

## Romanțele compozitorului Ghenadie Ciobanu pe versurile poezilor ruși

### Summary

#### Vocal creation of Gh.Ciobanu of lyrical Russian poetry

The article written by V.Nikitchenko named „Vocal creation of Gh.Ciobanu of lyrical Russian poetry” is dedicated to a realization in vocal creation of Gh.Ciobanu examples of philosophical lyrical poetry written during the XX century by Russian poets I.Annensky and D.Samoilov.

V. Nikitchenko analyzes the specifics of selected poetry examples in their interaction with the music part, underling such peculiarities as declamatory vocal style, chromatic modal structures and others. The architectural thinking of composer is classical and clear; while the stylistic approach demonstrate the fact that Gh. Ciobanu tends to an “archetype” thinking which takes a leading place in his creation during last two decades.

**Keywords:** Gh. Ciobanu, „Two sonnets”, chamber vocal creation, baritone, piano, philosophical lyrical poetry, Russian poets I.Annensky and D.Samoilov, declamatory vocal style, chromatic modal structures.

Muzica vocală ocupă un loc important în creația lui Ghenadie Ciobanu, unul din cei mai cunoscuți compozitori din Republica Moldova. Deși, în comparație cu alte genuri, numărul de lucrări camerale-vocale semnate de compozitor este destul de modest<sup>1</sup>, le vom enumera aici în ordine cronologică: romanța pentru soprano și pian „Voci de după deal”, pe textul lui David Samoilov, scrisă în 1980; „La gura codrului” pentru soprano și pian pe versurile lui Anatol Gujel, creată în același an; „Două sonete” pe versurile lui Innokenti Annenski și Ivan Bunin, pentru bariton și pian, scris în 1984; romanța pentru soprano, flaut și cvintetul de corzi „Dorul”, pe versurile lui Bogdan Petriceicu Hașdeu, scrisă în 1988; romanța „Poate, la toamnă...”, creată în 1988, pe versurile lui Mihai Eminescu; „Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)” pentru bas sau bariton și ansamblu de soliști, pe versurile lui Dosoftei, create în 1989; „Ghicitori” pentru voci de copii cu acompaniament de pian și flaut, pe versurile lui Vlad Codiță, 1990; ciclul vocal „Luna a noua” pentru mezzo-soprano, corn englez și percuție, în limba chineză (pe textele poezilor chinezi din secolele VIII-XIV), scris în 1992; „Katai Tayama Songs”, 2000, pentru mezzo-soprano, corn englez și percuție, pe versurile poezilor japonezi și „Studiu sonor” nr.4 „De dincolo” pentru mezzo-soprano și ansamblu instrumental, pe versurile lui Traianus.

Din această listă desprindem câteva legități. Prima este legată de faptul că în enumerarea dată, doar o mică parte este scrisă pentru voce și pian, în celelalte cazuri compozitorul abordează bogatele resurse ale altor componente instrumentale. Cea de-a doua legitate demonstrează metamorfozarea predilecțiilor compozitorului pentru anumite timbruri vocale, pe parcursul anilor: dacă la început

compozitorul se orienta spre posibilitățile expresive ale sopranei și baritonului, atunci în anii de maturitate artistică el alege timbrul de mezzo-soprano. Și, în sfârșit, cea de-a treia legitate rezidă în faptul că în perioada timpurie a creației sale, atenția lui G. Ciobanu a fost îndreptată, în egală măsură, spre textele de limbă rusă și română (compozitorul abordând cele mai reprezentative mostre ale poeziei naționale și ruse din secolele XIX și XX), iar în ultima perioadă a creației sale compozitorul experimentează cu limbile orientale, cu fonetica lor specifică (avem în vedere, în special, poezia orientului – China și Japonia, accentul fiind pus pe poezia medievală și nu pe cea modernă, în cazul poezilor chinezi).

În limitele acestui articol vom analiza mai pe larg cele „Două sonete” pentru bariton și pian pe versurile lui Innokenti Annenski și Ivan Bunin. Poeziile ce stau la baza acestui ciclu vocal au trăsături structurale comune, în timp ce în plan stilistic și poetic ele vădesc deosebiri importante.

