrul semantic creat în partea a XII-a manifestă o legătură directă cu imaginea propusă în versurile poetice din părțile precedente. Starea emotivă întruchipată pe parcursul lucrării își atinge punctul de maximă intensitate, revărsându-se într-un imn maiestuos unde predomină o atmosferă solemnă, grație prevalării nuanțelor dinamice de *ff*. Stabilirea măsurii de patru pătrimi în care ponderea duratelor cu punct este vădită, îi imprimă un caracter de marș. Factura la fel accentuează solemnitatea și măreția atmosferei create de linia melodică condusă de cor. Mișcarea cu pătrimi contribuie la redarea mersul ferm cu „pași hotărâtori”, ilustrând încrederea că cel ce se roagă va ajunge în rai.

Dimensiunile părții a XII-a sunt restrânse, însă starea emotivă reflectată aici surprinde prin momentul de maximă concentrare legat de rugăciunea înflăcărată relatată printr-un imn maiestuos.

Linia dramatică desfășurată pe parcursul celor 12 părți ale lucrării conturează o diagramă imaginară cu diverse ascensiuni și scăderi ale tensiunii la nivel semantic, o construcție secționată în două compartimente egale reieșind din conținutul textului poetic. În primul, o intensificare din punct de vedere al dramaturgiei reprezintă părțile IV, V, VI, ultima servind ca o încheiere pentru primul compartiment, în care predomină o atmosferă apăsătoare plină de tristețe și amărăciune. Al doilea conturează o curbă care se desfășoară în ascensiune începând cu partea a IX, *Sancta Mater*, treptat amplificându-se pe parcursul părților X, XI și atingând o maximă intensitate în partea finală *Quando corpus* și creând o atmosferă în care prevalează lumina și speranța. În compoziția lucrării „predomină organizarea strofică a structurii părților. Șapte numere din douăsprezece se derulează într-o compoziție variantică de cuplet – cea mai tipică pentru muzica vocală (Nr. 2, 3, 7, 8, 10-12)” [177, p. 27]. Factura se manifestă printr-o consistență ce corespunde amplasării cadrului semantic din fiecare parte, amplificând nivelul dramatic, după cum și evidențiind cele mai substanțiale laturi ale textului poetic.

*Stabat Mater* de V. Ciolac reprezintă un gen de lucrare vocal-instrumentală ce se înscrie în cadrul creațiilor cu tematica religioasă de dimensiuni ample. Este necesar de a remarca faptul că autorul utilizează poemul medieval în limba latină ceea ce dovedește apartenența lucrării la scrierile sacre ale cultului religios catolic. Compozitorul tratează textele canonice în spiritul emotiv-psihologic ce se încadrează în perimetrul așa numitei concepții a timpului nou.

### **3.2. Paralele stilistice de abordare a textului canonic în *Magnificat* pentru cor mixt soliști și orchestra simfonică**

În arealul culturii bizantine o tradiție frumoasă este legată de apariția unei noi forme muzical-poetice cum sunt imnurile superbe de proslăvire a Maicii Domnului prezentate în creațiile Sf. Ioan Gură de Aur din sec. IV. O formă de acest tip reprezintă acatistul (Biz., gr. ἀκάθιστος, ὕμνος < ἄ privativ + καθίζω, „a se așeza”) – „imn de laudă adresat Fecioarei Maria, compus după unii de patriarhul Sergiu (m. 638) al Constantinopolului, după unii de către Roman Melodul, între 536–556, completat de Andrei Criteanul (m. 726), iar după alții adăugit și introdus în cult de către patriarhul Sergiu, pe vremea împăratului Eraclie, în urma biruinței acestuia asupra armatelor perso-avare. Format din 13 condace și 12 icoase, acest acatist (numit al „Bunei Vestiri”), al cărui prim condac începe cu Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ (*Apărătoarei Doamne*), este întrebuințat de atunci în toate bisericile ortodoxe. Denumirea de acatist a fost atribuită apoi și altor asemenea cântări consacrate lui Iisus și unor sfinți” [14, p. 39].

Un alt fapt important ce merită să fie distins este legat de epitetele utilizate în acatiste ce se referă la comparațiile simbolice pe care le propun imnografiile înfățișând-o pe Fecioara Maria ca pe o *biserică însuflețită, chivot înțelept, locuință destoinică a logosului, scară cerească*, toate acestea nu sunt doar niște îmbinări de cuvinte frumoase, dar redau foarte succint esența menirii Ei în lucrarea lui Dumnezeu pentru salvarea neamului omenesc care a căzut în păcat.

De subiectul Bunei Vestiri este legat conținutul uneia din cele mai timpurii cântări *Magnificat*, creat de Sf. Cosma în sec. VIII. *Mărește suflete al meu pre Domnul (Magnificat anima mea Dominum)* este imnul din Testamentul Vechi pe care îl rostește Maria în timpul întâlnirii Sale cu Elizaveta după Buna Vestire. Preamărirea Preasfintei Fecioare a devenit totodată imn pentru Cea pe care de acum o vor „slăvi toate neamurile”. Acest eveniment primește o reflectare deosebită în serviciul divin al Bisericii Ortodoxe, reprezentând o continuare a tradițiilor bizantine. Imnul Preasfintei Născătoare de Dumnezeu este punctul culminant al utreniei interpretându-se cu un adaos, ce joacă rolul refrenului în care se Preamărește Maica Domnului: „Ceea ce ești mai cinstită decât Heruvimii și mai slăvită fără de asemănare decât Serafimii, care fără stricăciune pre Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe Tine, Cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu Te mărim”. În cadrul cultului catolic evenimentul dat este reflectat în slujba de seară, relevând momentul central al acesteia. *Magnificat* face parte din *Officium divinum* în care locul central îl ocupă psalmii și canticum, care au la bază texte biblice și poartă un caracter de imn. Este necesar de a evidenția canticurile mari și mici, cele mari se axează pe Testamentul Nou, corespunzător cele mici – pe Vechiul Testament. Putem specifica trei canticuri mari și anume:

1. Canticul Fecioarei Maria – *Magnificat anima mea Dominum (Mărește sufletul al meu pre Domnul)*.
2. Canticul Dreptului Simeon – *Nunc dimittis servum tuum (Acum slobozește pre robul Tău)*.
3. Canticul Zahariei – *Benedictus Dominus Deus Israel (Binecuvântat este Domnul Dumnezeul lui Israel)*.

Canticurile mari ca și psalmii sunt încercuite de antifoane și ca regulă se află la sfârșitul slujbei de seară: spre exemplu, Canticul lui Zaharia finisează Laudele, Canticul Fecioarei Maria încheie Vecernia (Vesper), iar Canticul Dreptului Simeon precedă antifonul marianic de la sfârșitul Pavecerniței (Completoriu) [229].

Istoria muzicii bisericești parcurge o cale plină de schimbări care este legată în primul rând de fenomenul secularizării ei, adică apropierii maxime de muzica laică prin intersectarea și formarea unor noi genuri artistice. Astfel, *Magnificatul* la început (sec. XIV) există ca formă integrală a muzicii gregoriene, treptat însă se transformă într-un gen artistic al muzicii de concert.

În cadrul bisericii protestante *Magnificatul* a fost păstrat, fiind interpretat tradițional în limba germană în timpul Vecerniei duminicale. Însă în timpul sărbătorii Nașterii Domnului această cântare de laudă suna în latină, la sfârșitul textului canonic fiind adăugată varianta prescurtată a *Gloriei* și finalizându-se cu tradiționalul cuvânt – *Amen*. Un exemplu elocvent în acest sens reprezintă *Magnificatul* lui J.S. Bach, care a fost scris cu ocazia sărbătorii Crăciunului în timpul când compozitorul lucra în calitate de cantor în biserica Sf. Toma. Tot odată această lucrare poate servi ca un model de ilustrare a artei muzicale eclesiastice din perioada barocului, o creație de o frumusețe deosebită și un suport spiritual puternic. Urmând textul evanghelic, compozitorul a realizat un tablou muzical cu imagini vii, expresive și stări emotive profunde, redată într-o formă sonoră perfectă. Creația este alcătuită din 12 numere, fiecare din ele relevând conținutul temeinic și atmosfera spirituală a Cântării Preasfântei Născătoare de Dumnezeu.

O continuitate în acest sens prezintă *Magnificatul* compozitorului V. Ciolac, fiind amplasat deja în perimetrul spațiului sacral nou de la confluența secolelor XX–XXI. Adresarea la acest gen semnalează o reînviere a genurilor canonice ale muzicii creștine, în cadrul artei contemporane. Totodată lucrarea descoperă prin prisma genului tradițional cele mai esențiale laturi ale chipului Maicii Domnului, perpetuând imaginea Ei în tabloul culturii muzicale autohtone contemporane. Ne propunem ca scop să efectuăm o analiză a *Magnificatului* de V. Ciolac (a se vedea clavierul editat), utilizând ca suport științific conceptul contemporan cu privire la varianta-model aplicat în muzicologia modernă. În cazul dat ne vom axa pe unul din cele mai cunoscute și reușite exemple cum este *Magnificat* de J.S. Bach. Inițial vom evidenția deosebirile în ceea ce privește amplasarea textului în cadrul structurii arhitectonice a celor două lucrări.

În lucrarea bachiană versurile poetice ale cântării sunt fixate în 12 părți, din care ultima este *Gloria*, reprezentând un adaos la textul canonic. În *Magnificat* de V. Ciolac versurile sunt cuprinse în 7 părți, deoarece compozitorul efectuează unele comasări ale textului, alcătuind o structură mai concisă. Astfel, prima parte din creația bachiană este interpretată de cor și expune versul inițial *Magnificat anima mea Dominum (Mărește, suflete al meu pe Domnul)*, creând o atmosferă de mărire și în același timp reprezentând o uvertură a întregului *Magnificat*. Cea de-a doua parte (din lucrarea lui Bach) – *Et exultavit spiritus meus, in Deo salutari meo (Și s-a bucurat duhul meu de Dumnezeu, Mântuitorul meu)* este o arie interpretată de soprano, lirică cu un caracter de dans (menuet), ce-i oferă o tentă luminoasă. V. Ciolac unește versurile celor două părți în una singură (*Magnificat anima mea Dominum, Et exultavit spiritus meus, in Deo salutari meo*), formând o ambianță de mărire și solemnitate a evenimentului relatat în text.

Următoarea parte din *Magnificatul* lui Bach reprezintă iarăși o arie soprano copleșitoare însoțită de oboiul d'amour, *Quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam*



*me dicent*, în care se evidențiază cuvântul *humilitatem* (smerenie, umilință). În partea ce urmează Bach selectează versurile *Omnes generations (Toate neamurile)* ce sunt interpretate de cor și creează un tablou impresionant – proslăvirea Preasfântei Născătoare de Dumnezeu de toate neamurile. Versurile utilizate de Bach în părțile III și IV, Ciolac le unește într-una singură – *Quia respexit* (II) (*Că a căutat spre smerenia roabei*) ce este interpretată la început de soprano solo, iar mai apoi de cor, ușor evidențiind versurile care relevă sentimentul umilinței și sensibilității.

Bach tratează partea V *Quia fecit mihi magna (Că mi-a făcut mie mărire)* ca o arie ce este interpretată de bas zugrăvind o imagine de măreție împărătească. În *Magnificatul* lui Ciolac putem urmări același titlu în partea a III-a, deosebirea constând în faptul că acesta este expus de cor ce produce impresia ascensiunii treptate a dinamicii, reflectând același cadru semantic. Doar ultima expunere a versului trezește asocieri cu extinderea ecoului urmată de stingerea treptată.

Partea succesivă (VI) – *Et misericordia (Și mila Lui din neam și neam)* la Bach reprezintă un duet interpretat de alto și tenor, fiind foarte cantabil și expresiv, reflectând sensul textului. V. Ciolac întitulează partea IV la fel, și recurge la aceeași formă de interpretare și anume duet între soprano și alto însoțite de cor, redând o imagine plină de sensibilitate și duioșie. Versurile *Fecit potentiam in brachia suo (Făcut-a tărie cu brațul Său Domnul)* sunt amplasate de Bach în partea următoare (VII), fiind expuse de cor și oglindind semnificația textului grație expresivității limbajului muzical.

Partea VIII *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles (Coborât-a pe cei puternici de pe scaune și a ridicat pe cei smeriți)*, reprezintă o arie pentru tenor, axată pe două fraze muzicale – una descendentă și alta ascendentă. Bach aplică în cazul dat o modalitate originală de utilizare a limbajului muzical, vizualizând sensul textului („coborât-a” și „a ridicat”). Ciolac recurge la amplasarea textului din numerele VII și VIII în unul singur (V) – *Fecit potentiam*, arhitectonica căruia conturează o structură tripartită. Părțile extreme ale formei sunt interpretate de cor, iar cea mediană – de soprano solo. În cazul dat compozitorul evidențiază preponderent versul *Fecit potentiam*, care creează o imagine ce redă puterea, tăria Domnului, exprimând sensul textului.

Versurile *Esurientes implevit bonis (Pe cei flămânzi i-a împlut de bunătați)* sunt plasate de Bach în cadrul părții IX, structurate într-o arie pentru alt și două flaute, având un caracter de pastorală. V. Ciolac amplasează versul *Esurientes* în partea VI care sună în interpretarea mezzosoprano solo cu suportul corului ce constituie un fundal sonor expus fără cuvinte, relevând aceeași imagine a planului semantic ce se conține în text.

Ultimele trei părți din *Magnificatul* lui Bach sunt încredințate corului, diferențiindu-se prin caracterul muzicii și formele care le utilizează compozitorul. Partea X *Suscepit Israel puerum suum (Luat-a pe Israel sluga Sa)* creează o atmosferă contemplativă, calmă ce aduce

liniște sufletească. *Sicut locutus est ad patras nostros Araham et semini eius in sacula* (*Precum a grăit către părinții noștri, lui Avraam și seminției lui până în veac*), acestea sunt versurile ce finisează de fapt textul canonic, fiind amplasate în cadrul părții XI și tratate în formă de fugă cu un caracter solemn, monumental. *Gloria* (*Slavă*) este textul adiționat al *Magnificatului*, fiind o variantă diminuată a *Gloriei* din *Misă*. În plan muzical ea reprezintă o repetare prescurtată a părții întâi, formând astfel o arcă ce-i oferă integritate materialului sonor al *Magnificatului* bachian.

V. Ciolac amplacează toate versurile ce alcătuiesc ultimele trei părți în ciclul lui Bach într-o singură parte (VII), intitulând-o *Suscepit Israel*. Arhitectonica lui conturează perioade de diferite dimensiuni (8 m., 7 m., 6 m.), alternând măsurile în dependență de structura versurilor. La fel reieșind din text se efectuează și organizarea ritmică în care predomină optimele, ce creează un caracter pulsant oferindu-i totodată o tentă de severitate și măreție. Psalmodierea pe sunetul *a* aduce o nuanță arhaică, amintind de maniera veche de interpretare ce predomina în biserică din cele mai străvechi timpuri. Dinamica se desfășoară în amplificare aducând la culminația ce se declanșează la sfârșitul lucrării, evidențiind semantica imaginii învederată în text – măreția și proslăvirea lui Dumnezeu.

În urma analizei comparative a celor două lucrări, variantelor de structurare a textului în cadrul *Magnificatului*, putem evidenția unele trăsături ce țin de diversitatea amplasării versurilor în cadrul unor forme variate. În același timp utilizarea unui limbaj contemporan dovedește o tratare novatorie a semanticii cuprinse în versurile poetice. Totodată se reliefează și unele particularități constante pentru genul de magnificat ce merită să fie remarcate:

- temeul, ce-l constituie textul canonic (consacrat Proslăvirii Maicii Domnului),
- limba latină ca reprezentare a confesiunii creștine inițiale,
- gen de dimensiune amplă,
- rolul predominant al corului, ca urmare lucrarea este clasificată în domeniul muzicii corale.

Aceste particularități pot fi specificate ca niște trăsături tradiționale ale magnificatului. În același timp, compozitorii reliefează semantica textului grație unui limbaj muzical corespunzător.

De asemenea merită de evidențiat că cele două lucrări, pe lângă trăsăturile constante, manifestă și un șir de particularități individuale ale scrierii componistice.

Astfel, putem concluziona că V. Ciolac a compus o lucrare care se axează pe tradiții ce țin de tratarea textului canonic, totodată utilizând un limbaj contemporan.

### 3.3. Imnuri marianice

Apariția ciclului anifoanelor marianice în cultul catolic este determinată în primul rând de dorința accentuării tematicii Nașterii Domnului, de interesul deosebit pe care-l trezește Preasfânta Născătoare de Dumnezeu și rolul Ei deosebit în salvarea omenirii. Formarea ciclului antifoanelor marianice s-a desfășurat în corespundere cu regulile canonice ale anului liturgic; de asemenea în cadrul acestui proces pot fi urmărite legături tematico-imagistice cu rugăciunea *Ave Maria*. Se presupune că întreg ciclul a fost alcătuit asemenea rugăciunii date, întrucât, de regulă, creația canonică întotdeauna urmează un exemplu. *Ave Maria* devine temă-fundament pe care se axează antifoanele ce reprezintă la rândul său niște „variațiuni”. Fenomenul asemănării se transformă într-o oarecare măsură în reflectarea conștiinței religioase ce formează relația indisolubilă dintre parte și întreg, creând un Univers în care se îmbină într-un tot întreg elementele spiritualității umane.

#### 3.3.1. Tematica mariologică reflectată în creația *Ave Maria* de Vladimir Ciolac

Creația ce urmează a fi analizată este legată de episodul evanghelic al Bunei Vestiri, oglindind momentul culminant al salutării Mariei de către Arhanghelul Gavriil, ce-i aduce vestea că Ea va fi Maica Mântuitorului, fiind redat în catolicism printr-o rugăciune strălucitoare *Ave Maria* (în ortodoxie o analogie este rugăciunea *Preasfântă Născătoare de Dumnezeu, bucură-te*). Apariția ei datează aproximativ din secolul XII. În această perioadă cântările în care se abordează tematica consacrată Maicii Domnului deja au parcurs o evoluție îndelungată, perfecționându-se în ceea ce privește cristalizarea celor mai expresive formule poetice și melodice.

Această rugăciune este o parte componentă a unui compartiment din cadrul *Officium-ului* (Serviciu Divin) care se divizează în două grupe de bază: *officium nocturnum*, care mai este numit *Matutinum* (este alcătuit din trei Ceasuri nocturne) și *officium diurnum* (compus din Laude, Ceasul întâi, Ceasurile Mici, Vecernie și Completorii). O astfel de prezentare detaliată este justificată prin faptul că rugăciunea *Ave Maria* este un element indispensabil al părților introductive ce se citesc înainte de a începe Ceasurile, Laudele, Vecernia, fiind expusă alături de rugăciunea *Pater Noster* ambele cu o voce aproape de șoaptă. *Ave Maria* de asemenea este inclusă și în compartimentul de încheiere a Completoriului [200].

Unul din cei mai de vază reprezentanți ai ordinului franciscanilor Sf. Antonius Patavinus, la începutul secolului XIII a introdus o nouă practică și anume de a citi rugăciunea *Ave Maria* de trei ori pe zi, proslăvind prin aceasta cele trei privilegii ale Fecioarei Maria – Puterea, Înțelepciunea și Milostivirea Ei. Puțin mai târziu *Ave Maria* este inclusă în cadrul rugăciunii *Angelus Domini*, reprezentând un refren ce divizează cele trei texte în care se descrie taina

Întruchipării Domnului (după tradiție această rugăciune este citită la Vatican în Piața Sf. Petru de către Papa în fiecare duminică la amiază, fiind precedată de predică).

În Enciclopedia Ortodoxă este propusă o informație succintă referitor la apariția acestei rugăciuni, menționând faptul că unul din izvoarele cele mai vechi ce conține un text grecesc care este aproape de *Preasfântă Născătoare, bucură-Te*, a fost găsit în Luxor (Egipt), fiind un ostracon, datat aproximativ cu secolele VI–VII [139]. Ceva mai târziu, începând cu secolele X–XI, apare deja și în manuscrisele bizantine, în special în *Evloghion*, unde se indică faptul că rugăciunea nominalizată era citită de către preot sau popor în timpul principalei rugăciuni a Liturghiei – Anafora (care conținea pomenirea evenimentului Bunei Vestiri, citat după Evanghelie). Treptat, însă, începând cu secolul XVI, această rugăciune este înlocuită în Anaforă cu cântările *Cuvine-se cu Adevărat*.

În tradiția latină *Ave Maria* se întâlnește ca o cântare bisericească ce făcea parte din componența *misei* (conform Papei Grigore Cel Mare (sec.VII) – acesta este *Ofertoriul* duminicii a 4-a al Adventului). În cultul ortodox, pe lângă faptul că rugăciunea *Preasfântă născătoare, bucură-te* a fost utilizată în cadrul *liturghiei*, ea de obicei se interpreta ca una din cântările *Vecerniei* pe melodia glasului 4. În muzica bisericească rusă din perioada secolelor XVIII–XX sunt întrebuințate circa 70 de cântări de acest tip, iar în practica mănăstirilor grecești rugăciunea nominalizată poate fi cântată pe baza glasului 4 sau o altă variantă fiind expunerea foarte lentă a ei pe cele 8 glasuri, după principiul *Octoihului*.

În cadrul vieții bisericești contemporane *Preasfântă născătoare, bucură-Te* este pe larg utilizată în rugăciunea cheleinică a monahilor (posibil sub influența tradițiilor occidentale, unde *Ave Maria* este citită tot atât de des cât și *Tatăl Nostru*), fiind inclusă în pravila de dimineață conform Ceaslovului rus, și în pravila de seară după Ceaslovul grecesc. Totodată este una din rugăciunile care alcătuiește baza pravilei pentru mireni, călugărițe și călugări a Sfântului Serafim din Sarov, de asemenea fiind inclusă și în pravila Sfântului Dimitrie al Rostovului.

Secularizarea artei din secolele XII–XIII se produce prin prisma pătrunderii curentului de laicizare în tematica spirituală. În muzică acest proces este marcat de apariția motetului care se consideră un fenomen deosebit în istoria muzicii din perioada Renașterii. El reprezenta o lucrare polifonică multivocală, axată pe texte ce proveneau din cântările liturgice, laice sau folclorice. Ansamblul coral se forma din componente diverse independente unul față de altul, în triplum, cvadruplum puteau exista texte absolut opuse ca sens, însă suprapunerea liniilor orizontale constituia un tot întreg. De asemenea, o practică răspândită în arta muzicală din perioada dată este adaptarea materialului religios (imnuri, antifoane din cântarea gregoriană) la condițiile artei laice, astfel având loc interpătrunderea acestor două sfere. În acest sens, un exemplu servește imnul *Ave Maris stella*, fiind foarte răspândit în Europa în spațiul temporal conturat. Astfel, este

necesar de a remarca faptul că procesul de secularizare a artei muzicale aduce la detașarea genurilor muzicii bisericești de la încadrarea lor în serviciul divin, devenind treptat o branșă a muzicii religioase, fiind interpretată în concertele muzicii laice. Tot în această paradigmă se înscrie și calea istorică străbătută pe parcursul secolelor a rugăciunii *Ave Maria*. Fiind abordată în creația compozitorilor G. Palestrina, F. Schubert, G. Verdi, F. Liszt etc., cântarea demonstrează actualitatea sa și în secolul XX, găsindu-și o tratare originală în viziunile autorilor contemporani ca, spre exemplu, V. Vavilov în Rusia, C. Ivanov în Belorusia, V. Ciolac în Republica Moldova.

Creația *Ave Maria* de V. Ciolac a fost compusă în anul 1999, în aspect cronologic urmând după *Stabat Mater*, fiind atribuită perioadei care se caracterizează prin abordarea tematicii religioase cu scopul de reînviere a muzicii bisericești. Astfel, putem remarca faptul că și această compoziție se înscrie în spațiul sacral nou. Lucrarea este scrisă pentru cor feminin și orchestra de cameră, care include: grupul instrumentelor de suflat (flaut, oboi, clarinetul *in B*, fagot,) percuție (vibrafon), din instrumentele cu corzi limitându-se doar la viorile I și violoncele (a se vedea partitura lucrării în Anexa 1).

Compozitorul V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală. Textul original este alcătuit din șase rânduri poetice (a se vedea Anexa 3).

Textul rugăciunii (este prezentat integral, varianta latină și traducerea în română în Anexa 3) a fost alcătuit din două stihuri selectate din Evanghelia de la Luca. Primul: ”Bucură-Te, Marie, Domnul este cu Tine, Binecuvântată ești Tu între femei”, fiind rostit de Înger, iar al doilea – de Elizaveta: „Binecuvântată ești Tu între femei și Binecuvântat este rodul pântecelei tău”, cu un adaos care s-a întocmit în scurt timp de primii creștini: „că ai născut pe Mântuitorul sufletelor noastre”, manifestându-și pietatea deosebită față de Maica Domnului. Anume această formă a rugăciunii s-a păstrat în cultul ortodox inclusiv și până-n prezent. Pe când în credința catolică s-a produs o modificare a textului, în secolul al XVI-lea rugăciunea fiind completată printr-un adaos: „Sfântă Maria, Maica lui Dumnezeu, roagă-Te pentru noi păcătoșii, Acum și în ceasul morții noastre. Amin”. Este cert faptul că această rugăciune pe parcursul secolelor și-a găsit realizări de o varietate extraordinară în muzică, cele din primele secole majoritatea fiind anonime și se atribuie cântărilor bizantine.

V. Ciolac în lucrarea sa muzicală utilizează textul rugăciunii în latină în special forma ei integrală, ce se păstrează în cultul catolic. Compozitorul recurge la extinderea textului, deoarece cele șase verseturi ale rugăciunii se pot încadra doar într-o formă de proporție mică, scurtă. Astfel, autorul aplică un procedeu des întâlnit în lucrul cu textul și anume repetarea rândurilor sau a cuvintelor textului, pentru amplificarea formei lucrării. Este necesar de a menționa faptul

că această metodă oferă posibilitatea de a evidenția cuvintele cu o semnificație deosebită pentru a reda conceptul lucrării (a se vedea Anexa 3).

După o parcurgere simplă a textului putem marca faptul că se reliefează o structură tripartită grație repetării cuvintelor: *Ave Maria, Sancta Maria, Ave Maria*, această adresare la Maica Domnului reprezintă esența rugăciunii. Totodată, compozitorul prin intermediul procedurii menționat conturează și forma creației, evidențiind în cadrul organizării interne o schiță alcătuită din trei strofe ce au o structură internă disproporțională (a se vedea Tabelul din Anexa 1 și partitura). Prima strofă – **A** – este compusă din acele două verseturi Evanghelice, care s-au păstrat în ortodoxie și ca microstructură reprezintă un catren. A doua – **A<sub>1</sub>** – constituie adaosul la rugăciune ce se utilizează integral în cultul catolic, și cea de a treia – **A** – se formează datorită repetării cuvintelor *Ave Maria*, care servesc ca o încheiere și în același timp continuând textul prin revenirea la început producând impresia unei reprize. Totodată repetarea cuvintelor ce constituie adresarea la Născătoarea de Dumnezeu pot fi considerate un refren, care este nu doar un element ce se evidențiază în cadrul textului, ci și o componentă integrală a compoziției muzicale ce va contribui la profilarea anumitor compartimente ale formei muzicale a creației nominalizate. În acest sens este elocventă expresia „asemănările divizează, iar diferențierile unesc” care poate fi atribuită și textului, confirmând încă odată faptul că repetarea anumitor sintagme va influența și structurarea materialului sonor. Este necesar de a menționa că, deși anume cuvintele au un rol primordial în lucrările vocale, totuși discursul muzical al lucrării conturează o schemă aparte, uneori urmând structura textuală, alteori abătându-se de la ea.

*Ave Maria* începe cu o introducere în care muzica reflectă o imagine plină de afecțiune, și remarca ce se referă la tempou – *comodo chiaro, con affezione* – confirmă acest fapt. Un rol aparte în evidențierea semanticii propuse îl are vibrafonul care grație specificului timbral mărește sensibilitatea discursului muzical zugrăvit în acest compartiment, și anume el începe expunerea facturii instrumentale care este transparentă, străvezie. Grupul instrumentelor cu corzi plasează isonul care este constituit din octava tonicii (*e-moll*) fiind amplasată la violoncel și completată de subtonul tonicii (*mi – re*) emis de viorile I. În ansamblu cu acestea sună cvinta (*si*) la flaut, ce împreună cu isonul corzilor conturează discursul muzical al introducerii. Pe acest fundal vibrafonul expune o figurație monoritmică de optimi pe sunetele isonului ținut de corzi și flaut, la care se alătură și sunetul subdominantei (*la*), fiind repetate cu alternări arpegiate frânte și accente metrice deplasate. Această țesătură sonoră se va menține pe parcursul celor 9 măsuri, anume atât durează introducerea.

Linia melodică a vibrafonului se axează pe formulă de ostinato alcătuită din patru sunete *mi – re – la – si* ce intră în componența isonului. Compozitorul utilizează în cazul dat principiul de variere în bază de ostinato, folosind permutație și intercalări neregulate ale sunetelor din

formulă. Totodată menținerea proporției de patru sunete încadrate în metrul ternar alternativ produce impresie de desfășurare liberă.

Corul se include deja în măsura a doua, începe la *p* doar cu partida soprano ce intonează versul *Ave Maria*, fiind repetat de patru ori axându-se pe cvinta tonicii (*si*). Arhitectonica introducerii conturează următoarea structură:  $a$  (2 m.) +  $a_1$  (2 m.) +  $a_2$  (2 m.) +  $a_3$  (2 m.), diferențierea frazelor intonative se produce doar în cadențe grație încercuirii cvintei, iar ultima repetare afirmă tonica (*e*). În pofida metrului alternativ cu variație între 6/8, 9/8 și 12/8, dimensiunea frazelor se caracterizează printr-o simetrie ascunsă, în același timp  $a_2$  fiind micșorată cu trei timpi care sunt recuperate în cadența la  $a_3$ .

Pe lângă faptul că acest compartiment îndeplinește funcția de introducere, el servește și ca refren al lucrării date – acest fapt se va confirma în procesul analizei. O realizare originală ce ține de factura instrumentală se evidențiază în partida clarinetului in B, unde frazele intonative conturează o relație eterofonă cu linia melodică condusă de cor.

Organizarea ritmică sugerează intenția voalată a autorului de a reprezenta într-un mod ascuns sacralitatea cifrei trei, asociată cu Sfânta Treime în primul rând. Măsurile ternare de 6/8, 9/8, 12/8 sunt cele care se alternează în perimetrul introducerii, evident și încadrarea materialului muzical în dimensiunea de nouă măsuri, demonstrează apartenența acestora la structura ternară. Astfel în plan semantic la un nivel mai puțin pronunțat se evidențiază faptul că Maica Domnului este Cea prin care s-a realizat lucrarea Lui Dumnezeu pentru a dezrobi lumea de păcat.

Includerea celor patru voci ale corului se efectuează în compartimentul ce urmează notat cu cifra 1 care se echivalează cu o strofă (nu a textului, ci a structurii muzicale) și începe cu versurile: *Gratia plena Dominus tecum* (*Ceea ce ești plină de har, Domnul este cu tine*). Factura instrumentală devine mai consistentă, sunt incluse toate instrumentele (*tutti*). Isonul ce a fost prezent în introducere și care este tradițional pentru cântările bizantine se evidențiază și în cadrul acestei secțiuni fiind deja expus de partida basului, axându-se pe intervalul de cvintă a tonicii (*mi – si*). Restul instrumentelor și vocilor corului constituie un complex vertical armonic cu clustere de secunde ce reprezintă o răsturnare a cvintacordului  $la – mi – si – fa\#$ . Pe acest fundal se desfășoară linia melodică alcătuită din două fraze intonative ușor variate care pot fi structurate astfel:  $b$  (2 m.) +  $b_1$  (2 m.) în care predomină iarăși sunetul *si – cvinta tonicii*.

Versurile ce urmează: *Benedicta Tu in mulieribus, Et Benedictus fructus ventrus Tui Jesus* (*Binecuvântată Ești Tu între femei și Binecuvântat este rodul pântecelui Tău*), se înscriu în secțiunea care conturează o structură alcătuită din două fraze variate intonativ, fiind organizate corespunzător versurilor. Tendința de a reflecta accentele textului în linia melodică a provocat utilizarea ritmului alternativ în fiecare măsură (5/8, 8/8, 9/8, 6/8, 7/8, 5/8, 6/8, 9/8). Astfel, linia melodică este puțin mai desfășurată comparativ cu primele compartimente. Punctul culminant

(vârful melodic  $fa^2$ ) inițiază mișcarea treptată descendentă, semnalând o culminație locală în sensul dezvoltării dramatice din cadrul primei strofe.

Un alt fapt ce vorbește în favoarea realizării punctului culminant este interpretarea versurilor pe nuanța de  $f$ . Acest indiciu a apărut pentru prima dată, lucrarea debutând cu  $p$ , apoi în secțiunea a doua fiind atins  $mf$ , astfel marcajul nuanțelor demonstrând o ascensiune a dinamicii ce aduce la amplificarea tensiunii din strofă, cadențele fiind evidențiate printr-o reducere a sonorității la  $p$ . Reliefarea descendentă a melodiei în care-și face apariția și un cromatism se produce grație unor succesiuni de secunde ce se evidențiază și în cuplarea vocilor pe verticală formând disonanțe, dar care nu provoacă disconfort. Din contra, linia melodică tentează prin simplitate și amintește de cântările bizantine.

Arhitectonica secțiunii a treia conturează o structură alcătuită la fel din două fraze intonative, însă, ele se deosebesc prin dimensiuni, deoarece anume versurile dictează în cazul dat proporțiile frazelor muzicale. Reieșind din legătura strânsă între versuri și linia melodică se evidențiază următoarea schemă:  $c$  (3 m.) +  $c_1$  (5 m.). Încadrarea frazei a doua ( $c_1$ ) în perimetru a 5 măsuri este explicabilă, cadența ei este lărgită comparativ cu prima ( $c$ ) și durează 3 măsuri, fiindcă ea servește drept încheiere pentru prima strofă. Bazându-ne pe structurarea frazelor putem constata faptul că forma strofei este bipartită, alcătuită din 2 secțiuni:  $b$  și  $c$ , care la rândul lor sunt divizate în microsecțiuni mai mici. Isonul axat pe intervalul de cvintă ( $mi - si$ ) este ținut de grupul instrumentelor cu corzi și cele de suflat, creând impresia unui fundal diafan, grație căruia sonoritatea corului devine și mai pronunțată. În plan semantic se relevă acel strigăt de bucurie al Elizavetei, dar împreună cu ea și a întregii omeniri care așteaptă dezrobirea.

Urmează un compartiment nou marcat cu cifra 2, care se echivalează în sensul structural cu un rând al textului. Discursul muzical al corului readuce întocmai cele patru fraze intonative din introducere ( $a$ ), pe fundalul cărora sunt expuse versurile: *Sancta Maria (Sfântă Maria)*, fiind repetate de trei ori. Secțiunea se finalizează cu o cadență ce se axează pe cuvintele *Mater Dei (Maica lui Dumnezeu)*. Cele mai esențiale schimbări din perimetrul refrenului *Sancta Maria* se produc în cadrul facturii, astfel, grupul instrumentelor de suflat se relevă prin migrarea unor formule intonative de la un instrument la altul, țesătura fiind extrem de transparentă. Isonul este ținut de fagot și corzi. O altă schimbare ce se reliefează în compartimentul dat ține de expunerea liniei melodice, care în introducere era expusă doar de soprano pe când aici sună toate vocile corului. Această secțiune reprezintă revenirea adresării la Maica Domnului care îndeplinește funcția de refren al lucrării date, după cum a fost deja menționat mai sus.

În continuare se desfășoară o secțiune notată cu cifra 3, alcătuită din trei fraze intonative ce conțin un material sonor nou, care conturează următoarea schemă:  $d$  (2 m.) +  $d_1$  (3 m.) +  $e$  (4 m.). Discursul muzical inițiază imediat o atmosferă de maximă tensiune la  $ff$  care se amplifică



datorită utilizării procedurii de accentuare a silabelor din cuvinte. În plan semantic repetarea de două ori a versului *Ora pronobis peccatoribus (Roagă-Te pentru noi, păcătoșii)* redă acea stare sufletească a oamenilor plină de implorare, speranță și tensiune, iar evidențierea textului prin mijloacele de expresie nominalizate aduce la maximă încordare ce se apropie de strigăt.

Factura instrumentală la fel contribuie la zugrăvirea tabloului semantic. Salturile la interval de octavă în special la oboi și clarinet, precum și pasajele arpegiate postate de corzi intensifică și mai mult tensiunea. Linia melodică a corzilor la fel participă la desfășurarea imaginii și conturează un zigzag format din cvarte și cvinte (evidențind în special sunetele *mi-si*) care sună sever fiind plasat în diapazonul de două octave  $e^3 - e^1$ . În același timp melodia expusă de cor fiind dublată de flaut aduce o nuanță nouă ce relevă starea de implorare. Primele două fraze intonative  $d+d_1$  care expun versurile și repetarea lor se deosebesc prin gradul de amplificarea a intonațiilor imploratoare și în același timp de suspin care predomină mai ales în fraza a doua. Repetarea secunde descendente *mi - re* în caracter de *lamento* contribuie totodată la mărirea dimensiunilor frazei date. Cel mai înalt punct al tensiunii se atinge în secțiunea *e* care continuă cu versurile *Nunc et in hora mortis nostrae (Acum și în ceasul morții noastre)*, deoarece în cadrul liniei melodice se amplasează secunda *mi - fa* accentuată prin repetarea de mai multe ori, practic pe parcursul întregii secțiuni. Amplificarea tensiunii în cele trei fraze vorbește despre faptul că în perimetrul trasat se declanșează culminația întregii lucrări, dar care nu finalizează aici ci continuă în compartimentul următor (cifra 4) și reprezintă o repetare exactă (cu excepția cadenței finale) a secțiunilor  $d+d_1+e$ . Părțile ce sunt notate cu cifrele 3 și 4 împreună alcătuiesc o strofă muzical-textuală în care rândurile se repetă.

După o cadență impunătoare de 3 măsuri în care predomină isonarea, realizată pe nuanța *diminuendo* și axată pe sunetele cvintacordului ce conturează tonica, corul este exclus și începe un compartiment instrumental de 4 măsuri, care servește drept introducere pentru strofa textuală ce urmează. Factura se caracterizează prin preponderența intervalelor de octavă interpretate de instrumentele de suflat, în partida cărora se accentuează sunetele din registrul acut care produce o sonoritate stridentă. Procedul de evidențiere a notelor din intervale aduce la amplificarea tensiunii, de asemenea acest fapt se produce și grație plasării nuanței de *f*. Recitarea pe fundalul căruia se desfășoară factura vocilor superioare contribuie la susținerea intensității postate prin intervalul de septimă *mi - re* expus de violoncele oferind în același timp o tentă de severitate. Totodată viorile la fel participă la recitare sonoră cu intervalul de sextă *la - fa#*, care s-ar părea că poate să atenueze un pic sunarea sobră a violoncelor, totuși acest efect nu se produce deoarece sunetele extreme ale corzilor formează intervalul de nonă care la fel sună aspru.

Alternarea neregulată a metrului 6/8 (2 m.), 5/8 (1 m.), 6/8 (1 m.), după cum și deplasarea accentelor metrice prin accentuarea timpului I și V în prima măsură, I și IV în a doua, I și III în a

treia măsură, I și IV în a patra măsură, contribuie de asemenea la intensificarea tensiunii. Compartimentul dat este marcat cu cifra 5 și poate fi echivalat cu o strofă ce este precedată de o introducere instrumentală în cadrul căreia a fost expus un material sonor nou. Apoi urmează refrenul *Ave Maria* interpretat de tenori pe nuanța *pianissimo* ce produce un contrast vădit cu secțiunea precedentă, revenirea la starea interiorizată a rugăciunii fiind lansată la începutul lucrării. Acest compartiment, însă, se deosebește de primul prin organizarea structurii interne a formei care aici conturează următoarea schemă:  $f(4 \text{ m.}) + a(3 \text{ m.}) + a_1(2 \text{ m.}) + a_2(2 \text{ m.}) + a_3(2 \text{ m.}) + a(3 \text{ m.}) + a_1(2 \text{ m.}) + a_2(2 \text{ m.}) + a_3(2 \text{ m.}) + g(4 \text{ m.})$ .

Comparând schema refrenului expus la începutul lucrării cu cea propusă în final, putem menționa faptul că s-au produs schimbări în cadrul structurii interne a secțiunii  $a$  care este alcătuită din 3 măsuri, inițial ea fiind expusă prin anacruză, pe când aici încadrându-se în perimetrul a 3 măsuri depline în măsura de  $6/8$ . Schimbări esențiale au parvenit în factură, unde isonul este susținut de instrumentele cu corzi, de fagot și oboi. Viorile plasează sunetul *si* în registrul acut — octava a III-a, prin acest fapt evidențiindu-se momentul de concentrare și maximă tensiune atinsă spre final. Figurațiile expuse la început de vibrafon aici migrează la oboi și clarinetul în B. Linia melodică condusă de cor la fel înregistrează unele schimbări, comparativ cu introducerea, unde începe soprano, aici expunerea melodiei este inițiată de tenori, paralel vocile de la alto și bas în șoptă pronunță textul integral al rugăciunii. Acest procedeu are un efect semnificativ în plan semantic confirmând faptul că pe lângă rugăciunea de obște fiecare în șoptă poate să se adreseze la Maica Domnului și să fie auzit, în același timp să se pătrundă de spiritul înalt al rugăciunii care în final atinge o maximă concentrare. Tenorii interpretează secțiunea  $a$ , iar soprano în continuare expun  $a_1$ . Pe parcurs se succed doar aceste două voci, interpretând succesiv secțiunile din cadru acestei părți, producând impresia cântării antifonale bisericești. În schema propusă se evidențiază secțiunile  $f$  și  $g$ , unde  $f$  îndeplinește funcția de introducere instrumentală către refren și în același timp poate fi tratată ca un ecou, o încheiere a culminației din compartimentul precedent după intensitatea desfășurată în perimetrul secțiunii date.

Creația se încheie cu textul *Amen* evidențiind un fragment succint aparte,  $g$ , ce reprezintă *coda* întregii lucrări fiind reliefat și prin tempoul *Lento* cu predominarea duratelor de pătrime. Grație acestor mijloace de expresie *coda* produce impresia unui final impunător ce se axează pe interpretarea în octavă a tuturor vocilor corului după cum și a facturii instrumentale zugrăvind un tablou al unui consens total.

Arhitectonica lucrării *Ave Maria* conturează la nivel superior o formă tripartită  $\mathbf{A} - \mathbf{A}_1 - \mathbf{A}_2$ , în care  $\mathbf{A}$  include microstructurile  $a(2 \text{ m.}) + a_1(2 \text{ m.}) + a_2(2 \text{ m.}) + a_3(2 \text{ m.}) + b(2 \text{ m.}) + b_1(2 \text{ m.}) + c(3 \text{ m.}) + c_1(5 \text{ m.})$ , apoi urmează  $\mathbf{A}_1$  fiind compus din  $a(2 \text{ m.}) + a_1(2 \text{ m.}) + a_2(2 \text{ m.}) +$

$a_3$  (2 m.) +  $d$  (2 m.) +  $d_1$  (3 m.) +  $e$  (4 m), se încheie cu  $A_2$  alcătuit din  $f$  (4 m.) +  $a$  (3 m.) +  $a_1$  (2 m.) +  $a_2$  (2 m.) +  $a_3$  (2 m.) +  $a$  (3 m.) +  $a_1$  (2 m.) +  $a_2$  (2 m.) +  $a_3$  (2 m.) +  $g$  (4 m.). Astfel, se reliefează o formă strofică variantică unde microstructurile  $a$  joacă rolul refrenului, iar celelalte secțiuni se înscriu în perimetrul strofei conturat de refren. Anume repetarea divizează compoziția muzicală în compartimente mai ample, evidențiind macrostructura lucrării, refrenul constituind totodată și centru de pondere (a se vedea Tab. 2.14 în Anexa 2).

Compozitorul V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală, creând o miniatură vocal-instrumentală în care rolul principal îl joacă corul. În același timp autorul propune o viziune contemporană asupra rugăciunii păstrând interpretarea în limba latină și textul integral accentuând prin acest fapt apartenența rugăciunii la cultul catolic.

### 3.3.2. *Salve Regina* de Vladimir Ciolac – un exemplu contemporan de antifon marianic

În paradigma genurilor muzicii bisericești consacrate tematicii mariologice într-o branșă aparte se înscriu și antifoanele dedicate Maicii Domnului. Perioada apariției acestora datează aproximativ cu secolul XI, considerat a fi o perioadă de trecere de la tradiția orală la cea scrisă. După cum menționează cercetătoarea Iu. Evdokimova, din cele patru antifoane marianice, textele *Alma Redemptoris mater* și *Salve Regina* au fost alcătuite de către Hermannus Contractus (1013–54), monah benedictin din Germania. Celelalte două – *Ave Regina caelorum* și *Regina caeli laetare* – sunt datate aproximativ cu secolele XII–XIII. Treptat, antifoanele marianice își pierd apartenența psalmică și conturează o linie de sine stătătoare în cadrul cântărilor canonice antifonice. Una din trăsăturile cele mai importante ale genului devine linia melodică foarte bine dezvoltată ce reprezintă într-o oarecare măsură proiecția muzicală a chipului Maicii Domnului.

Cele patru antifoane consacrate Fecioarei Maria se interpretau în corespundere cu patru perioade ale anului liturgic:

- *Alma Redemptoris Mater* – de la Advent până la sfârșitul perioadei Crăciunului, inclusiv până la sărbătoarea Purificării Preasfintei Fecioare (*Purificatio* – 2 februarie).
- *Ave Regina caelorum* se interpreta de la sărbătoarea *Purificatio* până la Joia Mare.
- *Regina caeli laetare* – de la Paști până la Sf. Treime.
- *Salve Regina* – de la Sf. Treime până la Advent [196, p. 73].

Având în vedere corespondențele legate de cursul anului liturgic, s-au creat anumite paralele între antifoanele marianice și *misterele Sf. Rozariu*, în tradiția catolică reprezentând o culegere de rugăciuni concepută de Dominic de Guzman (1170–1221), fondatorul Ordinului dominican, spre a cinsti cincisprezece din cele mai importante evenimente (minuni – n.n.) ale vieții lui Iisus și ale Sf. Maria. Așa, fiecare antifon marianic conturează un anumit cerc (grup de

rugăciuni – n.n.) al *Sf. Rozariu* și permite credincioșilor să mediteze asupra unuia din cele patru mistere.

Iată schema corespondențelor celor patru antifoane marianice și a misterelor *Sf. Rozariu*, despre care va fi vorba mai jos:

*Alma Redemptoris Mater – Misterele de bucurie*

*Ave Regina caelorum – Misterele de lumină*

*Regina caeli laetare – Misterele de durere*

*Salve Regina – Misterele de slavă.*

I. Ciclul antifoanelor marianice debutează cu antifonul de Crăciun *Alma Redemptoris Mater (O, Sfântă Maică a Răscumpărătorului)*, legat de *misterele de bucurie* (pentru zilele de luni și sâmbătă), ce conțin cinci evenimente importante din viața Preasfântei Născătoare de Dumnezeu, (conform numărului celor cinci mistere):

1. *Vestirea Arhanghelului: „Iată roaba Domnului”* – relatează despre Buna vestire a arhanghelului Gabriel către Preasfânta Fecioară.

2. *Vizita Mariei la Elizaveta*: după vestirea Arhanghelului Gabriel, Sfânta Fecioară Maria s-a dus la verișoara ei Elizaveta la care a rămas timp de trei luni.

3. *Nașterea lui Iisus* povestește despre nașterea Domnului nostru Iisus Hristos de către Preasfânta Fecioară Maria la Betleem, într-o iesle sărăcăcioasă.

4. *Închinarea Pruncului* este legată de evenimentul aducerii lui Iisus în Templu. La patruzeci de zile după nașterea lui Iisus, Preasfânta Fecioară Maria și sfântul Iosif l-au dus în templu închinându-L lui Dumnezeu.

5. *Regăsirea lui Iisus în Templu* o prezintă pe Preasfânta Fecioară Maria și pe Sfântul Iosif, pierzând pe Fiul lor în vârstă de doisprezece ani. Căutându-l timp de trei zile, l-au găsit discutând cu învățătorii, în Templul din Ierusalim.

Textul primului antifon relatează, în formă de rugăciune, cele cinci evenimente explicate în *Misterele de bucurie* (a se vedea Anexa 3).

II. Următorul antifon, *Ave Regina caelorum (Bucură-te, Regina cerului)* se interpretează în perioada de după sărbătoarea Nașterii Domnului și până în Joia Mare, fiind legat de cugetarea asupra *misterelor de lumină*, în care se meditează asupra evenimentelor ce descriu primele dovezi care vorbesc despre Divinitatea Mântuitorului:

1. *Botezul lui Iisus* relatează despre botezul Domnului de către Sf. Ioan Botezătorul în râul Iordan, pe când avea vârsta de 30 de ani.

2. *„Faceți ceea ce vă spune Iisus”* se axează pe prima minune săvârșită de Iisus la nunta din Cana Galileii când a transformat apa în vin.

3. *Vestirea Împărăției lui Dumnezeu* propune o meditație asupra faptului cum Iisus, după ce a început propovăduirea, a vestit sosirea Împărăției lui Dumnezeu și i-a chemat la pocăință pe toți păcătoșii.

4. *Schimbarea la față* din muntele Tabor.

5. *Instituirea Sfintei Euharistii*.

În aceste mistere se meditează asupra evenimentelor ce descriu primele dovezi care vorbesc despre Divinitatea Mântuitorului (vezi textul latin al antifonului în Anexa 3).

III. Antifonul *Regina caeli laetare*, interpretat de la Paști până la Sfânta Treime, reprezintă culminația semantică a întregului ciclu marianic, relatând despre cel mai important eveniment al învățaturii creștine – moartea și învierea Domnului Iisus Hristos, fiind legat de *misterele de durere*:

1. *Rugăciunea lui Iisus pe Muntele Măslinilor*.

2. *Biciuirea lui Iisus în curtea lui Pilat*.

3. *Încununarea cu spini a lui Iisus*.

4. *Iisus își duce crucea ca un miel blând dus la înjunghiere* reprezintă episodul culminant.

