

RECORDINGS

Mosaic - Electrecord, Bucharest, ST-ECE 01980; conductor Dorel Pașcu.

The Joy of Accomplishment. To a Wedding - Electrecord, Bucharest, ST-ECE 03475; *The Madrigal Chorus*, conducted by Marin Constantin.

Dreams I - Electrecord, Bucharest, ST-ECE 03316; the *Camerata Orchestra*, conducted by Paul Staicu.

English version: **Maria Sabina Draga**

Ghenadie Ciobanu

Raisa Bârliba

În creația muzicală a Moldovei de dincolo de Prut, s-au afirmat în ultimii ani personalități puternice, înzestrate cu talent și măiestrie. Un loc distinct în peisajul creației muzicale îl ocupă Ghenadie Ciobanu, al cărui nume s-a aflat pe afișele concertelor simfonice și camerale din numeroase țări.

Muzician plurivalent - compozitor, pianist și profesor - Ghenadie Ciobanu s-a născut la 6 aprilie 1957, în satul Brătușeni, regiunea Edineț (Bălți). Studiile și le-a făcut la Școala de Muzică "Ștefan Neaga", apoi la Institutul Muzical Pedagogic "Gnesin" din Moscova, clasa de pian, pe care a absolvit-o în 1982. A urmat după aceea secția "compoziție" la Conservatorul din Chișinău, clasa V.Zagorschi, luându-și diploma în 1986. Tot atunci a devenit membru al Uniunii Compozitorilor. Iar din anul 1990 a fost ales președinte. După absolvire a început să predea pianul la Liceul de Muzică "Eugeniu Coca", forme, citire de partituri, orchestratie și compoziție la Conservator.

Ghenadie Ciobanu este un compozitor activ, în plină afirmare, urmărind un stil propriu, necorsetat, îmbrățișând genurile simfonic, vocal-simfonic și cameral. Tehnicile preferate în creația lui sunt: cea modală, lineară, complementară, izoritmia spectrală, dar și dezvoltarea motivică de tip clasic.

Prezentarea unora din partiturile sale va permite înțelegerea mai adâncă a reperelor sale stilistice.

Trio-ul pentru vioară, contrabas și pian, în două părți, compus în anul 1991, are la bază o încărcătură ideatică ce poate fi dedusă și din titlurile părților: 1. *Indizium*; 2. *Aproape biblică călătorie pe mângăruș*. Autorul a recurs atât la tehnica complementară, cât și la elementele aleatorice. Simbolica mișcării întâi poate fi dedusă din *Indizium*, care este un indice sugerând apariția semnului pe bolta cerească, înaintea nașterii lui Christos. Într-un alt plan, *Indizium* ar putea reprezenta dezlegarea tainelor timpului de către precizatori și cititori în stele. Compozitorul pare să dezlege misterele timpului ontologic, legat de un eveniment concret: arătarea semnului, timpul filosofic infinit, în comparație cu cel ontologic. Toate acestea favorizează meditația ascultătorului, confruntat cu ideile temporalității și ale infinitului.

Prin asocierea pianului cu vioara și contrabasul, prin folosirea registrelor contrastante, se obțin combinații timbrale inedite, bunăoară la contrabas, în registrul înalt și violina în registrul de jos, cărora le dă replicile voalate pianul.

♩ ≈ 60 senza metrum

Vno T → N → T espr

Cb.

Vno pizz.

Cb. N → T espr.

mp *mp* *p*

Această muzică se desfășoară "senza metrum", oferind interpreților posibilitatea de a-și exercita liber fantezia, într-un timp muzical și filosofic convenabil. Indicațiile la care recurge Ghenadie Ciobanu sunt: "entre chevalet et cordier", "sul tasto", "sul ponticello", "trille irrégulier" etc.

Se găsesc în prima mișcare tipuri semiografice, muzicale, precum:



Se întâlnesc de asemenea frecvente procedee complementare unor structuri tematice în ordine liberă, dar și pendulări de sunete în derulări aleatorice. Ca element de teatru muzical, se reține în partea întâi, indicarea de către interpret a sfârșitului replicii sale cântate.

A doua parte este de un caracter mișcat (metronomul indică pătrimea = 132)

Partea respectivă reflectă stilizarea recitativului "secco", à la duete din operă. Textul pronunțat pe rând de către instrumentiști este următorul: "Iosif s-a sculat, a luat copilășul și pe mama lui noaptea și a plecat în Egipt, ca să se împlinească ce fusese spus de Domnul prin prorocul, care zice: Am chemat pe Fiul Meu din Egipt".

Efectul sonor al *Trio*-ului rezidă, în mare măsură, din interesul suscitată de modalitatea stilizării pe care a adoptat-o compozitorul, în comuniune cu aleatorismul și tehnica complementară.

