

Vladimir Axionov

REFLECȚII ASUPRA CREAȚIEI SIMFONICE A LUI GH. CIOBANU (*MUSICA DOLOROSA, SUB SOARE ȘI STELE*)

Ghenadie Ciobanu s-a afirmat ca muzician de înalt grad de profesionalism componistic a cărui gândire artistică se află în permanentă mișcare tindând spre explorarea concepțiilor cu adevărat filosofice exprimate la un nivel avansat al tehnicilor de compoziție, bazându-se pe cunoașterea profundă a morfologiei și sintaxei artei muzicale. Compozitorul Ciobanu s-a manifestat multilateral fiind autor al lucrărilor instrumentale, vocale și corale, autor al muzicii camerale și monumentale, concertistice și lipsite de competiția elementelor componente.

Obiectul de studiu actual este muzica simfonică apărută de sub pana lui Gh.Ciobanu. Atât genurile simfonice, cât și celelalte specii abordate de compozitor demonstrează interdependența categoriilor național-universal.

Pe de o parte, Ciobanu este înrădăcinat în cultura plaiului de baștină. Despre aceasta mărturisesc originile lui, etapele de maturizare, colaborarea strânsă cu lumea artistică națională la etapa actuală a activității de creație. Originar din nordul R.Moldova (satul Brătușeni, Edineț), născut și educat de familia muzicianului Alexandru Ciobanu provenit din vechea dinastie a lăutarilor, Ghenadie deja în vârsta fragidă s-a familiarizat cu tradițiile, obiceiurile, folclorul poporului de baștină, a studiat multe instrumente populare, a fost încântat pentru poezie și literatura națională – ceea ce influențează permanent creația compozitorului. Lucrările vocale de cameră ale lui sunt inspirate din poezia lui M.Eminescu (*Poate, la toamna* pentru bariton și pian), Bogdan-Petriceicu Hașdeu (romanța *Dorul*), versurile populare sunt puse în baza unor lucrări corale ca, de exemplu, *De la mână până la cot*, *Leru-i ler*, *Jalea miresei*. În această ordine de idei, menționăm sonorizarea de către Ciobanu a pieselor teatrale ale lui Lucian Blaga, I.-L.Caragiale, Eugen Ionesco, Ion Druță, Ion Vatamanu, Serafim Saca, Val Butnaru, Andrei Strâmbeanu montate în colaborare cu regizorii Silviu Fusu, Mihai Fusu, Andrei Băleanu, Iurie Pâslaru, Andrei Vartic ș.m.a.

Pe de altă parte, Ciobanu nu se limitează la tradiția națională asimilând mai multe tradiții și curente ale artei universale, devenind, cu trecerea timpului, un adevărat Weltmann. De aceea specificul lucrărilor componistice ale lui trebuie să fie elucidat comparându-le cu fenomenele similare apărute atât în muzica națională, cât și în cea universală.

Creația simfonică a lui Ciobanu, privită sub aspect funcțional, necesită aceeași direcție de exegeză ca și muzica simfonică a predecesorilor apropiați și a contemporanilor săi din arta nu numai locală, ci și cea europeană. Ne referim la locul și funcțiile simfoniei în cadrul celorlalte

specii simfonice, ca și la corelarea muzicii simfonice cu muzica instrumentală de cameră și de concert.

Până la ora actuală, Ciobanu a scris o simfonie *Sub soare și stele* (1989) precedată de poem simfonic *Musica dolorosa* (1987), două lucrări de amploare pentru pian și orchestră: *Concert-rapsodie nr. 1* (1984), *Nostalgie pentru sărbătoare* (Concertul nr. 2, 1988). Aceeași componență interpretativă (pianul și orchestra simfonică) participă la executarea lucrării distanțate de nouă ani de la *Simfonie*, numită *Momentul bacovian* (1998). La începutul sec. al XXI-lea au mai apărut *Un viaggio immaginario* pentru orchestra de coarde și tablourile simfonice din balet *Păsările și apa* pentru orchestra simfonică și banda magnetică.

Partida pianului este inclusă în lucrările concertante și în *Simfonie* fiind interpretată în mod diferit, îndeplinind un rol major în concerte, cel secund în *Simfonie*, cel egal cu partida orchestrei în *Momentul bacovian*. Predilecția pentru pian are motivații atât obiective, cât și cele personale. Motivul obiectiv îl constituie spectrul larg al expresiilor sonore pe care îl posedă pianul. Ciobanu, ca și mai mulți compozitori contemporani, începând cu I.Stravinski, S.Prokofiev, P.Hindemith preferă interpretarea non-legată „antiromantică” a pianului folosit ca un timbru apropiat de grupurile instrumentelor de percuție și de alamă (o altă, preconcept „romantică” tratare a pianului găsim numai în lucrarea grotescă *Publicului filarmonic din Chișinău* pentru două pianе, 1996). Motivul subiectiv constă în posedarea profesionistă a artei pianistice cauzată de acel fapt că Ciobanu-compozitor este concomitent și pianist – absolvent al clasei *Pian special* de la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* urmat de Institutul Muzical-Pedagogic *Gnesin* din Moscova (actualmente – Academia de Muzică din Rusia).

