

## TEXTUL MUZICAL ÎN SECOLELE XX-XXI. ASPECTE SEMANTICE

**Pavel GAMURARI**

*Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Moldova*

This article addresses some aspects of semantics. Important historical, theoretical and practical landmarks are mentioned in the context of the proposed title. In general, the study of music as a type of language should be considered a separate area, which is undoubtedly related to semiotics, but cannot be reduced to just that. Therefore, the definition of semiotic properties in music should not be associated with a statement of its linguistic nature. Apparently, semiotic laws may not have total power in the space of artistic communication. Paradoxical, but by denying semiotics in universalism and its full complicity, it may be possible to reveal its new explanatory possibilities. In some cases, semiotic models in music have a clear, "open" appearance, in all other situations, they are optional or absent. If in previous stylistic eras the color had at most a structural role, the composers of the twentieth century go beyond this mentality, focusing on the special functionality of the timbre, which has become a main parameter of sound. This direction imposes some changes in the musical language, the formal structures, the compositional techniques, the widening of the possibilities of emitting the sound on the traditional instruments, etc. Theories argued by illustrious musicologists and composers are presented. This article is a part of a more complex research.

**Keywords:** *poetry, music, theory, musical language, musical content, semantics, semiotics.*

### Introducere

Muzica este una dintre cele mai potrivite și provocatoare arte în descifrarea mesajului ascuns de către creator, iar interacțiunea dintre muzică și literatură – unul din cele mai ample și complexe subiecte din muzicologie. Limitele acestor forme de artă nu sunt definite. Literatura își găsește continuarea și completarea în muzică și invers. Un poet și scriitor ajută la înțelegerea profunzimii și expresivității muzicii, iar un muzician-compozitor contribuie la o dezvăluire mai vie a imaginilor poeziei și prozei. Dar impactul unui text literar se bazează încă și pe un context verbal. În mare măsură, textul literar este lumea conținutului muzical. Un text literar „se potrivește” unei persoane în mod flexibil și tocmai asta îi oferă o lungă perioadă de conversie în cultură, oportunitatea de a trăi, intra în fundal, „moare”, „renaște”.

O lucrare muzicală este rezultatul activităților a trei creatori: compozitor, interpret și ascultător. Compoziția muzicală poate avea mai multe semnificații, poate chiar tot atâtea câte interpretări a avut. „Atâta timp cât va exista arta sunetelor, compozitorii vor pune datele ei semantice în noi ecuații, creând premise pentru apariția unor imagini sonore și concepții muzicale inedite, și, implicit – premise pentru evoluția muzicii, în general” (Chiriac 182).

### Repere istorice

Pentru teoreticienii secolelor XVII-XVIII legătura dintre muzică și vorbire a apărut în organizarea sintactică, formarea vocabularului muzical (tipic prin valoarea figurilor muzicale din teoria afectelor), în structura fonetică a unui cuvânt și echivalentul său ritmic și melodic. Scriitorul, filosoful și compozitorul Jean-Jacques Rousseau a definit clar și fără echivoc „limbajul muzical” ca o combinație de mijloace muzicale. În Dicționarul muzical (1767) el scrie: „Melodia, armonia, temele, alegerea instrumentelor și a vocilor – toate acestea sunt elementele „limbajului muzical”” (Шестakov 434).

Secolul XIX promovează conceptul de limbaj muzical-teoretic în dezvoltare. În legătură cu practica predării în masă a muzicii se ivește necesitatea materialelor didactice. Apar manualele pentru diferite discipline teoretice, precum teoria generală a muzicii, armonie, contrapunct, teoria formelor etc. În ele, asemănările dintre muzică și limbaj sunt „uite”, iar regulile și mijloacele sunt abordate din punct de vedere al lucrului compozitorului. În primul sfert al secolului XX se profilează teoria intonației muzicale a lui B. Asafiev. Pornind de la studiile lui Asafiev, alți muzicologi, precum V. Holopova, V. Medușevski, I. Zemțovski ș.a. definesc intonația ca o noțiune primordială a muzicii, ce contribuie la percepția muzicii în general. În muzicologia autohtonă organizarea intonațională a lucrării componistice este cercetată de Gh. Ciobanu care tratează sistemul intonațional ca „esența procesului de personificare a instrumentului solistic în genul de concert instrumental” (24).

