

**Omagiu mitropolitului Dosoftei adus de compozitorul  
Ghenadie Ciobanu: *Cântări uitate sau închinare lui Dosoftei***

**The Homage paid to the Metropolitan Dosoftei by the composer  
Ghenadie Ciobanu: *Forgotten chants or praise to Dosoftei***

Gh.Ciobanu is one of the most prolific Moldovan composers from the last 20 years. Through his interest in different cultures and periods of music art, his creation fits perfectly into postmodern context which combines the heritage of the past and present-day openness to new trends. This article analyses his "Cântări uitate sau închinare lui Dosoftei" work ("Forgotten chants or praise to Dosoftei"), for voice and instrumental ensemble. The creation is a monocycle, a series of 7 episodes which reflect the rich personality of Metropolitan Dosoftei – as theologian, poet, statesman, philosopher. In order to describe the environment Dosoftei lived in, the composer uses the modalism and the monody characteristic to Romanian folklore and Byzantine music. The voice and the clarinet are used as Dosoftei's ego and alter-ego because the clarinet "gives a voice" to everything that can't be expressed in words, including those ideas and feelings (theologian, poet, philosopher) that can't be expressed due to social circumstances of the XVII century. It is due to this reason that the clarinet part is much more personalized and suggestive than the voice track.

În creația componistică basarabeană din ultimii 20 ani se evidențiază personalitatea artistică a compozitorului Gh.Ciobanu care s-a impus drept unul dintre cei mai originali și totodată profunzi compozitori. Creația lui Gh.Ciobanu este însemnată de un profil creator, marcat în primul rând de modernitatea și originalitatea limbajului muzical, de varietatea deosebită a tehnicilor componistice utilizate. Pe de altă parte (ceea ce este foarte prețios și în opinia noastră constituie momentul esențial) modernitatea mijloacelor de expresie la Gh.Ciobanu nu este scop în sine, ci apare ca una din condițiile de bază în crearea unor demersuri artistice originale. În plus, pentru creația lui Gh.Ciobanu (atât în general, cât și în particular, la nivelul fiecărei lucrări în parte) este caracteristică valoarea criteriului semantic și al conținutului. Acesta apare ca unul foarte complex și profund, determinat de sinteza filosofico-culturală a perioadelor istorice premergătoare, de abordarea specifică a culturilor muzicale ale diferitelor popoare (indiană, chineză, evident cea românească etc.) și de integrarea lor în paleta de imagini a contemporaneității. Toate aceste particularități ne permit să încadrăm creația lui Gh.Ciobanu în contextul postmodernismului, noutatea căruia, după cum se știe "... constă în incorporarea tradiției la sensibilitatea modernă și obligarea ei la semnificații surprinzătoare de actuale prin modificarea ingenioasă a contextelor, prin înscenarea unui dialog acolo unde modernismul propunea un divorț"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Curente literare. Mic dicționar-antologie pentru elevi. București, 1992. p.73.

Compuse la hotarul ultimelor două decenii ale secolului nostru, *Cântările uitate* au fost concepute ca un omagiu unei personalități de excepție din cultura Moldovei din sec.XVII - mitropolitul Dosoftei. Pentru lucrarea sa compozitorul a ales un fragment din Psalmul 101 (după unele ediții – 102). În acest Psalm David îi mărturisește Domnului “tristețea și jelea”, îi cere sprijin în clipele de singurătate și mâhnire.

Pleacă-ț audzul spre mine	De suspinuri și de jale
Și să-mi hii, Doamne, spre bine.	Mi-am lipitu-mi os de piale.
Și-n orce dzî ti-oi stiga-ti,	Di-a tocmai ca pelicanul,
Să-mi auz de bunătați, <sup>1</sup>	Prin pustii petrec tot anul.
Că-m trec dzilele ca fumul,	Și ca corbul cel de noapte
Oasele mi-s seci ca scrumul.	Îmi petrec dzilele toate
Ca nește îarbă tăeati <sup>2</sup>	Ca o vrabie remasă
Mi-este inema săcati.	În sub streșina din casî.

În *Cântări uitate* compozitorul recurge la așa limbaj și mijloace de expresie încât te simți parcă cufundat în atmosfera unei vechi biserici unde, fără voie, ai devenit martorul rugăciunii unui om profund îndurerat care–și pune toată speranța în Cel de sus, așteaptă mila Lui și iertarea păcatelor. Acesta pare să fie anume Dosoftei și nu David, deoarece și textul poetic și limbajul muzical fac “trimiteri” la Moldova secolului XVII.

