



TĂCERE ALBĂ DE GHENADIE CIOBANU ȘI PROBLEMA CONȚINUTULUI NESPECIAL ÎN MUZICĂ (1)

**WHITE SILENCE BY GHENADIE CIOBANU
AND THE PROBLEM OF NONSPECIAL CONTENTS IN MUSIC (1)**

Irina CIOBANU - SUHOMLIN,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

The aim of this article is to present a detailed analysis of the musical language of White Silence by Ghenadie Ciobanu. It is an attempt to decode some codes of the composer's sonorous message. Numerous and various associations, allusions and parallels contained in the above mentioned work have been discovered and examined. The author gives her own interpretation of white silence, sound from the semantic, semiotic, mythological, natural-acoustic, psychological, aesthetic, philosophical and literary points of view managing to depict the rich cultural context of Gh. Ciobanu's work.

Creația lui Gh.Ciobanu *Tăcere albă* (*White Silence*) pentru ansamblu de 7 instrumentiști (1997) constituie cea de-a treia piesă din ciclul *Studii sonore*, zămisliță de compozitor în anii 90. Premiera Studiului a avut loc la Chișinău în cadrul Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi”, în interpretarea ansamblului „Ars poetica”.

Scopul acestui articol constă nu atât în analiza detaliată a elementelor limbajului muzical al lucrării, cât în descrierea unor coduri ale mesajului sonor al compozitorului. Primul și cel mai evident obstacol întâlnit în cale rezidă în faptul că perceperea muzicii este de altă natură decât perceperea cuvântului sau a caracterelor alfabetului. Din această cauză, redarea unei arte (muzica) prin mijloacele alteia (textul scris) este, practic, imposibilă. Și aceasta nu e doar o formulă retorică, ci o corijare în procesul de stabilire a parametrilor actualei cer-

cetări. O altă dificultate constă în faptul că raționamentul muzicologic se raportează, de obicei, la analiza textului scris, iar o mare parte a influenței emoțional-imagistice produse de muzica respectivă poate fi trecută la pierdere.

Altă rectificare importantă se referă la subiectivitatea percepției, care poate fi raportată la numărul de ascultători. Însă muzicologia, ca știință, face abstracție de subiectivism, cercetând muzica nu sub aspectul „cum se percepe”, dar din punctul de vedere „ce reprezintă”. Adică, drept obiect al cercetării devine materia sonoră, care, relativ integral, se supune fixării în formă de partitură muzicală. Dar în cazul artei muzicale contemporane situația se complică. În primul rând, distanța temporală fiind insuficientă, criteriile de apreciere nu reușesc să se formeze, iar, în cel de al doilea, aparatul analitic se află încă în faza de elaborare. Fără a ne aprofunda în această problemă, vom face referire la

opinia lui Iu. Holopov [2]. Trăsînd contururile unor paradigme noi ale esteticii muzicale ale secolului al XX-lea, cercetătorul rus remarcă „imposibilitatea de a reproduce verbal profunzimea muzicii, conţinutul ei specific şi frumuseţea formelor sonore, mai ales cu referire la ideile muzicale inovatoare, formularea căroră necesită cuvinte percepute de către toţi, dar care încă nu există nici măcar în limbajul special al teoriei muzicale” (sublinierea ne aparţine). Scopul cercetătorului este de a lua în consideraţie la maximum toate adnotaţiile şi definiţiile compozitorului şi, extrapolîndu-le asupra partiturii, de a se convinge de veridicitatea lor.

Dar compozitorul tinde să fie înţeles nu doar de muzicologi, ci şi de ascultători, dorind ca operele sale să fie şi *ascultate*, şi *auzite*. Autorul caută diverse modalităţi pentru a suscita atenţia ascultătorilor şi a o îndrepta în albia dorită. În spatele creaţiilor lui Gh. Ciobanu întotdeauna se află o imensă memorie culturală. Drept chei ale multitudinii de sensuri pot fi considerate, mai întîi de toate, asociaţiile extramuzicale enunţate în titlul sau în comentariile autorului. Sfera imagistică a lucrării muzicale se constituie cu ajutorul mijloacelor de expresie muzicală, însă şi titlul, şi epigraful piesei pot fi considerate drept componente ale întregului, drept ton necesar pentru acordarea verbal-asociaţivă. Importanţa unui asemenea punct de pomire pentru perceperea ascultătorului este greu de supraestimat. Creatorul remarcă o anumită sursă, spulberînd toate incertitudinile ascultătorului, impulsioniîndu-i memoria spre lucrul în direcţia respectivă.