5. *Moartea lui Iisus pe cruce* amintește credincioșilor despre muntele Calvarului, răstignirea pe cruce de față cu îndurerata sa Mamă.

Textul antifonului reprezintă o rugăciune către Preasfânta Maică a păcătoșilor, care cer ajutorul Ei, pentru mântuirea sufletului (a se vedea textul latin al antifonului în Anexa 3).

IV. Cel de-al patrulea antifon, ce încheie ciclul marianic, se întitulează *Salve Regina* (se interpretează în perioada de la Sf. Treime până la Advent) și corespunde cu *misterele de slavă*:

1. *Învierea lui Iisus*, în care se meditează asupra Învierii în cea de a treia zi, după patima și moartea Sa.

2. *Înălțarea lui Iisus* se axează pe evenimentele petrecute la patruzeci de zile după Înviere, când Iisus s-a înălțat la ceruri, în fața Maicii sale, a ucenicilor și a mulțimii.

3. *Coborârea Duhului Sfânt* relatează despre pogorârea Sfântului Duh, în ziua Cincizecimii asupra Sfinților Apostoli.

4. *Primirea Preasfintei Fecioare Maria în cer*: „*Binecuvântată ești tu între femei*” vorbește despre ridicarea Preasfintei Fecioare Maria cu trupul și sufletul la ceruri.

5. *Încoronarea Preasfintei Fecioare Maria în ceruri*, ca Regină a cerului și a pământului.

Textul antifonului relevă o rugăciune deosebită către Împărăteasa cerului (a se vedea textul latin original și traducerea paralelă în limba română în Anexa 3).

Există două versiuni ale antifoanelor marianice, cea de fiecare zi și cea de sărbătoare, ce se atribuie la canonul muzical de cult din perioada medievală, care s-a format în procesul de selectare a melodiilor pentru *Officium*. Versiunea de sărbătoare poartă deja amprenta exegetică a

canonului deoarece apare pe baza versiunii de fiecare zi, însă cu includerea tehnicii tropilor (se știe că tehnica tropilor a fost utilizată în cadrul cântului gregorian și se referă la îmbogățirea textului grație interpolării care conduce spre amplificarea melodiei (gr. *tropos*, lat. *tropus*).

Antifoanele marianice de fiecare zi reprezintă un ciclu din patru antifoane, unde cele externe sunt mai mari după dimensiuni și au formule inițiale melodice comune. Antifoanele mediane sunt mai laconice, structura textului și a melodiei denotă repetarea în oglindă. Astfel, legătura nemijlocită a antifoanelor cu textul demonstrează importanța sacră a Cuvântului Sfânt în viziunea creștină.

Versiunea de sărbătoare a antifoanelor marianice a apărut din necesitatea de a crea atmosfera de sărbătoare și se interpretează doar în cadrul serviciului divin solemn. Fiind mult mai bogată pe plan intonațional, această versiune se evidențiază prin accentuarea rolului muzicii, iar simbolul ce se conține în text se transferă pe planul doi. Utilizarea diverselor tropi în antifoanele marianice de sărbătoare condiționează depășirea treptată a elementelor canonice specifice versiunii de fiecare zi. Antifonul final de sărbătoare, *Salve Regina*, se detașează de sistemul canonic, fiind o versiune cu o melodie de sine stătătoare, trecând în categoria creațiilor de autor.

Antifoanele ce apar de sub condeiul compozitorilor se bazează pe cântările gregoriene și fac parte din cadrul *Officiului*, formând astfel arhetipul stratului marianic, în care metafizica creștină a Fecioarei Maria este redată inclusiv prin prisma abordării tehnicii modale. Simbolica pluridimensională a numelui Preasfântei Fecioare Maria ce este reflectată în aceste cântări în perioada medievală și cea renescentistă permite să constatăm faptul că ele alcătuiesc o ramură esențială a culturii europene, fiecare purtând anumite amprente specifice timpului. În muzica medievală antifoanele marianice se axează pe anumite canoane, îmbogățindu-se treptat grație tehnicii de trop, iar în perioada renescentistă predomină versiunile polifonice, în același timp observându-se păstrarea temeiului genetic al genului, ce devine componentul principal și purtătorul spiritualității creștine.

Urmărind procesele evolutive legate de simbolica marianică ce s-au produs în sfera artistică, remarcăm faptul că în domeniul muzicii se evidențiază unele particularități ce au apărut pe parcurs și s-au manifestat prin accentuarea unor detalii ale textului grație schimbării consistenței sonore. Astfel, muzica devine mult mai afectuoasă și oglindește principiul *varietas*, ce predomină în perioada renescentistă. În unele exemple de motete marianice are loc înlocuirea tematismului antifoanelor marianice cu intonații caracteristice scrierilor de autor. Apar diverse formule – tema crucii, anumite expresii specifice provenite din madrigal („madrigalisme”), îmbinarea contrapunctică a formulilor, ce conduc spre tratarea alegorică a textelor sacre. Ca urmare, în epoca Barocului, multe formule ale cântărilor gregoriene se transformă într-o modalitate de exprimare a unui afect sau stare emotivă.

Popularitatea antifoanelor marianice crește treptat grație frumuseții textului literar și a semanticii relevante ce se înscrie foarte bine în cadrul formelor muzicale. Din cele patru antifoane marianice, unul din cele mai frecvent abordate în cadrul creației componistice devine *Salve Regina*, fiind utilizat pe larg în muzica multivocală. Proza ritmică a antifonului în cauză exprimă patosul imnic al rugăciunii de laudă pentru Maica Domnului și, în același timp, o varietate de implorări sincere expuse în formulele poetice foarte duioase și pline de gingășie.

Frumusețea textului *Salve Regina* inspiră un număr considerabil de compozitori, în special din epoca renescentistă, – astfel apar un șir de motete semnate de Dunstable, Dufay, Ockeghem, Obrecht, Lasso etc. Palestrina compune pe lângă un motet și o misă, axată pe textul antifonului *Salve Regina*. Varietatea realizărilor muzicale reliefează un caleidoscop de compoziții cu un caracter contradictoriu: pornind treptat de la strictețea motetelor din sec. XV se ajunge la o libertate și expresivitate neobișnuită, reprezentată în *Aria pentru soprano solo* și *Cvartetul de coarde* ale lui D. Scarlatti, compusă pe baza motivelor antifonului.

Urmărind veridicitatea păstrării temelor originale preluate din cadrul muzicii bisericești, cercetătoarea rusă Iu. Evdokimova menționează că în cea mai mare parte, creatorii motetelor nu mențin cu strictețe motivele inițiale, dar totodată nu-și permit să le trateze prea liber [90]. Astfel, Dufay compune pe baza temei *Salve Regina* un motet la patru voci, melodia căruia este bogată în coloraturi ceea ce mărește expresivitatea ei. Totuși autorul nu se îndepărtează prea mult de original. Un exemplu elocvent reprezintă în acest sens și motetul omonim al lui Obrecht, în care compozitorul utilizează un mijloc important de concentrare intonațională, și anume imitația, grație căreia fiecare frază melodică nouă începe cu motivul tematic axat pe original. Misa gigantică pe cinci voci scrisă de Palestrina, reprezintă tipul misei-parafraze, în cadrul căreia se desfășoară foarte detaliat toate elementele caracteristice ale materialului temei originale. Toată bogăția scriiturii severe se utilizează aici pentru a diversifica și a desfășura motivele tematice ale compoziției muzicale. Totuși, redarea imaginii propuse este relativă: în timp ce în motetul *Salve Regina* Palestrina reușește să reflecte tabloul semantic expus în cadrul antifonului grație intonațiilor specifice madrigalului („madrigalisme”) ce oferă o tentă tristă, însă pătrunzătoare, mărirind emotivitatea discursului muzical.

Perioada Barocului aduce un suflu de libertate mult mai pronunțat, în special ce ține de tratarea genurilor bisericești, afirmând tot mai mult procesul de interpătrundere a muzicii eclesiastice și celei laice în special, în creația lui D. Scarlatti, J.S. Bach, G.F. Händel. Laicizarea se amplifică pe parcursul Clasicismului și Romantismului, depășind deja cu mult limitele anumitor canoane, afirmând tratările și particularitățile individuale ale scriiturii compozitorului. Diversitatea stilistică a panoramei muzicale din sec. XX zugrăvește un tablou extrem de contradictoriu și multidimensional, oferind o libertate totală în tratarea genurilor. Astfel, apar

creații ce se axează pe texte canonice ce se înscriu în cadrul muzicii religioase, dar care nu se interpretează în biserică, întrucât poartă amprenta individualității artistice a autorului: atât limbajul muzical cât și genul acestora se situează în afara anumitor canoane sau, din contra, păstrând anumite reguli, dar evidențiind prin diverse procedee maniera componistică proprie.

Un exemplu elocvent ce se înscrie în paradigma muzicii religioase consacrate tematicii mariologice este și lucrarea lui V. Ciolac *Salve Regina* pentru cor, soliști și orchestră, scrisă în 2007 (a se vedea partitura din Anexa 1). Compozitorul dedică lucrarea memoriei mamei sale Maria, dovedind prin acest fapt stima și dragostea față de cea care i-a dăruit viață.

Orchestra include instrumentele de suflat – flaut, oboi, fagot, corni (in F), trompete (in B), grupul de percuție (timpane, campane, vibrafon) și grupul instrumentelor cu coarde. *Salve Regina* debutează cu o introducere instrumentală de 27 de măsuri în tempoul *Adagio*, în care flautul expune în registrul acut o melodie plină de tandrețe, sensibilitate și puritate. În structura liniei melodice se remarcă predominarea formulei ritmice de pătrime cu punct și optime, care va deveni unul din elementele caracteristice ale întregii lucrări, fiind amplasat în diverse discursuri, contribuind la descoperirea paradigmei semantice a compoziției. Astfel, această formulă ritmică are funcția unui leitmotiv ce va participa în mare măsură la constituirea și consolidarea materialului sonor. Deși pe parcursul compartimentului introductiv se produce schimbarea frecvență a măsurii (1/4, 4/4, 5/4, 1/4, 4/4, 5/4, 4/4, 4/2, 4/4, 4/2) – la început, printr-o alternare simetrică, iar mai apoi prin menținerea metrului de 2/4 pe parcursul a 12 măsuri și a celui de 4/4 în 4 măsuri, acest fapt nu atenuază importanța formulei ritmice principale, ci oferă o nuanță de instabilitate și neclaritate, care contribuie la dramatizarea desfășurării evenimentelor ce vor urma.

Arhitectonica introducerii conturează următoarea structură:  $a$  (3 m. + 3 m.) +  $b$  (2 m. + 2 m. + 2 m.) +  $c$  (3 m.+3 m.+3 m.+2 m.). Dacă în cadrul enunțului  $b$  formula ritmică se conturează treptat, atunci în  $c$  deja este bine reliefată și se impune ca un element semantic important, ce concentrează în sine un potențial informațional-semantic impunător. În același timp, structurarea discursului sonor presupune deja existența textului, care va apărea ceva mai târziu. Fundalul pe care se desfășoară melodia este străveziu, în special la început, unde se evidențiază vibrafonul ce mărește sensibilitatea sonoră, după care se include grupul instrumentelor cu coarde, contribuind la crearea unei atmosfere extrem de senine.

Urmează un compartiment (cifra 1), care poate fi marcat cu litera **A** (pe parcurs toate părțile vor fi însemnate cu litere pentru a contura arhitectonica întregii lucrări). Tempoul *Larghetto* continuă atmosfera senină din introducere, intrarea sopranelor solo se realizează cu versurile inițiale *Salve Regina*, evidențiind deja o latură nouă zugrăvită de text, și anume, bucuria și admirația. Este necesar de a menționa faptul că autorul recurge la aceeași metodă de extindere



a textului care este utilizată frecvent și de alți compozitori ca un mijloc de modelare a formei. Astfel și în rugăciunea *Ave Maria* repetarea versurilor constituie un mijloc de extindere a compoziției muzicale. Grație acestui fapt, autorul are posibilitatea de a evidenția anumite cuvinte sau versuri ce vor spori intensitatea desfășurării imaginii lucrării. (Reproducem textul cu repetări în Anexa 3).

Repetarea versurilor contribuie la conturarea unei structuri axate pe formule scurte ce sunt dictate de textul înscris în compartiment. Evidențierea versului *Salve* se realizează nu doar prin repetarea frecventă a acestuia, ci și grație formulei ritmice de pătrime cu punct și optime, ce oferă acestui motiv un caracter maiestuos, accentuând principala idee de proslăvire a Maicii Domnului. Expunerea discursului muzical pe nuanța *p* și creșterea treptată a intensității sonore conduce spre un *f* final, semnalând culminația locală a acestui compartiment. Urmează o încheiere instrumentală (cifra 2) la *ff*, după care intensitatea revine la *p*, creând efectul de stingere treptată. Astfel, arhitectonica părții **A** reliefează o structură alcătuită din enunțurile *d* (2 m.+2 m.) + *e* (2 m.+2 m.+2 m.), urmate de o cadență instrumentală impunătoare, la *ff* (2 m.+2 m.+2 m.). (A se vedea tabelul din anexa 2 și partitura lucrării ce este anexată).

Linia melodică expusă de soprano solo în segmentul *d* (cifra 1) se axează preponderent pe două centre *re* și pe cvinta acestora, sunetul *la*, creând o aluzie la tonalitatea cu centrul *re*. Însă această impresie este iluzorie, deoarece în secțiunea *e* „stabilitatea” dispare odată cu cromatizarea liniei melodice, în care sunetul *re* cu greu se mai menține în calitate de centru. În urma desfășurării intense a liniei vocale cromatizate, în cadrul enunțului se atinge cea mai înaltă notă din întregul compartiment *e* – *sol*<sup>2</sup>, ce constituie, de fapt, culminația locală. Fundalul orchestral (în special, corzile) ce susține partida vocală se remarcă prin stabilitate ritmică, fiind axat pe o mișcare în pătrimi (doar la viole sunt doimi), creând impresia unui strat *ostinato*. Totodată, plasarea terțelor la viorile I accentuează mersul echilibrat al acompaniamentului din cadrul fundalului. Spre sfârșitul segmentului *e* apar săriturile la interval de octavă descendentă la *f* ce contribuie la amplificarea punctului culminant local. Instrumentele de suflat, care de asemenea fac parte din grupul de susținere a liniei vocale, se implică doar la începutul enunțului *e* și conturează o mișcare treptată în ascensiune. Astfel, se evidențiază o scară cromatică ce sună la oboi și flaut și care continuă cu săriturile de octavă, susținând linia melodică interpretată de solist, contribuind, totodată, la amplificarea tensiunii și atingerea punctului culminant în ultima măsură a părții *e*. Cadența *f* îndeplinește funcția de încheiere a unui compartiment format din două enunțuri – *d* și *e* ce diferă după dimensiuni și care se axează pe proslăvirea Reginei Cerului și a Pământului – Maicii lui Dumnezeu, numită și Maică a Milei. În acest context, nuanța *f* confirmă semantica în cauză – având și efectul unui ecou și servind, în același timp, drept punte de trecere spre următorul compartiment (cifra 3).

Partida solistică a sopranei continuă linia melodică cu versurile care relevă sentimentele de profund respect, dragoste, sensibilitate – *Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve* (*Viața, mângâierea și speranța noastră, bucură-te, bucură-te*), reprezentând în acest sens o continuitate a tabloului zugrăvit în partea precedentă. Inițierea discursului muzical are loc după modelul compartimentului precedent – plasarea nuanței *p* ne readuce starea de interiorizare, amintindu-ne că lucrarea este o rugăciune pornită din suflet. Amplificarea intensității până la *f* se realizează doar pe cuvintele *Salve* pentru a evidenția măreția chipului Maicii Domnului. Partea dată poate fi marcată cu litera **B**, arhitectonica ei conturând o structură care de asemenea este dictată de organizarea textului: *g* (2 m.+2 m.) + *g<sub>1</sub>* (2 m.+2 m.+2 m.+2 m.). Prelungirea segmentului *g<sub>1</sub>* cu 4 măsuri constituie o necesitate, deoarece acestea îndeplinesc funcția de cadență a întregului compartiment, reprezentând, în același timp și punctul culminant, ce se evidențiază grație sunetului *si*<sup>2</sup> și dinamicii de *ff*. Toată cadența se menține doar pe versurile *Salve* ce sunt intonate pe formula ritmică deja cunoscută, pătrimea cu punct și optimea care aici se reliefează și mai mult. Diferențierea celor două enunțuri *g* și *g<sub>1</sub>* nu este semnificativă. Prima măsură este identică, iar spre sfârșitul celei de-a doua se produce o schimbare ce ține de mișcarea liniei melodice care, comparativ cu varianta inițială, este direcționată treptat în sus pentru amplificarea tensiunii din cadență. De asemenea, revenirea frecventă a liniei melodice la sunetul *si* evidențiază acest sunet în calitate de centru tonal, iar apariția lui *fa#* și *do#* mărește senzația tonalității cu centrul *si*.

Fundalul orchestral continuă aceeași mișcare monoritmă de pătrimi în *ostinato*, lansată în compartimentul precedent, însă, în raport cu **A**, unde sunt folosite doar terțele, aici intervalele sunt mai variate: sexta, terța, cvarta, cvinta, iar această succesiune intervalică mascând formula *ostinato* de la viorile II. În același timp, linia vocii superioare a viorilor I formează intervalul de octavă cu viorile II, evidențiind în registrul acut formula *ostinato*. Rolul instrumentelor de suflat în enunțul *g* este nesemnificativ, deoarece ele dublează conturul liniei expuse de coarde. Însă, spre sfârșitul enunțului *g<sub>1</sub>*, în special în cadență, acestea, alături de violoncel și contrabas, cântă linia melodică care a sunat anterior la soprano, formând efectul unui ecou ce contribuie la amplificarea punctului culminant local al compartimentului analizat.

În partea ce urmează (cifrele 4, 5), care poate fi marcată cu litera **C**, pentru prima dată își face apariția corul, expunând versurile: *Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae* (*Către tine strigăm surghiuniții fii ai Evei*). Dacă până acum rugăciunea avea un caracter preponderent interiorizat, aici cererea și umilința se amplifică, prefăcându-se într-un strigăt al celor ce au nevoie de ajutor, o rugăciune comună a credincioșilor, iar acest fapt se datorează noii sonorități vocal-corale. Bașii intonează un ison pe intervalul de cvartă *mi-la*, care la sfârșitul fiecărei măsuri se răstoarnă în cvinta *la-mi*, evidențiind prin aceasta sfârșitul versului, păstrând, totodată, conturul ritmic al liniei melodice expusă de soprano, alt și tenor. Prin abordarea

isonului, ce provine din vechea cântare bizantină, în această lucrare compozitorul își demonstrează atașamentul față de tradițiile muzicii bisericești. Pe acest fundal de ison se expune melodia în care este păstrat desenul ritmic punctat la toate vocile, însă, în versiune diminuată (optime cu punct și șaisprezecime), în comparație cu părțile precedente unde predomina pătrimea cu punct și optimea. Anume acest desen ritmic îi oferă întregului compartiment un caracter maiestos, ce amintește de semantica tablourilor precedente.

Arhitectonica conturează o formă ce reiese din structura textului:  $h$  (2 m.+2 m.) +  $h_1$  (2 m.+2 m.) +  $i$  (2 m.+2 m.) +  $i_1$  (2 m.+2 m.). În comparație cu părțile **A** și **B**, unde enunțurile melodice sunt asimetrice, organizarea discursului sonor se evidențiază prin structurare simetrică, iar caracterul derivat al materialului muzical poate fi bine deslușit grație formulelor melodice înrudite. În cazul dat  $h$  și  $h_1$  alcătuiesc o secțiune, iar  $i$  și  $i_1$  – alta. Fundalul orchestral, în special timpanele, care până acum se includeau doar în momentele ce țineau de conturarea caracterului solemn (și anume când suna ritmul specific de pătrime cu punct și optime), acum relevă o prezență impunătoare. *Ostinato* ritmic în pătrimi, pe parcursul întregului compartiment, marchează o tensiune, prin accentele de pe primul timp. Instrumentele cu coarde susțin isonul expus la bași. Sunetele *la* și *mi* apar în diverse versiuni ritmice, iar revenirea trioletului din introducere aduce o imagine originală, un suflu nou ce contribuie la reliefarea tabloului semantic, și anume, la intensificarea alarmei lăuntrice a celor ce-și pun toată speranța în ajutorul Preasfintei Stăpâne. Acest fapt poate fi desprins nu doar din text, ci și din discursul sonor care se implică nemijlocit în făurirea imaginii propuse. Evidențierea în cadrul isonului a sunetului *la*, în special, plasarea lui la contrabași, îi conferă stabilitate în conturarea tonalității *la*. Dacă e să ne referim la nuanțele dinamice, atunci putem sublinia faptul că se menține aceeași succesiune a nuanțelor de *p* (la începutul secțiilor) și *f* (la sfârșit). Finalizarea compartimentului dat în nuanța de *ff*, după cum și atingerea sunetului  $b^2$  – unul din cele mai acute, ne vorbește despre faptul că finalul reprezintă punctul culminant local al întregii părți.

În următoarea secțiune ce poate fi marcată cu litera **D** (cifra 6), soprano interpretează versurile *Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, converte* (*Așadar, mijlocitoarea noastră, întoarce spre noi ochii tăi cei milostivi*). În plan semantic se evidențiază continuitatea imaginilor zugrăvite anterior și anume strigătul celor care vor să fie miluiți, iar textul relevă tandrețea și frumusețea rugăciunii. Partida vocală este interpretată de soprano solo într-un registru acut (octava a doua) plasată pe nuanța de *f*. Acest fapt apare a fi destul de neobișnuit, deoarece până acum toate părțile începeau cu *p*, însă aici tensiunea se amplifică treptat pe parcursul părții, pentru a reda dorința și marea speranță a credincioșilor, de a fi auziți.

Structura acestei părți este modelată astfel:  $j$  (2 m.+2 m.) +  $k$  (2 m.+2 m.) +  $l$  (2 m.+2 m.), linia melodică conturând trei enunțuri vocale simetrice, însă diferite ca formule melodice, fiecare

din ele reliefând o ascensiune treptată. Enunțul *n* îndeplinește funcția de cadență finală a părții, marcată și prin faptul că reprezintă punctul culminant al părții. Prezența sunetului acut *si bemol*<sup>2</sup> care se menține pe parcursul unei note întregi, pe nuanța de *ff*, intensifică și mai mult tensiunea dramatică. Ca și în părțile precedente, predomină maiestuoșitatea ritmului punctat (optimea cu punct și șaisprezecimea) deoarece nu este o rugăciune simplă, ci una care face parte din categoria de proslăvire a Maicii Domnului.

Fundalul orchestral de asemenea contribuie la desfășurarea imaginilor în cauză. În cadrul acestui compartiment se implică activ și grupul instrumentelor de suflat. Pe lângă triolettele apărute anterior revine și ritmul punctat. Repetarea formulelor ritmice dovedește predominarea elementului *ostinato* ce amplifică și mai mult tensiunea, fiind situată în spațiul liniei melodice. Totodată, sublinierea cvintei *sol – re*, iar mai târziu *sol-bemol – re* creează aluzia unui centru tonal ce se impune nu numai în cadrul fundalului orchestral, dar și în conturul liniei melodice. Timpanele accentuează timpul tare, grație procedurii dat reliefându-se silabele versurilor, ceea ce sporește gradul de tensiune, în timp ce cuvintele relevă o rugăciune aprinsă plină de sinceritate și speranță.

Urmează un compartiment (cifra 7), notat cu litera **E**, unde revine corul cu versurile *Et Jesum, Et Jesum, benedictum, benedictum, benedictum fructum ventris, fructum ventris, fructum ventris tui* (*Arată-ni-l nouă pe Isus, binecuvântatul rod al trupului tău*). Dacă în partea precedentă se conturează tabloul unei rugăciuni de cerere și în același timp de proslăvire, atunci în perimetrul acestui compartiment se accentuează doar momentul de solemnitate, de mulțumire și recunoștință. Soprano și tenorul formează o pereche de voci care expun aceeași linie melodică, iar alto și basul – altă pereche, cu o partidă ce îndeplinește funcția de susținere. Arhitectonica părții schițează următoarea structură: *m* (4 m.) + *n* (4 m.) + *o* (4 m.) + *p* (4 m.), divizarea în enunțuri simetrice pare a fi doar aparentă deoarece în cadrul fiecărui enunț se evidențiază o schiță internă alcătuită din formule melodice asimetrice. Ele sunt reliefate de pauzele de optimi ce permanent formează structuri disimetrice cu prevalarea anacruzei – consecință a structurii versurilor. Secțiunea *o* începe cu nuanța de *p*, însă predominarea formulei ritmice principale – pătrimea cu punct și optimea – evidențiază caracterul emoționant al rugăciunii. În secțiunile *p* și *r* structurarea internă este dictată de anacruză, acest fapt contribuind la accentuarea imaginilor solemne ale lucrării. Secțiunea *s* îndeplinește două funcții: anume aici se atinge punctul culminant al întregului compartiment (deoarece tensiunea crește), fapt confirmat și de nuanța dinamică de *fff*, alături de expunerea celui mai acut sunet din **E** – *la-bemol*, ce se menține pe parcursul a patru măsuri. A doua funcție este cea a unei cadențe de încheiere a părții. Linia melodică conturează o ascensiune treptată, fiind gradat cromatizată, ce denotă o instabilitate tonală.

Este necesar de a evidenția importanța fundalului orchestral în procesul de acumulare a tensiunii din cadrul părții. Pe lângă formulele ritmice ale trioletelor, optimei cu punct și șaisprezecime ce se mențin din părțile precedente, apare pauza de optime în sincopă, fapt ce aduce un suflu nou în semantica lucrării.

Compartimentul ce urmează este unul instrumental (cifra 8) și poate fi tratat ca o cadență de încheiere pentru partea **E**. Intensitatea dinamică crește la *fff*, într-o culminație în care este prezentă întreaga componentă a orchestrei (în afară de vibrafon și campane). Paleta imaginilor plastice ale acestui final se rezumă la același tablou magnific, care prevalează în majoritatea părților acestei lucrări. Predominarea și accentuarea intervalelor de octavă la instrumentele de suflat, a ritmului punctat, evidențiază caracterul impunător al materialului sonor. Ca formă, cadența instrumentală reprezintă o perioadă din 10 măsuri ce se departajează în două propoziții simetrice a câte 5 măsuri. Prima se axează pe ritmul punctat (optimea cu punct și șaisprezecimea) și octave ce formează elementul de bază al *ostinatoului*, care contribuie la ascensiunea tensiunii din finalul părții precedente. Cea de-a doua propoziție contrastează nu doar prin nuanțele dinamice, unde deja apare nuanța *p*, dar și prin materialul sonor ce se axează pe doimi. Caracterul muzicii devine mai calm, se reîntoarce pătrimea cu punct și optimea reprezentând leitritmul lucrării – apariția acestuia înlătură starea de tensiune, iar remarca *poco ritenuto* oferă o stare de liniște.

O continuitate în sensul menținerii caracterului domol al muzicii relevă și compartimentul **F** ce urmează (cifra 9), care începe la *pp*, *meno mosso*. Partida vocală este interpretată de soprano solo ce expune versurile *Nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, O pia (Arată-ni-l nouă, o, milostivă, o, blândă)*, în care, alături de cerere, putem vorbi și despre starea de umilință, sinceritate și sensibilitate de care este pătruns omul când se roagă. Arhitectonica conturează o perioadă alcătuită din trei enunțuri simetrice scurte:  $q$  (3 m.) +  $r$  (3 m.) +  $s$  (3 m.), cifra măsurilor coincide cu cea a compartimentului dat. Nu este întâmplătoare aici prezența numărului 3, ce simbolizează Sfânta Treime. Astfel, autorul evidențiază sensul ascuns al acestui compartiment – prin rugăciune omul vorbește cu Dumnezeu, se adresează Lui după milă și ajutor.

În timp ce linia melodică reliefează în  $q$  o mișcare descendentă lentă fără salturi, în  $r$  apar săriturile de octavă ascendentă și descendentă pe nuanța de *mf*, care sunt percepute pe plan semantic ca un strigăt, o rugăciune plină de durere. Compartimentul rămâne, însă, oarecum nefinisat, prin mișcarea ascendentă din  $s$ . Apariția semnelor *fa#* și *do#* la cheie, cât și plasarea sunetelor *re*, *fa*, *la* pe rol de centre ale spațiului sonor conturat, creează impresia stabilirii tonalității *D-dur*, însă aceasta este doar o aluzie, având în vedere caracterul ascendent al discursului sonor din fundalul orchestral. Contrabașii execută isonul pe sunetul *la*, fiind susținuți de partida violoncelului, care, la rândul lor, diversifică pe plan ritmic acest ison. Amplificarea

tensiunii se produce prin acumularea treptată a sunetelor la instrumentele cu coarde, astfel la sfârșitul părții crește intensitatea sonoră, fiind continuată și în următorul compartiment (cifra 10) ce poate fi notat cu litera **G**.

Caracterul monumental și solemn al muzicii transpare prin mai multe detalii, cum sunt tempoul *Andante Maestoso* și nuanța *ff*, prezența corului etc. Versurile *O dulcis Virgo Maria* (*O dulce Fecioară Marie*) reprezintă o laudă plină de bucurie și încântare adusă Fecioarei Maria. Arhitectonica părții constituie o perioadă nesimetrică de 15 măsuri, care se divizează în două propoziții simetrice a câte 6 măsuri și o cadență de 3 măsuri, astfel schița poate fi prezentată prin următoarea schemă:  $t$  (6 m.) +  $u$  (6 m.) +  $v$  (3 m.).

Compartimentul menționat reprezintă finalul și, totodată, culminația întregii lucrări, ce încununează această rugăciune frumoasă, pură, sinceră printr-un imn de laudă pentru Preasfânta Maică a lui Iisus. Întreg discursul ce se desfășoară în mișcare acordică creează un tablou muzical maiestos, solemn. Elementele imnice se referă la remarcă de tempo, expunerea acordică a liniei melodice interpretată de cor și orchestră în componență integrală, la *tutti*, prevalarea duratelor de dimensiuni mari (doimi, note întregi), salturile la octavă în registrul acut etc. Pe plan tonal, aluzia tonală despre care am amintit în compartimentul precedent, aici apare mai accentuat, prin expunerea trisonului tonicii *D-dur* la toate vocile corului și ale orchestrei, chiar la începutul finalului. Oferind stabilitate și lumină întregului discurs sonor al compartimentului final, tonalitatea *D-dur* se conturează tot mai pregnant, prin prezența terței și a cvintei tonicii pe parcursul dezvoltării liniei melodice și expunerea trisonului *D-dur* în calitate de acord de încheiere. Astfel, forma antifonului *Salve Regina* este strofică și poate fi reprezentată prin următoarea schemă (a se vedea Tab. 2.15 din Anexa 2).

În concluzie, putem afirma că cele patru antifoane consacrate Fecioarei Maria au o semnificație apreciabilă, întrucât relevă evenimentele importante din viața Maicii Domnului. Compozitorul V. Ciolac s-a oprit asupra textului *Salve Regina*, deoarece acesta ilustrează tabloul măreț al Încoronării Preasfântei Fecioare Maria în cer, ca regină a cerului și a pământului. Anume acest eveniment este punctul culminant al misterelor legate de Preasfânta Maică.

Principiul *varietas* amintit mai sus ca unul din particularitățile specifice pentru antifoanele marianice se manifestă în lucrarea dată în toate elementele structurii muzicale, începând cu organizarea materialului sonor, armonie, abordarea modală (aluziile modale temporare) și finisând cu forma, care se dovedește a fi destul de variată. Ca unul din elementele ce reprezintă o constantă în cadrul creației în cauză, se afirmă leitritmul (pătrimea cu punct și optimea) ce predomină pe parcursul materialului sonor, oferind o diversitate de nuanțe în ceea ce privește caracterul muzicii și, totodată, reliefând esența semantică a lucrării – Proslăvirea Maicii Domnului.

Este necesar de a menționa faptul că în muzica bisericească pot fi urmărite tradițiile canonice legate de cele două biserici: ortodoxă și catolică, în ambele se formează cântări bisericești, genul și forma cărora reprezintă o constantă de sens și structură. Funcția cântărilor din cadrul Serviciului Divin este strict reglementată și se execută în concordanță cu sensul desfășurării acestuia. La rândul său sinergia genului se transmite în textul canonic obținând în interpretarea vocală o formă muzical-textuală, legitățile căreia sunt strâns legate de organizarea și conținutul genului al textului divin. Genurile cântărilor bisericești alcătuiesc un număr considerabil de creații și sunt extrem de variate, în același timp fiind organizate într-un sistem, ele se încadrează în procesul Serviciului Divin. Un număr mare dintre ele se succed într-o anumită ordine, trezind asocieri concrete, ce poartă o încărcătură emotivă și expresie textual-muzicală specială. Majoritatea genurilor muzicale bisericești fac parte din structuri genuistice mai complicate cum sunt ciclurile organizate după principiul *Octoihului*, totodată fiind încadrate în componența slujbelor ample precum Liturgia, Vecernia, Panihida etc. Fiecare dintre ele se supune legităților sale canonice coordonate de Tipic. Astfel, pe parcursul secolelor s-a produs selecționarea și structurarea ierarhiei genurilor cântărilor bisericești, în rezultatul căreia s-au cristalizat anumite forme cu o arhitectonica stabilă.

Reglementarea interpretării celor patru antifoane marianice în corespundere cu patru timpuri ale anului liturgic se afirmă pe parcursul unei perioade îndelungate. Procesul evolutiv este marcat de anumite schimbări ce aduc treptat la debranșarea cântărilor bisericești de la cultul religios, transformându-se în creații artistice laice cu un conținut religios. Acest fapt se evidențiază preponderent din epoca renașcentistă. Motetele marianice din perioada nominalizată reprezintă nu numai o nouă branșă a culturii polifonice, dar și o sferă specifică a hermeneuticii muzicale marianice. Multivocalitatea și complexe sonore derivate descoperite oferă noi posibilități pentru creionarea chipului Fecioarei Maria. Se produce modificarea procesului creativ, apare un nou tip de muzician „musicus poeticus”, adică artist ce creează pe baza normativelor canonice o lucrare absolut desăvârșită. El este liber să aleagă o cântare canonică a antifonului în calitate de *initium* pentru lucrarea polifonică și să realizeze o tratare compozițională liberă a acestuia.

Evoluția procesului de laicizare realizată pe parcursul secolelor anterioare aduce la faptul că în sec. XX varietatea tratării libere a tematicii religioase ce se produce prin prisma modificării genurilor-modele formează un substrat considerabil al culturii muzicale universale. În acest sens, compozitorul V. Ciolac realizează o creație în care se mențin cele mai semnificative elemente ce țin de structurarea textului canonic și semantica imaginilor muzicale. Lucrarea *Salve Regina* semnată de Vladimir Ciolac este importantă prin faptul că, încadrându-se în modelul de gen tradițional, propune o tratare novatoare a limbajului muzical, a genului și formei, ca elemente ce

se supun unor transformări considerabile. Reperul tradițional central rămâne a fi textul în limba latină și axarea pe principiul *varietas* ca unul din procedeele compoziționale principale. Totuși, elementele limbajului muzical se încadrează în spațiul muzicii contemporane.

### 3. 4. Concluzii la capitolul 3

Observațiile pe marginea lucrărilor religioase cu tematică mariologică ale lui Vladimir Ciolac analizate pe parcursul capitolului 3, ne permit să formulăm unele concluzii privind diversitatea genurilor în care se imprimă chipul Maicii Domnului, după cum și variabilitatea metodelor de tratare a subiectelor relevate.

1. Studiind lista lucrărilor scrise de V. Ciolac, am ajuns la concluzia că unul din principalele motive abordate pe parcursul creației sale este legat de tematica reflectării vieții Preasfintei Născătoare de Dumnezeu și în special a celor mai importante evenimente ale vieții sale pe pământ. Autorul pe de o parte își exprimă într-o formă artistică pietatea, admirația și stima față de Maica Mântuitorului, iar pe de altă parte perpetuează chipul Ei în componistica autohtonă, îmbogățind nu doar sfera tematică, ci și paleta genurilor prin reînvierea speciilor vechi.

2. Se denotă că *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Ave Maria*, *Salve Regina* sunt amplasate în perimetrul spațiului sacral nou de la confluența secolelor XX–XXI și se înscriu în dimensiunile așa numitei concepții a timpului nou care tratează textele canonice în spiritul emotiv-psihologic. Adresarea la speciile vechi semnalează o reînviere a genurilor canonice ale muzicii creștine, situată în cadrul artei contemporane.

3. Am constatat că lucrările *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Salve Regina* reprezintă genuri din cadrul muzicii romano-catolice care pentru prima dată sunt abordate în arealul culturii muzicale autohtone.

4. Am stabilit că opusurile în care V. Ciolac perpetuează chipul Maicii Domnului pot fi divizate în două grupuri: primul cuprinde cele de dimensiuni ample cum sunt *Stabat Mater*, *Magnificat*, și al doilea – cele de dimensiuni mici, ca *Ave Maria* și *Salve Regina*.

5. Putem afirma că toate lucrările nominalizate, reieșind din componența interpretativă, se atribuie genului muzicii vocal-instrumentale, iar grație faptului că rolul predominant îl joacă corul, opusurile aparțin domeniului muzicii corale.

6. Am apreciat că unul dintre indicii principali care în cea mai mare măsură determină forma și genul creațiilor prezentate în capitolul dat este textul canonic utilizat de compozitor nu în traducere, ci în limba originală latină ceea ce demonstrează și existența dimensiunii sacrale care se conține anume în specificul limbii în care se interpretează opusul, determinând și planul imagistico-semantic.



7. Se evidențiază conceptul lucrării *Stabat Mater* reflectat în linia dramaturgică, ce demonstrează o ascensiune, ultima parte (XII) acumulând o maximă intensitate care se revarsă într-un imn măreț, unde predomină o atmosferă solemnă; starea emotivă surprinde prin momentul de concentrare, fiind legat de rugăciunea înflăcărată relatată grație imnului maiestuos, ilustrând speranța luminoasă și încrederea că rugăciunea va fi auzită și va împărtăși marea bucurie a vieții din Rai.

8. Se denotă că evoluția procesului de laicizare realizat pe parcursul secolelor anterioare aduce la faptul că în sec. XX varietatea tratării libere a tematicii religioase ce se produce prin prisma modificării genurilor-modele formează un substrat considerabil al culturii muzicale universale. În acest sens compozitorul V. Ciolac realizează creații în care se mențin cele mai semnificative elemente ce țin de structurarea textului canonic și semantica imaginilor muzicale.

9. În urma analizei comparative a *Magnificatului* de V. Ciolac cu lucrarea omonimă de J.S. Bach, utilizând ca suport științific conceptul contemporan cu privire la varianta-model, putem concluziona că, V. Ciolac a compus o lucrare ce se axează pe de o parte pe tradițiile ce țin de tratarea textului canonic care se înscriu în cadrul muzicii catolice, pe de altă parte structurarea și modul de amplasare a stihurilor demonstrează prevalarea conceptului ce vine din ortodoxie.

10. Se conturează că lucrarea *Salve Regina* semnată de V. Ciolac reprezintă o abordare contemporană a antifonului marianic în care autorul păstrează integral textul în limba latină, genul vocal-instrumental. Axarea pe principiul *varietas* ca unul din reperatele principale compoziționale relevă la fel menținerea unui element al genului-model. Totuși elementele limbajului muzical se încadrează în spațiul muzicii contemporane.

11. Se atestă că piesa *Ave Maria* de V. Ciolac se bazează pe una dintre cele mai semnificative rugăciuni ce s-a afirmat în branșa muzicii catolice care, trecând prin fenomenul de secularizare, la fel treptat se înscrie în cadrul muzicii de concert. Compozitorul propune o viziune contemporană asupra rugăciunii.

12. Putem constata că utilizarea unui limbaj contemporan în toate opusurile nominalizate demonstrează o tratare novatorie a semanticii cuprinse în versurile poetice și, totodată, aduce la apariția unor specii noi care se axează pe un model în care sunt păstrate cele mai importante trăsături ale canonului de gen și stil.

#### 4. SPAȚIUL SACRAL AL CREAȚIEI MUZICALE A COMPOZITORULUI VLADIMIR CIOLAC: STILISTICA LUCRĂRILOR COMPUSE ÎN BAZA PSALMILOR

Tematica religioasă abordată de către compozitorii autohtoni de la confluența secolelor XX–XXI este foarte bogată, după cum și diversitatea stilistică, care demonstrează un diapazon larg. Compozitorul contemporan V. Ciolac, desfășoară o activitate prodigioasă, iar creația sa cuprinde un șir de genuri ale muzicii religioase, majoritatea cărora se încadrează în spațiul lucrărilor canonice (*Liturghia, Priveghere, Requiem, Messe* etc.). Totodată, remarcăm faptul că unele lucrări ale lui V. Ciolac reprezintă un cadru nou în ceea ce privește abordarea tematicii religioase.

Pe lângă genurile ample de *Requiem* și *Messe* ce pot fi atribuite domeniului muzicii catolice, o altă sursă de inspirație pentru V. Ciolac 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.

Psalmul ca gen muzical cuprinde multiple posibilități de etalare, fie ca parte componentă a lucrărilor ample, fie ca o creație de sine stătătoare. Fiind practicat în serviciile divine de cult ortodox, catolic, protestant, ebraic sau în cadrul altor confesiuni contemporane, în urma schimbărilor ce s-au produs pe parcursul unui timp îndelungat, el poate fi interpretat nu doar în cadrul serviciului divin, dar și în sălile de concert. Privind psalmul sub aspect istoric, muzicologul român Vasile Vasile menționează „prezența psalmului în cultul mozaic, ajungând până la *anthemurile anglicane*, datorate lui John Blow (1649–1708), Giovanni Bononcini (1670–1747), chiar la creația lui Henri Purcell, autor a 60 de anthemuri, printre care și monumentalul *My heart is inditing – Cuvânt bun revărsat-a dintr-înșă inima mea* – cu textul din *Psalmul 45*, anticipându-l pe cel al lui Händel sau pe cel al lui Britten etc., la *psalmii hughenoți sau husiți*, ori la *psalmii aleși – izbranie psalmi* – ai lui Nichifor Vlemidis, la *gospelul* sau la muzica negrilor bazată pe psalmi etc. „Psalmii aleși” ai lui Filotei de la Cozia, „primul imnograf român”, au generat creația celui considerat „autorul muzicii pripelelor <...> transmise pe cale orală, penetrând timpul, până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, când au fost notate” [57, p. 87]. Psalmul ca gen muzical poate avea diverse modalități de interpretare – „cântat monodic sau coral, armonic ori polifonic, acompaniat sau neacompaniat, a coexistat și coexistă cu cel citit în taină, citit cu voce tare, declamat și a generat o diversificare excepțională din toate punctele de vedere: liturgice, imnografice, stilistice, ieșind din biserici și din serviciile de cult, pentru a genera o foarte diversă și semnificativă literatură muzicală, vocală, corală, vocal-instrumentală intrată în repertoriile de concert” [ibid.].

Compozitorul V. Ciolac abordează o modalitate originală de prezentare a tematicii religioase, iar stilistica expunerii materialului sonor dovedește caracteristici neordinare. „Recunoscut unanim ca aparținând teologiei – cu obârșia în *Vechiul Testament* – și literaturii – ca gen cu pregnanțe și definiții caracteristici – psalmul a fost prea puțin abordat din perspective muzicologice și de aceea a fost prezentat lacunar și chiar deformat, în pofida faptului că el este în primul rând un gen sincretic, prezent îndeosebi în forme cântate, în serviciile de cult ale religiei mozaice, dar mai ales ale celei creștine, monofizite, ortodoxe, romano-catolice, protestante, calvine, presbiteriene neoprotestante și generând o vastă paletă de lucrări muzicale, monodice, corale, polifonice, armonice, vocal-instrumentale, <...> psalmul fiind integrat în creații muzicale ample, de mare forță expresivă, intrate în viața muzicală universală liturgică și culturală. El traversează milenii și religiile și a avut o contribuție esențială în diversificarea stilisticii muzicale, a celei de cult și apoi a celei concertante” [57, p. 89].

V. Ciolac 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. Exemple elocvente în acest sens reprezintă renumita *Simfonie a psalmilor* de I. Stravinski, *Le roi David* de A. Honegger, *Psalmul 129 op. 50a* de A. Schönberg, *La râul Babilonului* de A. Pärt, *Psalmul 1993* de Anatol Vieru etc. Dacă e să ne referim la definiția psalmului, atunci *psalmul* (gr. numele unui instrument cu coarde acompaniator), reprezintă 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” [14, p. 451]. În opinia muzicologului român Vasile Vasile, „toate serviciile de cult creștine sunt dominate de rugăciuni cântate provenite în cea mai mare parte din psalmi și din texte cu caracter dogmatic, asamblate într-o formă dramatizată, în care rolul principal, explicit, îl are cântărețul, cantorul, psaltul, ulterior și corul. Cântarea reprezintă forma explicită a cultului creștin și ea a pornit de la varianta arhetipală a psalmului, în Noul Testament fiind atestate următoarele trei tipuri de cântări: psalmi, imne și cântări duhovnicești. Muzicologii cunoscători ai particularităților muzicii liturgice au semnalat specificul prezentării muzicale a psalmului, cum o face Gavriil Galinescu într-un excepțional studiu bizantinologic: „Prima formă și cea mai veche a fost psalmodia, sau glăsuirea psalmilor, păstrată intactă până în zilele noastre în Biserica Răsăriteană și, la fel, și în sinagogile evreiești, care, subliniem, nu e citire, ci glăsuire, adică un fel de lectură cântată”. Ajungem astfel la modalitățile de prezentare muzicală a psalmilor în serviciile de cult: citiți pentru sine, în biserică sau în chilia monahală, citiți cu glas tare, pentru credincioși, cântați în formă monodică, responsorial sau antifonic, cântați coral, cu sau fără

acompaniament de orgă, independenți sau integrați în ample forme de cult, ulterior ieșind din sfera serviciilor liturgice și intrând în sălile de concert” [57, p. 89].

Pe parcursul mai multor secole Psaltirea a servit drept sursă de inspirație pentru oamenii de artă. Poeții, scriitorii, pictorii, muzicienii au apelat la ea, ca la un izvor de apă vie ce oferă o imensă bogăție spirituală. Genul psalmului poate fi definit ca experiență spirituală a omului exprimată în rugăciune, care este înveșmântată într-o formă muzical-poetică. Oamenii credincioși din toate timpurile aveau tendința de a cânta psalmii și prin prisma muzicii să descopere frumusețea, valoarea și măreția poeziei psalmilor. Pentru oamenii ce-l iubesc pe Dumnezeu, Psaltirea era sursa de hrană spirituală, sprijinul ce-i ajută să-și păstreze credința. Psalmii au fost traduși în diferite limbi și cântați în baza melodiilor, în dependență de specificul național al fiecărui popor. Pe parcursul secolelor se creau melodii noi, însă sensul textului rămânea neschimbat. Fiecare generație aducea ceva propriu, al său în conturarea melodică a gândului poetic arhaic. Cercetătoarea N. Lozovskaia menționează: „Calea istorică parcursă de psalm ca gen muzical poate fi divizată în IV perioade mari: I – perioada muzicii psalmice „mute”, II – perioada muzicii psalmice „ascetice”, III – perioada muzicii psalmice „retorice”, IV – perioada muzicii psalmice „emancipate” [130, p. 7].

Prima perioadă cuprinde timpul din antichitate până în secolul al VI-lea (e.n.). Cântările cultice care predominau în perioada dată se transmiteau de la o generație la alta pe cale orală, deoarece nici iudeii, nici primii creștini nu dispuneau încă de un sistem de notație muzicală pentru a scrie melodiile.

A doua perioadă a muzicii psalmice „ascetice” cuprinde aproximativ secolele VIII–IX până la secolul XVI (Reforma). Muzica bisericească din acest timp corespunde într-un tot cuvântului ce caracterizează perioada dată – lipsită de emoții și patimi care ar putea să sustragă atenția de la starea de rugăciune. Astfel, scopul principal al muzicii este de a influența comportamentul omului, „interpretarea psalmilor în biserică constituia un act moral-didactic” [130, p.7] . Primul autor care scria muzică pe textele psalmilor indicați în surse, a fost imnograful Teodor Studitul (sec.XI). În epoca Reformei, genul de psalm era utilizat pe larg în biserica protestantă (luterană). La confluența celor două perioade a muzicii psalmice „ascetice” și a muzicii psalmice „retorice”, s-a afirmat genul „motetului psalmic”, care a avut un rol important în creația compozitorilor școlii neerlandeze: Josquin des Prez, Orlando Lasso.

A treia perioadă a muzicii psalmice „retorice” cuprinde aproximativ anii 1600–1850, în muzică s-au produs schimbări semnificative ce țin de limbajul muzical al muzicii tonale, în acest sens, psalmul demonstrează foarte bine modificările produse. În psalmi sunt reflectate pasiunile omenești în special, tristețea, dragostea, mânia, suferința, sfințenia, etc., ele găsindu-și o realizare individualizată în muzică anume în perioada Barocului. Un rol semnificativ îl are psalmul la

confluența secolelor XVII-XVIII, deoarece contribuie la apariția genului cantatei psalmodice, care-și găsește afirmare în creația lui G. Pergolesi, A. Vivaldi. În Germania la J.S. Bach, H. Schutz textele psalmilor sunt realizate în genul motetului psalmodic. Un gen intermediar între motetul psalmodic și cantata psalmodică a fost anthemul care se dezvoltă în cadrul bisericii anglicane, în special în creația compozitorilor G. Händel, H. Purcell.

Tot în perioada dată are loc un eveniment important în cultura națională autohtonă, legat de „apariția primei Psaltiri versificate în Orientul ortodox – *Psaltirea svîntului proroc David, pre limba rumînească* (Psaltirea în versuri, 1673) a marelui prelat moldav Dosoftei” [12, p. 160]. Ea „se încadrează perfect în concepția opțiunilor literare baroce privind versificația textelor religioase. Originalitatea profundă a poetului eclesiasat se îmbină în această lectură a textului biblic într-un mod sintetic cu creația populară românească precum și cu tendințele timpului. Nu întâmplător unii psalmi au devenit colinde sau cântece de stea culese de A. Pann în ale sale *Versuri musicești ce se cântă la Nașterea Mântuitorului nostru...* (1830) reeditate ca *Cântece de stea* (3). Popularitatea și circulația largă a *Psalmilor* lui Dosoftei se atestă prin mai multe manuscrise păstrate în bibliotecile române și din străinătate” [13, p. 161].