Și în *Cvintetul de alămuri, pentru două trompete, corn, trombon și tubă*, Ghenadie Ciobanu recurge la procedee de teatru muzical, determinate de o axă călăuzitoare, care se găsește inserată pe pagina introductivă, inspirată de ideea cosmosului. Epitaful apare edificator: "Cer înstelat: se observă constelațiile Berbecului, Balanței, Cancerului, Dragonului. Sunt distincte și se cunosc planetele, constelațiile, nebulozitățile, galaxiile... noi..."

La începutul primei părți, instrumentiștii se aranjează pe scenă formând conturul constelației Cancerului:

* * *
tuba trompeta II corn

* trombon

* trompeta I

După sfârșitul primului episod interpretii formează conturul constelației Berbecului, în decursul solo-ului la tubă "senza metro".

* trompeta I

* trombon

* corn

* trompeta II

* tuba

Pe parcursul următorului solo la tubă, muzicienii formează conturul constelației Dragonului

* trombon

*

*

*

tuba trompeta II

trompeta I

* corn

Următoarea constelație este cea a Balanței,

*

*

trompeta II trompeta I

* tuba

*

*

corn trombon

Ultima schimbare a poziției se produce în timpul executării solo la trombon, când interpretii sunt dispuși în poziția tradițională a cvintetului de instrumente de suflat. Deci, în decursul primei secțiuni, artiștii își schimbă pozițiile de cinci ori, înfățișând pe scenă configurațiile constelațiilor sus-numite, conform reprezentării astronomice antice.

Din punct de vedere al muzicii spectrale, schimbul poziției artiștilor amplifică efectul de spațiu, relevat în factura partiturii date, sugerând schimbarea adâncimii spațiale.

În secțiunea a doua, după concepția compozitorului, apar mici insule care sparg vacuumul negru, fiind asemănătoare unor jocuri sau dansuri. Și de data aceasta se folosesc procedee ale tehnicii complementare. De remarcat apelarea și la attribute ale muzicii bizantine, ca și derularea uneori a două voci la corn și trombon. (Vezi ex. în pag. următoare)

În partea a treia compozitorul folosește indicații ca: "to blow without sound" (suflare fără sunet) ceea ce dă un efect complex. Scrisă în procedeele muzicii spectrale, în partea a treia autorul folosește efectul vectorului, axei, în organizarea liberă a sunetelor, bazată pe minimalism.

Utilizând elemente de poantilism, principiul dezvoltării motive, alături de tehnica minimalistă, rezonanța sonoră aleatorică, organizând spațiul într-o scriitură netradițională, compozitorul tinde să extindă spațialitatea, în scopul unei idei aproape cosmogonice: Noi și Cosmosul...

The image shows a musical score for four instruments: Tuba 1,2, Corno, Trbn. quasi: f, and Tuba. The score is written on four staves. The first staff (Tuba 1,2) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (Corno) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff (Trbn. quasi: f) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff (Tuba) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'glissando' marking is present in the third staff. Below the staves, there are several sharp symbols (#) on a staff, likely indicating a key signature or a specific musical instruction.

Sextetul pentru flaut, clarinet și cvartet de coarde, creat în 1984, este conceput în trei secțiuni și demonstrează din plin măiestria autorului, preferințele sale artistice. Compoziția atrage prin suplețea și flexibilitatea facturii, felul în care este realizată prelucrarea tematică a vocilor, dinamica formelor și structurarea netradițională a ciclului.

Cromatismul abundent al liniilor melodice conferă mobilitate și transfigurare componentelor discursului. Spre exemplu, mersul armonic, cu rare excepții, comportă o alunecare continuă a înălțărilor.

Caracterul discursului este determinat de replicile destul de scurte ale instrumentelor, ca și frazele și motivele. *Sextetul* nu excelează printr-o factură contrapunctică, dar în final compozitorul apelează la dimensionarea întregului printr-o fugă. Operarea cu secvențe tematice contrastante dă posibilitatea de a se obține un profil variabil, în continuă schimbare.

Această mobilitate a materialului muzical îi conferă lucrării un caracter foarte expresiv. Ritmica energică, plină de plasticitate amintește de creația lui Igor Stravinski.

Cu toate că stările emoționale sunt expuse gradat, cele trei părți ale lucrării au o linie generală de dezvoltare: dezechilibru- statică- dinamică- frânare. În prima parte avem de a face cu starea cea mai conflictuală realizată, prin contrastele de tempo, intensitatea sunetelor, densitatea pe verticală.

Partea a doua este monopartită, nu numai datorită formei de Fugă; regularitatea intrării vocilor, facturii, mișcarea liniștită conturează o imagine echilibrată, construită din elemente tematice secundare prezente în prima parte.

Bufonada energică din mișcarea a treia este de o altă factură, avându-și de asemenea originea în prima parte. Deci, *Sextetul* poate fi asimilat unor tablouri dispuse într-o succesiune compactă.

În derularea acestor imagini, compozitorul, ca într-un joc, propune un procedeu grațios - o codă romantică și emoțională, lirică, asemenea unei rame fine ce încadrează tablourile amintite.