În cadrul lucrărilor simfonice, Ciobanu nu tinde spre utilizarea masivă și insistentă a componenței de tutti. Dimpotri, compozitorul preferă extragerea din componența totală a unor grupuri, ansambluri de instrumente, uneori și a vocilor instrumentale soliste, alternarea, combinarea inventivă a acestor ansambluri și soli – ceea ce mărturisește influența muzicii instrumentale de cameră și de concert asupra simfoniei. Tendința de dominare a muzicii de cameră și de concert asupra celei simfonice s-a dezvoltat de câteva ori în arta sec. XX¹ fiind mai evidentă pe fundalul celorlalte intervale de timp menționate de crearea unor atare simfonii care au intrat în „fondul de aur” al muzicii moderne.

Privită prin prisma perspectivei istorice contemporane, evoluția muzicii simfonice universale din sec. XX poartă contururile unei piramide al cărei vârf se situează în perioada de timp între a doua jumătate a anilor `30 – începutul anilor `50. Anume atunci au fost create toate simfoniile lui A.Honegger, *Simfonia în C* și *Simfonia în trei mișcări* de I.Stravinski, simfoniile nr. 5, 6, 7 de S.Prokofiev, *Simfonia-requiem* de B.Britten, simfoniile nr. 5, 7, 8 de D.Șostakovici, iar muzica de cameră și de concert a fost influențată de simfonia dramatică, despre ce mărturisesc

elocvent *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* și *Concert pentru orchestră* de B.Bartók. Durabilitatea asigură evoluția pluridirecțională, multiaspectuală a procesului muzical dirijat de comprehensiunea componistică a tulburărilor sociale enorme, a destinului omenirii și a artei presate de stabilirea regimurilor politice totalitariste, de mersul și ecourile atât victoriale, cât și tragice ale celui de-al doilea război mondial. O atare globalitate conceptuală împreună cu explozivitatea emotivă a cerut utilizarea componentei lărgite a orchestrei simfonice mari.

Acest model de simfonie dramatică, monumentală a pătruns pe larg în toate republicile ex-sovietice grație talentului și autorității lui D.Șostakovici. În R.Moldova, ecourile lui (ca și cele ale celorlalți „clasici” ai muzicii contemporane) au apărut cu o anumită întârziere. Despre acesta mărturisesc lucrările simfonice create în a doua jumătate a anilor `50 și în anii `60, mai întâi de toate *Simfonia nr. 5* de V.Poleakov și *Simfonia nr. 2* de Gh.Neaga.

Nici perioada de „stagnare”, nici etapa curentă de așa numită tranziție nu sunt deloc fertile pentru crearea simfoniei conceptuale axate pe comprehensiunea unor mari evenimente sociale. De aceea, după decesul lui V.Poleakov și S.Lobel nimeni în R.Moldova nu a mai compus câte șapte simfonii (o excepție o prezintă numai D.Kițenko, păstrând anumită fidelitate față de simfonie).

Eta post-Șostakovici în muzica ex-sovietică, inclusiv R.Moldova, seamănă cu perioada post-Mahler din muzica vesteuropeană. Perioada post-mahleriană a fost apreciată cândva de Paul Becker ca cea de criză a simfoniei și, mai pe larg, a tradiției simfonice mari întemeiate de Beethoven și finisate de Mahler². Peste un secol în urmă, o așa apreciere pare a fi eronată. Reducerea numărului de simfonii nu înseamnă neapărat criza genului supravegheată de scăderea interesului componistic pentru această specie. Micșorarea numărului de simfonii în perioada post-Mahler a fost cauzată de evitarea posibilei academizări a tradiției Beethoven-Mahler, de căutarea noilor căi de evoluția genului dat – ceea ce a și asigurat apariția noilor performanțe în domeniu (*simfoniile* lui Hindemith, Honegger, *Simfonia în trei mișcări* de Stravinski, *simfoniile nr. 7 și 8* de Șostakovici).