Poetica sonetelor lui I.Annenski se caracterizează prin sugestivitate și tragism, trăsătură ce poate fi sustrasă și din denumirile acestora: „Sonet chinuitor”, „Sonet chinuitor Nr.2”. O altă caracteristică importantă se relevă din muzicalitatea deosebit de pregnantă a versurilor acestora, ele pot fi „percepute” nu doar cu ochii, ci și cu auzul. Acest fapt denotă o apropiere a „Sonetului pentru pian Nr. 2” de poezia lui D.Samoilov și explică alegerea acesteia de către compozitor drept bază poetică pentru lucrarea sa. Totodată, muzicalitatea versului poate fi întrevăzută și în denumirea sa, ce se află în „rezonanță” cu îmbinarea „Concertul pentru pian Nr. 2”. După părerea noastră, această particularitate nu este deloc întâmplătoare, ea ne amintește de genurile muzicii pentru pian.

Să analizăm mai detaliat textul „Sonetului pentru pian Nr. 2” de Innokenti Annenski:

*Над ризою белою, как уголь волоса,  
Рядами стройными невольницы плясали,  
Без слов кристальные сливались голоса,  
И кастаньетами их пальцы потрясали...  
Горели синие над ними небеса,  
И осы жадные плясуньи донимали,  
Но слез не выжали им муки из эмали,  
Неопалимую сияла их краса.  
На страсти, на призыв, на трепет*

*вдохновенья*

*Браслетов золотых звучали мерно звенья,  
Но, непонятною не трогаясь мольбой,  
Своим властителям лишь улыбались девы,  
И с пляской чуткою, под чашей голубой,  
Их равнодушные сливались напевы.*

După cum se poate observa, versul lui I. Annenski se pretează rigurozității de gen ale sonetului: structura bazată pe succesiunea a două catrene ce se constituie într-o formă armonioasă și echilibrată a întregului vers. Succesiunea rimelor este grupată după formulele: *abab – abba, ccd – ede*. Astfel, acest vers reprezintă un exemplu clasic al sonetului, datorită unui șir întreg de calități: pe lângă trăsături tipice, cum este numărul regulamentar al rândurilor poetice – paisprezece, structura strofelor – două catrene urmate de două terține, putem observa aici și caracterul iterativ al rimelor (în exemplul analizat rimele 1 și 2 ale catrenelor se repetă cu schimbarea ordinii strofelor – rima încrucișată în primul catren și rimă îmbrățișată în cel de-al doilea, pe când în terține rimele sunt diverse). În ce privește particularitățile metrului poetic, I. Annenski păstrează tradițiile literaturii clasice ruse (în primul rând, cele ale lui Trediakovski, Kneajnin, Pușkin), care, la rândul lor, s-au bazat pe structurile versificației franceze și alexandrine.

Vorbind despre simbolismul și conținutul poetic al textelor, trebuie să menționăm că ele denotă, în primul rând, o puternică influență a versului antic, dar și tragismul latent al imaginii dansatoarelor sclave, create de poet. Narațiunea poetică este marcată de un pregnant și accentuat caracter imaginativ, utilizând paletă de culori o diversă și densă, pe care o putem desprinde din versurile: «*Над ризою белою, как уголь волоса*», «*Горели синие над ними небеса*», «*Браслетов золотых звучали мерно звенья*», «*И с пляской чуткою, под чашей голубой...*». Totuși, ca și în poezia lui D. Samoilov, multe elemente simbolice par a fi de natură sonoră: «*Без слов кристальные сливались голоса*», «*И кастаньетами их пальцы потрясали...*», «*Их равнодушные сливались напевы*».

Astfel, dacă în opusul său, D. Samoilov a accentuat aspectul sonor, aici predomină imaginea cântecului-dans, o sinteză dintre mișcare și sunet,

proprie nu doar artei muzicale, ci și celei coregrafice, întruchipată aici prin mijloace poetice de expresivitate deosebită. În acest context este important să relevăm particularitățile ritmice ale romanței, pentru a aprecia gradul de exprimare, prin mijloace metro-ritmice, a imaginilor amintite mai sus. Pentru a răspunde la această întrebare, dar și la alte întrebări ce au apărut, să analizăm materialul muzical al creației lui G. Ciobanu.