Același procedeu se găsește și în prima parte, care nu este altceva, decât o sumă, o totalitate a ciclului. O generalizare a ideii își găsește împlinirea și în organizarea consecventă a arhitecturii *Sextetului*. Prima parte are forma tripartită compusă: perioada repetată, o dezvoltare, destul de largă, o repriză dinamică și o codă.

Partea a doua - Fuga, se arcuiește din formule tematice preluate din prima mișcare. Politematismul orizontal oferă locul organizării pe verticală a liniilor contrapunctice ceea ce oferă mai mult dinamism, comparativ cu mișcarea întâi.

Partea a treia este scrisă în formă de rondo-sonată cu codă. Numărul secțiunilor și complexitatea lor ridică această parte mai presus de celelalte. Aici se construiește un mozaic din elementele părților precedente. Sunetele cu apogiatură în refren iau naștere din șaisprezecimile primei părți; ele revin episodic și în fugă. Tema secundară a apărut la violoncel în prima parte și apoi în primul răspuns al fugii. Odată cu expunerea acestei teme în final este marcată următoarea etapă a afirmării ei; tema "înflorește" și imediat se stinge, la sfârșitul părții a treia.

Sextetul este o creație ce dezvăluie o imaginație bogată, evidențiind totodată tehnica măiestrită a compozitorului.

Variațiunile pentru orgă, scrise în anul 1983, sunt alcătuite din nouă părți și au plasată la bază ideea progresiunii elementelor arhitectonice principale. În plan principal apare motivul și inversarea lui liberă.

Tema este prezentată polifonic, vocile de sus afirmând ideea de bază, în maniera tehnicii lineare, expuse la unison. Fraza se divizează în două segmente: primul - ascendent, în mers de secundă, pregătit de un interval de cvintă. Al doilea relevă expunerea intervalelor de cvartă și cvintă care predomină în prezentarea temei cu imitație liberă. Vocea pedalei se contrapunctează lîn în imaginea prezentată, ca un ecou.



Prima variațiune - compozitorul a notat-o în *Moderato* - este scrisă în măsură de 3/8. Pe pedala tonicii se reformulează primele intervale din temă - cvinta și secunda. Vocea pedalei se intercalează în cele două segmente de bază ale temei, în formă de imitație liberă, cu alterarea intervalelor și a ritmului.

Variațiunea a doua este un *Allegretto sostenuto*, măsura, fiind aceeași, de 3/8. Materialul variațional ia naștere din intervalele de secundă, preluate din temă, care apar aici răsturnate.

În Variațiunea a treia *Allegretto appassionato*, se aude clar elementul temei în zona pedalei. Este, totodată, o culminație a primului val de dezvoltare, punctul extrem venind în ultimele măsuri.

A patra variațiune este o reîntoarcere la starea meditativă - *Andante espressivo* - o reminiscență a temei, caracterul ei sugerând ascultătorului o mișcare de vals lent.

Variațiunea a cincea, este un *Allegretto dolente*, din care ia naștere un al doilea val în dezvoltarea structurală a întregii piese.

Materialul tematic derivă din intervalele de secundă inversată, folosite în vocea pedalei și din cel de terță și cvartă ale teme. Este, de asemenea, un joc al structurilor ritmice, în succesiunea obsedantă a motivului principal, care se dublează în cvarte paralele la sfârșitul secțiunii. Se află și aici un model de izoritmie.

Partea de mijloc - *Allegro scherzando* - are un motiv bine conturat, care anticipă unele teme din creațiile de mai târziu. Culminația mișcării se relevă aici clar, demonstrând o arhitectură pe model de Rondo: A B C A B B₁A A₁D A₂

A șasea variațiune, *Andante cantabile*, este repriza ciclului, cu revenirea segmentelor principale ale teme.

Variațiunea a șaptea - *Andantino* - are un caracter liber, de improvizație dialogată între voci. Se deslușesc intonațiile din tema *scherzando*.

Variațiunea a opta - *Andante* - se prezintă ca un rezumat al piesei, ca o codă cu materialul preluat din variațiunea a doua și din temă, prezentat în toate registrele cu caracterul *Agitato* și *Maiestoso*, care, treptat se topește.

"Variațiunile" constituie o piesă de efect, care îmbogățește repertoriul contemporan pentru orgă.

Destinate aceluiași instrument - orga - sunt și piesele, cărora compozitorul le-a dat titlul generic de *Cântări calofonice* (1990), ancorându-se într-o anumită zonă a tradiției cântării bizantine.

Pentru prezentarea și, mai ales, înțelegerea acestor piese, o vom reține pe ultima, relevând totodată concepția și tehnica autorului. De la bun început se observă caracterul nefincorsetat al discursului, compozitorul neprecizând măsura. O temă meditativă, de scurgere lină, în registrul grav, se enunță molcom, construindu-se în una din cele patru introduceri, încheiate printr-o broderie, ce are indicația "sussurando". Următoarele broderii se realizează prin inversarea intervalului de cvartă, cvintă și sextă care predomină. Într-un anumit fel, melodia acestei introduceri, ce poate fi considerată drept secțiunea A, are un profil de monolog recitat.