În a doua jumătate a secolului, știința muzicală a abordat constant conceptul de „limbaj muzical”: o dezvoltare detaliată a teoriei mijloacelor muzicale din punct de vedere al mecanismelor artistice (în lucrările lui L. Mazel, V. Țukkerman, E. Nazaikinski, V. Medușevski și alții). Din aspectul filosofic, esența polemicii constă în următoarele: „oare muzica este un limbaj sau nu?”. La abordarea problemei în cauză au contribuit și compozitorii. În acest sens, este caracteristică afirmarea lui A. Webern: „Muzica este un limbaj. Omul se exprimă pe acest limbaj al gândirii; dar nu pe cele care pot fi traduse în limbajul conceptelor, ci cele ale gândurilor muzicale” (61).

În 1944, compozitorul francez O. Messiaen, a publicat un eseu teoretic „Tehnica limbajului meu muzical”, în care descrie ritmul, melodia, armonia cu un număr mare de exemple din compozițiile sale. Atitudinea compozitorului față de relații între noțiunile „muzică” și „limbaj” este reflectată chiar în titlul eseului. O poziție similară este reprezentată de J. Xenakis în articolele sale bine popularizate. În opinia sa, asimilări precum „muzică – mesaj”, „muzică – comunicare”, „muzică – limbaj” sunt scheme fără rezultat care duc la absurd.

Toate cele expuse sunt suficiente pentru înțelegerea muzicii ca fiind un limbaj.

### Repere teoretice

În sensul cel mai general, aspectele cercetării textului muzical formează două grupuri interconectate. În primul rând – un studiu al organizării imanente a structurii unui text muzical. În al doilea rând – aspectul ontologic al existenței textului și interacțiunea cu realitatea din afara lui. Într-un fel sau altul, aspectele menționate implică soluția următoarelor probleme interrelaționate:

1) definiția propriu-zisă a categoriei „text”, precum și relația lui cu alte categorii (text – creație, text – limbaj);

2) un studiu al principiilor generale care stau la baza structurii și funcționării textului (în primul rând, sunt întrebări ce vizează structura și semantica sa).

Toate probleme enunțate, desigur, au fost rezolvate în diferite moduri – în funcție de abordarea aleasă de unul sau alt autor. Pe de o parte, au fost luate în considerare particularitățile artei muzicale, iar apoi textul muzical a fost studiat în raport cu legile fundamentale de formare a structurii sale – principiile componistice, modul de organizare a limbajului muzical. Modul, factura, metru ar trebui să fie interpretate ca subsisteme care fac parte dintr-un sistem de ordine mai înaltă. Aceasta a necesitat o viziune mai largă, o abordare nu numai din punctul de vedere al teoriei muzicale, ci și sub aspectul lingvisticii, filosofiei și teoriei comunicării ce au o tangență cu teoria textului.

Drept urmare, textul muzical a fost comparat cu texte din alte sisteme semantice, precum limbaj verbal, limbaje vizuale etc. Însă autorii, încercând să stabilească o asemănare între ei, au descoperit adesea diferențe cardinale care necesitau fie o revizuire a pozițiilor metodologice originale, fie căutarea unui fel de universuri profunde ce stau la baza oricărei arte, în legătură cu care un text muzical sau verbal va fi specific. Era nevoie de o înțelegere filosofică și estetică a fenomenului propriu al „textului”, identificarea „ideii sale esențiale”.