Întâi de toate, vom remarca îmbinarea câtorva procedee multidireționale ale partidei vocale. Făcând abstracție de tempoul indicat de autor, se creează impresia că linia melodică se desfășoară legănat, într-un caracter de arioso-recitativ. Acest caracter este exprimat și prin utilizarea unor durate destul de mari (doimi, pătrimi), coincidența accențelor logice ale textului cu timpii tari ai tactului. Asemenea mijloace muzical-artistice sunt utilizate în condițiile tempoului *Allegro molto. Appassionato*, iar linia melodică este structurată în mod asimetric, având un caracter sincopat, cu frecvența utilizare a sincopelor dintre măsuri, fapt ce conferă demersului vocal un caracter neliniștit, de pasiune latentă, atât de specifică textului poetic.

Partida vocală este cromatizată, iar treptele cromatizate *sol diez - sol becar* (în măsurile 13-14) și *la becar - la diez* (în tactul 16) sunt extrem de dificil de interpretat, ca și succesiunea mișcării melodice de secunde ascendente și descendente, care deseori se află în contradicție cu tendințele tonale firești și necesită de la interpret un auz melodic fin și precizie a intonației vocale. O altă dificultate interpretativă rezidă în intonarea intervalelor caracteristice – terța micșorată *la diez - do* (t.11), a secunde mărite *sol becar - la diez* (t.14) sau a cvintei micșorate descendente *la becar - re diez* (la mijlocul primului catren).

Exemplul 1

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics: "Над ри-зою бе-ло-ю, как уголь во-ло-са" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: "Ря-да-ми строй-ны-ми не-воль-ни-цы пля-са-ли" and piano accompaniment. There is a "simile" marking in the piano part of the first system.

Totuși, aceste dificultăți pot fi depășite datorită caracterului echilibrat, logic, precum și „veridicității artistice” a melodiei. Astfel, Gh. Ciobanu utilizează frecvent varierea celei melodice, spre exemplu, diferite variante ale motivului format din sunetele *sol becar; sol diez, la becar, la diez și fa*.

## Exemplul 2

Un alt procedeu neobișnuit în contextul corelării partidei vocale cu textul poetic este și evidențierea ultimei silabe a frazei prin sunete mai lungi, care în textul poetic nu primesc accent: „бе-ло-ю”, „во-ло-са”. Acesta este, de fapt, așa-zisul „accent cantitativ”, definit de E.Rucievski ca „evidențiere a cuvântului accentuat prin intermediul unui sunet mai lung”<sup>2</sup>.

Partida vocală devine tot mai complexă, datorită utilizării sunetelor cromatice de sensibilă (*fa dublu diez – sol diez* în t.26) sau a mișcării *re diez – fa diez – sol diez – la* (t.22). Ulterior, în partida vocală a acestui compartiment apar intonații diatonice, inclusiv unele structurate pe intervale mai largi, cum este cvinta perfectă (t.25-27). Repetarea acesteia în partida vocală creează, în primul rând, efectul unei invocări, a unui strigăt, a unei stări exaltate, iar, pe de altă parte, ea creează senzația unei mișcări rotative, specifice dansului antic.

Aspectul modal al „Sonetului pentru pian Nr.2” este destul de complex și se bazează pe cromatica dodecatonică. Astfel, deja în introducerea pianului sunt prezente două elemente facturale, ce sunt expuse succesiv. Primul se afirmă prin acorduri de structură neterțară în care predomină sonorități de cvartă-cvintă și de secundă (t.1-2); ulterior compozitorul etalează o structură verticală de tip „cluster”, care întrunește sunetele clapelor albe (*la – si – do – re – mi*) și negre ale pianului (*la bemol – si bemol – re bemol – mi bemol*). Astfel, deja în introducerea compozitorul contrapune două sfere modale, care vor fi integrate apoi în textul notografic. Acest proces debutează cu elementul al doilea al introducerii pianului, bazat pe expunerea lineară a melodiei.

## Exemplul 3

Expunerea succesivă a sunetelor centrale ale melodiei ne permite să observăm că baza modală

este constituită dintr-o scară cromatică, structurată pe semitonuri, pe care compozitorul le utilizează selectiv, alegând și accentuând sunete și intervale separate, ca fiind cele mai semnificative (spre exemplu, mișcările în triton *re diez – la, la – diez – mi* în partida vocală).