Meditația se destramă odată cu intrarea vocilor înalte.

Într-un fel se instaurează un dialog între vocile înalte și grave, linia melodică inițială fiind întreruptă de replicile vocilor contrastante. Această desfășurare se constituie în secțiunea B.

Mersul vocilor în registrul înalt este prelungit de mișcarea sextelor, cu un caracter meditativ și totodată dezvoltător, susținut de aspectul linear al pedalei. Acest episod este o secțiune nouă, dezvoltătoare și poate fi marcată cu litera C.

În secțiunea următoare, D, se proiectează cinci replici melodice, ultima putând fi identificată în registrul grav. De fapt se produce o culminație, asemănătoare unei explozii de emoții. Într-un anumit sens, poate fi vorba de o dezvoltare tumultuoasă, cu pasaje dinamice, ce se sparg în acorduri "secco", urmate de pauze și duble coroane.

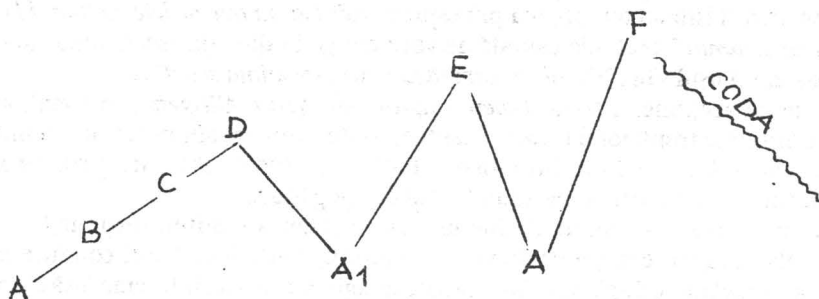
Există și un moment de dezechilibru în această situație, ce proiectează imaginea inițială într-o ipostază nouă: o intensă ardoare, o puternică impulsivitate.

Cântarea recitativă se derulează în trei planuri ascendente, ca o cadență ce conduce la extinderea scriiturii acordice, punctată de un cluster total. Este, fără îndoială o culminație, după care tema inițială, tot în registrul superior, se receptează ca o insulă de liniște într-un fel, o repriză. Reapar, așadar, elementele secțiunilor B și C.

În secțiunea E, transcend elemente implicate deja: tema inițială și acordurile din prima dezvoltare, cadencială. Se dezvăluie noi sonorități, liantul acordic instaurându-se în prim plan cu derulări complementare, ce ridică probleme de tehnică interpretativă.

Și secțiunea următoare poartă discursul pe tărâmurii noi, deși însumează elementele preexistente. Prin intermediul cvartelor, melodia capătă o configurație oarecum festivă, dealtfel compozitorul recurge la indicație: "Fest, bedeutent", "Fermo". A treia culminație în această fază este mai grandioasă, aducând un joc, pe cât de grațios, pe atât de măiestrit, trimițând fantezia spre culminațiile enesciene.

Repriza aduce o schimbare bruscă, o meditație încordată, tema capătă o formulare mai restrânsă, după care urmează o Codă. Traectoria înscrisă pornește din sonorități monodice, pentru ca să ajungă la densități grave și sonorități complexe, cu întoarcerea în final la atmosfera de la început. Schema lucrării poate fi înfățișată astfel:



Piese respective reprezintă în evoluția creatoare a compozitorului impactul cu melodia bizantină, cu cântările calfonice, ale căror atribute sunt: improvizația, libertatea ritmică, reflexele ornamentale.

Cântările uitate - Închinare muzicală lui Dosoftei, pentru bariton (bas), flaut, clarinet, fagot, corn, două viole, violoncel, contrabas, au la bază o poezie a Mitropolitului Moldovei din secolul al XVII-lea.

Lucrarea se constituie din șapte părți, interpretate "attaca"; compozitorul a încercat să redea filosofia lui Dosoftei, apropiindu-se de stilul cântărilor bisericești din Moldova, de tradiție arhaică, fără a întrebuița însă citatul. Încredințată la trei instrumente: clarinetul, violoncelul, contrabasul în prima parte - *Andante quasi Adagio*, pe fondul notei lungi, ținute la instrumentele cu coarde, melodia își deapănă firul la clarinet.

De un caracter trist, meditativ, aidoma unui cântec de jale, această secțiune se constituie din trei idei muzicale. Urmează *Andante espressivo, sempre tranquillo*, a doua parte. În prim plan apar clarinetul și vocea basului solist, în mers bitonal: fa diez minor și, respectiv, do diez minor. Aici este introdus următorul text: "*pleacă-ți audzul spre mine/ Și să-mi hii, Doamne spre bine/ Și-n orice dzi te-oi strigati, / Să-mi audzi de bunătăti!*".

Compozitorul rezolvă duetul voce și clarinet recurgând la bitonalitate. La clarinet nucleul temeii apare ca o broderie, iar în voce se desfășoară o melopee, care-și are originea în aceleași structuri sonore.

