

REPERE SEMANTICE ÎN MAGNIFICAT DE V. CIOLAC

SEMANTIC REFERENCES IN THE MAGNIFICAT BY V. CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

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

Autorul articolului urmărește formarea tradiției poetico-muzicale legate de Chipul Maicii Domnului care reflectă cele mai semnificative evenimente din viața Preasfântei și în special episodul evanghelic legat de Buna Vestire. Anume acest subiect devine reperul semantic al unei din cele mai timpurii cântări dedicate Fecioarei Maria – Magnificat ce găsește o realizare fructuoasă în creația compozitorilor din diferite perioade și orientări stilistice. Autorul articolului examinează Magnificat de V.Ciolac care reînvie genul muzicii catolice, plasându-l în perimetrul spațiului sacral nou.

Cuvinte-cheie: *imn, Fecioara Maria, Magnificat, cantic, imn, text canonic*

The author of the article follows the formation of the poetical-musical tradition linked to the image of the Virgin which reflects the most significant events in the life of the Blessed Virgin, and in particular the Gospel episode connected to the Annunciation. It is exactly this subject that becomes the semantic reference of the earliest hymns dedicated to Virgin Mary – the Magnificat which finds a fruitful accomplishment in the creation of composers from different periods and stylistic guidelines. The author examines the Magnificat by V. Ciolac that revives the Catholic music genre by placing it within the new sacral area.

Keywords: *hymn, Virgin Mary, the Magnificat, the Canticle, cantic, canonical text*

Tradițiile cinstirii Preasfântei 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, vine în ajutor fiind apărătoarea celor ce se află în nevoi, de asemenea se consideră ocrotitoarea familiei și nașterii pruncilor. În biserica creștină Fecioara Maria este numită Născătoare de Dumnezeu și fiind 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. Astfel 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 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 ὑπερμάχου στρατηγῶ („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” [1, p.594].

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 „bisericească 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. Chipul Mariei este una din imaginile cele mai semnificative ce unește direct Testamentul Nou și 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 Ei.

De subiectul Bunei Vestiri este legat conținutul unei din cele mai timpurii cântări *Magnificat*, creat de Sf. Cosma în sec. VIII. *Mărește sufletul al meu pre Domnul (Magnificat animamea Dominum)* este imnul din Testamentul Vechi pe care îl rostește Maria în timpul întâlnirii Sale cu Elizaveta după Buna Vestire. Preamărirea Preasfântei 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 Preasfântei Născătoare de Dumnezeu fiind 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 sau cel liric. Este necesar de a evidenția canticurile mari și mici, cele mari ce 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 antifonuri și ca regulă se află la sfârșit spre exemplu canticul lui Zaharia finisează Laudele, Canticul Fecioarei Maria încheie Vecernia (Vesper), iar Canticul Dreptului Simeon precedează antifonul marian de la sfârșitul Pavecerniței (Completoriu) [1].

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

În cadrul bisericii protestante *Magnificatul* a fost păstrat fiind interpretat în limba germană în timpul Vecerniei duminicale. Însă în timpul sărbătorii Nașterii Domnului această cântare de laudă suna în latină, la sfârșitul textului canonic se adăuna varianta prescurtată a *Gloriei* și se finisa cu tradiționalul cuvânt — *Amin*. 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 ecleziastice 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 semnaleză o reînviere a genurilor canonice ale muzicii creștine, situată în cadrul artei contemporane. Totodată lu-

crarea 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, 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 *Magnificatul* de J.S. Bach. Inițial putem să evidențiem deosebirile ce se referă la amplasarea textului în cadrul structurii arhitectonice a celor două lucrări.

Propunem versurile imnului în original deoarece anume relevarea textului în perimetrul diferitor forme joacă un rol important în reliefarea tabloului semantic al lucrării.

Magnificat: anima mea Dominum.

Et exultavit spiritus meus: in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae suae:

ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna, qui potens est:

et sanctum nomen eius.

Et misericordia eius, a progenie et progenies:

timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo:

dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede:

et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis:

et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum:

recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres nostros:

Abraham, et semini eius in saecula.

Traducerea imnului în română:

Mareste, suflete al meu pe Domnul și s-a bucurat duhul meu de Dumnezeu, Mântuitorul meu.

Că a căutat spre smerenia roabei Sale, că iată de acum mă vor ferici toate neamurile.

Că mi-a făcut mie mărire Cel putenic și sfânt numele Lui și mila Lui din neam în neam spre cei ce se tem de El.

Făcut-a tărie cu brațul Său Domnul, risipit-a pe cei mândri cu cugetul inimii lor.

Pogorât-a pe cei puternici de pe scaune și a ridicat pe cei smeriti; pe cei flamânzi i-a umplut de bunătați, iar pe cei bogați i-a scos afară deșerti.

Luat-a pe Israel sluga Sa, ca să pomenească mila, precum a grăit către părinții noștri, lui Avraam și seminției lui până în veac.

