

TRIO PENTRU VIOARĂ, CONTRABAS ȘI PIAN DE GHENADIE CIOBANU: PROIECȚIE MUZICALĂ A UNOR IMAGINI BIBLICE

TRIO FOR VIOLIN, DOUBLE BASS AND PIANO BY GHENADIE CIOBANU:
MUSICAL PROJECTION OF SOME BIBLICAL IMAGES

VICTORIA MELNIC,

profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CRISTINA PARASCHIV,

conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În timpul aflării sale pe Pământul Sfânt Ghenadie Ciobanu a avut posibilitatea să viziteze mai multe locuri legate de evenimentele descrise în Biblie ceea ce l-a inspirat la crearea unei opere muzicale pline de semnificații foarte profunde - Trio pentru vioară, contrabas și pian. Pentru creația lui Gh. Ciobanu este caracteristică valoarea criteriului semantic și a 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 diferitor popoare (indiană, chineză, evident cea românească etc.) și de integrarea lor în paleta de imagini a contemporaneității. Toate aceste particularități specifice definesc aspectul irepetabil al creației lui Gh. Ciobanu. Toate aceste particularități specifice definesc aspectul irepetabil al creației lui Gh. Ciobanu și se manifestă pregnant în Trio.

Cuvinte-cheie: Gh. Ciobanu, Trio, limbaj muzical, formă muzicală, opoziție, simboluri numerice.

During his stay in the Holy Land Ghenadie Ciobanu had the opportunity to visit a lot of places connected with the events described in the Bible that inspired him to create a musical work full of profound significances - Trio for violin, double bass and piano. For Gh. Ciobanu's creation is characteristic the value of the semantic criterion and that of the content. This appears to be very complex and profound, determined by the philosophical – cultural synthesis of the precursory historical periods, by a specific approach to the musical culture of different peoples (Indian, Chinese and of course Romanian etc.) and their integration in the palette of images of contemporaneity. All these specific peculiarities define the unrepeatable aspect of Gh. Ciobanu's creation and are strongly manifested in his Trio.

Keywords: Gh. Ciobanu, Trio, musical language, musical form, opposition, numerical symbols.

Această lucrare a apărut din dorința compozitorului de a mărturisi acele impresii, sentimente și senzații absolut specifice provocate de călătoria la Ierusalim. În timpul aflării sale pe Pământul Sfânt Gh. Ciobanu a avut posibilitatea să viziteze mai multe locuri legate de evenimentele descrise în Biblie ceea ce l-a inspirat la crearea unei opere muzicale pline de semnificații foarte profunde.

Trio conține două părți – *Indicium* și *O călătorie aproape biblică pe un măgăruș*. Atât din programul părților, cât și din prima lor audiere se creează impresia că ele fac parte parcă din două lumi diferite. Însă luând în considerație mărturiile compozitorului despre această lucrare și după o analiză mai aprofundată putem afirma că între ambele părți ale Trio-ului există o strânsă legătură atât la nivel de idee, cât și în realizarea ei [1].

“În Trio am încercat să exprim în plan simbolic unitatea și în același timp hotarul între Vechiul și Noul Testament, să redau prin intermediul mijloacelor muzicale scurgerea a două timpuri – unul real, concret și unul anistoric, filosofic” – ne-a mărturisit compozitorul. Denumirile părților corespund foarte bine conținutului și caracterului muzicii. Partea I

desemnează, după spusele autorului, Vechiul Testament privit foarte general, abstract. Partea a II ține de o perioadă istorică mai apropiată de noi, ba chiar și ne relatează despre un eveniment concret: fuga Sfintei Familii în Egipt.

Conform acestui program partea I apare oarecum mai abstractă, mai indefinibilă, ca de altfel, și sensul cuvântului *indicium* (în dicționar găsim următoarele sensuri: declarație, mărturie, dovadă, semn, adeverire, reflecție). Aici predomină o atmosferă de curgere lentă a timpului cosmic. Mijloacele muzicale folosite de compozitor sunt menite să creeze o senzație de spațiu, de adâncime, să restabilească în imaginația ascultătorului niște timpuri foarte îndepărtate și niște evenimente care aproape că s-au șters din memorie. Or, putem sesiza aici și o relatare despre ceva transcendent, care în viziunea lui Gh. Ciobanu este, în acest caz, timpul și spațiul Cosmic.

Partea a II din contra ne readuce în “dimensiunea terestră”. Noi însoțim Sfânta Familie în călătoria ei spre Egipt și toate mijloacele muzicale sunt utilizate anume pentru a reda evenimente concrete și a crea imagini pregnante.