După prima strofă clarinetul cedează primatul flautului, care, preluând tonalitatea vocii, cântă patru replici identice ca înfățișare cu nucleul temeii de la clarinet, având remarca "l'istesso tempo, ma più espressivo": "*Că-mi trec zilele ca fumul, / Oasele mi-s seci ca scrumul.*" Melodia cântată de voce merge în direcția ascendentă, adăugând pas cu pas în urcușul său... "*Ca niște earbi tăeati / Mi-este inima secati!*...

O nouă secțiune, a treia, *Libero improvisato quasi Allegretto*, în tonalitatea re major, cu alterația treptelor a treia și a șaptea, conturează un tablou arhaic, amintind de scriitura lineară a lui Igor Stravinski. Este o melodie obținută prin procedee improvisatorice, cu un ritm bine accentuat și cu apogiaturi.

După un astfel de tablou, clarinetul preia firul său povestitor, susținut de întreaga formație: flaut, fagot, corn, ambele viole, violoncel, contrabas. Totul conduce către o culminație desăvârșită, după care, iarăși apare imaginea arhaică. Intervine însă clarinetul, schimbând sfera sonoră și producând un efect în culorile tonalităților folosite.

Secțiunea a patra - *Allegretto moderato* -, aduce un tablou nou, mai mișcat, unde intră toate instrumentele, compozitorul, demonstrând un model de scriitură lineară, amintind de dangătul clopotelor; imaginea este obținută printr-o izoritmie totală, plasată pe procedeele pan-izoritmice. În secțiunea a patra are loc o conversație în canon, unde clarinetul, flautul și cornul dialoghează cu celelalte instrumente, pe tema augmentată.

Partea a cincea - *Andantino con moto*, reia ideea primei părți, schimbându-se doar tempoul.

Partea a șasea, *Andante*, readuce versul: "*De suspinuri și de jale / Mi-am lipitu-mi os de piale, / Di-a tocmai ca pelicanul / Prin pustii petrec tot anul, / Și ca corbul cel de noapte / Îmi petrec zilele toate, / Ca o vrabie rămasă / În subt streșina din casă!*".

Întreaga secțiune este încredințată solistului, linia melodică, concentrându-se asupra meandrelor vocale.

Ultima secțiune - *Andante allentato*, este o codă, de fapt un epilog, care reinstaurează tristețea și meditația, o concluzie în care se afirmă filosofia spiritului lui Dosoftei. Referitor la aceasta, compozitorul mărturisea: "Era important ca tabloul să fie realizat prin surse dure, cu limitarea elementelor de expresie, pe cât era posibil la toți parametrii, în special în orchestrație."

Simboluri triste pentru clarinet solo are la bază următoarea idee: "Pe noi ne înconjoară simboluri triste, acestea fiind: un arbore singuratic într-un câmp, o cruce pe un mormânt uitat, iarba cosită, care ne însufleă melancolie." Compozitorul redă un sentiment de nostalgie și tristețe. Este o încercare de afiliere la curentul "Noua simplitate", în estetica compozitorilor John Cage, George Crumb, de asemenea, al școlii componistice din țările Baltice, care promova ideea comunicării sentimentelor cele mai puternice prin mijloace minimale.

Simboluri triste este o lucrare alcătuită din șapte secțiuni. Prima - *Con tristezza*, cu indicația metronomică pătrimea = 64, are la bază un nucleu melodic în mers de secundă, cu folosirea apogiaturii, cu prelungirea notei de la sfârșit. Acest motiv, ca și următoarele sale reluări, amintește de cântul păsărilor, sugerând o asociație cu lucrările lui Olivier Messiaen. Caracterul este melancolic.

The image shows a musical score for the first section, 'Con tristezza'. It consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked '♩ = 64' and the mood is 'con tristezza'. The dynamics are marked 'mp' and 'espressivo'. The second staff continues the melody with similar dynamics. The third staff shows a lower register line, possibly for a second clarinet, starting with a 'p' dynamic. The music features a melodic line with a long note at the end, characteristic of bird-like sounds.

A doua secțiune - *Con Bizzaria*, cu metronomul indicând pătrimea = 126, este o miniatură în șaisprezece măsuri, alcătuită din cinci fraze. Pornind de la nuanța dinamică - *p*, în crescendo continuu se ajunge la *mp*, *mf*, *f* și *ff*. Sugerează sentimentul de uimire, care se impune progresiv.

În a treia secțiune, *Cantabile piangendo*, cu remarca "espressivo", metronomul arată pătrimea = 48. Este cea mai lină dintre toate secțiunile, "lamento", cu frazele, scrise în sens descendent. Forma este tripartită cu secțiuni în diferite tonalități, ultimul segment având la bază improvizația. Este de remarcat folosirea melismaticii, cu o broderie fină, variată ritmic.

A patra secțiune poartă indicația *Senza metro*, cu pătrimea aproximativ 64-65, cu polifonie în două straturi ("Simultaneously on two clarinets").