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” (Mareste, 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 – *Et exultavit spiritus meus, in Deo salutari meo* (Și s-a bucurat duhul meu de Dumnezeu, Mântuitorul meu) este o arie soprano, lirică cu un caracter de dans (menuet), ce-i oferă o tentă luminoasă. Ciolac unește aceste 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'amur, *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 expuse de Bach în părțile III și IV, Ciolac le unește într-una singură – *Quia respexit* (II) ce este interpretată la început de soprano solo iar mai apoi de cor, ușor evidențind versurile „Că a căutat spre smerenia roabei sale”, 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 constă în faptul că este expusă de cor ce produce impresia ascensiunii treptate a dinamicii, reflectând același cadru semantic. Doar ultima expunere a versului trezește asocieri cu extinderea ecoului și stingere treptată.

Partea succesivă — *Et misericordia* (Și mila Lui din neam și neam) — Bach îl reprezintă ca un duet interpretat de alt și tenor, fiind foarte cantabil și expresiv, reflectând sensul textului. V. Ciolac întitulează partea IV la fel, parcurge la aceeași formă de interpretare și anume duet între soprano și alt plus 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, oglindesc 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), și-l întitulează *Fecit potentiam*, arhitectonica căruia conturează o structură tripartită. Părțile extreme ale formei sunt interpretate de cor, iar cea medie — de soprano solo. În cazul dat compozitorul evidențiază preponderent versul „Făcut-a tărie”, care creează o imagine ce redă puterea, tăria Domnului, exprimând sensul textului.

Versurile „Esurientes implevit bonis” (Pe cei flămânzi i-a împlat 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 mezzo soprano-ului 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, diferențindu-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 *Messă*. 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 amplasează toate versurile din cele trei părți ale lui Bach într-o singură parte (VII), întitulând-o *Suscepit Israel*. Arhitectonica lui conturează perioade de diferite dimensiuni (8 t., 7 t., 6 t.), alternând tactele 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. Psalmodiarea 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, evidențind 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:

- temeiul, 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, care sunt legate de amplasarea textului în cadrul diferitor structuri. Deosebirea fixării versurilor în perimetrul arhitectonicii compozițiilor muzicale a celor doi compozitori țin în primul rând de selectarea stihurilor și includerea lor în anumite părți. Este necesar de a marca faptul că în lucrarea sa Bach amplasează textul în corespundere cu cele 10 stihuri ale imnului, evidențiind aparte doar versul „Omnes generationes”, și-l include într-o parte de sine stătătoare (IV), după cum și adaosul „Gloria” formează un compartiment de încheiere ce finalizează *Magnificatul*. Astfel structura ce se conturează în cadrul lucrării este alcătuită din 12 părți, fiind mai aproape de varianta textului canonic al bisericii catolice, folosit și de către protestanți.

V.Ciolac în creația sa la fel utilizează în calitate de suport imnul de proslăvire a Maicii Domnului în limba latină, însă provoacă interes modul de amplasare a versurilor în cadrul arhitectonicii compoziției muzicale. Este necesar de a marca faptul că structurarea stihurilor în perimetrul lucrării sunt mai aproape de varianta ce se interpretează în biserica ortodoxă și anume cele 6 verseturi care sunt divizate în 7 părți. Ambele versiuni, în cazul dat textul canticului în latină după cum și traducerea lui în limba română care face parte din cadrul cultului ortodox și se deosebește doar prin specificul sintagmelor lingvistice reprezintă textul canonic integral fără schimbări. Astfel primele două părți din *Magnificatul* lui Bach sunt unite în I-a parte la Ciolac, III și IV alcătuiesc secțiunea II, partea V corespunde cu a III-a, a VI-a cu IV, compartimentele VII și VIII sunt comasate în partea V, IX corespunde cu secțiunea a VI-a, iar ultimele X, XI, XII alcătuiesc parte a VII-a. Inițial V.Ciolac păstrează divizarea ce corespunde stihurilor din imnul Preasfântei Născătoarei de Dumnezeu care se interpretează în timpul Utreniei în biserica ortodoxă, apoi evidențiază anumite versuri în cadrul denumirii părților ce corespund cu varianta textului canticului latin utilizată de Bach. Astfel în acest sens se evidențiază părțile IV *Et misericordia* (la Bach p.VI) și VI *Esurientes* (la Bach p.IX). Specificul tratării textului reiese din gândirea individuală a compozitorului care păstrează amprenta credinței ortodoxe.

Limbajul muzical utilizat de autor dovedește 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 oferă 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 dată mai mult în cadrul limbajului armonic prin utilizarea consunărilor de cvartă și secundă după cum și schimbarea frecventă a reperelor armonice. Astfel putem concluziona că V. Ciolac a compus o lucrare ce se axează pe tradiții ce țin de tratarea textului canonic, totodată utilizând un limbaj contemporan.

Referințe bibliografice

1. Acatist. **În:** *Dicționar de termeni muzicali*, ediția a III-a rev. București: Editura Enciclopedică, 2010.
2. Cantic. **În:** *The New Grover Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, vol. 15. London, 1980.
3. Magnificat. **În:** *The New Grover Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, vol. 15. London, 1980.