În spațiul fostei URSS, începând cu anii `70, s-a pornit mișcarea de rezistență față de tirajare și academizare a tradiției lui Șostakovici. În R. Moldova, acest proces s-a reliefat puțin mai târziu, devenind mai evident în ultimele decenii ale sec. XX. Modernizarea simfoniei se realizează în două direcții concomitente: prima fiind intramuzicală axată pe înnoirea morfologiei și sintaxei sonore; o altă ține de căutarea unor noi concepții pătrunzătoare și actuale. De exemplu, ultima, *A treia simfonie* de Gh.Neaga – *Perpetuum mobile* dezvăluie veșnica spirală a existenței. Ultima, *A doua simfonie* de V.Zagorschi pune la iveală enigmaticul și misterul subconștientului omului aflat într-un labirint gnoseologic. *Simfonia* de A.Fiodorova este concepută ca un monolog tulburat de conflictele psihologice. *Simfonia nr. 4* de D.Kițenko este

pătrunsă de simțul creștin. Simfonia *Panoptic* de Z.Tkaci dezvăluie tainele creației artistice cu o profundă nuanță autobiografică.

Motivele personale stau la baza poemului simfonic *Musica dolorosa* de Gh.Ciobanu, scris pentru componența triplă a orchestrei simfonice mari. Această lucrare poate fi apreciată ca un requiem instrumental reflectând sentimentul de doliu profund motivat de moartea tatălui compozitorului. Evenimentul tragic este exprimat de spectrul larg al emoțiilor de la exploziile de durere la starea de prostrație psihică.

Anume aceste stări emotive contrastante le prinzintă secțiunea introductivă a formei tripartite compuse. Starea explozivă o dezvăluie tutti *fortissimo* (elementul 1), cu dominarea registrului acut al instrumentelor aerofone din lemn și a celor cu coarde. Efectul de strigăt al sufletului creează sunarea crudă a secunde mici (*sol-bemol/fa*) în componența verticalei sonore; iar dimensiunea orizontală imită intonația de suspin exprimată concomitent prin terța mică descendentă (flautele, oboiul întâi, clarinetele) și prin juxtapunerea secundelor descendente în partida violinelor doi. Elementul doi (m. 6), cu remarca *parlando sotto voce*, reproducând șoptirea omului lipsit de putere, este executat de patru timpane acordate semitonic unul de celălalt, în diapazonul de terță mică (*re – fa*) împreună cu tremolo-ul tamburei mari pe fundalul pizzicato-ului contrabașilor (piano).

Tema de bază a *Poemului* (c. 4) este pătrunsă de intonațiile unui *bocet* împletite în structura sonoră contrapunctică bazată pe rotație, permutație și proliferarea acestor intonații. De fapt, este o muzică de cameră pentru clarinet, viole și violoncele. Aici se îmbină două tendințe. Pe de o parte, este evidentă secționarea celulară a fluxului sonor, pe de alta – dezvoltarea continuă asigurată de ascunderea barelor de măsură, elascitatea travaliului ritmic, continuitatea intonațională a celulelor variantice.

Principiul de continuitate se unește cu cel de secționare și la macronivel al compoziției. Secționarea este asigurată de apariția noului gen primar în mijlocul *Poemului*. Aici muzica reproduce un cortegiu mortuar (*Tempo di marcia funebre*, c. 12) sonorizat de cvartetul instrumentelor aerofone (flautul, oboiul, clarinetul, cornul) pe fundalul pulsației regulate a timpanelor, violoncelor și contrabașilor pizzicato alternându-le cu un tutti incomplet. Dar și aici domină intonațiile descendente provenite din introducere și condensate în cadrul *bocetului* din expoziția formei muzicale – ceea ce asigură dezvoltare continuă.

Continuitatea procesului muzical este dirijată și de construcția zonelor culminative.

Culmea întâi s-a produs deja în expoziția formei (c. 7). Culmile a doua (c. 10 – 11) și a treia (c. 17) înconjoară marșul funebru plasat în mijlocul compoziției. Toate culmile se bazează pe variantele intonațiilor de *bocet* colorate inventiv de mijloacele orchestrale. În cadrul culmilor, Ciobanu utilizează diferite mixturi timbrale. Primul tutti este incomplet (lipsesc instrumentele de

alamă). Tutti complet apare pentru prima dată în culmea a doua (trei de *forte*). Ultima culme (cea de-a treia) unește contrapunctul oboaielor și clarinetelor împreună cu sunarea *con sordino* a instrumentelor de alamă. Aici se adaugă tom-tomul, talgerul mare și toba mare. În a doua fază a acestei culmi se alternează două procedee de emiterea sunetelor la instrumentele de alamă: primul fiind tradițional, al doilea constă în cântarea (vocalizarea) în muștiucul instrumentelor luată împreună cu *sul ponticello* la instrumentele cu coarde.