În sec. al XIX-lea în Europa apar creații muzicale bazate pe textele psalmilor, care nu sunt legate de serviciul divin. Psaltirea devine un izvor de inspirație pentru L. Beethoven, F. Schubert, J. Brahms, F. Liszt. Psalmii atrag prin profunzimea emoțiilor și trăirilor sufletești, reprezentând una din caracteristicile specifice pentru perioada romantismului.

A IV-a perioadă a muzicii psalmice „emancipate” se referă cu precădere la arta muzicală a sec. XX. Compozițiile din secolul dat demonstrează o libertate a limbajului muzical de canoanele oricărei biserici și evidențiază faptul că psalmul a primit o tratare stilistică „emancipată” în ceea ce privește rigorile cultului religios. Acest lucru poate fi urmărit într-un șir de creații pe lângă cele menționate: *Psalmul 129 De profundis* de S. Gubaidulina, *Monoloage pentru soprano, oboi, corn și harpă pe textele psalmilor lui David* de S. Slonimsky, *Psalmus poenentialis* a lui V. Tarnopolsky etc.

O tendință frumoasă de reînviere a muzicii psalmice se manifestă în a doua jumătate a sec. XX și în cultura muzicală națională autohtonă. Compozitorii din Republica Moldova abordează tematica legată de psalmi, creând lucrări în diferite genuri – *Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei* (1989), pentru bariton și ansamblu cameral de Gh. Ciobanu, *Oratoriul Psalmilor în 9 părți* (1995), pentru bas, cor feminin și orchestră simfonică, text canonic (după psalmii lui David) de Teodor Zgureanu, *Psalmodia*, pentru orchestră simfonică (1999) de Vladimir Ciolac.

#### 4.1. Particularități stilistice în *Psalmodia* pentru orchestră

În sec. XX compozitorii abordează diverse genuri pentru a crea lucrări muzicale în baza textelor psalmilor, în care se evidențiază rolul important al psalmului în calitate de subiect. Aproape în toate creațiile din această perioadă se manifestă conceptul principal al Psaltirii, ideea ascensiunii de la întuneric spre lumină. Adresarea la această sursă a compozitorilor de diferite naționalități și credințe reprezintă un mijloc comun prin care s-a manifestat tendința de sporire a puterilor spirituale ale omenirii. „Psalmul, fiind un gen „veșnic”, care poate să includă imagini muzicale create de mîna compozitorului în diferite „înclinații” stilistice, apt să descopere potențialul său la diferite etape istorice” [80, p. 39].

În perimetrul perioadei date se înscrie și lucrarea *Psalmodia* de V. Ciolac. Fiind o lucrare instrumentală, ea conține, datorită limbajului său muzical, un puternic suport spiritual. *Psalmodia* descoperă un cadru semantic larg axat pe semnificația psalmilor, accentuând latura trăirii spirituale, evidențiind importanța credinței în viața omului creștin și legătura cu viața bisericească. Astfel, prin prisma lucrării date compozitorul amintește despre esența religioasă a psalmilor, oferindu-le anume sensul inițial, arhaic. Psaltirea era numită și *Cartea Laudelor*, reprezentând, totodată, și o comoară a teologiei, – psalmii exprimau credința, sentimentele și viziunile poporului simplu într-o formă poetică, „Sfântul Vasile cel Mare scria despre Psaltire: „Aici este o teologie desăvârșită, este prorocirea despre venirea lui Hristos ca om, este groaza judecății lui Dumnezeu. Aici se insuflă speranța învierii și frica chinurilor. Aici se promite slava, se descoperă tainele. Toate sunt în cartea Psalmilor ca într-o măreață comoară (4.1)” [51, p. 177]. Citind și cântând psalmii, credincioșii din toate timpurile găseau în ele reflectarea închipuirilor lor despre Dumnezeu, despre lumea înconjurătoare, fiind pătrunși de momentul cunoașterii de sine. După părerea Sf. Ioan Gură-de-Aur, psalmii au fost insuflați de Duhul Sfânt și au o putere purificatoare.

Psaltirea include 150 de compoziții poetice care bibliștii le clasifică după particularitățile genuistice în VI grupuri :

1. Imnuri de Laudă. Ele sunt ușor de recunoscut deoarece conțin formule poetice de proslăvire a lui Dumnezeu. El este lăudat pentru lucrările sale, pentru faptul că este multmilostiv și atotputernic.

2. Plânsuri (cereri, implorări). După fundalul emotiv, plânsurile sunt absolut opuse imnurilor de laudă. Cântărețul de psalmi își deschide în fața Domnului inima sa, plină de tristețe, amărăciune, frică, uneori și răutate. Majoritatea lor se finisează cu exprimarea credinței în Dumnezeu și speranța în ajutorul Lui.

3. Psalmi de mulțumire. Acest grup de psalmi exprimă mulțumire Domnului pentru faptul că a auzit plânsul-cerere și împreună cu primele două grupuri alcătuiesc o triadă: cântărețul de

psalmi compune imnuri de laudă, când simte armonie în relațiile cu Dumnezeu, plânge când această armonie se frânge, și, în sfârșit, mulțumește lui Dumnezeu pentru refacerea relației de armonie.

4. Cântări de speranță (sau credință). Tema speranței în Dumnezeu, într-un mod sau altul, se conține în imnurile de laudă. În plânsuri, însă, această temă ocupă un loc de bază – de regulă, psalmii având o formă scurtă și incluzând o metaforă impresionantă, prin prisma căreia cântărețul de psalmi redă profunzimea credinței sale.

5. Psalmii Împărătești. Domnul, Împăratul tuturor celor văzute și nevăzute – Acel, Căruia îi sunt consacrați psalmii; David, împăratul oamenilor, în același timp și creatorul multor psalmi, și subiectul acțiunilor în unii psalmi. Tema Împărăției, astfel, ocupă un loc important în Psaltire.

6. Psalmii de învățătură (sau psalmii înțelepciunii). Vorbind despre scrierile biblice ce au un conținut de învățătură, de obicei, se au în vedere cărțile cu pilde ale lui Solomon, Iov, Eclesiast și Cântarea cântărilor. În aceste cărți se vorbește la direct cum trebuie să trăiești ca să fii plăcut lui Dumnezeu.

Muzica este un mijloc puternic de întruchipare a unei imense arii de subiecte. În acest cadru se înscrie și contribuția ei la reflectarea sentimentelor, emoțiilor care sunt întruchipate în psalmi. Și dacă muzica reușește să oglindească esența și frumusețea poeziei acestora, atunci devine o treaptă de ascensiune care contribuie la perfecționarea spirituală a omenirii.

Este cert faptul, că pe parcursul mai multor secole, în genul psalmului a avut loc o transformare stilistică puternică 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 ca fiind extrem de variat, și acest fapt este studiat ca un fenomen aparte. Dacă e să ne reîntoarcem la formele principale de intonare a psalmului, atunci este necesar de a evidenția în acest sens *psalmodia* ca o manieră de interpretare primordială, conceptul derivă din psalm – ne vom referi la traducerea din greacă a noțiunii, care semnifică „cântarea psalmilor”. Acest fapt este confirmat și de alți cercetători, spre exemplu, în *Dicționarul muzical*, H. Riemann propune o astfel de noțiune: „recitativ, ritmica căruia este dictată exclusiv de cerințele textului” [173]. În *Enciclopedia muzicală*, I. Lebedeva oferă o definiție cu privire la *psalmodie*: „cântarea psalmilor, precum și un tip de melodie, caracteristic pentru psalmi și cântările bisericești ce sunt bazate pe ele” [117]. În *Dicționarul Muzical Grove (The New Grove Dictionary of Music and Musicians)*, N. Temperley, autorul articolului *Psalmodia* [230], indică despre existența a două tradiții de utilizare a noțiunii de „psalmodie” ce corespunde cu două concepte.

1. Semantica inițială a termenului *psalmodie* din limba greacă („cântarea psalmilor”) se descifra astfel: cântare acompaniată de un instrument cu corzi, iar în perioada creștinismului timpuriu semnifică – cântarea sau compunerea psalmilor.

2. Psalmodie, o noțiune generală a muzicii, ce se cânta în bisericile protestante din Marea Britanie și SUA din sec. al XII-lea până la începutul sec. al XIX-lea. Urmând practica tradiției bisericii romane, această noțiune era legată inițial de cântarea psalmilor, însă treptat psalmii au fost înlocuiți cu „imnuri”. Sub acestea se subînțelegea toată muzica cântată de corurile de amatori.

Ne vom referi de asemenea și la definiția de psalmodie propusă în *Dicționarul de termeni muzicali*, și anume: „cântarea unui psalm într-o manieră monotonă, pe un singur ton (*recto tono*)” [14, p. 452].

Cercetătoarea V. Holopova efectuează o clasificare a repertoriului cântărilor corale în dependență de particularitățile textului, divizându-le în *compoziții psalmodice si compoziții de tipul imnuri-rugăciuni* [202, p. 157]. În istoria muzicii bisericești compozițiile psalmodice aparțin tradiției vechi, sursă textuală a lor fiind Psaltirea, cartea de poezie biblică. Formulele melodice se axau preponderent pe melodeclamația versurilor psalmului, structura formei muzicale fiind dictată de condițiile recitației.

Axându-se pe tradiția veche, teoreticienii medievali evidențiau trei tipuri de psalmodiere: 1) *psalmodie in directum*, 2) *psalmodie antifonică*, 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 melodeclamații serveau *tonurile de recitare* (sub noțiunea de „tonuri” se subînțeleg formulele melodice necesare pentru intonarea versurilor).

*Psalmodia antifonică* presupunea intonarea versurilor psalmului expusă de două coruri pe rând, succesiv, alternându-se între ele, axându-se pe principiul juxtapunerii. *Antifon* (din limba gr. „cel ce sună în răspuns”), reprezintă „un coral bazat pe succedarea versurilor psalmului” [202, 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 a corului, versul psalmului fiind aclamat solo de preot, iar răspunsul cântat de enoriași. Răspunsul coral era alcătuit din ultima parte a versului psalmului, cu rol 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)” [202, 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 ce poate fi completată cu un adaos din



*Doxologie* interpretată solo și *Repetenda* cântată de cor.

De asemenea, trebuie de remarcat faptul că în psalmodia responsorială versurile se cântau după sistemul de opt tonuri ai domă celor din psalmodia antifonică. 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 înveșmântării melodice a versurilor era prezentată în felul următor: prima parte cuprindea începutul numit *initium1* după care urma *tenor* – tonul recitării, apoi *mediatio* – mijlocul; partea a doua fiind alcătuită din *initium2*, *tenor*, *differentia* (*sfârșitul*).

O astfel de prezentare detaliată a tipurilor de psalmodie a fost necesară pentru a argumenta alegerea tipului de psalmodiere la care poate fi atribuită lucrarea lui V. Ciolac. În procesul de analiza a *Psalmodiei* ne vom baza pe tipologia modelelor psalmice propusă de N. Lozovskaia care evidențiază două noțiuni principale: „invarianta sau genul de bază și varianta genului. Dacă e să luăm textul ca temei al genului de psalm, iar realizările muzicale ale acestuia 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-model 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*, *antifonică*, *responsorială*” [131, p. 115].

Luând în considerație faptul că V. Ciolac este un compozitor contemporan, trebuie să menționăm că abordarea genului de psalm reprezintă o tratare originală în ceea ce privește stilistica lucrării, limbajul deosebit tratate din punctul de vedere al îmbinării tradiționalului cu unele elemente stilistice noi. „În sec. XX compozitorii utilizează variante–model 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 [131, 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 de N. Lozovskaia și anume – *variantă-modificare*. „Varianta-model și varianta-modificare se bazează pe diferite „principii de constituire” (după A. Losev), primul fiind caracteristic pentru psalmul de tip liturgic, al doilea pentru cel de concert” [131, p. 116].

Astfel, bazându-ne pe cele două concepte ale psalmului în sec. 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* ne va servi *psalmodia responsorială*.

*Psalmodia* pentru orchestra simfonică de V. Ciolac a fost scrisă cu ocazia jubileului de 2000 de ani de la apariția creștinismului (a se vedea partitura din Anexa 1). 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. Cu toate că compozitorul nu se axează pe text, totuși *varianta-model* presupune utilizarea textului. Totodată, este necesar de a menționa că structura melodică a *initium-ului* sau a temei, după cum și mișcarea ei pe parcursul lucrării corespunde unui text prozaic. Textul psalmilor din Psaltire reprezintă o prosodie, în care numărul silabelor este variat, de aceea construcțiile textuale au dimensiuni variabile. Principiul de variere motivică, care se află la baza temei-*initium* a lucrării în cauză este tipic pentru cântarea religioasă, accentuând mai mult calitățile ei vocale. Acest fapt nu este de mirare, deoarece compozitorul acordă o atenție deosebită muzicii vocale, care constituie cea mai mare parte a creației sale.

*Psalmodia* începe cu expunerea temei-*initium* la fagotul-solo, care creează impresia aclamării versului psalmului de către preot, în timp ce caracterul liniștit și monoton amintește de psalmodierea autentică, ce corespunde 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, foarte important în susținerea discursului muzical, fiind un element caracteristic pentru cântarea bizantină. În *Psalmodie*, tema-*initium*, cu rolul ei generator se dezvoltă într-o manieră de cântare eterofonă, 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 timbral, intonativ, ritmic, de asemenea constituind un fundal pulsant sau ținut, în baza intervalelor de cvintă și octavă, rarefiat sau, din contra, etajat în straturi. Tema-*initium* conturează o structură din patru linii. Reieșind din specificul lucrării, putem echivala în cazul dat liniile muzicale cu verseturile presupuse ale psalmului. Ea 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 un răspuns foarte succint, care, practic, accentuează sfârșitul liniilor (adică îndeplinește rolul de cadență).

În cifra 1 este expusă tema-*initium* la instrumentele cu coarde, creând impresia cântării corului, care intonează versul și nu are rolul de răspuns ci de repetendă, variindu-se pe plan motivic, ritmic și timbral. Astfel, repetenda este formată din două linii cu răspunsuri. 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, zugrăvind imaginea aclamării versului de preot sau diacon. Discursul muzical din cifrele 3 și 4 este legat intonațional de aceeași temă-*initium* iar factură densă amintește cântarea corului. Începând cu cifra 3 apare o

voce însoțitoare în calitate de contrapunct la tema-*initium* ce conturează o mișcare contrară, care în cifra 5 va forma un duet având la bază tema-*initium* expusă de flaut pe fundalul unei facturi transparente – acest contrapunct va fi continuat de clarinet în cifra 6. Astfel, materialul sonor din 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 cifra 7 este expusă din nou tema-*initium*, fiind variată ritmic, factura densă accentuează imitarea cântării corului care, datorită schimbării ritmice amplifică treptat tensiunea dramatică pe parcursul cifrelor 8-12. În cifra 8 a discursului muzical tema lipsește, iar în factură se imită cântarea corului. Secțiunea cifrei 8 deține un rol dublu: pe de o parte servește drept încheiere pentru cifra 7 și, în același timp, sună ca un răspuns pentru tema-*initium*. Pe de altă parte, ea poate fi tratată ca o punte de trecere spre cifra 9 în care este expusă tema-*initium* la corni, creând impresia de reminiscență a, urmat de materialul sonor din cifra 8 în calitate de răspuns.

În cifra 10 apare tema-*initium* din cifra 9 – variată ne semnificativ la nivel motivic, ea este expusă pe fundalul unei facturi dense (ce o amintește pe cea din c. 7), imitând aceeași factură corală. În cifra 11 tema-*initium* este interpretată de cornul englez și fagot pe fundalul unui ritm ostinat. În cifra 12 este expus materialul sonor din cifra 8 care aici îndeplinește funcția de punte spre cifra 13. În acest segment al discursului se produc cele mai semnificative amplificări sonore. Din punctul de vedere al dramaturgiei, acest compartiment reprezintă culminația întregii lucrări deoarece tema-*initium* capătă forma unui coral maiestos, la *ff* și este de fapt un imn de slăvire care încununează *Psalmodia* și constituie centrul de greutate al lucrării. În cazul dat, el trezește asocieri indirecte cu slujba Vecerniei, în care Polieleul, cu textul *Lăudați numele Domnului*, constituie un moment important în slăvirea lui Dumnezeu.

Astfel, este necesar de a remarca modificarea ce s-a produs în cadrul teme-*initium*, – dintr-o temă solo cu un caracter liniștit ea se transformă într-un imn. Dacă e să ne referim la această modificare trebuie să menționăm, că autorul se axează pe principiul metamorfozei imaginii. Tema-imn din c. 13 este expusă de grupul instrumentelor cu coarde creând impresia sonorității corului de copii pe fundalul unor figurații ritmice și armonice la instrumentele de suflat (c. 14). Un rol important aici îi revine trompetei care expune răspunsul într-un mod neobișnuit având ca motiv intonativ de bază intervalul cvartei, iar în calitate de element ritmic – trioletul. Păstrând amprenta imaginii zugrăvită în c. 13, timbrul trompetei îi conferă și o nuanță de solemnitate.

În c. 15 are loc o scădere a intensității dramatice, tema-*initium* fiind expusă de clarinetele I și II. Factura devine transparentă, iar motivul trompetei interpretat cu surdină, pierzându-și din intensitate, constituind aici mai mult un răspuns, un ecou ce amintește de marele eveniment. În

c. 16 revine imitarea cântării corale însă ca intonare liniștită a temei-*initium*, la *p*. În această secțiune isonul nu apare în mod vădit, ci este „voalat” de mișcarea melodică a instrumentelor cu coarde, printr-o expunere monotonă ce imită tonul de recitare (tenorul din psalmodia responsorială). Desfășurarea materialului sonor din c. 17 include doar instrumentele cu coarde divizate în cele ce țin isonul (contrabasul, violoncelul) și cele ce expun tema-*initium* (viorile I și II, violele) – o variantă foarte apropiată pe plan intonațional de cea din c.13.

Materialul muzical din cifrele 18 și 19 se percepe ca un discurs sonor integrat, cornul englez intonând tema-*initium* care mai apoi este preluată de clarinet, creând impresia recitării psalmilor de doi citeți.

În cifra 20 sunt expuse într-un mod original isonul. Aici sunt prezente câteva tipuri de ison – isonul-ținut, pulsant, intervalic, – ce alcătuiesc împreună isonul etajat în straturi. Tema-*initium* este expusă de flautul *piccolo*, flaut și oboi și conține un element specific pentru tema-*initium* din compartimentul introductiv – diapazonul îngust și încercuirea cu sensibile a tonului de bază. Discursul muzical din cifra 21 apare ca o continuare a celui precedent, unica deosebire ține de expunerea temei care de astă dată este interpretată de clarinet, bass-clarinet, și contrafagot, linia melodică a temei fiind ceva mai desfășurată comparativ cu cea din c.20. În cifra 22 tema-*initium* apare la corni, urmat de răspunsul la trompetă, de data aceasta însă lipsit de tenta solemnă ce persista în cifrele 14 și 15. Doar datorită timbrului are loc o reminiscență a imnului cu un caracter maiestuos, de proslăvire din în cifra 13.

În următoarea cifră, la viori și la violă este expusă tema-*initium* din c.20 cu schimbări ne semnificative pe plan ritmic și intonativ. În sens structural ea îndeplinește funcția de repetendă. Cifra 24 încheie lucrarea, prezentând tema-*initium* la flaut doar într-o singură linie. Răspunsul care urmează este expus de flautul *piccolo*, oboi și clarinet pe fundalul isonului pulsant și ținut, creând o impresie de stingere treptată.

Reieșind din cele expuse mai sus, vom formula 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 prezintă o formă tripartită **ABA**<sub>1</sub>. Compartimentul **A** include cifrele 1–7 în care este expusă tema-*initium* ce migrează pe tonurile de bază a modului diatonic, în același timp prezentând și o variabilitate timbrală. Pe plan semantic tema-*initium* concentrează imaginea principală a lucrării, starea de rugăciune, după care urmează o secțiune (c. 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** (c. 13–19) are o semnificație deosebită, aici este plasată culminația lucrării, reprezentând doxologia – proslăvirea, mărirea lui Dumnezeu și constituie centrul de

pondere în slujba Vecerniei. Astfel, tema-*initium* se transformă într-un imn solemn.

Începând cu cifra 20, se reîntoarce tema-*initium* în variere timbrală și motivică, cu un caracter calm ce 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 de organizare și structurare a materialului muzical care de asemenea 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 se conturează foarte bine liniile de expunere a temei-*initium*. Construcția lor arhitectonică se asociază cu un rând al textului și poate fi echivalată cu o perioadă din două fraze muzicale, dimensiunile lor fiind variate în dependență de textul presupus. Finalul fiecărei perioade este evidențiat prin stagnare ritmică, ce îndeplinește parțial și funcția de cadență, precum și a răspunsului care este foarte succint, fiind interpretat deseori într-o factură ce imită cântarea corului. În același timp, datorită repetării răspunsului la finalul fiecărei fraze, el se evidențiază în calitate de refren, după cum și la nivel de structură generală. Cifrele marchează pe plan structural niște perioade desfășurate, fiecare la rândul său îndeplinind o anumită funcție în desfășurarea imaginii muzicale. Reieșind din cele expuse mai sus, putem concluziona că *Psalmodia* de V. Ciolac conturează structura responsorială a psalmodiei (a se vedea Tab. 2.12 din Anexa 2).

Abordarea modului de asemenea reprezintă o realizare originală în lucrarea dată. În legătură cu acest fapt, trebuie să menționăm că, în vechea tradiție de cântare religioasă se cristalizează un sistem de opt tonuri – așa numitul Octoih, – în baza cărora se interpretau psalmii. Însă modul de tratare a organizării sonore în *Psalmodia* de V. Ciolac amintește de așa-numitul *tonus peregrinus* (ton rătăcitor, migrator). Compozitorul recurge la utilizarea modalului, care, totuși, se deosebește de principiile de constituire a modului corespunzător, inclusiv respectarea categoriilor *finalis*, *repercussa*, *ambitus*, etc. Metoda de abordare a modului se apropie de *tonus peregrinus*, conceptul căruia este tratat în diverse surse în mod diferit. Ne vom opri la una dintre metodele de abordare a modului, în special la *tonus peregrinus* care se află în afara sistemului de opt tonuri (adică este al nouălea), și se întâlnește încă în perioada timpurie de formare a sistemului modal. Ca structură el amintește de cele opt, în afară de faptul că înălțimea sunetului de recitare se schimbă, comparativ cu cea inițială. Astfel, putem concluziona că în *Psalmodie* se realizează un procedeu de scriere care se încadrează în structura *tonusului peregrinus* datorită migrării temei-*initium* ce este expusă de fiecare dată de la diferite sunete. În cazul dat autorul utilizează acest procedeu la nivel de gândire arhetipală, deoarece V. Ciolac este inițiat în domeniul muzicii

bisericești, manifestându-se nu doar în calitate de compozitor, dar și în ca conducător al corului bisericesc. Datorită acestui fapt el cunoaște foarte bine specificul cântării bisericești, care își lasă amprenta în creația componistică a compozitorului.

În același timp, discutând caracteristica modală a cântărilor bisericești, este necesar de a evidenția faptul că deși se atestă un șir de moduri monocentrice, totuși cele mai răspândite sunt totuși modurile cu centre variabile ce se manifestă preponderent în *finalisul* perioadei. Această variabilitate a centrelor modale constituie o particularitate specifică pentru cântările bisericești. O altă trăsătură caracteristică pentru astfel de cântări este juxtapunerea perioadelor ce se finalizează pe centre diferite. Cel mai des întâlnit mod cu centre variabile este cel, în care raportul dintre centre este constituit din secundă sau *subton*. În ceea ce privește lucrarea în cauză, atunci putem menționa că în secțiunea introductivă și în compartimentul **A**, majoritatea liniilor-verse-uri 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-modificare a acestuia. Datorită tratării individuale creative a genului de psalm compozitorul reușește să realizeze o lucrare instrumentală, care-și păstrează particularitățile specifice pentru acest gen de cântare religioasă. Autorul modelează structura lui, conform tipului de psalmodie responsorială, utilizând conceptul de *tonus peregrinus*. În același timp, V. Ciolac recurge la varierea motivică a temei-*initium* care poartă și amprenta unei formule melodice vocale, deoarece genul psalmului presupune un text cu o semnificație importantă, care ar fi contribuit la reflectarea imaginii principale a lucrării și la atingerea mai simplă a scopului pe plan semantic. Însă compozitorul manifestă în cazul dat o pietate deosebită față de starea de rugăciune care este reflectată în *Psalmodie*, 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 unul din cele mai vechi straturi ale cultului creștin, – Psaltirea: „Lăudați pre Domnul în strune și în organe”.

Astfel, reieșind din cele expuse mai sus, putem concluziona, că în lucrarea *Psalmodie* compozitorul V. Ciolac a reușit să valorifice semnificația vastă a psalmilor, exprimând pe plan semantic diversitatea imaginilor propuse de textele poeziei religioase. Autorul a contribuit la perpetuarea tradiției psalmice, adresându-se la psalmodie – cântarea psalmilor, care constituie temelul întregului serviciu divin și pe baza cărora se structurează majoritatea rugăciunilor din

Biserica Ortodoxă, Romano-Catolică, Protestantă și a altor confesiuni creștine.

## **4.2. Reconstruirea unor elemente ale genurilor muzicii catolice în creația psalmică a lui Vladimir Ciolac**

### **4.2.1. *Laudate Dominum* (Ps. 117) pentru cor mixt și orgă**

Pe lângă piesa instrumentală *Psalmodia*, care reprezintă o variantă contemporană a integrării psalmului în muzica spirituală de concert, V. Ciolac 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 citesc 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 decretul 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 variantă 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 (a se vedea partitura din Anexa 1). 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). (Textul psalmului *Laudate Dominum* în original (latină) și traducerea în limba română sunt propuse în Anexa 3). Expunerea textului într-o formă versificată este cauzată de faptul că *Laudate Dominum* face parte din cadrul Slujbei de seară a cultului catolic – *Vespers*.

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. (Textul extins din lucrarea lui V. Ciolac este prezentat în Anexa 3).

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 arhitectonica 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 remarcă 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 (a se vedea Anexa 3). Cea de-a doua se deosebește prin schimbări ne semnificative 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 măsuri, 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 măsuri 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*<sup>2</sup> 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 m.) +  $m_1$  (3 m.). Nuanța de *p* atenuează 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.) +  $o_1$  (2 m.) +  $p$  (1 m.) +  $p_1$  (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 unde 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 strofă **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. Pentru a evidenția forma lucrării, vă propunem schema din tabelul 2.11. Anexa 2).

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.

#### **4.2.2. Miserere (Ps. 51) pentru cor feminin a cappella**

*Miserere* pentru cor feminin *a cappella* de V. Ciolac (a se vedea partitura din Anexa 1) este o lucrare ce se înscrie în spațiul tematicii religioase a creației componistice contemporane și face parte din cadrul genurilor muzicii catolice. Opus-ul a fost compus în anul 1995 și tot în acel an a fost interpretat în cadrul Festivalului *Zilele muzicii noi* de corul *Renaissance* dirijat de T. Zgureanu.

*Miserere* constituie incipit-ul latin al psalmului 50 (51) care face parte din cultul liturgic catolic, fiind unul dintre psalmii de penitență din tradiția latină și se înscrie în *Septuaginta*<sup>18</sup>. Psalmul nominalizat începe cu textul în limba latină – *Miserere mei, Deus, (Miluiește-mă Dumnezeu după mare mila Ta)*, devenind astfel cunoscut ca *Miserere mei* sau doar *Miserere* și reprezentând, totodată, denumirea unui gen de lucrări muzicale eclesiastice. Cu timpul, însă, a fost abordat de către compozitori nu doar în cadrul canonului *Vesper*, ci inclus și în diferite

evenimente cu ocazia sărbătorilor religioase sau în alte manifestații ce fac parte din cultul catolic, fiind frecvent utilizat grație spiritului său de umilință.

În perioada Renașterii mulți compozitori au scris creații pe baza acestui psalm, cea mai veche lucrare polifonică fiind datată cu anul 1480, aparține lui Johannes Martini. De asemenea pe parcursul timpului, la acest text s-au adresat un șir de compozitori cum sunt Josquin des Prez, Orlando de Lassus, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Andrea și Giovanni Gabrieli, Carlo Gesualdo, Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi și Saverio Selecchy. Una din cele mai cunoscute creații îi aparține compozitorului Gregorio Allegri, reprezentant al școlii romane din secolul al XVII-lea, numele căruia este legat de o „legendă” mozartiană. Lucrarea *Miserere* a compozitorului nominalizat a avut o impresie puternică asupra lui W.A. Mozart care a scris-o după memorie la vârsta de 14 ani, deși creația avea 10 părți. Fiind învinuit că a furat notele, totuși Mozart a reușit să demonstreze capacitățile sale geniale dovedind faptul că are o memorie extraordinară. Textul psalmului se bucură de popularitate și până în zilele noastre. Printre compozitorii ce au abordat psalmul *Miserere* sunt Michael Nyman, Arvo Pärt, și James MacMillan. Spiritualitatea biblică legată de starea de pocăință a devenit un suport deosebit și pentru V. Ciolac.

Textul în latină are dimensiuni ample, însă în cele mai dese cazuri compozitorii nu-l utilizează integral ci doar parțial, adică doar un fragment, – evident, fiecare din ei accentuând anumite repere incluse în semantica psalmului (a se vedea textul psalmului în Anexa 3).

Nici compozitorul V. Ciolac nu folosește textul integral, ci numai primul rând din psalm – *Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam*, – cuvântul cheie evident fiind *Miserere*, ce se repetă de aproximativ de 50 de ori pe parcursul primului compartiment al lucrării constituind de fapt tot textul acestei secțiuni. O atenție deosebită aici necesită formulele ritmice, care demonstrează o diversitate și o îmbinare originală ce contribuie la formarea imaginii de pocăință. Fiind o lucrare în exclusivitate corală, compozitorul scoate în relief anumite voci ce un rol principal în conturarea liniei melodice. Astfel, vocea soprano este divizată în două partide: soprano I și soprano II, ce vor îndeplini funcția soliștilor pe parcursul lucrării, iar tenorul și basul sunt vocile de susținere.

Remarca *mosso* anunțată la începutul creației, după cum și nuanța de *p* creează o atmosferă calmă, dar duratele de doimi în ansamblu cu psalmodierea basului axată pe sunetul *mi*, conferă discursului o anumită tensiune. Intensitatea crește treptat și ajunge culminând în partida sopranei ce începe cu un *glisando* și se extinde de la *mi-becar*<sup>1</sup> până la *mi-bemol*<sup>2</sup> pe fundalul nuanțelor de la *mp* prin *crescendo* spre *f*, astfel se creează impresia unui strigăt.

Vocile de susținere contribuie și ele la amplificarea tensiunii, incluzându-se treptat la o distanță de două măsuri, fiecare având o linie proprie: tenorul expune sunetul *mi* cu durate de

optimi divizate prin pauze ce denotă severitate. Mai târziu (peste două măsuri) apare alto, linia melodică al căruia se axează pe două sunete – *mi-fa* – expuse cu un desen ritmic diferențiat de celelalte, optime cu punct și șaisprezecime (continuate de triolette, iar precedenta formulă migrează la tenori), ce accentuează caracterul sobru al creației.

Diversitatea desenului ritmic propus inițial în perimetrul liniilor vocale, vorbește despre folosirea procedurii polifoniei stratificate. Fiecare partidă corală se evidențiază printr-o anumită independență în ceea ce privește expunerea materialului sonor și, în același timp, o integrare absolută în cadrul desfășurării generale a țesăturii muzicale. Deși textul reprezintă repetarea unuia și aceluiași cuvânt, totuși, grație utilizării polifoniei stratificate în care se evidențiază diverse formule ritmice, după cum și accentuarea partidei soprano printr-o linie melodică mai desfășurată comparativ cu celelalte, se creează senzația unui tablou sobru, plin de tensiune.

Arhitectonica lucrării conturează o formă bipartită dictată de structurarea textului, fiecare parte a acesteia fiind constituită din secțiuni, ce vor fi departajate grație formulelor ritmice, conturului melodic și texturii (a se vedea Tab. nr. 2.12). Primul compartiment – **A**– începe cu o introducere scurtă de 4 măsuri, pe parcursul căreia treptat se includ vocile – basul, tenorul și altul, după care urmează secțiunea *a* ce durează 4 măsuri, marcată de intrarea soprano I cu *glisando* la interval de octavă și intensificare de la *mp* prin *crescendo* spre *f*. Totodată, în perimetrul introducerii și primei secțiuni se afirmă centrul tonal *mi* care trezește unele aluzii cu intonația primei silabe a cuvântului-cheie *Miserere*. După instalarea treptată a facturii conform principiului de stratificare ritmică, intervine procedeul polifonic al contrapunctului dublu între vocile alto și tenor, realizat după modelul vechiului *stimmtausch* la două voci:

*a b*

*b a*

Însă schimbarea vocilor cu locul nu modifică sonoritatea intervalică verticală din cauza păstrării unisonului, în același timp asigurând efectul colorării timbrale.

Urmează secțiunea *a*<sub>1</sub>, unde linia melodică de la soprano I constituie o repetare a secțiunii precedente, însă se observă unele schimbări în celelalte voci: are loc schimbul formulelor ritmice dintre alto și tenor, cu includerea soprano II, continuând dezvoltarea contrapunctică a țesăturii muzicale. Totodată, basul și tenorul etalează un ison pulsant.

Secțiunea *b* continuă discursul muzical – pe parcursul a cinci măsuri linia melodică expusă de soprano I este susținută la interval de terță și de soprano II, demonstrând o sonoritate nouă și atenuând puțin sobrietatea tabloului zugrăvit inițial. În partida tenorului apare o nouă formulă ritmică din pătrime și optime în triolet, – astfel, formulele ritmice ale straturilor devin mai diversificate. Ca rezultat, se evidențiază polifonia ritmică stratificată, după care urmează nuanța de *f* ce conduce spre o nouă amplificare a tensiunii, conturată și grație intervalelor de

octavă expuse de alto. Începând cu aceasta secțiune, linia melodică urmează un traseu de ascendență treptată, atingând de fiecare dată un sunet culminant nou care pas cu pas se ridică până la culminația registrală realizată pe sunetul *sol*<sup>2</sup> de la începutul secțiunii *d*. Astfel, putem defini acest procedeu de dezvoltare melodică ca polifonie latentă.

Secțiunea *c* durează patru măsuri, linia melodică începe cu sunetul *fa*<sup>2</sup>, ce este accentuat prin semnul corespunzător, reprezentând de fapt cel mai acut sunet de până acum. Mișcarea treptată descendentă creează impresia unei implorări, rugăminți foarte insistente, iar divizarea partidei altului intensifică acest efect. Urmează secțiunea *d* care se deosebește prin unificarea formulelor ritmice ce este necesară în cazul dat pentru a crea tabloul sonorității de clopote. Acest efect se produce datorită salturilor la interval de cvintă ascendentă, apoi descendentă urmată de cvartă, situate în perimetrul intervalului de octavă, după care rămân doar cele de cvartă descendentă și ascendentă ce creează impresia îndepărtării, stingerii treptate ce confirmă și amplasarea nuanței de *p* și excluderea soprano I.

Ulterior, revine materialul muzical din secțiunea *b*, însă, cu unele schimbări ce țin de formulele ritmice aflate în vocile de susținere și de faptul că melodia este expusă de tenor în loc de soprano I, ceea ce este important, deoarece linia melodică nu se sesizează atât de pronunțat, dar se intercalează printre voci și creează impresia unui material nou. Astfel se reliefează secțiunea *b*<sub>1</sub> ce durează patru măsuri. Revenirea la materialul muzical precedent (*d*) se produce și în *d*<sub>1</sub>, imitarea originală a bătăii clopotului, dar care aici sună deja în perimetrul intervalului de sextă ce aduce la creșterea treptată a intensității pe fundalul nuanței de *crescendo*.

Urmează secțiunea *e*, ce se desfășoară pe parcursul a șase măsuri – un material sonor absolut nou, sonorizat la *ff*. Desenul ritmic este omogen, fiind axat doar pe șaisprezecimi ce marchează începutul culminației întregii lucrări. Tot în cadrul acestei secțiuni apare și o nouă remarcă a autorului, care indică faptul că interpreții trebuie să rămână pe același sunet pentru formarea clusterului, iar înainte de finalul secțiunii date, pe baza clusterului să treacă de la nuanța de *f* spre *subito p* și la tempoul *Adagio*. Finalul îl constituie un *tutti* pe *ff* și *glisando* de la *mi*<sup>1</sup> la *sol*<sup>#2</sup>.

Cel de-al doilea compartiment, **B**, începe cu secțiunea *f* ce va dura 10 măsuri, dovezile în acest sens fiind apariția unui nou text: *Secundum magnam*, după cum și tempoul *Con moto*. Basul împreună cu soprano I și II expun doar un singur sunet – *si* – axându-se pe una și aceeași formulă ritmică în care predomină trioletele formând astfel un ison. Alto și tenorul reliefează linia melodică în interval de cvintă cu un contur ondulat. În rezultat, revine același tablou sobru, cu nuanțe de tristețe, ca se va amplifica în secțiunea *g* (7 măsuri), unde linia melodică revine la soprano I și II sugerând din nou o stare de rugăciune, dar mult mai calmă și mai tristă.

Același material sonor continuă și în secțiunea *h* (9 măsuri), dar deja cu unele schimbări ce țin de alternarea frecvență a măsurilor 2/8; 2/4; 5/4; 2/8; 2/4; 4/4; 2/8; 2/4, cu intensificarea dinamică până la *ff* și descreștere spre *p* ce creează impresia unui strigăt ce se vrea auzit. Încheierea marcată de tempoul *Adagio*, se desfășoară pe parcursul a 11 măsuri și este axată pe ultimele versuri ale primului rând al textului: *Misericordiam tuam*, în care predomină duratele lungi: doimea cu punct, notele întregi, ce contribuie la calmarea atmosferei tensionate și stingerea treptată a acesteia.

În concluzie, putem menționa că în lucrarea *Miserere V*. Ciolac nu s-a limitat la utilizarea textului canonic latin al psalmului, dar a reconstruit și alte caracteristici specifice genurilor vechi ale muzicii catolice precum contrapunctul, ostinato ritmic, factura de tip arhaic ce modelează unele texturi precum *discant* cu organizare metrică simultană la toate vocile, multivocalitate cu ison repetitiv, dublări intervalice alternante. Totuși, aceste elemente caracteristice polifoniei vechi sunt cuplate în așa mod încât produc senzația unei sonorități tipice 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 cadrul facturii, în melodice și armonice (secundare), care își schimbă statutul funcțional pe parcursul dezvoltării. Astfel, în prim-plan se plasează contrapunctarea ritmică stratificată, având o organizare bine conturată a straturilor care se deosebesc însă printr-un anumit grad de plasticitate. Din alt punct de vedere, mobilitatea facturii se datorează schimbului frecvent al dinamicii ce alături de factură reliefează un anumit grad de sensibilitate ce accentuează latura emotiv-afectivă.

#### **4.3. Concluzii la capitolul 4**

Tratarea artistică a genului de psalm în creațiile muzical-spirituale ale lui Vladimir Ciolac demonstrează utilizarea unei varietăți genuistice inedite și se extinde, pe planul diversității componentelor interpretative, de la lucrările vocal-corale până la cele orchestrale. Unele dintre creațiile compuse în baza psalmilor rămân în limitele muzicii bisericești, altele depășesc perimetrul muzicii eclesiastice, transformându-se în opusuri concertistice laice cu tematică religioasă, în care sunt păstrate majoritatea trăsăturilor canonice ale genului de psalm. Reieșind din cele expuse, putem constata cele mai principale particularități ale metodelor de abordare a psalmului în lucrările analizate pe parcursul capitolului 4.

1. Structura poetică deosebită a psalmilor conține multiple posibilități latente pentru a servi a drept suporturi textual-semantice importante în cadrul diferitor confesiuni, fiind frecvent utilizat nu doar în serviciile de cult dar și în domeniul muzicii de concert în tratare contemporană.

2. Din formele principale de intonare a psalmilor se evidențiază *psalmodia* ca manieră de interpretare primordială. A fost luat în considerație faptul că pe parcursul mai multor secole în stilistica genului de psalm au avut loc transformări puternice, ca rezultat al schimbărilor ce s-au desfășurat într-o perioadă îndelungată s-au produs mutații stilistice semnificative, astfel, alături de statutul liturgic, psalmul a căpătat statutul de gen laic concertistic.

3. S-a constatat, că lucrarea orchestrală *Psalmodia* de V. Ciolac reprezintă o variantă contemporană modificată a speciei generice date, fapt demonstrat prin realizarea unei compoziții în muzica instrumentală simfonică, care-și păstrează particularitățile specifice genului. Compozitorul modelează structura acestuia, conturând *psalmodia responsorială*, utilizând conceptul de *tonus peregrinus*; autorul recurge la varierea motivică a temei-*initium* care, totodată, poartă amprenta unei formule melodice vocale legată de genul muzical-textual de bază, cel al psalmului.

4. Piesele corale ale lui V. Ciolac ce au la bază textul psalmilor *Laudate Dominum* și *Miserere* ce conturează pentru prima dată aria tematică respectivă în componistica autohtonă, pot fi tratate din perspectiva întemeierii unei tradiții de reactualizare a genurilor vechi de muzica religioasă occidentală. În același timp, aceste lucrări, ce au fost analizate, aici în premieră, din punct de vedere a formei, genului, și a particularităților stilistice în cadrul acestui studiu, necesită o abordare din perspectivă diacronică.

5. De remarcat faptul că în lucrările *Psalmodie*, *Laudate Dominum* și *Miserere*, V. Ciolac recurge la structurarea formei în baza principiului strofic, pornind de la organizarea prosodică a textului latin. Prin aceasta, compozitorul se încadrează în limitele canonului de gen al psalmului, în care textul are un rol principal. Autorul menține organizarea strofică chiar în piesele instrumentale cu tematică religioasă, structurează arhitectonica lucrărilor în baza versului presupus, reprezentând astfel o trăsătură stilistică individuală.

6. O altă caracteristică stilistică identificată de noi în lucrările lui V. Ciolac este axarea lucrărilor pe principiul de dezvoltare variantică și variațională, atât în piesele de dimensiuni mici cât și în cele de proporții mai ample.

7. 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.

8. 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.

9. 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.

## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

**Problema științifică importantă soluționată** se referă la *poetica muzical-istorică a muzicii spiritual-religioase* și rezidă în *identificarea aspectelor generale* legate de *modelarea stilistică* a genurilor muzicale de sorginte catolică în creația lui Vladimir Ciolac, abordare ce a condus la *definirea metodei sale componistice*, din perspectiva *evaluării aportului compozitorului* la perpetuarea tradițiilor muzicii religioase autohtone.

În procesul investigațiilor științifice întreprinse în scopul soluționării problemei științifice evidențiate, am ajuns la unele concluzii care, de fapt, constituie „portretul” stilistic al domeniului vizat.

1. În lumina celor expuse, se poate conchide că originalitatea creației lui Vladimir Ciolac, văzută prin prisma genurilor muzical-religioase analizate, aflate în strânsă corelație cu direcțiile stilistice abordate de compozitor, se concretizează în: lărgirea paletelor de modele genuistice selectate în cadrul componisticii contemporane naționale, fundamentarea bazelor creației în muzica spirituală occidentală, după cum și în muzica religioasă ortodoxă, intuirea specificității tiparelor canonice și modelarea integrală a acestora în formele și genurile proprii artei culte, prin intermediul unor mijloace ale limbajului muzical sintetic [15–27].

2. Studiind activitatea artistică a compozitorului, am ajuns la concluzia că putem delimita trei perioade în creația sa, în care s-au evidențiat anumite lucrări, din cadrul unei bogate și variate paletelor genuistice, în care autorul abordează un vast cadru tematic (a se vedea argumentarea periodizării de creație a compozitorului în Anexa 4). Astfel, prima – de formare profesională (1975–1993), este marcată de apariția primelor opusuri realizate sub îndrumarea profesorilor, după cum și a lucrărilor realizate de sine stătător. Cea de a doua (1993–2012), se caracterizează prin acumularea experienței în domeniu și prin atingerea unui nivel de măiestrie profesionistă. Perioada a treia începe cu anul 2013 și este relevantă prin crearea lucrărilor ce demonstrează un anumit grad de maturitate.

3. S-a constatat, prezența unor modalități multiple de a integra și expune, prin prisma unor genuri și specii ale muzicii eclesiastice, a intereselor sale de creație ca exprimare a preocupărilor spirituale [16, 17, 19, 20].

4. Este cert faptul, că cea mai mare parte a creațiilor lui V. Ciolac o alcătuiesc compozițiile corale cu tematică religioasă, dintre care un grup important reprezintă lucrări inspirate din genurile muzicii catolice. Compozitorul manifestă o orientare stabilă spre *genurile și formele canonice* ale muzicii eclesiastice occidentale. Sistemul lor este bine prezentat în portofoliul componistic al lui V. Ciolac [17–26].

5. *Metoda de abordare* a acestor genuri este una *tradiționalistă*, care prevede respectarea strictă a principalelor modele de interpretare a textelor sacre și a formelor de prezentare a Cuvântului Domnului prin muzică, modele ce au fost aprobate pe parcursul mai multor secole de dezvoltare a muzicii creștine de limbă latină. Această concluzie poate fi argumentată în felul următor.

5.1. Nu sunt identificate devieri substanțiale de la textul canonic latin. Compozitorul nu a avut necesitatea de a include comentarii suplimentare care în secolul XX–XXI se manifestă prin completarea cu alte texte de origine religioasă sau laică [22, 23].

5.2. Conținutul muzical și sfera imagistică nu au suferit mutații radicale, încadrându-se în tiparele tradiționale ale genurilor [24].

5.3. La nivelul dramaturgic și cel compozițional lucrările se înscriu în perimetrul modelelor-standard ale muzicii eclesiastice catolice [16, 17].

5.4. Abordarea tradiționalistă a modelelor de gen contribuie inevitabil la *standardizarea unităților lexicale muzicale* ce vizează utilizarea formulelor melodico-ritmice și sintactice din diferite epoci [16, 27].

6. Astfel, *ipoteza de cercetare* lansată în teza de față privind esența metodelor de creație ale lui V. Ciolac, își găsește confirmarea în axarea pe canoanele muzicii spirituale occidentale care sunt tratate într-un mod individual.

7. Stilul componistic al opusurilor ce se înscriu în perimetrul muzicii catolice poate fi identificat ca unul coral concertistic ce s-a format sub influența tradițiilor muzicale ale Barocului, Clasicismului și Romantismului apusean. Trăsăturile principale ce definesc stilul coral concertistic al compozitorului includ: structurarea formei în baza principiului strofic, ideea de concertare realizată în dezvoltarea factuală și timbrală care se manifestă prin contrastele multiple ale registrelor, timbrelor corale, contrapunerea *solo* și *tutti*, prin scara extinsă a gradațiilor dinamice etc. [15–27].

8. Lucrările muzical-spirituale ale lui V. Ciolac demonstrează prezența *interferențelor stilistice* care pot fi observate atât pe segmentul de geneză catolică al muzicii creștine în creația autorului, cât și în unele opusuri separate [15].

9. În pofida varietății generice a lucrărilor muzicale cu tematică religioasă în creația lui V. Ciolac, a fost identificat un complex relativ stabil de mijloace utilizate din domeniul intonațional-tematic, structural, tonal-armonic, factual etc. [18, 20].

10. Orientarea creației proprii spre tiparele stilistice ale genurilor muzicale eclesiastice și aderarea la metodele de lucru tradiționale ale componisticii, pe care compozitorul le manifestă în lucrările analizate în teza de față, după părerea noastră, sunt generate de unele *calități profesionale și statutul social* al lui V. Ciolac.

10.1. Menționăm îmbinarea armonioasă a unor activități multiple ale lui V. Ciolac care în paralel cu activitatea componistică, practică munca didactică și meseria de conducător al corului bisericesc. Predilecția sa spre domeniul specific al muzicii creștine este motivată de obligațiunile profesionale, pe de o parte, precum și de tradițiile spirituale ale familiei, pe de altă parte. Multe calități ale creației cu tematică religioasă a lui V. Ciolac în general, fără diferențierea pe criterii confesionale, pot fi argumentate prin *aderarea corporativă* la cercul „meseriașilor” bisericii creștine, în calitate de dirijor de cor.

10.2. Cunoștințele speciale profunde în domeniul liturgic al bisericii creștine ortodoxe în general și cele despre funcția muzicii în serviciul divin în special, completate cu bagajul auditiv al unui muzician-practician, fiind acumulate în cadrul experienței dirijorale multilaterale, fără îndoială, stimulează creația componistică a lui V. Ciolac. Adică conținutul creației componistice, tematica ei și limbajul muzical sunt în mare parte determinate de activitatea profesională a autorului în calitate de cântăreț și conducător al corului bisericesc, și profesor de dirijat coral la una din catedrele AMTAP.

10.3. Interesele de creației ale lui V. Ciolac se pliază cu sarcinile funcționale, pentru a fi fructificate sub forma unor lucrări cu tematică religioasă care îmbină în mod organic ambele sfere din activitatea compozitorului. Mai mult ca atât, creația componistică a lui V. Ciolac poate fi privită ca un rezultat al *difuziei funcționale* a trăsăturilor specifice ale muzicii de concert cu cele ale muzicii de cult. Însă, acest aliaj stilistic a fost stabilit în tradiția componistică profesională cu mult timp înainte de V. Ciolac care, evident, s-a inspirat din sursa inepuizabilă a genurilor muzicii religioase predestinate interpretării în concert. Aparent, caracterul *reglementar* al domeniului muzicii religioase a influențat substanțial metodele de lucru componistic ale lui V. Ciolac care-l caracterizează ca pe un reprezentant al direcției denumite metaforic de Șt. Niculescu prin expresia ”fuga înapoi” [50, p. 67].

