

Tudor CHIRIAC

SEMANTICA MUZICII

Principii fundamentale

CUPRINS

I. **PARTEA ÎNTÂI** – Principii teoretice

1. Argument	9
2. Preliminarii.....	12
3. Premize pentru semantica muzicii	22
4. Limbajul muzical. Semnul	28
5. Limbajul muzical și limba vorbită	36
6. Codul semantic și elementul de convenție.....	43
6.1. Elementul de convenție.....	53
6.2. Autonomia limbajului muzical?	60
6.3. Codul – din perspectiva compozitorului..	65
6.4. Codul – din perspectiva interpretului	66
6.5. Codul – din perspectiva ascultătorului	68
7. Muzica este un limbaj nonverbal	70
8. Teoria afectelor (I)	73
9. Fenomenologia muzicii.....	79
10. Teoria afectelor (II).....	91
11. Avangardism versus semantică	95
12. Teoria afectelor (III).....	103
13. Conținutul muzical. Straturile lui.....	105

14. Percepția muzicală.....	108
15. Imaginea muzicală.....	125
16. Muzica programatică și muzica neprogramatică.....	127
17. Încercări de abordare interdisciplinară.....	138
18. Structuralismul (fizico-acustic!).....	142
19. Forma și conținutul – mic expozeu și o optică.....	165
20. Muzica este un limbaj universal?	172
21. Concluzii	184

II. PARTEA A DOUA – Coduri semantice

1. <i>DESPRE PARTEA A DOUA</i>	191
2. <i>PRIN VOLOSENI</i>	194
3. <i>DACOFONIA Nr.1</i>	199
4. <i>DACOFONIA Nr. 2</i>	202
5. <i>ECOURI CARPATINE</i>	204
6. <i>DE LA TIRAS PÂN' LA TISSA</i>	210
7. <i>LA PORȚILE SARMISEGETUZEI</i>	215
8. <i>MIORIȚA</i>	218
9. <i>DOINATORIU – opus sacrum dacicum</i>	223
10. <i>DOINATORIU – scenariul</i>	238
11. <i>BIBLIOGRAFIE</i>	252

PARTEA ÎNTÂI
Principii teoretice

1. ARGUMENT

Moto 1: Singura intenție a acestui studiu este să contribuie la sporirea valorii muzicii, în general, și a celei românești, în special.

Moto 2: *Toate ideile care au consecințe colosale, întotdeauna sunt simple.*¹

Studiul de semantică a muzicii inițial a fost elaborat pentru viitorul *site* al autorului său, fiind conceput ca atare din trei considerente:

1. Toate persoanele interesate de această materie să aibă acces la el.
2. Oricine să poată conștientiza motivația **profund științifică**, ce a determinat autorul să anunțe **codurile semantice** ale unor compoziții muzicale ce îi aparțin și
3. (Într-un sens mai larg) fiecare ascultător să poată avea certitudinea temeinică, reală, că arta sunetelor – oricât de modernă s-ar pretinde a fi – este o formă de **cunoaștere** și de comunicare a unor sensuri existențiale majore, și nu doar un prilej de a discuta despre ordinea ei interioară.

Cercetarea își propune să abordeze problema centrală a muzicii – **comunicarea** – în baza experienței profund personale a autorului. Demersul începe de la actul conceperii muzicii și al codificării

¹ Prima frază din filmul *Război și pace*, după romanul omonim al lui Lev Tolstoi.

mesajului muzical, până la descifrarea și comunicarea lui ascultătorilor.

În partea a doua sunt elaborate și câteva succinte analize semantice – acele **coduri**, menite să faciliteze accesul cititorilor la mesajul **ideatic** al lucrărilor muzicale propuse.

Studiul se adresează tinerilor muzicieni, care vor ajunge viitorii compozitori și muzicologi ai României.

Probabil, unii colegi de breaslă (de generație) nu-l vor agreea. *Platon mi-i prieten, dar adevăru-i mai presus* – spunea cineva demult, continuând să-și facă datoria cu bună credință. Mai presus de noi toți – tagma – este MUZICA și legile divine după care EA funcționează. Aceste legi, unii le numesc „secrete”, afirmând că nu se învață, ci se fură. Eu nu am furat de la nimeni nimic; se vede după muzica pe care am scris-o. Le cunosc însă: parțial din muzică, parțial prin filozofie, parțial le-am descoperit singur; cele mai **importante** – prin cercetarea de față. Dar le-am pus în pagină pentru copiii acestei țări: să se folosească de ele, să le perfecțeze și să le transmită mai departe, ca pe o moștenire de familie. Deci, nu am tănuțit aceste legi, să profit și să mă bucur singur de ele.

Alți colegi, probabil, îl vor considera tranșant. Nu am urmărit acest scop – ca intenționalitate. Cred însă că un compozitor, care toată viața a pus în pagină cu discernământ semantic (cunoscând lucrurile din interior), are un alt unghi de vedere, o altă perspectivă din care vede lucrurile, de aceea le formulează altfel decât ceilalți: mai clar și, poate, mai **convingător**.

Cum se spune în stânga Prutului: *nu am pretenția să mi se pună monument pentru asta*, dar nici la „surprize” nu s-ar cuveni să mă aștept; cred că pentru asemenea cercetare chiar nu s-ar cuveni. Ca recompensă (morală) am doar **gândul** că suntem veșnici, nu atât prin

creațiile noastre, cât prin această **transfuzie de suflet** – de la maestru la discipol – pentru că **numai astfel sufletul este veșnic**.²

Cu referire la stilul cercetării, metaforic vorbind, studiul se situează, cumva, la egală distanță de cele două *maluri ale Prutului*. În partea dreaptă – mai multă eleganță și exactitate în formulări, pentru că aici limba lui Eminescu a fost întotdeauna în mediul ei firesc. În partea stângă – formulări mai directe și mai lipsite de complezențe, deoarece acolo *arta complezenței* nu s-a *predat* (nici la școală, nici în familie ... nicăieri). *Malul drept* – mai sobru, mai scientist, în intenția de a se sincroniza mereu cu știința muzicii **la zi**. Cel stâng – oarecum, mai confesiv, mai sufletist, avid de **purul adevăr**. Important este ca, în final să se „limpezească apele”, în folosul și spre binele tuturor. Deci, să demarăm: *pe o apă-n jos, pe un mal frumos...*, în încercarea de a identifica acel „OF” și acel „CE” din sufletul creatorului (al *meșterului Manole*) fără de care, creativitate autentică nu există.

De aici înainte, începe ȘTIINȚA.

² „Nemuritor este numai gândul și poporul tău” – sunt ultimele cuvinte (ale Marelui Rege) din filmul *Burebista*. Scriu aici despre veșnicie, desigur, ca despre o realitate (certă) din această lume terestră, în care dăinuim tocmai prin **transfuzia de suflet** despre care scriam mai sus. Dar pentru a risipi orice neclaritate se cuvine deschisă o paranteză: Când rușii spun duh (дух) = **spirit** și duhovnost (духовность) = **spiritualitate**, în paradigma lor există o integritate. Când însă noi, românii, spunem **Duh** și **spiritualitate**, această integritate se frânge. Pentru că *spirit* și *spiritualitate* sunt UNA, iar *Duh* și *spiritualitate* sunt DOUĂ. Am observat însă că în *Abecedarul* lui Creangă scrie *Sfântul Spirit*. Deci, termenul *Duh* l-am preluat de la ruși, mai târziu; până atunci spuneam și noi, ca și latinii – *spirit*. Prin urmare, în domeniul creativității trebuie să refacem integritatea paradigmei: *spirit* → *spiritualitate*. Este important, deoarece spiritul fiind sinonim cu sufletul ne mai bucurăm de această dăinuire în timp și „aici”. Cât privește veșnicia cea fără de sfârșit – „acolo” –, „vom trăi” și vom vedea.

2. PRELIMINARII

Semantica este știința semnificațiilor. Semnificația, la rândul ei, reprezintă „realitatea obiectivă existentă la care face trimitere unitatea indivizibilă dintre semnificant și semnificat.”³ Prin urmare, semantica muzicii se ocupă cu elucidarea **științifică a conținutului muzical** în baza datelor **fizico-acustice**, și deci exacte ale *opus*-ului. Cum se realizează aceste lucruri, atât de complexe, vom vedea în cele ce urmează în această carte.

Muzica reprezintă un **cod semantic**, precum codul ritmic *Morse*, de exemplu; cu specificul de rigoare, desigur. Probabil, fiecare înțelege că o comunicare prin *alfabetul Morse* este posibilă doar atunci când acest cod este cunoscut și de emițător, și de receptor. În mod similar se prezintă lucrurile și în cazul altor coduri/limbaje – limbajul surdo-muților ori cel al semnalizării prin sunete, de exemplu. Pentru ca astfel de comunicări să se producă, este nevoie de un cadru normativ (un fel de *agendă*, de *cifru*), pe care cei implicați în comunicare să-l cunoască în prealabil; altfel, comunicarea este imposibilă. Exact la fel se întâmplă și în arta sunetelor. Muzica, precum se va vedea, este și ea un limbaj și un cod semantic (demonstrația cu argumentele de rigoare, vezi Capitolul 4 – *Limbajul muzical. Semnul*). Prin urmare, comunicarea muzicală se poate produce numai **și numai** când codul semantic al *opus*-ului este cunoscut de ambele părți – compozitor și ascultători.

³ Andrei Kudreașov, *Teoria conținutului muzical*, Editura Planeta muzîki, Sanct-Peterburg, Moscva, Krasnodar, 2010, p. 37.

Un exemplu antologic din istoria muzicii universale ar putea fi relevant în această problemă.

Dintre toate simfoniile lui P. I. Ceaikovski, cea mai populară, mai cântată de dirijori și mai „gustată” de ascultători este, indiscutabil, *Simfonia Nr. 4*; nu neapărat pentru că ar fi mai valoroasă decât a 5-a ori, cu atât mai mult, decât a 6-a. Miracolul popularității ei constă într-un întreg concurs de circumstanțe.

Simfonia Nr. 4 a fost dedicată Nadejdei von Meck – protectoarea creației marelui compozitor – fapt pentru care numele ei merită să dăinuie în memoria posterității incalculabile a fanilor muzicii. Putem deci presupune că Ceaikovski a avut **ceva de spus** deosebit de important în această simfonie⁴. Și deoarece distinsa doamnă von Meck nu era din domeniu, compozitorul a găsit de cuviință să-i faciliteze accesul la mesajul lucrării, expunându-i concepția muzicală într-una din scrisorile sale (17 februarie/1 martie 1878). După dispariția celor doi, corespondența lor a devenit fapt de notorietate publică și, astfel, posteritatea a avut acces nu numai la mesajul *Simfoniei a 4-a*, ci și la un document (scrisoarea!) de o inestimabilă valoare în materie de semantică a muzicii. Anume, din acest moment începe popularitatea *Simfoniei Nr. 4*.

⁴ Însuși autorul o considera așa: „/.../ indiscutabil, este cea mai reușită din tot ce am scris eu /.../ (la data compunerii n. T. Ch.)”. Apud, Alexandr Doljanski – *Muzica lui Ceaikovski. Creațiile simfonice. Gosudarstvennoe Muzîcalnoe Izdatelstvo, Leningrad, 1960, P. 115.*

Scrisoarea respectivă reprezintă, de fapt, CODUL SEMANTIC⁵ al *Simfoniei Nr. 4*, formulat de însuși Ceaikovski, de la înălțimea uriașului său prestigiu.

Să sintetizăm deci factorii care au contribuit la înțelegerea mesajului (**ideatic**!) și la popularitatea *Simfoniei Nr. 4*:

1. Personalitatea căreia i-a fost dedicată simfonia – una de mare valoare și de maximă importanță pentru viața și creația compozitorului.

2. Mesajul și concepția muzicală – pe măsura acestei personalități, adică de o mare altitudine etico-estetică, și

3. Cel mai important: **codul semantic, făcut cunoscut ascultătorilor** prin intermediul corespondenței cu Nadejda von Meck.

În arta sunetelor, **codul semantic** este unul din elementele **fundamentale**, fără de care comunicarea muzicală între compozitor și ascultători este **imposibilă**. Funcționarea mecanismului comunicării muzicale, în cazul *Simfoniei Nr. 4* de P. I. Ceaikovski, m-a motivat să ofer și eu ascultătorilor codul semantic al unor lucrări ale mele, prefațându-le partiturile cu câte un *Cuvânt din partea autorului* (care compozitor nu și-ar dori ca și lucrările sale să fie înțelese la fel de bine?!).

Elaborând aceste sumare analize semantice, am considerat că ar fi util să expun și principiile fundamentale de semantică a muzicii după care m-am ghidat în compoziție, împărtășind această experiență personală tuturor tinerilor compozitori, care vor avea și ei ceva de spus.

⁵ Codul semantic, în arta sunetelor, presupune încifrarea unui mesaj **ideatic** prin mijloace sonore, pentru a fi comunicat ascultătorilor, în procesul derulării sonorului muzical.

Așa a apărut ideea studiului de față în care mi-am propus să expun doar strictul necesar, într-o formă cât se poate de simplă, concisă și non-speculativă.

Nu sfătuiesc pe nimeni să procedeze precum Ceaikovski, dar voi remarca totuși că pentru înțelegerea stratului **ideatic** al sensului muzical, **anunțarea** codului semantic al lucrării funcționează perfect: devin înțelese orice fel de creații⁶, chiar și cele de factură **ultra avangardistă**.

La orele cu studenții am asistat la scene pe care nu le-am văzut niciodată, nici ca profesor, nici pe vremea când eram student: unii nu s-au putut abține și, literalmente, au plâns. Un copil, viitor muzician, câștigător al multor *Lire de aur*, ascultând *Dacofonia Nr. 2* le spunea părinților săi: „Eu când ascult această muzică, închid ochii și **văd**”. Este poate cea mai înaltă apreciere care s-a făcut vreodată muzicii mele. Nu discutăm aici despre grandomanie ori falsă modestie; e doar consemnarea unei realități, iar logica spune că tot ce are valoare de realitate are și valoare de adevăr. Sincer să fiu, mai bine aș suporta orice acuze răutăcioase, în legătură cu aprecierile de genul celei de mai sus, decât să știu că muzica mea este la fel ca acele lucrări avangardist-structuraliste, despre care un redactor muzical radio îmi mărturisea că e suficient să difuzeze pe post o singură dată așa ceva, pentru ca să nu-și mai găsească niciodată ascultătorii în fața aparatelor de radio.

Arta sunetelor este **irezistibil de frumoasă** și nu sperietoare de alungat ascultătorii din sălile de concert ale lumii.

⁶ Cu referire la codul semantic al *Dacofoniei Nr. 2 – Legenda ciocârliei* – cineva se mira: „Cât de mult pot ajuta câteva cuvinte!”

Având disponibilități semantice enorme, muzica poate *spune* lucruri deosebit de valoroase și (important!) **accesibile oricui**. Prin această optică este imposibil de înțeles imperativul: „Ne trebuie opere puternice, drepte, precise și **pentru totdeauna neînțelese** (subl. T. Ch.)”⁷. Iată un citat ce reprezintă o mentalitate de-a dreptul incredibilă și incalificabilă.

Pluralismul de direcții artistice și opțiuni etico-estetice nu poate avea nimic comun cu „creativitatea” de acest gen, exact în măsura în care libertatea exprimării de opinie nu are nimic comun cu extremismul ori terorismul de orice natură. Trebuie de făcut totuși diferență între o operă de **artă** și **aiureala** din afara limitelor pluralismului artistic (mă refer, desigur, la *opere pentru totdeauna de neînțelese*).

Nici nu e nevoie să fie invocat aici numele lui John Cage, artizanul acestor principii în muzică. Dacă e să fim sinceri, afirmația cu opere **pentru totdeauna neînțelese** caracterizează într-o măsură incomparabil mai mare arta sunetelor, decât arta poetică, unde s-au postulat asemenea monstruoziități doctrinare. În muzică nici nu este nevoie să-ți propui – **ca intenționalitate!** – nimeni, niciodată, să nu înțeleagă nimic. E suficient doar să vrei „să o faci pe nebunul”. Și dacă altădată mai puneai probleme notarea textului muzical, astăzi este suficient să conectezi sintetizatorul la programul de notografie *Finale*, să începi a-ți cânta

⁷ Marc Dachy – *Dada revolta artei*, Editura UNIVERS, p. 28. Pentru a exclude orice dubii, iată și varianta în engleză, luată de pe internet: „What we need is works that are strong, straight, precise and forever beyond understanding”. *Dada Manifesto 1918*.

abracadabrele⁸ și notele se așează în pagină cu viteza fulgerului și cu o dexteritate ritmică „de stă ceasul”. În câteva minute „*opus-ul*” (*pentru totdeauna de neînțeles!*) este gata. Dar cu siguranță că și soarta unui astfel de *opus* este „**gata**”, deoarece, pentru asemenea lucrări, ascultătorul poate veni la concert o singură dată. Pe urmă: „**gata!**”

Așa a apărut în muzică *non-intenționalul* sau *indeterminismul* (ce cuvinte!?).

Desigur, am putea considera citatul despre opere „pentru totdeauna neînțelese” drept o ciudățenie personală a cuiva, trecătoare odată cu *ism-ul* respectiv, dar iată că la pagina 11 a aceleiași surse, cititorul este avertizat de lucruri de o gravitate enormă: „Incandescența și integritatea acestei revolte a individului **se vor impune ca valoare-etalon pentru toate avangardele ulterioare**, (subl. T. Ch.)” (cu adevărat: „noaptea minții”).

Deci, problema cu opere *pentru totdeauna de neînțeles* nu a fost o frază, aruncată la întâmplare; tot ce cuprinde ea, din păcate, s-a realizat deja. O confirmă și Octavian Nemescu: „/.../ avangărzile culturale de până acum s-au străduit de decenii să demonstreze moartea sensului /.../”⁹; și Marc Aranovski: „Muzica întotdeauna a fost scrisă pentru ca să fie înțeleasă, și numai avangarda secolului al XX-lea a «contramandat» această lege.”¹⁰; și Andrei Kudreașov: „anume ei (dadaiștii n. T. Ch.) au

⁸ „Îngrămădire de cuvinte fără sens (în cazul muzicii – îngrămădire de sunete fără sens, n. T. Ch.)” NODEX 2002

⁹ Octavian Nemescu – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 7.

¹⁰ Marc Aranovski – *Textul muzical. Structura și particularitățile*, Moscova, 1998, p. 11.

dat startul artei muzicale a secolului al XX-lea, punând temelia unei puternice încărcături de energii antisemantice față de muzica trecutului.”¹¹

Iuri Holopov scrie în alți termeni, dar același lucru ca și Octavian Nemescu, atunci când afirmă: „Cu cât mai departe, cu atât mai mult se simt consecințele ignorării /.../ «Analizei creațiilor muzicale»”¹² – acea disciplină, care, preluând locul *Formelor muzicale*, abordează nu numai arhitectonica acestora, ci și conținutul lor; a fiecărei lucrări în parte. De la momentul destrămării URSS, nu mai sunt la curent cu ceea ce se petrece acolo, dar din citatul lui Holopov se poate presupune că și în est a început deja derapajul în masă.

Prin urmare, promovarea cultului **non-semantic** în muzica ultimilor o sută cincizeci de ani¹³ este una generalizată.

Îmi amintesc cum citeam/ascultam și eu asemenea abracadabre, pentru a mă inspira să scriu câteva miniaturi vocale prevăzute de programa analitică a conservatorului și, evident, neînțelegându-le, mă acuzam că „încă nu am crescut”. După fiecare an de studiu le reluam de la început, perseverent, ajungând mereu la același final: „încă n-am crescut”. După ultimul an de conservator însă, am înțeles că perioada de „creștere” se cam încheiase. Prin urmare, dacă îmi doream să înțeleg corect asemenea fenomene „artistice”, trebuia să le privesc din alt unghi de vedere. Și atunci am văzut toată deșertăciunea.