Repriza arată ca reminiscența sintetizatoare a muzicii precedente. Flautul piccolo imită sunarea fluierului urmată de ecoul instrumentelor de percuție din elementul doi introductiv.

Putem conchide că *Musica dolorosa* demonstrează un echilibru specific al categoriilor național-universal, tradițional-inovator, personal-interromenesc. Lucrarea reprezintă o variantă personală a muzicii de doliu, muzicii „în memoriam” având o bogată tradiție artistică. Înnoirea tradiției se realizează atât la nivelul lingvistic, cât și la cel arhetipal. Expunerea sonoră se axează pe două modele de gen având semnificație arhetipală: *bocetul* este o versiune națională a arhetipului de *lamento*, iar marșul funebru are o arie atotcuprinzătoare de funcționare în mediul european. Ambele arhetipuri țin de sfera bemolă a sistemului sonor fiind tradițională pentru muzica funebă, iar detaliile construcției sonice tind spre utilizarea inventivă a secundelor plasate pe orizontală și verticală a traviului muzical, cu intervenția trisonului minoir în secțiunea mediană (marșul funebru), spre un rol major al instrumentelor de percuție, noile procedee de emiterea sunetelor la instrumentele de alamă etc., reproducând diapazonul larg al expresiilor dureroase (de la „șoptire” la explozii enorme).

O altă concepție o reprezintă simfonia *Sub soare și stele*.

Anul compunerii *Simfoniei* (1989) a fost foarte fertil în creația lui Ciobanu. În acest an, autorul a finisat compunerea muzicii pentru spectacole montate la teatrul *Luceafărul* din Chișinău – *O scrisoare pierdută* de I.-L. Caragiale (regizor Iurie Pâslaru) și *Rinocerii* de Eugen Ionesco montat de Mihai Fusu. În plus, au fost finisate *Cântări calofonice nr. 1 și 2* pentru orgă și *Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)* pentru bas sau bariton și ansamblul instrumental de cameră (flautul, clarinetul, fagotul, cornul, două viole, violoncelul și contrabasul). Dacă în *Cântări uitate*, în *Cântări calofonice*, ca și în unele lucrări apărute după premiera *Simfoniei* (*Axion – Vrednică ești, Tatăl nostru, Șapte coruri pentru cor mixt a capella pe texte românești și grecești*) domină concepția creștină ortodoxă, *Simfonia* dezvăluie o privire filosofică asupra dependenței omului și, mai pe larg, a modalității de a fi de sferile astrale.

Această *Simfonie* este prima și cea mai volumetrică exprimare a concepției despre lume în creația lui Ciobanu influențată și mai de parte de conștientizarea omului ca un fenomen microcosmic, ca părțica componentă a universului macrocosmic. În R.Moldova, tematica cosmică pentru prima dată a fost abordată de V.Poleakov (*Simfonia nr. 6*, 1961) având un alt

aspect – cucerirea spațiului cosmic. La Ciobanu domină dimensiunea filosofică a relațiilor omul-cosmosul. Despre aceasta mărturisesc *Cvintet pentru instrumentele de suflat de alamă* (1991) scris la solicitarea ansamblului *Moldova-Brass*, *A noua lună în cer* pentru mezzo soprano, corn englez și instrumentele de percuție (1993), *Din cântecele și dansurile lunii melancolice* pentru un instrument de suflat solo (1995), *Pentaculus minus* pentru instrumentele de suflat (1994). Interpretarea sunetului ca element component al microcosmosului este caracteristică *Studiilor sonore nr. 1, 2, 3* (1995 – 1997).

Nu poartă un caracter ocazional acel fapt ca, de exemplu, *Cvintetul* este dedicat soției compozitorului Irina fiind un mare cunoscător și promotor al astrologiei. Concomitent Gh.Ciobanu, ca organizator al edițiilor sistematice ale Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, președinte al filialei moldovenești a ISME (SIMC), participant la concursuri, festivaluri, maisterclase în diferite țări ale lumii, este bine familiarizat cu concepțiile similare axate pe trihotomia teluric-sonor-cosmic exprimate de P.Hindemith (*Armonia lumii*), G.Crumb (*Microcosmos*), E.Varése (*Cosmonautul*), G.Ligeti (*Lontano, Atmospheres*), E.Denisov (*Lumina stelelor îndepărtate în spațiul deformat*) etc. Dar cele mai pronunțate cugetări și realizări artistice bazate pe această trihotomie îi aparțin lui K.Stockhausen – autor al *Sunării stelelor* pentru douăzeci și unu de cântăreți și cinci ansambluri instrumentale afirmând că „totul făurește sunete. Orice stea produce un număr împunător de sunete. Tot timpul sună muzica sferelor”³. „Muzica trebuie să fie interpretată ca un flux sonor al electricității supraconștiente cosmice... Compozitorul nu inventează muzică, dar recepționează și retranslează undulații cosmice... Eu îndeplinesc funcția de retranslare, eu sunt un aparat de radio”, – scrie K.Stockhausen⁴. La Ciobanu găsim și așa lucrări în al căror cadru subiectele astrale se îmbin cu cele religioase. Drept dovadă poate servi *Trio* pentru vioară, pian și contrabas scris cu un an în urma *Simfoniei*⁵.