Lucrarea pe care o analizăm conţine o adnotaţie a autorului pe care o vom cita integral. „*Studiul No.3 „Tăcere albă” continuă seria „Studiilor sonore” (înce-*

pută în anul 1995), fiecare dintre piese reflectînd anumite fenomene artistice, estetice şi tehnice ale muzicii secolului al XX-lea. Lucrarea se bazează pe contrapunerea armoniilor în formă de acorduri de o structură familiară, aproape clasică, pe de o parte, şi consonanţelor spectrale ale modurilor armonice şi multifonicelor naturale ale instrumentelor aerofone de lemn, pe de altă parte. Conform concepţiei mele, alternanţa zonelor respective intensifică impresia despre armonie ca despre o categorie nu doar structural-sintactică, dar şi una estetică: armonia Universului, armonia sferelor”.

Doar simpla cuplare a titlului întregului ciclu – *Studii sonore* – cu titlul creaţiei – *Tăcere albă* – ne oferă o opoziţie binară „sunet-tăcere”, fiind completată de imaginea vizuală a culorii – „albă”, care este „acordată”, deopotrivă, la sunet şi la tăcere. În acest mod, *Tăcere albă*, ca titlu al unuia dintre studii (apropo, este oportună asociaţia cu genurile artei plastice datorită adjectivului „albă”) devine drept noţiune concretizantă. În acest caz sunetul şi tăcerea capătă sensuri sinonime, iar, prin urmare, se evidenţiază şi linia vitală a gândirii componistice: de a auzi şi de a sonoriza tăcerea.

Graţie titlului, creaţia lui Ghenadie Ciobanu este încadrată într-un context semantic anumit. Să menţionăm doar câteva dintre paralelele semantice.

Tăcere albă – titlul romanului cunoscut de Jack London (Jack London. *The White Silence*). Pe lîngă componentul peisagistic, în lucrare se evidenţiază motivul psihologic principal: consacrarea naturii, o forţă cosmică mare. Nu e departe şi pînă la tratarea mitologică. Imensa Paragină populată de puteri supraomeneşti, care stîrnesc vîntul, viscolul etc., nu este atît de sumbră. Tăcerea albă se prezintă, în

acest context al mitului cosmogonic, ca un fenomen primordial, ce a existat mereu, încă pînă la apariția Lumii, dinaintea Facerii, înaintea primului păcat. În acest loc se dezlănțuie stihiiile, spațiul este sfîșiat de puteri extremale, iar omul se simte stingherit. Aceasta este întruchiparea stării de pînă la consolidarea armoniei universale. Dar sintagma „tăcere albă” adesea află o continuare, care îngustează (sau concretizează) cîmpul semantic: tăcerea albă a Alaskăi, a ghețarilor Arkticii, ale întinderilor înzăpezite etc.

Tăcerea albă, reprezentînd unul dintre „obiectele semiotice potențiale” (Iu. Levin), impune tema unei alte lumi, „lunii de dincolo”, a unui spațiu de după hotar. Proprietățile acestei imagini sunt legate în artă, în primul rînd, de unele calități bilaterale: tăcerea albă cuprinde, deopotrivă, particularități ale lumii reale, precum și ale celei mentale. Pe de o parte, tăcerea albă nu există ca teritoriu, ca o zonă reală care poate fi vizualizată. Pe de altă parte, ea se caracterizează prin parametri spațial-vizuali și poate fi raportată la anumite coordonate geografice, prezentîndu-se ca un teritoriu al solitudinii, ca o lume exclusiv a naturii, dispensată de ființe umane, adică de unele caracterizări antropologice, opusă lumii sociale. Fiind nu numai separată, dar și îndepărtată de lumea principală, tăcerea albă, inițial, nu presupune mișcare, acțiune, cel puțin de tip linear. În același timp, tăcerea albă, drept urmare a izolării sale, reprezintă o zonă marginală, unde poate fi efectuată transformarea dintr-o stare în alta. Însă, fiind o zonă inanimată (nepopulată), e clar că se are în vedere starea de transformare spirituală (acest fapt este reflectat și în citatul lui J. London), cel puțin putem să ne referim la un teritoriu al perturbațiilor și al zguduiriilor. Însă, pe această cale numai intenția compozitorului