¹¹ Andrei Kudreașov, op cit. p. 296.

¹² Iuri Holopov – *Introducere în Forma muzicală*. Moscva Naucino-izdatelski țentr „Moscovskaia Conservatoria”, 2008, pp. 5-6.

¹³ După apariția cărții lui Eduard Hanslick *Despre frumosul în muzică*.

Cum aş fi putut înţelege aberaţii concepute special pentru a nu fi **înţelese niciodată**? Câte lucruri importante aş fi putut face în tot acel timp irosit cu absurdităţi, din dorinţa firească de a le înţelege şi din sincera intenţie de a fi şi eu modern?!. Şi astăzi mă mai ghidez după acest principiu – să fiu în pas cu contemporaneitatea.

De altfel, este singurul principiu corect, numai că dintr-o multitudine de indivizi, fiecare l-a înţeles *în măsura stricăciunii sale* şi, poate, a intereselor estetice perverse, de neînţeles pentru cei ca mine. „Tzara compune un poem luând la întâmplare cuvintele dintr-un articol de ziar decupat în prealabil /.../ practică scriitura automată”¹⁴ (încă o „minunăţie” de sintagmă), iar eu încercam să scriu, cu **discernământ semantic**, un ciclu vocal pe versuri de asemenea factură.

Acum, după ce am citit şi am înţeles rostul lucrurilor, mulţumesc lui Dumnezeu că am ajuns să trăiesc în România, deoarece în ţara de unde vin, aşa ceva nu s-ar fi editat în veci. Cu toată dorinţa şi buna atitudine, e greu să încadrez în normalitate intenţionalitatea cu opere „**pentru totdeauna neînţelese**” şi, mai ales, că „**se vor impune ca valoare-etalon pentru toate avangardele ulterioare**”. La timpul respectiv lumea a reacţionat peste măsură de dur la operele conforme cu asemenea „doctrină artistică”: „Ar trebui să fie arşi cu toţii în piaţa publică, să li se dea foc la expoziţii şi să li se oprească şedinţele de elucubraţii nesănătoase. Oamenii din fruntea acestei mişcări /.../ sunt negustori de demenţă, afacerişti ai nebuniei.”¹⁵

¹⁴Marc Dachy - op. cit, p. 31.

¹⁵Marc Dachy - ibidem, p. 84.

Eu nu calific în nici un fel direcțiile din arta de pe mapamond; doar întreb: cine își mai arogă încă și astăzi dreptul de a da direcție artei, maltratând lumea în asemenea măsură? Iată un fapt de dată relativ recentă:

Unul din cei mai talentați studenți compozitori din Republica Moldova, și-a dorit să-și facă studiile în afara granițelor țării. După primul an de studiu, a fost avertizat: „Ori scrii și tu ca toți, ori depui cerere de transfer la muzicologie, ori te exmatriculăm”. Respectivul a preferat transferul la muzicologie, desigur; nu putea accepta să scrie „ca toți” și, mai ales, un astfel de „modernism”. Mulți nu l-au putut accepta. Cazurile unor mari compozitori, precum Serghei Rahmaninov, Serghei Prokofiev, Jean Sibelius (de exemplu) sunt deosebit de concludente. În ultimii 40 de ani ai săi, Sibelius a preferat mai bine să nu scrie nimic, iar Prokofiev s-a reîntors din occident, preferând să promoveze alt modernism – așa cum a înțeles el, și a înțeles bine. Dacă ne gândim la ce se cântă astăzi în sălile de concert ale lumii, cred că au avut perfectă dreptate să procedeze așa.

Un distins profesor din România (de cea mai ireproșabilă ținută profesională!), într-un moment de sinceritate mi-a mărturisit: „Ca tine nu am avut curajul să scriu, iar ca ei nu am vrut”. Ar fi ajuns unul din cei mai prestigioși compozitori ai României – dacă a fost sincer în acel moment, desigur.

O spun cu toată responsabilitatea și fără răutate: cred că în istoria artei muzicale nu a existat *ism* mai agresiv decât avangardismul secolului al XX-lea, în intențiile sale de a impune „ca valoare-etalon” lucruri golite de orice sens – pentru că asta ni se servește în ambalajul cu „opere pentru totdeauna neînțelese”. Nu a existat nici un *ism* mai agresiv în intenția de a-i intimida pe

ceilalți să se lase făcuți toți „o apă și-un pământ”, înregimentându-se la promovarea unor astfel de aberații. Dovezile se găsesc în paginile acestui studiu, dar mai ales în realitatea muzicală și muzicologică ce ne înconjoară.

Mă mai întreb și astăzi: câtă dreptate trebuia să am, din care să-mi acumulez resursele sufletești pentru a rezista acelor intimidări? Cred că toată dreptatea de pe lume! De aceea îmi spuneam de fiecare dată: cu mine este Dumnezeu și Sfântul **Adevăr**, văzându-mi de drumul meu.

Ajuns pe malul drept al Prutului, la 45 de ani, mi s-a propus și mie să scriu *lieder* pe versurile celor care au instituit ... aberațiile (totuși, altfel sunt imposibil de calificat) despre opere „pentru totdeauna neînțelese”. Încă nu știam nimic din toate astea, și dacă nu am onorat propunerea, este pentru că m-am împiedicat de cuvântul *lied*. Am întrebat și eu: „De ce să scriu *lieder*? Aceasta au făcut-o nemții.”

Cred că altceva înseamnă noțiunea de **spirit modern** în artă și alta trebuie să fie motivația unui compozitor postmodern, atunci când se află în fața *foii curate de note*.

3. PREMIZE PENTRU SEMANTICA MUZICII

Cred că se poate afirma cu certitudine că omul s-a folosit de disponibilitățile semantice ale sunetelor încă înainte de a se fi detașat de restul lumii ca o specie aparte, începând să comunice prin intermediul lor înainte de a-și elabora limba vorbită.

Iată câteva exemple deosebit de explicite, deoarece sunt din realitate:

Mi s-a întâmplat să văd un film despre doi pui de leopard, rămași orfani pe când încă nu apucaseră să învețe nimic de la părinții lor leoparzi. Având instinctul înăscut de vânători și văzând într-o zi un rinocer, micii „pisici” au purces să-l „vâneze”. Stăpânul lor adoptiv – cercetător din savană – în disperare de cauză, și-a amintit că în asemenea situații mamele leopard emit niște **sunete grave**, nazale (gen „hm!”), prin care își avertizează puii de un iminent pericol. Procedeu a funcționat: imitând asemenea sunete, cercetătorul a reușit să determine puii de leopard să se retragă. Este important – de ce sunete **grave**? Simplu: asemenea sunete pot fi emise de corpuri sonore **mari**, ce le-ar putea pune viața în pericol. Să ne amintim, de exemplu, corzile grave ale pianului ori ale contrabasului, coloana sonoră a tubei ori a contrafagotului – acestea sunt de dimensiuni mari, tot așa cum sunt și corzile vocale ale unui leu, care emit un răget în **grav**, ce ar putea băga „frica-n oase” oricui. În schimb, nimeni nu se va

speria de chițcăitul acut al corzilor vocale ale unui șoricel, deoarece, mic fiind, nu prezintă pericol pentru viața noastră¹⁶.

Un simplu exercițiu de imaginație ne-ar permite să înțelegem că și omul primordial proceda în mod analog, comunicând prin sunete asemeni leoparzilor menționați mai sus – fapt cu consecințe directe pentru devenirea ulterioară a artei sunetelor, ca formă de comunicare.

În Ciuciuleni, localitatea mea de baștină, ciobanul mergea dimineța de-a lungul capătului de sat în care trăiam noi, anunțând lumea cu cornul de berbec să dea oile la păscut. Auzindu-l de departe, sătenii deschideau porțile și animalele se alăturau ciurdei, pentru a merge la pășune. Seara, când ciobanul semnaliza întoarcerea, la auzul aceluiași corn, lumea deschidea porțile și animalele intrau la locurile lor. Sătenii nici nu-l numeau *semnal*; îi spuneau *tutuit* de corn, deoarece era un anunț pe un singur sunet ritmat. Important este că funcționa comunicarea, și asta, deoarece așa era **convenția** (înțelegerea!).

Precum se va vedea, în muzică, investiția semantică a sonorului se face tot în baza elementului de **convenție** – **cel mai important element** pentru funcționarea mecanismului comunicării muzicale.

Altădată, la o competiție internațională de haltere, am observat cum antrenorul își pregătea psihologic discipola, înainte de a o scoate pe podium. Desigur, nu am înțeles nimic din limba lor chineză, dar la sfârșit maestrul i-a spus viitoarei campioane

¹⁶ De remarcat că orice viețuitoare, inclusiv omul, evaluează realitatea înconjurătoare prin prisma importanței sau a pericolului pentru existența sa.

un „**hî!**” scurt și decis, în *fortissimo*, care a mobilizat-o să ridice circa 200 kg.

Cred că nu este nevoie să fii compozitor sau muzicolog, pentru a înțelege încărcătura semantică a acestui (!) **sunet**.

La orele de semantica muzicii, i-am întrebat odată pe cei prezenți de ce cred că toaca la biserică se bate în *accelerando*. Nimeni nu a putut răspunde – nici chiar studenții implicați în serviciul divin cu această funcție (să bată toaca). Voi remarca însă că în semnalul de toacă, accelerarea ritmică are o încărcătură semantică esențială. *Accelerando*-ul parcă ne spune, parcă ne îndeamnă:

1. **grăbiți-vă**, cei care vreți să participați la Sfânta liturghie; ea deja începe!

2. **grăbiți-vă**, cei care nu veți merge la biserică; porniți postul de radio *Trinitas*, să participați și voi cumva!

3. **grăbiți-vă** și „lăsați lucrul din mână” toți ceilalți, deoarece e duminică și nu se lucrează, ci se meditează asupra celor rânduite. Altfel veți suferi, deoarece omul e făcut să alterneze efortul cu relaxarea!

Prin urmare, doar un simplu *accelerando* pe un ritm de toacă, cu investitura sa semantică, poate semnifica atâtea lucruri esențiale.

Ar fi greșit însă să considerăm că exemplele de mai sus caracterizează doar lumea primitivă cu limbajul ei de **semnalizare**/(comunicare) **sonoră**, ce a precedat graiului uman. Oricât de înalt ar fi nivelul civilizației actuale, acest limbaj se mai folosește încă și se va mai folosi cât lumea va fi lume. În această ordine de idei, iată doar două exemple:

Apelurile în telefonie mobilă se realizează prin semnalizare sonoră, la ora actuală reprezentând un fenomen generalizat; practic, ne vizează pe toți (la acest exemplu vom mai reveni).

La anumite intersecții, pe lângă semaforul vizual mai funcționează și unul auditiv (probabil, pentru nevăzători) – un aparat ce emite sunete scurte, într-un ritm cu valori egale. În ultimele secunde prevăzute pentru traversare, ritmul respectiv se accelerează, parcă spunând același lucru ca și semnalul de toacă: **grăbiți-vă**, deoarece au mai rămas câteva secunde.

Exemplele de mai sus sunt doar câteva, dintr-o infinitate de alte exemple relevante, în calitate de premise pentru semantica muzicii.

Precum se vede, realitatea înconjurătoare este plină de MUZICĂ; **toți o ascultă, dar puțini o aud!**¹⁷ De ce? În primul rând, deoarece contemporanii noștri nu au fost atenționați să gândească sonorul muzical în asemenea categorii, iar începătorii în arta sunetelor – compozitori și muzicologi – sunt trecuți pe pistă greșită și de sistemul actual de învățământ artistic, la care voi face referirile de rigoare la momentul oportun.

Din cele relatate până aici putem concluziona că, de la origini și până în actualitate, sunetul în viața omului a fost întotdeauna de importanță existențială; a îmbogățit viața și a ușurat existența unor întregi comunități umane. În anumite situații, chiar a contribuit la salvarea unor vieți omenești. Imaginați-vă că în noapte, când cel mai performant simț al omului – văzul – este redus la zero, doar auzul ne mai poate salva în fața unor pericole iminente.

¹⁷ O remarcă încă marele Asafiev.

După atâtea exemple de acest gen, ne putem imagina cât de **penibil** apare faptul că în mileniul III, în plin postmodernism, tocmai elita din vârful ierarhiei – compozitorii – își concep lucrările muzicale fără nici o intenționalitate (de a întruchipa, de a exprima ceva; de a comunica un conținut oarecare). Pun în pagină „obiecte sonore”¹⁸: sunete, acorduri, timbruri, mixturi, texturi ... doar ca **scop în sine**. Apoi se adună prin filarmonici și ascultă aceste elemente de limbaj, contemplând doar valoarea lor fizico-acustică, uitând că limbaj înseamnă „/.../ limbă, grai”.¹⁹ Școala rusă așa îi și spunea: **graiul muzical** (*музыкальная речь*). Poate nu era suficient de elegant; alambicat ori simandicos – nici atât. Era ceva „mai simplu ca mătura”, în schimb, cu o asemenea sintagmă viața omului devenea mai bogată.

Oricât de dureros ar fi adevărul despre lipsa de discernământ semantic a compozitorilor moderni structuraliști, oricât de penibilă ar fi evaluarea muzicii doar la nivelul datelor sale fizico-acustice – aceasta este realitatea.

În ceea ce privește mult trâmbițata teorie despre reducerea muzicii doar la condiția de **joc cu sunetele**, voi aminti mărturisirile cutremurătoare ale lui Dmitri Șostacovici despre condițiile în care și-a compus *Simfonia Nr. 7*, când fascismul german a blocat Leningradul pentru a-i desființa locuitorii prin înfometare: „Mi-au mâncat câinele, pisicile /.../ N-a mai rămas nimic de mâncare. Câini și pisici nu mai sunt.”²⁰ Iar în prefața la

¹⁸ Nereușită sintagmă – străină de muzică.

¹⁹ DEX

²⁰ Filmul – *Călătoria lui Șostacovici*, min. 33:02

Simfonia Nr. 8, găsim citate aceleași mărturisiri ale lui Șostacovici: „Războiul a ridicat tot pământul în picioare /.../ prin urmare, muzicienii ce nu se eschivează de la realitate, nu pot să se ocupe cu **jocul de-a sunetele** (subl. T. Ch.).”²¹ Numai contrapunând aceste cruzimi cu ideea jocului de-a sunetele, se poate vedea toată deșertăciunea acestei „teorii”, cu pretenție de modernism.

În concluzie, menționez că în fiecare an, la prima oră de *Semantica muzicii*, întreb studenții dacă li s-a întâmplat vreodată să asculte muzică și să nu înțeleagă despre „**ce**” era ea, și, deoarece sunt sincer cu dâșii, îmi răspund și ei cu sinceritate, mărturisindu-mi că **cel mai adesea** așa se și întâmplă – ascultă, dar nu înțeleg despre „**ce**” este. Vom vedea: nu au harul de a înțelege muzica, nu au fost învățați cum să o înțeleagă corect, ori poate nu au „**ce**” înțelege..?

²¹ „D. Șostacovici – *Opere alese*, volumul 4, Editura Muzîca, Moscova, 1981 *Din partea redacției*, p. 3”

4. LIMBAJUL MUZICAL. SEMNUL

În cartea sa *Teoria conținutului muzical*, Andrei Kudreașov menționează că „/.../ unul din cele mai vulnerabile locuri în raționamentele despre arta sunetelor ca sistem semiotic, ce îi determină pe cercetători (cel mai adesea, nemuzicieni) să nu dorească să considere muzica drept un sistem de semne, ca atare, este întrebarea, confuză încă și astăzi, despre concordanța între optica acceptată în semiotică, cu privire la **natura semnului** și **limitelor** sale și abordarea lui (a semnului n. T. Ch.) în limitele textului muzical continuu, legat”²². Pe această temă există o mulțime de teorii complexe și complicate, elaborate de semioticieni. În amănuntele teoriilor respective nu voi intra decât doar tangențial, deoarece studiul de față nu are drept scop inventarierea și evaluarea acestui gen de cercetări (cei interesați le pot accesa pe internet). Pentru domeniul nostru – muzica – este mai important ce spun specialiștii în domeniu.

Astfel, Valentina Holopova scrie tranșant: „Puțin probabil să mai trebuiască demonstrat astăzi că muzica este un sistem de semne și că sintagma «limbajul muzical» nu este o metaforă”²³. Cercetarea lui Andrei Kudreașov însă este de așa natură, încât îl obliga pe autor să demonstreze totuși (că **muzica este un limbaj** și **un sistem de semne**). Argumentarea sa se bazează pe faptul că pe parcursul ultimelor patru sute de ani de istorie a muzicii culte europene, limbajul muzical, sub mai multe aspecte, s-

²² Andrei Kudreașov, op. cit. p. 19.

²³ Valentina Holopova – Icon. Index. Simvol. Muzîkalnaia academia, 1997, Nr. 4, p. 159.

a constituit și se percepe ca fiind corelativ celui **verbal**. (În logică, corelative se numesc noțiunile, în care conținutul uneia este definit prin conținutul celeilalte: «cauza» și «efectul», ori «scopul» și «mijlocul».)

Datorită faptului că muzica se poate exprima nu numai prin abstracția numărului – continuă Kudreașov –, ci și prin **concrețetea cuvântului**, ea reprezintă un **limbaj**. Iar ca fenomen semiotic, necătând la întreaga sa specificitate, muzica este un **sistem de semne**, analog cu alte sisteme de semne și norme de «comportare» ale acestora.²⁴ Concluzia la care ajunge Andrei Kudreașov este adevărată. Voi aduce și eu câteva argumente întru susținerea ei.

Din perspectiva unui compozitor, demonstrația este mai justificată, pornind dinspre realizările **practice** spre generalizările **teoretice**. În acest fel, pornești de la ceva despre care știi din start că funcționează, asigurându-ți astfel în final concluzii cu valoare de adevăr.

Ca de obicei, voi opera și aici cu exemple din realitate: Dangățul de clopot de la biserică reprezintă un semnal sonor ce transmite comunității un mesaj (începutul ori sfârșitul *Sfintei Liturghii*, bunăoară). Dacă dangățul de clopot este un **semnal**, atunci, implicit, el este și un **SEMN**. O confirmă NODEX-ul: „**SEMNAL** ~e n. 1) **Semn** (subl. T. Ch.) convențional (acustic sau optic) prin care se transmite o informație la distanță”. Până aici totul este perfect: semiotic vorbind, sunetul poate îndeplini funcția de **semn**. Prin urmare, SUNETUL ESTE SEMN. O mai

²⁴ Andrei Kudreașov, *op cit.*, p. 19.

confirmă și ceilalți termeni din aceeași paradigmă: *semnificație*, *semantică*, *înseamnă* ș. a.

Acum să vedem ce reprezintă **în esență** semnul.

*Semnul „este ceva care ține loc de ceva pentru cineva”*²⁵. Deosebit de valoroasă definiție pentru definirea și elucidarea conținutului muzical, deoarece presupune *ceva mai mult* decât datele fizico-acustice ale *opus*-ului (semnificațiile lui, concepția etc.). Este o definiție cu valoare de adevăr; la ea vom mai reveni.

Că există și creații muzicale în care sunetele nu ar putea fi considerate semne, deoarece nefiind investite cu nici o semnificație nu semnifică nimic, este o altă discuție (mă refer, desigur, la lucrări de orientare avangardistă din secolul al XX-lea). Această problematică o vom aborda într-un capitol aparte.