Indicium conține șapte episoade organizate într-o formă concentrică.

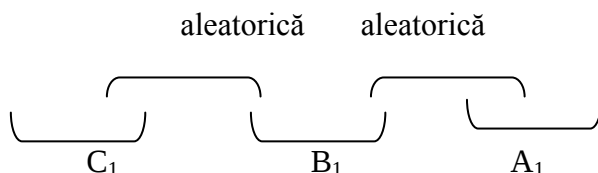
A B C D C₁ B₁ A₁

În aprecierea hotarelor formei ne-am condus în primul rând de schimbarea evidentă a texturii. Astfel, secțiunile A și A₁ sunt monodice, B și B₁ conțin elemente polifonice, C și C₁ prezintă variante ale facturii omofon-armonice, iar în D se folosește aleatorica controlată.

O caracteristică specifică a limbajului muzical al acestei părți o constituie aspectul metro-ritmic. Spre deosebire de structura bine definită a părții, metrul este instabil, variabil, iar unele episoade sunt de fapt nemetrizate (de ex. A, D). Se cere a fi menționată în mod special și folosirea polimetriei și a poliritmiei (C).

Încă o particularitate a compoziției acestei părți o prezintă și **principiul variantic**. El se manifestă mai întâi de toate în cadrul episoadelor B și B₁ care de fapt reprezintă un ciclu ce conține șase variante (trei în B și încă trei în B₁). Acest principiu se observă și la nivelul ciclului prin faptul că nici o reluare (cu excepția repetărilor exacte din D) a materialului muzical nu se face exact ceea ce conferă muzicii o curgere neîntreruptă.

În secțiunile de repriză (în special) observăm și utilizarea tehnicii numite de V. Holopova coeziune tematică (тематическое сцепление), însă compozitorul o folosește nu la nivel de motive sau teme, ci la nivelul secțiunilor. De aceea, extrapolând termenul propus de V. Holopova, ar fi mai corect să vorbim despre o coeziune a blocurilor sonore. Un element din secțiunea precedentă își continuă existența și pe parcursul celei următoare suprapunându-se pe restul materialului. Astfel se realizează o continuitate deosebită a discursului și se creează impresia unei curgeri lente și neobservate a timpului.



Indicium începe cu o monodie improvizatorică, cu multe cromatisme și figuri ritmice foarte variate, interpretată de vioară și contrabas (epizodul A). Linia melodică, pornind de la sunetul *si-bemol*, conturează o sinusoidă sau două unghiuri invers direcționate, având ca puncte de reper același *si-bemol*. Melodia se desfășoară într-un diapazon de trei octave prin mișcare neregulată ce conține salturi mari.

Următoarea secțiune (B) conține două elemente “tematice” diferite: un cluster care se constituie treptat de sunete ce se suprapun unul peste altul în partida pianului și o linie melodică expusă la corzi parcă în prelungirea celei din episodul anterior. Modalitatea neobișnuită de “atacare” a clusterului înlătură senzația de sonoritate disonantă și creează un efect sonor foarte specific.

Statica și caracterul moale al sonorităților din B sunt întrerupte de cluster-urile seci *staccatto* interpretate de pian (secțiunea C). Acest episod se percepe mai mult ca o replică sau ca o punte care ne aduce spre secțiunea centrală a *Indicium*-ului (D). Toate trei instrumente se contopesc într-o textură aleatorie densă formată din trei linii melodice care se mișcă rotativ într-un diapazon foarte îngust. Mișcarea aleatorie continuă este întreruptă de “bătăile” contrabasului *col legno* pentru a fi reluată întocmai de trei ori. Apoi discursul este întrerupt de o frază enunțiativă la vioară după care mișcarea se reia din nou, însă cu anumite schimbări. Episodul se încheie cu septima si bemol - la care sună de 20 de ori la rând la corzi. De aici narațiunea muzicală pornește parcă înapoi, însă datorită reprizelor transformate ne dăm seama că ea totuși continuă. Toate trei episoade ce vor urma suferă schimbări, adesea esențiale, în comparație cu expozițiile lor.