A cincea secțiune: metronomul indică pătrimea = 64, *Flebile*. În miniatură sunt utilizate elemente de apogiatură, repetarea îndelungată a unei note, melismatica subtilă, tratarea liberă a timpului.


A șasea miniatură, iarăși notată *Senza metro*, este foarte scurtă, cu o gradație anumită a sunetului, având indicația "multifonice, ad libitum", cu unele semne de notație rar folosite, pentru atingerea efectului dorit de autor.

A șaptea miniatură (metronomul indică pătrimea = 54) îndeplinește funcția unei code, care assemblează materialul preluat din secțiunea de la sfârșit în miniatura a treia - *Cantabile piangendo* și replicile cu apogiatură din prima - *Con tristezza*, având un caracter de întrebare și răspuns, ultima, repetându-se de cinci ori.

Din creația scrisă pentru orchestră simfonică se remarcă simfonia *Sub soare și stele* și *Musica dolorosa*.

Simfonia *Sub soare și stele*. După cum se știe, soarele și stele erau principalele atribute în ritualurile de cult ale popoarelor străvechi, în special al grecilor și indoeuropenilor. Însă pe compozitor l-au interesat nu atât atribuțiile lor cultice, cât orientarea astrală a acestor simboluri. În simfonie se reflectă tenta etico-filosofică a concepției antice. Apelul la această temă scoate în evidență cunoașterea cultului premergător și începutul creștinismului, nu numai în sensul lor arhaic. Pentru înțelegerea mai completă a viziunii autorului, poate fi revelatoare trimiterea compozitorului la piesa lui Marin Sorescu *Matca*, cu care se stabilește o punte ideatică generalizatoare. Structura simfoniei este monopartită; se observă clar secțiunile caracteristice unui monociclu. În componența orchestrei intră o grupă de instrumente populare (cimpoiul, ocarina, talanga), vibrafonul și pianul. Intersecția fluxurilor sonore specifice acestei grupe de instrumente contribuie la edificarea ideii programatice.

Chiar din primele măsuri ale simfoniei, se poate sesiza culoarea folclorică. Se detașează pregnant două elemente principale în structura formei: pulsația ritmului și articulația inițială a temei. Acestea contribuie la o concordanță între elementele structurale, care conturează un tablou impetuos, consolidat printr-o imagine unitară.

Măsura de 8/8 este structurată original, accentuându-se prima, a treia și a șasea optime: , ceea ce dă o impulsivitate marcată în expunerea textului, odată cu amplificarea spațiului sonor.

Tema inițială, expusă cu treapta a doua coborâtă, se extinde într-un crescendo cu accente sforzando și creează o imagine arhaică cu caracter de mișcare viguroasă, plină de vervă. Un rol relevant îl au elementele coloristice, ca fluierăturile în mundștucurile scoase, la grupa de alămuri și atacul sunetului între căluș și cordar (la coarde) (vezi ex. în pag. următoare).

Cu variațiuni ritmice și timbrale, tema se profilează în expoziția formei de sonată liberă, după care vine un episod în *Andante*. Aici apar primele sunete ale temei de origine populară, care joacă rolul principal în edificiul arhitectural al întregii simfonii. Acest model de temă este important și în structurarea grupului secundar, fiind principalul element în prezența lui. Este filonul dominant, axa în jurul căreia se conturează tot materialul sonor și se desfășoară ideatica simfoniei. Din saltul de cvartă, urmat de pașii de secundă, se naște desenul melodic al următorului episod, care deține funcția dezvoltării elementului tematic, prezentat anterior în *Andante*. El este preluat de toată formația coardelor și lemnelor, susținute de grupa de percuție. Într-o mișcare alertă, apare imaginea preluată din *Andante*, cu readucerea temei folclorice, alternată iarăși cu episodul mișcat, conturând dezvoltarea motivică.

The image shows a musical score for five instruments: Violini 1, Violini 2, Vclle, Vcl, and Cb. The score is written in a single system with five staves. The first measure shows a dynamic marking of *f* for all instruments. The second measure shows a dynamic marking of *f* for Violini 1, 2, and Vclle, and *gliss.* for Vcl. The third measure shows a dynamic marking of *sf sf* for Violini 1, 2, and Vclle, and *sf sf* for Vcl. The fourth measure shows a dynamic marking of *sf sf* for Violini 1, 2, and Vclle, and *sf sf* for Vcl. The fifth measure shows a dynamic marking of *f* for the Cb instrument.

Urmează pulsația temei folclorice și expunerea articulației mișcate la violini divisi și instrumente de suflat cu repere ritmice în angrenaj: cvartolete, triolete, pe fondul notelor lungi, ținute la cealaltă grupă de arco.

În continuare revine un nou episod, *Andante con moto cantabile*, cu apariția temei aproape complete la flaut, cu o pedală în pulsația trioletelor în orchestra tutti, cu schimbarea ritmului inițial din binar în ternar.