11. Majoritatea opusurilor muzical-spirituale investigate dovedesc urmarea unui *model* preluat dintr-o epocă concretă. Fiind un rezultat al interpretării individuale a modelului de către autor, ele demonstrează o multitudine de interacțiuni, ce pe parcursul procesului de sintetizare presupune asimilarea unor noi calități stilistice. Axarea pe un anumit model oferă posibilitate compozitorului de a realiza într-o formă inedită o entitate nouă ce conține în sine informații despre epoca în care a fost elaborat conceptul, stilemele, normele sistemului lingvistic și, în același timp, readuce în prim-plan principiile morale și etice ce sunt perpetuate anume în cadrul speciilor muzicii bisericești. Replicarea celor mai importante trăsături specifice ale genului și, totodată, îmbogățirea lor cu un conținut nou, care reflectă viziunile proprii ale compozitorului, a condus la realizarea unei lucrări muzicale originale ce poate fi cercetată prin prisma

corespunderii cu un model, privit de pe pozițiile calităților de bază păstrate în procesul modelării [15–27].

12. Însăși identificarea variantelor de modele stilistice sau a unor caracteristici specifice pentru acestea în opusurile muzicale cu tematică religioasă ale lui V. Ciolac, ne permite să afirmăm, că metoda componistică de bază a compozitorului poate fi determinată ca reminiscență, reprezentând o reinterpretare artistică a unor fenomene bine cunoscute ale trecutului, care se reactualizează în creația spirituală componistică a autorului. [15–27].

Rezultatele cercetării realizate au determinat formularea următoarelor **recomandări**:

1. Deschiderea perspectivei pentru problematica abordată în teză de față poate servi ca un suport pentru cercetări ulterioare ale lucrărilor cu tematică religioasă în creația compozitorului V. Ciolac, ceea ce va permite acoperirea întregii diversități a paletii componistice a autorului, contribuind în același timp la aprofundarea cunoștințelor științifice despre procesele contemporane în domeniul muzicii religioase.

2. Metodele de compoziție identificate în procesul de analiză a muzicii religioase de filieră catolică pot fi testate în cadrul cercetării lucrărilor spirituale ce aparțin domeniului muzicii ortodoxe.

3. Un interes științific indiscutabil îl reprezintă, în special, corelarea tradițiilor bisericești și a celor seculare sau, relația canonului cu stilul, în lucrările spirituale ale lui V. Ciolac, pe baza textelor religioase, care nu au analogii de interpretare muzicală în trecut, cum ar fi unele rugăciuni citite în cadrul serviciului divin.

4. Cercetarea poate fi continuată în două direcții – de comparare a rezultatelor componistice ale lui V. Ciolac cu experiența în domeniu a compozitorilor contemporani, ce vizează aspectul sincron, și continuarea trasării unor paralele cu alte fenomene stilistice din perspectivă istorică ce se referă și la aspectul diacronic.

5. Astfel, rezultatele științifice ale tezei de față pot fi aplicate în rezolvarea problemelor din cadrul disciplinelor adiacente precum semantica muzicală, axiologia, teoria conținutului muzical etc.

6. Perspectivele de continuare a cercetărilor realizate se deschid în direcția studiilor interdisciplinare de profil umanistic, în special, hermeneutica și semiotica muzicală, precum și culturologia, cu scopul aprofundării istorico-culturale a fenomenelor din domeniul muzicii spirituale.

7. Materialele tezei pot servi drept punct de pornire pentru abordarea problemei intertextului sub aspect muzical în creația compozitorului V. Ciolac, reieșind din faptul că o mare parte a lucrărilor analizate demonstrează influența tradițiilor muzicale ale Barocului, Clasicismului și Romantismului apusean.

## NOTE

<sup>1</sup> Traducerea citatelor în textul tezei aparține autorului.

<sup>2</sup> În calitate de conducător al corului (reghent) bisericii cu hramul *Întâmpinarea Domnului* a Universității de Stat din Republica Moldova și de cadru didactic la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, compozitorul profesează în domeniul dirijatului coral, evoluând cu diferite colective.

<sup>3</sup> În acest sens amintim că muzicologul rus Mihail Aranovski, vorbind despre cristalizarea conceptului de simfonie, care în opinia cercetătorului, poate fi privită ca o extrapolare spre viitor a caracteristicilor Mizei ca gen – purtător al concepției teocentrice asupra Omului, inevitabil ajunge și la perspectiva canonului: „Un asemenea gen trebuia să corespundă unui șir de condiții: 1) să dețină posibilități potențiale de a crea o „nouă sobornicitate” [comuniune – E.G.], altfel spus să fie capabil ca, în virtutea condițiilor lui de interpretare, să se adreseze unui auditoriu numeros; 2) de aici decurge și condiția ca acest gen să se bazeze pe o formă și un ansamblu interpretativ mari, deci, să aibă posibilitatea, în primul rând, a unei înrâuriri durabile, și în al doilea rând, o înrâurire acustică asupra ascultătorului; 3) un asemenea gen trebuie să dețină o formă *canonizată* (evidențierea noastră – E. G.) pentru a putea determina un anumit orizont al așteptării din partea auditorului; 4) canonizarea formei trebuie, de fapt, să reprezinte expresia formală a funcțiilor semantice atribuite fiecăreia din părțile formei; 5) funcțiile semantice ale părților trebuie să corespundă <...> unei anumite concepții asupra Omului” [61, p. 16] – traducere de O. Garaz.

<sup>4</sup> În această privință merită de menționat un concept foarte solid argumentat al muzicologului rus M. Raku despre mitologizarea clasicii muzicale în epoca sovietică în scopurile ideologice ale politicii culturale a bolșevicilor (a se vedea: Раку М. *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи*. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2014. 720 с.

<sup>5</sup> Problemele legate de muzica în biserică au fost discutate la diferite sesiuni ale Conciliului de la Trident (1545–1563, sesiunile XXII–XXIV), o reuniune ecumenică importantă a bisericilor creștine, deciziile cărora au influențat dezvoltarea muzicii acceptate pentru interpretarea în slujbă. Scrisoarea enciclică *Annus qui* (1749) emisă de Papa Benedict al XIV-lea reglementează bazele muzicii liturgice, stipulând condițiile de abordare a textelor sacre, a instrumentelor în cadrul slujbei, a genurilor tradiționale ale muzicii eclesiastice [179].

În secolul XX au fost elaborate cel puțin trei documente importante dedicate muzicii liturgice catolice, printre care primul fiind *Motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) semnat de Papa Pius al X-lea care a evidențiat calitățile deosebite ale muzicii religioase precum caracterul liturgic, universal, de bun chip și sacralitate. Este de remarcat că prin documentul menționat, în circuitul bisericesc a fost introdus oficial termenul de *musica sacra*, pentru denumirea muzicii liturgice care în sursele timpurii, de exemplu, în *Annus qui*, a fost numită *musica ecclesiastica*. Al doilea document este Constituția despre Sfânta Liturghie *Sacrosanctum concilium* adoptată de Conciliul al II-lea din Vatican (1963), din care capitolul 6 prezintă viziuni contemporane ale Bisericii Romano-Catolice asupra muzicii sacre [ibid.]. Mai târziu, în a. 1967 autoritățile eclesiastice de la Vatican au emis documentul *Musicam sacram: Instrucțiunile despre muzica în liturghie* care conține unele norme noi elaborate cu scopurile reformatoare în domeniu [224].

<sup>6</sup> Informația bibliografică despre studiile realizate de Ireneusz Pawlak poate fi consultată on-line: <http://www.alcuinus.org/?display=authors&names=P>

<sup>7</sup> Ordonarea creațiilor cu subiecte religioase care aparțin compozitorilor din Republica Moldova este realizată conform criteriului vârstei autorilor.

<sup>8</sup> Pentru titlul lucrării compozitorul V. Ciolac a utilizat termenul *Misa* în varianta germană – *Messe*.

---

<sup>9</sup> *Mariologia* este un domeniu al teologiei dogmatice creștine occidentale ce se referă la Fecioara Maria.

<sup>10</sup> Numărul impresionant al creațiilor muzicale inspirate din textele sacre ale *Requiemului* și secvenței *Stabat Mater*, din timpuri medievale până în prezent, este înregistrat pe site-urile dedicate acestor genuri:

<http://www.stabatmater.info/> și <http://www.requiemsurvey.org/requiems.php>

<sup>11</sup> Hoboken Anthony van. Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: Band I-II. Mainz: B. Schott's Sohne, 1957, 1971. 848/602 S.

<sup>12</sup> Site-ul special dedicat requiemului la ziua de azi conține numele celor 3152 de compozitori care au compus 5078 de lucrări [227].

<sup>13</sup> Ideea leitmotivului a fost înaintată de cercetătoarea L. Balaban, care a observat o legătură tematică între părțile I – V și X. În procesul de analiză a lucrării, însă, am reușit să identificăm unele legături și mai profunde de ordin intonațional.

<sup>14</sup> Semnul baroc este prezent, de exemplu, în prima temă a fugii *cis-moll* din volumul I al *Clavecinului Bine Temperat*, baza căruia o constituie motivul alcătuit din sunetele monogramei BACH. Ideea lui Iavorski despre semantica motivului în cauză ce pornește de la coralul luteran *Nun komm, der Heiden Heiland (Vino Mântuitorul păgânilor)*, a fost confirmată de cercetările lui R. Bercenko, I. Evdokimova, etc. [74; 90]. În afară de aceasta, scrierea cu note a temei date, fixarea conturului ritmului spațial a sunetelor monogramei BACH, este identică graficii crucii (forma muzical-plastică). Menționăm că în diferite texte muzicale ritmul spațial și semantica simbolului crucii se păstrează ca un arhetip informațional prestabilit preponderent în episoadele legate de Golgota. Intensificând motivul denotat prin diezi (în traducere din germană ”cruci”) Bach amintește despre Golgota prin prisma „ideilor asociative”. La Bach se întâlnește încă o semnificație a denotatului, codul alfabetic-aritmetic a monogramei BACH înrudită cu șirurile numerale sacrale. Semnalul denotatului se conține în ordinea literelor alfabetului latin ce permite citirea monogramei 2138, iar împreună cu inițialele 918 (BACH I.S.). Semnele numerale ale monogramei se conțin în *Ofranda muzicală* al lui Bach unde tema muzicală se expune de 14 ori, iar cuvântul Credo în *Missa h-moll* se repetă de 41 de ori [164].

<sup>15</sup> Este o compoziție tripartită pentru pian expusă într-o factură de tip coral cu trisonuri melodice, ritm punctat și secunde „ce cad”, în tonalitatea *c-moll* și tempou lent. Componentele sintactice și semantice coincid în mare parte (în afară de tempo) cu viitorul marș funebru al lui Gossec. Mozart are și o altă lucrare, apropiată după sonoritate de marșul funebru. Aceasta este *Muzica funebră masonă (Maurerische Trauermusik)* compusă în anul 1787, însă care după denumire nu este marș. În afară de aceasta, ceremonia mai potrivită pentru *Muzica funebră* ar fi trebuit să fie una de cult, și nu de panahida civilă.

<sup>16</sup> Forma grafică a părții *Tuba mirum* în clavierul editat produce impresia unei confuzii tipografice din mai multe motive. Aici lipsește indicația tempoului, iar numerotarea cifrelor începe abia cu cifra 7.

<sup>17</sup> Un alt compozitor contemporan din Republica Moldova care s-a adresat la genurile muzicii catolice în care se reflectă chipul Maicii Domnului, este D. Chițenco, autor al creațiilor *Stabat Mater* pentru mezzo-soprano și orchestra de cameră (1990), *Ave Maria* pentru soprano, clarinet și orgă (1993).

<sup>18</sup> Septuaginta (din lat. Septuaginta – „șaptezeci”) reprezintă cea mai veche traducere grecească a Vechiului Testament, realizată în insula Pharos din îndemnul regelui Egiptului Ptolemeu Filadelful, 284–247 î. Hr. Traducerea a fost făcută de către 72 de învățați evrei, câte 6 din fiecare seminție, și așezată în Biblioteca regelui din Alexandria. [15 , p. 594].

## BIBLIOGRAFIE

### În limba română:

1. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1997. 134 p.
2. Axionov V. Reflecții cu privire la evoluția creației componistice moderne. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău: Valinex, 2012, nr.3 (16), p. 9-21.
3. Axionov V. Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Ed. a III-a. Chișinău, 2003, p. 96-99.
4. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 215 p.
5. Balaban L. „Requiemul” de V. Ciolac: particularități de compoziție și dramaturgie. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Ed. a V-a. Chișinău, 2005, p. 137-141.
6. Balaban L. „Stabat mater” de Vladimir Ciolac: particularități compoziționale și de gen. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău, 2012, nr.4 (17), p. 190-199.
7. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București, 1974. 356 p.
8. Bunea D. Note de curs la ritualuri populare. Colindatul cu steaua: geneză și funcționalitate. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău, 2010, nr. 1-2 (10-11), p. 67–70.
9. Caraman C. Rolul muzicii sacre în transformarea societății. In: Muzica, 2012, nr.2, p. 51-83.
10. Ciobanu-Suhomlin I. Prolegomene la metodologia cercetării muzicii religioase în creația compozitorilor din Republica Moldova. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1-2 (12-13), p. 168-174.
11. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
12. Ciobanu-Suhomlin I. Textul biblic și interpretarea lui în „Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)” de Ghenadie Ciobanu. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Ed. a V-a. Chișinău: 2005, p. 160-165.
13. Cosma O.L. Hronicul muzicii românești, vol.VII. București: Editura Muzicală, 1986. 571 p.
14. Dicționar de termeni muzicali. Ed. a III-a. București: Editura Enciclopedică, 2010. 593 p.
15. Gîrbu E. Fenomenul intertextului în Missa lui V. Ciolac. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Rezumatele lucrărilor. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 11.
16. Gîrbu E. Missa lui V. Ciolac: Tradițiile genului ecleziastic în contemporaneitate. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2015, nr.3 (26), p. 18-26.



17. Gîrbu E. Particularități stilistice în „Psalmodia” pentru orchestra de Vladimir Ciolac. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău: Valinex, 2013, nr.3 (20), p. 33-40.
18. Gîrbu E. Perpetuarea chipului Maicii Domnului în „Stabat Mater” de V. Ciolac. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2015, nr.1 (24), p. 105-111.
19. Gîrbu E. Psalmul ca un model de gen în lucrarea orchestrală „Psalmodia” de Vladimir Ciolac. In: Artă și Educație Artistică. Bălți, 2014, nr. 1 (23), p. 51-56.
20. Gîrbu E. Reactualizarea muzicii catolice în creația componistică autohtonă: „Laudate Dominum” de V. Ciolac. In: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Rezumatele comunicărilor. Chișinău, 2015, p. 53-55.
21. Gîrbu E. Reconstruirea elementelor genurilor muzicii catolice în „Miserere” pentru cor feminin a cappella de V. Ciolac. In: Arta. Arte Audiovizuale, vol. XXIV, nr. 2. Chișinău, 2015, p. 107-111.
22. Gîrbu E. Repere innografice și liturgice ale antifoanelor marianice: „Salve Regina” de V. Ciolac ca model de reflectare modernă a surselor tradiționale. In: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Rezumatele lucrărilor. Chișinău: Grafema Libris, 2014, p. 35-36.
23. Gîrbu E. Repere innografice și liturgice ale antifoanelor marianice: „Salve Regina” de V. Ciolac ca model de reflectare modernă a surselor tradiționale. In: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: Materialele Conferinței Internaționale, 11-12 decembrie 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2014, p. 251-256.
24. Gîrbu E. Repere semantice în *Magnificat* de V. Ciolac. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2015, nr.3 (26), p. 35-39.
25. Gîrbu E. „Salve Regina” de V. Ciolac – un exemplu contemporan de antifon marianic. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2015, nr.2 (25), p. 114–122.
26. Gîrbu E. Tematica mariologică reflectată în creația „Ave Maria” de V. Colac. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2014, nr.1 (21), p.151-157.
27. Gîrbu E. Tradițiile muzicale ale Barocului în „Requiem de V. Ciolac. In: Educația artistică: Realizările trecutului și provocările prezentului. Conferința Științifică Internațională dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic superior din Republica Moldova, 25-26 noiembrie 2015. Rezumatele lucrărilor. Chișinău, 2015, p.48-49.
28. Măniuț P.-M. Requiemul românesc și tradiția lui în muzica națională. In: Țara Bârsei. Brașov, 2009, nr. 2, p. 293-295. <http://tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2009/02/maniut2008.pdf> (vizitat 12.01.2016).
29. Moraru E. „Stabat Mater” de Vladimir Ciolac: particularități stilistice. In: Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Ed. a V-a. Chișinău, 2005, p.132-136.

30. Muzâca T. Particularități de gen ale „Requiem-ului” de V. Ciolac. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice. Ed. a V-a. Chișinău, 2005, p. 127-132.
31. Muzâca T. Unele aspecte ale creației compozitorului Vladimir Ciolac In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice. Ed. a III-a. Chișinău, 2003, p. 115-118.
32. Nagacevschi E. Creația corală a lui Vladimir Ciolac. In: Arta 2006. Arte audiovizuale. Chișinău, 2006, p. 52-65.
33. Nagacevschi E. Creația instrumentală a lui Vladimir Ciolac. In: Arta 2007. Arte audiovizuale. Chișinău: Biznes-Elita, 2007, p. 68-82.
34. Nagacevschi E. Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea. In: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema libris, 2009, p. 495-588.
35. Nagacevschi E. Genurile muzicii catolice în creația lui Vladimir Ciolac. In: Arta 2002. Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema. Chișinău, 2002, p. 74-75.
36. Nagacevschi E. „Missa” de Vladimir Ciolac. Aspecte conceptuale. In: Arta. Seria Arte audiovizuale. Vol. XXIII, nr. 2. Chișinău, 2014, p. 40-45.
37. Nagacevschi E. Tema spaniolă în creația muzicală a lui Vladimir Ciolac. In: Arta. Arte audiovizuale. Chișinău: Biznes-Elita, 2011, nr. 1, p. 49-55.
38. Nagacevschi E. Vladimir Ciolac: Compozitor, dirijor, pedagog. In: Arta 2008. Arte audiovizuale. Chișinău: Biznes-Elita, 2008, p. 49-53.
39. Ozarenskaia N. Considerații referitoare la dimensiunea religioasă a creației componistice contemporane. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Ed. a III-a. Chișinău, 2003, p. 104-106.
40. Ozarenskaia N. Reflecții asupra structurilor exterioare și interioare ale genului de requiem. In: Pagini de muzicologie. Chișinău, 2002, p. 51-52.
41. Ozarenskaia N. Reflecții cu privire la interpretarea noțiunii de spiritualitate. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Ed. a III-a. Chișinău, 2003, p. 99-101.
42. Paciulea L. Magnificat de Vladimir Ciolac: tratarea genului. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice: Conferința științifică a studenților și masteranzilor. Ed. I. Chișinău, 2004, p. 66-69.
43. Popovici D. Muzica corală românească. București: Editura Muzicală, 1966. 351 p.
44. Reminiscență. In: Noul Dicționar Explicativ al Limbii Române. București: Litera Internațional, 2002. <https://dexonline.ro/definitie/reminiscen%C8%9B%C4%83> (vizitat 12.02.2016).
45. Rotaru P. Arta corală bisericească din Moldova. Pagini ale trecutului și prezentului. In: Arta. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2011, p. 24-30.

46. Rotaru P. Continuitatea tradițiilor stilistice în muzica sacră din Moldova. In: Arta 2008. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2008, p. 31-34.
47. Rotaru P. Liturghia – expresie a unității de credință. In: Arta 2007. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2007, p. 9-13.
48. Rotaru P. Repere noi în muzica basarabească din ultimele decenii ale secolului XX. In: Arta 2005. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2005, p. 82-88.
49. Sandu-Dediu V. Muzica românească între 1944-2000. București: Editura Muzicală, 2002, 228 p.
50. Sava I. Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX. București: Editura Muzicală, 1991. 263 p.
51. Sfântul Vasile Cel Mare. Cuvântul-înainte la Psalmi. In: Din Cuvântul-înainte la Psalmi al Sfântului Vasile cel Mare. <http://www.sfaturiortodoxe.ro/psaltirea/cuvin.htm> (vizitat 24.05.2013).
52. Teodoreanu N. Pentru o teologie a muzicii sacre (I). In: Muzica, 2001, nr. 3(47), p.14-34.
53. Timaru V. Imnul ca expresie fundamentală a practicii muzicale de tradiție apostolică. Seminarul Internațional de Imnologie. In: Studii de Imnologie. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2005. <http://hymnology.ro/en-archive/category/9-2004#> (vizitat 14.09.2014).
54. Tradiții și obiceiuri de iarnă. In: <http://www.asociatia-profesorilor.ro/traditii-si-obiceiuri-de-iarna.html> (vizitat 14.09.2014).
55. Ursu I. Orizontul sacrului în muzica românească. Continuitate și creativitate. In: Muzica, 1996, nr.1, p. 30-51.
56. Vasile V. Evoluția psalmului ca gen muzical (I). In: Muzica, 2014, nr. 2, p. 28-85.
57. Vasile V. Evoluția psalmului ca gen muzical (II). In: Muzica, 2014, nr. 3, p. 86-119.
58. Vasile V. Evoluția psalmului ca gen muzical (III). In: Muzica, 2015, nr.1-2, p. 108-161.

#### **În limba rusă:**

59. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010. 856 с.
60. Антонова О. Католицизм и искусство. XX век, Москва: Мысль, 1985. 173 с.
61. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Ленинград: Сов. композитор, 1979. 287 с.
62. Багдасарова И. Термин «реминисценция» в искусствознании (теория вопроса). В: Известия Российского гос. педагогического университета им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011, вып. 130, с. 205-213.

63. Балабан Л. Всенощное бдение Владимира Чолака: жанровые и композиционные особенности. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex, 2013, nr. 3 (20), с. 155-160.
64. Балабан Л. Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова. Vol. 1-2. Canada: Lucian Badian Editions, 2006. 552 p.
65. Балабан Л. Религиозно-хоровая музыка композиторов Республики Молдова в концертной практике исполнителей. В: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău, 2011, nr.1-2 (12-13), p. 187-194.
66. Бальтазар Г. фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. 159 с.
67. Баранова Т., Владышевская Т. Церковная музыка. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 6. Москва: Сов. энциклопедия, 1982, стлб. 118-134.
68. Баранова Т., Холопов Ю. Секвенция. В: Музыкальная энциклопедия. Т.4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, стлб. 903-907.
69. Бартосик Г. Богородица в богослужении востока и запада / пер. Кирилл Войцель. Москва: Изд-во Францисканцев, 2003. 182 с. <http://agnuz.info/app/webroot/library/95/52/> (vizitat 14.09.2015).
70. Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Москва: Моск. консерватория, 1999. 192 с.
71. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Сов. Россия, 1979. 320 с.
72. Белых М. Месса В. Чолака: Особенности творческого замысла. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 4, p. 177-190.
73. Беляев В. О «церковности» духовной музыки. В: Хоровое и регентское дело. Ноябрь. 1909, с. 171–185. [http://www.seminaria.ru/chsing/chns\\_belyaev.htm](http://www.seminaria.ru/chsing/chns_belyaev.htm) (vizitat 12.01.2016).
74. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Москва: Классика-XXI, 2005. 370 с.
75. Власенко Л. О содержании и произношении текстов мессы и реквиема: Методические рекомендации. Астрахань, 1991. 76 с.
76. Гарднер И. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том II: История. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2004. 528 с.
77. Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка. В: О церковном пении. Москва: Ладья, 2001, с. 148-150. <http://orthodox.tstu.ru/canto/txt> (vizitat 12.01.2016).
78. Григорианский хорал / Т. Кюрегян, Ю. Москва, Ю. Холопов. Москва: Моск. консерватория, 1998. 221 с.
79. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций. В: Музыкальная академия, 1993, № 4, с. 7-11.

80. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений. В: Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. Москва: Композитор, 1999, с. 117–149.
81. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.
82. Гуляницкая Н. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели. В: Вестник ПСТГУ. Москва: Изд-во ПСТГУ, 2014, № 1 (13), с. 182–194. <http://pstgu.ru/scientific/periodicals/bulletin/V/archives/articles/13/> (vizitat 12.01.2016).
83. Дабаева И., Салимова Л. Теоретическая концепция Дерика Кука (по материалам кн. Д. Кука «Язык музыки»). Перевод Л. Салимовой). В: Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1989, с.135-150.
84. Давыдова Н. Традиции православного пения в русской духовной музыке последней четверти XIX–начала XX веков: автореф. дис. ... канд. культурологии. Ярославль, 2009. 22 с.
85. Дворецкий И. Латинско-русский словарь. Москва: Русский язык, 1986. 840.
86. Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна. В: Музыкальная академия. 1997, № 2, с. 37-42.
87. Духовная музыка. В: Православная энциклопедия. Т. XVI. Москва: 2007, с. 394–418. <http://www.pravenc.ru/text/180654.html> (vizitat 12.01.2016).
88. Дьячкова Л. Символ и ритуал в Мессе И. Стравинского. В: Миф, музыка, обряд. Москва: Композитор, 2007, с. 241-252.
89. Евдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения: XV век. Т. 2 А. Москва: Музыка, 1989. 285 с.
90. Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним. Москва: Музыка, 1982. 252 с.
91. Ефимова И. О «Духовной Музыке» и о духовности в музыке. В: *Musiqi dünyası = World of Music: International Scientific Musical Journal of Azerbaijan*, 2013, № 1 (54), 6777 – 6797 pp. [http://www.musigi-dunya.az/article/54/54\\_10.html](http://www.musigi-dunya.az/article/54/54_10.html) (vizitat 11.01.2016).
92. Ефимова Н. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал»). В: Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 1999, с. 159-184.
93. Жабинский К. Против течения: Реквием Г. Берлиоза и эволюция жанра заупокойной мессы в XIX столетии. В: Музыка в пространстве культуры. Ростов-на-Дону, 2003, вып. 2, с. 133-145.

94. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
95. Зосим О. Духовная песенность в украинской и белорусской церковной практике XVII–XX вв. В: Вестник ПСТГУ. Москва, 2011, вып. 3 (6), с. 110–124.
96. Зосим О. Паралитургическая ветвь восточнославянской духовной песенности: генезис и специфические черты. <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/04/Zosim.pdf> (vizitat 13.01.2016).
97. Зинькевич Е. Сакральные мотивы в современном творчестве композиторов Украины. В: Жизнь религии в музыке. Санкт-Петербург: Северная звезда, 2006, вып. 2, с. 124–132.
98. Иванов А. Три шедевра Родиона Щедрина на сакральные темы В: Современные проблемы науки и образования. 2014, № 5. <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14782> (vizitat 13.02.2016).
99. Иванов-Борецкий М. Очерк истории мессы. Москва: Изд-во Моск. симфонической капеллы, 1910. 26, [1] с.
- 100.Иванько Н. Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели): автореф. дис. . канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006. 20 с.
- 101.Казанцева Л. Семантика тональности: вопросы методологии исследования. В: Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сборник научных статей. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2006, с.117-135.
- 102.Кальченко Е. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: Дисс. канд. искусствоведения. Москва, 2016. 268 с.
- 103.Катунян М. Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова. В: Русское музыкальное общество [site]. <http://www.irms.ru/martynov02.html> (vizitat 28.09.2015).
- 104.Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. 192 с.
- 105.Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII –начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. Москва, 2007. 374 с.
- 106.Ковалев А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII-XX веков. Специфика жанра и организация цикла: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2004. 36 с.
- 107.Комарова А. Русская духовная музыка как умозрение в звуках: автореферат дис. ... канд. философских наук. Нижний Новгород, 2008. 32 с.

108. Комарова А. Феномен русской духовной музыки. В: Вестник Костромского гос. ун-та. 2008, Т. 14, № 4, с. 257-259. <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-russkoy-duhovnoy-muzyki#ixzz3y1fYa4zx> (vizitat 28.09.2015).
109. Крылова А. Реквием Э. Денисова. К вопросу обновления старинных жанров. В: Проблемы жанра в отечественной музыке. Москва, 1998, с. 93-108.
110. Кунцлер М. Литургия Церкви. Кн. 1. Катабасис: Бог нисходит человеку. Анабасис: человек восходит к Богу: Пер. с нем. Москва: Христианская Россия, 2001. 304 с. <http://agnuz.info/app/webroot/library/195/229/> (vizitat 28.09.2015).
111. Кунцлер М. Литургия Церкви. Кн. 2. Служение Евхаристии. Сакраментальные богослужения Церкви: Пер. с нем. Москва: Христианская Россия, 2001. 303 с. <http://agnuz.info/app/webroot/library/195/229/> (vizitat 28.09.2015).
112. Кунцлер М. Литургия Церкви. Кн. 3. Освящение времени. Богослужения литургического года: Пер. с нем. Москва: Христианская Россия, 2001. 304 с.
113. Кушнир О. Духовная музыка в творчестве Владимира Мартынова: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006. 259 с.
114. Кушпилева М. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск: УГК, 2006. 21 с.
115. Лебедев С. Паралитургические жанры. В: Большая российская энциклопедия. Т.25. Москва, 2014, с. 295.
116. Лебедев С., Поспелова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 256 с.
117. Лебедева И. Псалмодия. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, стлб. 476-477.
118. Левашёв Е. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова. В: Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Москва: Композитор, 1999, с. 6-41.
119. Левик Б. Месса. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 3. Москва: Сов. энциклопедия, 1976, стлб. 555-558.
120. Левик Б. Реквием. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, с. 593-594.
121. Лесовиченко А. Европейские музыкально-культурные каноны [Электронный ресурс]. Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2004. 216 с. <http://www.orthedu.ru/uchposob/mirov-cultur/6693-13.html> (vizitat 28.09.2015).

- 122.Лесовиченко, А. Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба. Новосибирск: Новосиб. гос. тех. ун-т, 2001. 32 с.
- 123.Лесовиченко А. Каноны в музыкальной культуре Нового времени. Новосибирск, Новосиб. гос. тех. ун-т, 2002. 116 с.
- 124.Лесовиченко А. Художественное творчество в системе христианского культа. Новосибирск: Новосиб. гос. тех. ун-т, 2001. 25 с.
- 125.Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
- 126.Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
- 127.Лобзакова Е. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 18 с.
- 128.Лозовая И. Церковная культура благословенно консервативна. В: Музыкальная академия, 1997, № 1, с. 21-29.
- 129.Лозовская Н. Жанр псалма сквозь призму истории и в творчестве композиторов XX века. В: Искусство и образование. 2011, № 4 (11), с.8-16. [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_04.pdf#page=6](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_04.pdf#page=6) (vizitat 28.09.2015).
- 130.Лозовская Н. Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2015. 26 с.
- 131.Лозовская Н. Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века. В: Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 10 (24) в 2-х ч. Ч.1. Тамбов: Грамота, 2012, с. 115-118.
- 132.Лосев А. Канон. В: Философская энциклопедия / Ред. Ф.В. Константинов. В 5 т. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1962, с. 418-419.
- 133.Лосев А. О понятии художественного канона. В: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве стран Азии и Африки. Москва: Наука, 1973, с. 6-15.
- 134.Лосев А. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 277 с.
- 135.Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. 944 с.
- 136.Лосев А. Художественные каноны как проблема стиля. В: Вопросы эстетики. Москва: Искусство, 1964, № 6, с. 351-399.



137. Лосский Н. Богословские основы церковного пения. В: Мартынов В.И. История богослужебного пения. Москва: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994, с. 233-238.
138. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс. В: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Москва: Наука, 1973, с. 15-22.
139. Лукашевич, А. Богородице Дево. В: Православная энциклопедия. Т. 5. Москва: Православная Энциклопедия, 2002, с. 504-505. <http://www.pravenc.ru/text/149529.html> (vizitat 5.03.2014).
140. Люстиже Ж.-М. Месса. Москва: Истина и Жизнь, 2001. 109 с.
141. Мартынов В. Игра, пение и молитва в русской богослужебно-певческой системе. Москва: Филология, 1997. 208 с.
142. Мартынов В. История богослужебного пения. Москва: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
143. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. Москва: Прогресс - Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
144. Мартынов В. К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения. В: Музыкальное искусство и религия. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994, с. 9-19.
145. Медушевский В. Век Палестрины. В: Русская книга о Палестрине. Москва, 2002, с. 194-195.
146. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. В: Музыкальный современник. Москва: Сов. композитор, 1984, вып. 5, с. 5-17.
147. Медушевский В. О церковной и светской музыке. В: Музыкальное искусство и религия. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994, с. 20-45.
148. Медушевский В. Отражение молитвенного опыта в шедеврах светской музыки. В: Электронный ресурс. <http://www.portal-slovo.ru>. (vizitat 28.09.2015).
149. Мельникова М. Об одном советском исследовании в современной европейской историографии по проблеме «стиль в музыке». В: Sbornik praci filosoficke fakulty brneske university: Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis, Praha, N 23-24, 1988, s. 59-66.
150. Мироненко Е. Композиторский пейзаж 90-х годов. В: Музыкальная академия. Москва, 1998, № 1, с. 39-47.
151. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: Primex Com, 2014. 440 p.

152. Мироненко Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea: Materialele conferinței științifice internaționale*. Chișinău: Goblin, 1997, с. 104-111.
153. Мироненко Е. Современная духовная музыка в Молдове. В: *Музыка и Библия*. Вып. 4. Киев, 1999, с. 229-238.
154. Михайлов М. *Стиль в музыке*. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
155. Михайлов М. *Этюды о стиле в музыке*. Ленинград: Музыка, 1990. 88 с.
156. *Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / РАМ им. Гнесиных*. Москва: 1994. 148 с.
157. Назайкинский Е. *Стиль и жанр в музыке*. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
158. Насонова М. *Антифон*. В: *Католическая Энциклопедия*. Т 1. Москва: Изд-во Францисканцев, 2002, с. 282-284.
159. Наумов А. *Траурный марш: история и теория жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения*. Москва, 2001. 16 с.
160. Немкова О. *Ave Maria. Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения*. Ростов-на-Дону, 2002. 22 с.
161. Немкова О. *Образ Богоматери в западноевропейской художественной культуре инвариант и эволюционные модификации: автореф. дис. ... доктора искусствоведения*. Саратов, 2014. 45 с.
162. Новак Л. *Стиль симфонический и стиль церковный*. В: *Музыкальная академия*, 1997, № 2, с. 159-166.
163. *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст / Ред. М. Катунян*. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. 272 с.
164. Носина В. *Символика музыки И. С. Баха*. Тамбов: Международные курсы высшего мастерства пианистов памяти С. В. Рахманинова, 1993. 104 с.
165. Озаренская Н. "Alliluja" Д. Киценко: обновление жанрового канона. In: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex, 2013, nr. 20, p. 165-168.
166. Озаренская Н. *Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко: автореф. дис. ... доктора искусствоведения и культурологии*. Кишинев, 2014. 29 с.
167. Орлова Е. *Церковное, религиозное, духовное*. В: *Сов. музыка*, 1991, № 5, с. 20-23.
168. Паисов Ю. *Мотивы христианской духовности в современной музыке России*. В: *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность*. Москва: Композитор, 1999, вып. 1, с. 150-190.
169. Парфентьев Н. *К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки 20 в.* В: *Гимнология*. Москва, 2003, вып. 3, с. 358-365.

170. Перетокина Ю. Неоканонические тенденции в творчестве Ю.С. Каспарова на примере «Stabat Mater» для сопрано и струнного квартета. В: Мир науки, культуры, образования, 2015, вып. 1(50), с. 321-324.
171. Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917-1918 года о церковном пении : Сборник протоколов и докладов / Сост. Е. В. Русол. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2002. 332 с.
172. Пономарёв В. Паралитургические сочинения и проблема канонической допустимости в православном церковном пении. «Академическая музыка Сибири» [site], 2011. <http://sibmus.info/texts/ponomar/paralit.htm> (vizitat 12 ianuarie 2015).
173. Псалом. В: Римап, Г. Музыкальный словарь [online]. Москва: Директ Медиа Паблишинг, 2008 <http://slovari.yandex.ru/~книги/Музыкальный%20словарь/Псалом> (vizitat 12.10.2013).
174. Рогожникова В. Моцарт в зеркале времени: текст в тексте: к проблеме интерпретации "чужого слова" в музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 35 с.
175. Рожкова Т. Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции (период после 1988 года): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1998. 25 с.
176. Ручьевская Н. Стиль как система отношений. В: Сов. музыка, 1984, № 4, с. 95-98.
177. Самбриш Е. Особенности музыкального языка и драматургии «Stabat Mater» В. Чолака. В: Развитие культуры и искусства в современном Приднестровье. Тирасполь: Изд-во Приднестровского университета, 2013, с. 20-28.
178. Санников С. Состав и классификация псалмов. В: [http://www.sannikov.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=79%3Awelcome-to-++++joomla&catid=1%3Aarticles&Itemid=79&limitstart=3](http://www.sannikov.info/index.php?option=com_content&view=article&id=79%3Awelcome-to-++++joomla&catid=1%3Aarticles&Itemid=79&limitstart=3) (vizitat 12.12.2014).
179. Сахаров П. Музыка церковная. В: Католическая Энциклопедия. Т 3.. Москва, 2007, с. 641-655 [http://www.toletanus.ru/?id=bibliotheca.read.2.Muzyka\\_cerkovnaja](http://www.toletanus.ru/?id=bibliotheca.read.2.Muzyka_cerkovnaja) (vizitat 12.10.2013).
180. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Москва: Музыка, 1985. 360 с.
181. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
182. Сомов А. Песнь Богородицы. В: Католическая Энциклопедия. Т 3. Москва, 2007. с. 1421-1422.
183. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 103 с.
184. Сохор А. Стиль, метод, направление (к определению понятий). В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Ленинград: Музыка, 1965, с. 3-15.

185. Степанова И. Полемиические заметки о русской духовной музыке. В: Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам. Москва: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1993, с. 144-152.
186. Студенникова С. Жанр реквиема в отечественной музыке: история, традиции, современность: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010. 25 с.
187. Тараева Г. Христианская символика в музыкальном языке. В: Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции. РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994, с. 129-148.
188. Тевосян А. Храмовое действо и европейский концерт в историко-литургическом контексте XX века. В: Церковное пение в историко-литургическом контексте Восток-Запад. Гимнология. Москва: Прогресс-Традиция, 2003, вып. 3, с. 381-392.
189. Терентьева С. Высокая месса И. С. Баха в свете диалога культур: автореф. дисс. . канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1999. 19 с.
190. Тихонова А. Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту. В: Вестник ПСТГУ. Москва: Изд-во ПСТГУ, 2007 № 1, с. 140-170. [pstgu.ru/download/1268244922.tihonova.pdf](http://pstgu.ru/download/1268244922.tihonova.pdf) (vizitat 12.10.2013).
191. Труханова А. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века: Опыт типологического исследования: дис. . канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 212 с.
192. Угрюмова Т. К истокам жанра реквиема в отечественной музыке. В: Отечественная культура XX века и духовная музыка. Ростов на Дону, 1990, с. 135-137.
193. Урванцева О. Канон и стиль в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века. В: Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2010, №2 (7), с. 143-147.
194. Урванцева О. Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки: автореф. дис. канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1997. 25 с.
195. Урванцева О. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX-XX веков: автореф. дис. ... доктор искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 39 с.
196. Успенский Н. Псалмы. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, стлб. 477-479.
197. Ушакова Н. Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2013. 26 с.
198. Фелми К. Богоматерь в Литургии и гимнографии. В: Альфа и Омега, 1999. № 1 (19), с. 298-315. <http://www.pravmir.ru/bogomater-v-liturgii-i-gimnografii/> (vizitat 9.02.2016)
199. Франтова Т. Религиозное начало в современном композиторском творчестве. В: Музыкальное искусство и религия. Москва, 1994, с. 174-179.

200. Холопов Ю. Месса. В: Григорианский хорал. Москва: Моск. консерватория, 2008, с. 40-67.
201. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 319 с.
202. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 496 с.
203. Церковное пение в историко-литургическом контексте. Восток-Русь-Запад. Гимнология. Вып. 3 / Сост. И. Лозовая. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. 421 с.
204. Циркунова С. О композиции и формообразовании в Магнификате В. Чолака. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex, 2014, nr.1 (21), p. 137-140.
205. Чередниченко Т. Композиция последнего десятилетия: неоканоническая перспектива? В: Московский форум. Музыка XX века: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 25. Москва, 1999, с. 58-61.
206. Чередниченко Т. Религиозность в современной культуре. В: *Духовная жизнь общества и структура общественного сознания*. Москва, 1988, с. 56-71.
207. Чигарева Е. Неоромантизм и неоканонические тенденции. В: Памяти Евгения Владимировича Назайкинского. Москва: Моск. консерватория, 2011, с. 268-288.
208. Н. Художественная традиция в музыкальной культуре XX. Москва: ГИИС, 1997. 134 с.
209. Шелудякова О. Методология анализа духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции). В: *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2010, №1, с. 6-11.
210. Юсфин А. Ave Maria. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва, 1973, стлб. 27-28.
211. Stille Nacht. In: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Тихая\\_ночь](https://ru.wikipedia.org/wiki/Тихая_ночь) (vizitat 9.02.2016)

### **În limba engleză:**

212. Bartel D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
213. 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)
214. Chase Robert. *Dies irae: a guide to requiem music*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2003. xxiv, 705 p.
215. Caldwell J., Boyd M. Stabat mater dolorosa. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. V.18. Ed. by Stanley Sadie. 1980, p. 36-37.

216. De Musica Sacra et Sacra Liturgia. Instruction on Sacred Music and Sacred Liturgy Congregation for Rites. September 3, 1958. <http://www.adoremus.org/1958intro-sac-mus.html> (vizitat 9.02.2016)
217. Garaz O. The European Musical Canon Between Hypothesis and Concept: In: Musicology today. Bucarest, 2015, nr. 22, p. 1-15.  
<http://www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.22/abstracts.php> (vizitat 10.02.2016)
218. Hayburn R. F. Music, sacred, legislation on. In: New Catholic Encyclopedia. Vol. X. Washington: The Catholic University of America, 1967, p. 129-131.
219. Henry H. "Salve Regina." In: The Catholic Encyclopedia. Vol. 13. New York: Robert Appleton Company, 1912. <http://www.newadvent.org/cathen/13409a.htm> (vizitat 9.02.2016).
220. Huglo M., Halmo J. Antiphon. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 1. London, New York, 1980, p. 471-481.
221. Leaver R. A., Zimmerman J. A. Liturgy and Music: Lifetime Learning. Liturgical Press, 1998. 472 p.
222. Miller J. Mass, roman. In: New Catholic Encyclopedia. Vol. IX. Washington: The Catholic University of America, 1967- , p. 414-426.
223. Music, sacred. In: New Catholic Encyclopedia. V. X- Washington: The Catholic University of America, 1967, p. 97-99.
224. Musicam sacram: Instruction on music in the liturgy  
[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_instr\\_19670305\\_musicam-sacram\\_en.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html) (vizitat 9.02.2016).
225. Paradiso L. A. Classical Rhetoric in Baroque Music. Royal College of Music, Stockholm, 2012, p. X.
226. Ratzinger J. Music and Liturgy. In: Adoremus Bulletin 2001, vol. VII.-N. 8. <http://www.adoremus.org/1101musiciliturgy.html> (vizitat 9.02.2016)
227. Requiem Survey [site]. <http://www.requiemsurvey.org/requiems.php> (vizitat 16.08.2015).
228. Robertson A. Requiem: music of mourning and consolation. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1976. 300 p.
229. Steiner R. Magnificat. In: The New Grover Dictionary of Music and Musicians. Vol. 11. Ed. by Stanley Sadie. London, 1980, p. 495-500.
230. Temperley N. Psalms, metrical. In: The New Grover Dictionary of Music and Musicians. Vol. 15. 1980, p. 347-382.
231. Thieme D. Canticle. In: The New Grover Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3. Ed. by Stanley Sadie. London, 1980, p.736.

232. Thurston H. Hail Mary. In: The Catholic Encyclopedia. Vol. 7. New York: Robert Appleton Company, 1910. <http://www.newadvent.org/cathen/07110b.htm> (vizitat 9.02.2016).
233. Weakland R. Mass, roman, music of. In: New Catholic Encyclopedia. Vol. IX. Washington: The Catholic University of America, 1967, p. 426-428.

**În limba polonă și ucraineană:**

234. Pawlak I. Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła, Lublin: Polihymnia, 2000. 467 p.
235. Гоблик О. Твори «Ave Maria»: варіативність інструментальних втілень. В: Міжнародна наукова інтернет-конференція «Соціум. Наука. Культура». <http://intkonf.org/goblik-o-v-tvori-ave-maria-variativnist-instrumentalnih-vtilen/> (vizitat 12.12.2015).

**NOTOGRAFIE**

**LISTA LUCRĂRILOR EDITATE ALE LUI V. CIOLAC,  
CE APARTIN GENURILOR MUZICII CATOLICE**

1. Cholac (Ciolac) V. Requiem: clavier. Chișinău: Pontos, 2011. 87 p.
2. Cholac (Ciolac) V. Stabat Mater: clavier. Chișinău: Pontos, 2013. 96 p.
3. Cholac (Ciolac) V. Messe: clavier. Chișinău: Pontos, 2014. 115 p.
4. Cholac (Ciolac) V. Magnificat: clavier. Chișinău: Pontos, 2015. 59 p.

## **DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII**

Subsemnata, Gîrbu Ecaterina, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele: Gîrbu Ecaterina

Semnătura

Data            29.09.2016



## CV-ul AUTOAREI



### **Gîrbu Ecaterina**

08.05.1971, s. Iargara, r. Leova.

Cetățenia Republicii Moldova.

**Studii** – superioare: Academia de Muzică „G. Musicescu” din Chișinău, 1990–1995, muzicolog, profesor, redactor muzical;

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, studii de doctorat, specialitatea Muzicologie, 2012–2016.

**Domeniile de interes științific:** istoria muzicii universale, istoria muzicii naționale.

### **Activitatea profesională:**

Școala de muzică din or. Cricova, profesor de discipline teoretice, 1989;

Colegiul de Muzică ”Șt. Neaga”, profesor de discipline teoretice, 1995– 1997;

Academia de Muzică „G. Musicescu”, actualmente Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, lector la catedra Muzicologie și Compoziție, profesor de istoria muzicii, din 1997 până-n prezent;

**Participări la conferințe științifice (naționale și internaționale):** Creația muzicală din Republica Moldova: Viziuni din perspectivă istorică (2012), Învățământul artistic – dimensiuni culturale (2012; 2013; 2014; 2015), Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane (2012), Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare (2013; 2014), Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent (2013; 2014), Folclor și postfolclor în contemporaneitate (2014), Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și Creația Componistică) în contemporaneitate (2015), Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului (2015).

**Lucrări științifice:** în total 14 lucrări inclusiv 9 articole și 5 rezumate la tema tezei.

**Cunoașterea limbilor străine:** rusa avansat; franceza mediu.

**Date de contact:** b-dul Traian nr.11, ap.112, c.p. MD-2060; tel. 022 77-10-91 (dom.); e-mail: [katerinagbu@gmail.com](mailto:katerinagbu@gmail.com)

## ANEXA 1. Exemple muzicale

Exemplu nr. 1.1. V. Ciolac. *Requiem*. I. *Requiem aeternam*

Adagio. Lugubre

Piano

*p*

*mf*

*mf*

motivul crucii

V. Cholac

\* 8<sup>va</sup>

Detailed description: This is a piano score for the beginning of the Requiem aeternam. It features two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The tempo is marked 'Adagio. Lugubre'. The right-hand part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a 'motivul crucii' (crucifix motif) marked with a bracket and 'mf' dynamic. The left-hand part provides a steady accompaniment. A dashed line at the bottom indicates an octave extension for the bass clef, marked '\* 8<sup>va</sup>'. The composer's name 'V. Cholac' is written in the upper right corner.

Exemplu nr. 1.2. V. Ciolac. *Requiem*. I. *Requiem aeternam*

*mf*

motivul crucii

TE DE - CET HIM - NUS DE - US IN SI -

ON, ET TI - BI RED - DE - TUR VO - TUM IN JE - RU - SA - LEM, TE

Detailed description: This is a vocal score for the Requiem aeternam. It consists of two staves. The top staff is for the Soprano voice, and the bottom staff is for the Tenor voice. The tempo is marked 'Adagio. Lugubre'. The lyrics are: 'TE DE - CET HIM - NUS DE - US IN SI - ON, ET TI - BI RED - DE - TUR VO - TUM IN JE - RU - SA - LEM, TE'. The music includes a 'motivul crucii' (crucifix motif) marked with a bracket and 'mf' dynamic. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Exemplu nr. 1.3. V. Ciolac. *Requiem*. II. *Dies irae*

## II. Dies irae

Allegro con fuoco

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Piano

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*md*

*p*

*p*

DI - ES I - RAE

DI - ES I - RAE

DI - ES I - RAE

DI - ES I - RAE

DI - ES - I - RAE, DI - ES IL - LA SOL - VET SAE - CLUM IN FA - VIL - LA,

8<sup>va</sup>

Detailed description: This is a musical score for the Dies irae movement. It features five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Piano. The tempo is marked 'Allegro con fuoco'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) all sing the lyrics 'DI - ES I - RAE' in the first two measures, followed by 'DI - ES - I - RAE, DI - ES IL - LA SOL - VET SAE - CLUM IN FA - VIL - LA,' in the subsequent measures. The piano accompaniment starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a mezzo-forte (*md*) section. The score includes various dynamics such as *ff*, *md*, and *p*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. A dashed line at the bottom indicates an octave extension for the bass clef, marked '8<sup>va</sup>'. The composer's name 'V. Ciolac' is written in the upper right corner.

Exemplu nr. 1.4. V. Ciolac. *Requiem. II. Dies irae*

DI - ES I - RAE, DI - ES IL - LA SOL - VET SAE - CLUM IN FA - VL - LA, DI - ES I - RAE, DI - ES IL - LA,  
DI - - - ES - - - I - RAE, DI - - - ES

The score consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff is a grand piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in a minor key and features a somber, dramatic atmosphere.

Exemplu nr. 1.5. V. Ciolac. *Requiem. V. Recordare*

DI - E

*p* **I**

*p*

*drammatico*

*ff*

*mf*

*p* *legato/continuo*

The score consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff is a grand piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in a minor key and features a somber, dramatic atmosphere. The score includes dynamic markings such as *p*, *ff*, and *mf*, and performance instructions like *drammatico* and *legato/continuo*.