În legătură cu haosul din muzica secolului al XX-lea, mă gândesc de multe ori la armată, de exemplu, unde semnalele muzicale funcționează ireproșabil. După *Deșteptarea*, bunăoară, nimeni nu mai lenevește în așternut; la fel, după *Stingerea*, nimeni nu mai umblă ca un lunatec în afara dormitorului. Cât de mult contează totuși ordinea, responsabilitatea; în creativitate, chiar sfințenia!

Profesia de compozitor trebuie să fie, dacă nu militarie, cel puțin călugărie; numai așa poate funcționa *legea lucrului bine făcut*. Dincolo de oricare alte date, există aici un aspect pentru care putem doar regreta că așa ceva se întâmplă numai în armată. Acum, cu valorile democratice, când fiecare este liber să afirme ce vrea, permiteți-mi să spun și eu că pentru viața artistică

²⁵ Ch. Peirce. Citat preluat din *Dicționar de termeni muzicali* p. 435.

civilă a secolului al XX-lea s-ar potrivi mai bine proverbul rusesc: *Nebunii nu cad sub incidența legii*, și când îl invoc, am în vedere nu atât persoane în speță, cât ceea ce au afirmat sau au făcut unele persoane **întregi la minte**.

Dar să trecem de la dangătul de clopot, ca o premisă pentru semantica muzicii, la dangătul de clopot ca un element de limbaj muzical; bunăoară, cel utilizat de Rodion Șcedrin în scena ghicitudinii din *Carmen suita*. Am ales special un exemplu din muzica de balet, deoarece are și un subiect pe care îl cunosc foarte mulți cititori; în acest mod, explicitarea nu lasă loc pentru dubii.

Știind că situația muzicală în care se produce dangătul de clopot poate fi ori la biserică, ori la cimitir este ușor de înțeles încărcătura lui semantică, indiferent de oricare alte date. Reperul 106 al partiturii corespunde momentului extragerii celei de a treia cărți în procesul ghicitudinii. În acest moment **clopotele** tubulare intonează un septacord micșorat descendent, la unison cu cvintetul cordofonelor. De la articularea în *non vibrato* a cordofonelor se degajă o răceală și un *psihologism interiorizat* care dă fiori. Faza (în *crescendo*) sfârșește cu un *glissando* în *fortissimo* pe toată clopotnița; ca un *cluster* de clopote. În plus, muzica ce urmează este marcată de elemente evidente de marș funebru. Prin urmare, fără să cunoaștem simbolistica ghicitudinii în cărți, ne putem da seama că cea de a treia carte simboliza moartea (sau mormântul). Iată, astfel sunetele muzicale (semiotic vorbind) sunt semne care semnifică, adică reprezintă elemente de limbaj. Concluzia: muzica este 1) un **sistem de semne** și 2) un **limbaj de comunicare**. Aceasta este demonstrația; mi se pare simplu și de demonstrat, și de înțeles.

Știind cât de mare este puterea exemplului, voi mai elucida câteva momente din *Carmen suitea*, lucrare în care eminemamente orice eveniment sonor are o profundă motivație semantică. Aceasta, probabil, deoarece pentru creatori de talia lui Rodion Șcedrin ori Maia Plisețcaia (soția sa) – cea mai mare balerină a tuturor timpurilor(!), pentru care, de fapt, a fost concepută lucrarea – cuvintele simandicoase ori savant-lâcurile tehnice nu mai au nici o importanță. Singurul lucru care contează este mesajul muzical, cât mai **esențial** și comunicarea sa, cât mai **eficientă**.

Atenționez cititorii și aici că tot ce urmează în continuare, nu este decât structuralism, deoarece vizează modul de organizare interioară a discursului (discurs la propriu!).

Habanera, cu care debutează *Carmen suitea*, este expusă la clopote, făcând astfel trimitere la destinul tragic al protagonistei, ce va sfârși cu drumul la cimitir. Reluarea exactă a *Introducerii* în finalul suitei vine ca o confirmare a acestui mesaj muzical.

Firul melodic al *Habanerei* se frânge de două ori. Pe parcursul lucrării el se va frânge și în cazul altor teme (în repetate rânduri!), aceasta trimițând la ideea că așa se va frânge și firul vieții protagonistei.

Al doilea motiv al *Habanerei* – cel cromatic (reperul 1) – este expus la cordofone după modelul *Simfoniei Nr. 7* de Șostacovici: viorile prime și cele secunde la unison; fiecare partidă *divissi* – jumătate *pizzicato* și jumătate *col legno*.

În legătură cu *Leningrădeana* menționez că într-o asemenea mixtură timbrală este greu de identificat cine și ce cântă, în-

truchipând astfel necunoscutul (la *Leningrădeana* și tema *inva-ziei* vom mai reveni). Exact așa e și în cazul de față: Carmen reprezintă un caracter atât de complex, încât va rămâne o veșnică necunoscută, oricât de mult a fost completat originalul lui Prosper Mérimé de către George Bizet, Rodion Șcedrin ș. a. Complexitatea remarcată începe de la etosul unei femei de cea mai joasă speță, care (în operă – regia lui Herbert von Karajan) ascunde un obiect în lenjeria intimă de sub fusta țipător colorată, dar în *Carmen* *suita* se ridică până la altitudinea unui lirism ce o situează alături cu îngerii din ceruri. Această puritate este concretizată aici prin timbrul celest al vibrafonului, cu *vibrato*-ul său cosmic.

Momentul morții eroinei este întruchipat de zgomotul năucitor al percuției: ca în scenele cinematografice unde inculpatul este dus la ghilotină pe ultima sută de metri (reperul 139).

Această imagine muzicală finalizează cu cel mai grav sunet al contrabasului (un contrabas *solo*, *con sordino*, oarecum macabru în acest registru subgrav). Deci, mai jos decât atât nu se poate: ***fundul mormântului***.

În asemenea circumstanțe semantice, cu totul deosebit este utilizată prima temă din uvertura lui Bizet. După ce tema face subiectul unui *fugato*, puțin cam „aiuristic” (parcă e o scenă macabră din lumea cealaltă), ea apare la marimbă, cu sunetele sale seci ca nucile. Acest caracter, oarecum „țocănitor”, este amplificat de faptul că și acompaniamentul este încredințat tot marimbei, la care cântă doi interpreți, ca în cazul unei piese de pian la patru mâini. Momentul dat reprezintă *solo*-ul „Celei cu coasa” – Scheletica! – pentru care sunetele seci, scheletice, ale marim-

bei sunt perfect adecvate. Astfel, Rodion Șcedrin desemantizează și resemantizează această temă, de ce nu am spune – genial.

Dar subliniez într-un mod cu totul special că muzica poate „vorbi” atât de explicit numai pentru ascultătorii ce cunosc în prealabil codul semantic al lucrării.

Acum, după ce am demonstrat că muzica este un sistem de semne, să punem în definiția abstractă a semnului (în paranteze) noțiunile concrete:

Semnul este *ceva* (un sunet, o combinație de sunete), care ține loc de *ceva* (de un mesaj) pentru *cineva* (pentru ascultători). Iată că toate s-au așezat perfect și în muzică; exact cum funcționează lucrurile în realitate. Cred că acum fiecare poate înțelege ce am în vedere prin sintagma *muzica din note*.

Astfel, investitura semantică reprezintă ***realitatea existentă sau imaginară la care face trimitere unitatea indivizibilă dintre semnificant și semnificat***. Folosesc încă odată sintagmele lui Andrei Kudreașov, să rămână în memoria cititorilor, deoarece sunt deosebit de reușite.

După audiția unei asemenea capodopere, nu ne rămâne decât să regretăm că muzica cultă europeană a ultimilor 150 de ani a urmat, în principal, direcția structuralismului fizico-acustic. Astăzi muzica cultă merge în această direcție pe întregul mapamond și, probabil, în totalitate. Păcat.

Revenind la arta sunetelor ca sistem de semne și formă de comunicare, o altă problemă spinoasă din punct de vedere semiotic ar reprezenta-o întrebarea: ce trebuie considerat cea mai mică **unitate-semn** și cea mai mare, ca dimensiune temporală, în muzică – un sunet izolat..? o celulă..? un motiv..? Consider că

în muzică numărul sunetelor nu este relevant. Un criteriu ar fi **unitatea de imagine muzicală** a semnificatului. Altfel spus – totalitatea elementelor de care are nevoie imaginea muzicală pentru a fi un fenomen artistic împlinit, suficient sieși.

De exemplu, în cazul tragismului din finalul *Simfoniei Nr. 6 (Patetica)* de P. I. Ceaikovski o singură lovitură de *tam-tam* „spune” atât de mult; în cazul *Simfoniei Nr. 5* de Beethoven, pentru motivul *Destinului* sunt suficiente patru sunete; pentru imaginea muzicală a *Piticului* din *Tablourile dintr-o expoziție* de M. P. Musorgski e suficient un motiv laconic din șapte note (cred că nimănui nu i-ar trece prin minte să caracterizeze *Piticul* cu o temă de largă respirație simfonică) s. a. m. d.

Acesta este specificul comunicării muzicale, așa funcționează ea; nu trebuie să facem paralelisme *forțate* între limbajul muzical și cel vorbit.

Mai rar, dar totuși și limba vorbită se confruntă cu problema dimensiunii unității semantice. La capitolul *semnificație*, de exemplu, NODEX-ul scrie: „Conținut semantic al unui **cu-vânt** al unei **forme gramaticale** sau al unei **construcții** (subl. T. Ch.)”. Deci, unitatea de conținut în limba vorbită poate fi și cuvântul, dar și alte forme gramaticale ce îl depășesc ca dimensiune. Despre cele două limbaje însă vom discuta pe larg în capitolul următor.

5. LIMBAJUL MUZICAL ȘI LIMBA VORBITĂ

Între limbajul muzical și limba vorbită există similitudini și diferențe. În contextul studiului de față interesează, mai ales, similitudinile, deoarece reprezintă **fundamentul comun** pe care aceste limbaje funcționează.

Cel mai explicit limbaj de comunicare interumană este, indiscutabil, limba vorbită. Despre ea se afirmă că este concretă și deci explicită, în timp ce limbajul muzical se consideră a fi convențional și echivoc. Într-adevăr, muzica nu poate spune lucruri de genul: *doi ori doi fac patru*. Nici nu e legitim să cerem așa ceva de la ea – asta o face aritmetica –, în schimb știm că muzica poate colora **emoțional** acest mesaj. Totodată, vom observa că și la nivelul limbii vorbite se produce o anumită colorare emoțională.²⁶ De exemplu, mesajul de mai sus, bunica îl va spune nepoțelului ei cu **intonații ondulate**, plastice, articulându-l **duios**, într-un registru mediu și **cald**: „Scumpel, doi ori doi fac patru; ține minte ce-ți spune bunica” – și o va repeta, fără să se supere, ori de câte ori va fi nevoie. Tata, dimpotrivă, îl va articula **scurt, autoritar**, cu un **timbru** mai **aspru**, cu câțiva **decibeli în plus** și cu intonații parcă cioplite în piatră: „Bă! Doi ori doi fac patru; bagă în cap ce-ți spun, să nu-ți mai repet a doua oară!”. În plus, bunica îl va spune *affettuoso* și *ma legato*; tata,

²⁶ „Cuvântul /.../ întotdeauna este de natură ambivalentă: «coagulează» în sine /.../ și patosul intonațional, și logusul abstract-rațional; poate fi și expresiv emoțional, și profund simbolic”. Andrei Kudreașov *op. cit.*, p. 63.

dimpotrivă – *marcato* și *un poco staccato*. Cred că oricine aude deja și elemente de muzică în dialogurile de mai sus.²⁷

Acum imaginați-vă că aceste dialoguri (la care ați fi asistat) s-au produs într-o limbă necunoscută domniilor voastre – vi-etnameza, de exemplu. Ce ați fi înțeles? Probabil, unii vor spune: „Nimic!”, ceea ce nu-i chiar așa; stratul **emoțional** al mesajului îl veți înțelege oarecum, deoarece, muzicieni fiind, cunoașteți ceva despre el. Nu veți înțelege însă nimic din mesajul propriu-zis, pentru că nu cunoașteți acea limbă ori, mai exact, setul de **convenții** asupra repertoriului ei lexical²⁸.

Exact la fel se întâmplă și în arta sunetelor. Când ascultăm o lucrare fără să-i cunoaștem codul semantic, noi percepem numai **stratul emoțional** al conținutului ei, nu și conținutul **în întregime**. În continuare, vom vedea de ce se întâmplă așa.

Acum voi atenționa asupra unui lucru capital, și anume că **limba „vie”** (cea vorbită!) nu este nimic altceva decât **sunet**. Este adevărat că mecanismul combinării sunetelor pentru obținerea unor entități semantice, în limba vorbită diferă de cel al limbajului muzical, dar aceasta ține de particularul problemei. Generalul constă în faptul că ambele limbaje se bazează pe același fundament – **ELEMENTUL DE CONVENȚIE** – și acesta este un lucru capital.

În cele ce urmează, se va vedea încă mai clar că **limba vorbită este convențională, exact în aceeași măsură ca și limbajul muzical**. E adevărat că atunci când spunem cuvântul *masă*

²⁷ Doar în cazul persoanelor bolnave mintal (debile) intonațiile nu sunt adecvate conținutului semantic al cuvintelor.

²⁸ *DEX*-ul unei limbi tocmai asta și este – un set de **convenții** asupra repertoriului lexical al acelei limbi.

(de exemplu), limba vorbită se referă la ceva fără echivoc: mobila pe care se scrie/se mănâncă. Totodată – atenție! – această combinație de **sunete** numai românilor le simbolizează mobila respectivă; rușii o numesc *stol*, englezii – *table*, turcii – *kitle* ș. a. m. d. Exemplul de față este suficient și deosebit de concludent, pentru demonstrarea faptului că și limba vorbită este convențională. Că obiectul *masă* în diferite spații etno-geografice se numește diferit, este tocmai din cauza că în aceste spații etno-geografice s-au stabilit **convenții diferite** asupra acestui termen.²⁹ Chiar mai mult: fără elementul de **convenție socială**, comunicarea interumană nu ar funcționa nici chiar în interiorul aceleiași comunități etno-geografice.

Precum am văzut deja, la nivelul elementului de convenție, limbajul muzical și limba vorbită se situează pe aceeași treaptă, iar: „Pe aceeași treaptă, fundamentul clasificării trebuie să fie unic.”³⁰ Astfel, însăși logica ne **legitimează** să facem analogii și comparații între limba vorbită și limbajul muzical, ceea ce este deosebit de profitabil. Deci, putem afirma că **elementul de convenție este definitoriu** în ecuația cu investiția seman-

²⁹ În esență, în oricare limbă, orice obiect poate fi numit cu orice cuvânt și invers: în orice cuvânt deja existent, s-ar putea pune oricare alt sens, pentru aceasta, participanții la comunicare trebuie doar să **convină** anterior. O confirmă și faptul că în majoritatea limbilor de pe glob, o mulțime de cuvinte sunt polisemantice – au mai multe sensuri, înțelesuri.

³⁰ Petre Bieltz – *Logica*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A. – București, 1994, p. 32.

tică în muzică. El „trage atât de mult la cântar”, încât este imposibil de supraestimat; pe el se poate edifica întregul eșafodaj științific în materie de semantică, și nu numai a muzicii.

Ne aflăm într-unul din momentele cruciale ale cercetării. Deci să aprofundăm demersul, pe această direcție de idei.

Cu tot caracterul ei concret, în anumite situații (mai ales în jurisprudență) și în cazul limbii vorbite se operează precizări asupra **volumului semantic al cuvintelor**. Iată un exemplu de rutină; primul care mi-a căzut la îndemână:

În *Legea securității și sănătății în muncă*, Art. 2 specifică: „accident colectiv – accidentul în care au fost accidentate cel puțin 3 persoane, în același timp și din aceleași cauze, în cadrul aceluiași eveniment”. Prin urmare, dacă un accident colectiv nu întrunește tot acest ansamblu de circumstanțe, nu poate fi calificat ca atare. Cu toate că definitul conține termeni clari oricui, fără aceste **convenții**, cei implicați nu ar fi putut comunica și nici funcționa.

Prin urmare, fără elementul de **convenție socială**, comunitatea umană nu ar putea **comunica** nici chiar prin intermediul limbii vorbite, cu atât mai puțin prin muzică.

E adevărat că între cele două limbaje există și diferențe, care își pun și ele amprenta asupra specificului comunicării: limba vorbită operează cu noțiuni, fiind un limbaj noțional și referențial, în timp ce limbajul muzical operează cu sunete, fiind unul emoțional și descriptiv(/imitativ). **Descriptivismul**, atât de blamat până acum, își are rostul său în muzică. În cazul lui, limbajul muzical se apropie de caracterul *obiectual* al referentului

sau fenomenului la care se referă. Iată câteva exemple din propria experiență componistică, întrucât cercetarea tocmai la acestea se referă:

1. Cadența viorii cu ciripiturile, din *Dacofonia Nr. 2*, ca semnificare a ciocârliei, nu are nevoie de comentariu verbal al funcției semantice și dramaturgice cu care este investită (*Daciana* este prefăcută în pasăre).

2. Formula ritmică de galop a copitelor cailor – în fantezia rustică *Prin Voloseni* – redată la cutiuța de lemn(/castaniete), atât timbral, cât și ritmic, este aida fenomenului sonor la care se referă: o galopadă printr-o vale, numită *Voloseni*.

3. Urletul de câine „a mort”, din poemul *Miorița*, ca simbolizare a morții (...) E adevărat – nu toți au avut ocazia să-l audă, dar cei care vor fi treziți măcar odată „în puterea nopții” de un astfel de urlet, le va „îngheța sângele în vene”, simțind prin preajmă prezența „Celei cu coasa”.

4. Cucuveaua – *Pasărea nopții* – în *Ecouri carpatine*, pentru redarea înnoptării. Cucuveaua cântă numai noaptea, de aceea cântecul ei nu-ți permite să-ți imaginezi revărsatul zorilor ori amiaza zilei, de exemplu.

Prin urmare, toate aceste elemente de descriptivism muzical sunt atât de explicite semantic, încât nu mai au nevoie de raționalizări verbale. Ca elemente de limbaj muzical, ele sunt chiar mai *obiectuale* decât echivalențele verbale ale fenomenelor pe care le semnifică. Într-adevăr: ce reprezintă sintagma *cântecul păsărilor*, de exemplu, ori chiar onomatopeea *cip-cirip*? Niște „cuvinte”, ori o echivalență „palidă” a cântului ciocârliei. Pe când, disponibilitățile viorii de a întruchipa *Pasărea dimineții*

– Ciocârlia „în recital” – se apropie cu multă fidelitate de obiectul semnificat, reprezentând o adevărată minune, ce a fascinat ascultătorii în repetate rânduri. Prin urmare, când sunt posibile, elementele descriptive pot aduce o contribuție semantică deosebit de concludentă pentru înțelegerea stratului **ideatic** al sensului muzical, și tocmai în aceasta constă valoarea lor.

Spre a nu lăsa loc pentru dubii și interpretări greșite asupra lucrărilor la care m-am referit – voi atenționa că elementele de descriptivism enumerate mai sus nu reprezintă partea esențială a mesajului muzical, ci mai mult, elementele de **context** ale acestuia. Esența o reprezintă **ideile** încifrate în mesaj – idei pe care cititorul le poate găsi **descifrate** în analizele/codurile semantice din partea a doua a studiului. Dar ca elemente de limbaj, elementele descriptive, imitative, aduc întotdeauna un plus de date semantice, reprezentând tocmai acele date ce sporesc gradul de adecvare a sonorului la **concepția muzicală**, făcând **mai credibilă** convenția cu ascultătorii.