O diferență fundamentală dintre interacțiunea limbajului muzical cu cel verbal este posibilitatea explicării, cu ajutorul limbajului verbal, a unui fenomen, iar limbajul muzical ajută ascultătorul să simtă impactul lui emoțional. Teoria generală a sistemelor de semne și a legilor lor de funcționare, numită semiotica, apare în interferența dintre filosofie și filologie, întemeietorul fiind considerat Ferdinand de Saussure. Dintre toate domeniile artei, muzica pare a fi cel mai potrivit exemplu pentru aplicarea abordării semiotice, care s-a dovedit a fi cea mai stabilă, și care ar trebui luată în considerare separat, deoarece în ea sunt integrate practic toate principalele domenii problematice ale studiului textului.

Condițiile preliminare pentru utilizarea metodelor semiotice în analiza unui text muzical se regăsesc atât în dezvoltarea teoriei muzicale, cât și în știința secolului XX în ansamblu. În primul rând, există tendința științei spre sinteza interdisciplinară, dialogul diferitelor domenii, uneori foarte diferite. Deci, de exemplu, lingvistica a interacționat cu psihologia, teoria informației, matematica, istoria artei – cu cibernetica și estetica etc. În știința muzicală, sintetismul era mai puțin pronunțat – materialul artei muzicale în sine părea prea specific. Metodele care predominau în teoria muzicii, adesea cu dificultate permiteau abordări și metode de cercetare noi, provocând de obicei discuții aprinse.

Cu toate acestea, utilizarea acestor metode a fost inevitabilă. Pe de o parte, dezvoltarea artei muzicale a secolului XX a dus la o reînnoire semnificativă a sistemului de mijloace muzicale, la mobilitate nelimitată a spațiului sonor. Apariția unor tehnici extraordinare, ruperea stereotipurilor obișnuite de gândire – toate au necesitat urgent transformarea atât a cunoștințelor științifice, cât și a pozițiilor de cercetare.

### **Sistemul muzical**

Pentru cei care consideră muzica un sistem de semne, principalele dificultăți sunt, de obicei, asociate cu alegerea legăturii conceptuale a „sensului unui cuvânt” ca paradigmă pentru interpretarea dispozițiilor privind sensul muzicii.

Cel mai cunoscut lingvist american N. Chomsky exprimă aceste definiții polemice cât mai exact posibil: „Muzica, matematica, un sistem de comunicare ale albinelor sau un sistem de țipete de maimuță sunt limbaje? Dacă limbajul înseamnă limbă umană, răspunsul va fi în toate aceste cazuri banal și negativ. Dacă prin limbaj ne referim la un sistem simbolic – un sistem de comunicare – atunci toate aceste exemple reprezintă limbajul, la fel ca și nenumărate alte sisteme”. [Цветкова 200].

Posibilitatea de recunoaștere a structurilor muzicale (acorduri, intervale, tipare ritmice etc.), metoda de transmitere a unei semnificații de la compozitor la ascultător contribuie la natura percepției acestora. Psihologia creației, sociologia și estetica muzicii tind spre teoria comunicării artistice pentru a analiza mecanismul dialogului dintre compozitor și ascultător. Este posibil că ar putea fi transformate expresiile tradiționale, cum ar fi „mijloace muzicale” și „intonație muzicală” într-un concept mai riguros de „limbaj muzical”.

O gamă largă de probleme este dezvoltată cercetărilor, atunci când genurile muzicale sunt luate în considerare din aspectul psihologic, sau, mai precis, psihosocial. Apoi, standardele, stereotipurile, schemele se dovedesc a fi un fel de „portrete” de tipuri istorice și sociale, distribuții ale reglementărilor culturale și estetice ale societății. Eticheta este tipărită în textele produselor muzicale de „uz casnic”, și surprinde tiparele istorice ale comportamentului social, expresii faciale, intonație. Gândirea muzicală începe să se contureze în practica vieții, legată într-un strâns și inextricabil nod al sensului unității semantice, care reprezintă o evaluare a faptelor, acțiunilor și a sunetului muzical.

Ficțiunea a apărut pe baza unui limbaj dezvoltat și șlefuit prin practica vorbirii. Arta muzicală nu se naște din haosul sunetelor primordiale ale lumii reale, iar baza manipulării „abilitate” a resurselor materiei sonore este creată de activitatea specifică sistemului genurilor muzicale.