## VI. Confutatis

**Con moto. Secco**

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Piano

*p*

*s*

The musical score is divided into two systems. The first system includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, and a grand staff for the Piano. The vocal parts are marked with rests, indicating they are silent during this section. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment, marked with a forte (*s*) dynamic, showing more intricate melodic and harmonic development. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Exemplu nr. 1.7. V. Ciolac. *Requiem*. IX. *Sanctus*

The image displays a musical score for the Sanctus section of a Requiem. It consists of six staves. The top two staves are vocal parts, with the lyrics "HO - SAN - NA IN EX - CEL - SIS, BE - NE -" written below the notes. The middle three staves are piano accompaniment, with the lyrics "HO - SAN - NA IN EX - CEL - SIS." repeated. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clef) for piano accompaniment. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *sf*.

Kleiner Trauermarsch in c  
'Marche funebre del Sig. Maestro Contrapunto'  
KV 453a

Wolfgang Amadeus Mozart

**Lento**

The image shows the first 13 measures of the 'Kleiner Trauermarsch in c' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for piano in C minor, 4/4 time, with a tempo marking of 'Lento'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic in the first two measures and piano (*p*) in the last two. The second system (measures 5-8) continues with a forte (*f*) dynamic in the first two measures and piano (*p*) in the last two. The third system (measures 9-12) features a forte (*f*) dynamic in the first two measures and piano (*p*) in the last two. The fourth system (measures 13-16) features a forte (*f*) dynamic in the first two measures and piano (*p*) in the last two. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines in both the treble and bass staves.



Exemplu nr. 1.13. W.A. Mozart. *Requiem*. III.6. *Lacrymosa*, m. 1-4

The image shows a musical score for the Lacrymosa section of Mozart's Requiem, measures 1-4. The score is written in 12/8 time and B-flat major. It consists of a piano accompaniment and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The piano part begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts enter in measure 3 with the lyrics "La - cri-mo - sa di - es il - la,". The lyrics are repeated for each voice part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.



## VII. Lacrimosa

Soprano solo

**Doloroso** 1 *p*

LA - CRI-MO-SA DI - ES IL - LA, QUA-RE-SUR-GET, QUA-RE-SUR-GET,

Piano

**Doloroso** 1 *pp*

QUA RE-SUR-GET EX FA-VIL-LA. LA - CRI-MO-SA DI - ES IL - LA

*legatissimo* 2 *mp*

QUA-RE-SUR-GET, QUA RE-SUR-GET, QUA RE-SUR-GET EX FA - VIL-LA.

*mf* *mp*

3 *f* *mp* *pp*

JU - DI - CAN - DUS HO - MO - RE-US, HU - IC ER - GO PAR - CE DE-US.

*f* *pp*

## IX. Sanctus

**Allegro impetuoso**

*ff*

Soprano  
SANC - TUS, SANC - TUS, SANC - TUS DO - MI - NUS DE-US SA - BA -

Alto

Tenore

Basso

**Allegro impetuoso**

*ff*

Piano

OTH, DE - US SA - BA - OTH, DE-US SA - BA - OTH,

OTH, DE-US SA - BA - OTH, SA - BA - OTH.

This system contains a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The time signature changes from 2/4 to 3/4.

==

This system contains a piano accompaniment. The right hand has a complex rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a steady bass line. Dynamics include *8va* and *fff*.

**Maestoso**

**3**

Soprano solo  
HO - SAN - NA IN EX - CEL - SIS, BE - NE - DIC - TUS QUI VE - NIT IN NO - MI - NE DO - MI - NI.

Mezzo solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

**Maestoso**

**3**

HO - SAN - NA IN EX - CEL - SIS, BE - NE -

HO - SAN - NA IN EX - CEL - SIS.

HO - SAN - NA IN EX - CEL - SIS.

# I. Kyrie

V. Ciolac

Andante con moto

*ff*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

KY - RI - E, KY - RI - E,

Piano

Andante con moto

*ff* *mp*

*f* *ff* *mp*

S  
A  
T  
B

P-no.

*f* *ff* *mp*

8vb

Tabel 2.1 (comparativ). Tempourile *Miselor* de W.A. Mozart și V. Ciolac

<i>Krönungsmesse in C-dur</i> de W.A. Mozart			<i>Messe</i> de V. Ciolac		
Partea	Denumirea	Tempoul	Partea	Denumirea	Tempoul
I	Kyrie eleison	Andante Maestoso	I	Kyrie	Andante con moto
II	Gloria	Allegro con spirito	II	Gloria	Allegretto ma non troppo
III	Credo	Allegro molto	III	Credo	Maestoso con formezzo
IV	Sanctus	Andante Maestoso	IV	Sanctus	Moderato. Limpido
V	Benedictus	Allegretto	V	Benedictus	Andante maestoso con espresso
VI	Agnus Dei	Andante sostenuto	VI	Agnus Dei	Lento con affetto

Tabel 2.2. Structura generală a *Requiemului* de V. Ciolac

Text canonic	Părți componente în Requiem de V. Ciolac	Componentă interpretativă
I. <i>Requiem aeternam</i>	I. <i>Requiem.</i> ( <i>Kyrie eleison</i> )	cor
II. <i>Kyrie eleison</i>		
III. <i>Requiem aeternam</i>	X	
IV. <i>Absolve, Domine</i>	X	
V. <i>Dies irae</i>	II. <i>Dies irae</i>	cor
	III. <i>Tuba Mirum</i>	Cor – Soprano solo ( <i>Mors</i> ) – cor
	IV. <i>Rex tremendae</i>	Cor
	V. <i>Recordare</i>	Duet Soprano și Mezzo solo – cor ( <i>Inter oves</i> )
	VI. <i>Confutatis</i>	
	VII. <i>Lacrimosa</i>	
VI. Offertorium 1. <i>Domine JesuChriste</i>	VIII. Offertorium <i>Domine JesuChriste</i>	Cor – Duet Soprano și Mezzo solo
VII. Offertorium 2. <i>Hostias</i>	X	
VIII. <i>Sanctus</i> și <i>Benedictus</i>	IX. <i>Sanctus</i> și <i>Benedictus</i>	Cor – Soprano solo - Duet Soprano și Mezzo solo ( <i>Hosanna</i> ) – Cor
IX. <i>Agnus Dei</i>	X. <i>Agnus Dei</i>	Mezzo solo – cor în alternanță, cor ( <i>Requiem aeternam</i> )
X. <i>Lux aeterna</i>		Cor

TABEL 2. 3. PLANUL TONAL AL RECVIEMULUI DE V. CIOLAC

Părți componente	I. Requiem. (Kyrie eleison)		II. Dies irae	III. Tuba mirum		IV. Rex tremenda	V. Recordare	VI. Confutatis	VII. Lacrimosa	VIII. Offertorium		IX. Sanctus		X. Agnus Dei			
	I.1 Requiem aeternam	I.2 Kyrie eleison	Tuba mirum	Mors	Quid sum					Domi ne, Jesu	Liber a eas	Sanc Hosanna	Agnus Dei	Requiem aeternam			
Cifre	0	11	0	9	12					0	2	+0	3	0	3	4	
Tonalități	d	D	e	a	→ f	f	F – As	c	c → F	g	a	A	G	E	c	D	d-D

**Tabel 2.4. Structura *Requiemului* de V. Ciolac  
(în corelare cu forma-standard)**

Textul canonic latin	Textul tradus în lb. română	Forma normativă
I. Introitus: <i>Requiem aeternam.</i> <i>Kyrie eleison.</i>	I. Introitul: <i>Odihna (cea) veșnică.</i> <i>Doamne miluiește.</i>	ABA
II. <i>Sequentia Dies irae:</i>	II. Secvența <i>Ziua mâniei:</i>	17 stanțe cu schema poetică AAA BBB CCC DDD etc.
II. <i>Dies irae.</i>	II. <i>Ziua mâniei.</i>	
III. <i>Tuba mirum.</i>	III. <i>Tuba minunilor.</i>	
IV. <i>Rex tremendae</i>	IV. <i>Doamne atotputernic</i> <i>(Împărate înfricoșător)</i>	
V. <i>Recordare</i>	V. <i>Ia aminte dulce Isus</i>	
VI. <i>Confutatis</i>	VI. <i>Când blestemații razvratiți</i>	
VII. <i>Lacrimosa</i>	VII. <i>Îndurerată va fi acea zi</i>	
VIII. Offertorium: <i>Domine Jesu.</i> <i>Hostias</i>	VIII. Ofertoriu: <i>Doamne Isuse</i> <i>Christoase!</i>	Forma liberă
IX. <i>Sanctus, Hosanna,</i> <i>Benedictus, Hosanna</i>	IX. <i>Sfânt, sfânt, sfânt este</i> <i>Domnul Sabaoth!</i> <i>Osana, Bine este cuvântat, Osana</i>	ABCB
X. <i>Agnus Dei.</i> Communio: <i>Lux aeterna.</i> <i>Requiem aeternam.</i>	X. <i>Mielul lui Dumnezeu.</i> <i>Lumina vesnica.</i> <i>Odihna (cea) veșnică.</i>	AAB ABA (antifon, verse, antifon)
XI. Responsoriul <i>Libera me.</i>	XI. Responsoriul <i>Libera me.</i>	



**Tabel 2.5 (comparativ). Structura părții Recordare**

	Textul latin (secvența <i>Dies irae</i> , versuri 9-15) – <i>Requiem</i> de Mozart	<i>Requiem</i> de V. Ciolac
	Introducție instrumentală	Introducție instrumentală
Vers 1	9. <i>Recordare, Jesu pie,</i>	<i>Recordare, Jesu pie</i>
Vers 2	10. <i>Quaerens me</i>	
Vers 3	11. <i>Juste judex</i>	
Vers 4	12. <i>Ingemisco tanquam reus,</i>	
Vers 5	13. <i>Qui Mariam</i>	
		Interludiu instrumental
Vers 6	14. <i>Preces meae</i>	<i>Preces meae</i>
		Interludiu instrumental
Vers 7	15. <i>Inter oves</i>	<i>Inter oves</i>

**Tabel 2. 6. Structura Introitului *Requiem aeternam* de V. Ciolac**

Nr. versuri	Text canonic	Traducere în limba română	Componență	Forma muzicală	Cifre	Măsuri	Figuri retorice
				Introducere instrumentală		11	
1 Antifon	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică dă-le-o lor (daruieste acestora), Doamne,</i>	dublări S+A	A (a)	1	2,5	
	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică daruieste acestora, Doamne,</i>	Antifon (dublări): T+B, S+A, cor tutti	A (b)		4,5	
	<i>dona eis, Domine.</i>	<i>daruieste acestora, Doamne,</i>	dublări S+T, A+B	A (c)	2	4	
				Interludiu instrumental		2	
2	<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	<i>Și lumina cea nestinsă lumineaza-le lor.</i>		A (d)	3	3	<i>Passus duriusculus (B)</i>
3 Vers	<i>Te decet hymnus, Deus, in Sion, Et tibi reddetur votum in Jerusalem</i>	<i>Ție se cuvine cântare, Stăpâne, în Sion, Pe Tine te preamărească în Ierusalim,</i>	fugato (T, B, A, S)	B (a)	4	16,5	<i>Cruce</i>
4	<i>Exaudi orationem meam Ad te omnis caro veniet.</i>	<i>Ascultă cererea mea, Ca la Tine va veni tot trupul.</i>	Cor tutti, A+T	B (b)	5	7,5	
				Interludiu instrumental	6	11	
1 Antifon	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică daruieste acestora, Doamne,</i>	dublări S+A	A (a)	7	2,5	
	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică daruieste acestora, Doamne,</i>	Antifon (dublări): T+B, S+A, cor tutti	A (b)		4,5	
	<i>dona eis, Domine.</i>	<i>daruieste acestora, Doamne,</i>	dublări S+T, A+B	A (c)	8	4	
				Interludiu instrumental		2	
2	<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	<i>Și lumina cea nestinsă lumineaza-le lor.</i>		A (d)	9	3	<i>Passus duriusculus (B)</i>
	<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	<i>Și lumina cea nestinsă lumineaza-le lor.</i>		Coda	10	6	

**Tabel 2.7. Schema *Dies irae* de V. Ciolac. Strofa II *Quantus tremor***

Măsuri	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Text / Voci	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>
S <sup>h</sup> <sup>1</sup>														
A		<i>Quantus tremor est futururus,</i>			<i>quando iudex est venturus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus.</i>			
T <sup>h</sup>														
B		<i>Quantus tremor est futururus,</i>			<i>quando iudex est venturus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus.</i>			

**Tabel 2.8. Schema-standard al *Dies Irae***

Strofe	Text	Forma (rime)	Muzica
1	<sup>1</sup> <i>Dies irae, dies illa</i>	a <sub>1</sub>	A
	<sup>2</sup> <i>solvat saeculum in favilla,</i>	a <sub>2</sub>	
	<sup>3</sup> <i>teste David cum Sibylla.</i>	a <sub>3</sub>	
1	<sup>1</sup> <i>Dies irae, dies illa</i>	a <sub>1</sub>	A
	<sup>2</sup> <i>solvat saeculum in favilla,</i>	a <sub>2</sub>	
	<sup>3</sup> <i>teste David cum Sibylla.</i>	a <sub>3</sub>	
2	<sup>4</sup> <i>Quantus tremor est futururus,</i>	b <sub>1</sub>	B
	<sup>5</sup> <i>quando iudex est venturus,</i>	b <sub>2</sub>	
	<sup>6</sup> <i>cuncta stricte discussurus.</i>	b <sub>3</sub>	
2	<sup>4</sup> <i>Quantus tremor est futururus,</i>	b <sub>1</sub>	B
	<sup>5</sup> <i>quando iudex est venturus,</i>	b <sub>2</sub>	
	<sup>6</sup> <i>cuncta stricte discussurus.</i>	b <sub>3</sub>	

Tabel 2.9 (comparativ). Schema părții *Dies Irae*

Textul original	Textul extins de V. Ciolac	Forma muzicală	Fundamentul armonic
		Introducere instrumentală (7 m.) a	<b>C</b>
<i>1. Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis, Voca me cum benedictis.</i>	<i>1. Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	A	<b>C</b>
	<i>Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	R	<b>Des</b>
		Interludiu instrumental (3 m.)	
	<i>Voca me cum benedictis – repetări multiple</i>	B	<b>(C) H</b>
	<i>Voca me cum benedictis</i>	R	<b>H</b>
		Interludiu instrumental (2 m.)	<b>C</b>
	<i>2. Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	A	<b>C</b>
	<i>Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	R	<b>Des</b>
<i>2. Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.</i>	<i>Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis,</i>	B	<b>(C) H</b>
	<i>Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis,</i>	R	<b>H</b>
	<i>Gere curam mei finis.</i>	R	<b>H</b>
		Închere-legătură instrumentală către <i>Lacrimosa (attacca)</i>	

**Tabel 2.10. Structura părții *Lacrimosa* din *Requiemul* de V. Ciolac**

Nr stanțe din secvența	Text	Componentă	Forma muzicală	Cifre	Măsuri	Figuri retorice
			introducere		1	
18	<i>Lacrimosa dies illa</i>	Soprano solo	A (aa)	1	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Qua resurget, qua resurget, qua resurget, ex favilla</i>		(bbb)		4	Secvența cu <i>passus duriusculus</i>
			interludiu		2	<i>saltus duriusculus</i>
	<i>Lacrimosa dies illa</i>	Soprano solo	A (aa)	2	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Qua resurget, qua resurget, qua resurget, ex favilla</i>		(bbb)		4	Secvența cu <i>passus duriusculus</i>
			interludiu		2	<i>saltus duriusculus</i>
19	<i>Judicandus homo reus.</i>	Soprano solo	B (c)	3	4 (2+2)	<i>saltus duriusculus</i>
	<i>Huic ergo parce, Deus:</i>		(d)			
18	<i>Lacrimosa dies illa</i>	Cor tutti	A <sub>1</sub> (a <sub>1</sub> a <sub>1</sub> )	4	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Qua resurget ex favilla</i>		(e)		3,5	
19	<i>Judicandus homo reus.</i>	Cor tutti	A <sub>1</sub> (a <sub>1</sub> a <sub>1</sub> )	5	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Huic ergo parce, Deus:</i>		(e)		3,5	
	<i>Pie Jesu Domine,</i>	Soprano solo	B (c)	6	4 (2+2)	<i>saltus duriusculus</i>
	<i>Dona eis requiem. Amen.</i>		(d)			
	<i>Dona eis requiem. Amen.</i>	Soprano solo + cor tutti	(f)		4	

**Tabel 2.11. Structura lucrării *Laudate Dominum* de V. Ciolac**

Macrostruc-tura	Introduce-re	H				I		Repriz a
Text	<i>Laudate, Laudate Dominum, Laudate Dominum omnes gentes. Laudate, Laudate, Laudate Dominum omnes gentes.</i>	<i>1.Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate omnes populi, Laudate Dominum. Laudate Dominum, Laudate Dominum!</i>	<i>2.Laudate, Laudate, Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Dominum, Dominum, Dominum.</i>	<i>3.Laudate Dominum, Laudate Dominum, omnes populi, Laudate Dominum.</i>	<i>4.Laudate! Laudate! Laudate Dominum.</i>	<i>5.Quonia m confirmat a est, super misericordia eius, misericordia eius : et veritas Domini, et veritas Domini, manet in aeternum.</i>	<i>6.Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper. Et in saecula saeculorum. Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen.</i>	<i>Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Laudate!</i>
Cifre		1	2	3	4	5	6	
Dinamica		<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
Tempo	<i>Andante. Solemnis</i>					<i>Maestoso</i>		<i>Tempo I</i>
Strofe	A	B	C	D	E	F	G	A <sub>1</sub>
Structura strofelor	a (4 m.) + a <sub>1</sub> (4 m.)	B <sub>1</sub> [b (1 m.) + c (1 m.) + c <sub>1</sub> (1 m.) + d (1 m.)] + B <sub>2</sub> [c <sub>2</sub> (1 m.) + e (2 m.)]	f (3m.) + f <sub>1</sub> (4m.)	g (1 m.) + g <sub>1</sub> (1 m.) + h (1 m.) + i (1 m.) + k (2 m.)	l (3m) + l <sub>1</sub> (3m)	m (4 m.) + n (2 m.) + n <sub>1</sub> (2 m.) + o (1 m.) + o <sub>1</sub> (1 m.) + p (2 m.)	q <sub>1</sub> (2 m.) + q <sub>2</sub> (3 m.) + q <sub>3</sub> (3 m.)	a <sub>1</sub> (4 m.)

**Tabel 2.12. Arhitectonica lucrării *Psalmodie* de V. Ciolac**

Compartimente	A		B	A <sub>1</sub>
Cifre	1-7	Repetenda 8-12	13-19	20-24
Măsuri				

**Tabel 2.13 Schema lucrării *Miserere* pentru cor a cappella de V.Ciolac**

Părți	A									B			
Secțiuni	Introducere	a	a <sub>1</sub>	b	c	d	b <sub>1</sub>	d <sub>1</sub>	e	f	g	h	Încheiere
Tempou	<i>Mosso</i>								<i>Adagio</i>	Con moto			<i>Adagio, Tempo 1</i>
Măsuri	1-6	aft. 7-10	aft.1 1-14	aft.1 5-19	20 - 23	24 - 26	27 - 30	31 - 33	34-39	40- 50	aft.5 1-57	aft.5 8-66	67-77
Volum	6	4	4	5	4	3	4	3	6	10	7	9	11
Dinamică	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p&lt;f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p, f</i>	<i>f</i>	<i>ff subito p, ff (cluster)</i>	<i>p mp, f</i>	<i>ff</i>	<i>f, ff</i>	<i>p&gt;ppp</i>
Proporții	39									37			

**Tabel 2.14. Arhitectonica lucrării *Ave Maria* de V. Ciolac**

Părți	A		A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>	
Compartimente	$a + a_1 + a_2 +$ $a_3$	$b + b_1 + c$ $+ c_1$	$a + a_1 + a_2$ $+ a_3$	$d + d_1 +$ $e$	$f + a + a_1 + a_2 +$ $a_3 + a + a_1 + a_2 +$ $a_3$	$g$
Măsuri	2 + 2 + 2 + 2	2 + 2 + 3  + 5	2 + 2 + 2 + 2	2 + 3 +  4	4 + 3 + 2 + 2 + 2  + 3 + 2 + 2 + 2	4

**Tabel 2.15. Structura antifonului *Salve Regina* de V. Ciolac**

Compartimente	Introducere	A	B	C	D	E	F	G
Cifre		1-2	3	4-5	6	7-8	9	10
Măsuri	23	16	12	16	12	16	9	15
Schemă	$abc$	$def$	$gg_1$	$hhi_1$	$jkl$	$mno p +$ cadența instr.	$qrs$	$tuv$
Componentă	instr.	vocal, instr.	vocal	vocal	vocal	vocal, instr.	vocal	vocal

**TEXTELE CANONICE LATINE ALE LUCRĂRILOR SPIRITUALE DE V. CIOLAC**

*LAUDATE DOMINUM*

Psalmul 116 (117)

Textul original (limba latină)	Textul extins (limba latină)	Traducerea în limba română
<i>Laudate Dominum! Laudate Dominum omnes gentes</i>	<i>Laudate, Laudate Dominum, Laudate Dominum omnes gentes. Laudate, Laudate, Laudate Dominum omnes gentes.</i>	<i>Lăudați pe Domnul! Lăudați pe Domnul, toate neamurile,</i>
<i>Laudate eum, omnes populi</i>	<i>1. Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate, omnes populi, Laudate Dominum. Laudate Dominum, Laudate Dominum!</i>	<i>Lăudați-L, toate popoarele!</i>
	<i>2. Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Dominum, Dominum, Dominum.</i>	
	<i>3. Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate, omnes populi, Laudate, omnes populi, Laudate Dominum.</i>	
	<i>4. Laudate! Laudate! Laudate! Laudate Dominum.</i>	
<i>Quoniam confirmata est Super nos misericordia eius, Et veritas Domini manet in aeternum.</i>	<i>5. Quoniam confirmata est, super nos misericordia eius, misericordia eius : et veritas Domini, et veritas Domini, manet in aeternum.</i>	<i>Căci mare este bunătatea Lui față de noi, Și credințioșia Lui ține în veci.</i>
<i>Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper. Et in saecula saeculorum.</i>	<i>6. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper. Et in saecula saeculorum.</i>	<i>Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh Acum și pururea Și-n vecii vecilor</i>
<i>Amen!</i>	<i>Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen. Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Laudate!</i>	<i>Amin!</i>



*MISERERE*

Psalmul 50(51)

*Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam.*

*Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.*

*Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.*

*Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.*

*Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.*

*Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.*

*Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.*

*Asperges me hysopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.*

*Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata.*

*Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.*

*Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.*

*Ne proicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.*

*Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.*

*Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.*

*Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea justitiam tuam.*

*Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.*

*Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.*

*Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicias.*

*Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.*

*Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.*

AVE MARIA

Textul original (limba latină)	Textul extins (limba latină)	Textul tradus în limba română
<p><i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus, Et benedictus fructus ventrus Tui Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, Ora pronobis peccatoribus Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.</i></p>	<p><i>Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum Benedicta tu in mulieribus, Et benedictus fructus ventrus Tui Iesus. Sancta Maria, Sancta Maria, Sancta Maria, Mater Dei, Ora pronobis peccatirobus, ora pronobis peccatirobus Nunc et in hora mortis nostrae. Ora pronobis peccatirobus, ora pronobis peccatirobus Nunc et in hora mortis nostrae. Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria. Amen.</i></p>	<p><i>Bucură-Te, Maria, cea plină de har! Domnul este cu Tine: Binecuvântată ești Tu între femei Și binecuvântat este rodul pântecelui Tău Isus. Sfântă Maria, Maica lui Dumnezeu, Roagă-Te pentru noi, păcătoșii, Acum și în ceasul morții noastre. Amin.</i></p>

SALVE REGINA

Textul original (limba latină)	Textul extins (limba latină)	Textul tradus în limba română
<p>1.  <sup>1</sup> <i>Salve Regina, mater misericordiae,</i>  <sup>2</sup> <i>Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.</i>  <sup>3</sup> <i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.</i></p>	<p><i>Salve Regina, Salve, Salve, Salve Regina, Salve, Salve, misericordiae, Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve, Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve, salve, salve, salve, Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae, Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae.</i></p>	<p><i>Bucură-te, Regină, maica milei, viața, mângâierea și speranța noastră, bucură-te. Către tine strigăm surghiuniții fii ai Evei;</i></p>
<p>2.  <sup>4</sup> <i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i>  <sup>5</sup> <i>Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i></p>	<p><i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, converte.</i></p>	<p><i>către tine suspinăm, gemând și plângând în această vale de lacrimi. Așadar, mijlocitoarea noastră, întoarce spre noi ochii tăi cei milostivi,</i></p>
<p>3.  <sup>6</sup> <i>Et Jesum, benedictum fructum tuum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>  <sup>7</sup> <i>O clemens,</i>  <sup>8</sup> <i>O pia,</i>  <sup>9</sup> <i>O dulcis Virgo Maria.</i></p>	<p><i>Et Jesum, Et Jesum, benedictum, benedictum, benedictum fructum ventris, fructum ventris, fructum ventris tui, fructum ventris, fructum ventris tui, ventris tui, ventris tui. Nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, O pia, O dulcis Virgo, O dulcis Virgo Maria, Maria, Maria, Maria, Maria, Maria.</i></p>	<p><i>și, după surghiunul acesta, arată-ni-l nouă pe Isus, binecuvântatul rod al trupului tău. O milostivă, o blândă, O dulce Fecioară Marie!</i></p>

*ALMA REDEMPTORIS MATER*

*Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli  
porta manes, et stella maris, succurre cadenti,  
surgere qui curat, populo; tu quae genuisti,  
natura mirante, tuum sanctum Genitorem,  
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore  
sumens illud Ave, peccatorum miserere.*

*AVE REGINA CAELORUM*

*Ave Regina caelorum,  
Ave, Domina Angelorum  
Salve radix, salve porta,  
Ex qua mundo lux est orta.  
Gaude Virgo gloriosa,  
Super omnes speciosa,  
Vale, o valde decora,  
Et pro nobis Christum exora.*

*REGINA COELI*

*Regina coeli, laetare, alleluia  
Quia quem meruisti portare, alleluia  
Resurrexit sicut dixit, alleluia.  
Ora pro nobis Deum, alleluia.*

## PROFIL DE CREAȚIE AL COMPOZITORULUI V. CIOLAC

Fiind o personalitate marcantă a culturii muzicale din Republica Moldova ce s-a afirmat în perioada anilor 90 ai secolului trecut, V. Ciolac este și actualmente unul din autorii, lucrările căruia sunt înalt apreciate de specialiști și se bucură de succes la public. Activitatea sa artistică a fost descrisă destul de plenar în cadrul cercetărilor muzicologice semnate de Elena Nagacevschi. Spre exemplu în revista *Arta* din anul 2008, V. Ciolac este reprezentat în calitate de compozitor, dirijor, pedagog, reghent, adică ca o personalitate ce și-a dovedit capacitățile multilaterale: ”Vladimir Ciolac este unul dintre artiștii care își manifestă talentele în mai multe direcții ale artei sonore, fiind în egală măsură dotat ca dirijor de cor (laic și bisericesc), dirijor de orchestră (de cameră și simfonică), cadru didactic reputat și pianist” [37, p. 49]. Autoarea relevă și aportul considerabil la instruirea viitorului artist adus de renumiții profesioniști ce au activat la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău unde V. Ciolac își face studiile, profesorii ”care i-au determinat destinul artistic și orientările estetice. Un rol deosebit în formarea lui Vladimir Ciolac l-au jucat Elena Macarova și Efim Bogdanovschi (clasa dirijat coral), Elena Arpentii (clasa pian obligat). Perfecționarea artistică a viitorului dirijor s-a produs la Conservatorul de Stat sub conducerea renumiților profesori în domeniu, Lidia Axionova, Gheorghe Cosinschi (clasa dirijat coral) și Zita Rozental (clasa pian obligat)” [37, p. 49].

Este cert faptul că în biografia lui V. Ciolac sunt ascunse foarte multe evenimente care au influențat asupra formării sale ca personalitate artistică după cum și activitatea componistică a sa. Astfel, este absolut necesar de a schița un portret relativ integral al compozitorului-dirijor, fiind elaborat în baza amintirilor și interviurilor cu autorul realizate în procesul cercetărilor noastre, fără a avea pretenții la caracter exhaustiv al materialului prezentat, reieșind din faptul că compozitorul este în floarea vieții și talentul său.

**Unele spicuri biografice din viața părinților.** Tatăl compozitorului, Mihail Visarionovici Ciolac, s-a născut în anul 1921, localitatea Chilia – un orașel mic pitoresc ce se află în estuarul râului Dunărea. După cum a relatat V. Ciolac, tatăl său avea o pasiune deosebită pentru muzică, de mic copil visa să devină muzician. Mihail Visarionovici Ciolac cânta extraordinar la chitară și acordeon, în pofida faptului că n-a avut posibilitatea să facă studii de specialitate în domeniul dorit. La sfârșitul anilor 30 tatăl împreună cu părinții săi s-au transferat cu traiul în orașul Ismail, unde s-a întâlnit cu viitoarea sa soție și mama compozitorului. Maria Iosifovna Cojuharenco, băștinașă din Ismail, era mai tânără decât Mihail Visarionovici cu 4 ani, fiind născută în anul 1925.

**Primele amintiri muzicale.** Amintindu-și de anii copilăriei, compozitorul a menționat că în casa părintească permanent suna muzica, ca regulă acestea erau cântecele din perioada războiului. În anii 50 ai secolului trecut, Mihail Visarionovici devine conducător artistic al Casei de cultură orășenești, în același timp activând și în calitate de dirijor al corului și ansamblului de soliști. Evenimentele artistice ce se desfășurau în orășel, evident, în cea mai mare parte erau organizate de el însuși. Era o persoană foarte entuziasmată de profesia sa, anume dragostea față de muzică îi oferea puterea de a aduce bucuria în sufletele oamenilor ce-l înconjurau, de a alina tristețea atunci când aveau nevoie de susținere. Mihail Visarionovici a rămas fidel profesiei îndrăgite până-n ultimele zile ale vieții sale. Mai mult ca atât, a fost cunoscut și ca un compozitor împlinit. A compus circa 200 de cântece care se bucurau de un mare succes la public, fiind premiate de mai multe ori în cadrul diferitor concursuri pentru compozitori amatori.

Conform confesiunilor compozitorului Vladimir Ciolac, muzica îl înconjura încă din copilărie. Deseori în ospeție veneau prietenii tatălui, soliștii corului și ansamblului, pentru a repeta programul de concert. Predomina o atmosferă de lucru, se prelucrau foarte minuțios cele mai mici detalii ale cântecelor, chiar dacă apăreau unele observații, ele erau făcute cu o mare bunăvoință. Astfel, prevala o atitudine de prietenie. V. Ciolac își amintește cu nostalgie de perioada copilăriei sale relatând: ”relațiile dintre oameni erau cu totul altfel, mult mai deschise și sincere decât acum. Poate eu idealizez timpurile de atunci, dar tot ce a trecut, nouă ne pare mai bun”.

Mama compozitorului, Maria Iosifovna, și-a consacrat toată viața educației celor trei copii, care erau trei în familie. Asumându-și toate grijile gospodăriei, fiind o femeie foarte bună și blândă. Nici o dată nu se jeluia pe soarta grea, deși a trecut prin război, sărăcie și foamete, totuși permanent își păstra încrederea optimistă.

O dragoste deosebită și un simțământ de mare recunoștință poartă și până acum Vladimir Mihail pentru buneii săi din partea tatălui (cu părere de rău, părinții mamei nu i-a cunoscut din motivul că au murit devreme). Bunelul său, Visarion Alexeievici Ciolac (1893–1970), a rămas în memoria lui, îl ține minte foarte bine. El avea cu adevărat mâini de aur, deseori îi meșterea din lemn diferite jucării. Lucra în atelierul de instrumente muzicale, repara acordeoane vechi, baiane, muzicuțe (de gură). Bunica, Aculina Zaharovna (1896–1971), era o femeie foarte credincioasă, îi povestea istorii biblice și îl familiariza cu credința ortodoxă. Ea adora să transcrie fragmente din Evanghelie și făcea comentarii proprii la ele, astfel de caiete s-au acumulat într-un volum considerabil. În fiecare duminică buneii mergeau la biserică.

Unul din evenimentele cele mai frumoase care s-a imprimat în memoria lui Vladimir Ciolac este legat de Sărbătoarea Învierii Domnului. Compozitorul menționează că pregătirile pentru Sfintele Paște se efectuau cu o mare venerație, bucurie și dragoste. În familie strict se

respectau toate posturile calendarului bisericesc, dar în mod deosebit Postul Mare. În Joia din Săptămâna Patimilor, alături de bunica sa el frământa aluatul pentru cozonac. O plăcere deosebită îi aducea procesul de coacere a cozonacilor. Cuptorul se afla afară în curte, iar acolo de jur împrejur erau plantați pomi fructiferi, mirosul îmbietor al copturilor se răspândea în tot cartierul. Aroma florilor de primăvară, zumzetul albinelor și bătaia clopotelor de pe biserică, ce se auzeau-sunt cele mai uimitoare amintiri din copilărie ale compozitorului.

**Primele studii muzicale.** V. Ciolac începe să studieze la școala muzicală de la vârsta de 6 ani. Tot în acest an în Ismail a venit o comisie din Odesa pentru a selecta copiii talentați pentru școala muzicală specială *P. Stolearski*. Au fost aleși trei, printre ei se afla și micuțul Vladimir, în scurt timp el fiind înmatriculat la școala-internat, unde a început să studieze pianul. În școala-internat viitorul compozitor s-a învățat să fie de sine stătător. Fratele mai mare, Nicolai în perioada dată era student al Colegiului de Muzică din Odesa și des își vizita fratele său, ajutându-l și susținându-l așa cum putea, dorul de casă îl mistuia pe micul muzician. (Mai târziu Nicolai a absolvit Conservatorul de stat din Moldova, după cum și doctoratul în Petersburg, pe atunci Leningrad, și pe parcursul a 15 ani a activat în calitate de șef al catedrei de Culturologie din cadrul fostului Institut de Arte din Chișinău. În prezent este profesor interimar la catedra *Pedagogie Muzicală*). Cu părere de rău sau din contra, spre fericire, peste puțin timp Vladimir s-a îmbolnăvit foarte serios și mama sa a venit urgent și l-a luat acasă. Reîntorcându-se în orașul natal, își continuă studiile în școala muzicală unde învăța fratele său mijlociu Alexandru, baiantist talentat, care mai mult de 20 de ani a cântat în orchestrele de croazieră pe vapoarele turistice din Ismail.

Prima profesoară de pian a fost Luiza Nicolaevna Cuzmenco, un pedagog minunat și foarte sensibil. Compozitorul nutrește până acum un simțământ de mare recunoștință pentru faptul că i-a oferit un bagaj de cunoștințe vast, descoperindu-i spațiul nemărginit al muzicii.

După cum își amintește Vladimir Ciolac, primele tentative de a compune muzică, se manifestă încă din clasele a III-a, a IV-a, ca urmare apar niște piese pentru pian nu prea mari. Cu părere de rău, micul compozitor încă nu era inițiat în domeniul compoziției, astfel aceste creații nu s-au păstrat.

Un eveniment important care l-a marcat pe Vladimir Ciolac a constituit venirea în orașul Ismail a orchestrei simfonice. El a fost uimit de sunarea ei: ”puterea, capacitatea, diversitatea timbrală a instrumentelor, – toate acestea le auzeam pentru prima dată. Nu-mi amintesc prea bine, dar îmi pare că era uvertura din opera *Ruslan și Ludmila* de Glinka”.

**Anii de adolescență.** Aproximativ la vârsta de 14–15 ani i-a apărut dorința aprigă de a picta. În mare măsură a contribuit la formarea gustului creativ pictorul din localitate – prietenul tatălui său Mihail Criulenco. Aflându-se deseori în atelierul lui, Vladimir urmărea cu o

curiozitate neobișnuită procesul de lucru, inspirând mirosul vopselelor și al lacului ce era acolo. Văzând marea pasiune a fiului său pentru pictură, tatăl i-a dăruit un șevalet de ziua de naștere și vopsele adevărate pentru pictură. Băiatul era în culmea fericirii. Pasiunea pentru pictură era destul de serioasă, astfel Vladimir a început să frecventeze cursurile și să colecționeze albume din seria arte.

Totuși, dragostea față de muzică era cu mult mai mare, și în anul 1975, V. Ciolac a intrat la Colegiul de muzică *St. Neaga*, studiind dirijatul coral. În același timp, lui i se oferă posibilitatea să se ocupe facultativ cu compoziția. Fiind pasionat de gândul de a crea, el învață cu multă râvnă și conștiinciozitate. Primul său profesor pe tărâmul mult dorit a fost compozitorul Vladimir Bitkin.

**Serviciul militar.** În anul 1976 a fost înrolat în rândurile armatei sovietice, fiind nevoit să întrerupă învățătura pe un timp îndelungat de 2 ani. V. Ciolac și-a îndeplinit serviciul militar într-un orașel cu denumirea Crîm de lângă Feodosia, în cadrul unităților de Aviație. Iată ce-și amintește compozitorul despre această perioadă: ”spre fericirea mea, în clubul regimentului unde îmi făceam serviciul militar era un pian și aceasta a fost pentru mine un refugiu. În scurt timp am organizat un ansamblu vocal-instrumental compus din cinci oameni, cu care susțineam concerte în fața combatanților noștri și prin localitățile de prin împrejurimi. Cântecelile și aranjamentele le scriam eu singur. Cei doi ani de armată nu au trecut pentru mine degeaba: am acumulat o experiență de viață, încredere în sine, și am conștientizat foarte clar scopul vieții mele – de a deveni compozitor profesionist”.

**Revenirea la studii.** După demobilizarea din armată, în toamna anului 1978 a fost restabilit la anul doi al Colegiului de muzică. Anume toamna acestui an a jucat un rol important în viața sa, deoarece în luna noiembrie a făcut cunoștință cu o fată minunată Irina Evreinova, care de asemeni era studentă la Colegiu în clasa de dirijat coral. Iată ce relatează Vladimir Ciolac despre acest eveniment fericit al vieții sale: ”Eu mi-am întâlnit a doua jumătate, soția a devenit muza și ajutoarea mea în toate întrebările legate fie de creație fie de mediul cotidian. Stagiul vieții noastre de familie constituie circa 30 de ani”. Împreună au educat fiul Maxim, care a continuat dinastia de muzicieni a familiei, devenind un pianist profesionist.

Studiul sistematic al compoziției a început după întoarcerea din armată. Se ocupă cu Arcadii Luxemburg, pe lângă faptul că ultimul era un muzician și pedagog minunat, avea calități personale deosebite precum sunt bunătatea și sensibilitatea. În perioada de studiu la Colegiu Vladimir Ciolac compune Poemul *Ion Soltîs*, Ciclul vocal pentru bas și pian *Stenka Razin* scris în baza poeziilor lui A. Pușkin, Șase preludii mici pentru pian, Toccata pentru pian, câteva lucrări corale. Începe să participe la concertele tinerilor autori și își prezintă lucrările proprii la adunările de creație ale Uniunii Compozitorilor.



În anul 1981 susține examenele de admitere la Conservatorul de stat din Chișinău și este înmatriculat la anul I în clasa de compoziție a profesorului Pavel Rivilis. Lecțiile de specialitate se desfășurau într-un mod deosebit, și aveau loc nu în cadrul instituției de învățământ, dar acasă la profesor. Fiind un compozitor de o inteligență aparte cu trăsături umane extraordinare, cu un simț al umorului bine dezvoltat, profesorul își trata elevii ca pe proprii copii, educându-le și formându-le personalitatea. Un rol important în acest proces l-a avut faptul că, acasă la ea studenții aveau posibilitatea de a audia înregistrări. Iată ce-și amintește Vladimir Ciolac: ”pe mine m-a frapat numărul de cărți, partituri, clavire și discuri, care ocupau tot spațiu liber al camerei profesorului. Lecțiile se petreceau cu audierea obligatorie a muzicii, analiza și studierea partiturilor. În această perioadă în afară de mine în clasa lui Pavel Boris studiau compoziția încă trei studenți. Soarta fiecăruia dintre noi a evoluat evident într-un mod diferit. Ion Aldea-Teodorovici (a decedat tragic în timpul unui accident rutier în anul 1993) a devenit un compozitor vestit și interpret de cântece de estradă. Anatol Chiriac actualmente este directorul general al AsDAC, Valentin Doni – compozitor și dirijor (apropo, anume Valentin Doni a devenit primul dirijor care a condus interpretarea poemului simfonic *Psalmodia*). În primul an de studiu am înțeles imediat cât de mult eu trebuie să muncesc pentru ca să devin un profesionist bun și să ating ceva în viață. Primii doi ani nu-mi era deloc ușor, deoarece era necesar să-mi ridic nivelul cunoștințelor mele în domeniul muzicii, fiindcă am absolvit Colegiul la dirijat coral, dar nu la specialitatea teoria muzicii. Lecțiile cu domnul Rivilis m-au învățat să fiu autodisciplinat, să selectez minuțios și să lucrez amănunțit, detaliat cu materialul muzical, pentru acest fapt eu îi sunt recunoscător profesorului meu și până astăzi”.

Tot la vârsta de 25 de ani, pe lângă necesitatea de a acumula un bagaj de cunoștințe vaste, compozitorul manifestă și tendința de a crește spiritual. Acest lucru fiind caracteristic pentru persoanele care au avut în copilărie un suport spiritual bine pregătit, ca mai apoi la o vârstă matură să apară nevoia desăvârșirii spirituale. În mod deosebit vorbește compozitorul despre faptul cum își începe calea spre biserică, pronunțând: ”când eu după voia lui Dumnezeu am devenit cântăreț al corului bisericii *Sfântului Teodor Tiron* (Biserica Ciuflea)...”, ceea ce vorbește în favoarea gândirii sale pur creștinești, accentuând ideea că se lasă călăuzit de Domnul pe parcursul vieții sale. Cântând în cor, V. Ciolac pentru prima dată interpretează muzică bisericească din diferite epoci, familiarizându-se treptat, acumulând nu doar o experiență unui cântăreț de strană, dar și un material auditiv bogat, din care se inspiră ulterior. Lucrările compozitorului, bazându-se pe cunoștințele însușite, demonstrează o viziune artistică proprie, precum și un limbaj absolut individual. Iată ce menționează Vladimir Ciolac: ”Practica aceasta pentru mine a fost o adevărată revelație care a avut o influență mare asupra formării mele ca

muzician și om”. Deși în perioada anilor 80 din secolul trecut încă nu se permitea în mod liber de a frecventa biserica, totuși, compozitorul nu s-a dezis de propriile principii.

În timpul primului an de studiu sub conducerea profesorului său P. Rivilis compune un șir de lucrări pentru pian: *Șase preludii, Fantezie, Scherzo*. Este cert faptul că aceste creații sunt marcate de anumite influențe străine, deoarece reprezintă încă primele încercări de a găsi un limbaj de expresie propriu. În anul 1982, urmează *Tocata pentru pian* succedată de o *Sonată*, la fel pentru pian, care vorbește despre asimilarea formelor mai ample. Anul 1983 este marcat de crearea lucrărilor ce fac parte din cadrul diferitor genuri, compozitorul abordează domeniul muzicii de cameră, compunând *Variațiuni pentru violă, clarinet bas și pian*. Altă creație *Clopotele de Hafni* se atribuie muzicii corale și reprezintă un poem pentru cor mixt *a cappella*, pe versurile poetului A. Bacila în limba rusă. Diversitatea genurilor demonstrează un anumit grad de maturitate în domeniul compoziției. În anul 1984, în cadrul Festivalului Internațional *Zilele muzicii noi*, compozitorul prezintă o *Sonată* pentru flaut și pian.

Anul 1985 este marcat de un eveniment istoric important și anume începutul perioadei de reformare a fostei Uniunii Sovietice – așa numita ”perestroica” ce-și v-a lăsa amprenta în viața nu doar al țărilor ce au făcut parte din acest imperiu, dar și a fiecărui om. Declanșarea acestor schimbări treptat v-a aduce la modificarea nu doar a politicii ateiste, dar și la reforme economice cardinale. În noile condiții istorice create după 1985 de politica ”glasnost”, în RSSM se formează Mișcarea Democratică din Moldova (1986), devenită ulterior Frontul Popular. Acesta organizează la 27 august 1989 o mare adunare națională care impune adoptarea, la 31 august 1989 a limbii române ca limbă de stat și revenirea la alfabetul latin. O mare amploare ia mișcarea pentru promovarea valorilor naționale, se organizează cenacluri în cadrul cărora participă nu doar scriitori, dar și compozitori, printre ei fiind și colegul compozitorului, Ion Aldea-Teodorovici împreună cu soția sa cunoscuta interpretă Doina Aldea-Teodorovici.

Anul 1986 intră în istorie cu cea mai mare catastrofă umană – erupția de la stația atomică Cernobâl, despre care, spre regret, nu s-a știut practic nimeni atunci când era nevoie de protejarea oamenilor. Anume în acest an dificil Vladimir Ciolac absolvește Conservatorul (compozitorul nici nu amintește de această tragedie a umanității, deoarece caracterul său pacifist îl face să neglijeze tot ce a fost rău și să țină cont de tot ce e bun, deși din cauza catastrofei a fost afectată cel mai mult Ucraina). În calitate de teză de licență el prezintă lucrarea *Simfonia Corală* pentru cor mixt *a cappella*, alcătuită din patru părți. Examenul de licență în compoziție a fost susținut în fața comisiei de stat, președintele căreia a fost vestitul muzicolog moscovit Galina Vladimirovna Grigorieva, specialist în domeniul muzicii contemporane. Lucrarea prezentată la examen a fost apreciată cu notă maximă. Cu părere de rău, această creație așa și n-a fost

interpretată integral, cu excepția a două părți, care au fost prezentate de capela corală *Moldova* sub conducerea lui Teodor Zgureanu.

În anul 1987 Ciolac devine membru al Uniunii Compozitorilor din Uniunea Sovietică. Președintele filialei republicane ale acestei organizații în Republica Moldova din perioada dată era Vasile Gheorghe Zagorschi, un talentat muzician și pedagog, care i-a fost profesorul de orchestrație al lui Vladimir Ciolac în timpul studiilor la Conservator. Studentul a păstrat în memoria sa sentimente frumoase despre profesorul său, relatând: "De fiecare dată îmi amintesc de el cu o stimă deosebită și recunoștință profundă". La începutul anilor 90' forțele democratice au inițiat un proces legat de dobândirea independenței a Republicii Moldova. Astfel, la 23 iunie 1990 Parlamentul de la Chișinău adoptă declarația suveranității, este ales primul Președinte al Republicii, conform Constituției recent instituite a fost adoptată noua denumire a statului – Republica Moldova. Mai târziu, în urma modificărilor parvenite, în anul 1991, odată cu proclamarea Republicii Moldova ca stat independent, Uniunea Compozitorilor se transformă într-o organizație națională. V. Ciolac devine membru al acesteia.

Probabil, fiind influențat de spiritul mișcării naționale, în anul 1987 face o prelucrare a cântecului popular haiducesc *Bate-i Doamne pe ciocoi* pentru cor mixt și pian, pe baza versurilor populare. Deși avea o pasiune mai puternică pentru muzica corală, totuși, Ciolac încearcă să exploreze și un alt domeniu, în special cel al muzicii simfonice. La începutul creației sale, V. Ciolac se află, sub influența romantismului și abordează unul din genurile muzicii instrumentale. Astfel, în 1988 se reîntoarce la muzica instrumentală și compune un *Poem* pentru orchestra simfonică.

**Angajarea la serviciu.** După finisarea studiilor apare o problemă destul de serioasă, angajarea la serviciu: "Am fost nevoit să "alerg" de sine stătător și încă odată să mă conving de faptul că soarta ta e doar în mâinile tale. Cu un sentiment de recunoștință îmi amintesc despre Andrei Nicolaevici Ceban, directorul Școlii de Muzică pentru copii nr.3, care mi-a propus postul de conducător al corului de copii (mi-a prins bine diploma de la dirijat), și în același timp să conduc orele facultative de compoziție. Andrei Ceban era un mare amator de muzică corală și permanent mă bucuram de susținerea lui în toate încercările mele. Corul nostru evolua cu succes la concursurile orășenești ale corurilor școlare, ocupând locuri premiante. Cu părere de rău, odată cu decesul directorului în anul 1991, am înțeles un fapt important, că de acum înainte îmi va fi foarte greu să lucrez din mai multe motive, și am scris cerere de eliberare. Practic am rămas fără serviciu și fără surse de existență într-o perioadă dificilă a anilor 90, având deja un fiu micuț. Pe neașteptate am primit o propunere de a preda la Institutul de Arte. Omul care mi-a întins o mână de ajutor a fost compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu. Eu foarte des mă gândesc, cât este de important, când în viața ta se întâlnesc astfel de oameni care schimbă soarta spre mai bine."

Trecerea la o altă formă economică și, ca urmare, – desfășurarea unei crize economice de amploare, - a afectat toate țările care au făcut parte din fosta Uniunea Sovietică. Această perioadă atât de complicată este bine cunoscută de majoritatea oamenilor care au o vârstă ce depășesc 40 de ani, fiind ”remarcată” prin devalorizarea foarte rapidă a banilor și dispariția produselor necesare pentru existență. Evident, o lovitură puternică a fost dată potențialului cultural al Republicii Moldova, când o mare parte a oamenilor de cultură s-au pomenit fără surse de existență în urma neachitării salariilor. Astfel, devine clară situația precară, în care s-a pomenit Vladimir Ciolac împreună cu familia sa.

Până la perioada dificilă a anilor 90, grație faptului că-și începe activitatea sa în calitate de dirijor al corului de copii din cadrul Școlii de muzică, în anul 1989 compozitorul creează două cicluri corale. Primul, pentru cor mixt *a cappella*, pe versurile lui Mihai Eminescu, este alcătuit din cinci părți, fiecare parte fiind intitulată cu denumirea versului inițial al poeziilor : *O mamă, dulce mamă; Dintre sute de catarge; Cum oceanu-ntârâtat; La steaua; Se bate miezul nopții*. Adresarea la versurile eminesciene nu a fost întâmplătoare, deoarece anume în anul 1989, în urma Marii Adunări Naționale, are loc reînțoarcerea la alfabetul latin, iar imaginea poetului devine un simbol al revenirii la identitatea națională. Al doilea ciclu coral compus pentru cor feminin *a cappella*, pe versurile lui Henry Longfellow în limba rusă, este alcătuit din trei părți: *Четыре часа утра; Посмотри как гаснет пламя; Вечерний звон*.