În legătură cu esența conținutului muzical și cu elementele sale de context, țin să menționez că arta sunetelor dispune de un vast potențial semantic, fiindu-i accesibile atât realitatea **obiectelor materiale**, realitatea **trăirilor sentimentale** cât și realitatea **ideilor umane**. În afara unor astfel de **realități** – ca modele semantice pentru muzică – nici nu ne putem imagina conținutul muzical, întrucât în afara realității nu există nimic.

În principiu, și Andrei Kudreașov remarcă același volum al semanticii muzicale, folosind triada devenită deja clasică:

„/.../ realitatea emoțională – semnul-icon, obiectuală – semnul-index, noțional-ideatică – semnul-simbol”.³¹

Voi mai cita din *Teoria conținutului muzical* de Andrei Kudreașov, întrucât este cercetarea de referință în domeniu. În această carte, autorul abordează muzica cultă occidentală a ultimelor patru secole prin prisma **conținutului muzical**. Despre valoarea ei vorbește și faptul că a fost aprobată de către Ministerul Culturii al Federației Ruse și recomandată drept disciplină **obligatorie** în toate instituțiile de învățământ muzical din Rusia. Trebuie să recunoaștem că e ceva de-a dreptul extraordinar – să cunoști asemenea materie încă din liceu, și apoi să o aprofundezi la nivel universitar.

Ajunși la finalul capitolului *Limbajul muzical și limba vorbită*, vom concluziona că, indiferent de diferențe, fundamentul comun pe care funcționează ambele limbaje este **elementul de convenție**. Chiar mai larg: elementul de convenție este temelia **tuturor limbajelor**, de unde s-a și născut dictonul – TOTUL ESTE CONVENȚIE. Numai în baza convenției sociale, fenomenele reale și obiectele materiale devin învestite cu semnificație și funcție comunicativă.

Aici se află ESENȚA și, totodată, MAGISTRALA posibilităților muzicii de a **comunica** prin **învestitura semantică** a sonorului ei.

Toate acestea însă vor face obiectul de studiu al capitolului următor.

³¹ Andrei Kudreașov, *op. cit.* p. 37.

6. CODUL SEMANTIC ȘI ELEMENTUL DE CONVENȚIE

La capitolul *cod*, *DEX*-ul scrie: „Sistem de semne sau de semnale **convenționale** care servește la transmiterea unui **mesaj**, a unei **comunicări** (subl. T. Ch.)”. Comunicarea printr-un cod este posibilă numai în baza unei **convenții** prealabile, pe care trebuie s-o cunoască și emițătorul, și receptorul (ca în cazul alfabetului *Morse*, despre care scriam în capitolul 2 – *Preliminarii*), altfel comunicarea este imposibilă.

Ne apropiem de esența problemei.

Nu trebuie să ne imaginăm că o **convenție** se face doar în practica judiciară sau în fața notarului. În realitate lucrurile sunt simple și **firești**, convențiile între participanții la comunicare stabilindu-se la tot pasul și din cea mai fragedă pruncie. Exemplele „din viață” sunt, ca întotdeauna, deosebit de explicite.

Doi tineri părinți îmi mărturiseau, cu legitimă bucurie, că pruncul lor a început să vorbească:

- A spus deja primul cuvânt!
- „Mama”?
- Nu.
- „Tata”?
- Nu.
- Dar ce cuvânt a spus?
- A spus „brân!”
- Și ce înseamnă „brân”?

- „Brân” înseamnă să ieșim afară cu mașina; „brân” înseamnă să pornim calculatorul; să pornim muzica pentru că el vrea să danseze ș. a.

Cu alte cuvinte, pentru *Dănuț* și părinții lui, „brân!” înseamnă – „Pornim!”, și comunicarea funcționează perfect (indiferent de ce ar spune *DEX*-ul și Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”), pentru că așa au **convenit** ei. A conveni înseamnă tocmai „A încheia o convenție.”³²

Desigur, este nostim că e o convenție impusă „de jos în sus”, dar, în ceea ce ne interesează aici, important este cât de **adecvat** a ales piciul cuvântul (**sunetele!**). Adecvarea făcută de Dănuț îmi amintește că la vârsta cea mai fragedă, majoritatea copiilor folosesc tocmai echivalența „Brân!” pentru „a porni” (o mașină-jucărie, o trotinetă etc.). Lucru important pentru ceea ce interesează aici, deoarece a coda înseamnă tocmai a investi ceva cu semnificație „ /.../ **potrivit echivalențelor** stabilite într-un cod (subl. T. Ch.)”.³³ În muzică, aceasta ar însemna ajustarea **echivalențelor** sonorului la idee, la concepția muzicală.

E timpul deja să facem o „modulație” nemijlocită către arta sunetelor.

Cum se uită la ploaie omul simplu (eventualul ascultător), și cum se uită la același fenomen un compozitor, care intenționează să realizeze imaginea muzicală a ploii?

Primul se gândește să nu-și uite acasă umbrela, să-și ia neapărat treniul, iar pantofii să nu fie (tocmai cei) găuriți la talpă.

³² *DEX '98 (1998).*

³³ *DEX '98 (1998).*

Compozitorul se uită altfel. Pentru intențiile sale creatoare contează alte lucruri:

Plouă mărunț și des? – deci va avea nevoie, probabil, de o textură în *piano* și într-un registru puțin mai acut, decât cel mediu; poate cordofonele, *con sordini*, într-un amplitud *divisi*: o parte în *legato*, altă parte în *non legato*; o parte în *pizzicato*, altă parte *col legno*; aleatorica ar putea da mare randament ...

Picură din streșină cu stropi mari și rar? – deci are deja câteva intonații (într-un registru nu prea acut), un ritm, un *tempo* și (în plus) poate un timbru mai special.

Burnițează molcom, mocănește, sau plouă torențial? – probabil că numărul de decibeli, în textura aleasă, va fi diferit pentru cele două cazuri, pentru cazul al doilea lărgindu-se puțin ambitusul texturii, agogica și dinamica.

Plouă liniștit și fără alte sunete complementare, ori furtunos, cu trăsnete și fulgere? Probabil pentru cazul al doilea vor fi implicate timpanele (pentru tunete), iar piculina, în *fortissimo* și în registrul supraacut (unde „strălucește ca fulgerul de pe cer”) – pentru fenomenul descărcărilor electrice.

Dacă ploaia ar ajunge până la inundații catastrofale, probabil, fără *glissando*-urile harpei nu ne-am descurca etc. etc.³⁴

Și aceasta reprezintă doar prima etapă de lucru, una groșieră. Să nu uităm că muzica este o artă **intonațională**; de abia de aici încolo începe greul: alegerea intonațiilor (iar intonațiile nu pot veni niciodată singure, ci împreună cu ritmul, cu timbrul...), finisarea la detaliu, lucrul la factura orchestrală (acesta

³⁴ Am ales acest exemplu din domeniul descriptivismului muzical, deoarece este explicit pentru oricine.

ia cel mai mult timp). Marele Enescu spunea că a compus opera *Oedip* în doar câteva zeci de zile, dar a terminat-o în câteva zeci de ani, și tot acest timp s-a consumat anume pentru finisarea și împlinirea facturilor orchestrale. În cazul unor lucrări muzicale, uneori se spune, și pe bună dreptate că „nu le ajunge factură”(adică au o factură deficitară).

Bunului meu profesor de compoziție, Solomon Moiseevici Lobel, îi plăcea să spună: „Compozitorul nu este o privighetoare care se urcă în pom și începe a ciripi; el întâi gândește, și abia apoi pune în pagină.” Așa este și în exemplul cu eventuala imagine muzicală a ploii. De cele mai multe ori însă se lucrează în paralel: gândind/simțind și, simultan, punând în pagină, dar în nici un caz, punând în pagină, „fără cap pe umeri”.

După această „modulație”, să trecem nemijlocit la *Codul semantic* și *elementul de convenție* în arta muzicală.

Exemplul *Simfoniei Nr. 7* de Dmitri Șostakovici este antologic, fiind deosebit de concludent. Pe lângă cuvântul – „Leningradskaia” („Leningrădeana”) – cu care a subintitulat-o, autorul ne-a lăsat și câteva mărturii deosebit de sugestive, referitoare la mesajul muzical al lucrării, mărturii din care reproduc aici câteva secvențe: „Simfonia mea este despre groaznicele evenimente din 1941 /.../ agresiunea fascismului german /.../ Expoziția părții întâi povestește despre viața pașnică a oamenilor. În dezvoltare intervine războiul /.../ Repriza este un marș funebru, sau mai exact un recviem despre jertfele masacrului. După recviem se produce un episod și mai tragic – întristarea e atât de mare, încât lacrimile sunt de prisos”. Ce cuvinte simple, exacte și adecvate: *marș funebru, recviem, întristare* – din ele răzbate MUZICĂ.

Subtitlul – „Leningrădeana” – împreună cu aceste mărturii ale compozitorului reprezintă, de fapt, **convenția socio-culturală** și, respectiv, **codul semantic** al *Simfoniei Nr. 7* de Șostakovici, pe care însăși autorul o considera „/.../una dintre cele mai inspirate lucrări/.../”³⁵ ale sale.

Important este că această optică asupra artei sunetelor a determinat mecanismul comunicării muzicale să funcționeze la fel de bine ca și în cazul *Simfoniei Nr. 4* de P. I. Ceaikovski. Ba chiar a funcționat mai bine, deoarece Șostakovici a putut beneficia deja de presă și radio-televiziune, ca mijloace colosale de mediatizare a codului semantic și a convenției sale cu ascultătorii. Astfel, *Leningrădeana* a devenit una dintre cele mai accesibile simfonii din istoria muzicii. Toți o înțeleg: și specialiștii, și neavizații – chiar dacă reprezintă o lucrare din secolul al XX-lea, cu gradul de complexitate ce o caracterizează.

În acest moment voi fi dur cu mine însumi, pentru că interesează adevărul:

Din mărturiile lui Șostakovici ce concluzii ar urma?

Că muzica nu ar fi în stare să spună ceva fără ajutorul cuvântului?

Că logosul poate spune mai multe decât muzica?

Nu. Singura concluzie corectă este că absolut în toate domeniile de activitate umană, inclusiv cel al muzicii, oamenii se folosesc **și** de cuvânt. Fiind implicată în toate domeniile, limba vorbită este aidoma sistemului de operare al calculatorului, care gestionează toate celelalte sisteme. Nu înțeleg de ce structurațiștii îi refuză muzicii, în mod forțat, dreptul de a beneficia și

³⁵ Filmul: *Călătoria lui Șostakovici*, minutul 31:23.

ea de o astfel de gestionare legitimă: „/.../ în muzică, **absolutitatea** și **autonomia** /.../ sînt condiționate de către forța ei proprie de exprimare cu sens, prin excluderea folosirii cuvîntului /.../, subl. T. Ch.”.³⁶ Gravă rătăcire, dar la *Fenomenologia muzicii* vom mai reveni.

Chiar și arta cuvîntului (poezia sau proza) are nevoie de comentarii verbale; altfel nu ar exista critica literară, ca domeniu. Iată un exemplu – un catren dintr-o poezie antologică de Grigore Vieru: *Ușoară, maică, ușoară / C-ai putea să mergi căl-când / Pe semințele ce zboară / Între ceruri și pămînt*. Ce vrea să „spună” acest prim rînd, cu adevărat **genial**? De ce ”**Ușoară, maică, ușoară**”(?), că doar nu face trimitere la un anumit număr de kilograme?

Cum procedează omul cînd nu înțelege un cuvînt? Se duce la *Sfîntul DEX*. În cazul dat însă poți doar să te *rogi la el: mult și bine*. Iată așa caracterul **univoc** al cuvîntului ne poate juca festa, întorcându-se uneori cu reversul său (în cazul de față, din fericire: super pozitiv).

De multe ori am probat cu studenții la orele de semantică, dacă măcar unul dintre ei poate înțelege sensul acestui rînd din prima lectură, dar nu a fost să fie vreunul. Prin 1988, intenționînd să folosesc și eu *Ușoară, maică, ușoară* în *Doinatoriu opus sacrum dacicum*, a trebuit să meditez luni în șir pînă i-am înțeles sensul. Las cititorii să-l înțeleagă și ei, fiecare pe cont propriu. Poate astfel vor conștientiza mai eficient această „nebie” cu SEMANTICA MUZICII – atît de necesară. Vă imaginați, dacă

³⁶ Constantin Bugeanu – *Fenomenologia muzicii*, în: *Dicționar de termeni muzicali*, col. 180.

este atât de dificilă înțelegerea sensului pentru cititori, în cazul limbajului verbal, cât de dificilă poate fi înțelegerea lui pentru ascultători, în cazul sonorului muzical?!

Revenind la autorul simfoniei *Leningrădeana* și la problematica acestui capitol, pentru o înțelegere mai profundă voi exemplifica și într-o ordine inversă de idei. Șostacovici a scris și el muzică fără nici o intenționalitate semantică (cine nu a scris așa ceva?!). Numai că Șostacovici a avut bunul simț să atenționeze, să spună acest lucru. Când a fost întrebat care este ideea operei *Nasul*, a răspuns: „Niciuna. Am compus-o așa, ca să mă distrez”³⁷. S-ar putea presupune, desigur, că asemenea mărturisire este doar jumătate adevăr, cealaltă jumătate fiind **modestie** (proverbiala modestie ce îl caracteriza). Dar iată că, în același film, Șostacovici mai face o mărturisire, de astă dată cât se poate de univocă: „La Ivanovo am compus un trio ce nu trebuie nimănui /.../ complet lipsit de conținut”³⁸ (în limba rusă – *bezsoдepжaтeлbнoстb*). Mărturisirea este atât de șocantă, încât traducătorului, probabil, i s-a părut incredibil, și a tradus: „complet lipsit de **valoare**”³⁹.

Incredibil, dar adevărat. Cine a ascultat *trio*-ul lui Șostacovici, n-ar putea spune că este lipsit de ... **valoare** ... în sensul structuralist al cuvântului; Șostacovici cunoștea foarte bine legile imanente de organizare a unui discurs sonor. E lipsit anume de investiție semantică, pe care autorul nu a operat-o; așa cum

³⁷ Filmul: *Călătoria lui Șostacovici*, minutul 13:30.

³⁸ Filmul: *Călătoria lui Șostacovici*, minutul 34:40.

³⁹ Că ascultătorii își pot imagina ... „ceva” ... ascultând acest trio, e altă problemă; Șostacovici mărturisește că nu a făcut nici o investiție semantică, ceea ce, precum se va vedea, este esențial.

se obișnuiește în muzicile de factură speculativă. Câți compozitori **moderni** însă au mai făcut asemenea mărturisiri? Cunoscut numai cazul lui Arvo Pärt, care și-a intitulat una din creațiile sale – *Tabula rasa* – tocmai pentru a sugera ascultătorilor că în lucrarea respectivă nu există vreo investiție semantică. În rest, compozitorii moderni și postmoderni „își acoperă goliciunea” cu structuralismul (fizico-acustic!). La momentul oportun, voi explica de ce adaug mereu între paranteze această sintagmă, când vine vorba despre structuralism.

Dmitri Șostacovici a scris 15 simfonii. Nici una însă nu a pătruns în sufletul marelui public precum *Leningrădeana*, și miracolul s-a produs tocmai pentru că autorul a dat ascultătorilor **codul semantic**, făcându-le cunoscută **convenția**.

De ce este de-a dreptul fascinant fenomenul *Petrică și lupul* de Serghei Prokofiev (?), mai ales când este ascultat pe la vârsta de 15-17 ani? De ce „**acel fior**” (cum îi spune lumea) în cazul basmului *Petrică și lupul* nu se uită tot restul vieții? De ce *Petrică și lupul* se cântă anual în toate filarmonicele din lume, care au stagiune specială pentru copii? De ce comunicarea muzicală, în cazul acestei lucrări dă **maximum de randament**? De ce?... De ce?... De ce?..

Simplu. În *Petrică și lupul*, Prokofiev dă nu numai convenția și codul, ci întreg **comentariul semantic** – imediat și punctual, pentru fiecare moment din lucrare. Astfel, micii ascultători stau cu o ureche pe sonorul muzical, iar cu cealaltă pe comentariul semantic, ascultându-le în paralel. De aceea este atât de fabulos, și comunicarea funcționează la un randament atât de mare. La orele de semantică, uneori îmi permit să procedez și eu

în mod similar: cu foarte puține cuvinte, să comentez momentele cruciale pe parcursul audiției. Este deosebit de eficient.

Basmul din *Petrică și lupul* nu înseamnă „program literar”, ci anume – **comentariu semantic**. Nu cunosc istoria creării lucrării, bănuiesc însă că nu a existat un program literar, anterior, scris de vreun scriitor (precum este cazul unor lucrări ca fantezia simfonică *Francesca da Rimini* ori uvertura-fantezie *Romeo și Julieta* de P. I. Ceaikovski, sau simfonia *Dante* ori simfonia *Faust* de Franz Liszt, de exemplu). Dimpotrivă, presupun că și basmul, și muzica au fost compuse ambele de Prokofiev, în paralel; poate muzica, așezându-se în pagină uneori puțin înaintea cuvântului.

În contrapondere cu toate întrebările puse pe marginea capodoperei lui Prokofiev, îmi mai permit una: De ce în stagiunile marilor filarmonici ale lumii nu este programată și muzica dodecafonică ori cea serială?⁴⁰

Simplu. Totalul dezinteres pentru conținutul muzical, pentru investiția semantică și concentrarea totală pe o anumită ordine interioară de organizare a discursului, adică pe structuralism (fizico-acustic!). „Acel fior” însă ia naștere din **muzică**, nu din calcule – dodecafonice, algebrice, probabilistice, stocastice etc. – prin care este substituită, de obicei, muzica din note în perioada modernă⁴¹. În loc să ne fi debarasat demult de asemenea fenomene, noi, dimpotrivă, le mai băgăm și în programele

⁴⁰ Nici chiar lucrările părintelui serialismului integral – Anton Webern! E un caz probat; astăzi se poate. Au existat curioși care s-au documentat pe internet.

⁴¹ Există note fără muzică în ele. Am demonstrat-o deja în studiul *Muzica românească de filiație ancestrală*, tipărit la Editura ARTES, 2006, p. 137.

școlare, în învățământul general. Astăzi! Când cei o sută de ani, profețiți de Arnold Schoenberg, s-au consumat deja. Îmi imaginez ce cred copiii; doar e mult mai plăcut să joci fotbal, de exemplu. Știm, în schimb, că față de *Petrică și lupul* au altă atitudine; deja știm și de ce.

În legătură cu declararea codului semantic și a elementului de convenție de către compozitor (bunăoară, mărturiile lui Șostacovici despre *Leningrădeana*), țin să menționez în mod cu totul special că acest fapt nu înseamnă substituirea mesajului muzical, propriu-zis, al lucrării. În schimb, are calitatea de a „pune ascultătorul pe poziția” de unde ar avea accesul cel mai direct la el (la mesajul **muzical**), mai ales pentru marele public, neinițiat în știința și arta sunetelor.

6.1. ELEMENTUL DE CONVENȚIE

Conform *DEX*-ului, convenția este o: „Înțelegere, acord între **două** sau **mai multe** /.../ persoane (subl. T. Ch.)”. Toate dicționarele consemnează condiția de bază pentru o convenție, faptul că în ea sunt implicate de la **două** persoane în sus – nu mai puțin! – ceea ce este deosebit de important. O convenție nu se poate face între un individ cu el însuși (vorbim, totuși, despre comunicare!); așa ceva ar putea exista doar în bancurile cu absurdități ori cu oameni bolnavi mintal. Prin urmare, convenția, prin **definiție**, e ceva **declarat**, de aceea compozitorul trebuie să o **declare**, în mod **obligatoriu**. Altfel nu poate exista ca atare, nici elementul de convenție, nici investitura cu sens muzical și (cu atât mai mult!) nici percepția muzicală (corectă) a ascultătorului. Dovadă sunt însăși lucrările în care convenția și codul au fost făcute publice, și tocmai de aceea mecanismul comunicării muzicale a funcționat perfect.