Simfonia *Sub soare și stele* este compusă pentru componența triplă a orchestrei simfonice mari, inclusiv cinci sonatori de percuție, pianul, două harpe. În plus, se utilizează unele instrumente populare (ocarina, cimpoiul) și cele folosite nu prea des, anume talanca (o variantă locală a clopotului de vacă).

Titlul *Simfoniei* mărturiseste interpretarea generalizatoare a programatismului. Aici deloc lipsește vre-un subiect, iar însăși muzică relevă anumite asociații spațiale și temporale având semnificații pluridimensionale. De aici reiese și posibilitatea interpretării destul de libere și variatice a semanticii muzicale. „Cheia definirii codului semantic al simfoniei *Sub soare și stele* trebuie căutată la intersecțiile dintre cel puțin trei straturi cultural-istorice: cel preistoric mitologic, biblic creștin și cosmogonic (sphaera mundi)”, – afirmă I.Ciobanu-Suhomlin⁶.

Expunerea sonoră la fel este lipsită de vre-o construcție canonică, fiind concomitent și elastică, și raționalmente concepută. Forma-proces a lucrării nu poate (și nu trebuie) să fie

apreciată unilateral. Numai contururile generale ale formei cristaline nu provoacă discuția opiniilor: este o compoziție instrumentală de proporții ale cărei secțiuni componente sunt strâns legate una de altă fiind interpretate fără pauze (*attacca*). Așa contururi sunt caracteristice unei forme monociclice. Posibila divergență în apreciere ține de structura lăuntrică a *Simfoniei*.

Există un punct de vedere în conformitate cu care *Simfonia* începe cu introducere urmată de trei mișcări. Autorul monografiei consacrate compozitorului – E.Mironenco arată punctele de reper ale formulei propuse (le reproducem succint în schema 1).

Schema 1

Introducere	Partea I	Partea II	Partea III	Coda
până la c. 10	c.10 – 17	c.98 – 107	c.108 – 114	c. 115

Autorul menționează următoarele: „Arhitectonica ciclului fiind asimetrică: partea întâi ocupă 567 de măsuri, a doua – 144 și a treia – 77”⁷.

Propunem un alt punct de vedere asupra construcției *Simfoniei*. După opinia noastră, aici nu este simțită asimetria (mai corect de formulat – disproporționalitatea), în caz dacă *Simfonia* o să fie interpretată ca forma monociclică cvadripartită fără introducere. În plus, luând în considerație recapitularea variată a muzicii părții întâi în partea finală a structurii monociclice, pot fi evidențiate și contururile planului doi al formei – forma aciclică tripartită compusă, cu repriza variată (schema 2).

Schema 2

Forma monociclică	Partea I	Partea II	Partea III	Partea IV	Coda
Forma tripartită	A	B		A ₁	Coda
Cifrele în partitură	1 – 16	17 – 61	62 – 73	74 – 107	108

Partea întâi sau secțiunea A din forma tripartită este un edificiu artistic unitar, cuprinzând cele mai de seamă simboluri muzicale ale *Simfoniei* în întregime, fiind finisat de *diminuendo*, *ritardando*, punctul de orgă într-un strat orchestral (cornii, violele, violoncelele, contrabașii) și pauza generală într-un alt strat (partida violinelor *divisi*). În cadrul părții întâi, se evidențiază două secțiuni de amploare, respectiv, *Allegro assai* (secțiunea întâi, c. 1 – 9) și alternarea de patru ori a mișcărilor *Andante* și *Allegro moderato* (secțiunea a doua, c. 10 – 16).

Secțiunea întâi, plină de muzica crudă, brutală, salbatică seamănă cu pictura fovistă a lui A.Matisse, G.Rouault, A.Derain, cea barbară, neoprimitivistă a lui P.Gauguin, N.Pirosmanișvili, M.Larionov, N.Goncearova, cu *Allegro barbaro* de B.Bartók, *Sărbătoarea primăverii* de I.Stravinski, *Carmina Burana* de C.Orff, cu cel de-al doilea „val” al neoprimitivismului manifestat de „minimaliștii” americani (S.Reich, Ph.Glass, T.Riley etc.). Ciobanu recrează arhetipul unei acțiuni vrăjitoarești, unei evocări magice, străbătând timp și spațiu, aruncând privire înapoi (din timpul prezent în trecutul depărtat, „praistoric”), concomitent – din spațiul teluric în cel astral.