De asemeni, compozitorul se adresează și domeniului muzicii instrumentale, creând o *Sonată pentru vioară și pian*, marcată printr-o dedicație specială vioristului Eugen Bârliba. După cum menționează V. Ciolac, începând cu anul 1989, își continuă activitatea în calitate de cântăreț, deja la biserica *Înălțarea Domnului*, fiind în același timp și ajutorul soției sale Irina Evghenievna, care îndeplinea funcția de reghent al corului. Compozitorul relatează: ”Corul nostru bisericesc a fost unul din primele colective care s-au ridicat la nivelul profesionist”, continuând: ”În anul 1990 noi am evoluat în Sala mică a Filarmonicii Naționale cu un concert de muzică bisericească organizat în cadrul Plenarei Uniunii Compozitorilor din Moldova, unde pentru prima dată au fost interpretate creații spirituale ale compozitorilor autohtoni precum T. Zgureanu, Gh. Ciobanu, V. Ciolac. Concertul a devenit un eveniment cultural al timpului, doar aceasta a fost începutul revenirii vieții muzicale spirituale din Republica Moldova, întreruptă de zeci de ani ai ateismului. În același an corul bisericii noastre a fost premiat cu locul întâi la Festivalul-concurs internațional *Cânta-voi Domnului meu*.

Schimbările produse în anii 1987–1990 au avut și efecte pozitive din punct de vedere al reînvierii credinței ortodoxe care în perioada comunistă a fost prigonită, iar cea mai mare parte a bisericilor au fost distruse intenționat, inclusiv cele de o valoare națională. Acest proces s-a produs nu doar în Moldova, ci și pe întreg teritoriul al fostei Uniunii Sovietice. Odată cu aceste

schimbări, probabil, apare posibilitatea pentru compozitor de a-și expune propriile aspirații și viziuni ce țin de muzica religioasă, fără teama de a fi persecutat. Acumulând o experiență necesară în domeniul interpretării cântărilor bisericești în calitate de interpret, V. Ciolac face o tentativă reușită de a explora un nou cadru pentru activitatea sa componistică, și anume muzica bisericească. Astfel, anul 1990 este marcat de crearea ciclului *Cântărilor de Privegheri* pentru cor mixt și soliști, în 13 părți, compus pe text liturgic în limba slavonă. Lucrarea este scrisă pentru o componență lărgită, ce cuprinde nu mai puțin de 60 coriști. Adresarea la genul cântărilor bisericești, după cum explică autorul, se datorează faptului că în perioada dată trăia momentul unei frumoase revelații a vieții spirituale din biserică.

Un alt factor care a influențat apariția opusului menționat, se datorează admirației compozitorului pentru renumita lucrare de același gen al muzicii ecleziastice semnată de S. Rachmaninov. Prima dată această creație a fost interpretată fragmentar cu mult mai târziu, deoarece în perioada vizată, din cauza problemelor de finanțare, organizarea concertelor cu implicarea unui colectiv numeros era foarte dificilă. Astfel, *Cântările de Privegheri* au fost prezentate în premieră de capela corală *Doina* sub conducerea autorului, pe data de 14 decembrie 2003 în Sala cu orgă din Chișinău.

Merită de evidențiat faptul că deși compozitorul urmează tiparul canonic, totuși, maniera liberă de tratare a elementelor compoziționale vorbește în favoarea faptului că lucrarea poate fi interpretată nu numai în cadrul serviciului divin dar și în varianta de concert, de altfel așa cum a fost interpretată prima dată. Libertatea abordării, pornește, probabil, de la structurarea *Cântărilor de Privegheri*, ce nu este atât de tranșantă și oferă totuși puțină libertate, spre deosebire de Liturghie, care reprezintă o anumită rânduială și nu presupune abateri. Compozitorii, adresându-se acestui gen, pot să-și permită o tratare mai lejeră al acestuia. V. Ciolac menționează cu regret că opusul nominalizat n-a fost interpretat integral până în zilele noastre, însă el nu-și pierde speranța să-și audă creația sa.

În anul 1992 compozitorul a fost angajat în calitate de lector superior la catedra Pedagogie Muzicală a fostei Universități de Stat a Artelor. Inițial începe să ducă orele de dirijat coral, aranjament, citirea partiturilor. În această perioadă Teodor Zgureanu, aflându-se în fruntea corului feminin *Renaissance*, îi propune compozitorului să scrie lucrări corale.

**Creațiile anilor '1990.** Fiind pasionat de muzica bisericească, V. Ciolac posedă un bagaj de cunoștințe în domeniu ce a fost acumulat treptat, compunând, tot în acest an, o lucrare în baza stihului de priceasnă pentru ziua de vineri *Mântuire ai lucrat* pentru cor mixt *a cappella*, urmată de două compoziții corale – *Heruvic* și *Mila Păcii* ce fac parte din cadrul Liturghiei. Este necesar de a marca faptul că pe lângă cele nominalizate mai sus, tot în această perioadă au fost compuse secțiuni aparte, așa cum ar fi chinonicul de duminică *Lăudați pre Domnul din ceruri* (imn

bisericesc liturgic care se cântă după *Unul sfânt...*, la sfârșitul *Liturghiei*, în timp ce se împărtășesc preoții și credincioșii), axat pe principiul de concert, două variante ale cântării *Unule născut*, după cum și *Antifonul nr.3* ce vor fi incluse ca urmare în *Imnele Sfintei Liturghii a lui Sf. Ioan Gură de Aur* (1993). Astfel, două cântări ale *Liturghiei – Lăudați pre Domnul din ceruri și Unule născut*, fiind scrise pentru cor mixt, au fost inițial prezentate ca niște lucrări aparte și înregistrate de capela corală *Doina* sub conducerea dirijorului V. Budilevski. Trebuie de menționat că V. Ciolac a compus două versiuni ale *Liturghiei*: una pentru cor feminin și soliști, iar alta pentru cor mixt, ambele fiind bazate pe text liturgic. În manuscrisul partiturii corale compozitorul scrie o dedicație specială pentru Teodor Zgureanu. Premiera ciclului liturgic a avut loc la 6 mai 1994, în cadrul Festivalului Internațional *Zilele muzicii noi*. Versiunea pentru corul feminin fiind interpretată de corul *Renaissance* la Muzeul Național de Istorie a Moldovei și înregistrată mai târziu la Radio Moldova. Tot în anul 1993 a apărut și versiunea pentru cor mixt *a cappella*, necesitatea ei fiind dictată de faptul că unele compartimente din *Liturghie* erau cântate și în timpul slujbelor de la biserică *Înălțarea Domnului*, corul având o componență mixtă.

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* cuprinde 14 cântări stabile, plasate în ordinea prescrisă de Serviciul Divin fiind suplimentate de stihul *Mântuire ai lucrati* și două polihronioane (*Pre marii Domni, Mulți ani*). În adaos sunt incluse variantele cântărilor *Unule născut* (nr. 2), *Mila păcii* (nr. 2) și *Pre Tine Te lăudăm* (nr. 2). Datorită textului canonic și structurării liturgice stricte, *Imnele Sfintei Liturghii* de V. Ciolac aparțin domeniului muzicii religioase de filieră ecleziastică, în pofida faptului că premiera lucrării s-a produs în condițiile interpretării scenice de concert. Cercetătoarea E. Mironenco relatează: ”Deși citate concrete din cântările bisericești vechi în creațiile lui V. Ciolac lipsesc, totuși, particularitățile cântării *znameni* se sesizează grație monodiei ascetice, metrului alternant, mișcărilor de secundă, ”alunecărilor”, diatonicii de tip formule, cu o structură modală alternantă caracteristică pentru scara sonoră din Obihodul bisericesc” [151, p.107]. În ceea ce privește forma *Liturghiei*, putem evidenția faptul că este una tradițională, fiind structurată conform tiparului canonic.

Tot în anul 1993, V. Ciolac compune și o altă cântare bisericească intitulată *Binecuvintează* pentru cor mixt *a cappella*. Lucrarea nominalizată face parte din cadrul slujbei de Priveghere și este axată pe textul psalmului 102 *Binecuvintează, suflete al meu, pe Domnul și toate cele dinlăuntrul meu, numele cel sfânt al Lui* .

În anul 1995 devine conducătorul corului mixt studentesc, numit în memoria compozitorului Gavriil Musicescu – o personalitate marcantă pentru cultura muzicală națională, baștina căruia a fost la fel orașul Ismail. Pentru V. Ciolac acest fapt joacă un rol important: ”eu tot timpul m-am mândrit și sunt mândru că sunt conaționalul său”.

Tot în această perioadă compozitorul manifestă un interes deosebit față de genurile muzicii catolice, astfel, una din primele lucrări ce marchează apariția unui șir însemnat de lucrări în acest domeniu este *Miserere*, pentru cor feminin *a cappella*. Opus-ul a fost compus în anul 1995 și tot în acest an interpretat în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* de corul *Renaissance* dirijat în premieră de T. Zgureanu. *Miserere* este denumirea în latină a psalmului 50 (51), care face parte din cultul liturgic catolic, fiind unul dintre psalmii de penitență din tradiția latină. Textul se atribuie la psalmii ce se citesc obligatoriu, mai ales în perioada Postului Mare, considerându-se potrivit pentru redarea stării de pocăință a credincioșilor (în tradiția ortodoxă are aceeași semnificație și se citește la fel în cadrul slujbelor de seară fiind inclus obligatoriu și în alte evenimente bisericești). Treptat, însă, devine popular fiind inclus și în diferite evenimente cu ocazia sărbătorilor religioase sau alte manifestații ce fac parte din cultul catolic, utilizat frecvent grație spiritului său de umilință. Mai târziu, V. Ciolac a creat și versiunea pentru cor mixt oferind posibilitatea interpretării și formațiilor corale cu o componență mixtă.

Lucrarea ce urmează este *Requiem*. Ea la fel se înscrie în cadrul genurilor muzicii catolice și există tot în două versiuni: una pentru cor feminin, două soliste (*soprano* și *mezzo-soprano*) și orgă, iar alta – pentru componență mixtă a corului, cu păstrarea solistelor și orgii. *Requiemul* a fost compus în anul 1995 și tot în acest an interpretat în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* de corul *Renaissance* dirijat la fel în premieră de T. Zgureanu. *Requiemul* constituie o creație amplă alcătuită din 10 părți în baza textului canonic în limba latină, în care pot fi urmărite anumite legături cu tradițiile ce pornesc din perioada Barocului. Una din ele se manifestă vădit grație tonalității *d-moll* pe care se axează compozitorul, fiind una din tonalitățile dramatice din punct de vedere a semanticii sale, iar alta se imprimă prin figurile retorice utilizate de către autor pe parcursul lucrării, constituind o abordare inovatoare a unor formule vechi, dar într-un context nou. Apariția *Requiemului* nu este legată de un eveniment anume din viața compozitorului, dar, după cum menționează cercetătoarea E. Mironenco, ”dorința insistentă de a scrie *Requiem* este provocată de tendința de a reflecta dezideratul eshatologic, caracteristic în această perioadă pentru majoritatea artiștilor și condiționată de tulburările mondiale, opoziția spirituală și fizică, adică ”tabloului tipologic al catastrofei”(S. Bulgakov)” [148, p.107].

Tot în anul 1995 V. Ciolac devine Laureat al concursului de compoziție al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, deținător al Premiului Concursului de compoziție consacrat aniversării de 50 de ani ai UNESCO și ONU desfășurat la Chișinău.

În anul 1997, fiind conducătorul corului mixt studentesc primește invitație de a participa împreună cu colectivul său, la Concursul internațional *G. Dimitrov*, care s-a desfășurat în Bulgaria, orașul Varna. Compozitorul relatează: ”Noi cu demnitate am trecut prin această încercare devenind laureați și obținând locul trei”. Mult timp, V. Ciolac pe parcursul anilor

1995–2003, activează în calitate de conducător al corului studentesc și are posibilitatea să interpreteze un șir impunător de creații din spațiul diferitor culturi și epoci, începând cu miniaturi corale până la compoziții monumentale, precum *Missa c-moll* lui W.A. Mozart, *Missa G-dur* de F. Schubert, *Missa di Gloria* de G. Puccini, oratoriul *Noaptea Sfântului Andrei* de T. Zgureanu, cantate *Dimitrie Cantemir* de S. Lungul și *Cine scutură roua* de V. Zagorschi, *Stabat Mater* de V. Ciolac, etc.

Anul 1997 este marcat și de crearea lucrării *Stabat Mater* pentru cor și orchestra de coarde. Compozitorul la fel scrie două versiuni ale creației date, prima, pentru corul feminin, a fost interpretată pe data de 25 martie, anul 1998, de corul *Renaissance* susținută de orchestra de cameră a Teatrului Național *Mihai Eminescu* dirijat de A. Dmitrovici. Versiunea a doua, pentru componența corului mixt, orchestra de coarde și orgă a sunat cu mult mai târziu, abia în anul 2005, cu ocazia *Zilei internaționale a muzicii* în interpretarea colectivelor corale *Moldova*, *Credo* și Orchestra de Cameră dirijată de autor, în incinta Sălii cu Orgă. Pe lângă prezentările menționate, compoziția nominalizată a fost interpretată nu doar în Republica Moldova, dar și în țara vecină, Ucraina în orașul Simferopol. Este necesar de a remarca faptul că nu numai creația dată, ci și majoritatea lucrărilor corale ale lui V. Ciolac sunt interpretate în diferite țări europene. Compozitorul a consacrat *Stabat Mater* soției sale Irina, motivul unei astfel de dedicații este legat, probabil, de dorința redării a încercărilor grele prin care trece o mamă. *Stabat Mater* reprezintă o lucrare vocal-instrumentală ce se înscrie în cadrul genurilor spirituale ample de concert fiind alcătuită din 12 părți, imaginea principală fiind legată de reflectarea chipului Maicii Domnului și constituie reperul semantic al acestei creații. Relatarea într-o formă poetică a suferințelor Maicii care se află lângă Crucea Fiului său constituie esența *Stabat Mater*. Totodată datorită folosirii limbii latine textul are și o semnificație sacrală pentru V. Ciolac. Autorul evidențiază latura spirituală tratată sub aspectul unui concept individual ce se înscrie în cadrul timpului nou zugrăvind un tablou plin de emoții impresionante, cutremurătoare, conturând o stare psihologică aparte. În acest sens opusul compozitorului V. Ciolac este o realizare substanțială ce contribuie la restabilirea echilibrului spiritual și cultural al societății venind cu un suport persistent inspirat din formele vechi ale muzicii ecleziastice. Totodată, lucrarea continuă tradițiile legate de tematica mariologică din cadrul diferitor culturi, perpetuând chipul Maicii Domnului.

În anul 1998, V. Ciolac compune o piesă prin care se abate pentru puțin timp de la genurile muzicii catolice și revine la un subiect cu o semnificație specială și o tentă filosofică, abordând în calitate de suport literar poezia lui Mihai Eminescu *Se bate miezul nopții*. Deși a apărut aproape cu un secol mai devreme (în volumul din 1883) decât lucrarea lui V. Ciolac, totuși, poezia constituie un vers, actualitatea căruia se va menține pe parcursul mai multor secole,



grație expresiei concentrate a cugetării filozofice eminesciene. Cuvintele îndelung alese și cizelate, bogate în metafore și simboluri cu mare forță de semnificare și evocare, exprimă sonorități ce imită muzica sferelor. Tematica abordată de autor este legată de ”viață și moarte” conturată de M. Eminescu, evident, într-o formă relevantă – prin prisma simbolurilor. Lucrarea *Se bate miezul nopții* a lui V. Ciolac a fost compusă pentru cor feminin și orchestră de cameră, fiind interpretată de corul *Renaissance*, dirijat în premieră de T. Zgureanu, pe data de 10 octombrie 1998, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău.

În anul 1999 V. Ciolac temporar renunță la genul muzicii corale atât de îndrăgit, adresându-se domeniul muzicii instrumentale și compune cu ocazia jubileului a 2000 de ani de la apariția creștinismului, o piesă intitulată *Psalmodia* pentru orchestra simfonică. Lucrarea a fost interpretată de orchestra Filarmonicii Naționale, sub bagheta dirijorală a lui V. Doni, colegul autorului. Viziunea originală a compozitorului se manifestă în primul rând prin faptul compunerii opusului instrumental, reprezentând în acest sens o tratare inovatoare în ceea ce privește forma de relatare a materialului muzical. Deși compozitorul nu se axează pe text, totuși, modul de expunere, mișcarea și departajarea structurilor sonore pe parcursul lucrării poate fi echivalate cu un rând (stih) al textului prozodic sonorizat într-o manieră de interpretare a recitativului liturgic (psalmodie). Forma piesei orchestrale reproduce structura poetică (neversificată) a unui psalm, fiind divizată în presupusele strofe care la rândul său sunt alcătuite din versuri. Astfel, *Psalmodia* reprezintă prima încercare a compozitorului de a se adresa tematicii religioase în cadrul unei creații pur instrumentale, predestinată pentru interpretarea de concert, dar în care se sesizează conturul unui text presupus.

În același an V. Ciolac compune o lucrare intitulată *Stampă* care înscrie la fel în domeniul muzicii simfonice, însă cu o componentă puțin mai redusă, predestinată pentru cvintetul de coarde. Însăși denumirea creației nominalizate sugerează ideea că autorul nu rămâne indiferent nici de sfera subiectelor ce se atribuie spațiului artei plastice. Prin această lucrare V. Ciolac face o aluzie la imaginea obținută printr-o metodă neobișnuită de redare – prin imprimare, amintind de tematica abordată de compozitorii impresioniști.

Anul 1999 este marcat și de apariția unei compoziții corale, domeniul îndrăgit al autorului; astfel, se reîntoarce la genul muzicii catolice compunând piesa *Ave Maria*. Ea a fost prezentată publicului meloman de corul *Renaissance* dirijat în premieră de T. Zgureanu. Evenimentul care făcea parte din cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, s-a desfășurat pe data de 6 iunie, anul 2000, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău.

Lucrarea este scrisă pentru cor feminin și orchestra de cameră, care include grupul instrumentelor de suflat (flaut, oboi, clarinetul fagot,) percuție (vibrafon) și grupul de corzi

limitându-se doar la vioarele I și violoncele. Subiectul rugăciunii relevă episodul evanghelic al Bunei Vestiri și oglindește în special momentul culminant al salutării Mariei de către Arhanghelul Gavriil, ce-i aduce vestea că Ea va fi Maica Mântuitorului. Această scenă biblică este redată în cultul catolic prin prisma rugăciunii strălucitoare *Ave Maria* (în ortodoxie o analogie este rugăciunea *Preasfântă Născătoare de Dumnezeu, bucură-te*). Compozitorul V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală, creând o lucrare vocal-instrumentală de dimensiuni mici, în care rolul principal îl joacă corul. În același timp, autorul propune o viziune contemporană asupra rugăciunii, păstrând interpretarea în limba latină și textul integral V. Ciolac accentuează prin acest fapt apartenența rugăciunii la una din confesiunile creștine –cultul catolic.

**Creațiile anilor '2000.** Pentru o activitate prodigioasă în domeniul culturii muzicale, în anul 2000 i s-a conferit înaltul titlu de Maestru în Artă. Acest an este marcat și de adresarea repetată a compozitorului la genul muzicii instrumentale: a fost compus un *Adagio* pentru orchestra de coarde (cvintet) intitulat *Noapte de Crăciun*. Lucrarea fiind interpretată mai târziu în anul 2002 sub bagheta dirijorului M. Secichin. În acest caz V. Ciolac abordează un subiect bine cunoscut pentru întreaga lume creștină. Piesa face parte din creațiile cu o tematică religioasă, dar care se înscrie în cadrul muzicii laice, predestinate pentru interpretarea de concert. Componenta camerală, dimensiunile mici, imaginea muzicală unică vorbesc în favoarea faptului că din punct de vedere a formei ea poate fi tratată ca o piesă instrumentală. Compozitorului îi reușește să ilustreze foarte bine în perimetrul lucrării date frumusețea neobișnuită a Noptii de Crăciun, legată de Sărbătoarea Nașterii Domnului, zugrăvind tabloul stelei ce luminează pe cer, peisajul de iarnă, unde zăpada albă joacă cu mii de diamante reflectate în razele stelelor. Toate acestea contribuie la redarea sentimentului de bucurie și savurarea evenimentului cel mai important, minunea Nașterii Pruncului Dumnezeiesc.

În anul 2001 V. Ciolac compune o lucrare corală nouă intitulată *Laudate Dominum*, dedicată profesoarei de dirijat coral, Lidia Axionova. Ca și în majoritatea compozițiilor de acest fel, scrie două versiuni: prima fiind predestinată pentru cor feminin și orgă, iar a doua pentru cor mixt. Premiera a avut loc pe data de 4 iunie 2001, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, cântarea fiind interpretată de corul *Credo* dirijat de V. Boldurat. Faptul utilizării orgii care este unicul instrument din cadrul partiturii, îndeplinind rolul de acompaniament, mărturisește în favoarea adresării autorului la elementele specifice ale cultului catolic. Deși V. Ciolac face o tentativă de a folosi cele mai semnificative caracteristici ce țin de tradițiile muzicii religioase, totuși, materialul muzical demonstrează apartenența la genul muzicii de concert și nu presupune interpretarea în cadrul serviciului divin.

Textul în baza căruia este compusă lucrarea face parte din Biblie (Cartea psalmilor), constituind psalmul 116 (117). Compozitorul expune textul într-o formă versificată, dat fiind faptul că *Laudate Dominum* face parte din Slujba de seară al cultului catolic – *Vespers*. Este o lucrare vocal-instrumentală, corul îndeplinind evident funcția principală în definirea semanticii creației date, iar orga reprezentând un fundal instrumental destul de impozant ce a contribuit la desfășurarea unui tablou maiestos. Abordarea textului tradițional al psalmului în limba originală, latină, după cum și prezența instrumentului tradițional pentru muzica religioasă catolică confirmă apartenența catolică a creației *Laudate Dominum*.

Tot în acest an 2001 se adresează pentru prima dată unui nou domeniu – muzicii vocale de cameră compunând o romanță pentru bariton și pian intitulată *Răsai asupra mea*. Compozitorul se reîntoarce în lucrarea menționată la versurile marelui poet Mihai Eminescu. Revenirea la poezia eminesciană vorbește în favoarea faptului că V. Ciolac cunoaște creația clasicului român și rămâne profund impresionat de operele literare ale poetului. Romanța a fost editată ulterior în culegerea de cântece intitulată *Ah, cerut-am de la zodii* pe versurile lui Mihai Eminescu.

Anul 2002 este marcat de apariția unei compoziții pentru orchestra simfonică intitulată *Memoria*, dedicate tatălui său Mihail V. Ciolac, care a jucat un rol important în viața compozitorului. Titlul oferit de autor vorbește de la sine. Este cert faptul că, amintirile despre părintele său vor fi păstrate cu multă stimă, pietate, dragoste în memoria fiului, care fără îndoială este plin de recunoștință pentru dragostea, grija și bucuriile ce i s-au oferit. Premiera a avut loc pe data de 15 iunie 2002, în incinta Centrului de Cultură *Ginta Latină* din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, lucrarea fiind interpretată de orchestra Teleradio Moldova sub bagheta dirijorului Gh. Mustea.

În anul 2003 la Chișinău s-a desfășurat Concursul Coral Internațional, la care au fost invitați membrii ai juriului din diferite țări: România, Franța, Suedia. Printre numeroasele colective corale venite de peste hotare, la concurs a participat și corul Academiei de Muzică (în prezent AMTAP) condus de V. Ciolac, ca urmare au obținut o performanță apreciabilă, ocupând locul întâi în categoria corurilor de cameră, ”și aceasta a fost o victorie comună”, remarcă dirijorul.

Astfel, pe lângă activitatea sa prodigioasă în calitate de compozitor, V. Ciolac se manifestă și ca un dirijor de cor cu o calificare înaltă. În perioada specificată, a fost invitat să conducă capela corală *Doina* și în scurt timp, aproximativ trei luni, a pregătit un program serios susținând un concert în incinta Sălii cu Orgă. ”După părerea mea, programul era interesant și destul de complicat: prima parte fiind constituită din creații *a cappella*, preponderent lucrări din domeniul muzicii contemporane europene și moldovenești. În a doua parte a sunat *Missa nr.2 G-*

dur pentru cor, soliști și orchestra de coarde de F. Schubert. Concertul a fost foarte cald primit de public”, își amintește V. Ciolac.

Anul 2003 este marcat de compunerea primei versiuni a *Magnificatului* – creație de dimensiuni ample alcătuită din 7 părți. Premiera a avut loc pe data de 5 martie 2003, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, lucrarea fiind interpretată de corul *G. Musicescu* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice dirijat de V. Ciolac. Prima versiune a *Magnificatului* a fost scrisă pentru cor mixt, soliști și orgă, cea de-a doua fiind compusă peste un an, în 2004. Compozitorul păstrează componența vocală, însă, înlocuiește orga cu orchestra simfonică. Versiunea a doua a fost prezentată pe data de 27 ianuarie 2005 de corul *Credo*, condus de V. Boldurat; de asemenea, mai târziu are loc înregistrarea acesteia în interpretarea capelei corale *Moldova*, dirijată de V. Budilevschi și orchestra simfonică a Companiei Teleradio-Moldova, dirijată de O. Palymski. Conținutul lucrării relatează un eveniment important din viața Maicii Domnului fiind legat de subiectul Bunei Vestiri. *Magnificat* reprezintă una din cele mai timpurii cântări creștine, creată de Sf. Cosma în sec. VIII. *Magnificat anima mea Dominum* (*Mărește sufletul al meu pre Domnul*) este imnul din Testamentul Vechi pe care îl rostește Maria în timpul întâlnirii Sale cu Elisaveta după Buna Vestire. Preamărirea Preasfântei Fecioare a devenit totodată imn pentru Cea, pe care de acum o vor ”slăvi toate neamurile”.

În cadrul cultului catolic evenimentul dat este reflectat în slujba de seară, relevând momentul central al acesteia. *Magnificat* face parte din *Officium divinum*, în care locul central îl ocupă psalmii și așa numitele ”cântece” (cantic consacrat unei anumite persoane biblice), pe baza textelor din Biblie și poartă un caracter de imn. Inițial, aproximativ din secolul XIV, *Magnificat* există ca formă integrală a cântării gregoriene cu mai multe voci, treptat, însă, se transformă într-un gen artistic al muzicii de concert. Lucrarea lui V. Ciolac reprezintă o tratare nouă a genului tradițional, fiind amplasată deja în perimetrul spațiului sacral nou de la confluența secolelor XX–XXI. Adresarea la acest gen semnalează o reînviere a genurilor canonice ale muzicii creștine, ce înscrie o filă nouă în cadrul artei contemporane autohtone. Totodată lucrarea descoperă cele mai esențiale laturi ale chipului Maicii Domnului, perpetuând imaginea Ei în tabloul culturii muzicale autohtone contemporane.

Limbajul muzical utilizat de autor demonstrează prezența amprentei cântărilor bizantine prin predominarea intervalelor de cvartă și cvintă, în special, mișcarea lineară și cea cu paralelisme, de asemenea se întâlnește și aplicarea principiului responsorial. Toate acestea conferă o tentă arhaică și în același timp confirmă legătura cu muzica religioasă veche precum și păstrarea parțială a tradițiilor ei. Trăsăturile contemporane ale scriiturii se manifestă în lucrarea data mai mult în cadrul limbajului armonic prin utilizarea consunărilor de cvartă și secundă, după

cum și schimbarea frecventă a reperelor armonice. V. Ciolac a compus o lucrare în baza tradițiilor ce țin de tratarea textului canonic, în același timp utilizând un limbaj contemporan. Totodată se reliefează și unele particularități constante pentru genul de *Magnificat* cu ar fi: temeul, ce-l constituie textul canonic (consacrat Proslăvirii Maicii Domnului), limba latină ca reprezentare a confesiunii creștine inițiale, gen de dimensiune amplă, rolul predominant al corului, ca urmare lucrarea fiind clasificată în domeniul muzicii corale. V. Ciolac utilizează în calitate de suport imnul de Proslăvire a Maicii Domnului în limba latină, totodată, provoacă interes modul de amplasare a verseturilor în cadrul arhitectonicii muzicale. Se merită de a menționa faptul că, structurarea stihurilor în perimetrul lucrării sunt mai aproape de varianta ce se interpretează în biserica ortodoxă.

Anul 2003 este marcat de un eveniment regretabil, decesul lui Vasile Zagorschi personalității notorie a culturii naționale – compozitor care a adus un aport considerabil la dezvoltarea artei naționale muzicale, fiind cunoscut nu doar în spațiul culturii autohtone, dar și peste hotarele țării. Un pedagog extraordinar care a educat o pleiadă întreagă de compozitori și artiști, oferind cu multă dăruire de sine cunoștințe atât în domeniul compoziției, cât și orchestrației, citirii partiturilor. V. Zagorschi, a fost un compozitor cu nivel de cunoștințe înalte, muzician cu intelect polivalent, un bun cunoscător al mai multor limbi, posedă franceza la perfecție, o persoană cu un simț extraordinar al umorului. V. Ciolac fiind nu doar unul din studenții care au avut fericirea să învețe la un profesor atât de erudit, ci și coleg de breaslă care a comunicat și a activat alături de o personalitate remarcabilă. În memoria acestui mare muzician V. Ciolac compune în anul 2004 un ciclu de piese pentru orgă intitulat *Le tombeau*. Trebuie de menționat faptul că nu întâmplător denumirea lucrării este dată în limba franceză, deoarece autorul știa foarte bine despre pasiunea profesorului pentru această limbă. Traducerea în română semnifică *Mormânt*, acest titlu amintește despre Suita pentru pian a compozitorului francez M. Ravel – *Le tombeau de Couperin*, prin care aduce un omagiu marelui maestru și totodată prietenilor căzuți pe câmpul de luptă în timpul Primului Război Mondial. Premiera ciclului *Le tombeau* de V. Ciolac a avut loc pe data de 15 martie 2004 în interpretarea Anei Strezeva, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*.

V. Ciolac este un compozitor care pe parcursul activității sale se preocupă nu numai de cunoașterea creației marilor compozitori care au adus un aport important în dezvoltarea artei naționale, ci și de interpretarea lucrărilor muzicale mai puțin cunoscute. Astfel, el face o transcripție pentru pian și cor mixt a cantatei *Ștefan Cel Mare*, compusă de Șt. Neaga pentru orchestră simfonică. Pe data de 2 iunie 2004 această versiune a cantatei a fost interpretată de capela corală *Doina*.

Tot în acest an V. Ciolac, continuă să abordeze genul muzicii instrumentale. Urmând într-o oarecare măsură exemplul clasicului național, se adresează la tezaurul autohton, de data aceasta compune o lucrare inspirată din folclorul moldovenesc, intitulată *Capriciu moldovenesc* pentru clarinet și pian. În continuare, V. Ciolac se reîntoarce la orgă – instrumentul pe care reușește să-l îndrăgească în procesul de compunere a *Dyptychului* pentru orgă și orchestra de coarde. Premiera a avut loc peste un an, la 24 martie 2005, în interpretarea Anei Strezeva și Orchestrei naționale de cameră dirijată de M. Secichin.

În anul 2005, se reîntoarce la domeniul muzicii corale, abordând genul de concert din cadrul cântărilor bisericești ce se atribuie bisericii ortodoxe. Compune concertul coral *Hristos a Înviat*, textul (troparul Învierii) pe care se axează, fiind în limba rusă. Este o lucrare cu un caracter solemn, plin de măreție și bucurie, care se obține grație mijloacelor de expresie utilizate de compozitor, cum ar fi – măsura de 4/4, conturarea tonalității *D-dur*, predominarea intervalelor de cvartă, mișcarea just proporționată cu pătrimi și optimi. Toate acestea contribuie la crearea atmosferei de solemnitate, în strictă corespondență cu momentul sacral ce se desfășoară în timpul sărbătorii Învierii Domnului, care se mai numește în biserica ortodoxă ”Sărbătoarea sărbătorilor”. Acest fapt vorbește despre importanța deosebită a acestui eveniment din cadrul cultului bisericesc. În anul 2006 Concertul a fost interpretat de corul *Credo*, în cadrul Festivalului internațional din or. Hajnowca, Polonia.

Anul 2005 a fost marcat de apariția unei lucrări ce se atribuie muzicii camerale, *Sonatinei* pentru fagot și pian, interpretate de V. Taran (fagot) și N. Lazicov (pian) la 24 iunie 2005, în incinta Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Prezentarea compoziției nominalizate s-a produs în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*. Tot în perioada specificată a fost compusă lucrarea *Luttuoso* pentru orchestra de coarde, dedicată lui Efim Bogdanovschi, o personalitate marcantă a culturii muzicale naționale, un reputat dirijor, pedagog ce a educat un număr considerabil de discipoli. Lucrarea a fost interpretată la 10 decembrie 2006 în incinta Sălii cu Orgă cu ocazia concertului organizat în memoria lui Efim Bogdanovschi. Dedicăție maestrului de cor se explică prin faptul că muzicienii au colaborat pe parcursul mai multor ani: conform afirmațiilor compozitorului, el a fost membru al Corului de cameră sub conducerea lui E. Bogdanovschi din perioada anilor de studenție.

Între anii 2006 și 2007 a condus corul de bărbați al Mănăstirii Căpřiana, iar din 2007 și până-n prezent V. Ciolac activează în calitate de reghent al corului masculin Mihail Berezovschi din biserica Întâmpinarea Domnului de pe lângă Universitatea de Stat din Chișinău. Tot în anul 2006 cu ocazia jubileului compozitorului de 50-de ani, în incinta Sălii cu Orgă s-a desfășurat concertul de autor. Au fost interpretate fragmente din *Priveghere* (dirijor Ilona Stepan), câteva coruri în interpretarea corului *Credo* (dirijor Valentina Boldurat), un șir de compoziții camerale-

instrumentale. În finalul concertului a sunat *Magnificat* pentru cor, soliști și orchestră sub conducerea autorului. ”Vreau să accentuez atmosfera creativă, călduroasă, care domina în colectivele Sălii de Orgă și atitudinea benefică a administrație și personal al directoarei doamnei Larisa Zubcu” – menționează compozitorul. Anul 2006 este marcat și de apariția unei cântări bisericești ortodoxe în limba slavonă *От юности моя* (*Din tinerețele mele*) care aparține genului de antifoane ale treptelor sau ale ehurilor, reprezentând ultimul antifon al glasului 4.

În anul 2007 devine conferențiar (docent) al Academiei de Muzică. Tot în acest an V. Ciolac compune lucrarea *Salve Regina* ce se înscrie în paradigma muzicii religioase consacrate tematicii mariologice, fiind scrisă pentru cor, soliști și orchestră. Compozitorul face un gest remarcabil consacrand partitura dată memoriei maicii sale Maria, dovedind prin acest fapt stima și dragostea față de cea care i-a dăruit viață. V. Ciolac selectează din cele patru antifoane consacrate Maicii Domnului anume *Salve Regina*, deoarece textul antifonului ilustrează tabloul măreț al Încoronării Preasfântei Fecioare Maria în cer, ca regină a cerului și a pământului. Anume acest eveniment fiind punctul culminant al misterelor legate de Preasfânta Maică.

Ca una din particularitățile specifice pentru antifoanele marianice se evidențiază principiul *varietas* ce se manifestă în lucrarea dată la toate nivelurile muzicale, începând cu organizarea materialului sonor, armonie, abordarea modală (aluziile modale temporare) și finisând cu forma, care demonstrează la fel o structură strofică variată. Unul din elementele ce reprezintă o constantă în cadrul creației nominalizate se afirmă laitritmul (pătrimea cu punct și optimea) ce predomină pe parcursul materialului sonor, oferind o diversitate de nuanțe în ceea ce privește caracterul muzical și totodată reliefând principala latură al lucrării – Proslăvirea Maicii Domnului. *Salve Regina* de V. Ciolac reprezintă un exemplu de antifon contemporan.

În 2008 pentru aportul său adus în dezvoltarea și propagarea muzicii ecleziastice a fost decorat cu ordinul bisericesc Ștefan cel Mare și Sfânt. Pe lângă activitatea sa componistică V. Ciolac este preocupat și de prelucrarea lucrărilor cunoscute, după cum și de orchestrație aducând în repertoriu colectivelor corale creațiile autorilor din trecut. ”În anul 2010 în biografia mea creativă s-a petrecut un eveniment deosebit. Încă din anii de studenție eu foarte mult vroiam să ascult muzica ”otrăvitorului” lui Mozart – Antonio Salieri. Într-adevăr, el a fost un om invidios și fără talent? Acest gând mă frământa și m-a absorbit totalmente, dar nici un fel de note nu puteam să gădesc. Absolut întâmplător, într-o discuție cu muzicologul Elena Nagacevski am început să vorbim despre Salieri și ea mi-a promis că-mi v-a aduce notele din SUA. Am comandat clavierul *Requiemului*. La începutul anului 2009 notele mi-au fost dăruite cu multă bună voință. În aprilie al aceluiași an am început să fac orchestrația, și deja în luna august am finisat cu bine acest lucru. Acum trebuia să captivez cu ideea interpretării *Requiemului*

conducerea Sălii cu Orgă, și mie mi-a reușit acest lucru. Premiera a fost programată pentru 2 martie 2010 în cadrul festivalului *Mărțișor*. Pe lângă *Requiem* în program a fost inclus Concertul pentru orgă și orchestră de A. Salieri. În concert au participat: Corul de cameră sub conducerea Ilonei Stepan, soliștii: T. Costiuc (soprano), L. Marin (mezzo), S. Pilipețchi (tenor), O. Țîbulico (bas), A. Strezeva (orgă), Orchestra de cameră a Sălii cu Orgă, dirijor V. Ciolac. Concertul s-a desfășurat cu un mare succes și a trezit un interes deosebit în societatea muzicală și amatorii muzicii. În iulie anului 2010 am reușit să înregistrez această uimitoare lucrare la Radiou în interpretarea capelei corale *Moldova* și orchestrei simfonice a Companiei Publice Teleradio-Moldova. Eu sunt fericit că într-o oarecare măsură am reușit să resping clevetirea și acuzația adusă pe nedrept deosebitului compozitor și pedagog A. Salieri, mai ales că în anul 2010 s-au împlinit 260 de ani de la nașterea sa” – relatează compozitorul.

Urmând un alt exemplu al marelui compozitor, V. Ciolac tot în perioada specificată își realizează încă un vis artistic al său legat de studierea culturii exotice a Spaniei, astfel abordează un nou gen – *Folia* și compune o lucrare pentru orchestra de corzi cu aceeași denumire. Un dans de proveniență portugheză (aproximativ sec. XVI) bine cunoscut în Europa de Vest. ”*Folia*, după mărturisirea autorului, inițial era prevăzută ca un ciclu de variațiuni clasice după tipul ciclului lui Antonio Salieri. Rezultatul însă a depășit această tentativă modestă” [39, p.50]. ”Succesivitatea secțiunilor variațional-tematice cu cele de divertisment ale pasajelor secvenționale este menită să ne rețină în ambianța esteticii sonore a epocii clasicismului, pe când efervescența imaginilor ne face să ne regăsim cu gândul și în splendoarea Sevillei lui G. Bizet, și în forfota veselă a iarmarocului cu Petrușka în centru al lui I.F. Stravinski (deși complet lipsită de ironia sarcastică a acestuia)” [39, p. 51].

Tematica spaniolă continuă cu cele *Patru sonete* pe versuri de Lope de Vega, scrise pentru voce-*bas* și pian. Primii interpreți al acestui ciclu au fost cântărețul-bas Oleg Țîbulko și fiul compozitorului pianistul Maxim Ciolac. Evident, conținutul versurilor ce se reliefează în cele patru sonete selectate de V. Ciolac, relevă sentimentul dragostei, care, în același timp, aduce cu sine și chinuri: *О женщина.., О как нехорошо.., Терять рассудок.., Уйти и не уйти...* Compozitorul ”se adresează aici unei alte surse de inspirație și anume stilului recitativ și pianistic al lui M. Ravel” [36, p. 52].

Pe parcursul activității sale de pedagog, pe care o desfășoară în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice la catedra Pedagogie Muzicală, V. Ciolac predă orele de dirijat coral, fiind angajat prin cumul și la catedra Muzicologie și compoziție, susținând cursurile de compoziție, orchestrație, citirea partiturilor. În anul 2012 V. Ciolac, a împlinit 20 ani de activitate în domeniul pedagogiei muzicale, pe parcursul acestei perioade clasa profesorului au absolvit aproximativ 60 de studenți (47 la dirijat și 3 la compoziție).



Maxim Ciolac, fiul compozitorului, a absolvit cu succes în anul 2010 Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, catedra Pian special, clasa profesorului Anatolie Lăpăcuș. După spusele lui V. Ciolac, ”evenimentul legat de absolvirea Academiei a devenit unul dintre cele mai îmbucurătoare pentru întreaga noastră familie”.

În 2012 compozitorul se adresează unui gen de dimensiuni ample ce se atribuie domeniului său îndrăgit și anume muzicii corale, scriind *Messe* în 6 părți. Premiera a avut loc pe data de 31 octombrie 2012, în incinta Sălii cu orgă, creația fiind prezentată publicului chișinăuian în interpretarea Corului de cameră (conducător artistic I. Ștepan), Orchestrei de cameră, A. Strezeva (orgă), și soliștii – T. Costiuc (*soprano*), L. Marin (*mezzo-soprano*), S. Pilipețchi (*tenor*), A. Oțean (*bas*). *Messe* compusă de V. Ciolac reprezintă o lucrare ce se încadrează în ramura muzicii religioase de concert, deși genul abordat de autor aparține muzicii bisericești de tradiție catolică. Lucrarea nominalizată înscrie o filă deosebit de importantă în creația componistică a lui V. Ciolac, dovedind o maturitate în ceea ce privește expunerea unor viziuni legate de ideea jertfirii, care este principala concepție a opusului religios.

Anul 2013 este marcat de apariția unei lucrări din domeniul muzicii orchestrale intitulată *Poem Festiv* pentru vioară, violoncel și orchestră, premiera a avut loc în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* pe data de 14 iunie 2013, interpreți: Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale dirijată de Mihai Agafița și soliștii – Andrei Popa (vioară), Oțsea Muntean (violoncel).

Anul ce urmează, V. Ciolac continuă să abordeze domeniul muzicii simfonice și compune o lucrare intitulată *Legenda Buciumului* în care se adresează tematicii naționale. Compozitorul consacră această simfonie colegului său Teodor Zgureanu. Compoziția reprezintă o simfonie de cameră din 4 tablouri unite între ele printr-o lăitmă, ce conține în sine intonații inspirate din folclorul autohton, începutul fiecărei părți se deosebește printr-o introducere cu un caracter improvizator unde compozitorul utilizează principiul expunerii de ecou ce se aude la corni. Premiera a avut loc în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* pe data de 16 iunie 2014, în interpretarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale dirijată de Mihai Agafița.

În prezent compozitorul desfășoară o activitate amplă, prodigioasă în cadru a două catedre, pe lângă munca pedagogică, continuă să ne bucure prin compunerea unor lucrări interesante atât din punct de vedere a limbajului muzical, cât și prin reliefarea unui suport spiritual cum ar fi, spre exemplu, editarea recentă (2014) a culegerii de cântări bisericești ce se întitulează *Духовные песнопения (Cântări spirituale)* pentru cor mixt *a cappella*. În florilegiu au fost incluse compoziții axate pe texte de rugăciuni în limba slavonă, ce fac parte din cadrul diferitor compartimente ale Slujbei Ortodoxe. Culegerea este însoțită de un fragment ce aparține

Sfântului Ioan Gură de Aur din comentariul la psalmul 41, fiind continuat de poezia autorului K. Roche în care se vorbește despre starea de rugăciune. Cele zece numere incluse în carte se cântă în anumite momente ale serviciilor divine, totuși, putem contura o anumită linie de desfășurare a conținutului presupus prin prisma ordinii de interpretare a rugăciunilor. Începe culegerea cu o rugăciune bine cunoscută *Отче Наш (Tatăl Nostru)* și care prevalează mai mult decât celelalte în viața unui creștin, urmează *Царю Небесный (Împărate Ceresc)*, fiind o rugăciune ce se citește la începutul ”pravilei” sau a unui compartiment din cadrul diferitor slujbe. Continuă culegerea cu *Всемилостная Владычица (Mult Milostivă Maică)*, o rugăciune scrisă comparativ nu demult, la începutul secolului XX (aproximativ anul 1920) în timpul încercărilor grele din perioada Revoluției, în special, pentru cei care au fost trimiși în Siberia din cauza că nu au renunțat la credința creștină. Unul dintre care a fost și Părintele Sampson (Contele Sivers), anume el fiind autorul acestei rugăciuni relevante, în care cere ajutorul Maicii Domnului pentru a fi apărat și ajutat în clipele de grea cumpănă.

Urmează *Молитва Преподобного Ефрема Сирина (Rugăciunea Preacuviosului Efrem Siru)* care se citește într-o perioadă specială în cadrul cultului Ortodox și anume în timpul Postului Mare, deoarece concentrează în sine o îndrumare cum ar trebui să fie un creștin adevărat și spre ce trebuie să tindă, pentru a merge pe calea desăvârșirii. *Благообразный Иосиф (Fericitul Iosif)* este la fel o rugăciune ce se cântă doar în Vinerea din Săptămâna Patimilor, în timpul când se aduce Giulgiul Mântuitorului. În continuare este inclusă cântarea *Мироносицам Жёнам (Femeilor Mironosițe)*, la fel se interpretează doar într-o anumită perioadă în ziua când se sărbătorește ziua femeilor creștine. adică în a doua duminică după Învierea Mântuitorului. *Приидите поклонимся (Veniți să ne închinăm)* este o rugăciune ce se cântă după ”Vohodul mic” sau „Jeșirea mică”, din cadrul Liturghiei Ortodoxe, textul integral fiind *Veniți să ne închinăm și să cădem la Hristos. Miluiește-ne pe noi, Fiul lui Dumnezeu, cei ce-Ți cântăm: Aliluia!* Cuvintele *Fiul lui Dumnezeu* sunt de regulă urmate de inserții precum *Cel* sau *Cel ce ești minunat între Sfinți*, în funcție de rânduiala zilei. Culegerea nominalizată a cuprins și lucrările *От юности моя (Din tinerețele mele)* și concertul coral *Христос Воскресе (Hristos a Înviat)* menționate pe parcursul periodizării creației compozitorului. Se încheie florilegiu cu o cântare tradițională *Многая Лета (Mulți Ani Trăiască)* ce sună de obicei la sfârșitul Liturghiei.

V. Ciolac este un compozitor contemporan ce compune lucrări în diferite genuri, în același timp, grație primei sale specialități, el evident manifestă un interes deosebit față de genurile muzicii corale, astfel predominarea acestuia este explicabil. Totodată domeniul muzicii instrumentale este prezentat în creație compozitorului printr-un număr considerabil de lucrări (aproximativ 20) și continue să fie completat anual.

Creațiile sale demonstrează predilecțiile artistului pe parcursul diferitor perioade creative. Pentru a prezenta sumarul activității componistice a autorului este necesar de a contura cele mai importante perioade din viața lui V. Ciolac. Din toate domeniile profesate, totuși, compoziția devine una din preocupările principale ale sale, fiind pasionat încă din anii de studiu, compozitorul scrie lucrări în diferite genuri. Astfel, **prima perioadă de activitate componistică** include anii de studii din cadrul celor două instituții de învățământ și debutul artistic al lui V. Ciolac. Experimentele pe tărâmul compoziției se inițiază în timpul studiilor din cadrul colegiului (aproximativ anii 1975), unde își începe activitatea sa în calitate de tânăr autor, compunând un ciclu vocal, câteva lucrări corale, miniaturi pentru pian, acestea fiind apreciate la diferite concursuri organizate de Uniunea Compozitorilor, dovedind faptul că sunt primele încercări reușite în domeniul îndrăgit. În acești ani acordă preferință genurilor muzicii instrumentale. Dintre lucrările scrise putem menționa: *Variațiuni pe tema lui J.S. Bach*, *Sonata pentru flaut*, *Poem pentru orchestra simfonică*. Însă, cele mai reprezentative creații din perioada dată se consideră *Simfonia corală*, scrisă pentru susținerea tezei de licență și două cicluri corale: primul, fiind axat pe poeziile lui Mihai Eminescu, iar al doilea, bazându-se pe textele semnate de Henry Longfellow. Ca urmare, deși muzica instrumentală prevalează în acest timp, totuși, cele mai semnificative realizări sunt în domeniul muzicii corale. O dovadă în acest sens servește crearea în anul 1990 a unei lucrări ce la fel se înscrie în șirul opusurilor corale – *Priveghere* care constituie culminația primei perioade creative. În același timp, ea devine o punte de trecere spre următoarea, stabilind cadrul tematic care va fi abordat de către compozitor pe parcursul și celei de **a doua perioade componistice**, ce conturează aproximativ anii 1993–2012.

Experiența acumulată îi oferă posibilitatea să continue adresarea la genurile muzicii bisericești ce țin de tradiția ortodoxă, compunând *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, care relevă atingerea unei trepte înalte de către compozitor în domeniul profesat. Evident, perioada a doua (ultimul deceniu al sec. XX – primul deceniu al sec. XXI) se deosebește de cea inițială, prin faptul că autorul demonstrează acumularea unor cunoștințe ample și unui suport spiritual ce a contribuit la formarea viziunilor estetice mature. De asemenea, creațiile compuse în timpul specificat diferă de cele precedente printr-un șir de particularități ce dovedesc, pe de o parte, continuarea abordării genurilor muzicii corale, pe de altă parte, trasarea unei linii noi în cadrul tematicii religioase, și anume adresarea la speciile din zona muzicii catolice, ca urmare compunând: *Requiem*, *Stabat Mater*, *Ave Maria*, *Miserere*, *Laudate Dominum*, *Magnificat*. Toate lucrările nominalizate au fost scrise pe baza textelor canonice latine și în mare parte continuă tradițiile măștrilor trecutului: J.S. Bach, W.A. Mozart, G. Verdi, J. Brahms.

