

TEMATICA MARIOLOGICĂ REFLECTATĂ ÎN CREAȚIA AVE MARIA DE V. CIOLAC

MARIOLOGICAL THEME REFLECTED IN THE WORK AVE MARIA BY V. CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

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

Autoarea articolului prezintă un parcurs istoric privind apariția rugăciunii „Ave Maria” abordată de compozitorul V. Ciolac cu scopul reînvierii muzicii bisericești ce un timp îndelungat a fost interzisă la noi în țară. Se remarcă faptul că această compoziție se înscrie în spațiul sacral nou. Compozitorul utilizează textul canonic al rugăciunii catolice nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală. În articol se propune o analiză detaliată a discursului muzical al lucrării ce conturează o schemă aparte, uneori urmând structura textuală, alteleori abătându-se de la ea. Repetarea anumitor sintagme influențează structurarea materialului sonor.

Cuvinte cheie: Ave Maria, formule melodice, text canonic, rugăciune, variere, refren, strofă, structură.

The author presents a historical survey of the appearance of the prayer "Ave Maria" treated by the composer V. Ciolac in order to revive church music that was banned for a long time in our country. It is pointed out that this composition is part of the new sacred space. The author uses the canonical text of the nominated Catholic prayer realizing his individual treatment in order to adapt it to the musical form. The article proposes a detailed analysis of the musical discourse of the paper that outlines a particular scheme, sometimes following the textual structure, other times deviating from it. The repetition of certain phrases influences the sound material structuring.

Keywords: Ave Maria, melodic formulas, canonical text, prayer, random, chorus, verse, structure.

În scolastica secolului XII alături de învățătura despre Isus Hristos, numită hristologie, începe să se dezvolte un curent special, mariologia, legat de reflectarea chipului Maicii Domnului, și anume relatarea celor mai însemnate evenimente ale vieții sale pământești și rolul important al Preasfântei în salvarea omenirii. De episodul evanghelic al Bunei Vestiri este legată și creația ce urmează a fi analizată, în special oglindirea momentului 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 se datează aproximativ cu 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* (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* și ambele se reproduc cu o voce

aproape de șoaptă. *Ave Maria* de asemenea este inclusă și în compartimentul de încheiere a Completoriului [1].

Unul din cei mai de văză 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 Întrupării Domnului (după tradiție această rugăciune este citită în Vatican în Piața Sf. Petru de către Papa în fiecare duminică la amiază, fiind precedată în același timp 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 [2]. 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 *missei* (conform Papei Grigore Cel Mare (sec.VII) — acesta este Ofertoriul duminicii a 4-a al Adventului). În afara Liturghiei, rugăciunea *Preasfântă născătoare, bucură-te* a fost utilizată ca una din cântările Vecerniei, de obicei fiind interpretată pe melodia glasului 4, în muzica bisericească rusă din perioada secolelor XVIII–XX sunt întrebuintate peste 70 de cântări de acest tip. 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 octoiului.

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 grec. Tot odată 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 (cele cinci rugăciuni).

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 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, antifone din cântarea gregoriană) la condițiile artei laice, astfel are loc interpenetrarea 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 a urmat după *Stabat Mater*, fiind atribuită perioadei care se caracterizează prin abordarea tematicii religioase cu scopul de reînviere a muzicii bisericești ce un timp îndelungat a fost interzisă la noi în țară. 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 în B, fagot,) vibrafon (percuție), din instrumentelor cu corzi limitându-se doar la viorile I și violoncele.

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:

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum:
 benedicta tu in mulieribus,
 Et benedictus fructus ventris Tui Iesus.
 Sancta Maria, Mater Dei,
 Ora pronobis peccatoribus
 Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Textul tradus în română:

Bucură-Te, Maria, cea plină de har! Domnul este cu Tine:
 Binecuvântată ești Tu între femei
 Și binecuvântat este rodul pântecelei Tău Isus.
 Sfântă Maria, Maica lui Dumnezeu,
 Roagă-Te pentru noi, păcătoșii,
 Acum și în ceasul morții noastre. Amin.

Textul rugăciunii prezentat mai sus 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 Elisaveta: "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 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 muzicală a sa utilizează textul rugăciunii în latină în special forma integrală a ei, 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.

Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria,
 Gratia plena, Dominus tecum
 Benedicta tu in mulieribus,
 Et benedictus fructus ventris 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.