## Exemplul 4

Pe lângă aceasta, verticala armonică a partidei pianului este pătrunsă de disonanțe. Aici sunt prezente intervalele de octavă mărită (8 măr.), decimă micșorată ((10 micș.), nonă mică (9 m.), duodecimă micșorată (12 micș.).

Anume aceste două elemente facturale descrise mai sus (expunerea lineară și factura acordică), deși supuse unei importante dezvoltări, rămân a fi cele mai relevante modele facturale ale acestui sonet.

Deosebit de interesantă este abordarea formei muzicale, care, după părerea noastră, reprezintă rezultatul influenței rândului poetic asupra celui muzical. Astfel, structura generală se apropie de forma bipartită complexă *AB*, unde fiecare din aceste compartimente are, de asemenea, o structură bipartită – *aabb*. Aceasta, în linii generale, coincide cu succesiunea celor două catrene și terține ale textului poetic, iar interludiile de legătură „deschise” conferă complexitate structurii generale, un caracter mai flexibil și firesc.

Totuși, în cadrul unei asemenea construcții, compozitorul a găsit loc pentru un compartiment muzical unic în acest sonet, și anume cel plasat între catrenul al doilea și prima terțină. Aici, compozitorul renunță în mod deliberat la cuvânt, utilizând vocalizarea fără text. Este important să remarcăm că acest procedeu va fi inclus mult mai târziu, ca unul din principiile de bază, în mono-opera „Ateh sau revelațiile prințesei Khazare”, în care, după cum se știe, întreg textul este vorbit, iar partida eroinei centrale reprezintă o serie de vocalize. Acest procedeu a fost preluat din cele două sonete de Gg.Ciobanu, scrise încă în anii 80, nu doar în creația perioadei de maturitate, dar și în muzica unui alt gen – opera-baletul de cameră, fapt ce confirmă importanța acestor lucrări în evoluția componisticii lui Ghena-die Ciobanu.

Accentuăm faptul că acest procedeu contribuie la schimbarea structurii compoziționale generale, determinându-ne să evidențiem îmbinarea elementelor formei bipartite și tripartite fără repriză (forma generală a sonetului are următoarea schemă: *A – partea mediană – B*), unde partea mediană este o perioadă (după dimensiunile sale). Iată schema structurală mai detaliată a „Sonetului pentru pian Nr. 2”:

Bc Introducerea	Ka Catrenul 1	Ии Interludiul 1	Ka Catrenul 2	Bo Vocaliza	Te Terțina 1	Ии Interludiul 2	Te Terțina 1	По Postludiul
Ta Tactele 1-9	10- 10-27	28- 28-37	38- 38-56	57- 57-71	72- 72-81	82- 82-84	85- 85-99	100 100-111
a	a a		a1 a1	б b	c c		c1 c1	
Fără indicarea armurii				Patru bemoli la cheie				

Revenind la dezvoltarea partidei vocale a sonetului, relevăm că linia melodică a vocalizei derivă din tema vocală de bază a primelor catrene. Ea este schimbată variațional și păstrează salturile în triton și intervalele caracteristice (cum sunt cvinta mărită *mi bemol – si becar*, cvarta mărită *mi bemol – la becar* sau cvinta mișorată *si bemol – mi becar* în tacturile 58, 61, 65, respectiv):

#### Exemplul 5

Interacțiunea catrenelor și a terținelor beneficiază de o tratare componistică interesantă. Vom releva unele particularități importante: astfel, dacă pentru primul compartiment (catrenele 1 – 2) era caracteristic ritmul sincopat complex al acompaniamentului pianului, unde se imitau sonoritățile unor tobe arhaice (spre exemplu, t. 1-2, introducerea pianului), apoi în muzica terținelor compozitorul dezvoltă ideea provenită din cel de-al doilea element factual al partidei pianului, prin utilizarea mișcării uniforme în durate de pătrimi, așa cum am observat la începutul lucrării, și nu în optimi (vezi compartimentul *appassionato*, *p cantabile (poco calmo)*).