Predominarea genurilor muzicii corale devine o trăsătură specifică a creației compozitorului pe parcursul întregii sale activități, deoarece este domeniul practicat și până în

prezent. Pe lângă lucrările ce se înscriu în sfera muzicii corale, V. Ciolac în a doua perioadă creativă se adresează și muzicii instrumentale, extinzând cadrul tematicii religioase și în această sferă. Astfel, cu ocazia jubileului a 2000 de ani de la apariția creștinismului, V. Ciolac compune o piesă intitulată *Psalmodia* pentru orchestra simfonică, iar mai târziu un *Adagio* pentru orchestra de coarde (cvintet) intitulat *Noaptea de Crăciun*, ce reprezintă, de fapt, un colind instrumental. De asemenea, o pagină frumoasă înscrisă în spațiul temporal al anilor 2000 sunt lucrările în care V. Ciolac aduce un omagiu celor mai apropiate persoane care au avut o importanță majoră în viața viitorului artist și anume, tatăl său căruia îi dedică lucrarea orchestrală *Memoria*, profesorului Efim Bogdanovschi îi consacra *Luttuoso*, în memoria compozitorului Vasile Zagorschi care a adus un aport considerabil în dezvoltarea artei naționale muzicale compune *Le tombeau*. Un tablou mai integrat cu privire la creațiile compuse în segmentul temporal specificat va fi schițat pe parcursul prezentului capitol. Trebuie de menționat faptul că lucrarea ce constituie culminația perioadei a doua poate fi considerată *Missa* ce reprezintă o creație de dimensiuni unde autorul demonstrează o măiestrie înaltă în ceea ce privește cunoașterea particularităților specifice pentru acest gen.

Începutul celei de **a treia perioade creative** poate fi marcată cu anul 2013, în cadrul acestei perioade, pe lângă lucrările care continuă linia tematicii religioase, se înscriu și cele din domeniul muzicii instrumentale orchestrale cum ar fi *Poem Festiv* pentru vioară, violoncel, *Legenda Buciumului* (simfonia de cameră în patru părți), în care se adresează tematicii naționale, Concert pentru pian și orchestră. Toate se încadrează perfect în perimetrul formelor ample. Astfel, prin aceste adresări compozitorul demonstrează că a atins o măiestrie înaltă, indiferent de genul pe care-l abordează în creația sa.

Abordarea unor straturi diverse de tematici și genuri vorbește în favoarea faptului că V. Ciolac a acumulat un bagaj bogat de cunoștințe în domeniul componistic, reușind în același timp să-și expună propriile viziuni, afirmându-se ca un compozitor ce are un suport spiritual puternic.

Tabel 2.1 (comparativ). Tempourile *Miselor* de W.A. Mozart și V. Ciolac

<i>Krönungsmesse in C-dur</i> de W.A. Mozart			<i>Messe</i> de V. Ciolac		
Partea	Denumirea	Tempoul	Partea	Denumirea	Tempoul
I	Kyrie eleison	Andante Maestoso	I	Kyrie	Andante con moto
II	Gloria	Allegro con spirito	II	Gloria	Allegretto ma non troppo
III	Credo	Allegro molto	III	Credo	Maestoso con formezzo
IV	Sanctus	Andante Maestoso	IV	Sanctus	Moderato. Limpido
V	Benedictus	Allegretto	V	Benedictus	Andante maestoso con espresso
VI	Agnus Dei	Andante sostenuto	VI	Agnus Dei	Lento con affetto

Tabel 2.2. Structura generală a *Requiemului* de V. Ciolac

Text canonic	Părți componente în Requiem de V. Ciolac	Componentă interpretativă
I. <i>Requiem aeternam</i>	I. <i>Requiem.</i> ( <i>Kyrie eleison</i> )	cor
II. <i>Kyrie eleison</i>		
III. <i>Requiem aeternam</i>	X	
IV. <i>Absolve, Domine</i>	X	
V. <i>Dies irae</i>	II. <i>Dies irae</i>	cor
	III. <i>Tuba Mirum</i>	Cor – Soprano solo ( <i>Mors</i> ) – cor
	IV. <i>Rex tremendae</i>	Cor
	V. <i>Recordare</i>	Duet Soprano și Mezzo solo – cor ( <i>Inter oves</i> )
	VI. <i>Confutatis</i>	
	VII. <i>Lacrimosa</i>	
VI. Offertorium 1. <i>Domine JesuChriste</i>	VIII. Offertorium <i>Domine JesuChriste</i>	Cor – Duet Soprano și Mezzo solo
VII. Offertorium 2. <i>Hostias</i>	X	
VIII. <i>Sanctus</i> și <i>Benedictus</i>	IX. <i>Sanctus</i> și <i>Benedictus</i>	Cor – Soprano solo - Duet Soprano și Mezzo solo ( <i>Hosanna</i> ) – Cor
IX. <i>Agnus Dei</i>	X. <i>Agnus Dei</i>	Mezzo solo – cor în alternanță, cor ( <i>Requiem aeternam</i> )
X. <i>Lux aeterna</i>		Cor



**Tabel 2.4. Structura *Requiemului* de V. Ciolac  
(în corelare cu forma-standard)**

Textul canonic latin	Textul tradus în lb. română	Forma normativă
I. Introitus: <i>Requiem aeternam.</i> <i>Kyrie eleison.</i>	I. Introitul: <i>Odihna (cea) veșnică.</i> <i>Doamne miluiește.</i>	ABA
II. <i>Sequentia Dies irae:</i>	II. Secvența <i>Ziua mâniei:</i>	17 stanțe cu schema poetică AAA BBB CCC DDD etc.
II. <i>Dies irae.</i>	II. <i>Ziua mâniei.</i>	
III. <i>Tuba mirum.</i>	III. <i>Tuba minunilor.</i>	
IV. <i>Rex tremendae</i>	IV. <i>Doamne atotputernic</i> <i>(Împărate înfricoșător)</i>	
V. <i>Recordare</i>	V. <i>Ia aminte dulce Isus</i>	
VI. <i>Confutatis</i>	VI. <i>Când blestemații razvratiți</i>	
VII. <i>Lacrimosa</i>	VII. <i>Îndurerată va fi acea zi</i>	
VIII. Offertorium: <i>Domine Jesu.</i> <i>Hostias</i>	VIII. Ofertoriu: <i>Doamne Isuse</i> <i>Christoase!</i>	Forma liberă
IX. <i>Sanctus, Hosanna,</i> <i>Benedictus, Hosanna</i>	IX. <i>Sfânt, sfânt, sfânt este</i> <i>Domnul Sabaoth!</i> <i>Osana, Bine este cuvântat, Osana</i>	ABCB
X. <i>Agnus Dei.</i> Communio: <i>Lux aeterna.</i> <i>Requiem aeternam.</i>	X. <i>Mielul lui Dumnezeu.</i> <i>Lumina vesnica.</i> <i>Odihna (cea) veșnică.</i>	AAB ABA (antifon, verse, antifon)
XI. Responsoriul <i>Libera me.</i>	XI. Responsoriul <i>Libera me.</i>	

**Tabel 2.5 (comparativ). Structura părții Recordare**

	Textul latin (secvența <i>Dies irae</i> , versuri 9-15) – <i>Requiem</i> de Mozart	<i>Requiem</i> de V. Ciolac
	Introducție instrumentală	Introducție instrumentală
Vers 1	9. <i>Recordare, Jesu pie,</i>	<i>Recordare, Jesu pie</i>
Vers 2	10. <i>Quaerens me</i>	
Vers 3	11. <i>Juste judex</i>	
Vers 4	12. <i>Ingemisco tanquam reus,</i>	
Vers 5	13. <i>Qui Mariam</i>	
		Interludiu instrumental
Vers 6	14. <i>Preces meae</i>	<i>Preces meae</i>
		Interludiu instrumental
Vers 7	15. <i>Inter oves</i>	<i>Inter oves</i>



**Tabel 2. 6. Structura Introitului *Requiem aeternam* de V. Ciolac**

Nr. versuri	Text canonic	Traducere în limba română	Componență	Forma muzicală	Cifre	Măsuri	Figuri retorice
				Introducere instrumentală		11	
1 Antifon	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică dă-le-o lor (daruieste acestora), Doamne,</i>	dublări S+A	A (a)	1	2,5	
	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică daruieste acestora, Doamne,</i>	Antifon (dublări): T+B, S+A, cor tutti	A (b)		4,5	
	<i>dona eis, Domine.</i>	<i>daruieste acestora, Doamne,</i>	dublări S+T, A+B	A (c)	2	4	
				Interludiu instrumental		2	
2	<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	<i>Și lumina cea nestinsă lumineaza-le lor.</i>		A (d)	3	3	<i>Passus duriusculus (B)</i>
3 Vers	<i>Te decet hymnus, Deus, in Sion, Et tibi reddetur votum in Jerusalem</i>	<i>Ție se cuvine cântare, Stăpâne, în Sion, Pe Tine te preamărească în Ierusalim,</i>	fugato (T, B, A, S)	B (a)	4	16,5	<i>Cruce</i>
4	<i>Exaudi orationem meam Ad te omnis caro veniet.</i>	<i>Ascultă cererea mea, Ca la Tine va veni tot trupul.</i>	Cor tutti, A+T	B (b)	5	7,5	
				Interludiu instrumental	6	11	
1 Antifon	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică daruieste acestora, Doamne,</i>	dublări S+A	A (a)	7	2,5	
	<i>Requiem aeternam dona eis, Domine.</i>	<i>Odihna veșnică daruieste acestora, Doamne,</i>	Antifon (dublări): T+B, S+A, cor tutti	A (b)		4,5	
	<i>dona eis, Domine.</i>	<i>daruieste acestora, Doamne,</i>	dublări S+T, A+B	A (c)	8	4	
				Interludiu instrumental		2	
2	<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	<i>Și lumina cea nestinsă lumineaza-le lor.</i>		A (d)	9	3	<i>Passus duriusculus (B)</i>
	<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	<i>Și lumina cea nestinsă lumineaza-le lor.</i>		Coda	10	6	

**Tabel 2.7. Schema *Dies irae* de V. Ciolac. Strofa II *Quantus tremor***

Măsuri	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Text / Voci	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>	<i>Quantus tremor est</i>	<i>quando iudex est venturus,</i>
S <sup>h</sup> <sup>1</sup>														
A		<i>Quantus tremor est futururus,</i>			<i>quando iudex est venturus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus.</i>			
T <sup>h</sup>														
B		<i>Quantus tremor est futururus,</i>			<i>quando iudex est venturus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus,</i>			<i>cuncta stricte discussurus.</i>			

**Tabel 2.8. Schema-standard al *Dies Irae***

Strofe	Text	Forma (rime)	Muzica
1	<sup>1</sup> <i>Dies irae, dies illa</i>	a <sub>1</sub>	A
	<sup>2</sup> <i>solvet saeculum in favilla,</i>	a <sub>2</sub>	
	<sup>3</sup> <i>teste David cum Sibylla.</i>	a <sub>3</sub>	
1	<sup>1</sup> <i>Dies irae, dies illa</i>	a <sub>1</sub>	A
	<sup>2</sup> <i>solvet saeculum in favilla,</i>	a <sub>2</sub>	
	<sup>3</sup> <i>teste David cum Sibylla.</i>	a <sub>3</sub>	
2	<sup>4</sup> <i>Quantus tremor est futururus,</i>	b <sub>1</sub>	B
	<sup>5</sup> <i>quando iudex est venturus,</i>	b <sub>2</sub>	
	<sup>6</sup> <i>cuncta stricte discussurus.</i>	b <sub>3</sub>	
2	<sup>4</sup> <i>Quantus tremor est futururus,</i>	b <sub>1</sub>	B
	<sup>5</sup> <i>quando iudex est venturus,</i>	b <sub>2</sub>	
	<sup>6</sup> <i>cuncta stricte discussurus.</i>	b <sub>3</sub>	

Tabel 2.9 (comparativ). Schema părții *Dies Irae*

Textul original	Textul extins de V. Ciolac	Forma muzicală	Fundamentul armonic
		Introducere instrumentală (7 m.) a	<i>C</i>
<i>1. Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis, Voca me cum benedictis.</i>	<i>1. Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	A	<i>C</i>
	<i>Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	R	<i>Des</i>
		Interludiu instrumental (3 m.)	
	<i>Voca me cum benedictis – repetări multiple</i>	B	<i>(C) H</i>
	<i>Voca me cum benedictis</i>	R	<i>H</i>
		Interludiu instrumental (2 m.)	<i>C</i>
	<i>2. Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	A	<i>C</i>
	<i>Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis,</i>	R	<i>Des</i>
<i>2. Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.</i>	<i>Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis,</i>	B	<i>(C) H</i>
	<i>Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis,</i>	R	<i>H</i>
	<i>Gere curam mei finis.</i>	R	<i>H</i>
		Închere-legătură instrumentală către <i>Lacrimosa (attacca)</i>	

**Tabel 2.10. Structura părții *Lacrimosa* din *Requiemul* de V. Ciolac**

Nr stanțe din secvența	Text	Componentă	Forma muzicală	Cifre	Măsuri	Figuri retorice
			introducere		1	
18	<i>Lacrimosa dies illa</i>	Soprano solo	A (aa)	1	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Qua resurget, qua resurget, qua resurget, ex favilla</i>		(bbb)		4	Secvența cu <i>passus duriusculus</i>
			interludiu		2	<i>saltus duriusculus</i>
	<i>Lacrimosa dies illa</i>	Soprano solo	A (aa)	2	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Qua resurget, qua resurget, qua resurget, ex favilla</i>		(bbb)		4	Secvența cu <i>passus duriusculus</i>
			interludiu		2	<i>saltus duriusculus</i>
19	<i>Judicandus homo reus.</i>	Soprano solo	B (c)	3	4 (2+2)	<i>saltus duriusculus</i>
	<i>Huic ergo parce, Deus:</i>		(d)			
18	<i>Lacrimosa dies illa</i>	Cor tutti	A <sub>1</sub> (a <sub>1</sub> a <sub>1</sub> )	4	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Qua resurget ex favilla</i>		(e)		3,5	
19	<i>Judicandus homo reus.</i>	Cor tutti	A <sub>1</sub> (a <sub>1</sub> a <sub>1</sub> )	5	2	<i>saltus duriusculus</i> fermata
	<i>Huic ergo parce, Deus:</i>		(e)		3,5	
	<i>Pie Jesu Domine,</i>	Soprano solo	B (c)	6	4 (2+2)	<i>saltus duriusculus</i>
	<i>Dona eis requiem. Amen.</i>		(d)			
	<i>Dona eis requiem. Amen.</i>	Soprano solo + cor tutti	(f)		4	

**Tabel 2.11. Structura lucrării *Laudate Dominum* de V. Ciolac**

Macrostruc-tura	Introduce-re	H				I		Repriz a
Text	<i>Laudate, Laudate Dominum, Laudate Dominum omnes gentes. Laudate, Laudate, Laudate Dominum omnes gentes.</i>	<i>1.Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate omnes populi, Laudate Dominum. Laudate Dominum, Laudate Dominum!</i>	<i>2.Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Laudate, Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate Dominum.</i>	<i>3.Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate, omnes populi, Laudate Dominum.</i>	<i>4.Laudate! Laudate! Laudate Dominum.</i>	<i>5.Quonia m confirmat a est, super misericordia eius, misericordia eius : et veritas Domini, et veritas Domini, manet in aeternum.</i>	<i>6.Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper. Et in saecula saeculorum. Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen.</i>	<i>Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Laudate!</i>
Cifre		1	2	3	4	5	6	
Dinamica		<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
Tempo	<i>Andante. Solemnis</i>					<i>Maestoso</i>		<i>Tempo I</i>
Strofe	A	B	C	D	E	F	G	A <sub>1</sub>
Structura strofelor	a (4 m.) + a <sub>1</sub> (4 m.)	B <sub>1</sub> [b (1 m.) + c (1 m.) + c <sub>1</sub> (1 m.) + d (1 m.)] + B <sub>2</sub> [c <sub>2</sub> (1 m.) + e (2 m.)]	f (3m.) + f <sub>1</sub> (4m.)	g (1 m.) + g <sub>1</sub> (1 m.) + h (1 m.) + i (1 m.) + k (2 m.)	l (3m) + l <sub>1</sub> (3m)	m (4 m.) + n (2 m.) + n <sub>1</sub> (2 m.) + o (1 m.) + o <sub>1</sub> (1 m.) + p (2 m.)	q <sub>1</sub> (2 m.) + q <sub>2</sub> (3 m.) + q <sub>3</sub> (3 m.)	a <sub>1</sub> (4 m.)

**Tabel 2.12. Arhitectonica lucrării *Psalmodie* de V. Ciolac**

Compartimente	A		B	A <sub>1</sub>
Cifre	1-7	Repetenda 8-12	13-19	20-24
Măsuri				

**Tabel 2.13 Schema lucrării *Miserere* pentru cor a cappella de V.Ciolac**

Părți	A									B			
Secțiuni	Introducere	a	a <sub>1</sub>	b	c	d	b <sub>1</sub>	d <sub>1</sub>	e	f	g	h	Încheiere
Tempou	<i>Mosso</i>								<i>Adagio</i>	Con moto			<i>Adagio, Tempo 1</i>
Măsuri	1-6	aft. 7-10	aft.1 1-14	aft.1 5-19	20 - 23	24 - 26	27 - 30	31 - 33	34-39	40- 50	aft.5 1-57	aft.5 8-66	67-77
Volum	6	4	4	5	4	3	4	3	6	10	7	9	11
Dinamică	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p&lt;f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p, f</i>	<i>f</i>	<i>ff subito p, ff (cluster)</i>	<i>p mp, f</i>	<i>ff</i>	<i>f, ff</i>	<i>p&gt;ppp</i>
Proporții	39									37			

**Tabel 2.14. Arhitectonica lucrării *Ave Maria* de V. Ciolac**

Părți	A		A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>	
Compartimente	$a + a_1 + a_2 +$ $a_3$	$b + b_1 + c$ $+ c_1$	$a + a_1 + a_2$ $+ a_3$	$d + d_1 +$ $e$	$f + a + a_1 + a_2 +$ $a_3 + a + a_1 + a_2 +$ $a_3$	$g$
Măsuri	2 + 2 + 2 + 2	2 + 2 + 3  + 5	2 + 2 + 2 + 2	2 + 3 +  4	4 + 3 + 2 + 2 + 2  + 3 + 2 + 2 + 2	4

**Tabel 2.15. Structura antifonului *Salve Regina* de V. Ciolac**

Compartimente	Introducere	A	B	C	D	E	F	G
Cifre		1-2	3	4-5	6	7-8	9	10
Măsuri	23	16	12	16	12	16	9	15
Schemă	$abc$	$def$	$gg_1$	$hhi_1$	$jkl$	$mno p +$ cadența instr.	$qrs$	$tuv$
Componentă	instr.	vocal, instr.	vocal	vocal	vocal	vocal, instr.	vocal	vocal

**TEXTELE CANONICE LATINE ALE LUCRĂRILOR SPIRITUALE DE V. CIOLAC**

*LAUDATE DOMINUM*

Psalmul 116 (117)

Textul original (limba latină)	Textul extins (limba latină)	Traducerea în limba română
<i>Laudate Dominum! Laudate Dominum omnes gentes</i>	<i>Laudate, Laudate Dominum, Laudate Dominum omnes gentes. Laudate, Laudate, Laudate Dominum omnes gentes.</i>	<i>Lăudați pe Domnul! Lăudați pe Domnul, toate neamurile,</i>
<i>Laudate eum, omnes populi</i>	<i>1. Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate, omnes populi, Laudate Dominum. Laudate Dominum, Laudate Dominum!</i>	<i>Lăudați-L, toate popoarele!</i>
	<i>2. Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Dominum, Dominum, Dominum.</i>	
	<i>3. Laudate Dominum, Laudate Dominum, Laudate, omnes populi, Laudate, omnes populi, Laudate Dominum.</i>	
	<i>4. Laudate! Laudate! Laudate! Laudate Dominum.</i>	
<i>Quoniam confirmata est Super nos misericordia eius, Et veritas Domini manet in aeternum.</i>	<i>5. Quoniam confirmata est, super nos misericordia eius, misericordia eius : et veritas Domini, et veritas Domini, manet in aeternum.</i>	<i>Căci mare este bunătatea Lui față de noi, Și credințioșia Lui ține în veci.</i>
<i>Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper. Et in saecula saeculorum.</i>	<i>6. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper. Et in saecula saeculorum.</i>	<i>Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh Acum și pururea Și-n vecii vecilor</i>
<i>Amen!</i>	<i>Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen. Laudate, Laudate, Laudate Dominum, Laudate!</i>	<i>Amin!</i>

*MISERERE*

Psalmul 50(51)

*Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam.*

*Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.*

*Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.*

*Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.*

*Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.*

*Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.*

*Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.*

*Asperges me hysopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.*

*Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata.*

*Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.*

*Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.*

*Ne proicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.*

*Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.*

*Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.*

*Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea justitiam tuam.*

*Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.*

*Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.*

*Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.*

*Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.*

*Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.*



AVE MARIA

Textul original (limba latină)	Textul extins (limba latină)	Textul tradus în limba română
<p><i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus, Et benedictus fructus ventrus Tui Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, Ora pronobis peccatoribus Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.</i></p>	<p><i>Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum Benedicta tu in mulieribus, Et benedictus fructus ventrus Tui Iesus. Sancta Maria, Sancta Maria, Sancta Maria, Mater Dei, Ora pronobis peccatirobus, ora pronobis peccatirobus Nunc et in hora mortis nostrae. Ora pronobis peccatirobus, ora pronobis peccatirobus Nunc et in hora mortis nostrae. Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria. Amen.</i></p>	<p><i>Bucură-Te, Maria, cea plină de har! Domnul este cu Tine: Binecuvântată ești Tu între femei Și binecuvântat este rodul pântecelui Tău Isus. Sfântă Maria, Maica lui Dumnezeu, Roagă-Te pentru noi, păcătoșii, Acum și în ceasul morții noastre. Amin.</i></p>

SALVE REGINA

Textul original (limba latină)	Textul extins (limba latină)	Textul tradus în limba română
<p>1.  <sup>1</sup> <i>Salve Regina, mater misericordiae,</i>  <sup>2</sup> <i>Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.</i>  <sup>3</sup> <i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.</i></p>	<p><i>Salve Regina, Salve, Salve, Salve Regina, Salve, Salve, misericordiae, Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve, Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve, salve, salve, salve, salve, Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae, Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae.</i></p>	<p><i>Bucură-te, Regină, maica milei, viața, mângâierea și speranța noastră, bucură-te. Către tine strigăm surghiuniții fii ai Evei;</i></p>
<p>2.  <sup>4</sup> <i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i>  <sup>5</sup> <i>Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i></p>	<p><i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, converte.</i></p>	<p><i>către tine suspinăm, gemând și plângând în această vale de lacrimi. Așadar, mijlocitoarea noastră, întoarce spre noi ochii tăi cei milostivi,</i></p>
<p>3.  <sup>6</sup> <i>Et Jesum, benedictum fructum tuum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>  <sup>7</sup> <i>O clemens,</i>  <sup>8</sup> <i>O pia,</i>  <sup>9</sup> <i>O dulcis Virgo Maria.</i></p>	<p><i>Et Jesum, Et Jesum, benedictum, benedictum, benedictum fructum ventris, fructum ventris, fructum ventris tui, fructum ventris, fructum ventris tui, ventris tui, ventris tui. Nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, O pia, O dulcis Virgo, O dulcis Virgo Maria, Maria, Maria, Maria, Maria, Maria.</i></p>	<p><i>și, după surghiunul acesta, arată-ni-l nouă pe Isus, binecuvântatul rod al trupului tău. O milostivă, o blândă, O dulce Fecioară Marie!</i></p>

*ALMA REDEMPTORIS MATER*

*Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli  
porta manes, et stella maris, succurre cadenti,  
surgere qui curat, populo; tu quae genuisti,  
natura mirante, tuum sanctum Genitorem,  
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore  
sumens illud Ave, peccatorum miserere.*

*AVE REGINA CAELORUM*

*Ave Regina caelorum,  
Ave, Domina Angelorum  
Salve radix, salve porta,  
Ex qua mundo lux est orta.  
Gaude Virgo gloriosa,  
Super omnes speciosa,  
Vale, o valde decora,  
Et pro nobis Christum exora.*

*REGINA COELI*

*Regina coeli, laetare, alleluia  
Quia quem meruisti portare, alleluia  
Resurrexit sicut dixit, alleluia.  
Ora pro nobis Deum, alleluia.*

## PROFIL DE CREAȚIE AL COMPOZITORULUI V. CIOLAC

Fiind o personalitate marcantă a culturii muzicale din Republica Moldova ce s-a afirmat în perioada anilor 90 ai secolului trecut, V. Ciolac este și actualmente unul din autorii, lucrările căruia sunt înalt apreciate de specialiști și se bucură de succes la public. Activitatea sa artistică a fost descrisă destul de plenar în cadrul cercetărilor muzicologice semnate de Elena Nagacevschi. Spre exemplu în revista *Arta* din anul 2008, V. Ciolac este reprezentat în calitate de compozitor, dirijor, pedagog, reghent, adică ca o personalitate ce și-a dovedit capacitățile multilaterale: ”Vladimir Ciolac este unul dintre artiștii care își manifestă talentele în mai multe direcții ale artei sonore, fiind în egală măsură dotat ca dirijor de cor (laic și bisericesc), dirijor de orchestră (de cameră și simfonică), cadru didactic reputat și pianist” [37, p. 49]. Autoarea relevă și aportul considerabil la instruirea viitorului artist adus de reputații profesioniști ce au activat la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău unde V. Ciolac își face studiile, profesorii ”care i-au determinat destinul artistic și orientările estetice. Un rol deosebit în formarea lui Vladimir Ciolac l-au jucat Elena Macarova și Efim Bogdanovschi (clasa dirijat coral), Elena Arpentii (clasa pian obligat). Perfecționarea artistică a viitorului dirijor s-a produs la Conservatorul de Stat sub conducerea renumiților profesori în domeniu, Lidia Axionova, Gheorghe Cosinschi (clasa dirijat coral) și Zita Rozental (clasa pian obligat)” [37, p. 49].

Este cert faptul că în biografia lui V. Ciolac sunt ascunse foarte multe evenimente care au influențat asupra formării sale ca personalitate artistică după cum și activitatea componistică a sa. Astfel, este absolut necesar de a schița un portret relativ integral al compozitorului-dirijor, fiind elaborat în baza amintirilor și interviurilor cu autorul realizate în procesul cercetărilor noastre, fără a avea pretenții la caracter exhaustiv al materialului prezentat, reieșind din faptul că compozitorul este în floarea vieții și talentul său.

**Unele spicuri biografice din viața părinților.** Tatăl compozitorului, Mihail Visarionovici Ciolac, s-a născut în anul 1921, localitatea Chilia – un orașel mic pitoresc ce se află în estuarul râului Dunărea. După cum a relatat V. Ciolac, tatăl său avea o pasiune deosebită pentru muzică, de mic copil visa să devină muzician. Mihail Visarionovici Ciolac cânta extraordinar la chitară și acordeon, în pofida faptului că n-a avut posibilitatea să facă studii de specialitate în domeniul dorit. La sfârșitul anilor 30 tatăl împreună cu părinții săi s-au transferat cu traiul în orașul Ismail, unde s-a întâlnit cu viitoarea sa soție și mama compozitorului. Maria Iosifovna Cojuharenco, băștinașă din Ismail, era mai tânără decât Mihail Visarionovici cu 4 ani, fiind născută în anul 1925.

**Primele amintiri muzicale.** Amintindu-și de anii copilăriei, compozitorul a menționat că în casa părintească permanent suna muzica, ca regulă acestea erau cântecele din perioada războiului. În anii 50 ai secolului trecut, Mihail Visarionovici devine conducător artistic al Casei de cultură orășenești, în același timp activând și în calitate de dirijor al corului și ansamblului de soliști. Evenimentele artistice ce se desfășurau în orășel, evident, în cea mai mare parte erau organizate de el însuși. Era o persoană foarte entuziasmată de profesia sa, anume dragostea față de muzică îi oferea puterea de a aduce bucuria în sufletele oamenilor ce-l înconjurau, de a alina tristețea atunci când aveau nevoie de susținere. Mihail Visarionovici a rămas fidel profesiei îndrăgite până-n ultimele zile ale vieții sale. Mai mult ca atât, a fost cunoscut și ca un compozitor împlinit. A compus circa 200 de cântece care se bucurau de un mare succes la public, fiind premiate de mai multe ori în cadrul diferitor concursuri pentru compozitori amatori.

Conform confesiunilor compozitorului Vladimir Ciolac, muzica îl înconjura încă din copilărie. Deseori în ospete veneau prietenii tatălui, soliștii corului și ansamblului, pentru a repeta programul de concert. Predomina o atmosferă de lucru, se prelucrau foarte minuțios cele mai mici detalii ale cântecelor, chiar dacă apăreau unele observații, ele erau făcute cu o mare bunăvoință. Astfel, prevala o atitudine de prietenie. V. Ciolac își amintește cu nostalgie de perioada copilăriei sale relatând: ”relațiile dintre oameni erau cu totul altfel, mult mai deschise și sincere decât acum. Poate eu idealizez timpurile de atunci, dar tot ce a trecut, nouă ne pare mai bun”.

Mama compozitorului, Maria Iosifovna, și-a consacrat toată viața educației celor trei copii, care erau trei în familie. Asumându-și toate grijile gospodăriei, fiind o femeie foarte bună și blândă. Nici o dată nu se jeluia pe soarta grea, deși a trecut prin război, sărăcie și foamete, totuși permanent își păstra încrederea optimistă.

O dragoste deosebită și un simțământ de mare recunoștință poartă și până acum Vladimir Mihail pentru buneii săi din partea tatălui (cu părere de rău, părinții mamei nu i-a cunoscut din motivul că au murit devreme). Bunelul său, Visarion Alexeievici Ciolac (1893–1970), a rămas în memoria lui, îl ține minte foarte bine. El avea cu adevărat mâini de aur, deseori îi meșterea din lemn diferite jucării. Lucra în atelierul de instrumente muzicale, repara acordeoane vechi, baiane, muzicuțe (de gură). Bunica, Aculina Zaharovna (1896–1971), era o femeie foarte credincioasă, îi povestea istorii biblice și îl familiariza cu credința ortodoxă. Ea adora să transcrie fragmente din Evanghelie și făcea comentarii proprii la ele, astfel de caiete s-au acumulat într-un volum considerabil. În fiecare duminică buneii mergeau la biserică.

Unul din evenimentele cele mai frumoase care s-a imprimat în memoria lui Vladimir Ciolac este legat de Sărbătoarea Învierii Domnului. Compozitorul menționează că pregătirile pentru Sfintele Paște se efectuau cu o mare venerație, bucurie și dragoste. În familie strict se

respectau toate posturile calendarului bisericesc, dar în mod deosebit Postul Mare. În Joia din Săptămâna Patimilor, alături de bunica sa el frământa aluatul pentru cozonac. O plăcere deosebită îi aducea procesul de coacere a cozonacilor. Cuptorul se afla afară în curte, iar acolo de jur împrejur erau plantați pomi fructiferi, mirosul îmbietor al copturilor se răspândea în tot cartierul. Aroma florilor de primăvară, zumzetul albinelor și bătaia clopotelor de pe biserică, ce se auzeau-sunt cele mai uimitoare amintiri din copilărie ale compozitorului.

**Primele studii muzicale.** V. Ciolac începe să studieze la școala muzicală de la vârsta de 6 ani. Tot în acest an în Ismail a venit o comisie din Odesa pentru a selecta copiii talentați pentru școala muzicală specială *P. Stolearski*. Au fost aleși trei, printre ei se afla și micuțul Vladimir, în scurt timp el fiind înmatriculat la școala-internat, unde a început să studieze pianul. În școala-internat viitorul compozitor s-a învățat să fie de sine stătător. Fratele mai mare, Nicolai în perioada dată era student al Colegiului de Muzică din Odesa și des își vizita fratele său, ajutându-l și susținându-l așa cum putea, dorul de casă îl mistuia pe micul muzician. (Mai târziu Nicolai a absolvit Conservatorul de stat din Moldova, după cum și doctoratul în Petersburg, pe atunci Leningrad, și pe parcursul a 15 ani a activat în calitate de șef al catedrei de Culturologie din cadrul fostului Institut de Arte din Chișinău. În prezent este profesor interimar la catedra *Pedagogie Muzicală*). Cu părere de rău sau din contra, spre fericire, peste puțin timp Vladimir s-a îmbolnăvit foarte serios și mama sa a venit urgent și l-a luat acasă. Reîntorcându-se în orașul natal, își continuă studiile în școala muzicală unde învăța fratele său mijlociu Alexandru, baianist talentat, care mai mult de 20 de ani a cântat în orchestrele de croazieră pe vapoarele turistice din Ismail.

Prima profesoară de pian a fost Luiza Nicolaevna Cuzmenco, un pedagog minunat și foarte sensibil. Compozitorul nutrește până acum un simțământ de mare recunoștință pentru faptul că i-a oferit un bagaj de cunoștințe vast, descoperindu-i spațiul nemărginit al muzicii.

După cum își amintește Vladimir Ciolac, primele tentative de a compune muzică, se manifestă încă din clasele a III-a, a IV-a, ca urmare apar niște piese pentru pian nu prea mari. Cu părere de rău, micul compozitor încă nu era inițiat în domeniul compoziției, astfel aceste creații nu s-au păstrat.

Un eveniment important care l-a marcat pe Vladimir Ciolac a constituit venirea în orașul Ismail a orchestrei simfonice. El a fost uimit de sunarea ei: ”puterea, capacitatea, diversitatea timbrală a instrumentelor, – toate acestea le auzeam pentru prima dată. Nu-mi amintesc prea bine, dar îmi pare că era uvertura din opera *Ruslan și Ludmila* de Glinka”.

**Anii de adolescență.** Aproximativ la vârsta de 14–15 ani i-a apărut dorința aprigă de a picta. În mare măsură a contribuit la formarea gustului creativ pictorul din localitate – prietenul tatălui său Mihail Criulenco. Aflându-se deseori în atelierul lui, Vladimir urmărea cu o

curiozitate neobișnuită procesul de lucru, inspirând mirosul vopselelor și al lacului ce era acolo. Văzând marea pasiune a fiului său pentru pictură, tatăl i-a dăruit un șevalet de ziua de naștere și vopsele adevărate pentru pictură. Băiatul era în culmea fericirii. Pasiunea pentru pictură era destul de serioasă, astfel Vladimir a început să frecventeze cursurile și să colecționeze albume din seria arte.

Totuși, dragostea față de muzică era cu mult mai mare, și în anul 1975, V. Ciolac a intrat la Colegiul de muzică *St. Neaga*, studiind dirijatul coral. În același timp, lui i se oferă posibilitatea să se ocupe facultativ cu compoziția. Fiind pasionat de gândul de a crea, el învață cu multă râvnă și conștiinciozitate. Primul său profesor pe tărâmul mult dorit a fost compozitorul Vladimir Bitkin.

**Serviciul militar.** În anul 1976 a fost înrolat în rândurile armatei sovietice, fiind nevoit să întrerupă învățătura pe un timp îndelungat de 2 ani. V. Ciolac și-a îndeplinit serviciul militar într-un orașel cu denumirea Crîm de lângă Feodosia, în cadrul unităților de Aviație. Iată ce-și amintește compozitorul despre această perioadă: ”spre fericirea mea, în clubul regimentului unde îmi făceam serviciul militar era un pian și aceasta a fost pentru mine un refugiu. În scurt timp am organizat un ansamblu vocal-instrumental compus din cinci oameni, cu care susțineam concerte în fața combatanților noștri și prin localitățile de prin împrejurimi. Cântecelile și aranjamentele le scriam eu singur. Cei doi ani de armată nu au trecut pentru mine degeaba: am acumulat o experiență de viață, încredere în sine, și am conștientizat foarte clar scopul vieții mele – de a deveni compozitor profesionist”.

**Revenirea la studii.** După demobilizarea din armată, în toamna anului 1978 a fost restabilit la anul doi al Colegiului de muzică. Anume toamna acestui an a jucat un rol important în viața sa, deoarece în luna noiembrie a făcut cunoștință cu o fată minunată Irina Evreinova, care de asemeni era studentă la Colegiu în clasa de dirijat coral. Iată ce relatează Vladimir Ciolac despre acest eveniment fericit al vieții sale: ”Eu mi-am întâlnit a doua jumătate, soția a devenit muza și ajutoarea mea în toate întrebările legate fie de creație fie de mediul cotidian. Stagiul vieții noastre de familie constituie circa 30 de ani”. Împreună au educat fiul Maxim, care a continuat dinastia de muzicieni a familiei, devenind un pianist profesionist.

Studiul sistematic al compoziției a început după întoarcerea din armată. Se ocupă cu Arcadii Luxemburg, pe lângă faptul că ultimul era un muzician și pedagog minunat, avea calități personale deosebite precum sunt bunătatea și sensibilitatea. În perioada de studiu la Colegiu Vladimir Ciolac compune Poemul *Ion Soltîs*, Ciclul vocal pentru bas și pian *Stenka Razin* scris în baza poeziilor lui A. Pușkin, Șase preludii mici pentru pian, Toccata pentru pian, câteva lucrări corale. Începe să participe la concertele tinerilor autori și își prezintă lucrările proprii la adunările de creație ale Uniunii Compozitorilor.

În anul 1981 susține examenele de admitere la Conservatorul de stat din Chișinău și este înmatriculat la anul I în clasa de compoziție a profesorului Pavel Rivilis. Lecțiile de specialitate se desfășurau într-un mod deosebit, și aveau loc nu în cadrul instituției de învățământ, dar acasă la profesor. Fiind un compozitor de o inteligență aparte cu trăsături umane extraordinare, cu un simț al umorului bine dezvoltat, profesorul își trata elevii ca pe propriii copii, educându-le și formându-le personalitatea. Un rol important în acest proces l-a avut faptul că, acasă la ea studenții aveau posibilitatea de a audia înregistrări. Iată ce-și amintește Vladimir Ciolac: ”pe mine m-a frapat numărul de cărți, partituri, clavire și discuri, care ocupau tot spațiu liber al camerei profesorului. Lecțiile se petreceau cu audierea obligatorie a muzicii, analiza și studierea partiturilor. În această perioadă în afară de mine în clasa lui Pavel Boris studiau compoziția încă trei studenți. Soarta fiecăruia dintre noi a evoluat evident într-un mod diferit. Ion Aldea-Teodorovici (a decedat tragic în timpul unui accident rutier în anul 1993) a devenit un compozitor vestit și interpret de cântece de estradă. Anatol Chiriac actualmente este directorul general al AsDAC, Valentin Doni – compozitor și dirijor (apropo, anume Valentin Doni a devenit primul dirijor care a condus interpretarea poemului simfonic *Psalmodia*). În primul an de studiu am înțeles imediat cât de mult eu trebuie să muncesc pentru ca să devin un profesionist bun și să ating ceva în viață. Primii doi ani nu-mi era deloc ușor, deoarece era necesar să-mi ridic nivelul cunoștințelor mele în domeniul muzicii, fiindcă am absolvit Colegiul la dirijat coral, dar nu la specialitatea teoria muzicii. Lecțiile cu domnul Rivilis m-au învățat să fiu autodisciplinat, să selectez minuțios și să lucrez amănunțit, detaliat cu materialul muzical, pentru acest fapt eu îi sunt recunoscător profesorului meu și până astăzi”.

Tot la vârsta de 25 de ani, pe lângă necesitatea de a acumula un bagaj de cunoștințe vaste, compozitorul manifestă și tendința de a crește spiritual. Acest lucru fiind caracteristic pentru persoanele care au avut în copilărie un suport spiritual bine pregătit, ca mai apoi la o vârstă matură să apară nevoia desăvârșirii spirituale. În mod deosebit vorbește compozitorul despre faptul cum își începe calea spre biserică, pronunțând: ”când eu după voia lui Dumnezeu am devenit cântăreț al corului bisericii *Sfântului Teodor Tiron* (Biserica Ciuflea)...”, ceea ce vorbește în favoarea gândirii sale pur creștinești, accentuând ideea că se lasă călăuzit de Domnul pe parcursul vieții sale. Cântând în cor, V. Ciolac pentru prima dată interpretează muzică bisericească din diferite epoci, familiarizându-se treptat, acumulând nu doar o experiență unui cântăreț de strană, dar și un material auditiv bogat, din care se inspiră ulterior. Lucrările compozitorului, bazându-se pe cunoștințele însușite, demonstrează o viziune artistică proprie, precum și un limbaj absolut individual. Iată ce menționează Vladimir Ciolac: ”Practica aceasta pentru mine a fost o adevărată revelație care a avut o influență mare asupra formării mele ca



muzician și om”. Deși în perioada anilor 80 din secolul trecut încă nu se permitea în mod liber de a frecventa biserica, totuși, compozitorul nu s-a dezis de propriile principii.

În timpul primului an de studiu sub conducerea profesorului său P. Rivilis compune un șir de lucrări pentru pian: *Șase preludii, Fantezie, Scherzo*. Este cert faptul că aceste creații sunt marcate de anumite influențe străine, deoarece reprezintă încă primele încercări de a găsi un limbaj de expresie propriu. În anul 1982, urmează *Tocata pentru pian* succedată de o *Sonată*, la fel pentru pian, care vorbește despre asimilarea formelor mai ample. Anul 1983 este marcat de crearea lucrărilor ce fac parte din cadrul diferitor genuri, compozitorul abordează domeniul muzicii de cameră, compunând *Variațiuni pentru violă, clarinet bas și pian*. Altă creație *Clopotele de Hafni* se atribuie muzicii corale și reprezintă un poem pentru cor mixt *a cappella*, pe versurile poetului A. Bacila în limba rusă. Diversitatea genurilor demonstrează un anumit grad de maturitate în domeniul compoziției. În anul 1984, în cadrul Festivalului Internațional *Zilele muzicii noi*, compozitorul prezintă o *Sonată* pentru flaut și pian.

Anul 1985 este marcat de un eveniment istoric important și anume începutul perioadei de reformare a fostei Uniunii Sovietice – așa numita ”perestroica” ce-și v-a lăsa amprenta în viața nu doar al țărilor ce au făcut parte din acest imperiu, dar și a fiecărui om. Declanșarea acestor schimbări treptat v-a aduce la modificarea nu doar a politicii ateiste, dar și la reforme economice cardinale. În noile condiții istorice create după 1985 de politica ”glasnost”, în RSSM se formează Mișcarea Democratică din Moldova (1986), devenită ulterior Frontul Popular. Acesta organizează la 27 august 1989 o mare adunare națională care impune adoptarea, la 31 august 1989 a limbii române ca limbă de stat și revenirea la alfabetul latin. O mare amploare ia mișcarea pentru promovarea valorilor naționale, se organizează cenecluri în cadrul cărora participă nu doar scriitori, dar și compozitori, printre ei fiind și colegul compozitorului, Ion Aldea-Teodorovici împreună cu soția sa cunoscuta interpretă Doina Aldea-Teodorovici.

Anul 1986 intră în istorie cu cea mai mare catastrofă umană – erupția de la stația atomică Cernobîl, despre care, spre regret, nu s-a știut practic nimeni atunci când era nevoie de protejarea oamenilor. Anume în acest an dificil Vladimir Ciolac absolvește Conservatorul (compozitorul nici nu amintește de această tragedie a umanității, deoarece caracterul său pacifist îl face să neglijeze tot ce a fost rău și să țină cont de tot ce e bun, deși din cauza catastrofei a fost afectată cel mai mult Ucraina). În calitate de teză de licență el prezintă lucrarea *Simfonia Corală* pentru cor mixt *a cappella*, alcătuită din patru părți. Examenul de licență în compoziție a fost susținut în fața comisiei de stat, președintele căreia a fost vestitul muzicolog moscovit Galina Vladimirovna Grigorieva, specialist în domeniul muzicii contemporane. Lucrarea prezentată la examen a fost apreciată cu notă maximă. Cu părere de rău, această creație așa și n-a fost

interpretată integral, cu excepția a două părți, care au fost prezentate de capela corală *Moldova* sub conducerea lui Teodor Zgureanu.

În anul 1987 Ciolac devine membru al Uniunii Compozitorilor din Uniunea Sovietică. Președintele filialei republicane ale acestei organizații în Republica Moldova din perioada dată era Vasile Gheorghe Zagorschi, un talentat muzician și pedagog, care i-a fost profesorul de orchestrație al lui Vladimir Ciolac în timpul studiilor la Conservator. Studentul a păstrat în memoria sa sentimente frumoase despre profesorul său, relatând: "De fiecare dată îmi amintesc de el cu o stimă deosebită și recunoștință profundă". La începutul anilor 90' forțele democratice au inițiat un proces legat de dobândirea independenței a Republicii Moldova. Astfel, la 23 iunie 1990 Parlamentul de la Chișinău adoptă declarația suveranității, este ales primul Președinte al Republicii, conform Constituției recent instituite a fost adoptată noua denumire a statului – Republica Moldova. Mai târziu, în urma modificărilor parvenite, în anul 1991, odată cu proclamarea Republicii Moldova ca stat independent, Uniunea Compozitorilor se transformă într-o organizație națională. V. Ciolac devine membru al acesteia.

Probabil, fiind influențat de spiritul mișcării naționale, în anul 1987 face o prelucrare a cântecului popular haiducesc *Bate-i Doamne pe ciocoi* pentru cor mixt și pian, pe baza versurilor populare. Deși avea o pasiune mai puternică pentru muzica corală, totuși, Ciolac încearcă să exploreze și un alt domeniu, în special cel al muzicii simfonice. La începutul creației sale, V. Ciolac se află, sub influența romantismului și abordează unul din genurile muzicii instrumentale. Astfel, în 1988 se reîntoarce la muzica instrumentală și compune un *Poem* pentru orchestra simfonică.

**Angajarea la serviciu.** După finisarea studiilor apare o problemă destul de serioasă, angajarea la serviciu: "Am fost nevoit să "alerg" de sine stătător și încă odată să mă conving de faptul că soarta ta e doar în mâinile tale. Cu un sentiment de recunoștință îmi amintesc despre Andrei Nicolaevici Ceban, directorul Școlii de Muzică pentru copii nr.3, care mi-a propus postul de conducător al corului de copii (mi-a prins bine diploma de la dirijat), și în același timp să conduc orele facultative de compoziție. Andrei Ceban era un mare amator de muzică corală și permanent mă bucuram de susținerea lui în toate încercările mele. Corul nostru evolua cu succes la concursurile orășenești ale corurilor școlare, ocupând locuri premiante. Cu părere de rău, odată cu decesul directorului în anul 1991, am înțeles un fapt important, că de acum înainte îmi va fi foarte greu să lucrez din mai multe motive, și am scris cerere de eliberare. Practic am rămas fără serviciu și fără surse de existență într-o perioadă dificilă a anilor 90, având deja un fiu micuț. Pe neașteptate am primit o propunere de a preda la Institutul de Arte. Omul care mi-a întins o mână de ajutor a fost compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu. Eu foarte des mă gândesc, cât este de important, când în viața ta se întâlnesc astfel de oameni care schimbă soarta spre mai bine."

Trecerea la o altă formă economică și, ca urmare, – desfășurarea unei crize economice de amploare, - a afectat toate țările care au făcut parte din fosta Uniunea Sovietică. Această perioadă atât de complicată este bine cunoscută de majoritatea oamenilor care au o vârstă ce depășesc 40 de ani, fiind ”remarcată” prin devalorizarea foarte rapidă a banilor și dispariția produselor necesare pentru existență. Evident, o lovitură puternică a fost dată potențialului cultural al Republicii Moldova, când o mare parte a oamenilor de cultură s-au pomenit fără surse de existență în urma neachitării salariilor. Astfel, devine clară situația precară, în care s-a pomenit Vladimir Ciolac împreună cu familia sa.

Până la perioada dificilă a anilor 90, grație faptului că-și începe activitatea sa în calitate de dirijor al corului de copii din cadrul Școlii de muzică, în anul 1989 compozitorul creează două cicluri corale. Primul, pentru cor mixt *a cappella*, pe versurile lui Mihai Eminescu, este alcătuit din cinci părți, fiecare parte fiind intitulată cu denumirea versului inițial al poeziilor : *O mamă, dulce mamă; Dintre sute de catarge; Cum oceanu-ntârâtat; La steaua; Se bate miezul nopții*. Adresarea la versurile eminesciene nu a fost întâmplătoare, deoarece anume în anul 1989, în urma Marii Adunări Naționale, are loc reîntoarcerea la alfabetul latin, iar imaginea poetului devine un simbol al revenirii la identitatea națională. Al doilea ciclu coral compus pentru cor feminin *a cappella*, pe versurile lui Henry Longfellow în limba rusă, este alcătuit din trei părți: *Четыре часа утра; Посмотри как гаснет пламя; Вечерний звон*.

De asemeni, compozitorul se adresează și domeniului muzicii instrumentale, creând o *Sonată pentru vioară și pian*, marcată printr-o dedicație specială vioristului Eugen Bârliba. După cum menționează V. Ciolac, începând cu anul 1989, își continuă activitatea în calitate de cântăreț, deja la biserica *Înălțarea Domnului*, fiind în același timp și ajutorul soției sale Irina Evghenievna, care îndeplinea funcția de reghent al corului. Compozitorul relatează: ”Corul nostru bisericesc a fost unul din primele colective care s-au ridicat la nivelul profesionist”, continuând: ”În anul 1990 noi am evoluat în Sala mică a Filarmonicii Naționale cu un concert de muzică bisericească organizat în cadrul Plenarei Uniunii Compozitorilor din Moldova, unde pentru prima dată au fost interpretate creații spirituale ale compozitorilor autohtoni precum T. Zgureanu, Gh. Ciobanu, V. Ciolac. Concertul a devenit un eveniment cultural al timpului, doar aceasta a fost începutul revenirii vieții muzicale spirituale din Republica Moldova, întreruptă de zeci de ani ai ateismului. În același an corul bisericii noastre a fost premiat cu locul întâi la Festivalul-concurs internațional *Cânta-voi Domnului meu*.

Schimbările produse în anii 1987–1990 au avut și efecte pozitive din punct de vedere al reînvierii credinței ortodoxe care în perioada comunistă a fost prigonită, iar cea mai mare parte a bisericilor au fost distruse intenționat, inclusiv cele de o valoare națională. Acest proces s-a produs nu doar în Moldova, ci și pe întreg teritoriul al fostei Uniunii Sovietice. Odată cu aceste

schimbări, probabil, apare posibilitatea pentru compozitor de a-și expune propriile aspirații și viziuni ce țin de muzica religioasă, fără teama de a fi persecutat. Acumulând o experiență necesară în domeniul interpretării cântărilor bisericești în calitate de interpret, V. Ciolac face o tentativă reușită de a explora un nou cadru pentru activitatea sa componistică, și anume muzica bisericească. Astfel, anul 1990 este marcat de crearea ciclului *Cântărilor de Privegheri* pentru cor mixt și soliști, în 13 părți, compus pe text liturgic în limba slavonă. Lucrarea este scrisă pentru o componență lărgită, ce cuprinde nu mai puțin de 60 coriști. Adresarea la genul cântărilor bisericești, după cum explică autorul, se datorează faptului că în perioada dată trăia momentul unei frumoase revelații a vieții spirituale din biserică.