Astfel C₁, care coincide cu secțiunea de aur, se percepe mai mult ca o continuare sau dezvoltare a discursului început în C. Dacă în C compozitorul ne-a conturat doar un singur plan sonor (și acela foarte succint) în C₁ observăm prezența a două sfere: una acordică redată de pian (neschimbată în comparație cu C) și cealaltă melodică – la corzi. Fiecare din sfere este foarte individualizată și bine conturată. Remarcăm în acest episod o concentrație de *poli*: polifonie, polimetrie, poliritmie. Spre sfârșitul secțiunii treptat se înlătură precizia metrică (în partida corzilor), discursul se dezorganizează și devine unul aleatoric. În repriza episodului următor celor două straturi prezente în B li se mai adaugă un al treilea: figuri aleatorice la violină, “rămase” parcă din C₁.

Ultimul compartiment al formei poate fi numit repriză doar cu un anumit grad de convenționalism. Aici nu se reia materialul tematic din A, ci mai curând se reproduce atmosfera generală de acolo: din nou monodie interpretată de instrumentele cu coarde. Vioara este preocupată de regăsirea și reafirmarea sunetului si bemol, de la care a început totul și cu care așteptăm că se va încheia *Indicium*. Însă după atâtea “inflexiuni” în alte sfere, după cucerirea unor alte “centre” discursul nu poate pur și simplu să revină la punctul de plecare (în aceeași apă nu poți călca de două ori). Sunetul do care sună la contrabas reprezintă parcă o nouă calitate a lui si bemol, calitate dobândită pe parcurs. Dar în același timp el poate însemna și un nou început, o posibilitate de a continua narațiunea muzicală.

În urma analizei am stabilit că sunetul *si-bemol* are în *Indicium* funcția unui **centru gravitațional** în jurul căruia sunt axate majoritatea episoadelor. Alături de acest sunet central în unele secțiuni apar și centre locale. Astfel în secțiunea A discursul este organizat în jurul sunetelor *si-bemol* și *fa*, în secțiunea D el oscilează între *si-bemol*, *fa* și *re-bemol*, iar în A₁ alături de *si-bemol* sună și *do*.

Dacă în *Indicium* compozitorul a fost preocupat de crearea unui spațiu cosmic, în partea II *O călătorie aproape biblică pe un măgăruș* el coboară acțiunea muzicală pe pământ. Ascultătorul devine martor al unei adevărate călătorii muzicale cu toate că, după cum mărturisește autorul, pentru el a fost importantă nu atât redarea evenimentului concret, ci mai curând transmiterea impresiilor și senzațiilor personale trăite în timpul propriei călătorii pe locuri biblice.

În partea I a ciclului funcția constructivă principală a avut-o forma, tiparul în condițiile unui metru foarte liber, oarecum “dezorganizat”. În partea II compozitorul recurge la același principiu, însă “invers-direcționat”. Aici în calitate de elemente organizatoare ale discursului apar anume metru și ritmul (tot materialul muzical este strict metrizat), forma fiind una liberă, deschisă. În edificarea formei compozitorul folosește un principiu caracteristic mai mult cinematografiei – schimbul frecvent al “cadrelor”, al imaginilor (ceea ce pare firesc atunci când este vorba de o călătorie, fie ea chiar și imaginară). *Călătoria* conține un șir de episoade diferite după caracter și colorit, cu material tematic și principii de organizare de fiecare dată noi. Spre sfârșitul formei (în penultimul epizod) apare, ce-i drept și o repriză, însă puternic extinsă și transformată, având comun cu prima secțiune doar figura ritmică caracteristică. Ultimul din cele opt episoade, atât după caracterul materialului muzical, cât și datorită prezenței înaintea lui a singurei reprize, se percepe ca o codă generală a ciclului (vom reveni cu detalii ceva mai târziu) fapt care ne permite să tratăm forma ca una septapartită:

A B C D E F A₁ coda

În partea II se evidențiază și o linie folclorică pregnantă. Unele elemente folclorice (caracterul improvizator al monodiei, sferturile de ton) au fost prezente, ce-i drept, într-o formă latentă și în *Indicium*. Aici ele devin mai „palpabile”. Autorul se apropie de folclor prin introducerea în discurs a unor semne folclorice caracteristice precum sunt ritmul aksak și intonațiile specifice ale muzicii populare evreiești.

Observăm în partea II elemente de teatru instrumental. Instrumentele individualizate în tratarea lor devin adevărate personaje.

Un rol deosebit în *Călătorie* îi revine pianului. După echilibrul în folosirea instrumentelor în partea I, aici pianul adesea apare în prim plan, devenind personajul principal al acțiunii. Anume prin schimbarea facturii în partida pianului și prin apariția unei noi imagini sonore se realizează secționarea discursului muzical în episoade, fiecare prezentând o nouă impresie din călătorie. Și doar în codă pianul se retrage, oferind corzilor posibilitatea de a “comenta” cele întâmplate.

