

## VII. Muzică corală

### SALVE REGINA DE V. CIOLAC — UN EXEMPLU CONTEMPORAN DE ANTIFON MARIANIC

SALVE REGINA BY V. CIOLAC — A CONTEMPORARY EXAMPLE  
OF THE MARIAN ANTIPHON

**ECATERINA GÎRBU,**  
lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul se axează pe conturarea aspectului istoric al ciclului antifoanelor marianice din cultul catolic ce se interpretau conform celor patru anotimpuri ale anului liturgic și includeau cinci evenimente importante ale vieții Preasfintei Născătoare de Dumnezeu. Unul din antifoanele cele mai frecvent abordate în creația componistică universală devine "Salve Regina". Un exemplu contemporan de antifon marianic constituie lucrarea "Salve Regina" semnată de Vladimir Ciolac, piesă analizată în prezentul articol, pornind de la conceptul model-gen, urmând evidențierea tratării novatorii a limbajului muzical, genului și formei ca elemente ce se supun unor transformări, o constantă reprezentând textul în limba latină și axarea pe principiul „varietas” ca unul din reperele compoziționale principale.*

**Cuvinte-cheie:** antifon, text, arhitectonică, eveniment, mister, ritm punctat, rugăciune

*The article focuses on outlining the historical aspect of the cycle of Marian antiphons from the Catholic cult that are interpreted in accordance with the four liturgical seasons and include five important events of the life of the Blessed Mother of God. One of the antiphons which is most commonly treated in universal composition creativity becomes "Salve Regina". A contemporary example of the Marian antiphon is the work "Salve Regina" signed by Vladimir Ciolac will be fully analyzed in the article, from the point of the genre-model concept; the treatment highlights the innovations of the musical language, genre, form as elements that are subjects to some changes, a constant representing the Latin text and focuses on the "varietas" principle as one of the main landmarks of composition.*

**Keywords:** Marian antiphon, text, architectonics, event, mystery, dotted rhythm, prayer

---

Apariția ciclului antifoanelor marianice în cultul catolic a fost determinată în primul rând de dorința accentuării tematicii Nașterii Domnului, de interesul deosebit pe care-l prezintă chipul Fecioarei Maria și de evidențierea rolului Ei în lucrarea de salvare a omenirii. Formarea ciclului antifoanelor marianice s-a desfășurat conform regulilor canonice ale anului liturgic, având tangențe tematice și imagistice cu rugăciunea *Ave Maria*. În acest sens, pare să fie plauzibilă presupunerea conform căreia întreg ciclul a fost alcătuit după modelul acestei rugăciuni, întrucât, de regulă, creația canonică întotdeauna urmează un anumit model. *Ave Maria* devine temă de bază pe care se axează antifoanele, ce reprezintă, la rândul lor, niște ”variațiuni” axate pe aceasta. Fenomenul asemănărilor melodice din cadrul acestora reflectă conștiința religioasă a credincioșilor, arătând relația indisolubilă dintre parte și întreg, creând un Univers în unitatea de macro- și microniveluri.

Interpretarea celor 4 antifoane consacrate Fecioarei Maria se asociază cu 4 timpuri ale anului liturgic:

- *Alma redemptoris mater* — de la Advent până la sfârșitul perioadei Crăciunului, inclusiv sărbătoarea Purificării Preasfintei Fecioare (*Purificatio* — 2 februarie);

- *Ave Regina caelorum* — în intervalul de timp de la sărbătoarea *Purificatio* până în Joia Mare;

- *Regina caeli laetare* — de la Paști până la Sfânta Treime;

- *Salve Regina* — de la Sfânta Treime până la Advent [1, p. 73].

După cum anul liturgic se începe cu prima duminică a Adventului și corespunde unui anumit timp al anului, între textele antifoanelor, la fel ca și în misterele Sf. Rozariu, se reliefează anumite paralele. Fiecare antifon conturează un cerc din Sf. Rozariu și permite să meditezi asupra unuia din mistere (mai detaliat vezi articolul recent al autorului: [2]). Ciclul antifoanelor marianice se deschide cu antifonul de Crăciun — *Alma redemptoris mater* (*O, Sfântă Maică a Răscumpărătorului*) — ce propune Misterele de bucurie (pentru luni și sâmbătă). Ele includ cinci evenimente importante din viața Preasfintei Născătoare de Dumnezeu.