#### Exemplul 6

O astfel de simplificare a facturii (care e redusă, de facto, la două linii mono-vocale, într-o exprimare ritmică primitivă) trezește o oarecare nedumerire, dacă e să ne amintim de factura destul de complexă și bine structurată a compartimentelor precedente. Totuși, în opinia noastră, utilizarea unui astfel de procedeu este pe deplin motivată: compozitorul încearcă să „reconstituie” sonoritățile arhaice, prefigurând în așa fel aspectul estetic și stilistic al sferei arhetipale ce va apărea pe prim-plan în creația lui Gh. Ciobanu din următoarele două decenii. Totuși, în interiorul acestui compartiment quasi-primitiv, putem identifica o dezvoltare motivică minuțioasă și inventivă, unde fiecare nouă repetare deplasează accentele ritmice ale temei sau îi variază parametrii ei sonori.

O altă particularitate a terținelor rezidă și în faptul că autorul tratează liber procesul de muzicalizare a cuvântului. În catrene, partida vocală a fost bazată pe coincidența accentelor verbal și muzical, pe procedeu structural al recitativului, iar în terține, compozitorul utilizează așa-zisul „ritm anticipat”, bazat pe efectul asimetriei dintre accentele muzical și verbal. Astfel, în tacturile 77-79, compozitorul plasează silaba neaccentuată pe timpul tare („но, не-поня~~т~~ною”). Pentru „а nivela” acest procedeu, accentul vocal este stabilit în „locul potrivit” – pe silaba a treia:

#### Exemplul 7

Un procedeu similar se întâlnește și în ultima terțină – în fraza vocală finală a romanței pe cuvântul „равнодушные” (t. 96):

#### Exemplul 8

Un alt exemplu de amplificare a rolului legităților muzicale este și utilizarea „augmentării silabelor” în finalurile frazelor („мольбой” în tactul 81, „голубой” în tactul 93).

O problemă aparte constituie concepția autorului „Sonetului Nr.2 pentru pian”, legată de imaginile dansului, care este și un element important al

versului lui I. Annenski. În opinia noastră, caracterul dansant (și, în general, imaginile mișcării) nu este accentuat în compartimentele legate de cuvântul cântat. Ele pot fi observate, însă, cu ușurință, în fragmentele instrumentale. Astfel, deja în introducerea pianului, în măsura *alla breve* găsim modele ritmice ce nu corespund pe deplin acestei măsurii și care perturbază „inertia” metrelor binare (în măsura de 4/4). Este vorba de primul model ritmic, care, datorită pauzelor, sincopelor și deplasării accentelor, se transformă într-un model ritmic de alt tip, pentru că opt optimi se grupează ca 3+3+2, similar formelor ritmice în folclorul moldovenesc sau balcanic:

Exemplul 9 (a,b)



Această idee ritmică nu capătă o dezvoltare momentană, ea se conturează cu mai multă pregnanță în compartimentul de mijloc al formei tripartite (vocaliza). Modelul este folosit în partitura mâinii stângi ca o linie ostinato în bas (în timp ce mâna dreaptă „tace”) și care, sub acest aspect ritmic ușor variat, amintește de un tangou:

Exemplul 10



Același desen ritmic apare și în postludiu:

Exemplul 11



Totuși, modelul ritmic în cauză nu are o importanță dramaturgică și este umbrat de unul mai simplu (în catrenele 1 și 2):

Exemplul 12



Cea de-a doua romanță a dipticului este scrisă pe textul poetic intitulat „Ritmul”, de Ivan Bunin, scris în 1912. Ca și I. Annenski, I. Bunin a contribuit enorm la dezvoltarea sonetului rus de la începutul secolului al XX-lea. Poeziile lui – „На высоте, на снеговой вершине...”, „Сонет”, „Ритм” și altele – dezvoltă tradițiile lui A. Fet, A. Maikov, I. Polonski. Prin sonet, I. Bunin sintetizează nu doar tradițiile de veacuri ale poeziei europene, ei reflectă preferința deosebită pe care o aveau poeții simbolști, reprezentanți ai „Veacului de argint” al poeziei ruse, față de această specie literară. Pentru a-i releva mai sugestiv particularitățile semantice și structurale, vom cita poezia în întregime:

*Часы, шипя, двенадцать раз пробили  
В соседней зале, темной и пустой,  
Мгновения, бегущие чередой  
К неизвестности, к забвению, к могиле,  
На краткий срок свой бег остановили  
И вновь узор чеканят золотой:  
Заворожен ритмической мечтой,  
Вновь отдаюсь меня стремящей силе.  
Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет  
И слышу сердца ровное биенье,  
И этих строк размеренное пенье,  
И мыслимую музыку планет.  
Все ритм и бег. Бесцельное стремление!  
Но страшен миг, когда стремления нет.*