Un alt factor care a influențat apariția opusului menționat, se datorează admirației compozitorului pentru renumita lucrare de același gen al muzicii ecleziastice semnată de S. Rachmaninov. Prima dată această creație a fost interpretată fragmentar cu mult mai târziu, deoarece în perioada vizată, din cauza problemelor de finanțare, organizarea concertelor cu implicarea unui colectiv numeros era foarte dificilă. Astfel, *Cântările de Privegheri* au fost prezentate în premieră de capela corală *Doina* sub conducerea autorului, pe data de 14 decembrie 2003 în Sala cu orgă din Chișinău.

Merită de evidențiat faptul că deși compozitorul urmează tiparul canonic, totuși, maniera liberă de tratare a elementelor compoziționale vorbește în favoarea faptului că lucrarea poate fi interpretată nu numai în cadrul serviciului divin dar și în varianta de concert, de altfel așa cum a fost interpretată prima dată. Libertatea abordării, pornește, probabil, de la structurarea *Cântărilor de Privegheri*, ce nu este atât de tranșantă și oferă totuși puțină libertate, spre deosebire de Liturghie, care reprezintă o anumită rânduială și nu presupune abateri. Compozitorii, adresându-se acestui gen, pot să-și permită o tratare mai lejeră al acestuia. V. Ciolac menționează cu regret că opusul nominalizat n-a fost interpretat integral până în zilele noastre, însă el nu-și pierde speranța să-și audă creația sa.

În anul 1992 compozitorul a fost angajat în calitate de lector superior la catedra Pedagogie Muzicală a fostei Universități de Stat a Artelor. Inițial începe să ducă orele de dirijat coral, aranjament, citirea partiturilor. În această perioadă Teodor Zgureanu, aflându-se în fruntea corului feminin *Renaissance*, îi propune compozitorului să scrie lucrări corale.

**Creațiile anilor '1990.** Fiind pasionat de muzica bisericească, V. Ciolac posedă un bagaj de cunoștințe în domeniu ce a fost acumulat treptat, compunând, tot în acest an, o lucrare în baza stihului de priceasnă pentru ziua de vineri *Mântuire ai lucrat* pentru cor mixt *a cappella*, urmată de două compoziții corale – *Heruvic* și *Mila Păcii* ce fac parte din cadrul Liturghiei. Este necesar de a marca faptul că pe lângă cele nominalizate mai sus, tot în această perioadă au fost compuse secțiuni aparte, așa cum ar fi chinonicul de duminică *Lăudați pre Domnul din ceruri* (imn

bisericesc liturgic care se cântă după *Unul sfânt...*, la sfârșitul *Liturghiei*, în timp ce se împărtășesc preoții și credincioșii), axat pe principiul de concert, două variante ale cântării *Unule născut*, după cum și *Antifonul nr.3* ce vor fi incluse ca urmare în *Imnele Sfintei Liturghii a lui Sf. Ioan Gură de Aur* (1993). Astfel, două cântări ale *Liturghiei – Lăudați pre Domnul din ceruri și Unule născut*, fiind scrise pentru cor mixt, au fost inițial prezentate ca niște lucrări aparte și înregistrate de capela corală *Doina* sub conducerea dirijorului V. Budilevski. Trebuie de menționat că V. Ciolac a compus două versiuni ale *Liturghiei*: una pentru cor feminin și soliști, iar alta pentru cor mixt, ambele fiind bazate pe text liturgic. În manuscrisul partiturii corale compozitorul scrie o dedicație specială pentru Teodor Zgureanu. Premiera ciclului liturgic a avut loc la 6 mai 1994, în cadrul Festivalului Internațional *Zilele muzicii noi*. Versiunea pentru corul feminin fiind interpretată de corul *Renaissance* la Muzeul Național de Istorie a Moldovei și înregistrată mai târziu la Radio Moldova. Tot în anul 1993 a apărut și versiunea pentru cor mixt *a cappella*, necesitatea ei fiind dictată de faptul că unele compartimente din *Liturghie* erau cântate și în timpul slujbelor de la biserică *Înălțarea Domnului*, corul având o componență mixtă.

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* cuprinde 14 cântări stabile, plasate în ordinea prescrisă de Serviciul Divin fiind suplimentate de stihul *Mântuire ai lucrati* și două polihronioane (*Pre marii Domni, Mulți ani*). În adaos sunt incluse variantele cântărilor *Unule născut* (nr. 2), *Mila păcii* (nr. 2) și *Pre Tine Te lăudăm* (nr. 2). Datorită textului canonic și structurării liturgice stricte, *Imnele Sfintei Liturghii* de V. Ciolac aparțin domeniului muzicii religioase de filieră ecleziastică, în pofida faptului că premiera lucrării s-a produs în condițiile interpretării scenice de concert. Cercetătoarea E. Mironenco relatează: ”Deși citate concrete din cântările bisericești vechi în creațiile lui V. Ciolac lipsesc, totuși, particularitățile cântării *znameni* se sesizează grație monodiei ascetice, metrului alternant, mișcărilor de secundă, ”alunecărilor”, diatonicii de tip formule, cu o structură modală alternantă caracteristică pentru scara sonoră din Obihodul bisericesc” [151, p.107]. În ceea ce privește forma *Liturghiei*, putem evidenția faptul că este una tradițională, fiind structurată conform tiparului canonic.

Tot în anul 1993, V. Ciolac compune și o altă cântare bisericească intitulată *Binecuvintează* pentru cor mixt *a cappella*. Lucrarea nominalizată face parte din cadrul slujbei de Priveghere și este axată pe textul psalmului 102 *Binecuvintează, suflete al meu, pe Domnul și toate cele dinlăuntrul meu, numele cel sfânt al Lui*.

În anul 1995 devine conducătorul corului mixt studentesc, numit în memoria compozitorului Gavriil Musicescu – o personalitate marcantă pentru cultura muzicală națională, baștina căruia a fost la fel orașul Ismail. Pentru V. Ciolac acest fapt joacă un rol important: ”eu tot timpul m-am mândrit și sunt mândru că sunt conaționalul său”.

Tot în această perioadă compozitorul manifestă un interes deosebit față de genurile muzicii catolice, astfel, una din primele lucrări ce marchează apariția unui șir însemnat de lucrări în acest domeniu este *Miserere*, pentru cor feminin *a cappella*. Opus-ul a fost compus în anul 1995 și tot în acest an interpretat în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* de corul *Renaissance* dirijat în premieră de T. Zgureanu. *Miserere* este denumirea în latină a psalmului 50 (51), care face parte din cultul liturgic catolic, fiind unul dintre psalmii de penitență din tradiția latină. Textul se atribuie la psalmii ce se citesc obligatoriu, mai ales în perioada Postului Mare, considerându-se potrivit pentru redarea stării de pocăință a credincioșilor (în tradiția ortodoxă are aceeași semnificație și se citește la fel în cadrul slujbelor de seară fiind inclus obligatoriu și în alte evenimente bisericești). Treptat, însă, devine popular fiind inclus și în diferite evenimente cu ocazia sărbătorilor religioase sau alte manifestații ce fac parte din cultul catolic, utilizat frecvent grație spiritului său de umilință. Mai târziu, V. Ciolac a creat și versiunea pentru cor mixt oferind posibilitatea interpretării și formațiilor corale cu o componență mixtă.

Lucrarea ce urmează este *Requiem*. Ea la fel se înscrie în cadrul genurilor muzicii catolice și există tot în două versiuni: una pentru cor feminin, două soliste (*soprano* și *mezzo-soprano*) și orgă, iar alta – pentru componență mixtă a corului, cu păstrarea solistelor și orgii. *Requiemul* a fost compus în anul 1995 și tot în acest an interpretat în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* de corul *Renaissance* dirijat la fel în premieră de T. Zgureanu. *Requiemul* constituie o creație amplă alcătuită din 10 părți în baza textului canonic în limba latină, în care pot fi urmărite anumite legături cu tradițiile ce pornesc din perioada Barocului. Una din ele se manifestă vădit grație tonalității *d-moll* pe care se axează compozitorul, fiind una din tonalitățile dramatice din punct de vedere a semanticii sale, iar alta se imprimă prin figurile retorice utilizate de către autor pe parcursul lucrării, constituind o abordare inovatoare a unor formule vechi, dar într-un context nou. Apariția *Requiemului* nu este legată de un eveniment anume din viața compozitorului, dar, după cum menționează cercetătoarea E. Mironenco, ”dorința insistentă de a scrie *Requiem* este provocată de tendința de a reflecta dezideratul eshatologic, caracteristic în această perioadă pentru majoritatea artiștilor și condiționată de tulburările mondiale, opoziția spirituală și fizică, adică ”tabloului tipologic al catastrofei”(S. Bulgakov)” [148, p.107].

Tot în anul 1995 V. Ciolac devine Laureat al concursului de compoziție al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, deținător al Premiului Concursului de compoziție consacrat aniversării de 50 de ani ai UNESCO și ONU desfășurat la Chișinău.

În anul 1997, fiind conducătorul corului mixt studentesc primește invitație de a participa împreună cu colectivul său, la Concursul internațional *G. Dimitrov*, care s-a desfășurat în Bulgaria, orașul Varna. Compozitorul relatează: ”Noi cu demnitate am trecut prin această încercare devenind laureați și obținând locul trei”. Mult timp, V. Ciolac pe parcursul anilor

1995–2003, activează în calitate de conducător al corului studentesc și are posibilitatea să interpreteze un șir impunător de creații din spațiul diferitor culturi și epoci, începând cu miniaturi corale până la compoziții monumentale, precum *Missa c-moll* lui W.A. Mozart, *Missa G-dur* de F. Schubert, *Missa di Gloria* de G. Puccini, oratoriul *Noaptea Sfântului Andrei* de T. Zgureanu, cantate *Dimitrie Cantemir* de S. Lungul și *Cine scutură roua* de V. Zagorschi, *Stabat Mater* de V. Ciolac, etc.

Anul 1997 este marcat și de crearea lucrării *Stabat Mater* pentru cor și orchestra de coarde. Compozitorul la fel scrie două versiuni ale creației date, prima, pentru corul feminin, a fost interpretată pe data de 25 martie, anul 1998, de corul *Renaissance* susținută de orchestra de cameră a Teatrului Național *Mihai Eminescu* dirijat de A. Dmitrovici. Versiunea a doua, pentru componența corului mixt, orchestra de coarde și orgă a sunat cu mult mai târziu, abia în anul 2005, cu ocazia *Zilei internaționale a muzicii* în interpretarea colectivelor corale *Moldova*, *Credo* și Orchestra de Cameră dirijată de autor, în incinta Sălii cu Orgă. Pe lângă prezentările menționate, compoziția nominalizată a fost interpretată nu doar în Republica Moldova, dar și în țara vecină, Ucraina în orașul Simferopol. Este necesar de a remarca faptul că nu numai creația dată, ci și majoritatea lucrărilor corale ale lui V. Ciolac sunt interpretate în diferite țări europene. Compozitorul a consacrat *Stabat Mater* soției sale Irina, motivul unei astfel de dedicații este legat, probabil, de dorința redării a încercărilor grele prin care trece o mamă. *Stabat Mater* reprezintă o lucrare vocal-instrumentală ce se înscrie în cadrul genurilor spirituale ample de concert fiind alcătuită din 12 părți, imaginea principală fiind legată de reflectarea chipului Maicii Domnului și constituie reperul semantic al acestei creații. Relatarea într-o formă poetică a suferințelor Maicii care se află lângă Crucea Fiului său constituie esența *Stabat Mater*. Totodată datorită folosirii limbii latine textul are și o semnificație sacrală pentru V. Ciolac. Autorul evidențiază latura spirituală tratată sub aspectul unui concept individual ce se înscrie în cadrul timpului nou zugrăvind un tablou plin de emoții impresionante, cutremurătoare, conturând o stare psihologică aparte. În acest sens opusul compozitorului V. Ciolac este o realizare substanțială ce contribuie la restabilirea echilibrului spiritual și cultural al societății venind cu un suport persistent inspirat din formele vechi ale muzicii ecleziastice. Totodată, lucrarea continuă tradițiile legate de tematica mariologică din cadrul diferitor culturi, perpetuând chipul Maicii Domnului.

În anul 1998, V. Ciolac compune o piesă prin care se abate pentru puțin timp de la genurile muzicii catolice și revine la un subiect cu o semnificație specială și o tentă filosofică, abordând în calitate de suport literar poezia lui Mihai Eminescu *Se bate miezul nopții*. Deși a apărut aproape cu un secol mai devreme (în volumul din 1883) decât lucrarea lui V. Ciolac, totuși, poezia constituie un vers, actualitatea căruia se va menține pe parcursul mai multor secole,

grație expresiei concentrate a cugetării filozofice eminesciene. Cuvintele îndelung alese și cizelate, bogate în metafore și simboluri cu mare forță de semnificare și evocare, exprimă sonorități ce imită muzica sferelor. Tematica abordată de autor este legată de ”viață și moarte” conturată de M. Eminescu, evident, într-o formă relevantă – prin prisma simbolurilor. Lucrarea *Se bate miezul nopții* a lui V. Ciolac a fost compusă pentru cor feminin și orchestră de cameră, fiind interpretată de corul *Renaissance*, dirijat în premieră de T. Zgureanu, pe data de 10 octombrie 1998, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău.

În anul 1999 V. Ciolac temporar renunță la genul muzicii corale atât de îndrăgit, adresându-se domeniul muzicii instrumentale și compune cu ocazia jubileului a 2000 de ani de la apariția creștinismului, o piesă intitulată *Psalmodia* pentru orchestra simfonică. Lucrarea a fost interpretată de orchestra Filarmonicii Naționale, sub bagheta dirijorală a lui V. Doni, colegul autorului. Viziunea originală a compozitorului se manifestă în primul rând prin faptul compunerii opusului instrumental, reprezentând în acest sens o tratare inovatoare în ceea ce privește forma de relatare a materialului muzical. Deși compozitorul nu se axează pe text, totuși, modul de expunere, mișcarea și departajarea structurilor sonore pe parcursul lucrării poate fi echivalate cu un rând (stih) al textului prozodic sonorizat într-o manieră de interpretare a recitativului liturgic (psalmodie). Forma piesei orchestrale reproduce structura poetică (neversificată) a unui psalm, fiind divizată în presupusele strofe care la rândul său sunt alcătuite din versuri. Astfel, *Psalmodia* reprezintă prima încercare a compozitorului de a se adresa tematicii religioase în cadrul unei creații pur instrumentale, predestinată pentru interpretarea de concert, dar în care se sesizează conturul unui text presupus.

În același an V. Ciolac compune o lucrare intitulată *Stampă* care înscrie la fel în domeniul muzicii simfonice, însă cu o componentă puțin mai redusă, predestinată pentru cvintetul de coarde. Însăși denumirea creației nominalizate sugerează ideea că autorul nu rămâne indiferent nici de sfera subiectelor ce se atribuie spațiului artei plastice. Prin această lucrare V. Ciolac face o aluzie la imaginea obținută printr-o metodă neobișnuită de redare – prin imprimare, amintind de tematica abordată de compozitorii impresioniști.

Anul 1999 este marcat și de apariția unei compoziții corale, domeniul îndrăgit al autorului; astfel, se reîntoarce la genul muzicii catolice compunând piesa *Ave Maria*. Ea a fost prezentată publicului meloman de corul *Renaissance* dirijat în premieră de T. Zgureanu. Evenimentul care făcea parte din cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, s-a desfășurat pe data de 6 iunie, anul 2000, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău.

Lucrarea este scrisă pentru cor feminin și orchestra de cameră, care include grupul instrumentelor de suflat (flaut, oboi, clarinetul fagot,) percuție (vibrafon) și grupul de corzi



limitându-se doar la vioarele I și violoncele. Subiectul rugăciunii relevă episodul evanghelic al Bunei Vestiri și oglindește în special momentul culminant al salutării Mariei de către Arhanghelul Gavriil, ce-i aduce vestea că Ea va fi Maica Mântuitorului. Această scenă biblică este redată în cultul catolic prin prisma rugăciunii strălucitoare *Ave Maria* (în ortodoxie o analogie este rugăciunea *Preasfântă Născătoare de Dumnezeu, bucură-te*). Compozitorul V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală, creând o lucrare vocal-instrumentală de dimensiuni mici, în care rolul principal îl joacă corul. În același timp, autorul propune o viziune contemporană asupra rugăciunii, păstrând interpretarea în limba latină și textul integral V. Ciolac accentuează prin acest fapt apartenența rugăciunii la una din confesiunile creștine –cultul catolic.

**Creațiile anilor '2000.** Pentru o activitate prodigioasă în domeniul culturii muzicale, în anul 2000 i s-a conferit înaltul titlu de Maestru în Artă. Acest an este marcat și de adresarea repetată a compozitorului la genul muzicii instrumentale: a fost compus un *Adagio* pentru orchestra de coarde (cvintet) intitulat *Noapte de Crăciun*. Lucrarea fiind interpretată mai târziu în anul 2002 sub bagheta dirijorului M. Secichin. În acest caz V. Ciolac abordează un subiect bine cunoscut pentru întreaga lume creștină. Piesa face parte din creațiile cu o tematică religioasă, dar care se înscrie în cadrul muzicii laice, predestinate pentru interpretarea de concert. Componenta camerală, dimensiunile mici, imaginea muzicală unică vorbesc în favoarea faptului că din punct de vedere a formei ea poate fi tratată ca o piesă instrumentală. Compozitorului îi reușește să ilustreze foarte bine în perimetrul lucrării date frumusețea neobișnuită a Noptii de Crăciun, legată de Sărbătoarea Nașterii Domnului, zugrăvind tabloul stelei ce luminează pe cer, peisajul de iarnă, unde zăpada albă joacă cu mii de diamante reflectate în razele stelelor. Toate acestea contribuie la redarea sentimentului de bucurie și savurarea evenimentului cel mai important, minunea Nașterii Pruncului Dumnezeiesc.

În anul 2001 V. Ciolac compune o lucrare corală nouă intitulată *Laudate Dominum*, dedicată profesoarei de dirijat coral, Lidia Axionova. Ca și în majoritatea compozițiilor de acest fel, scrie două versiuni: prima fiind predestinată pentru cor feminin și orgă, iar a doua pentru cor mixt. Premiera a avut loc pe data de 4 iunie 2001, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, cântarea fiind interpretată de corul *Credo* dirijat de V. Boldurat. Faptul utilizării orgii care este unicul instrument din cadrul partiturii, îndeplinind rolul de acompaniament, mărturisește în favoarea adresării autorului la elementele specifice ale cultului catolic. Deși V. Ciolac face o tentativă de a folosi cele mai semnificative caracteristici ce țin de tradițiile muzicii religioase, totuși, materialul muzical demonstrează apartenența la genul muzicii de concert și nu presupune interpretarea în cadrul serviciului divin.

Textul în baza căruia este compusă lucrarea face parte din Biblie (Cartea psalmilor), constituind psalmul 116 (117). Compozitorul expune textul într-o formă versificată, dat fiind faptul că *Laudate Dominum* face parte din Slujba de seară al cultului catolic – *Vespers*. Este o lucrare vocal-instrumentală, corul îndeplinind evident funcția principală în definirea semanticii creației date, iar orga reprezentând un fundal instrumental destul de impozant ce a contribuit la desfășurarea unui tablou maiestos. Abordarea textului tradițional al psalmului în limba originală, latină, după cum și prezența instrumentului tradițional pentru muzica religioasă catolică confirmă apartenența catolică a creației *Laudate Dominum*.

Tot în acest an 2001 se adresează pentru prima dată unui nou domeniu – muzicii vocale de cameră compunând o romanță pentru bariton și pian intitulată *Răsai asupra mea*. Compozitorul se reîntoarce în lucrarea menționată la versurile marelui poet Mihai Eminescu. Revenirea la poezia eminesciană vorbește în favoarea faptului că V. Ciolac cunoaște creația clasicului român și rămâne profund impresionat de operele literare ale poetului. Romanța a fost editată ulterior în culegerea de cântece intitulată *Ah, cerut-am de la zodii* pe versurile lui Mihai Eminescu.

Anul 2002 este marcat de apariția unei compoziții pentru orchestra simfonică intitulată *Memoria*, dedicate tatălui său Mihail V. Ciolac, care a jucat un rol important în viața compozitorului. Titlul oferit de autor vorbește de la sine. Este cert faptul că, amintirile despre părintele său vor fi păstrate cu multă stimă, pietate, dragoste în memoria fiului, care fără îndoială este plin de recunoștință pentru dragostea, grija și bucuriile ce i s-au oferit. Premiera a avut loc pe data de 15 iunie 2002, în incinta Centrului de Cultură *Ginta Latină* din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, lucrarea fiind interpretată de orchestra Teleradio Moldova sub bagheta dirijorului Gh. Mustea.

În anul 2003 la Chișinău s-a desfășurat Concursul Coral Internațional, la care au fost invitați membrii ai juriului din diferite țări: România, Franța, Suedia. Printre numeroasele colective corale venite de peste hotare, la concurs a participat și corul Academiei de Muzică (în prezent AMTAP) condus de V. Ciolac, ca urmare au obținut o performanță apreciabilă, ocupând locul întâi în categoria corurilor de cameră, ”și aceasta a fost o victorie comună”, remarcă dirijorul.

Astfel, pe lângă activitatea sa prodigioasă în calitate de compozitor, V. Ciolac se manifestă și ca un dirijor de cor cu o calificare înaltă. În perioada specificată, a fost invitat să conducă capela corală *Doina* și în scurt timp, aproximativ trei luni, a pregătit un program serios susținând un concert în incinta Sălii cu Orgă. ”După părerea mea, programul era interesant și destul de complicat: prima parte fiind constituită din creații *a cappella*, preponderent lucrări din domeniul muzicii contemporane europene și moldovenești. În a doua parte a sunat *Missa nr.2 G-*

dur pentru cor, soliști și orchestra de coarde de F. Schubert. Concertul a fost foarte cald primit de public”, își amintește V. Ciolac.

Anul 2003 este marcat de compunerea primei versiuni a *Magnificatului* – creație de dimensiuni ample alcătuită din 7 părți. Premiera a avut loc pe data de 5 martie 2003, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, lucrarea fiind interpretată de corul *G. Musicescu* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice dirijat de V. Ciolac. Prima versiune a *Magnificatului* a fost scrisă pentru cor mixt, soliști și orgă, cea de-a doua fiind compusă peste un an, în 2004. Compozitorul păstrează componența vocală, însă, înlocuiește orga cu orchestra simfonică. Versiunea a doua a fost prezentată pe data de 27 ianuarie 2005 de corul *Credo*, condus de V. Boldurat; de asemenea, mai târziu are loc înregistrarea acesteia în interpretarea capelei corale *Moldova*, dirijată de V. Budilevschi și orchestra simfonică a Companiei Teleradio-Moldova, dirijată de O. Palymski. Conținutul lucrării relatează un eveniment important din viața Maicii Domnului fiind legat de subiectul Bunei Vestiri. *Magnificat* reprezintă una din cele mai timpurii cântări creștine, creată de Sf. Cosma în sec. VIII. *Magnificat anima mea Dominum* (*Mărește sufletul al meu pre Domnul*) este imnul din Testamentul Vechi pe care îl rostește Maria în timpul întâlnirii Sale cu Elisaveta după Buna Vestire. Preamărirea Preasfântei Fecioare a devenit totodată imn pentru Cea, pe care de acum o vor ”slăvi toate neamurile”.

În cadrul cultului catolic evenimentul dat este reflectat în slujba de seară, relevând momentul central al acesteia. *Magnificat* face parte din *Officium divinum*, în care locul central îl ocupă psalmii și așa numitele ”cântece” (cantic consacrat unei anumite persoane biblice), pe baza textelor din Biblie și poartă un caracter de imn. Inițial, aproximativ din secolul XIV, *Magnificat* există ca formă integrală a cântării gregoriene cu mai multe voci, treptat, însă, se transformă într-un gen artistic al muzicii de concert. Lucrarea lui V. Ciolac reprezintă o tratare nouă a genului tradițional, fiind amplasată deja în perimetrul spațiului sacral nou de la confluența secolelor XX–XXI. Adresarea la acest gen semnalează o reînviere a genurilor canonice ale muzicii creștine, ce înscrie o filă nouă în cadrul artei contemporane autohtone. Totodată lucrarea descoperă cele mai esențiale laturi ale chipului Maicii Domnului, perpetuând imaginea Ei în tabloul culturii muzicale autohtone contemporane.

Limbajul muzical utilizat de autor demonstrează prezența amprentei cântărilor bizantine prin predominarea intervalelor de cvartă și cvintă, în special, mișcarea lineară și cea cu paralelisme, de asemenea se întâlnește și aplicarea principiului responsorial. Toate acestea conferă o tentă arhaică și în același timp confirmă legătura cu muzica religioasă veche precum și păstrarea parțială a tradițiilor ei. Trăsăturile contemporane ale scriiturii se manifestă în lucrarea data mai mult în cadrul limbajului armonic prin utilizarea consunărilor de cvartă și secundă, după

cum și schimbarea frecventă a reperelor armonice. V. Ciolac a compus o lucrare în baza tradițiilor ce țin de tratarea textului canonic, în același timp utilizând un limbaj contemporan. Totodată se reliefează și unele particularități constante pentru genul de *Magnificat* cu ar fi: temeul, ce-l constituie textul canonic (consacrat Proslăvirii Maicii Domnului), limba latină ca reprezentare a confesiunii creștine inițiale, gen de dimensiune amplă, rolul predominant al corului, ca urmare lucrarea fiind clasificată în domeniul muzicii corale. V. Ciolac utilizează în calitate de suport imnul de Proslăvire a Maicii Domnului în limba latină, totodată, provoacă interes modul de amplasare a verseturilor în cadrul arhitectonicii muzicale. Se merită de a menționa faptul că, structurarea stihurilor în perimetrul lucrării sunt mai aproape de varianta ce se interpretează în biserica ortodoxă.

Anul 2003 este marcat de un eveniment regretabil, decesul lui Vasile Zagorschi personalității notorie a culturii naționale – compozitor care a adus un aport considerabil la dezvoltarea artei naționale muzicale, fiind cunoscut nu doar în spațiul culturii autohtone, dar și peste hotarele țării. Un pedagog extraordinar care a educat o pleiadă întreagă de compozitori și artiști, oferind cu multă dăruire de sine cunoștințe atât în domeniul compoziției, cât și orchestrației, citirii partiturilor. V. Zagorschi, a fost un compozitor cu nivel de cunoștințe înalte, muzician cu intelect polivalent, un bun cunoscător al mai multor limbi, posedă franceza la perfecție, o persoană cu un simț extraordinar al umorului. V. Ciolac fiind nu doar unul din studenții care au avut fericirea să învețe la un profesor atât de erudit, ci și coleg de breaslă care a comunicat și a activat alături de o personalitate remarcabilă. În memoria acestui mare muzician V. Ciolac compune în anul 2004 un ciclu de piese pentru orgă intitulat *Le tombeau*. Trebuie de menționat faptul că nu întâmplător denumirea lucrării este dată în limba franceză, deoarece autorul știa foarte bine despre pasiunea profesorului pentru această limbă. Traducerea în română semnifică *Mormânt*, acest titlu amintește despre Suita pentru pian a compozitorului francez M. Ravel – *Le tombeau de Couperin*, prin care aduce un omagiu marelui maestru și totodată prietenilor căzuți pe câmpul de luptă în timpul Primului Război Mondial. Premiera ciclului *Le tombeau* de V. Ciolac a avut loc pe data de 15 martie 2004 în interpretarea Anei Strezeva, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*.

V. Ciolac este un compozitor care pe parcursul activității sale se preocupă nu numai de cunoașterea creației marilor compozitori care au adus un aport important în dezvoltarea artei naționale, ci și de interpretarea lucrărilor muzicale mai puțin cunoscute. Astfel, el face o transcripție pentru pian și cor mixt a cantatei *Ștefan Cel Mare*, compusă de Șt. Neaga pentru orchestră simfonică. Pe data de 2 iunie 2004 această versiune a cantatei a fost interpretată de capela corală *Doina*.

Tot în acest an V. Ciolac, continuă să abordeze genul muzicii instrumentale. Urmând într-o oarecare măsură exemplul clasicului național, se adresează la tezaurul autohton, de data aceasta compune o lucrare inspirată din folclorul moldovenesc, intitulată *Capriciu moldovenesc* pentru clarinet și pian. În continuare, V. Ciolac se reîntoarce la orgă – instrumentul pe care reușește să-l îndrăgească în procesul de compunere a *Dyptychului* pentru orgă și orchestra de coarde. Premiera a avut loc peste un an, la 24 martie 2005, în interpretarea Anei Strezeva și Orchestrei naționale de cameră dirijată de M. Secichin.

În anul 2005, se reîntoarce la domeniul muzicii corale, abordând genul de concert din cadrul cântărilor bisericești ce se atribuie bisericii ortodoxe. Compune concertul coral *Hristos a Înviat*, textul (troparul Învierii) pe care se axează, fiind în limba rusă. Este o lucrare cu un caracter solemn, plin de măreție și bucurie, care se obține grație mijloacelor de expresie utilizate de compozitor, cum ar fi – măsura de 4/4, conturarea tonalității *D-dur*, predominarea intervalelor de cvartă, mișcarea just proporționată cu pătrimi și optimi. Toate acestea contribuie la crearea atmosferei de solemnitate, în strictă corespondență cu momentul sacral ce se desfășoară în timpul sărbătorii Învierii Domnului, care se mai numește în biserica ortodoxă ”Sărbătoarea sărbătorilor”. Acest fapt vorbește despre importanța deosebită a acestui eveniment din cadrul cultului bisericesc. În anul 2006 Concertul a fost interpretat de corul *Credo*, în cadrul Festivalului internațional din or. Hajnowca, Polonia.

Anul 2005 a fost marcat de apariția unei lucrări ce se atribuie muzicii camerale, *Sonatinei* pentru fagot și pian, interpretate de V. Taran (fagot) și N. Lazicov (pian) la 24 iunie 2005, în incinta Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Prezentarea compoziției nominalizate s-a produs în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*. Tot în perioada specificată a fost compusă lucrarea *Luttuoso* pentru orchestra de coarde, dedicată lui Efim Bogdanovschi, o personalitate marcantă a culturii muzicale naționale, un reputat dirijor, pedagog ce a educat un număr considerabil de discipoli. Lucrarea a fost interpretată la 10 decembrie 2006 în incinta Sălii cu Orgă cu ocazia concertului organizat în memoria lui Efim Bogdanovschi. Dedicăție maestrului de cor se explică prin faptul că muzicienii au colaborat pe parcursul mai multor ani: conform afirmațiilor compozitorului, el a fost membru al Corului de cameră sub conducerea lui E. Bogdanovschi din perioada anilor de studenție.

Între anii 2006 și 2007 a condus corul de bărbați al Mănăstirii Căpřiana, iar din 2007 și până-n prezent V. Ciolac activează în calitate de reghent al corului masculin Mihail Berezovschi din biserica Întâmpinarea Domnului de pe lângă Universitatea de Stat din Chișinău. Tot în anul 2006 cu ocazia jubileului compozitorului de 50-de ani, în incinta Sălii cu Orgă s-a desfășurat concertul de autor. Au fost interpretate fragmente din *Priveghere* (dirijor Ilona Stepan), câteva coruri în interpretarea corului *Credo* (dirijor Valentina Boldurat), un șir de compoziții camerale-

instrumentale. În finalul concertului a sunat *Magnificat* pentru cor, soliști și orchestră sub conducerea autorului. ”Vreau să accentuez atmosfera creativă, călduroasă, care domina în colectivele Sălii de Orgă și atitudinea benefică a administrație și personal al directoarei doamnei Larisa Zubcu” – menționează compozitorul. Anul 2006 este marcat și de apariția unei cântări bisericești ortodoxe în limba slavonă *От юности моя* (*Din tinerețele mele*) care aparține genului de antifoane ale treptelor sau ale ehurilor, reprezentând ultimul antifon al glasului 4.

În anul 2007 devine conferențiar (docent) al Academiei de Muzică. Tot în acest an V. Ciolac compune lucrarea *Salve Regina* ce se înscrie în paradigma muzicii religioase consacrate tematicii mariologice, fiind scrisă pentru cor, soliști și orchestră. Compozitorul face un gest remarcabil consacrand partitura dată memoriei maicii sale Maria, dovedind prin acest fapt stima și dragostea față de cea care i-a dăruit viață. V. Ciolac selectează din cele patru antifoane consacrate Maicii Domnului anume *Salve Regina*, deoarece textul antifonului ilustrează tabloul măreț al Încoronării Preasfântei Fecioare Maria în cer, ca regină a cerului și a pământului. Anume acest eveniment fiind punctul culminant al misterelor legate de Preasfânta Maică.

Ca una din particularitățile specifice pentru antifoanele marianice se evidențiază principiul *varietas* ce se manifestă în lucrarea dată la toate nivelurile muzicale, începând cu organizarea materialului sonor, armonie, abordarea modală (aluziile modale temporare) și finisând cu forma, care demonstrează la fel o structură strofică variată. Unul din elementele ce reprezintă o constantă în cadrul creației nominalizate se afirmă laitritmul (pătrimea cu punct și optimea) ce predomină pe parcursul materialului sonor, oferind o diversitate de nuanțe în ceea ce privește caracterul muzical și totodată reliefând principala latură al lucrării – Proslăvirea Maicii Domnului. *Salve Regina* de V. Ciolac reprezintă un exemplu de antifon contemporan.

În 2008 pentru aportul său adus în dezvoltarea și propagarea muzicii ecleziastice a fost decorat cu ordinul bisericesc Ștefan cel Mare și Sfânt. Pe lângă activitatea sa componistică V. Ciolac este preocupat și de prelucrarea lucrărilor cunoscute, după cum și de orchestrație aducând în repertoriu colectivelor corale creațiile autorilor din trecut. ”În anul 2010 în biografia mea creativă s-a petrecut un eveniment deosebit. Încă din anii de studenție eu foarte mult vroiam să ascult muzica ”otrăvitorului” lui Mozart – Antonio Salieri. Într-adevăr, el a fost un om invidios și fără talent? Acest gând mă frământa și m-a absorbit totalmente, dar nici un fel de note nu puteam să gădesc. Absolut întâmplător, într-o discuție cu muzicologul Elena Nagacevski am început să vorbim despre Salieri și ea mi-a promis că-mi v-a aduce notele din SUA. Am comandat clavierul *Requiemului*. La începutul anului 2009 notele mi-au fost dăruite cu multă bună voință. În aprilie al aceluiași an am început să fac orchestrația, și deja în luna august am finisat cu bine acest lucru. Acum trebuia să captivez cu ideea interpretării *Requiemului*

conducerea Sălii cu Orgă, și mie mi-a reușit acest lucru. Premiera a fost programată pentru 2 martie 2010 în cadrul festivalului *Mărțișor*. Pe lângă *Requiem* în program a fost inclus Concertul pentru orgă și orchestră de A. Salieri. În concert au participat: Corul de cameră sub conducerea Ilonei Stepan, soliștii: T. Costiuc (soprano), L. Marin (mezzo), S. Pilipețchi (tenor), O. Țîbulico (bas), A. Strezeva (orgă), Orchestra de cameră a Sălii cu Orgă, dirijor V. Ciolac. Concertul s-a desfășurat cu un mare succes și a trezit un interes deosebit în societatea muzicală și amatorii muzicii. În iulie anului 2010 am reușit să înregistrez această uimitoare lucrare la Radiou în interpretarea capelei corale *Moldova* și orchestrei simfonice a Companiei Publice Teleradio-Moldova. Eu sunt fericit că într-o oarecare măsură am reușit să resping clevetirea și acuzația adusă pe nedrept deosebitului compozitor și pedagog A. Salieri, mai ales că în anul 2010 s-au împlinit 260 de ani de la nașterea sa” – relatează compozitorul.

Urmând un alt exemplu al marelui compozitor, V. Ciolac tot în perioada specificată își realizează încă un vis artistic al său legat de studierea culturii exotice a Spaniei, astfel abordează un nou gen – *Folia* și compune o lucrare pentru orchestra de corzi cu aceeași denumire. Un dans de proveniență portugheză (aproximativ sec. XVI) bine cunoscut în Europa de Vest. ”*Folia*, după mărturisirea autorului, inițial era prevăzută ca un ciclu de variațiuni clasice după tipul ciclului lui Antonio Salieri. Rezultatul însă a depășit această tentativă modestă” [39, p.50]. ”Succesivitatea secțiunilor variațional-tematice cu cele de divertisment ale pasajelor secvenționale este menită să ne rețină în ambianța esteticii sonore a epocii clasicismului, pe când efervescența imaginilor ne face să ne regăsim cu gândul și în splendoarea Sevillei lui G. Bizet, și în forfota veselă a iarmarocului cu Petrușka în centru al lui I.F. Stravinski (deși complet lipsită de ironia sarcastică a acestuia)” [39, p. 51].

Tematica spaniolă continuă cu cele *Patru sonete* pe versuri de Lope de Vega, scrise pentru voce-*bas* și pian. Primii interpreți al acestui ciclu au fost cântărețul-bas Oleg Țîbulko și fiul compozitorului pianistul Maxim Ciolac. Evident, conținutul versurilor ce se reliefează în cele patru sonete selectate de V. Ciolac, relevă sentimentul dragostei, care, în același timp, aduce cu sine și chinuri: *О женщина.., О как нехорошо.., Терять рассудок.., Уйти и не уйти...* Compozitorul ”se adresează aici unei alte surse de inspirație și anume stilului recitativ și pianistic al lui M. Ravel” [36, p. 52].

Pe parcursul activității sale de pedagog, pe care o desfășoară în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice la catedra Pedagogie Muzicală, V. Ciolac predă orele de dirijat coral, fiind angajat prin cumul și la catedra Muzicologie și compoziție, susținând cursurile de compoziție, orchestrație, citirea partiturilor. În anul 2012 V. Ciolac, a împlinit 20 ani de activitate în domeniul pedagogiei muzicale, pe parcursul acestei perioade clasa profesorului au absolvit aproximativ 60 de studenți (47 la dirijat și 3 la compoziție).

Maxim Ciolac, fiul compozitorului, a absolvit cu succes în anul 2010 Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, catedra Pian special, clasa profesorului Anatolie Lăpăcuș. După spusele lui V. Ciolac, ”evenimentul legat de absolvirea Academiei a devenit unul dintre cele mai îmbucurătoare pentru întreaga noastră familie”.

În 2012 compozitorul se adresează unui gen de dimensiuni ample ce se atribuie domeniului său îndrăgît și anume muzicii corale, scriind *Messe* în 6 părți. Premiera a avut loc pe data de 31 octombrie 2012, în incinta Sălii cu orgă, creația fiind prezentată publicului chișinăuian în interpretarea Corului de cameră (conducător artistic I. Ștepan), Orchestrei de cameră, A. Ștezeva (orgă), și soliștii – T. Costiuc (*soprano*), L. Marin (*mezzo-soprano*), S. Pîlpețchi (*tenor*), A. Oțean (*bas*). *Messe* compusă de V. Ciolac reprezintă o lucrare ce se încadrează în ramura muzicii religioase de concert, deși genul abordat de autor aparține muzicii bisericești de tradiție catolică. Lucrarea nominalizată înscrisă o filă deosebit de importantă în creația componistică a lui V. Ciolac, dovedind o maturitate în ceea ce privește expunerea unor viziuni legate de ideea jertfirii, care este principala concepție a opusului religios.

Anul 2013 este marcat de apariția unei lucrări din domeniul muzicii orchestrale intitulată *Poem Festiv* pentru vioară, violoncel și orchestră, premiera a avut loc în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* pe data de 14 iunie 2013, interpreți: Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale dirijată de Mihai Agafița și soliștii – Andrei Popa (vioară), Oțsea Muntean (violoncel).

Anul ce urmează, V. Ciolac continuă să abordeze domeniul muzicii simfonice și compune o lucrare intitulată *Legenda Buciumului* în care se adresează tematicii naționale. Compozitorul consacră această simfonie colegului său Teodor Zgureanu. Compoziția reprezintă o simfonie de cameră din 4 tablouri unite între ele printr-o lăitmă, ce conține în sine intonații inspirate din folclorul autohton, începutul fiecărei părți se deosebește printr-o introducere cu un caracter improvizator unde compozitorul utilizează principiul expunerii de ecou ce se aude la corni. Premiera a avut loc în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* pe data de 16 iunie 2014, în interpretarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale dirijată de Mihai Agafița.

În prezent compozitorul desfășoară o activitate amplă, prodigioasă în cadru a două catedre, pe lângă munca pedagogică, continuă să ne bucure prin compunerea unor lucrări interesante atât din punct de vedere a limbajului muzical, cât și prin reliefaarea unui suport spiritual cum ar fi, spre exemplu, editarea recentă (2014) a culegerii de cântări bisericești ce se întitulează *Духовные песнопения (Cântări spirituale)* pentru cor mixt *a cappella*. În florilegiu au fost incluse compoziții axate pe texte de rugăciuni în limba slavonă, ce fac parte din cadrul diferitor compartimente ale Slujbei Ortodoxe. Culegerea este însoțită de un fragment ce aparține



Sfântului Ioan Gură de Aur din comentariul la psalmul 41, fiind continuat de poezia autorului K. Roche în care se vorbește despre starea de rugăciune. Cele zece numere incluse în carte se cântă în anumite momente ale serviciilor divine, totuși, putem contura o anumită linie de desfășurare a conținutului presupus prin prisma ordinei de interpretare a rugăciunilor. Începe culegerea cu o rugăciune bine cunoscută *Отче Наш (Tatăl Nostru)* și care prevalează mai mult decât celelalte în viața unui creștin, urmează *Царю Небесный (Împărate Ceresc)*, fiind o rugăciune ce se citește la începutul ”pravilei” sau a unui compartiment din cadrul diferitor slujbe. Continuă culegerea cu *Всемилостная Владычица (Mult Milostivă Maică)*, o rugăciune scrisă comparativ nu demult, la începutul secolului XX (aproximativ anul 1920) în timpul încercărilor grele din perioada Revoluției, în special, pentru cei care au fost trimiși în Siberia din cauza că nu au renunțat la credința creștină. Unul dintre care a fost și Părintele Sampson (Contele Sivers), anume el fiind autorul acestei rugăciuni relevante, în care cere ajutorul Maicii Domnului pentru a fi apărat și ajutat în clipele de grea cumpănă.

Urmează *Молитва Преподобного Ефрема Сирина (Rugăciunea Preacuviosului Efrem Siru)* care se citește într-o perioadă specială în cadrul cultului Ortodox și anume în timpul Postului Mare, deoarece concentrează în sine o îndrumare cum ar trebui să fie un creștin adevărat și spre ce trebuie să tindă, pentru a merge pe calea desăvârșirii. *Благообразный Иосиф (Fericitul Iosif)* este la fel o rugăciune ce se cântă doar în Vinerea din Săptămâna Patimilor, în timpul când se aduce Giulgiul Mântuitorului. În continuare este inclusă cântarea *Мироносицам Жёнам (Femeilor Mironosițe)*, la fel se interpretează doar într-o anumită perioadă în ziua când se sărbătorește ziua femeilor creștine. adică în a doua duminică după Învierea Mântuitorului. *Приидите поклонимся (Veniți să ne închinăm)* este o rugăciune ce se cântă după ”Vohodul mic” sau „Jeșirea mică”, din cadrul Liturghiei Ortodoxe, textul integral fiind *Veniți să ne închinăm și să cădem la Hristos. Miluiește-ne pe noi, Fiul lui Dumnezeu, cei ce-Ți cântăm: Aliluia!* Cuvintele *Fiul lui Dumnezeu* sunt de regulă urmate de inserții precum *Cel* sau *Cel ce ești minunat între Sfinți*, în funcție de rânduiala zilei. Culegerea nominalizată a cuprins și lucrările *От юности моя (Din tinerețele mele)* și concertul coral *Христос Воскресе (Hristos a Înviat)* menționate pe parcursul periodizării creației compozitorului. Se încheie florilegiu cu o cântare tradițională *Многая Лета (Mulți Ani Trăiască)* ce sună de obicei la sfârșitul Liturghiei.

V. Ciolac este un compozitor contemporan ce compune lucrări în diferite genuri, în același timp, grație primei sale specialități, el evident manifestă un interes deosebit față de genurile muzicii corale, astfel predominarea acestuia este explicabil. Totodată domeniul muzicii instrumentale este prezentat în creație compozitorului printr-un număr considerabil de lucrări (aproximativ 20) și continue să fie completat anual.

Creațiile sale demonstrează predilecțiile artistului pe parcursul diferitor perioade creative. Pentru a prezenta sumarul activității componistice a autorului este necesar de a contura cele mai importante perioade din viața lui V. Ciolac. Din toate domeniile profesate, totuși, compoziția devine una din preocupările principale ale sale, fiind pasionat încă din anii de studiu, compozitorul scrie lucrări în diferite genuri. Astfel, **prima perioadă de activitate componistică** include anii de studii din cadrul celor două instituții de învățământ și debutul artistic al lui V. Ciolac. Experimentele pe tărâmul compoziției se inițiază în timpul studiilor din cadrul colegiului (aproximativ anii 1975), unde își începe activitatea sa în calitate de tânăr autor, compunând un ciclu vocal, câteva lucrări corale, miniaturi pentru pian, acestea fiind apreciate la diferite concursuri organizate de Uniunea Compozitorilor, dovedind faptul că sunt primele încercări reușite în domeniul îndrăgit. În acești ani acordă preferință genurilor muzicii instrumentale. Dintre lucrările scrise putem menționa: *Variațiuni pe tema lui J.S. Bach*, *Sonata pentru flaut*, *Poem pentru orchestra simfonică*. Însă, cele mai reprezentative creații din perioada dată se consideră *Simfonia corală*, scrisă pentru susținerea tezei de licență și două cicluri corale: primul, fiind axat pe poeziile lui Mihai Eminescu, iar al doilea, bazându-se pe textele semnate de Henry Longfellow. Ca urmare, deși muzica instrumentală prevalează în acest timp, totuși, cele mai semnificative realizări sunt în domeniul muzicii corale. O dovadă în acest sens servește crearea în anul 1990 a unei lucrări ce la fel se înscrie în șirul opusurilor corale – *Priveghere* care constituie culminația primei perioade creative. În același timp, ea devine o punte de trecere spre următoarea, stabilind cadrul tematic care va fi abordat de către compozitor pe parcursul și celei de **a doua perioade componistice**, ce conturează aproximativ anii 1993–2012.

Experiența acumulată îi oferă posibilitatea să continue adresarea la genurile muzicii bisericești ce țin de tradiția ortodoxă, compunând *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, care relevă atingerea unei trepte înalte de către compozitor în domeniul profesat. Evident, perioada a doua (ultimul deceniu al sec. XX – primul deceniu al sec. XXI) se deosebește de cea inițială, prin faptul că autorul demonstrează acumularea unor cunoștințe ample și unui suport spiritual ce a contribuit la formarea viziunilor estetice mature. De asemenea, creațiile compuse în timpul specificat diferă de cele precedente printr-un șir de particularități ce dovedesc, pe de o parte, continuarea abordării genurilor muzicii corale, pe de altă parte, trasarea unei linii noi în cadrul tematicii religioase, și anume adresarea la speciile din zona muzicii catolice, ca urmare compunând: *Requiem*, *Stabat Mater*, *Ave Maria*, *Miserere*, *Laudate Dominum*, *Magnificat*. Toate lucrările nominalizate au fost scrise pe baza textelor canonice latine și în mare parte continuă tradițiile măștrilor trecutului: J.S. Bach, W.A. Mozart, G. Verdi, J. Brahms.

Predominarea genurilor muzicii corale devine o trăsătură specifică a creației compozitorului pe parcursul întregii sale activități, deoarece este domeniul practicat și până în

prezent. Pe lângă lucrările ce se înscriu în sfera muzicii corale, V. Ciolac în a doua perioadă creativă se adresează și muzicii instrumentale, extinzând cadrul tematicii religioase și în această sferă. Astfel, cu ocazia jubileului a 2000 de ani de la apariția creștinismului, V. Ciolac compune o piesă intitulată *Psalmodia* pentru orchestra simfonică, iar mai târziu un *Adagio* pentru orchestra de coarde (cvintet) intitulat *Noaptea de Crăciun*, ce reprezintă, de fapt, un colind instrumental. De asemenea, o pagină frumoasă înscrisă în spațiul temporal al anilor 2000 sunt lucrările în care V. Ciolac aduce un omagiu celor mai apropiate persoane care au avut o importanță majoră în viața viitorului artist și anume, tatăl său căruia îi dedică lucrarea orchestrală *Memoria*, profesorului Efim Bogdanovschi îi consacra *Luttuoso*, în memoria compozitorului Vasile Zagorschi care a adus un aport considerabil în dezvoltarea artei naționale muzicale compune *Le tombeau*. Un tablou mai integrat cu privire la creațiile compuse în segmentul temporal specificat va fi schițat pe parcursul prezentului capitol. Trebuie de menționat faptul că lucrarea ce constituie culminația perioadei a doua poate fi considerată *Missa* ce reprezintă o creație de dimensiuni unde autorul demonstrează o măiestrie înaltă în ceea ce privește cunoașterea particularităților specifice pentru acest gen.

Începutul celei de **a treia perioade creative** poate fi marcată cu anul 2013, în cadrul acestei perioade, pe lângă lucrările care continuă linia tematicii religioase, se înscriu și cele din domeniul muzicii instrumentale orchestrale cum ar fi *Poem Festiv* pentru vioară, violoncel, *Legenda Buciumului* (simfonia de cameră în patru părți), în care se adresează tematicii naționale, Concert pentru pian și orchestră. Toate se încadrează perfect în perimetrul formelor ample. Astfel, prin aceste adresări compozitorul demonstrează că a atins o măiestrie înaltă, indiferent de genul pe care-l abordează în creația sa.

Abordarea unor straturi diverse de tematici și genuri vorbește în favoarea faptului că V. Ciolac a acumulat un bagaj bogat de cunoștințe în domeniul componistic, reușind în același timp să-și expună propriile viziuni, afirmându-se ca un compozitor ce are un suport spiritual puternic.