Își face apariția *Allegro*-ul cu un motiv nou, în aparență, construit însă pe același mers de secundă cu salt de cvintă, cu elemente de apogiatură, cu joncționarea ritmului de 9/8 cu 5/8; 3/8; 6/8. Totul duce la un episod cu juxtapunerea elementelor de natură izoritmă și aleatorică, în precizarea "Senza metro, possibile ad libitum", la violini divisi, harpe, bași și instrumente de suflat.

"Un poco agitato" conduce la preluarea fluxului sonor de către ocarină, susținută de vocile cimpoiului, clarinetului și a oboiului. Se realizează o polifonie distinctă, o divizare a stratului sonor, fiecare solist având linia sa. Vocea ocarinei este bogat ornamentată, într-un mod ce are alterate treptele a patra și a cincea. Reperetele melodice instaurează un *Andante*, după care intră clarinetul cu o nouă temă, născută din apogiaturile inferioare, cu mers în secundă și ornamentarea cu tril a notei lungi. Cu relansarea ocarinei, flautului, cimpoiului și a altor instrumente se ajunge în următoarea secțiune - *Andante molto*, care, presupunem, este a doua în ciclu. Tema pulsează în intonațiile mersului de secundă la violini divisi și se punctează într-un procedeu izoritmă, care contribuie la dezvoltarea ei alertă, liberă.

Într-o expresivitate distinctă, din punctul dinamic inițial *pp*, se ajunge la mari densități sonore, într-un crescendo, amplificat de spații noi în orchestră cu accentuare în *sforzando*. Fluentă vădește și materialul de susținere a temei, care merge într-un cromatism ascendent. Paralel are loc divizionarea izoritmă a figurilor cântate: triolete și duolete de diferite valori.

Andante

Allegro scherzando este următorul episod (al treilea), cu funcție dezvoltătoare, în care melodia populară apare cu modul alterat. Secțiunea aceasta conține mai multe elemente de dezvoltare, la care se poate atașa și modelul motivului inițial la flaut și inversarea lui liberă ritmic la flaut piccolo. Tema populară este prezentată ca o dezvoltare cu elemente de dramatizare. Dacă, inițial, melodia este concepută prin articularea de pe dominantă, acum ea se prezintă într-o nouă ipostază, și anume: preluarea liniei melodice de pe treapta a șaptea. Acest amănunt îi conferă un caracter dramatic. Mișcarea este fluidă (indicativul este "Alla breve"). Dramatizarea se desfășoară pe fondul cvintoletelor, care expun motivul și inversarea lui la flaut. Este un procedeu de izoritmie și aici, la fel ca și dezvoltarea prin eliminare.

Un nou episod în re major, luminos, își face apariția, odată cu solo-urile pianului și campanellei, într-un *Allegretto* alert. Tema răsună prima dată complet, în toată frumusețea ei palpitantă.

Acesta este punctul principal al axei de rotație, cu pregnantă afirmare a ideii abordate. Este, totodată cea mai înaltă treaptă în procesul dezvoltării. De asemenea se ajunge la o sinteză dintre tema susținută anterior de clarinet, cu appoggiatura și trilul pe notă lungă, prezentate acum oblic la clarinet bas, flaut și flaut piccolo. Se produce astfel o divizare timbrală a spațiului melodic cu imaginea pregnantă de bucolic și pastoral. Două fraze descendente, în canon, încheie acest tablou mirific.

Urmează secțiunea a patra în *Allegro vivace*, o repriză a discursului inițial, o reluare a pulsației ritmice la grupa de percuție, pe modelul căreia se produc schimbări. O mișcare cu mers de secundă și elemente cromatice; în cuplu cu salt de cvartă mărită, se juxtapune în forma de scară cu un crescendo în tutti. Acest tablou se expune de trei ori, după care revine motivul grupului secundar. Din acesta se naște o nouă mișcare, care se profilează în plină desfășurare, de asemenea prin dezvoltarea motivică. Se face joncțiunea izoritmă în grupa lemnurilor și alăturilor, realizându-se o nouă ipostază, de joc. Este un moment obsesiv, cu amplificarea nefcătă a stratului sonor și a dinamicii, ce se schimbă cu secțiunea "Poetică", prin includerea vibrafonului și campanelli. Din punct de vedere tehnic se remarcă jocul cvartelor și al procedurilor izoritmice, apărute ca licăriri luminoase în orchestrație. De fapt aceasta nu este altceva decât partea mediană în discursul ultimei secțiuni, care conduce spre un nou segment, *Più mosso quasi una dansă arhaică*, scris meticolos, cu opulență izoritmă, unde se preconizează chipul pregnant al codei, cu diminuarea dinamicii, racordată la succesiunile modale ale vibrafonului și campanelli.

Pe acest tablou răsună ultima dată quintesența tematicii muzicale, identificată cu tema populară în si major, concomitent cu suprapunerea temelor secundare.