*Închinare lui Dosoftei* este o lucrare muzicală în care personalitatea multilaterală a marelui cărturar moldovean este conturată de câteva cercuri de imagini. **Principalul** din ele, acela ce ține de trăirile personale, intime, de tulburările din interiorul sufletului este concentrat în partida baritonului și cea a clarinetului. Dosoftei s-a născut în Moldova (mai exact la Suceava), astfel intonațiile și ritmurile folclorice alături de unele motive pastorale care alcătuiesc cel de-**al doilea** cerc de imagini, conturează fie trecutul lumesc al mitropolitului, fie atmosfera din țară din timpul vieții lui. **Al treilea** cerc de imagini ne caracterizează personalitatea complexă a lui Dosoftei – preot, poet, filosof, teolog, om de stat și este redată prin intonații mai obiective, mai exteriorizate și prin apelarea la niște procedee muzicale mai savante: canonul, tehnica izoritmă etc.

Mijloacele muzicale la care recurge compozitorul pentru a ne convinge că “acțiunea” se petrece anume în Moldova sec.XVII sunt legate, pe de o parte, de sfera religiei, a cultului ortodox, iar pe de alta – de cea populară, folclorică. Comun pentru ambele sfere, însă, este modalismul diatonic, care acționează ca un principiu integrator al lucrării. Sfera cultului este redată prin monodia de tip bizantin, prin isonurile care, după cum mărturisește compozitorul, simbolizează lumânările care ard în biserică. Sfera populară se manifestă prin monodia de tip folcloric, prin stilizarea sonorității unor instrumente populare, prin folosirea

---

<sup>1</sup> La Dosoftei – “de greutati”.

<sup>2</sup> La Dosoftei – “uscati”

unor moduri și figuri ritmice caracteristice și a intervalelor netemperate. Se observă coexistența și întrepătrunderea mai multor genuri de origine diferită: monolog (vocal și instrumental), dialog, dans folcloric, canon, fugato, anumite genuri lirico-epice.

Compoziția lucrării denotă trăsături de monociclu cu elemente de suită vocal-instrumentală. *Închinare lui Dosoftei* conține șapte episoade liber organizate, autorul marcând cu precizie hotarele între ele prin bare duble, schimb de tempo și de caracter.

A	B	C	D	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>
instr.	voc.	instrumental		voc.	instr.	

Lucrarea începe cu monodia clarinetului desfășurată pe fundalul unui ison ținut la violoncel și contrabas, care ne introduce parcă în atmosfera sumbră a unei biserici și ne dezvăluie cugetările omului din fața altarului. Monodia clarinetului se percepe ca o adresare “în gând” către Dumnezeu premergătoare rugăciunii propriu zise (secțiunea vocală care va urma). Clarinetul intonează o melodie tristă, tânguitoare care redă gândurile cele mai intime ale personajului. Pe parcursul lucrării clarinetul adesea va interveni cu aceeași temă (sau mai bine zis, cu diferite variante izvorâte din prima intonație a ei) care ar putea fi numită chiar *leitmotivul* lui Dosoftei (exemplul 1).

Vom menționa că tot clarinetul va fi folosit pentru a expune și o altă temă importantă în dramaturgia lucrării, și anume tema care desemnează o altă latură a personalității lui Dosoftei (convențional am numit-o cea savantă). Clarinetul nu lipsește nici din secțiunile în care se conturează sfera folclorică. Astfel acest instrument devine leittimbru și se percepe ca un *alter ego* al personajului deoarece el “vociferează” totul ce nu poate fi exprimat prin cuvinte, poate chiar și acele gânduri și sentimente ale omului (mitropolit, poet, filozof), care din cauza anumitor convenții sociale nu pot fi exteriorizate. Partida clarinetului este mult mai personalizată și mai sugestivă decât partida vocală.

Al doilea compartiment al formei reprezintă o monodie vocală însoțită pe alocuri de replicile clarinetului, rămase parcă din secțiunea precedentă. Spre deosebire de textul literar foarte expresiv al Psalmului, partida vocală este rezervată: aici se simte o stăpânire a sentimentelor, cel puțin a manifestării lor exterioare. Se creează astfel o oarecare discordanță între textul poetic și cel muzical. Monodia baritonului este menținută aproape integral în mișcare treptată într-un diapazon restrâns, inspirată din monodia psaltică bizantină (exemplul 2).