Având în vedere că sensul comunicării literare este de a transmite idea inerentă a mesajului, devine inevitabil necesară utilizarea abordării semiotice la sistemele de semne ale caracterelor artistice. Studiul planului semnificativ al textului muzical a permis treptat să se formeze zona care a existat în paralel cu cercetările semiotice. Aceasta este formată din problemele hermeneuticii și interpretării muzicii, precum și din problemele conexe ale comunicării literare în general. Abordarea lor a necesitat și depășirea teoriei unui text muzical ca atare. În același timp, a apărut o altă problemă – căutarea unei noțiuni adecvate pentru a descrie dimensiunea semantică a textului. Încercările de a-l „traduce” în limbaj verbal au eșuat – semantica muzicală, având o natură absolut non-conceptuală, nu poate fi redusă la semantica verbală.

De menționat e că în construcția teoriei semiotice a unui text muzical, semiotica apare, probabil, din două motive. În primul rând, semiotica a fost interpretată ca un sistem iminent și inerent în arta muzicală. Legile sale au fost considerate ca fiind totale, subordonându-și ele însele toate coordonatele unei rostiri muzicale. În al doilea rând, semiotica descrie însăși mecanismul de lucru al referințelor simbolice. Oamenii de știință au trebuit, în esență, să opereze cu o paradigmă pregătită în care puțin ce poate fi modificat. Posibilitățile euristice ale semioticii ca urmare s-au dovedit a fi foarte limitate. Există un model, a cărui sarcină este de a găsi locul său în muzică. Aplicarea acestui model a fost realizată uneori pur mecanic – dacă a priori s-a presupus că este universal pentru toate cazurile. Modelele semiotice ar putea fi, de asemenea, folosite destul de flexibil,

caz în care a fost necesară găsirea unei corespondențe adecvate între ele și natura cea mai imanentă a muzicii ca limbaj artistic.

Dezvoltarea modelelor de mai sus în studiul textului muzical a fost parțial stimulată de tendința de a folosi metode exacte (inclusiv matematice) în muzicologie. Se părea că este semiotica care putea permite cercetătorilor (teoreticienilor muzicii în primul rând) să obțină un grad semnificativ de acuratețe și rigoare conceptuală, dar și un singur fundament ideal.

Pentru a fundamenta conceptul limbajului muzical în analogie cu cel verbal, trebuie luate în considerare două puncte principale. Primul este asociat cu observarea mijloacelor muzicale pe fundalul sistemelor de comunicare non-verbale, ca o reflecție a celor mai importante procese mentale de cunoaștere, activitate, comportament. Al doilea are în vedere diferite tipuri și niveluri de asemănări cu sistemul limbajului verbal.

Dacă gramatica muzicală este suficient de „cristalizată” în manualele și studiile ca esență tehnologică a vorbirii muzicale, „măsurarea” semnificației și a intonației, ca obiect de sistem, rămâne în urmă, deoarece acestea sunt mai puțin percepute ca fiind tehnologice.

Aici, reprezentările muzicale înrădăcinate au două erori opuse: absolutizarea universalității constructelor gramaticale muzicale și hipertrofia unui principiu individual, arbitrar în sistemele de resurse semantice și intonaționale. Muzica este de natură intonațională, dar formează stereotipuri intonaționale ale vorbirii în două sisteme dezvoltate independent: clișeuri muzical-lexicale specifice cu structuri clar fixate și stereotipuri de intonație corespunzătoare. Acestea din urmă sunt formate în sisteme de execuție reglementate în principal pe baza cerințelor orale (dar destul de stricte), care se disting prin performanțe naționale, regionale, individuale. Conținutul muzicii – ca orice altă realitate teoretică a acesteia, poate fi deschis de fapt numai în caracteristicile verbale, „confesiuni” verbale și descrieri.

Prin urmare, straturile conținutului muzical nu pot fi accesibile studiului teoretic asupra materialului muzicii în sine. Puterea influenței muzicii asupra structurilor subconștientului, asupra straturilor profunde ale psihicului este foarte mare. Comparația cu tot felul de standarde permite unei persoane să recunoască orice sens la nivel senzual, să-și amintească chiar lucruri din adâncurile subconștientului.