Este adevărat că noțiunea de convenție mai are o accepție: „(În artă) Înțelegere tacită de a admite unele procedee sau ficțiuni”⁴². Această accepție însă are **limitele sale**, foarte exacte, de altfel. Poate fi admis prin convenție **tacită** numai un procedeu(**semnificant**) cunoscut din lucrări anterioare „/.../ statornicit pe bază de experiență (mai mult sau mai puțin îndelungată)”⁴³. Așa sunt admise (tacit), de exemplu, unele formule re-

⁴² *DN (1986)*

⁴³ *NODEX (2002)*

torice din muzica bachiană, care s-au perpetuat pe parcursul istoriei muzicii până în contemporaneitate (și nu numai formulele retorice). Bunăoară, memorabila intonație de secundă descendentă *dureroasă*, de implorare, numită *suspiratio* = suspin, intonația **volitivă** de cvartă perfectă ascendentă, intonația **afirmativă** de cvintă perfectă descendentă ș. a.

Pot fi admise tacit citatele, deoarece au deja o investitură semantică precompozițională, operată anterior. De exemplu, leitmotivul destinului din *Inelul nibelungilor* de Richard Wagner, în calitate de citat, în finalul *Simfoniei Nr. 15* de Dmitri Șostakovici, de altfel, semnificativ pentru *ultima* simfonie a compozitorului.

Așadar, **convenția tacită** poate funcționa doar în cazul existenței unor investiții semantice anterioare. Însă când este cazul unor creații muzicale originale, în care datele semantice sunt puse într-o ecuație cu totul nouă, nemaîntâlnită, atunci convenția nu mai poate fi „**tacită**”.

Un exemplu concret va lămuri definitiv însemnătatea elementului de convenție în muzică.

Lucram la coloana sonoră a spectacolului *Amu cică era odată*, după basmul *Harap alb* de Ion Creangă. Una din imaginile muzicale, pe care intenționez să o realizez, necesita un ritm feroce. Din tot arsenalul orchestrei simfonice însă, nici un instrument metalic de percuție nu se potrivea. Talgerele, gongul, tam-tamul – toate produc sunete lungi, oarecum „împrăștiate”, iar imaginea muzicală despre care scriu avea nevoie de un sunet sacadat; „concret”, nu difuz. Până în ziua înregistrării muzicii nu am putut decide ce instrument voi folosi. Atunci însă, intrând în

studio am observat un set de țevi metalice, depozitate lângă pereți. Deodată parcă m-am luminat (în momente atât de stresante, instinctul muzical al compozitorului funcționează, probabil, la maxim). În disperare de cauză, am rugat personalul studioului să-mi aducă un ciocan. Am probat o țevă, și ... *Evrica!* Sunetul obținut întrunea caracteristicile necesare pentru scopul ce mi-l propusesem. Așa a fost înregistrată piesa respectivă: cu orchestra simfonică, în care setul de percuție a fost un ciocan de metal și o țevă de alimentare cu apă. Lui Iuri Alexandrovici Fortunatov – profesor de orchestrație (!) la Conservatorul din Moscova – i-a plăcut în mod deosebit, și de câte ori se ivea ocazia (în special la seminarele tinerilor compozitori de la Ivanovo) insista să scot la audiție și piesa „cu feronerie”, cum îi plăcea dânsului să-i spună. Atât muzica, precum și nepretențioasa ei istorioară făceau deliciul seminariștilor.

Acum să tragem și concluzia, care este una deosebit de relevantă.

Din punct de vedere fizico-acustic, nu există nici o diferență între sunetele produse prin acționarea unei țevi metalice cu un ciocan (de exemplu) – în **studioul** de înregistrări și pe **șanti-erul** de construcții. Din punct de vedere muzical-artistic însă, diferența între ele este maximă: Sunetul din partitura de note este un semnificant, investit cu o anumită încărcătură semantică și are un referent – fenomenul semnat, în timp ce zgomotele de pe șantier, nedispunând de asemenea date, nu sunt nimic altceva decât zgomote. Prin urmare, diferența dintre sunetul muzical și cel nemuzical o face, în esență, tocmai investitura semantică și elementul de **convenție**.

Același lucru se afirmă și în filmul *Cloud Atlas*: „Acum înțeleg. Granița dintre zgomot și sunet, convențiile”.⁴⁴ Acest citat reprezintă, nici mai mult, nici mai puțin, premisele pentru o nouă **definiție a sunetului muzical** – una dintre primele categorii cu care se confruntă începătorii în domeniu. Este o idee fundamentală care s-a postulat în literatură, cinematografie – domenii în care este imposibil să vorbești **nespunând** chiar nimic (în muzică, așa ceva se poate, deoarece este mai greu de observat).

Mai departe: categorii precum „semnificantul și semnificatul sunt absolut indivizibile și sub nici o formă nu pot fi gândite separat”⁴⁵, lucru cu profunde consecințe benefice pentru semantică, în general. „Anume în această (și numai în această!) mediere reciprocă și indivizibilă semnul are ieșire la realitate /.../, adică dispune de semnificație obiectivă (referent)”⁴⁶

Aici ne aflăm într-un moment crucial.

În calitate de semnificant, atât cuvântul vorbit, cât și sunetul muzical, semnifică (ceva) numai pentru receptorul care cunoaște convenția investiturii semantice, operată asupra fenomenului semnificat. Pentru ceilalți receptori, ce nu cunosc această convenție, orice cuvânt rostit ori sunet muzical este golit de orice conținut ideatic.

⁴⁴ Filmul *Cloud Atlas* (*Atlasul Norilor*), după romanul cu același nume al lui David Stephen Mitchell, laureat al Premiului Nobel. La minutul 2:00:28.

⁴⁵ Claude Hagège, L., *home de paroles*. Versiune în limba rusă, Editorial URSS, Moscova, 2003, pp. 95-96.

⁴⁶ Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 16.

În această ordine de idei, devine absolut imposibil de înțeles postulatul: „Sonorul muzical este **prin el însuși**, generator de sens, mediator de conștiință și purtător de semnificație (subl. T. Ch.)”.⁴⁷ Dar despre *Fenomenologia muzicii* vom discuta într-un capitol special.

În materie de comunicare, limitele competenței elementului de convenție sunt foarte vaste. Chiar mai mult – ele par a fi infinite, și absolute în sensul cel mai categoric al cuvântului. Imaginați-vă o telegramă cu următorul conținut: „Tanti Eliza ne-a vizitat la Berna. Se simte bine, numai că i s-a cam urât (...)”, din care destinatarul trebuia să înțeleagă: „Tratatul între Himmler și Dalles a demarat”.⁴⁸ Cu adevărat, limitele competenței elementului de convenție sunt nemărginite.

Precum se vede (**în principiu!**), o investiție semantică poate fi operată nu doar asupra limbajului muzical (fără de care acest limbaj nu-și are rostul), ci chiar și asupra limbajului verbal (care are deja o încărcătură semantică prealabilă): unele cuvinte pot fi desemantizate, resemantizate; ca în exemplul de mai sus.

Deci, să concluzionăm. De astă dată – pe baza limbii vorbite, deoarece așa este mai clar. În plus, vom concluziona în forma unei judecăți categorice, întrucât asemenea judecăți nu lasă loc pentru dubii:

*Ca semnificant, **orice cuvânt**, din **oricare limbă** de pe glob, reprezintă expresia unei **convenții** între membrii comunității care folosesc acea limbă.*

⁴⁷ Constantin Bugeanu: articolul *Fenomenologia muzicii*, în *Dicționar de termeni muzicali*, col. 179-180.

⁴⁸ Serialul televizat *Șaptesprezece clipe ale unei primăveri* (Семнадцать мгновений весны), episodul 8, minutul 51:14.

Pentru că ne referim la elementul cel mai important în materie de semantică, să întărim concluzia dată, formulând-o și în ordine inversă, dar la fel de categoric:

*Ca semnificant, **nici un cuvânt, din nici o limbă de pe glob, nu poate exista în afara elementului de convenție.***

Constatând acest adevăr fundamental despre **cuvântul** vorbit (cu semnificația sa univocă!), e ușor de înțeles că în domeniul artei sunetelor adevărul respectiv capătă dimensiuni **incomensurabil mai mari** (în muzică, elementul de convenție are o acoperire mult mai largă decât în cazul altor arte sau forme de comunicare).

Iată că am ajuns la cea mai sensibilă problemă a cercetării noastre. Pentru a o conștientiza cât mai complet, să facem un exercițiu de imaginație. De exemplu: o piesă muzicală cu caracter **static** (cuvântul cheie!), pentru un ascultător care nu cunoaște convenția asupra ei poate reprezenta și imaginea muzicală a Ceahlăului, și a unui **tablou** cu un păstor și turma sa, și a Sfînxului din munții Bucegi, întrucât caracterul **static** este elementul comun ce caracterizează toate aceste fenomene referente.⁴⁹ Desigur, un compozitor cu experiență în domeniul semanticii muzicii dispune de suficiente elemente de lexic muzical pentru a putea diferenția asemenea imagini sonore. Dar dincolo de oricare alte date, și înainte de toate, pentru aceasta există elementul de convenție; el face diferențierea.

Concluzia: Orice raționamente despre semantica muzicii pot fi corecte și legitime, numai ținând cont de două adevăruri

⁴⁹ De altfel, problema polisemanticii e specifică, într-o măsură mai mică, desigur, și limbii vorbite: foarte multe cuvinte au mai multe înțelesuri.

axiomatică, indiscutabile: 1) în materie de comunicare (în cazul oricărui limbaj) **totul este convenție** și 2) o convenție, prin definiție, e ceva **declarat** (am demonstrat deja). A ignora aceste axiome, **a subestima** cel mai important element în semantica muzicii – CONVENȚIA – ar însemna să greșim **regretabil de mult**.

Acesta este adevărul, pentru că în realitate așa funcționează comunicarea muzicală. Scriu aici despre adevăr în termeni concreți, nu în termeni filozofici (despre adevărul „absolut”). Mai departe însă, fiecare este liber să afirme ce vrea; *să vrei nu-i nociv* (spun ironic rușii).

6.2. AUTONOMIA LIMBAJULUI MUZICAL?!

Cât privește postulatul despre *autonomia limbajului muzical* și *imposibilitatea conversiei sale în logos*, este pe cât de adevărat, pe atât de **nelegitim**. Absolut toate limbajele – inclusiv limbajele celorlalte arte – se află în aceeași situație: **nu pot fi transformate în cuvânt**. Prin reducere la absurd, să ne imaginăm că într-o bună zi asemenea conversie ar deveni posibilă. Din acel moment, ar mai fi nevoie de arte? Sigur că nu, odată ce operele de artă ar putea fi „povestite” prin cuvinte. Artele însă, cu conținutul lor **nesubstituibil**, irepetabil, există din timpuri imemorabile, și asemenea realități nu pot fi ignorate; nu avem legitimitate pentru ignorarea **realității faptelor**. Prin urmare, problema conversiei, menționată în alineatul dat, este una pe care nu se cuvine nici să ne-o dorim ca posibilitate, nici să i-o reproșăm muzicii ca imposibilitate. Ea trebuie, pur și simplu, exclusă, ca un lucru ce nu duce nicăieri.

Să ne reamintim ce înseamnă, în esență, **semnul**. De astă dată voi cita din Sfântul Augustin, în traducerea lui Andrei Kudreașov (*op. cit.*, p. 14): „semnul (signum) este ceea ce se descoperă percepției senzoriale și pe sine, **și ceva din afara sa**”.⁵⁰ Deci, conținutul muzical nu înseamnă doar sonorul fizico-

⁵⁰ Iată și traducerea din engleză, mai sofisticată, desigur: „Un semn este ceva care ne determină să gândim despre ceva dincolo de impresia pe care lucrul însuși îl exercită asupra percepției noastre senzoriale”. *The Theory of Signs in St. Augustine's De doctrina christiana*, p. 11. Recomand cititorului să revină la versiunea lui Kudreașov (pentru a asigura continuitatea discursului).

acustic al *opus*-ului, ci **și ceva din afara sa** (o semnificație, o idee, de exemplu).

Speculația despre imposibilitatea conversiei limbajului muzical în cuvânt este camuflată în spatele unui adevăr **real**, și tocmai în aceasta constă gradul înalt de pericol pe care îl prezintă, de aceea voi mai insista asupra ei. De astă dată voi exemplifica chiar din poziția adversarilor conceptului de semantică al acestui studiu.

Există domenii în care definirea esenței lucrurilor prin cuvânt este mult mai dificilă decât în muzică; poate chiar – imposibilă. De exemplu: se poate oare explica, verbal, cum miroase o floare? Trandafirul, busuiocul ...? Eu nu m-aș încumeta să definesc așa ceva. Singura modalitate de a conștientiza fenomenul este contactul direct cu floarea, savurându-i nemijlocit mirosul. Ori: cum să-i explici cuiva ce gust are ananasul, bunăoară, altfel, decât să-i dai să guste dintr-un ananas? Așa e și în domeniul nostru. Singura cale de acces la muzică este **contactul direct** cu ea. **Audiția**. Mai ales experiența personală – **cântând-o** (dacă se poate). De aceea le repet studenților mereu: Muzica se învață de la ... **muzică**; mai puțin de la profesor.

Dar voi exemplifica și într-o ordine inversă de idei.

După audiția unei uverturi de Wagner, la orele de semantică cineva spunea: „E o muzică atât de valoroasă, iar eu știam despre Wagner doar că este *ăla* cu fenomenul *disoluției armonice* și refuzam orice contact cu muzica sa”.

Iată, așa se pot închide căile de acces la **marea muzică** – nu numai a lui Wagner – comentând-o doar prin prisma unui **formalism** științific excesiv, cras; **corect**, de altfel.

Muzica este întâi de toate ARTĂ. Știință este doar în al doilea rând; în plus, tot rostul acestei științe constă tocmai în punerea în valoare a **artisticului** din opera de artă.

La acest nivel al cercetării mă voi limita doar să afirm: cu toate că este corect – postulatul despre imposibilitatea conversiei sonorului în cuvânt nu este productiv nici pentru compozitor, nici pentru cercetător, nici pentru interpret și nici pentru ascultător; pentru nimeni! La momentul oportun se va vedea clar că posibila comunicare muzicală nu are nevoie, în general, de asemenea conversie. Acum să revenim la argumentarea reală și edificatoare.

Totuși: dicționarele definesc orice fenomen prin cuvânt (inclusiv mirosul sau gustul) – dovadă că se poate. Dar un lucru important: în știință nimic nu se explică prin sine însuși (de exemplu: busuiocul miroase ca busuiocul); toate se explică prin **altceva**, formulat prin cuvânt. Așa scrie și P. I. Ceaikovski în scrisoarea către Nadejda von Meck: „/.../ există posibilitatea de a explica prin cuvinte, ceea ce încearcă ea (*Simfonia Nr. 4* n. T. Ch.) să exprime”⁵¹. La fel scrie și Andrei Kudreașov: „... totul depinde în exclusivitate de sensibilitatea auzului și măiestria traducătorului”.⁵² Desigur, aceste afirmații sunt adevărate, atunci când și discursul sonor, și comentariul verbal se referă la același referent.

Cât privește *Simfonia Nr. 4*, Ceaikovski face chiar și câte o sumară analiză a fiecărei părți, ceea ce s-a dovedit a fi deosebit de util, și nu numai pentru neavizați, ci chiar și pentru specialiști.

⁵¹ Apud, Alexandr Doljanski, ibidem, p. 117.

⁵² Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 24.

Altfel cum ar fi știut muzicienii (posteritatea, în general) că tema trompetelor (inițial expusă la corni) simbolizează *Fatum*-ul, de exemplu? Pentru *Simfonia Nr. 4*, acest dat semantic este esențial. Altfel, dintr-o mare valoare precum este, ea s-ar transforma într-o simplă „adunătură de sunete” pentru acționarea fiziologică asupra nervilor noștri auditivi.

Cineva dintre studenții de la muzicologie îmi mărturisea că își dorește să atingă un nivel de profesionalizare, ce i-ar permite să poată accede singur la conținutul **ideatic** al muzicii. Este o ambiție pe cât de salutară, pe atât de **imposibilă**, deoarece nu există mecanism de accedere până într-acolo de unul singur, și, mai ales, fără instrumentarul metodologic de rigoare – oricât de mare ar fi instinctul muzical și dăruirea nativă a muzicologului! Toată lumea știe că nu se poate descuia un lacăt, neavând cheia. Exact în același sens, și în aceeași măsură, nu se poate intra în universul **ideatic** al *opus*-ului muzical, fără a-i deține codul semantic; mai cu seamă dacă este vorba de un *opus* în care datele semantice au fost puse într-o ecuație cu totul nouă, nemaîntâlnite în alte lucrări anterioare.

N-ar fi bine să lăsăm neepuizată cercetarea, tocmai într-un moment atât de important pentru teoria conținutului muzical, precum este **codul semantic**. Poate cel mai eficient ne-ar ajuta un citat tot din serialul *Șaptesprezece clipe ale unei primăveri*, deoarece acest film este despre un domeniu în care asemenea lucruri apar deosebit de clare și explicite: „El înțelegea că cifra

nu era descifrat. Practic, nici nu putea fi descifrat, deoarece era propriul său cifru și Gestapo-ul nu avea cheie pentru el”⁵³.

Deci, dacă nici cei mai mari experți în materie de descifrări nu pot decodifica un cod semantic pe care îl cunoaște doar autorul lui, atunci ce ar putea face un simplu muzicolog în cazul unui *opus* muzical al cărui strat **ideatic** (citește: cod semantic) îl cunoaște doar compozitorul? Nimic (sau aproape nimic).

Indiferent de toată specificitatea fiecărui domeniu în care sunt utilizate coduri semantice, toate codurile se comportă după aceleași norme: trebuie să le cunoască nu numai emițătorul, ci și receptorul lor, altfel comunicarea nu funcționează. Cu atât mai mult în cazul artei muzicale, care este un domeniu **public**. Muzicii îi stă bine în săli arhipline, când pe fața ascultătorilor se citește sentimentul bucuriei artistice că **înțeleg** despre „ce” se cântă.

În *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss există circa 22 de menționări neobișnuite pentru o partitură muzicală, deoarece nu sunt nici indicații de caracter, nici de agogică. De exemplu: „Răsărit de soare”, „Corn de vânătoare din depărtare”, „Promenadă pe lângă pârau”, „La cascadă” ș. a. Precum se vede, asemenea menționări sunt tocmai elemente de convenție asupra investițiilor semantice, corespunzătoare sonorului paginilor de care sunt atașate și la care se referă. Redactorul muzical de la postul de televiziune *Mezzo* a găsit aceste *indicații* atât de importante, încât le-a subtitrat imaginilor filmate din concert; să poată accede și ascultătorii la mesajul muzical, nu numai dirijorul – singurul

⁵³ Filmul *Şaptesprezece clipe ale unei primăveri*, episodul 6, minutul 49:42.

care are acces la partitură în timpul interpretării publice. Comunicarea muzicală a funcționat perfect; am simțit-o pe propria-mi experiență auditivă.