Un moment nou în comparație cu partea I o reprezintă și folosirea vocilor omenești care recită câteva versete din Biblie.

Partea II a ciclului include un șir de episoade bazate pe material tematic diferit, formând o imagine mozaică. Fiecare secțiune a formei conține un element-cheie în jurul căruia este concentrat tot discursul muzical. De cele mai dese ori acest element-cheie este prezent în partida pianului.

Astfel în A apare o imagine muzicală foarte pregnantă care se datorează utilizării ritmului aksak. În episodul B elementul – cheie este reprezentat de o formulă ritmică punctată cu tril. Secțiunea următoare (C) este foarte ilustrativă din nou prin figurile melodico-ritmice din partida pianului. Episodul D demonstrează o anumită mecanică, unică în partea II care datorită mișcării active și tempoului rapid se asociază cu o fugă sau goană. Secțiunea E introduce un contrast evident prin sunarea vocilor umane care recită textul biblic (Matei 2:13,14). Episodul F pare să ilustreze momentul în care noaptea (conform mărturiilor din Scriptură) Sfânta Familie fuge din Betleem. Melodia din partida corzilor redă parcă atenția și precauția cu care se mișcă fugarii, iar motivele evreiești din partida pianului mărturisesc nostalgia și tristețea momentului despărțirii de pământul natal. Secțiunea A₁ nu poate fi numită repriză în sensul adevărat al cuvântului deoarece este mult mai evoluată decât A (având în vedere atât forma, cât și mijloacele de expresie). Materialul muzical apare aici mult mai consistent decât la începutul părții unde era redus doar la

o singură figură ritmico-melodică. Aici acesteia i se mai adaugă un element tematic nou care conține repetarea accentuată (de 27 de ori) a acordului *si – fa# – la-bemol*, care produce un efect foarte asemănător cu sfârșitul episodului D din partea I (unde s-a repetat de 20 de ori septima *si-bemol – la*). Coda se evidențiază printr-o realizare timbrală inedită (la nivelul ciclului) fiind menținută în întregime în *pizzicato* la corzi.

Vom menționa unele particularități ale limbajului muzical din *Trio* la nivelul de ciclu.

Luând în considerație specificul părților constatăm, că partea I are un caracter mai improvizator, este mai puțin pregnantă din punct de vedere al materialului tematic. Partea II din contra se deosebește printr-un tematism mai individualizat și mai variat. Aici depistăm o concentrare de imagini muzicale. Astfel compoziția acestui ciclu se apropie într-o oarecare măsură de structura **formelor bipartite constituant-contrastante**.

Un principiu conceptual important, care implică însă și folosirea unor procedee tehnice specifice, este **principiul reluării la distanță**. În *Trio* compozitorul adesea operează cu variante ale aceluiași blocuri sonore preluate, continuate peste un timp, după introducerea unui material muzical nou. Am fi putut asemui acest fenomen unor arcuri reminiscente, dacă nu ar fi evidentă evoluția conceptuală a discursului: materialul reluat întotdeauna este modificat. În acest context pot fi menționate mini-ciclul variativ din secțiunile B și B₁ din partea I, transformarea conceptuală a discursului din episodul C în C₁ (partea I) și mai ales începutul și A₁ din partea II. Fără voie apare o asociație cu destinul uman: nimic nu se repetă întocmai, ci întotdeauna altfel, la un alt nivel, în alte împrejurări, din alte experiențe. Programul lucrării, legat oricum de Biblie, ne permite să facem analogii și cu Sfânta Scriptură în care anumite evenimente odată prezise se împlinesc peste un timp oarecare.

La nivelul ciclului se poate semna și prezența unor leitintervale și leitintonații. În calitate de leitintervale compozitorul folosește septima și nona și varianta acestora – secunda. Ca leitintonații a întregului ciclu poate fi tratate figurile ritmico-melodică formată din trei sunete plasate la distanță de cvartă și cvintă (perfectă, mărită, micșorată) punctele extreme ale cărora constituie septima, octava sau nona.