poate fi apreciată ca o tentativă de a ne reaminti de timpurile antebiblice, de a ne redeștepta memoria despre Marele Nimic. Totul ce urmează reprezintă memoria despre Calea ascendentă, memoria experienței parcurse și uitate, memoria Cunoașterii arhaice. Pentru unii, această cale înseamnă istoria războaielor, pentru alții – istoria Kabalei, Vedelor sau a revoluțiilor tehnologice ale societății. Pentru Gh. Ciobanu, această Cale reprezintă nu numai calea evoluției sunetului muzical, dar și a atitudinii noastre pentru el, iar, în consecință, și a sistemelor (mitologice, filozofice, estetice, tehnologice etc.), care, în mod direct sau indirect, se bazează pe el. Însă lucrarea muzicală nu este o lecție de istorie a muzicii. Compozitorul nu indică „o adresă” geografică sau istorică precisă a construcțiilor sale sonore, evocînd diverse asociații, aluzii, simboluri, spre deosebire, de exemplu, de „Istoriile” lui Liviu Dănceanu. Lucrarea lui Gh. Ciobanu presupune trăiri emoțional-psihologice, care provoacă ecouri în sufletele ascultătorilor, invitîndu-le să se scufunde în diversele sonorități.

Tăcerea, în creația artistică, se prezintă adesea în rolul unei metafore, înălțîndu-se uneori pînă la cota unui simbol. De exemplu, motivul tăcerii Muzei este frecvent întîlnit în poezie, iar în literatura spirituală același motiv devine simbol al faptei eroice sau al ascezei (legămîntul tăcerii). Tăcerea se asociază cu fenomenele naturale: deșertul, noaptea, obscuritatea, întunericul, pădurea; expresia „tăcere și liniște” a devenit un veritabil clișeu. Tăcerea este adesea însoțită de calificative, precum “mare”, “solemnă”, “amenințătoare”; tăcerea domină, absoarbe, în tăcere se scufundă, ea poate să răsune, să fie tulburată și ruptă. Dintre celelalte pro-

prietăți ale tăcerii, vom evoca ostilitatea față de om și presimțirea unor evenimente și fapte tragice sau solemne (span. *silencio* – *siniestro*).

În aceeași legătură cu „starea naturală” a tăcerii albe, se impune încă o asociație naturală: așa-numitul „zgomot alb” sau „sunet alb”. Sunetul alb, sau mai precis zgomotul alb, este un termen din teoria comunicațiilor. El înseamnă suprapunerea tuturor semnalelor posibile sau haos nefiltrat. Orice semnal informațional se conține în zgomotul alb, însă, atâta timp cât nu este efectuată sintonizarea rezonanței, el nu poate fi auzit. Dar și aici suntem aproape de cuvântul - imagine – metaforă (zgomotul lovirii valurilor de țărniș și foșnetul ploii, la hotarul audibilității). Termenul teatral „voce albă” semnifică vocea lipsită de armonie, de culoare. În aceste sintagme calitatea definitorie este marcată prin adjectivul „albă”.

Culoarea albă, complet lipsită de pigment, de cromatism, de obicei se asociază cu *puritatea și inocența* (seninătatea, neprihănirea, castitatea, virginitatea), cu *liniștea și pustietatea* (tăcerea, muțenia), cu *spiritualitatea* (înstrăinarea de bucurii pămîntești, reculegerea, singurătatea, lumina divină), cu *simplitatea* (arhaică) și *reînnoirea* (plinătatea de posibilități potențiale), dar și cu o calitate superioară.