6.3. Codul semantic – din perspectiva compozitorului

Există un mecanism în firea lucrurilor. Dreptul de a vorbi despre elementul de convenție și codul semantic al unei lucrări este în exclusivitate apanajul compozitorului; drept și exclusivitate **legitime**. E marele lui privilegiu, dar și imensa responsabilitate pe care și-o asumă în totalitate. Atunci când compozitorul se folosește de acest drept la cuvânt, el trebuie să procedeze întotdeauna ca Șostacovici: când a avut „ceva de spus”, să anunțe codul semantic al lucrării (cazul simfoniei *Leningrădeana*), iar când, dimpotrivă, nu a avut nimic de spus, să procedeze în consecință (cazul *Trio*-ului „total lipsit de conținut”).

La nivelul compozitorului, aceste lucruri, de principiu, trebuie să fie cât se poate de clare. Discursul verbal al compozitorului nu poate să fie unul de genul: „Ideea «sensului obiectiv» rămâne a fi una din axiomele științei artelor moderne”, pentru ca, literalmente peste o frază, să afirme la fel de categoric: „Șubreziența acestei concepții este prea evidentă și nu e nevoie să fie demonstrată”.⁵⁴ Genul respectiv de discurs este normal pentru filozof, estetician – chiar și muzicolog – deoarece aceștia doar

⁵⁴ Ghenrih Orlov – *op. cit.*, p. 435.

la atât au acces în materie de semantică a muzicii. Pentru a preciza conținutul (atenție!) **ideatic** al unei lucrări muzicale concrete, ei pot doar să-și dea cu presupusul, ceea ce implică deseori riscuri majore. Tocmai de aceea, când muzicologii și teoreticienii nu cunosc codul semantic, ei sunt nevoiți să cerceteze fenomenul doar la nivelul datelor sale fizico-acustice: din intenția de a aborda muzica în categorii exacte și de a rămâne „în meserie”.

Desigur, un compozitor poate vorbi despre orice pe marginea lucrărilor sale. Totodată țin să menționez că discursurile ermetice despre **tehnică** ale compozitorului, în fața fanilor săi, sunt de-a dreptul **penibile**, fie că este vorba despre ascultători totalmente neavizați (care, oricum, nu au nevoie de ele), fie – cu atât mai mult – de cei care au și ei deja câte o facultate de muzică terminată. Aceștia din urmă, dacă rămân impresionați de ceva special în lucrare, pot consulta singuri partitura, pentru a se documenta despre efectul obținut și procedeele tehnice corespunzătoare.

6.4. Codul semantic – din perspectiva interpretului

Un interpret valoros face întotdeauna o muncă de documentare prealabilă în legătură cu lucrarea pe care urmează să o cânte, să o „transmită” publicului. Astfel, vrând-nevrând, el ajunge la cercetările muzicologilor. Acele analize structuraliste însă – „obiective”, dar seci – pe el nu-l ajută cu nimic. Interpretul este interesat să producă miracolul: „acel **fior**”. Tocmai pentru

aceasta l-a hărăzit Dumnezeu cu talent special, și a trudit doisprezece ani la liceu, cinci la universitate și apoi tot restul vieții.

În acest sens, un cod semantic de genul celor lăsate de Ceaikovski ori Șostacovici, bunăoară, reprezintă pentru el un document inestimabil. Codul semantic este însăși investiția semantică operată de compozitor, adică – „sursa” directă, în timp ce evaluările muzicologice sunt doar „interpretări” ale acesteia. În plus, interpretările muzicologice se mai și contrazic reciproc, ceea ce derutează.

În legătură cu cadența de pian din *Dacofonia Nr. 2*, de exemplu, pianistul mi-a cerut sfatul: „Maestre, dacă aveți ceva să-mi spuneți, m-ar ajuta foarte mult, pentru că **meseria eu mi-o fac**”. Mi-au plăcut sintagmele lui – sintagme de Muzician adevărat. I-am spus o singură frază: „Momentul cadenței reprezintă **o competiție** pentru întâietate între «regele» instrumentelor muzicale – pianul și «regina» lor – vioara”. La repetiția următoare, dirijorul a simțit imediat schimbarea ce s-a produs, făcând și o glumă la adresa pianistului: „Parcă-i «kalașnikov»!” Bucuria a fost generală, răsfrângându-se și asupra ascultătorilor, seara la spectacol. Iar **misiunea noastră**, a muzicienilor, care este, în ultimă instanță? Să producem bucurii artistice ascultătorilor. Și atunci când reușim, bucuriile se întorc asupra noastră – înzecit, însutit, înmiit.

6.5. Codul semantic – din perspectiva ascultătorului

Pentru a epuiza subiectul, să vedem cum arată lucrurile și din perspectiva ascultătorului – *Măria sa publicul*, precum i se spune, și pe drept cuvânt, deoarece artistul și opera sa există doar prin, și pentru public.

Printre practicile remarcabile ale Uniunii Compozitorilor din Chișinău se numără și acele „vineri muzicale”, în care membrii uniunii își scoteau la „judecata publică” lucrările lor de ultimă oră; noi-nouțe. Audițiile se făceau pe viu, cu interpreți și cu **public** în sală (evident, nu numai din domeniul muzicii, ci și din alte domenii). După audiție, întotdeauna urma un schimb de păreri, de impresii, pe marginea lucrărilor audiate, și trebuie să spun că uneori acele discuții erau mai interesante decât lucrările propriu-zise. Așa s-a întâmplat că într-o vineri a fost prezentat și *Cvartetul de coarde* al unui tânăr coleg de breaslă. În discuția ce a urmat, cel mai mult a impresionat discursul unui domn ascultător din afara muzicii. El a vorbit puțin, dar esențial: „Cred că – spre deosebire de o orchestră de coarde – într-un cvartet, fiecare interpret trebuie să fie o *personalitate*.⁵⁵ Am avut impresia că în cvartetul interpretat astăzi, s-au întâlnit patru *personalități*, care **nu au avut despre ce discuta**.” Comentariile sunt de prisos. După un asemenea tip de ascultător – **cult** – fiecare se poate orienta: ce își dorește lumea de la muzică și de la muzicieni.

Voi consemna că oricine a scris măcar odată muzică pentru film ori pentru teatru, știe că pe regizori ori pe actori nu-i

⁵⁵ Așa este. Într-o orchestră de coarde (unde pe fiecare partidă sunt de la 8, până la 16 instrumentiști), un interpret slab se mai poate „ascunde”, după ceilalți. Într-un cvartet, asemenea lucru este imposibil.

interesează deloc dacă autorul coloanei sonore cunoaște dodecafonie, serialism ori structuralism, de exemplu. În schimb, pe toți aceștia îi interesează dacă domnul compozitor poate compune o muzică, ce i-ar ajuta să poată spune mai mult decât ar putea spune fără ea.

Aceasta îi interesează și pe ascultători: *ce spune muzica?*

Făcând totalurile, la acest nivel, trebuie spus că lucrul cel mai important care se cere de la compozitor este investiția semantică și anunțarea codului acesteia, pentru ca ascultătorii să poată accede la stratul ideatic al muzicii sale – la acel «**Ce**».

7. MUZICA ESTE UN LIMBAJ NONVERBAL

Iată-ne ajunși, în sfârșit, la momentul crucial al cercetării. De aici înainte, da: MUZICA ESTE UN LIMBAJ NONVERBAL. Numai de aici înainte poate fi pusă problema autonomiei limbajului muzical și a imposibilității conversiei sale în logos.⁵⁶

Din acest moment, legile imanente de organizare a discursului muzical intră în drepturile lor depline. Spun „discurs muzical” ca formă de **comunicare**, și nu ca o noțiune fără nici o acoperire – din aria formalismului (citește: structuralismului) fizico-acustic.

Orice muzician – compozitor, muzicolog, interpret – care a simțit măcar odată acel **fior** ce îl produce impactul muzicii asupra sufletului său, va apăra cu fermitate ideea că sensul muzical reprezintă ceva **unic** și **nesubstituibil**, imposibil de povestit prin cuvinte, oricât de măiestrit ar fi alese ele.

Dar atenție mare! În arta sunetelor, verbalizarea nu înseamnă nici substituirea sensului muzical și, cu atât mai mult, nici intenția de conversie a sonorului în cuvânt, deoarece nu la ele se referă. Pentru a conștientiza în profunzime problema, trebuie să revenim la noțiunea de semn.

Semnul are două fețe: una – aspectul material (substanța din care este făcut) și cealaltă – aspectul mental (ceea ce simbolizează el). De exemplu, în cazul unui imn de stat, datele fizico-acustice reprezintă aspectul său material, iar ideea „unității

⁵⁶ Când spun „autonomie”, mă refer și la limitele competențelor acestei autonomii, care, oricât ar fi de vaste, nu sunt și absolute.

naționale de stat”⁵⁷ (pe care o simbolizează!) reprezintă aspectul mental.

În domeniul semanticii, verbalizarea se referă tocmai la aspectul mental al semnelor (la acel „ceva care ține loc de ceva pentru *cineva*”), și nicidecum la conversia sonorului în cuvânt. În această ordine de idei, Andrei Kudreașov scrie: „Prin noțiunea de semantică în muzică, noi vom înțelege totalitatea elementelor acestui gen de artă autonomă neoeuropeană, care pot fi conștientizate rațional și pot avea **semnificație verbal exprimată** (în sensul semiotic al acestui cuvânt) – semnificație, care, astfel, va fi **alta, diferită de substanța ei sonoră** în momentul concret al timpului dat (subl. T. Ch.). Altfel spus, în muzică este semantic, ceea ce poate îndeplini funcția de semn.”⁵⁸

Numai așa se poate pune corect problema **comunicării muzicale**, deoarece – **practic** – numai așa funcționează mecanismul ei (dacă ne interesează **muzica de rang înalt**, desigur, și nu cea de discotecă). Altfel, trebuie să „închidem prăvălia” și să nu încurcăm lumea, pentru că ascultătorii vor să se aleagă cu ceva „palpabil” de la o eventuală comunicare muzicală.

⁵⁷ DEX-98

⁵⁸ Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 14. Comparați acest postulat cu cel al lui Eduard Hanslick (pe care îl anticip): Muzica, nu numai că vorbește prin sunete, ea nu vorbește nimic altceva decât sunete, și o să înțelegeți diferența enormă dintre cele două optici asupra artei sunetelor și, respectiv, două școli pe care cei doi le reprezintă. Rușii consideră că „Teoria conținutului muzical ca direcție științifico-pedagogică nu întâmplător s-a constituit anume în Rusia: ea derivă din estetica realismului, tradițională pentru cultura rusă” și se mândresc cu acest lucru. (Citatul aparține Valentinei Holopova și este preluat din prezentarea lui Andrei Kudreașov în cartea sa, p. 3.)

După stabilirea elementului de convenție, cel mai important lucru de făcut este **ADECVAREA** mijloacelor la scop, adică alegerea cât mai **completă** a **elementelor de lexic muzical**, necesare imaginii muzicale, și **ajustarea cât mai exactă** a acestor elemente la intențiile **semantice ale autorului**. Găsirea elementelor de limbaj, până la cele mai mici amănunte, și adecvarea lor, tot până la cele mai mici detalii, ar însemna maximum de randament semantic și de autenticitate a comunicării muzicale.

În concluzie:

Pentru ca semantica muzicii să existe în realitate și mecanismul comunicării muzicale să funcționeze, contează, **nu** posibilitatea sau imposibilitatea conversiei limbajului muzical în cuvânt, ci **convenția socio-culturală**, **codul semantic** și **adecvarea** mijloacelor la scop. Acestea sunt sintagmele **cheie** în materie de semantică.

Aici ar putea să apară legitima întrebare: dar cum a funcționat comunicarea muzicală până la Ceaikovski și Șostacovici, deoarece nimeni dintre compozitori nu dădea codul semantic și nu făcea public elementul de convenție asupra lucrărilor lor? Această întrebare face obiectul de studiu al capitoului următor.

8. TEORIA AFECTELOR (I)

„Elemente de **teorie a conținutului muzical** există în cultura muzicală, de când există creația muzicală însăși. În Antichitate aceasta era învățătura despre «etos», în Renaștere – despre «afecte» și figuri muzical-retorice, în Timpurile noi – despre «afecte» și imitație, în Timpurile cele mai noi – despre hermenetică etc.”⁵⁹

Citatul Valentinei Holopova este important prin faptul că abordează problema centrală a muzicii – **conținutul** – prin prisma principului metodologic al istorismului, adică a apariției și evoluției evenimentelor în cronologia lor. Chiar dacă doar punctează problematica dată, el este deosebit de valoros. Atenționez că analizarea lui nu înseamnă să ne ocupăm cu „lichidarea analfabetismului”, scriind lucruri demult și de toți știute; la sfârșitul analizei ne așteaptă mari surprize. Deci, să luăm lucrurile pe rând:

1. În Antichitate era învățătura despre etos.

Cu aplicabilitate la muzică, pentru cititorii secolului al XXI-lea, noțiunea de **etos** este una destul de vagă. Definiri, precum „datină”, „obicei”⁶⁰ ori „Ansamblu de norme și idealuri morale”⁶¹, „moralitate”⁶² – reprezintă generalități, tangente doar cu datele **generale** ale muzicii, nu și cu esența ei. *Dicționarul de*

⁵⁹ Valentina Holopova – *Teoria conținutului muzical ca știință*, p. 6. Studiul este preluat de pe internet.

⁶⁰ *Dicționar de termeni muzicali*.

⁶¹ *NODEX 2002*

⁶² *DEX 98*

termeni muzicali însă dă o definiție esențială a etosului (accepțiunea a doua): „**2. Caracterul** unui mod /.../ și al muzicii bazate pe acel mod (subl. T. Ch.).”

Deoarece a apărut în contextul antichității elene, această definire a *etosului* face trimitere, implicit, la evaluarea etico-**emoțională** a modurilor, pe care ne-a lăsat-o Aristotel în *Politica*. Și când spunem evaluare etico-**emoțională**, nimerim imediat sub incidența *Teoriei afectelor*. Prin urmare, problematica afectelor nu a început odată cu Renașterea. Chiar dacă în Antichitate încă nu exista, *de iure*, o teorie cu asemenea titlu – exista *de facto*, întrucât, arta sunetelor este de neconceput în afara categoriei afectelor. În principiu, **MUZICA SE EVALUEAZĂ ETICO-EMOȚIONAL** (cum proceda și Aristotel în cazul modurilor). Aceasta înseamnă că *Teoria afectelor*, nu poate fi redusă doar la o anumită perioadă din istoria muzicii (precum se va vedea și din cele ce urmează).

2. În Evul mediu (...)

Voi completa micul expozeu punctat de Valentina Holopova și cu această perioadă; în special cu muzica religioasă a stilului sever, cea care a suportat consecințele Contrareformei (1545-1563). Am ales intenționat acest strat de cultură medievală, deoarece prin Soborul de la Trident, ea a fost ferită **deliberat** de orice influențe ale muzicii laice, și, implicit, de **afectivitatea** specifică acesteia.

Dar *sentimentul* religios⁶³ nu înseamnă lipsă de afectivitate, ci doar un anumit gen de afectivitate. Referindu-se la **esența**

⁶³ Atenție! Numai am inițiat abordarea muzicii religioase și nu s-a putut evita cuvântul *sentiment*, iar sentiment înseamnă: „Proces **afectiv** specific uman (subl. T. Ch.)” *DEX '98 (1998)*.

muzicii lui Palestrina, *Enciclopedia muzicală* face precizările de rigoare cu privire la acest gen de afectivitate, în care fiecare element emotiv tinde, oarecum, către punctul său zero: „Muzica lui are un caracter **potolit**, contemplativ; tristețea ei este neprihănită și **cumpătată**; măreția – plină de noblețe și **austeritate**; lirismul – sincer și **liniștit**; tonul expunerii – **obiectiv** și sublim (subl. T. Ch.).”⁶⁴ Prin urmare, *Teoria afectelor* nu putea fi evitată nici chiar în cazul unei muzici concepută intenționat, cumva, **nonafectiv**.

3. În Renaștere era învățătura despre afecte și figuri muzical-retorice.

Precum am văzut, cu toate că afectele stau la baza muzicii dintotdeauna, ca sintagmă, *Teoria afectelor* apare de abia în Renaștere. De ce? Pentru că tocmai acum era nevoie de o învățătură care să valideze orientarea muzicii către om; către omul *pământesc*, cu toate emoțiile, sentimentele, pasiunile sale – și această învățătură s-a numit *Teoria afectelor*.

Cât privește *formulele muzical-retorice* – în special, în muzica bachiană – *interogatio*: figură interogativă concretizată prin intonația de secundă ascendentă la sfârșitul frazei, ori *exclamatio*: figură exclamativă simbolizată prin intonația de sextă mică ascendentă etc., sau: motivul *crucii*, motivul *răstignirii*, motivul *căderii în păcat* ș. a., nu voi intra în amănunte, deoarece nu acesta este subiectul ce interesează aici; cei curioși pot consulta studiile care au teoretizat această materie. Dar e ușor de înțeles că pentru mirenii ce cunoșteau *formulele muzical-reto-*

⁶⁴ *Enciclopedia muzicală*, vol. 4, coloana 163.

rice sau motivele amintite mai sus (întreprinderea lor cu sens!), comunicarea muzicală căpăta alte dimensiuni în timpul slujbei religioase.

4. În Timpurile noi era învățătura despre afecte și imitație.

Aici se impune o precizare. Conform periodizării făcută de muzicologia rusă, sintagma *Timpurile noi* se referă la muzica clasico-romantică⁶⁵, iar *Timpurile cele mai noi* – la muzica modernă a secolelor XX-XXI.

Și în muzica clasico-romantică, *Teoria afectelor* a continuat să reprezinte suportul esențial al compoziției, fapt ce nu are nevoie de prea multe comentarii. De aceea mă voi limita doar la două referiri de principiu:

1. „Beethoven /.../ face totodată trecere către o nouă epocă, romantismul, prin **clocotul sentimentelor exprimate** (subl. T. Ch.)”⁶⁶

2. „Romantismul introduce în muzică trăirea umană, frământarea sentimentelor contradictorii și mai ales predispoziția pentru liric, fantastic, melancolic, pasional, zugrăvite cu o **mare putere de expresie** (subl. T. Ch.)”⁶⁷

Ceea ce a urmat în perioada expresionismului, *Dicționarul de termeni muzicali* evaluează drept: „/.../ exacerbare a tensiunii emoționale /.../ exaltare a expresiei”, fapt ce denotă că *Teoria afectelor* a continuat să evolueze și în această perioadă.

⁶⁵ „/.../ marea epocă a armoniei clasice a Timpurilor noi (începând cu Haydn și Mozart)”. Iuri Holopov, *Speculum Musicae Hodie*, în cartea *Ideile lui I. N. Holopov în secolul al XXI-lea*, Moscova, Muzizdat, 2008, p. 29.

⁶⁶ *Dicționar de termeni muzicali*, p. 100.

⁶⁷ *Dicționar de termeni muzicali*, p. 419.

Este un detaliu de principiu, deoarece se afirmă că în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea *Teoria afectelor* a încetat să mai funcționeze, ceea ce nu corespunde adevărului.

Deci, să concluzionăm:

Teoria afectelor nici nu a început cu Renașterea și nici nu a încetat odată cu ea.⁶⁸ Această teorie a fost și va rămâne unul din pilonii de rezistență ai muzicii – și cel mai important! Nici nu ar putea fi altfel, odată ce afectele reprezintă tocmai disponibilitățile **expresive** ale muzicii: esența ei ca artă.

Pentru că a venit momentul, să trecem în revistă și ceilalți piloni pe care se sprijină muzica.

Al doilea (în enumerarea noastră) este **etosul** – noțiune foarte complexă, care înseamnă, în principal, **caracter**: atât caracterul imaginii muzicale, dar (tangential) și al autorului ei, și, mai larg, al poporului pe care acesta îl reprezintă.