## **Concluzii**

Nenumărate interpretări ale acelorași texte muzicale în secolul XX au format alte atitudini de ascultare, decât cele prezente până la acea perioadă, care se referă la necesitatea unei forme sonore originale, independente, unice a operei. În același secol, a fost necesară și o reorientare a percepției textului de la metodele anterioare la „înțelegerea” individuală a textului muzical. Mijloacele intonaționale au devenit nu doar cunoscute, ci și au început a se dezvolta, extinde, ramifica, detalia.

O persoană configurează flexibil conținutul unui text muzical – nu numai cu interpretarea, „rostirea”, ci și cu reflecția. Poate „atașa” unele semnificații și sunete la materia muzicală colectate conform legilor unui anumit sistem de coduri semnificative, complet diferite de cele oferite de același sistem. Iar această lege nu reprezintă doar un text muzical, dar și toate tipurile și genurile de literatură, unde, s-ar părea, cuvântul are o structură rigidă a sensului. Înțelegerea sistemului de

studiu a semanticii muzicale este metodologic important, deoarece este un factor determinant pentru descifrarea structurilor de sens, la fel ca și faptul că semnificațiile configurațiilor contextuale sunt mobile, mai puțin rigide decât înțelesul în sine, și deci sunt formule semantice stabilite. Raportul semanticii, semnificația structurilor textului, conținutul –reprezintă o problemă excepțional de complexă atunci când analizăm texte-capodopere muzicale. În ele, structurile semantice sunt întotdeauna extrem de individualizate, provocând libertatea și ambiguitatea interpretării semantice și substanțiale care creează iluzia unicității sensurilor lingvistice. „În arta sunetelor, codul semantic este unul din elementele fundamentale, fără de care comunicarea muzicală între compozitor și ascultător este imposibilă” (Chiriac 14).

Numai un număr infinit de texte stăpânite de auz și stabilite în memoria unei persoane care „cântă muzică”, este în măsură să ofere o comunicare complexă. Criza de înțelegere, experiența completă a muzicii și gândirea creativă a generației tinere este asociată cu o existență inferioară în cadrul limbajului muzical, idei modeste despre semantică și simbolism. Acesta este un semn caracteristic al erei moderne – lipsa auzului cultivat, deficit al tezaurului auditiv, semantica formulilor limbajului muzical – un obiect real de știință și observații, analiza descriptivă a sensurilor, interpretarea lor verbală, etc.

### Referințe bibliografice

- Chiriac, Tudor. *Semantica muzicii. Principii fundamentale*, <<http://www.tudorchiriac.com/studii%2FSEMANTICA%20MUZICII%2FSEMANTICA%20MUZICII%20%20corectat%2017.04.2016.pdf>>. (accesat 1 mai 2020).
- Шестаков, Вячеслав. « *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков* ». Москва: Музыка, 1971.
- Асафьев, Борис. « *Музыкальная форма как процесс* ». Москва: Музыка, 1971.
- Ciobanu, Ghenadie. Organizarea intonațională în concertul pentru vioară și orchestră *Momente de Ghenadie Ciobanu*. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 1 (30), p. 24-30. Chișinău: Foxtrot SRL, 2017.
- Webern, Anton. « *Лекции о музыке. Письма* ». Москва: Музыка, 1975.
- Messiaen, Olivier. « *Technique de mon langage musical* ». Paris: Leduc, 1944.
- Xenakis, Iannis. « *Formalized music* ». New-York; Pendragon Press, 1992.
- Коженкова, Алла. Знаковая природа музыки. In: « *Молодой ученый* » № 1 (36), январь 2012, p. 159-162.
- Clark, Ann. « Is music a language? » In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Baltimore, Winter, 1982. Vol.41, N 2, p. 195-204.
- Цветкова, Ольга. „Уровни восприятия музыкального текста”, *Сумма философии*, Вып. 7. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007, p. 269-276.