În ceea ce privește construcția, simfonia *Sub soare și stele* este gândită în forma liberă de sonată. Ca procedee tehnice mai frecvente, compozitorul folosește suprapunerea modurilor, juxtapunerea polifonică a temelor, joncțiunea cu elemente izoritmice, dezvoltarea motivică.

Scrisă în anul 1987 *Musica dolorosa*, este destinată orchestrei mari, cu compartimentul percuției extins. Expresia decurge din sentimentele trăite odată cu pierderea unor persoane apropiate. Puternice emoții tragice creează o încordare deosebită, care imprimă atmosfera partiturii.

În *Andante moderato, sempre strillare*, discursul debutează cu un bocet, o linie încredințată la vioară, flaut, oboi și bași, care înaintea în paralel cu cantilena clarinetului, violoncelului la distanța de secundă mică. Se obține, astfel un efect de profundă durere.

Tema principală se constituie din două elemente: primul - descris anterior și care se desparte de al doilea cu frazele în "parlando, sotto voce" la timpani 1 și 2, cu un ușor freamăt la cassa, cu divizionarea ritmului. Ceea ce se aude la timpani prezintă o desfășurare sincopată și tremolată.

Al doilea element al temei, o frază în trei măsuri, subliniată "strillare", înaintea cu intervale de secundă și terță descendente la grupele de suflători și la violini.

Contrabașii redau în "pizzicato" un fragment de frază palpitant, asemănător cu bătaia inimii. Este o perioadă de paisprezece măsuri, care se divizează în 5,5,4 și se repetă cu scurtarea motivelor la tutti și la percuție.

Violele prefigurează un cânt "piangendo cantabile e con grande dolore", susținute de violonceli.

De la remarca "pocchissimo più mosso", cu schimbarea armurii în la minor, grupa arco duce o melodie cu caracter "piangendo", în dinamica crescândă, cu model de val. Este un început de dezvoltare, cu încadrarea instrumentelor noi, fagot, corn etc. Odată cu schimbarea armurii în mi bemol minor, încordarea se intensifică. Urmează diminuendo, pregătit pentru intrarea grupei cornilor și violoncelilor, o frază, cântată la unison, cu tensiunea și încordarea în creștere, cu o nouă alură de val. Se efectuează alternarea culorii prin suprapunerea modurilor:



După un sforzando, masa orchestrală realizează o scădere a sonorității, clarinetele readucând motivul de disperare și durere, cu nona urmată de septimă mare și replici de secundă mică la viole și violoncelli. Se începe un nou val de dezvoltare, cu sonoritatea mai amplă, cu mărirea densității masei orchestrale, producând o intensificare motivică a sonorității. Melodica face salt la punctul cel mai înalt, atacându-l obsedant, de unde, apoi își preia avântul, cu intonațiile de bocet. Ajuns la gradul cel mai înalt al culminației, un fortissimo, amplificat în tutti, după o pauză generală, cedează locul sunetelor în Marcia funebre, auzite, parcă din depărtare, readucând imaginea tragicului prezent.

Pe un ostinato la contrabași, fagot și timpani, în fa minor, cu solo-uri la flaut, oboi și clarinet, curge o melodie gravă, al cărei nucleu ia naștere din intonațiile bocetului. Ea se brodează pe un model de cromatism în direcția descendentă cu oprirea pe sensibilă.

Din acest nucleu se naște un nou crescendo (*Marcia funebre*, și Emoțiile trăite). O melodie plină de durere, un cânt dureros ce duce spre "Più agitato", cu intrarea trompetelor și a trombonilor.

O altă pauză generală semnalează apariția reprizei cu tema inițială la viole, contrabași și clarinet. Cu suspinuri la viori și flaut și cu freamătul la cassa, timpanele își duc firul, care se topește fără putere, în plină stare tragică. În travaliul tematic compozitorul abordează tehnica dezvoltării variaționale, construcția întregii lucrări fiind un monociclu cu forma liberă de sonată, care are secțiunile clar divizate, motivul *Marcia funebre*, având funcția de dezvoltare.

Musica dolorosa este un poem-frescă, un monolit, scris dintr-o răsufulare; un poem simfonic emoționant, scris cu o mare forță expresivă, cu o măiestrie desăvârșită, prezentându-l pe compozitor într-o ipostază nouă. Este acea lucrare, în care talentul său s-a afirmat în toată plenitudinea.

Privind creația lui Ghenadie Ciobanu în ansamblu, nu putem să nu apreciem măiestria crescândă a compozitorului de la o partitură la alta, demonstrând un flux bogat de fantezie, în spiritul său componistic și, paralel cu aceasta, un rafinament distinct.

Compozitor, interpret, profesor, o personalitate cu o mare forță spirituală, este un îndrumător al generației tinere, în ideea de căutare a căilor creatoare, de asimilare continuă a noilor limbaje și tehnici.

Analizând sfera preocupărilor sale, observăm o atitudine profund implicată în problemele filosofiei, cu preponderență în latura ei etico-estetică, pe tărâmul lărgirii spațiului sonor.