Al treilea este **imitația**, reprezentând disponibilitățile **descriptive** ale muzicii (în Antichitatea aristotelică – **mimesis**).

Al patrulea, și ultimul, îl reprezintă universul **ideilor umane**, care în muzică se manifestă sub o formă **sugerativă** (cum se va vedea și în analiza piesei *Aprilie*, de P. I. Ceaikovski, expusă în *Capitolul 6 – Conținutul muzical*).

Abordând problema întregului volum al conținutului muzical, Andrei Kudreașov împarte domeniul semanticii în două:

⁶⁸ „Actualmente este indiscutabil faptul că limitele istorice ale epocii retorice – atât cea inferioară, cât și cea superioară – sunt cu mult mai largi decât barocul”. O. Zaharova, *Retorica muzicală a secolului XVII – prima jumătate a secolului XVIII*, în: *Probleme ale științei muzicii*, ediția a 3-a, Moscova, 1975.

1) *semantica intramuzicală* și 2) *semantică extramuzicală*. „Primul gen de semantică generală – intramuzicală – se prezintă sub forma muzicii însăși, întotdeauna potențial autonomă ca gen de artă/.../”.⁶⁹

„Optica asupra muzicii din perspectiva semanticii extramuzicale relevă în ea prezența semnelor a căror semnificație o contopește cu oricare alt gen de activitate umanitară sau artistică /.../ – acestea fiind ideile estetico-filozofice sau etice transformate în realități muzical-expresive /.../”.⁷⁰

Concluzia lui Kudreașov are valoare de adevăr, în virtutea faptului că semnul (citește: elementul de limbaj) este ceea ce se relevă percepției noastre senzoriale **și pe sine, și ceva din afara sa**.

De aici înainte însă încep surprizele.

⁶⁹ Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 29.

9. FENOMENOLOGIA MUZICII

Iată-ne ajunși la perioada numită *Timpurile cele mai noi* și la Hermeneutică – disciplină care din acest moment devine răspunzătoare de conținutul muzical în arta sunetelor. *Dicționarul de termeni muzicali* nu abordează Hermeneutica, limitându-se doar să facă trimiterea: „**hermeneutică (muzicală)** v. **analiză; fenomenologia muzicii**.” Cititorii interesați însă, având la îndemână internetul (<http://dexonline.ro>), pot consulta toate dicționarele explicative românești la acest capitol. În esență, explicațiile dicționarelor reprezintă „variațiuni” pe definiția: „**HERMENÉUTICĂ** *f.* Știința care se ocupă cu interpretarea textelor vechi (biblice)”⁷¹ ori „știința exegezei”.⁷² Excepție face *Dicționarul de Neologisme*, care propune și o a doua accepțiune: „2. știința sau metoda interpretării fenomenelor culturii spirituale”, dar în cazul nostru această definiție este vagă, deoarece noțiunea de *spiritualitate* face parte și ea din categoriile biblice.

Pentru un muzician, asemenea situații produc doar stare de incertitudine și chiar de bănuială că ceva ar putea să nu fie în regulă; de aceea, părăsim domeniul Hermeneuticii.

Noțiunea de „**analiză**”, propusă de *Dicționarul de termeni muzicali*, am abordat-o deja în studiul *Muzica românească de filiație ancestrală*⁷³, de aceea cade și ea din obiectivul acestei

⁷¹ NODEX (2000)

⁷² DEX (2009)

⁷³ Tudor Chiriac – *Muzica românească de filiație ancestrală*, Editura ARTES, Iași – 2006, p. 128.

cercetări. În plus (și cel mai important), pentru semantica muzicii nici nu ne-ar folosi, deoarece nu tratează și categoria **conținutului muzical**, pliindu-se, mai mult sau mai puțin, pe conceptul structuralismului, pe care îl vom elucida în *Capitolul 18*.

Astfel, nu ne rămâne decât să purcedem direct la **Fenomenologia muzicii** – moment crucial în domeniul cercetării de față și al muzicii, în ansamblu.

În muzicologia rusă există un principiu: cercetarea nu poate să se rezume numai la o înșiruire de date (numai la „constatarea faptelor”), cercetătorul trebuind să-și expună propria atitudine față de obiectul cercetării, pronunțându-se și asupra valorii axiologice a acestuia (ce e pozitiv, ce e negativ...).

Nu mă consider nici cel mai avizat în domeniul muzicologiei de tip occidental, nici cel mai în drept să-mi spun părerea, dar fenomenologia, fiind o materie atât de importantă pentru existența muzicii (ca formă de **cunoaștere**) – și în logica acestui studiu –, mă simt obligat să-mi expun și propriul punct de vedere.

Mă voi referi, desigur, la *Dicționarul de termeni muzicali*, pe care îl consider o realizare **inestimabilă** a muzicologiei românești. În ceea ce privește articolul *Fenomenologia muzicii* însă, am anumite rezerve. Am extras din el câteva citate, care vor fi analizate în continuare, precum urmează:

1. „Semnificația autentică este dată de raportarea lucrurilor însăși la conștiință, și nu de desemnarea acestora de către cuvinte.”

Este un postulat deosebit de valoros, care trebuie acceptat în întregime și promovat ca atare. Aceasta fac și eu, ori de câte

ori mă refer la sensul muzical, evidențiind cu caractere îngroșate cuvântul „**muzical**”. Procedând astfel – afirm același lucru, numai cu alte sintagme.

2. „Or, în muzică **absoluitatea** și **autonomia** /.../ sînt condiționate de către forța ei proprie de exprimare cu sens, prin excluderea folosirii cuvântului și a logosului noțional (subl. T. Ch.).”

Trebuie să mărturisesc că este un gând atât de ispititor (mai ales pentru un muzician), încât pare ireal, și ceea ce este decepționant e faptul că nu doar **pare**, ci chiar **este** ireal; de-adevăratelea. Cum adică **absoluitatea** și **autonomia** limbajului muzical(?), când nici măcar cuvântul, cu semnificația sa **uni-vocă**, nu poate pretinde așa ceva? Reamintesc acel incontestabil adevăr: *Ca semnificant, atât cuvântul rostit, cât și sunetul muzical semnifică numai pentru receptorul care cunoaște convenția investiturii semantice, operată în prealabil. Pentru ceilalți receptori, orice cuvânt ori sunet este golit de orice conținut.* Pentru demonstrație exemplific cât se poate de explicit: Cuvântul *stol*, pentru români înseamnă *grup de păsări zburătoare*; pentru ruși, în schimb, *stol* (стол) înseamnă *masă* (mobila pe care se scrie, se mănâncă). Pentru toți ceilalți – nu înseamnă nimic. Prin urmare, nici cuvântul nu poate fi raportat direct la conștiință, fără intermedierea elementului de convenție, care (atenție!) este **cuvânt**.⁷⁴ Deci, în realitate se poate vorbi, **nu** despre „absoluitatea

⁷⁴ Scriam că până și arta cuvântului (poezia, proza) are nevoie de comentarii verbale. În acest sens *Imnurile sacre* de Pitagora (Editura Herald, București) reprezintă un exemplu fără drept la replică. Propriu-zis, *Imnurile sacre* ocupă doar șase pagini din toată cartea, iar comentariile verbale se întind pe circa 260 de pagini, fiind foarte utile pentru cititor.

și autonomia” muzicii față de cuvânt, ci dimpotrivă – despre absolutitatea **necesității** elementului de convenție, care este **cuvânt**, indiferent dacă ne place sau nu.⁷⁵ Reamintesc și faptul că fără elementul de convenție, mecanismul comunicării nu poate funcționa în nici un domeniu. Nu înțeleg, de ce am face atâta caz în domeniul muzicii(?!), și aceasta se referă nu numai la articolul analizat aici.

Referitor la atitudinea filozofiilor anterioare față de arta sunetelor, se afirmă:

3. „/.../ muzica devenea un simplu obiect, căruia rămânea să i se atribuie din afară și ulterior etichete de semnificație, iar nu o modalitate de expresie a ființei, ea însăși capabilă de revelare a **sensurilor existenței** și de aprehendere (citește: cuprindere, cunoaștere) specifică **a lumii** (subl. și n. T. Ch.)”.

Cred că în această afirmație este mult adevăr, dar nu este relevant, deoarece se referă punctual doar la o anumită perioadă din istoria muzicii și la ce spuneau odinioară filozofii, cei care doar la atât au avut acces în materie de semantică a muzicii.

În privința disponibilităților muzicii „de revelare a sensurilor existenței” (prin optica restrictivă a fenomenologiei!), trebuie să consultăm sursele enciclopedice de mână întâi, întrucât, cuvântul *fenomenologie* nu a apărut în muzică, ci în alte domenii.

Iată ce spun – în esență (!) – aceste surse primare:

⁷⁵ „Indiferent de domeniul activității omului, gândirea sa se organizează după regulile **limbii**, și social se manifestă prin **grai**”. Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 12.

4. „**FENOMENOLOGÍE** s. f. 1. Curent în filozofie care își propune să studieze fenomenele **conștiinței** /.../, făcând **abstracție** de omul **real** (subl. T. Ch.).”⁷⁶

Ori:

5. „Curent filozofic idealist /.../, care reduce «obiectul» la «fenomen», considerat /.../ ca dat ultim și nemijlocit al conștiinței, **independent** de **existența obiectivă** și de **experiența senzorială** (subl. T. Ch.).”⁷⁷

Ori:

6. „/.../ formă a autodezvoltării «spiritului absolut»”⁷⁸.

Întreb și eu, despre sensurile cărei **existențe** scrie *Fenomenologia muzicii* – domeniu care face abstracție tocmai de **existență**? În arta sunetelor aceste idei filozofice nu se confirmă, întrucât în afara **existenței** obiective nu există nici un fel de **sensuri ale existenței**, iar în afara experienței **senzoriale** nu există nici un fel de percepție sau conținut muzical. Prin urmare, ceea ce scrie *Dicționarul de termeni muzicali*, ori nu este fenomenologie, ori este vorba despre o contradicție în principiile fundamentale ale acestei învățături. Din punctele 4, 5 și 6 reiese clar că fenomenologiei, precum și muzicii concepute prin optica ei, le este total improprie revelarea „sensurilor existenței”. În plus, *Fenomenologia muzicii* din *Dicționarul de termeni muzicali* abordează muzica la modul general, confuz și speculativ⁷⁹. Vom

⁷⁶ DEX-98 (1998)

⁷⁷ DN (1986)

⁷⁸ DN (1986)

⁷⁹ În realitate, lucrurile sunt simple. Întrebați-vă dacă ați identificat măcar odată ceva din ceea ce poate fi numit **sensurile existenței**, în muzi-

vedea, în continuare, că muzica poate revela sensurile existențiale, dar aceste disponibilități ale ei nu au nimic comun cu *fenomenologia*, în ansamblu. Asemenea speculații nu pot fi tolerate, deoarece afectează arta sunetelor în temelia ei, ca formă de **cunoaștere**.

Se poate ajunge la o concluzie deosebit de valoroasă, analizând și „Problema straturilor” actului de trăire muzicală. Conform *Fenomenologiei muzicii*, aceste straturi sunt în număr de patru; aici mă voi referi doar la unul dintre ele:

7. „Al treilea strat, intensional, al reprezentării, se manifestă muzical ca modalitate simpatetică (citește: sugestivă) de aprehensiune (poate fi citit numai ca: frică, teamă), drept «mimesis» (nn. T. Ch.).”

Las în seama cititorilor să înțeleagă singuri sintagma „modalitate simpatetică de aprehensiune”, deoarece chiar mă depășește. Nu pentru că nu aș înțelege fiecare cuvânt în parte, ci pentru că asemenea asociere de cuvinte nu se coagulează în nici un sens.⁸⁰ Or, eu am extras acest citat numai pentru a ajunge la

cile stocastice, probabilistice, serialiste ori toate celelalte muzici elaborate special prin optica fenomenologiei. Din analiza de până aici, am văzut că nu există mecanism pentru ca așa ceva să se producă.

⁸⁰ La orele de masterat am testat de câteva ori, pe cărți diferite (de acest gen), să văd dacă problema ține de mediul alterat al limbii române de unde vin eu. Am constatat însă că asemenea lucruri nu se coagulează în vreun sens, nici în mintea celor care au trăit în mediul firesc al limbii române. Cineva îmi mărturisea că spiritul speculativ, în gândirea românească ar veni pe filieră franceză. Nu cred că este cel mai valoros lucru pe care l-am putea prelua de la francezi. Iar aici nu este vorba nici măcar de spirit speculativ. Poate fi, una din două: ori e ceva *pentru totdeauna de neînțeles*, despre care scrie Marc Dachy, ori e dea dreptul incalificabil.

cuvântul „mimesis”, care, în arta sunetelor, este unul cu totul deosebit.

8. „**MIMESIS** s. n. principiu estetic, de origine platoniciană și aristoteliană, potrivit căruia arta este o rezultantă a imitării realității”.⁸¹

Contradicția în termeni este izbitoare. Principiul de imitare a **realității** – *mimesis* – este în totală opoziție cu principiul fundamental al fenomenologiei, care face abstracție de existența **realității**. Poate tocmai de aceea autorul nu a mai deschis parantezele de rigoare – ce înseamnă *mimesis*. Dar ar fi fost cazul: este totuși un cuvânt mult prea important pentru muzică și, totodată, dintr-o limbă străină românilor, foarte veche – limba greacă, din perioada lui Aristotel. Probabil, nu a deschis parantezele, pentru ca această contradicție să nu iasă la suprafață. Să ne întrebăm totuși: cum s-ar putea concepe o muzică, ce își propune imitarea **realității**, prin optica fenomenologiei, ce nu are nimic comun cu **realitatea**?

Din acest citat se mai desprinde și un gând, cu adevărat extraordinar: *mimesis* reprezintă **imitația** sau descriptivismul, la care se referă și Valentina Holopova în legătură cu *Timpurile noi*, și pe care îl găsim prefigurat iată încă în Antichitate. Prin urmare, în Antichitatea greacă, muzica reprezenta un fenomen artistic **împlinit**, în care nu lipsea nici unul din cei patru piloni

Intrând odată în sala de curs, am găsit scris pe tablă (ceva de genul): *Nu există nici o idee atât de complicată, încât să nu poată fi expusă cu cuvinte simple. Andrei Pleșu*. Poate n-ar trebui să urmărim modele străine, **rele**, ci – pe ale noastre, **bune**!?

⁸¹ MDN (2000)

pe care se ține muzica, în general: etos, afect, imitație, idei. Important de remarcat este faptul că acest gen de **împlinire**, în arta sunetelor, îl vom găsi în orice perioadă a istoriei muzicii, cu excepția muzicii occidentale, de orientare avangardistă: K. Stockhausen, P. Boulez, I. Xenakis ș.a. Judecățile de valoare la acest capitol sunt deja emise de către *Dicționarul Muzical Enciclopedic*, mie rămânându-mi doar să le reproduc la locul cuvenit: *Capitolul 18 – Structuralismul (fizico-acustic!)*.

Mai departe.

9. „Prin fenomenologie, muzicii îi sînt postulate obligația și posibilitatea de semnificație, precum și capacitatea de a fi un mod uman fundamental de exprimare, care se cere să fie totodată de o totală absolutate specifică, revelatoriu de sensuri ce nu pot fi date pe altă cale, dar care nu sînt autonome față de ideația de conștiință.”

Trecem peste „posibilitatea de semnificație” a muzicii, „care se cere să fie de o totală absolutate specifică” – la aceste lucruri m-am referit deja, demonstrând că sunt ireale și imposibile. Acum să lămurim sintagma „ideația de conștiință” (citește: „Proces de formare /.../ a ideilor în conștiința omului”⁸²).

Tradus în limbaj uzual muzicologic, aceasta înseamnă că, după raportarea sonorului la conștiință, ascultătorul trebuie să inițieze un proces *de ideație de conștiință* (?!). Dar știm deja că neanunțarea investiției semantice, prealabile, îngrădește accesul ascultătorului tocmai la nivelul stratului **ideatic** al sonorului, adică la *ideație*. Ca atare (fără elementul de convenție!), sonorul nu spune nimănui nimic. Prin urmare, despre ce „ideație de

⁸² NODEX (2002)

conștiință” poate fi vorba? Să-ți dai cu presupusul..? Datul cu presupusul cred că l-am înțeles corect, deoarece se confirmă și în postulatul următor:

10. „**Fenomenologia nu este o știință** /.../, metoda sa de bază nu e deducția sau inducția, ci **intuiția** fenomenologică (subl. T. Ch.)”⁸³.

Și asemenea „idei” se postulează în domeniul **științei**, unde cuvântul de ordine este „**cercetare**”, și nu intuiție?!

Nu aș vrea să se creadă că, în ceea ce mă privește, neglijez intuiția. Dimpotrivă: în fiecare programă analitică și la fiecare examen de aranjamente muzicale etc. (adică muzică vie, non-scolastică!) subliniez: *Contează foarte mult prezența elementului de **intuiție** artistică*. Totodată, trebuie să menționez că **intuiția** și talentul sunt categorii, în legătură cu care, învățăcelul nici nu poate fi lăudat că le are, nici nu poate fi certat că îi lipsec. Cu asemenea noțiuni, profesorul are voie să opereze o singură dată – la examenul de admitere. Pe parcursul procesului de instruire însă, el **nu este productiv** dacă operează cu astfel de categorii. Într-adevăr: studentului nu-l poți da drept exemplu pe Mozart, despre care se spune că putea să-și scrie simfoniile direct în știmate, fără a mai elabora și partitura generală. Nu-i poți propune: „Fă și tu la fel – acesta este lucrul pentru acasă pe data viitoare”. Din punct de vedere metodologic, este mai indicat de exemplificat cu Beethoven, despre care se știe că lucrând la tema pentru *Oda bucuriei* a realizat circa 60 de variante ale acesteia. Și ar fi cu atât mai corect, cu cât și *Titanul de la Bonn* a fost înzestrat cu intuiție și talent.

⁸³ *Dicționar de termeni muzicali*, p. 177.

Dar pe noi ne interesează mereu ascultătorul. Ce poate face bietul de el, singur cu intuiția sa, în fața identificării conținutului muzical, pentru care astăzi nu mai există nici un fel de criterii? În ultimul timp aud tot mai des invocându-se cuvântul *Imaginarul*.

Deci, să-și imagineze ... ce? Orice dorește el, din tot ce s-a întâmplat *de la Adam și Eva* până astăzi?

Semantica muzicii totuși este o **știință**. Precum am menționat dintru început, ea se ocupă cu elucidarea **științifică** a **conținutului muzical**, în baza datelor **fizico-acustice** ale *opus-ului*. Adică a unor date **reale**, care pot ajunge la îndemâna oricui, în calitate de premise pentru un posibil conținut **muzical**. Prin urmare, *Semantica muzicii* îi oferă ascultătorului un sprijin **real**, și nu o *vorbologie* simandicoasă, cu pretenție de filozofie în spirit modern.

Referitor la *Fenomenologia muzicii*, expusă în *Dicționarul de termeni muzicali*, și la spiritul ei „modern”, îmi permit să mai invoc un singur citat, în care este abordată una din descoperirile dirijorului Ernest Ansermet.

11. „Deși Ansermet descoperă o lege justă percepției muzicale, prin care complicatele operații de calculare ale relațiilor de înălțime sunt reduse logaritmice, fapt care **se produce aievea în realitatea psihofizică**, ulterior revine permanent și inutil la o fastidioasă calculație matematică, neesențială pentru fenomenologia actului muzical. 2) Propunând un model tonal /.../ drept normă de judecată valorică, autorul este într-o permanentă polemică și **atitudine de desconsiderare** a celor mai importanți compozitori **contemporani**, ceea ce îi închide orice înțelegere fenomenologică a acestora (subl. T. Ch.)”.