În primul mister se vorbește despre faptul cum arhanghelul Gavriil a vestit Sfintei Fecioare Maria, că ea va zămisli de la Duhul Sfânt și va naște pe Domnul nostru Iisus Hristos. Al doilea mister este denumit *Vizita Mariei la Elisabeta*. După vestirea arhanghelului Gavriil, Sfânta Fecioară Maria s-a dus la verișoara sa Elisabeta și a rămas trei luni la ea. Al treilea mister se intitulază *Nașterea lui Iisus*. Aici se relatează evenimentul Nașterii Domnului Iisus Hristos, la Betleem, într-un grajd sărac. Al patrulea mister este legat de evenimentul aducerii Pruncului Sfânt în Templu — la patruzeci de zile după nașterea Sa, Preasfânta Fecioară Maria, împreună cu Sfântul Iosif l-au dus pe Iisus în Templu și l-au oferit lui Dumnezeu. Al cincilea mister *Regăsirea lui Iisus în Templu* are drept subiect pierderea lui Iisus de către Fecioara Maria și Sfântul Iosif, pe când avea vârsta de doisprezece ani. Căutându-l timp de trei zile, l-au găsit la Ierusalim în Templu, șezând în mijlocul învățătorilor, pe care îi asculta și-i întreba.

Un exemplu ce se înscrie în paradigma muzicii religioase consacrate tematicii mariologice este și opusul *Salve Regina* de V.Ciolac. Creația dată a fost compusă în anul 2007 și este scrisă pentru cor, soliști și orchestră. Compozitorul face un gest remarcabil, consacrand partitura memoriei maicii 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, de asemenea, grupul instrumentelor cu coarde. *Salve Regina* debutează cu o introducere instrumentală de 27 măsuri în tempoul *Adagio*, în care

flautul expune o melodie plină de tandrețe, iar registrul acut oferă o nuanță de 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 al celui de 4/4 în 4 măsuri), acest fapt nu atenuează importanța formulei ritmice principale, dar 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*, evidențind 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 de 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. Propunem textul cu repetări:

*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.*  
*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.*  
*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* [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 frecvență a acestuia, dar 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** (care conține textul poetic) 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.).

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 fragmentul *e* „stabilitatea” dispăre 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 — *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 axată 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 conturează 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 plasate 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 *h*.

Fundalul orchestral continuă aceeași mișcare monoritmă de pătrimi în *ostinato*, lansată în compartimentul precedent, însă, în raport cu **A**, unde sunt plasate doar terțe, aici intervalele sunt mai variate: sexta, terța, cvarta, cvinta, iar această succesiune intervalică ascunde 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 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 măsurii 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 dovedește 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, aici 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 dovedesc 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 reliefașarea 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, dar 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 oferă stabilitate, în ce privește conturarea tonalității *a*. 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). Finisarea 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:  $l$  (2 m.+2 m.) +  $m$  (2 m.+2 m.) +  $n$  (2 m.+2 m.), linia melodică conturează 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  $b^2$  care se menține pe parcursul unei note întregi, pe nuanța de *ff*, intensifică și mai mult tensiunea dramatică. Ca și în părțile precedente, predomină maiestruozitatea 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 trioletele 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 tenorii formează o pereche de voci care expun aceeași linie melodică, iar alțiștii și bașii — altă pereche, cu o partidă ce îndeplinește o funcție de susținere. Arhitectonica părții schițează următoarea structură:  $o$  (4 m.) +  $p$  (4 m.) +  $r$  (4 m.) +  $s$  (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 se desfășoară în ascensiune), fapt confirmat și de nuanța dinamică de *fff*, alături de expunerea celui mai acut sunet din **E** — *as*, ce se menține pe parcursul a 4 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 șaisprezecime) 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 dovedește 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 exilium ostende. O clemens, O pia, (Arată-ni-l nouă, o, milostivă, o, blândă.)*: alături de cerere, putem vorbi aici și de starea de umilință, sinceritate și sensibilitate de care este pătruns omul ce se roagă. Arhitectonica conturează o perioadă alcătuită din trei enunțuri simetrice scurte: *j* (3 m.) + *t* (3 m.) + *u* (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 *j* o mișcare descendentă lentă fără salturi, în *t* 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 *u*. 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 ș.a. Versurile *O dulcis Virgo Maria (O dulce Fecioară Marie)* reprezintă o laudă plină de bucurie și încântare adusă Fecioarei Maria. Arhitectonica părții se constituie de 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: *x* (6 m.) + *z* (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 ș.a. 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 a 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:

compartiment	Introducere	A	B	C	D	E	F	G
cifra		1-2	3	4-5	6	7-8	9	10
măsuri	23	16	12	16	12	16	9	15
schema	<i>a b c</i>	<i>d e f</i>	<i>g g<sub>1</sub></i>	<i>h h i i<sub>1</sub></i>	<i>l m n</i>	<i>o p r s +</i> cadența instr.	<i>j t u</i>	<i>x z v</i>
componența	instr.	vocal, instr.	vocal	vocal	vocal	vocal, instr.	vocal	vocal

Concluzionând asupra celor expuse mai sus, putem afirma că cele 4 antifoane consacrate Fecioarei Maria semnate de compozitorul V. Ciolac, au o semnificație aparte atât în creația sa, cât și în componistica autohtonă, relevând nu doar evenimentele din viața Maicii Domnului, ci și sentimentele de pioșenie și admirație pe care i-o poartă credincioșii, adresarea către Ea prin rugăciuni de laudă și mulțumire. Alegerea textului *Salve Regina* nu este deloc întâmplătoare, compozitorul dorind să glorifice tabloul Încoronării Preasfinte Fecioare Maria în cer, ca Regină a cerului și a pământului, acest eveniment constituind și punctul culminant al misterelor legate de Preasfânta Maică.

Principiul *varietas* amintit mai sus ca unul din particularitățile specifice pentru antifoanele marianice se manifestă în *Salve Regina* de V. Ciolac la toate nivelurile muzicale, începând cu organizarea materialului sonor, armonizare, abordarea modală (aluziile modale temporare) și finisând cu forma, care demonstrează o arhitectonică variată. Ca unul din elementele ce reprezintă o constantă în cadrul creației analizate, se afirmă leitritmul (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 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 semantică și structurală. 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 muzicală-textuală, legitățile căreia sunt strâns legate de organizarea și conținutul genului textului divin. Genurile cântărilor bisericești alcătuiesc un număr considerabil și sunt extrem de variate, în același timp fiind organizate într-un sistem, ele se încadrează în procesul serviciului divin. Fiecare din ele este legat cu anumite succesiuni, asocieri concrete, ce poartă o încărcătură emotivă și expresie textual-muzicală specială. Majoritatea genurilor muzicale bisericești fac parte din structuri generice mai complicate, cum sunt ciclurile organizate după principiul



Octoiului, totodată fiind încadrate în componența slujbelor ample precum Liturghia, Vecernia, Panahida ș.a. Fiecare din 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 cărora s-au cristalizat anumite forme cu o arhitectonica stabilă.

Reglementarea interpretării celor 4 antifoane marianice în concordanță cu cele 4 timpuri ale anului liturgic se afirmă pe parcursul unei perioade îndelungate, procesul evolutiv fiind marcat de anumite schimbări ce aduc treptat la debranșarea cântărilor bisericești de la cultul religios, transformându-le în creații artistice laice cu un conținut religios. Acest fapt iese în evidență preponderent începând cu Epoca Renascentistă. Motetele marianice din perioada în cauză reprezintă nu numai o nouă ramură a culturii polifonice, dar și o sferă specifică a hermeneuticii muzicale marianice. Multivocalitatea și complexele 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 conduce 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. În concluzie, putem remarca că lucrarea *Salve Regina* semnată de Vladimir Ciolac reprezintă o abordare contemporană a antifonului marianic, în care autorul păstrează integral textul în limba latină și genul vocal-instrumental. Axarea pe principiul *varietas* ca unul din reperele compoziționale principale, demonstrează menținerea unui element al genului-model. Totuși, elementele limbajului muzical se încadrează în spațiul muzicii contemporane.

### Referințe bibliografice

1. КЮРЕГЯН, Т., МОСКВА, Ю., ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал: учеб. пособие*. Москва: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2008.
2. GÎRBU, E. Repere imnografice și liturgice ale antifoanelor marianice: *Salve regina* de V. Ciolac ca model de reflectare modernă a surselor tradiționale. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern.*, 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2014, pp. 251–256.
3. ЛЕБЕДЕВ, С., ПОСПЕЛОВА, Р. *Musica latina: латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2000.