Primele două secțiuni ale formei au reliefat unele trăsături foarte esențiale în chipul personajului principal: om al bisericii, bărbat care cu toate eforturile sufletești încearcă (și reușește) să-și stăpânească emoțiile, să nu cadă pradă disperării. Într-o oarecare opoziție cu aceste două compartimente intervine următorul, în care discursul muzical “modulează” dintr-o sferă interioară, subiectivă în una exterioară și mai obiectivă. Compartimentul C constă din succesiunea dublă a două episoade (a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub>). Primul dintre ele conturează sfera folclorică. Din nou monodie, acum însă, inspirată din muzica populară, cu

intonații și ritmuri specifice, cu accentuarea cvartei lidice, atât de caracteristice folclorului românesc (exemplul 3).

Cel de-al doilea, prin timbrul cornului și mai ales prin intonațiile melodiei (împrumutate parcă din *Simfonia Fantastică* de Berlioz), ne plasează într-o ambianță pastorală (exemplul 4).

Secțiunea următoare D se evidențiază prin folosirea tuturor instrumentelor ansamblului și prin tehnica “savantă” folosită de compozitor. Acest compartiment este un fugato izoritmnic pe două teme expuse concomitent, cărora pe parcurs li se mai alătură un contrapunct relativ nou la fagot și contrabas. Prin acest episod, cel mai complex din punct de vedere al limbajului muzical, compozitorul parcă a vrut să întruchipeze acel aspect al personalității lui Dosoftei, care ține de activitatea lui de savant și filozof (exemplul 5).

Prima repriză a compartimentului A ne readuce din nou în biserică. Leitmotivul lui Dosoftei intonat de clarinet este preluat canonic de flaut, corn și fagot. Prin această dezvoltare și amplificare tehnică și timbrală compozitorul a încercat să redea evoluția spirituală a personalității lui Dosoftei care s-a îmbogățit pe parcursul vieții cu noi cunoștințe, a căpătat virtuți noi, dar în esența sa a rămas același.

A doua strofă a psalmului intonată de bariton (secțiunea B<sub>1</sub>) este mai desfășurată decât prima. Limbajul muzical a devenit puțin mai expresiv, intonațiile mai enunțative. Alături de mișcările preponderent treptate din B observăm și mai multe salturi care-i conferă un caracter mai emotiv. Însă spre deosebire de prima strofă, în care monodia vocală pe alocuri era întreruptă de scurte fraze la flaut și clarinet, aici vocea sună numai singură ceea ce contribuie la accentuarea durerii și frământărilor interioare ale personajului, rămas fără sprijin și susținere (vezi ultimele rânduri ale textului poetic).

Ultimul compartiment al formei este de fapt un microrezumat al întregii lucrări<sup>1</sup>. Aici sunt sintetizate elemente din aproape toate secțiunile precedente. Astfel din A este preluat timbrul clarinetului însoțit de corzi și intonațiile leitmotivului, însă isonul stabil din partea I se transformă aici în unul mobil. Observăm în partida corzilor imitația în lărgire a temei intonate de clarinet (puțin modificată). Prin apelarea la tehnica imitativă se creează anumite asociații și cu canonul din A<sub>1</sub>. În secțiunea mediană a reprizei apare flautul cu figuri *frullatto*, unele reminiscențe cu intonațiile folclorice din C. Însă tot aici compozitorul folosește și microintervalele care până acuma nu au mai răsunit în această lucrare. În comparație cu centrul gravitațional **fa-do** din partea I care impunea o stabilitate, aici observăm schimbarea lui în **fa-sol** ceea ce creează din contra o senzație de instabilitate. Prin această repriză sintetică compozitorul a reușit să unifice cele trei sfere de imagini: personală interioară, folclorico-pastorală și personală exterioară (savantă). În repriză toate elementele eterogene

---

<sup>1</sup> Involuntar se nasc asociații cu astfel de momente în viață, când fiecare din noi își amintește de evenimentele cele mai importante, de sentimentele și impresiile cele mai puternice și le re-trăiește parcă din nou.

se transformă în ceva omogen întruchipând personalitatea integră, dar multilaterală a lui Dosoftei (exemplul 6).