Alb este un calitativ cromatic, *tăcerea* – o caracterizare a unui spațiu; expresia completă se raportează la senzațiile vizuale. Dar, cum se știe, din timpurile lui Aristotel și Platon, muzica nu dispune de capacități de expresie vizual-plactice, adică nu este mimetică. Cu toate acestea, în istoria muzicii sunt cunoscute numeroase încercări (care au avut loc predominant în secolul al XX-lea) de a contrazice sau, cel puțin, de a revizui această teză. Să ne amintim de auzul în culori, protuberanțe de foc ale

lui Messiaen, Klangfarbenmelodie (sunete-culori) sau de sinestezia limbajului științific despre muzică, în general, cu noțiunile de „cromatism” și „colorit tonal”. Evident, timbrului drept culoare a sunetului îi revine un rol important în lucrările cu aluzii coloristice pitorești, iar instrumentele au de rezolvat nu atât problema dezvoltării intonaționale, cât cea a unei interpretări coloristico-sonore. Așadar, secolul al XX-lea ne demonstrează un anumit compromis în domeniul transferurilor dintre tipuri, în pofida faptului că, în comunitatea artelor, muzica ocupă un loc aparte, neconjugându-se cu activitatea estetică vizuală sau cu cea verbală. La temelia fenomenelor respective se află mecanismul psihologic al asociațiilor concrete intersenționale (3). Așadar, alături de coordonatele „ecologiei” muzicale și ale semanticii multilaterale ale lucrării lui Gh. Ciobanu, *Tăcerea albă* poate fi apreciată ca o manifestare artistică a fenomenului de *sinestezie*. Bazându-se pe etimologie (din gr. *syn* – împreună și *aisthesis* – a simți), lucrarea respectivă poate fi privită ca o exprimare artistică multidimensională a compozitorului care a intuit o viziune (percepere) holistică, integrativă a lumii universale, a Absolutului.

O altă asociație literar-filozofică este generată de cultura Zhen-Buddhismului, în interiorul căreia, pe parcursul unui mileniu, s-au dezvoltat artele, de exemplu, poezia clasică japoneză. Absolut contrar culturii creștine europene, care este o cultură a cuvîntului, cultura Zhen poate fi asemuită pauzelor dintre cuvinte, care sunt mai importante decât cuvintele propriu-zise. Tăcerea europeanilor e de culoare neagră, care semnifică lipsa luminii, tăcerea japonezului este albă însumînd toate culorile posibile. Sentimentul provocat de sunet sau cu-

vînt într-un spațiu pustiu, în tăcere, cu cît este mai laconic, cu atît mai expresiv.

Asociațiile muzicale ale lucrării lui Gh. Ciobanu se raportează la „tendința spre tăcere”, pe care E. Zinkevici o atribuie suficient de convingător post-modernismului muzical (4). Tăcerea în muzică, manifestîndu-se ca un vid concentrat sau ca un vacuum vidat, “sună” într-un număr mare de creații muzicale ale secolului al XX-lea. Însă așa-numitele “sunete ale tăcerii” & sunetele respirației, bătăilor de inimă, sunetele deglutiției și altele reprezintă sonorități ale lumii “populate”, niște “urme” antropologice. Iar Tăcerea Albă constituie lumea de pînă la toate sau de la începutul începuturilor.

În tradiția (teoria) muzicală clasică se postulează că muzica reprezintă o îmbinare organizată a sunetului și a tăcerii. Atît sunetul, cît și tăcerea conține expresii numerice – sunetul caracterizîndu-se prin patru parametri acustici: înălțimea, intensitatea, timbrul și valoarea, iar tăcerea – doar prin valoare. Așadar, “decuplînd” trei dintre cei patru parametri, vom obține efectul dorit. Există o singură problemă: în ce mod se va obține decuplarea și cu ce scop?

Pe lîngă expresia numerică abstractă, muzica, aidoma altor domenii ale artei, se caracterizează prin unele proprietăți absolut materiale, care pot fi sesizate și receptate de organele de simț. Partitura poate fi privită, clapele palpate, iar coarda sau coloana de aer pot fi forțate să vibreze cu ajutorul unui aparat sonor concret (buzele, gîtul, degetele etc.). Dar cînd ascuți muzica lui Wagner, Messiaen sau a contemporanului nostru, Alemdar Karamanov, îți amintești, într-adevăr, de caracterul cosmic al muzicii, care, prin simbolul numeric, stabilește legătura dintre microcosmos și macrocosm, dintre bioritmurile fiziologice ale

omului, mișcarea particulelor elementare, a planetelor și a galaxiilor. În alte cazuri, ascultînd muzica lui Chopin sau a lui Debussy, te scufunzi în universul sentimentelor, cu toate că proprietățile fizico-acustice ale muzicii au rămas aceleași. Cauza acestei diferențieri constă în parametrii „acordării”.