Un element integrator al lucrării reprezintă și **coda** părții a doua care, după cum s-a menționat deja, se percepe mai mult ca o codă sau un *post scriptum* al întregului ciclu. La nivelul părții a doua caracterul oarecum abstract și indefinit al codei (și în special intervalul de cvintă mărită *do – sol-diez* cu care se încheie *Călătoria*) ar putea fi tratate ca o așteptare sau o profeție a acelui eveniment care urma să se împlinească peste 33 de ani – intrarea lui Christos în Ierusalim în duminica Floriilor (de altfel, tot călare pe un măgar). Prin timbrul corzilor coda formează un arc cu începutul lucrării. În plan conceptual-tematic aceasta ar putea crea unele corespondențe între primul om care a păcătuit (la începutul Vechiului Testament) și acela care îi va aduce mântuirea (în Noul Testament). Pe de altă parte coda părții a doua corespundează și cu sfârșitul părții I (prin timbrul corzilor). În acest sens se poate spune că există o paralelă între sfârșitul unui Eon și apropierea de sfârșitul mileniului martorii căruia suntem cu toții în prezent.

Complementarismul, opoziția și ca rezultat refacerea unității este evidentă atât la nivel de ciclu, cât și la nivelul celor mai elementare componente ale discursului muzical. Vom analiza manifestarea acestui principiu la nivelul ciclului.

La nivel de ciclu se observă atât o opoziție de tipul ordine-dezordine, cât și un complementarism care se manifestă în însăși caracterul părților.

Partea I	Partea II
principiul de ordine nedecarată:	principiul de ordine declarată:
metroritm neorganizat, forma închisă;	metroritm organizat strict, forma deschisă;
aspectul arbitrar, întâmplător:	adaptarea la public: folosirea semnelor de gen,
folosirea aleatoriciei.	a intonațiilor și ritmurilor folclorice.
principiul nonevolutiv:	principiul evolutiv:
reluări tematice, aspectul variantic al dezvoltării;	succesiunea episoadelor tematice deferite;
tip energetic pasiv: tempo lent,	tip energetic activ: tempo mai rapid,
tematism de caracter improvizator, mai puțin expresiv față de cel din partea II.	tematism de caracter dinamic, impulsiv, material tematic pregnant.

Prin urmare, se poate stabili ca specific al părții I caracterul mai irațional, instabil, pasiv în timp ce partea II demonstrează un caracter rațional, activ, impulsiv. Prin unirea acestor două părți într-un ciclu compozitorul realizează unitatea dialectică a contrariilor.

Foarte interesante rezultate ne oferă **analiza simbolurilor numerice** din *Trio* [2]. Am remarcat că în această lucrare Gh. Ciobanu folosește cu preponderență simbolurile numerice 2, 3, și 7 (acesta din urmă adesea reprezentat de diversele variante ale combinării primelor două: 2+2+3; 2+3+2; 3+2+2) care se manifestă niveluri compoziționale.

Cifra 2 la nivelul ciclului ar putea simboliza cele două cărți ale Sfintei Scripturi. Acest simbol se manifestă prin: două părți, două grupuri timbrale (pian și coarde), două instrumente care încep și care încheie lucrarea. În partea I numărul 2 se realizează prin două elemente în episodul B, repetarea de 20 de ori a intervalului din 2 sunete la sfârșitul lui D (momentul secțiunii de aur), două centre de gravitație în A₁.

Cifra 3 la nivel de ciclu ar putea simboliza familia (trinitatea sau familia cerească a lui Christos în partea I și familia lui pământească în partea II) și se manifestă prin trei instrumente, prin figuri melodico-ritmice din trei sunete. În partea I simbolismul cifrei 3 este redat prin trei variante în B și în B₁, prin repetarea triplă a fragmentului aleatoric din D, prin trei linii melodice în C₁, trei straturi sonore în B₁. La nivelul secțiunii B putem observa că primele trei sunete atât din clusterul de la pian, cât și din melodia viorii în toate trei variantele rămân neschimbate.

Cifrele 2 și 3 “activează” împreună în mai multe formule ritmice din partea II.

Arhetipul numeric 7 se manifestă la nivel arhitectonic. Astfel constatăm structura septapartită a ambelor părți: ABCDC₁B₁A₁ în partea I și ABCDEFA+coda în partea II. Cifra 7 simbolizează unitatea între 3 și 4, adică între dimensiunea terestră, materială (4) și cea celestă, spirituală (3).

În final dorim să menționăm că pentru creația lui Gh. Ciobanu este caracteristică valoarea criteriului semantic și a 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 diferitor popoare (indiană, chineză, evident cea românească etc.) și de integrarea lor în paleta de imagini a contemporaneității. Toate aceste particularități specifice definesc aspectul irepetabil al creației lui Gh. Ciobanu.

Referințe bibliografice

1. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.
2. BENOIST, L. *Semne, simboluri și mituri*. București: Humanitas, 1995.