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 procedeului menționat conturează și forma creației evidențiind în cadrul organizării interne o schiță alcătuită din trei strofe ce au o structură internă disproporțională. Prima strofă — **A** — este compusă din acele două verseturi Evangelice, care s-au păstrat în Ortodoxie și ca microstructură reprezintă un catren. A doua — **A₁** — 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 continuitatea textului prin revenirea la început producând impresie reprizei. Totodată repetarea cuvintelor ce constituie adresarea la Născătoarea de Dumnezeu pot fi considerate un refren, care este nu numai doar un element ce se evidențiază în cadrul textului, dar și un component integral al compoziției muzicale ce va contribui la profilarea anumitor compartimente ale formei muzicale a creației date. În acest sens este binevenită expresia muzicologului H. Riemann ce se referă la constituirea compoziției muzicale: "asemănările divizează, iar diferențierile unesc" [3], care poate fi atribuită și la textul dat, confirmând încă odată faptul că repetarea anumitor sintagme vor influența și structurarea materialului sonor. Este necesar de a marca faptul că, deși anume cuvinte au un rol primordial în lucrările vocale, totuși discursul muzical al lucrării date 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, confirmă acest fapt și remarca ce se referă la tempou — *comodo chiaro, con affezione*. Un rol aparte în evidențierea semanticii propuse îl joacă vibrafonul care grație specificului timbral mărește sensibilitatea atmosferei zgrăvite în acest compartiment, și anume el începe expunerea facturii instrumentale cu o consistență foarte 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 ambitusul introducerii. Pe acest fundal vibrafonul expune o figurație monoritmă 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 variație în bază de ostinato, utilizând permutație și intercalări neregulate ale sunetelor din formulă. Totodată menținerea proporției 4 sunete încadrate în metrul ternar alternativ produce impresie de desfășurare liberă.

Corul se include deja în măsura 2, începe la *p* doar cu partida soprano ce inițiază versul *Ave Maria*, fiind repetat de patru ori axându-se în plan intonativ pe cvinta tonicii (*si*). Arhitectonica introducerii conturează următoarea structură: $a(2\text{ m.}) + a_1(2\text{ m.}) + a_2(2\text{ m.}) + a_3(2\text{ m.})$, diferențierea frazelor intonative se produce doar în cadențe grație încercuirii cvintei, iar ultima repetare amplasează tonica (*e*). În pofida faptului de adresare a compozitorului la metrul alternativ cu variație între 6/8, 9/8 și 12/8, dimensiunea frazelor se caracterizează printr-o simetrie ascunsă ce se încadrează în perimetrul unui pătrat metric de 9 măsuri. În același timp a_2 fiind micșorată cu trei timpi care sunt recuperate în cadența la a_3 .

Pe lângă faptul că acest compartiment introductiv îndeplinește funcția de introducere, în același timp el servește și ca un 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 numărului trei, ce în primul rând se asociază cu Sfânta Treime, deoarece 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 9 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 al corului se efectuează în compartimentul ce urmează notat cu cifra 1 care se echivalează cu o strofă (nu a textului, dar al 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 vocile basului axat pe intervalul de cvintă a tonicii (*mi – si*). Restul instrumentelor și vocilor ale 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 pânteceului Tău)*, se înscriu în secțiunea care conturează o structură alcătuită din două fraze variate intonative, 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 a început cu *p*, apoi în secțiunea a doua a demarat *mf*, astfel marcajul nuanțelor dovedește 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 perimetrul a 5 măsuri este explicabilă, cadența ei este lărgită comparativ cu prima (c) și durează 3 măsuri, fiind că 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 său sunt divizate în părți 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 4 fraze intonative a introducerii (a), pe fundalul cărora sunt expuse versurile: *Sancta Maria (Sfântă Maria)*, fiind repetate de trei ori. Compartimentul dat 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 evidențiază 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 introducerea

lucrării 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 amplasează un material sonor nou, care conturează următoarea schiță: 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 silabelor din cuvinte aduce la maximă încordare ce mărginește cu strigătul.