Din punctul de vedere al civilizației europene, mai ales al Istoriei contemporane, tăcerea absolută este o stare a unei pauze statice nenaturale. Tăcerea e în stare să producă sunete, precum statica poate să impulsioneze mișcarea. Este o tăcere umplută pînă la margini de potențialitatea sunetului, o tăcere care acoperă totul. Tăcerea poate să aibă și densitate sonoră, în acel sens ca și culoarea albă: armonicile (spectrele) sunetelor se contopesc, se înmărmuresc, pentru ca în clipa următoare să se evidențieze în sunet (sau în sunetele ce se conțin în tot ce există în jur). Or „sunetul alb al tăcerii, ce dă naștere muzicii”, constituie o posibilă concepție în tra-tarea „motivului tăcerii”. Această concepție, spre exemplu, este pusă la baza piesei pentru pian „Semne pe alb” de Edison Denisov.

„Tăcerea albă” de Gh. Ciobanu nu conține ilustrativism în redarea directă a sunetelor lumii înconjurătoare, însă expresivitatea lucrărilor sale se bazează pe o metodă aprobată în creația compozitorului – metoda arhetipală. Abordarea muzical-artistică a motivului „tăcerii” în lucrarea compozitorului necesită un comentariu detaliat.

Am schițat, în mod fugitiv, contextul imagistic asociativ, în care se află și lucrarea lui Gh. Ciobanu datorită titlului său. Însă stratul ce se raportează la conținutul muzical *special*, adică la nivelul structural, morfologic și sintactic al creației respective, este la fel de bogat în sensuri.

Bibliografie:

1. „Acel strat al conținutului muzical, care îi este propriu doar artei muzicale poate fi numit drept conținut special. Iar stratul conținutului, care este prezent atât în muzică, cât și în zonele extramuzicale poate fi definit ca un conținut nespecial. Termenul de „zone extramuzicale” se referă la un spectru larg de fenomene: alte domenii ale artei, diverse domenii ale conștiinței și activității umane, ca, de exemplu, știința și religia, realitatea obiectivă existentă – cosmosul, natura, stihiiile, activitatea practică a oamenilor, raporturile lor sociale și interpersonale etc.” (В.Холопова. *Специальное и неспециальное музыкальное содержание* // Harmony: Междуна-родный музыкальный, культурологический журнал. Вып. 2.
2. - <http://harmony.musigi-dunya.az>).
3. Холопов, Ю., *Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века* // Российская музыкальная газета. 2003. № 7–8. С. 12–13; Musiqi Dünyasi (Baku). 2003. № 3–4. (С. 34–43).
4. Să ne reamintim despre *sugestie*, care este strâns legată de sinestezie. Unul dintre teoreticienii simbolismului, Ch. Moris a determinat sugestia în modul cel mai desfășurat: „este un limbaj al conformităților, al concordanțelor dintre spirit și natură. Ea nu tinde să întruchipeze imaginea obiectului, ci pătrunde în esența naturii lui, devine drept glas al obiectului”. Ea nu descrie, nici nu numește obiectul, dar redă cele mai profunde senzații legate de el, ivind, într-un mod concentrat, „relația primordială dintre toate lucrurile”. Citat după: *Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*. / Под ред. В. В. Бычкова.— М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003.- 607 с. (Серия «Summa culturologiae») – С. 425.
5. Зинькевич, Е., *Музыка как молчание* // Зеленая лампа: Учебный культурологический журнал по семиотике культуры. 2002, № 1; //“Музыка і мистецтво абсурду XX ст.” - Суми, 1997.

Noiembrie, 2005

Recenzent: *Elena Mironenco*,
doctor în studiul artelor, profesor universitar