Această „magie albă” unește două elemente sonore. Elementul întâi se asociază cu un dans sălbatic ritualic al indoeuropenilor primitivi fiind axat pe patternul repetitiv al pulsației ritmice *forte* în partida tobei, a două tom-tomuri lovite cu toaca de timpan, cu intervenția de bongo lovit cu bacheta de toba mică (c. 1). Elementul doi (m. 6 – 8) sună ca exclamație puternică, ca strigătul de evocare izbucnit de obștea păgână plasat pe fundalul pattern-ului din elementul întâi. Aici compozitorul utilizează *détaché*-ul forțat al instrumentelor cu coarde, cu scandarea descendentă, în diapazonul de cvinta perfectă: trisonul micșorat urmat de secunda mică. *Détaché*-ul este suplimentat de *glissando*-ul violoncelului întâi.

Mișcarea continuă a acestor elemente se realizează în baza repetitivității evolutive⁸. Evoluția se referă atât la parametrul sintactic, cât și la cel timbral. Elementul doi se repetă de trei ori (până la c. 6) schimbându-și periodicitatea apariției: pentru prima dată el este distanțat de elementul întâi cu 5 măsuri, a doua oară – cu cele 7, a treia – cu 12 măsuri. Următoarele expuneri ale elementului doi demonstrează varierea timbrală a lui supravegheată de apariția sunetelor pasagere, completând salturile de terțe. Aceste modificări se realizează în partida clarinetului (c. 6) continuată de trioul polifonic al flautului, clarinetului, cornului (c. 7). Evoluția elementului întâi vizează mai întâi de toate colorarea pitorească a lui. La pattern-ul ritmic se adaugă *glissando*-ul timpanelor, punerea dedesubt a arcușului violinelor și violelor, imitarea șuieratului sau clocotirii la trompetele, tromboanele și tuba grație pronunțării de către interpreți a literei *F*, punând aer în instrument, lovind muștiuc cu limba, utilizând concomitent mișcarea culisei și apăsarea clapelor (c. 4)⁹. Spre sfârșitul secțiunii întâi, sunarea elementului întâi capătă un caracter extatic: *crescendo molto*, *poco a poco agitato*, *trei forte* la instrumentele de percuție susținute de cluster-ul pianului (c. 8 – 9).

Secțiunea întâi se finalizează cu extazul evocării magice, iar secțiunea a doua dezvăluie obiectul acestei vrăjitorii: stabilirea contactelor tainice între conștiința omului și energia cosmică. Obiectele cosmice sunt declanșate de însăși denumire a *Simfoniei*: soarele și stelele. Creând echivalentele sonore ale acestor obiecte, Ciobanu prefigurează două arhetipuri modale.

Arhetipul întâi (*Andante*, 1 m. înainte de c. 11) vizează sunarea majoră, diatonică bazată pe afectul de *anabasis* – mișcarea ascendentă plasată pe intervalele de cvarta perfectă și secunda mare în tonalitatea „solară” de Do major – unisonul cornilor, violelor, violoncelelor și contrabașilor, *forte*, *legato*. Al doilea arhetip – cel stelar – se întemeiază pe semanticul tetracordului hexatonic (*Allegro moderato*, 4 m. după c. 11), apărându-se pentru prima dată ca unison al flautului, clarinetului și violinelor *divisi*. Energia enigmatică infinită a spațiului stelar este „codificată” sonor grație utilizării afectului de *circulatio*: undulațiilor cosmice le corespunde alternarea permanentă a direcțiilor ascendentă-descendentă de manifestare a tetracordului hexatonic tratat ca un nou pattern în structura repetitivă evolutivă. Evoluția se realizează prin permutația elementelor componente ale tetracordului, prin intervenția sunetelor adăugate transformându-l în pentacord, ca și prin deplasarea acestor tetra- și pentacorduri (3 m. după c. 13). Grație deplasărilor, forma secțiunii a doua tinde spre simetria tripartită (schema 3).

Schema 3

Schema de litere	A	B	A
Sunetul inițial al tetracordului	h^1	d^2	h^1
Cifra în partitură	4 m. după 11	3 m. după 13	2 m. după 16

Contururile simetrice are stratul întâi, cel stelar al expunerii muzicale. Stratul al doilea, situat în partida cornilor, violelor, violoncelelor și contrabașilor, cuprinde celulele dispersate ale *colindei* proliferate din *anabasis*-ul arhetipului întâi – simbolul muzical al Crăciunului și al soarelui, manifestând schimbarea poziției soarelui direcționat de la iarnă la primăvară.