Poezia probează, fără îndoială, un conținut cu caracter filozofic. Inspirându-se din imaginea poetică inițială a „orologiului”, poetul rămâne aplecat asupra eternității, a clipei, meditănd asupra acestor concepte și dezvăluind acele imperceptibile și inextricabile legături temporale, clipe ce „alargă în șiruri” „spre obscuritate, spre uitare, spre mormânt” (trad.n.). Tema eternității este interpatrunasă în versul lui I. Bunin cu cea cosmologică: poetul parcă încearcă să pătrundă în tainele creației, în sensul ființei (sau al neființei). Eu-l liric simte cu durere frumusețea și unicitatea fiecărei clipe, trecerea unei forme de existență în alta. Bunin-artistul este atras de starea de trecere propriu-zisă, de „perpetuum-ul mobile” al naturii, al ființei umane, al timpului, al cosmosului. Anume astfel apare acea poetică specifică lui Ivan Bunin, care, după V. Keldăș, este „obiectivă la maximum, dar, totodată, impersonală și profund lirică, întrucât totul se

afără și în afara eu-lui, și în interiorul lui”<sup>23</sup>. Poezia este marcată de nuanțe de tragism: poetul conștientizează inutilitatea vieții umane, înțelegându-i sensul ca pe un dor, o pornire, o puternică năzuință: repetare

*Все ритм и бег,  
бесцельное стремление  
Но страшен миг  
когда стремления нет*

Devierile de la rigorile genului poetic sunt obișnuite pentru sonetele lui I. Bunin, spre exemplu, poetul utilizează așa-zisele „sonete șchioape” cu picioare metrice diferite. Astfel, în poezia „Ritmul” se succed versuri formate din 11 și 10 picioare metrice.

Analizând materialul muzical, vom remarca că de la bun început, odată cu primul sunet al introducerii pianului, putem observa o izbitoare afinitate intonațională (melodică și ritmică) a acestei romanțe cu prima piesă a ciclului lui Gh.Ciobanu. Aceasta se exprimă prin leit-intervalele (terță micșorată *mi – sol bemol*, tritonurile, cvinta mărită *re bemol – la becar*, cvarta micșorată *la – re bemol*) utilizate anterior, cât și prin utilizarea variantelor cromatice ale treptelor în motivele înrudite (salturile de la finalurile motivelor *la becar – re bemol* și, mai apoi, *la becar – re becar*).

#### Exemplul 13

Musical score for Example 13, featuring piano accompaniment. The score includes markings such as "Allegro molto agitato", "ritmo", and "poco f". The title "Г. Чобану Стихи И.А.Бунина" is visible at the top.

Structura acestei romanțe este destul de originală, ea fiind scrisă în formă de strofă variantică cu codă. Sunt patru strofe muzicale. Lucrarea este prefațată de o introducere pianistică mare, din 12 tacturi, iar după fiecare strofă apare un interludiu pianistic de dimensiuni impunătoare. Astfel, putem conchide că forma strofică se îmbină cu o formă instrumentală dispersată. Factura acestei romanțe denotă afinități cu structurile lineare, liniile laconice, asimetrice, jalonate în optimi egale (aici chiar în octave dublate) specifice facturii lucrării precedente. Acest tip de factură (două voci rezultate din dublarea liniei melodice) este prezent pe parcursul întregii romanțe (vădind doar mici schimbări, foarte fine și abia perceptibile). Una dintre schimbări vizează condensarea facturii monodice, printr-o dublare imprecisă, spre exemplu, prin înlocuirea

intervalelor consonante cu cele disonante, fapt ce creează o verticală disonantă la două voci. Un asemenea procedeu este utilizat de compozitor și în prima romanță. Drept exemplu elocvent al acestui tip de organizare a facturii îl constituie interludiul ce divizează catrenele și terținele. Putem presupune că asemenea tip de factură apare ca rezultat al unor influențe a principiilor heterofoniei asupra gândirii modale a lui Ghenadie Ciobanu.