Specificul compoziției și dramaturgia celor trei sfere de imagini permit mai multe tratări ale formei acestei lucrări (suplimentar la cea enunțată mai sus).

Una din ele este gruparea părților într-o structură cvadripartită care reflectă succesiunea sferelor de imagini:

I	II	III	IV
A+B	C	D	A <sub>1</sub> +B <sub>1</sub> +A <sub>2</sub>

O astfel de grupare a părților permite și evidențierea în lucrarea dată a unor asemănări cu ciclul de sonată. Astfel părțile I și IV prin importanța imaginilor dezvăluite ocupă locurile *Allegro*-ului și, respectiv, al finalului. Părțile II și III sunt niște părți de gen (dansantă și lirico-epică).

Este posibilă și o altă interpretare a structurii *Cântărilor uitate*. Ea ține de anumite analogii și asociații cu unele procedee folosite în cinematografie. Este vorba de redarea evenimentelor în plan, în spațiu: cele principale se desfășoară în planul I, dar există și altele care-și găsesc locul undeva pe planul doi. Astfel rugăciunea lui Dosoftei ar putea fi considerată principala linie de subiect a lucrării, care, evident, este dată în prim plan. Însă în textul muzical sunt redade doar începutul și sfârșitul rugăciunii (A B...A<sub>1</sub> B<sub>1</sub>). În paralel cu rugăciunea undeva se desfășoară și alte evenimente sau poate pe ecran sunt proiectate imagini din trecutul personajului. În repriză, care ar putea fi percepută fie ca un comentariu “de la autor”, fie ca o retrospectivă a întregii vieți, ambele planuri interacționează și se suprapun. Pentru o mai bună ilustrare a celor expuse poate fi construită schema planurilor:

planul I A B.....A<sub>1</sub> B<sub>1</sub>

Repriza sintetică

planul II ..... C D.....

La cele expuse am vrea să mai adăugăm o observație, care ni se pare semnificativă și importantă. Analizând limbajul muzical al *Cântărilor* am remarcat în partida clarinetului o figură ritmico-intonativă foarte asemănătoare cu “motivele întrebării” prezente în diferite creații, la mai mulți compozitori romantici (Liszt, Franck).<sup>1</sup> Pe parcursul *Închinării* această formulă apare în mai multe variante ale sale, însă doar în perechea voce-clarinet (*ego* și *alter ego* al personajului).<sup>1</sup> Spre deosebire de romantici la care formula în cauză conține un salt la cvartă sau cvintă (și varianta acestora – triton) și ritm punctat, Ciobanu folosește varianta ei transformată atât melodic, cât și ritmic, astfel încât la o primă audiere sau analiză ea nici nu se observă (exemplul 7).

<sup>1</sup> V.Protopopov (vezi Istoria polifoniei, vol.IV, pag.290. Moscova, 1986) consideră că aceste motive le-au parvenit romanticilor de la Bach și că intonativ ele sunt inspirate din teme de tipul BACH (într-o variantă ritmică specifică). atâta doar că romanticii le lasă deschise, imprimându-le caracter interogativ, avântat și o energetică activă.

<sup>1</sup> Ea sună în secțiunile A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub>

Această deosebire ne pare să fie nu pur și simplu una de structură, ci mai curând una de conținut. Ea constă în faptul că la romantici această întrebare sună mai mult ca una retorică prin care se afirmă faptul că omul trăiește pentru a crea, a lupte și a învinge. În contextul *Cântărilor* întrebarea capătă un profund sens filosofic: omul (Dostoievi sau poate compozitorul) se întreabă care este sensul existenței sale, ce rost are viața dacă e plină de tristețe și amărăciune. Răspunsul la această întrebare mi se pare că îl căutăm cu toții în permanență.

### Exemple muzicale:

#### Exemplul 1.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinetto, Violoncello (V-cello), and C-basso. The tempo is marked "Andante quasi Adagio". The Clarinetto part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a long slur over the first four measures. The Violoncello part is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a harmonic accompaniment with a "p dolce" marking. The C-basso part is also in bass clef with the same key signature and time signature, playing a similar harmonic accompaniment with a "p dolce" marking. The score includes dynamic markings such as "Sul A" and "p dolce" for the Clarinetto part.