Factura instrumentală la fel contribuie la zăgrăvirea tabloului semantic. Salturile la interval de octavă în special la oboi și clarinet intensifică și mai mult tensiunea, după cum și pasajele arpegiate postate de corzi. Linia melodică a corzilor la fel participă la desfășurarea imaginii și conturează un desen a unui 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 stare de implorare. Primele două fraze intonative $d+d_1$ care expun versurile și repetarea lor se deosebesc prin gradul de amplificare al intonațiilor imploratoare și în același timp suspin care predomină mai ales în fraza a doua. Repetarea secunde descendente *mi-re* cu 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 fiind repetată de mai multe ori, practic pe parcursul întregii secțiuni. Amplificarea tensiunii pe parcursul celor trei fraze vorbește despre faptul că în perimetrul trasat de cele trei secțiuni se declanșează culminația întregii lucrări, dar care nu finisează 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 rîndurile se repetă.

După o cadență impunătoare de 3 măsuri în care predomină isonare, 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 ca o 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 producă o sonoritate stridentă. Procedul de evidențiere a notelor extreme din interval aduce la amplificarea tensiunii, de asemeni acest fapt se produce și grație plasării nuanței de *f*. Isonul pulsant pe fundalul căruia se desfășoară factura 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 plasarea isonului 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 a isonului corzilor formează intervalul de nonă care la fel sună aspru.

Alternarea neregulată a metrului 6/8 (2t), 5/8 (1t), 6/8 (1t), 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 al 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. După care urmează refrenul *Ave Maria* interpretat de tenori pe nuanța *pianissimo* ce produce un contrast vădit cu secțiunea precedentă, revenirea la starea interiorizată a rugăciunii care a fost lansată la începutul lucrării. Acest compartiment, însă, se deosebește de primul prin organizarea structurii interne a formei care aici conturează următoarea schiță: 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.).

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 era expusă prin anacruză pe când aici se încadrează 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 precum și fagot cu oboi. Viorile plasează sunetul *si* în registru acut — octava a III-a, prin acest fapt se evidențiază momentul de concentrare și maximă tensiune atinsă în 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 alt și bas în șoaptă pronunță textul integral al rugăciunii. Acest procedeu are un efect semnificativ în plan semantic confirmând faptul că pe lângă rugăciunea de obște fiecare în șoaptă 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 deja propusă se evidențiază secțiunile *f* și *g*, unde *f* îndeplinește funcția de introducere instrumentală către refren și în același timp poate fi tratat ca un ecou, încheiere al 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 **A – A₁ – A₂**, în care **A** include microstructurile *a* (2 m.) + *a*₁ (2 m.) + *a*₂ (2 m.) + *a*₃ (2 m.) + *b* (2 m.) + *b*₁ (2 m.) + *c* (3 m.) + *c*₁ (5 m.), apoi urmează **A₁** fiind compus din *a* (2 m.) + *a*₁ (2 m.) + *a*₂ (2 m.) + *a*₃ (2 m.) + *d* (2 m.) + *d*₁ (3 m.) + *e* (4 m.), se încheie cu **A₂** 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 către refren. Anume repetarea divizează compoziția muzicală în compartimente mai ample evidențiind macrostructura lucrării, refrenul constituind totodată și centru de pondere.

Părți	A		A₁		A₂	
Compartimente	<i>a</i> + <i>a</i> ₁ + <i>a</i> ₂ + <i>a</i> ₃	<i>b</i> + <i>b</i> ₁ + <i>c</i> + <i>c</i> ₁	<i>a</i> + <i>a</i> ₁ + <i>a</i> ₂ + <i>a</i> ₃	<i>d</i> + <i>d</i> ₁ + <i>e</i>	<i>f</i> + <i>a</i> + <i>a</i> ₁ + <i>a</i> ₂ + <i>a</i> ₃ + <i>a</i> + <i>a</i> ₁ + <i>a</i> ₂ + <i>a</i> ₃	<i>g</i>
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

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 accentuând prin acest fapt apartenența rugăciunii la cultul catolic.

Referințe bibliografice

1. КЮРЕГЯН, Т., МОСКВА, Ю., ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал: учеб. пособие*. Москва: Московская консерватория, 2008.
2. ЛУКАШЕВИЧ, А.А. «Богородице Дево». В: *Православная энциклопедия* [online]. Москва, [2009], т. 5, [accesat 5 mar. 2014], с. 504–505. Disponibil: <http://www.pravenc.ru/text/149529.html>.

3. РИМАН, Г. *Музыкальный словарь*. Под ред. Ю.Энгеля. Москва: Изд-во. Б. Юргенсона, 1901.
4. РИМАН, Г. *Музыкальный словарь* [online]. Москва: ДиректМедиа Паблицинг, 2008 [accesat 12 iun. 2014]. Disponibil: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Музыкальный%20словарь>.