Dacă în secțiunea a doua din partea întâi a *Simfoniei*, simbolurile solar și stelar au fost prezentate paralel și în egală măsură, în părțile mediene ale ciclului, aceste simboluri sunt sonorizate altfel, ocupând un alt loc în structura mișcărilor date.

Partea a doua începe cu afirmarea simbolului solar (melodia *colindei*) în partida flautelor (*Andante con moto, cantabile*) expus pe fundalul simbolului stelar (tetracordul hexatonic) în partida harpelor, violinelor doi și violelor, afirmându-se ca un nou pattern făcut prin permutația sunetelor tetracordului: a fost *h-a-g-f* (4 m. după c. 11), a devenit altfel: *g-f-a-h* (1 m. după c. 17). Pe urmă, simbolul solar dispare temporar (până la începutul părții a treia) cedând loc evoluției multidirecționale a simbolului stelar în condițiile proliferării lui orizontale (c. 18, *Allegro*), aleatoricului limitat (c. 21, *Senza metro*), varierii timbrale (aparitia ocarinei, c. 25), contrapunctării complexe (c. 26), conducerii eterofonice a vocilor (c. 27), monodiei abia „acompaniate” (c. 39, *Moderato*).

Monoloagele instrumentale (clarinetul – flautul – ocarina) anticipează segmentul *Andante molto* (c. 48) axat pe sunarea *dolcissimo* în partida violinelor *divisi*, cu dominarea semitonurilor

și „desenelor” ritmice cvantitative provenite din muzica străveche a orientului mijlociu, numită *râga la venirea zorilor*, semnalând încă o manifestare a gândirii arhetipale. Proliferarea intonațiilor de *râgă* se realizează utilizând scriitura eterofonică desfășurată în mediul aleatoricului limitat.

La începutul părții a treia (*Allegro*), semitonurile provenite din *râga* se contopesc cu versiunea modificată a strigătului de evocare din partea întâi, constituind stratul întâi al facturii expus de flaute. Stratul al doilea în partida talancăi, lovite de bacheta tobei, reproduce formula ritmică a unei *bătute* (c. 62). Stratul al treilea, în partida corzilor, dezvoltă melodia deformată a *colindei* asimilând cromatismele din *râgă* (4 m. după c. 62).

Așa este concepută secțiunea întâi, cea introductivă, din partea a treia. Secțiunea de bază (*Allegretto*, c. 67) este tratată ca culmea solară a ciclului în întregime. Anume aici simbolul soarelui – melodia *colindei* atinge cota maximă de exprimare în timbrurile răsunătoare „metalice” ale clopoțelelor și pianului *non legato*. Spre finele părții a treia, melodia *colindei* se divizează în celule cântate ba de clarinet, ba de bas-clarinet, ba de flaut pe fundalul pattern-ului repetitiv al violinelor axat pe *catabasis*-ul tricordic *f – e – dis*.

După o pauză generală cu fermata începe partea finală, cea de-a patra a *Simfoniei*. Ca și partea întâi, ea cuprinde două secțiuni de amploare, respectiv, *Allegro assai*, c. 74 – secțiunea întâi și *Andante molto, poetico* – secțiunea a doua (1 m. înainte de c. 98).

Allegro assai din partea finală îmbină toate simbolurile muzicale ale *Simfoniei* fiind tratat ca repriza sintetică și variată a compoziției în întregime. Ambele elemente din secțiunea inițială a părții întâi (dansul ritualic și exclamațiile magice) sunt prezentate de expunerea variată și comprimată – noile construcții contrapunctice (elementul întâi), unirea versiunii primare și augmentate (elementul doi, m. 78), intervenția cluster-elor pianului (revenirea elementului întâi, m. 83). Evocarea magică este urmată de recapitularea ambelor simboluri astrale: tetracordul hexatonic (simbolul stelar) se combină și se îmbină inventiv cu diatonicul provenit din *colindă* (simbolul solar, c. 86).

Andante molto, poetico (secțiunea a doua din partea a patra), grație contrapunctului șaisprezecimilor sonorizate „metalice” la clopoțele și vibrafon și imitării sunării clopotelor mari în partida corzilor împreună cu harpă, stârnește asociații cu strălucirea sferelor stelare. Efectul „stăcii mișcate” creează contrapunctul noilor pattern-uri: alăturările/coardele (c. 101) – tromboanele/pianul și flautele (c. 102, *Ancora. Piu mosso*). Pattern-ul pianului și flautelor este urmat de clopote și vibrafon (c. 103), gamele circulante la instrumentele cu coarde (*Andante*), tutti incompet, tutti complet suspendat brusc.