#### Exemplul 2.

*Andante espressivo, Sempre tranquillo.*

Voce

*mf* Plea - că-ți a u - de-ur spre mi - ne

și să-mi hi - i Doa - mne

Voce

ca ni - ște ea - ră - tă - ea - ti mi - re - ște

Fl.

i - ni - ma se - ca - ti.

*mf*

Exemplul 3.

*Libero improvisato (quasi Allegretto)*

Fag. to

*ten.*

*piena voce, poco strillare*

Fag.

Fag.

Fag.

→ - poco accelerando  
 ( ) - lungo  
 ( ) - corto

Exemplul 4.

*Libero Improvisato Episodul C (element tematic 6)*

Handwritten musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The score is in 3/2 time and features a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The Flute part is mostly rests. The Clarinet and Bassoon parts play a melodic line with slurs and dynamic markings. The Bassoon part has a circled *p* marking at the beginning.

*Adagio H. Berlioz Simfonia fantastică, partea III*

Handwritten musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The score is in 6/8 time and features a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The Flute part is mostly rests. The Oboe and Clarinet parts play a melodic line with slurs and dynamic markings. The Clarinet part has a circled *p* marking at the beginning.



Exemplul 5.

*Allegretto moderato*

Fl.

Cl. *mp*

Fag.

Corno

V-le I

V-le II

V-c *mp*

C-b

Fl. *mf*

Cl. *mp*

Fag. *f*

Corno

V-le I *mp*

V-le II

V-c

C-bas

Exemplul 6.

Handwritten musical score for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes a Flute part and a Clarinet part. The Clarinet part has the instruction *p dolce sempre espr.* written below it. The second system includes a Flute part and a Clarinet part. The Clarinet part has the instruction *p piano dolce espressivo* written below it. The Flute part has the instruction *sempre espr.* written above it. The Clarinet part has the instruction *& libero* written below it. The score features various musical notations including notes, rests, and slurs.

Exemplul 7.

Handwritten musical score for Clarinet (Clar.). The score is in 4/4 time and consists of four staves. The first staff is marked with *A*. The second staff is marked with *B*. The third staff is marked with *A<sub>1</sub>*. The fourth staff is marked with *Reprise*. The score features various musical notations including notes, rests, and slurs.



### **Referințe bibliografice:**

1. Anghel I. O posibilă teorie a creației arhetipale //Muzica, 1996, № 4, 1997, № 1.
2. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova //Cercetări de muzicologie. - Chișinău, 1998.
3. Bîrliba R. Gh.Ciobanu //Muzica, 1993, № 4.
4. Ciobanu Gh. În căutarea unei sintaxe universale //Sud-Est, 1997, № 2.
5. Ciobanu Gh. Conceptul contemporan al monodiei //Cercetări de muzicologie. - Chișinău, 1998.
6. Curente literare. Mic dicționar-antologie pentru elevi. - București, 1992.
7. Dediu V.S. Postmodernismul: un nou manierism? //Muzica, 1995 № 3.
8. Dicționar de termeni muzicali. - București, 1984.
9. Dosoftei. Psaltirea în versuri. - Iași, 1974.
10. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale. - Chișinău, 1998.
11. Georgescu C.D. Asimilarea tradiției și spiritul creator //Muzica, 1971 № 3.
12. Georgescu C.D. Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică //Studii de muzicologie vol.XVII.- București, 1982.
13. Herman V. Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical //Lucrări de muzicologie vol.2.- Cluj-Napoca, 1966.
14. Iorgulescu A. Considerații asupra fenomenului componistic contemporan //Muzica, 1991 № 4.
15. Nemescu O. Capacitățile semantice ale muzicii.- București, 1983.
16. Nemescu O. Caractere culturale, transculturel et naturel du son (I). Archetype naturel, recuperables dans la culture musicale (II) //Muzica, 1990, № 1.
17. Nemescu O. Dimensiunea interioară a sunetului. Starea prezentă și viitoare a culturii (I,II) //Muzica, 1992, № № 3,4.
18. Niculescu Șt. Un nou spirit al timpului în muzică //Muzica, 1986 №11.
19. Petecel D. Avec O.Nemescu sur “L’archetype dans la creation de la composition musicale” //Muzica, 1994 № № 1, 2.