#### Exemplul 14

Musical score for Example 14, showing piano accompaniment. The score includes markings such as "p" and "articulato".

Ca și în romanțele precedente, compozitorul a urmat întocmai, în cele mai mici detalii, textul poetic, fapt confirmat și de procedeele de articulație ce corespund semanticii verbale. Spre exemplu, în tactul pe cuvântul „мгновения”, compozitorul propune interpretului accentuarea fiecărei silabe, delimitându-le, în același timp, și prin pauze.

#### Exemplul 15

Musical score for Example 15, featuring piano accompaniment. The score includes markings such as "agitato" and lyrics in Russian: "Мно-ве-ни-я, бе-гу-щи-е чре-дой к без-".

Fraza următoare include utilizarea procedurii de repetare variată a motivului inițial. Astfel, compozitorul încearcă să scoată în evidență subtextul cuvintelor „безвестность, забвение, могила”, iar în tratarea sa muzicală, toate aceste trei noțiuni apar ca sinonime – pe plan muzical, acestea nu se deosebesc cu nimic între ele.

#### Exemplul 16

Musical score for Example 16, featuring piano accompaniment. The score includes markings such as "agitato" and lyrics in Russian: "Мно-ве-ни-я, бе-гу-щи-е чре-дой к без-".

Vom menționa că, în general, structura partidei vocale este impregnată de intonații psalmodice, fapt confirmat și de „insulițele” separate de reci-

tativ recto-tono, pe cele mai importante lexeme (din punct de vedere semantic) ale textului poetic: avem în vedere aici nu doar cuvintele indicate mai sus, ci și fraza de încheiere a sonetului, concluzia semantică finală – „Но страшен миг, когда стремленья нет”:

#### Exemplul 17



Dezvoltarea partidei vocale a romanței „Ritmul” este structurată pe lărgirea treptată a diapazonului, pe realizarea succesivă a unor culmi melodice, pe mișcarea de la intervale cromatice înguste spre intervale mai largi – cvarta perfectă, sexta mare (în tacturile 46, 47, 49, 50, 53, 54). Țesutul muzical al romanței denotă și unele influențe ale gândirii polifonice, în special, în corelarea partidei vocale și a celei instrumentale, expunerea cărora se axează pe principiile completării reciproce a unor anumite straturi facturale: sunetele lungi ale partidei vocale sunt însoțite de elemente facturale ce sugerează mobilitate, alături de procedeul imitației ritmice. Ultimul interludiu, ce precedă rezumatului final concluziv, constituie un exemplu elocvent în această privință:

#### Exemplul 18



Am dori să examinăm în mod separat și problema unității cilului în aceste „Două sonete”. Compozitorul atinge aici un înalt nivel de omogenitate a discursului muzical, mai ales în partida vocală, chiar în pofida diferențelor de ordin timbral. Elementele intonaționale separate, construcțiile acordice, procedeele de corelare a textelor poetic și cel vocal (predominarea ritmului muzical asupra celui prozodic, augmentarea („colorarea”) silabelor), comune pentru ambele romanțe, au un pronunțat rol integrator.

Din punct de vedere al cercetătoarei E.Vdovin, care a efectuat clasificarea ciclurilor vocale în muzica moldovenească, acesta poate fi atribuit tipului liric al ciclurilor vocale<sup>4</sup>.

Generalizând cercetările referitoare la cele „Două sonete” pentru bariton și pian ale lui

Gh.Ciobanu pe versurile lui I.Annenski și I.Bunin, vom expune, în linii mari, legitățile discursurilor muzicale identificate de noi în procesul cercetării.

1. Compozitorul este atras, întâi de toate, de lirica filozofică a poezilor ruși ai „Secolului de Argint” și al mijlocului secolului XX.

2. Sonetul este, fără îndoială, unul din genurile poetice preferate de Ghenadie Ciobanu. Compozitorul resimte cu înaltă finețe nu doar poetica genului, ci și particularitățile compoziționale ale acestuia.

3. Autorul, cu un „auz poetic” perfect și o predilecție deosebită față de poezie, selectează doar textele poetice în care muzicalitatea și sonoritatea versului se manifestă cu pregnanță. Astfel, creația cameral-vocală a lui Ghenadie Ciobanu interacționează cu unul din cele mai importante curente poetice ale secolului XX, care, conform opiniei cercetătoarei V. Vasina-Grossman, „tot mai mult devine „o artă sonoră”<sup>5</sup>.