După o pauză generală începe coda *Simfoniei* (*Andante cantabile. Elegico*, c. 108), cuprinzând retrospectiv și retrogradabil simbolurile bazice ale lucrării: ecoul strălucirii solare

(*anabasis*-ul major în partida coardelor împreună cu vibrafonul, c. 108), cel al *colindei* (*dolce e semile* la pian, c. 114), magia sferelor stelare (tetracordul hexatonic în partida flautelor, clarinetelor, violinelor, violelor, c. 115) urmat de *diminuendo* și *morendo*...

Putem conchide, că evoluția creației simfonice a lui Ciobanu din ultimele decenii ale sec. al XX înglobează atât cugetările personale, intime, subiective (*Musica dolorosa*) cât și comprehensiunea universală, obiectivă axată pe concepția „armoniei lumii” exprimată prin *musica mundana* – categoria propusă de Boëtius utilizată în mijlocul sec. al XX-lea de Paul Hindemith în opera *Armonia lumii* și în *Simfonia* omonimă. Dacă concepția lui Hindemith are un caracter global, recreând în muzică ierarhizarea nivelelor ontologice, Ciobanu se axează pe interdependența categoriilor teluric – astral.

Realizarea unei atare concepții este sprijinită pe **gândirea pluriarhetipală**. Semnele arhetipale sunt sonorizate de cinci celule repetate variat de multe ori, asemănându-se cu anumite leitmotive. Ne referim la două elemente ale temei întâi (simbolurile evocării), aluzia la *râga* străveche, tetracordul hexatonic și intonațiile *colindei* suplimentate uneori de ecurile *bătutei*. Subordonarea acestor arhetipuri cuprinde formulă binară. La un pol se situează elementele întâi, doi și *râga* – arhetipurile telurice străvechi, misterioase axate pe magia evocării. La un alt pol se plasează obiectul de evocare: energia transcendentală provenită din sfera cosmică, fie strălucirea alarmantă a stelelor (tetracordul hexatonic), fie lumina vitală a soarelui (*colinda*). Dispoziția acestor arhetipuri este dirijată de afectul de *circulatio*: evocarea – obiectul de evocare – rezonanța telurică a obiectului de evocare. Concepției circulante îi corespunde structura *Simfoniei* având contururile spiralice: expoziția panoramică a arhetipurilor bazice (partea întâi), dezvoltarea detaliilor, amănuntelor (mișcările a doua și a treia), repriza variată (partea a patra). Așa este conceput acest echivalent simfonic al spiralei existențiale „sub soare și stele”.

Note

¹ Аксенов, В., *К вопросу о генезисе и типологии камерной и концертной разновидностей симфонии в XX веке* în *Памяти Н.С.Николаевой*, Москва, 1996, с. 74 - 82.

² Беккер, П., *Симфония от Бетховена до Малера*, пер. с нем. Р.Грубера, ред. Б.Глебова, Ленинград, 1926.

³ Apud: Cott, I., *Stockhausen: Conversation with the Composer*, London, 1989, p. 27.

⁴ Apud: Михайлов, Ал., *Некоторые мотивы музыкального авангардизма. Карлхайнц Штокхаузен* în *Искусство и общество*, Москва, 1978, с. 77.

⁵ Vezi: Mironenco, E., *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*, Chișinău, 2000, p. 64.

⁶ Ciobanu-Suhomlin, I., *Motive și semnificații mitopoetice în simfonia Sub soare și stele de Ghenadie Ciobanu* în *Învățământ artistic – dimensiuni culturale, ed. a IV-a*, Chișinău, 2004, p. 128.

⁷ Mironenco, E., *Op. cit.*, p. 49.

⁸ Aici se utilizează terminologia implementată de reprezentanții muzicii repetitive și de cercetătorii în materie. Vezi de exemplu: Anghel, I., *Orientări estetice contemporane. Muzica minimală repetitivă* în *Muzica*, 1994, nr. 4.

⁹ Apud: remarca autorului în *partitură* (manuscris), p. 4.

Cuvinte cheie

Simfonie, dramaturgie, concepție, forma muzicală, gen, creație simfonică.

SUMMARY

REFLECTIONS UPON THE SYMPHONY CREATION OF GH. CIOBANU (*MUSICA DOLOROSA, UNDER THE SUN AND THE STARS*)

Dr. hab. Prof. V. Axionov elucidates the place of the mentioned works in the creative activity of Gh. Ciobanu – composer, pianist, chairman of the composers and musicologists` Union from the Republic of Moldova. The author analyses the artistic conceptions, their sonorous the realization, including the composition techniques (modelling the archetypes, limited aleatoric, respective patterns).