4. Corelarea textului poetic cu cel muzical relevă mai multe tendințe: în primul rând, este vorba de respectarea precisă a textului, păstrarea accentelor logice și a normelor de pronunțare. În cazul când predominarea ritmului muzical (asupra celui prozodic), augmentarea silabelor și alte procedee asemănătoare sunt evidente, utilizarea acestora este pe deplin motivată prin concepția și semantica lucrării, adoptată de către compozitor. În general, aceste lucrări denotă o anumită dependență dintre metrul sonetului și caracterul partidei vocale, întrucât, după cum se știe, „măsurile lungi, cu un număr mare de picioare metrice (...) parcă ar fi destinate în mod special declamației lente, măsurate”<sup>6</sup>.

5. Într-adevăr, stilul vocal al sonetelor este preponderent declamativ (mai rar cantabil), fapt legat în mod direct de conotațiile filozofice ale textului. Această calitate a partidei vocale este accentuată inclusiv și prin „diminuarea rolului melodiei, reducerea acesteia la o scandare recto-tono, măsurată a textului sau, invers, printr-o reflectare cât se poate de precisă în muzică, a intonației și a ritmului prozodic”<sup>7</sup>. Pe de altă parte, caracterul declamativ este echilibrat prin utilizarea vocalizei în partea mediană a primului sonet al ciclului.

6. Atestăm prezența unor trăsături distincte ale „scriiturii componistice individuale” în toate lucrările compozitorului. Cele mai recognoscibile trăsături sunt: baza modală cromatică; utilizarea leit-intervalelor (pe de o parte, intervale caracteristice, pe de alta – intervale consonante perfecte); varierea, ca principiu central al procesului de dezvoltare (atât al elementului intonațional, cât și al celui ritmic).

7. În ce privește preferințele utilizării unui anumit tip de factură în acompaniamentul pianului, că aici apar pe prim-plan factura lineară și tendințele

spre heterofonie, atestate deja și în lucrări din diverse alte genuri semnate de compozitor, fapt susținut și de E.Mironenco, care a cercetat opera lui Gh.Ciobanu<sup>8</sup>.

8. Tendințele din sfera arhitectonicii, în creațiile cameral-vocale ale compozitorului, sunt marcate de atașamentul față de structurile clare, de tip clasic, de caracterul proporțional al compartimentelor formei; logica sa compozițională este foarte bine organizată, astfel încât facilitează cu mult atât procesul de interpretare, cât și perceperea acestor lucrări în general.

#### **Referințe bibliografice**

<sup>1</sup> Suhomlin-Ciobanu Irina. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău, Cartea Moldovei, 2006, p. 87-88.

<sup>2</sup> *Анализ вокальных произведений. Учебное пособие*. Ленинград, Музыка, 1988, p.9.

<sup>3</sup> Келдыш В. *Русский реализм начала XX века*. Москва, 1975, p. 141.

<sup>4</sup> Вдовина Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев. Литература артистикэ, 1982, p.144.

<sup>5</sup> Васина-Гроссман В. *Музыка и поэтическое слово*. Ч.1. Ритмика. Москва, Музыка, 1972. – p. 85.

<sup>6</sup> Анализ вокальных произведений, p.51.

9. Din punct de vedere al stilului, putem presupune că în aceste lucrări, datate cu anii 80 ai secolului trecut, are loc „geneza” „gândirii arhetipale”<sup>9</sup>, care va deveni una principală în creația lui Ghenadie Ciobanu din următoarele două decenii. Totodată, ținem să menționăm, că în acest caz, așa cum a arătat și I. Suhomlin-Ciobanu, „metoda arhetipală oferă posibilitatea de a obține rezultate multiple – manifestări concrete ale caracterului arhetipal, adică păstrarea întregului, în condițiile predominării individualității artistice”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Васина-Гроссман В. Op.cit., p. 56.

<sup>8</sup> Mironenco E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău, Editura Cartea Moldovei, 2000, p.93.

<sup>9</sup> Op. cit.

<sup>10</sup> Сухомлин И. *Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г.Чобану (на примере сочинений «Pentaculus» и «Pentaculus Minus»)*. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, p.140.