Nimic mai fals decât afirmația că ar exista vreo lege a percepției muzicale, prin care „complicatele operații de calculare ale relațiilor de înălțime, reduse logaritmice”, să fie percepute „aievea în realitatea psihofizică”. În timpul derulării muzicii, ascultătorul nu se ocupă cu operarea calculelor logaritmice. Chiar dacă în spatele notelor există o matematică enormă, ea este total paralelă cu „muzica din note”. Am demonstrat acest lucru cu lux de amănunte în capitolul *Logica muzicală și logica matematică* din studiul *Muzica românească de filiație ancestrală*.⁸⁴

Cât privește permanenta „atitudine de desconsiderare a celor mai importanți compozitori contemporani”, cred că un dirijor (și nu mă refer numai la Ansermet) poate fi înțeles când o acceptă. Pentru că la sfârșitul oricărei lucrări pe care o dirijează, el este obligat să se întoarcă cu fața la public, și atunci are de ales: ori să vadă chipurile spectatorilor luminate de fericirea bucuriei artistice pe care le-a prilejuit-o, ori să vadă acele fețe „acre”, care nu vor mai dori să treacă în veci pragul filarmonicii. Desigur că oricine, în asemenea situație, preferă să nu-și înșele ascultătorii, ca un dezertor, doar pentru a intra în grația unui grup socio-profesional de o anumită orientare: cea fenomenologică.

În finalul acestui capitol vreau să subliniez în mod special că problema nu este a modernismului (în ansamblu!), ci a **falsului modernism**; a acelor reprezentanți ai lui care consideră elementul de limbaj drept produs finit în arta sunetelor. Eu nu doar cred; eu știu cu certitudine că există un **alt modernism** – cel care promovează **comunicarea** muzicală – singurul modernism ce va

⁸⁴ Tudor Chiriac, ibidem, pp. 137-146.

rămâne din toată această perioadă nefastă. Un singur nume, precum Giya Kancheli, Velio Tormis ori Giavanşir Kuliev (de exemplu!) – care reprezintă **adevăratul** modernism – atârână în balanță mai mult decât toți acei „compozitori contemporani”, ce sfidează cu o „atitudine de desconsiderare” nu numai dirijori, ci întreaga lume a muzicii și a acelor melomani sinceri, culți, de mare calitate, pe care avem toată legitimitatea să contăm.

10. TEORIA AFECTELOR (II)

Deci, ca disciplină (declarată!) în domeniul muzicii, *Teoria afectelor* a existat din Renaștere și până în Baroc, domeniul ei de competență fiind tocmai **conținutul muzical**. „Potrivit acestei teorii, se pot stabili, ierarhiza și codifica în sfera tematicului și a armonicului o seamă de mijloace răspunzând unor stări psihice (afecte) precise.”⁸⁵

În secolul XVII chiar a existat tentația întocmirii unui dicționar muzical al afectelor și relaționarea acestora cu elementele lexicului muzical (Matteson). De aici putem concluziona că, chiar dacă *Teoria afectelor* nu a ajuns să devină un astfel de dicționar, la acel moment ea era aidoma unui *DEX*, conținând un set de **convenții socio-culturale**, prevăzute pentru eventuale situații semantice în domeniul compoziției. Desigur, aceste convenții erau cunoscute nu doar de compozitori, ci și de muzicologi, interpreți; chiar și de simplii melomani. Boleslav Iavorski scrie: „toate motivele care circulau atunci aveau un sens exact, fiind /.../ ca o moștenire a creației populare, întipărită în melodiile gregoriene”.⁸⁶ Cred că numai așa se explică, de ce din Renaștere și până după Baroc comunicarea muzicală a funcționat **fără anunțarea codului semantic** de către compozitori.

Pentru a înțelege mai bine fenomenul *Teoriei afectelor* și importanța acestuia – pentru muzica din toate timpurile – să intrăm puțin în amănunte.

⁸⁵ *Dicționar de termeni muzicali*.

⁸⁶ Boleslav Iavorski. Citat preluat din Vera Nosina – *Simbolistica muzicii lui I. S. Bach*. Tambov, 1993, p. 23.

Cum am menționat deja, s-a încercat realizarea interre-laționărilor anumitor elemente de lexic muzical cu anumite stări afective. Toate exemplificările ce urmează în punctele 1, 2 și 3 sunt preluate de pe internet (căutate în limba rusă!), aparținând teoreticianului Johann Joachim Quantz. Nu vă grăbiți să le etichetați drept învechite; ele mai funcționează și astăzi, și încă din plin.

Deci, conținutul muzical se putea stabili:

1. „După starea tonalității – majoră sau minoră. Disponibilitățile expresive ale majorului sunt adecvate pentru exprimarea elementului vesel, vioi, serios, sublim, iar cele ale minorului, dimpotrivă – pentru întruchiparea tristeții, mângâierii și gingășiei.”

Dincolo de toate speculațiile care s-au făcut asupra acestei dihotomii, majorul este totuși **tonic**, iar minorul – **depresiv**. Cred că acestea sunt, în esență, definițiile semantice exacte ale majorului și minorului. Celelalte evaluări, enunțate în alte cercetări, sunt complementare acestora, și nu le contrazic. Ar mai fi de adăugat doar că în funcție de contextul altor elemente, ce completează majorul și minorul, apar **gradări** ale afectelor de **tonicitate** și **depresivitate**.

2. „Intervalele legate, din treaptă în treaptă, exprimă tristețe, mângâiere, gingășie. Dimpotrivă, cele sacadate și cu salturi exprimă ceva vesel, grobian (un umor țărănesc sănătos n. T. Ch.).”

Sistemul intonațional în celebrul *Adagio* de Samuel Barber, în esență, este tocmai **din treaptă în treaptă**. Coroborat cu: modul minor, timbrul catifelat al cordofonelor, tempoul lent,

nuanțele dinamice mici și medii (cu excepția culminației generale) – sistemul intonațional din treaptă în treaptă conferă acestui *Adagio* exact ce scrie Quantz: sentimentul de **mângâiere** și **alinare** a unei dureri ce nu poate fi măsurată; a durerii celor cărora le-au secăt și lacrimile de atâta suferință. La împlinirea a doi ani de la prăbușirea turnurilor *World Trade Center* din America, televiziunile lumii transmiteau în reluare evenimentul tragediei. Fundalul sonor era tocmai muzica acestui genial *Adagio*; simbioza – imagine cinematografică-sunet era desăvârșită.

Pentru intervalele largi, sacadate, ce exprimă ceva „vesel, grobian” este reprezentativă *Tritsch Tratsch Polca* de Strauss.

Ori: *Februarie (Maslenița)*, din ciclul *Anotimpurile* de P. I. Ceaikovski. La ruși, *Maslenița* este numele generic al sărbătorilor de iarnă. Prin urmare, piesa reprezintă imaginea muzicală a unei petreceri populare, cu caracter de *bâlci*, unde elementul „grobian” e ca la el acasă. De aceea abundă în salturi intonaționale la octavă, adecvate salturilor viguroase ale *mujicilor* implicați în petrecere.

Ori: în *Dansul cavalerilor* din baletul *Romeo și Julieta* de Serghei Prokofiev, salturile intonaționale – adecvate salturilor coregrafice ale balerinilor – reprezintă întruchiparea forței ca un element grobian.

3. „Valorile ritmice mari și punctate exprimă seriozitatea și pateticul, iar combinarea valorilor lungi – note întregi și doimi cu valori mai rapide – exprimă grandoarea, măreția și sublimul.”

Pornind de la *Ceacona* de Johann Sebastian Bach, până la *Balada* lui Ciprian Porumbescu, și mai departe până în contemporaneitate, lucrările care folosesc valorile ritmice mari și punctate se încadrează perfect în categoriile etico-emoționale

formulate de Quantz – din nou, ținând cont de gradările *seriozității* și *pateticului* muzical, ce pot apărea în funcție de context. Cât privește tema *Soarelui* din *Dacofonia* Nr. 2, de subsemnatul, datorită combinării notelor întregi cu doimi și alte valori mai mici, într-adevăr își propune să exprime grandoarea, măreția și sublimul. Păcat că în anii studenției mele nu s-a predat o materie atât de necesară unui viitor compozitor. În mod sigur, aș fi realizat mult mai mult, deoarece nu era cazul să pierd timpul pentru a „inventa bicicleta”. Ea era demult inventată.

Unul din absolvenții cursului de masterat, simțindu-se frustrat de sistemul învățământului muzical, la ultima oră de curs a spus: „Eu acuz, domnule profesor? Asemenea materie trebuia să-mi fie predată de la primele ore de muzică la liceu, până la ultimele ore în universitate, și nu acum, când studiul muzicii, practic, s-a încheiat.” Am menționat deja că *Teoria conținutului muzical* de Andrei Kudreașov a devenit disciplină obligatorie pentru toate liceele și universitățile de muzică din Rusia. Probabil, situația se va extinde.

Vedem așadar că *Teoria afectelor* funcționează și peste secole – că în baza preceptelor ei au compus muzică și Barber, și Prokofiev. Să nu uităm că aceștia au fost contemporani cu părinții dodecafoniei și serialismului, numai că muzica lor continuă să fie și astăzi de actualitate, pe când lucrările dodecafonice, serialiste, stocastice etc. nu mai figurează demult și nicăieri în stagiunile concertistice ale lumii. Este un fapt notoriu, deosebit de concludent.

11. AVANGARDISM VERSUS SEMANTICĂ

Printr-un simplu exercițiu de imaginație, fiecare poate înțelege că în dodecafonie și serialism (mai ales, în cel integral), și în tot ce ne-a parvenit pe această filieră a avangardei până astăzi, nu există posibilitate de a opera o investiție semantică. Principiul de ordine aici fiind *nonrepetabilitatea*, ești obligat să faci un *talmeș-balmeș* din toate entitățile (intonationale, ritmice, timbrale ș. a.) care, din punct de vedere semantic, se contrazic, anihilându-se reciproc.

După audiția unei muzici de această orientare, ascultătorul rămâne cu impresia că s-a aflat într-un butoi ce se învârtea pe tot parcursul audiției și el cădea mereu: în cap, în șezut, în genunchi, în coate – în tot ce se putea cade, întrucât nu exista nimic de ce „să se țină”. Nu era nici o intonație sau un ritm cu valoare **semantică** de element călăuzitor.

O confirmă și *Dicționarul Muzical Enciclopedic*: „Cu toate că la nivelul teoriei abstracte, elementele acustice și ritmice sunt câteodată riguros organizate, în sonorul real ele se percep ca întâmplătoare, reprezentând fenomene paradoxale de structurare a haosului (K. Stockhausen, P. Boulez, I. Xenakis ș.a.)”.⁸⁷ Ce ar putea însemna o structurare/teorie a haosului, despre haos și pentru haos? Absurditate totală! În principiu, așa este și în cazul muzicii de această orientare. În plus, expresia „și alții” (care, de obicei, nu înseamnă prea mult) în acest citat are un volum

⁸⁷ *Dicționarul Muzical Enciclopedic* (Музыкально Энциклопедический Словарь), Москва, Советская Энциклопедия, 1991.

statistic impresionant, întrucât cele trei nume menționate reprezintă „vârfurile” celei mai reprezentative avangarde ale secolului al XX-lea.

Ar mai fi de adăugat doar că autorii *Dicționarului Muzical Enciclopedic* au absolvit și ei învățământul artistic universitar la Moscova ... la Leningrad ... Nu voi comenta nivelul acelor instituții, pentru că nu au nevoie de comentarii, dar cred că cei care au trecut prin ele, finalizând cu elaborarea unui astfel de *Dicționar*, merită toată încrederea cititorilor.

Cu referire la mult pretinsa nonrepetabilitate, trebuie spusă odată lucrurilor pe nume. Despre principiul repetării – despre rolul, necesitatea și **obligativitatea** sa în muzică – s-au scris cărți deosebit de consistente. *Forma muzicală ca proces* reprezintă cartea de căpătâi pe această temă, în care Asafiev scrie „negru pe alb” că **repetarea** (alături de contrast) este unul din cele două principii **de bază** pe care se sprijină muzica.

Ascultarea unei piese muzicale se deosebește de citirea unei cărți, unde în orice moment te poți întoarce la orice pagină, pentru a relega (în memorie) discursul. În muzică așa ceva nu se poate. Iată și comentariul lui Victor Zukerman cu privire la o asemenea situație și la importanța repetabilității: „Să oprești gândul muzical ar însemna să oprești timpul. Dar să întorci înapoi gândul muzical se poate, și repetarea lui va înlocui pentru ascultător oprirea”.⁸⁸ Din aceste judecăți, esențiale pentru arta sunetelor, reiese că *nonrepetabilitatea* este o absurditate, care în

⁸⁸ Victor Zukerman – *Analiza creațiilor muzicale. Principiile fundamentale de dezvoltare și devenire în muzică*. Moscova, Editura Muzîca, 1980, p. 8.

muzică pur și simplu nu-și are locul și rostul. Ca să nu mai pomenim aici de cealaltă extremă – muzica repetitivă – despre care un student îmi spunea că, în principiu, ar putea fi utilă doar pentru imbecilizarea ascultătorilor. Nu i-am putut reproșa nimic, întrucât o muzică (obsesiv!) repetitivă ar putea face asemenea „isprăvi”. Și se vede cât de **găunos** poate fi structuralismul în concepția unor oameni de o anumită orientare; să ridici la rangul cuvântului de ordine asemenea absurdități!?⁸⁹

Iar acum imaginați-vă ce investiție semantică se poate opera asupra materialului, folosind ordinea curentă/recurentă, augmentată/diminuată și inversia/inversia recurentă a seriei? Gândiți-vă că în spatele acestor perechi de procedee (gratuite!) se află disponibilități semantice diametral opuse, ce se anihilează reciproc. De exemplu: dacă mișcarea intonațională ascendentă tensionează (în principiu) discursul, atunci recurența ei descendentă, dimpotrivă, îl detensionează; dacă augmentarea ritmică înseamnă (în principiu) *lentoare*, atunci diminuarea ritmică, dimpotrivă, înseamnă *dinamizare*.

⁸⁹ Calificarea nonrepetabilității, precum și a repetitivismului obsesiv, drept absurdități îi aparține lui Asafiev.

Cât privește structuralismul, îl vom aborda în *Capitolul 18*, însă deoarece până acolo ne vom mai folosi de acest termen, pentru a fi înțeleși, iată și definiția sa dată de *NODEX*: „**STRUCTURALISM** *n.* Orientare teoretică și metodologică în științele contemporane care studiază structura, funcțiile și sistemele de relații ce caracterizează obiectele și procesele.” Deci, structuralismul studiază **structura** obiectelor și proceselor, nu însă și **conținutul** lor.

- Câți compozitori moderni și-au ridicat aceste semne de întrebare atunci când puneau în pagină o lucrare dodeca-fonică/serială?
- (...) ⁹⁰

De aceea, cu astfel de procedee se face doar muzică de factură speculativă – în absoluta majoritate a cazurilor – chiar și în cazul **gândirii de fugă** (în special în perioada modernă). Știm cu toții acest lucru, deoarece fiecare compozitor sau muzicolog a scris măcar o fugă în viața sa (de exemplu, la examenul de absolvire la contrapunct). Voi atenționa însă că procedeele comentate adineauri, fiind utilizate **gratuit** și consecințele sunt similare, pe măsură.

Se zice că mucalitul de Mihail Jora ar fi spus că *fuga* reprezintă o formă, în care *instrumentele intră pe rând, iar ascultătorii ies pe rând*. Această „observație”(destul de caustică, de altfel) îmi amintește proverbul „În fiecare glumă este și câte un pic de adevăr”, dar și mai mult – parafraza caucaziană a proverbului: „În fiecare glumă este și câte un pic de umor” (lăsând să se înțeleagă că, în rest, **totul este adevăr**).

Nu voi încheia capitolul însă fără a mă referi la polifonie și într-o ordine inversă de idei. Știm cu toții că această formă de multivocal are disponibilități muzicale uriașe. Și dacă am ajuns aici, mă voi referi din nou la *Leningrădeana* de Șostacovici pentru că poate tocmai de ea este nevoie în asemenea moment.

⁹⁰ Aceste puncte de suspensie înseamnă lipsa vreunui răspuns plauzibil.

În această simfonie, secțiunea dezvoltării din forma de sonată a părții întâi este înlocuită cu variațiunile pe *tema invaziei*.⁹¹ Variațiunea a 3-a (reperele 25-28) reprezintă tocmai un dialog polifonic între oboi și fagot. Scos din contextul **ideatic** al simfoniei, asemenea discurs polifonic reprezintă cea mai elementară banalitate. Cred că nici la orele de contrapunct scolastic (la nivel liceal!) nu se fac exerciții atât de banale. Este un dialog imitațional absolut **mecanic**, dar tocmai în acest **automatism** constă valoarea lui artistică.

Cele nouă fraze muzicale din *proposta* oboiului sunt ai-doma ordinelor superiorului din armată, la care *risposta* canonică a fagotului este de fiecare dată exactă, mașinală – ca acel răspuns *cazon* al subalternului, din armata sovietică: „Tac tocino!” (Так точно!). Literalmente: „Exact așa!” (precum ați ordonat, Șefu’!).

Prin urmare, acest canon este **mecanic**, nu pentru că autorul nu ar fi putut propune ceva mai inventiv, ci pentru că tocmai de asemenea **automatism** era nevoie pentru o astfel de imagine muzicală: **mașinăria militară, ce funcționează ca un mecanism perfect**. Mai mult: discursul imitativ mecanic se repetă și în variațiunea a 5-a, unde *risposta* canonică a celor trei clarinete este mereu în *stretto* cu *proposta* oboaielor. Cu alte cuvinte, răspunsul intervine de fiecare dată parcă înainte de a *asculta ordinul până la capăt*. Deci, repetare(/respectare) până la fanatism. Altfel, de ce ar fi operat circa 20 de repetări (!) atât de **banale** un compozitor atât de **mare**, dacă nu ar fi avut o astfel de

⁹¹ Astfel, simfonia *Leningrădeana* reprezintă un adevărat model de arhitectonică muzicală, în care **conținutul determină forma** – genialul postulat al lui Hegel.

motivație **ideatică**? Deci, această polifonie nu este nici banală, nici originală; ea este adecvată concepției muzicale. Iată așa polifonia este pusă în slujba discursului.

Știind cât de „gustate” sunt comentariile semantice de către studenți, voi mai face câteva pe marginea acestei lucrări, pentru a le susține pe cele de mai sus.

Tamburo militare este un instrument muzical ce poate penetra cu ușurință un *tutti* orchestral oricât de mare. Totuși, la pagina rezervată pentru *Componența orchestrei*, Șostacovici face următoarea precizare: „De la reperul 39 și până la reperul 51 (tocmai: *tema invaziei*, n. T. Ch.), este de dorit ca în loc de un *tamburo* să fie două sau chiar trei”. În calitate de instrument muzical, *tamburo militare* nu are nevoie de comentarii semantice, ca element de lexic adecvat pentru întruchiparea celei mai mari forțe de pe *Terra: Armata*. Nu am ascultat niciodată *Le-ningrădeană* în concert, dar îmi imaginez că trei *tamburo militare* trebuie să fie ceva de-a dreptul năucitor.

Tot referitor la componență și la **forță**:

Trei trompete, patru corni și trei tromboane, ca un „cor” al alămurilor, reprezintă cea mai mare *putere* de care dispune orchestra simfonică mare. În calitate de grup instrumental, „corul” alămurilor poate fi folosit cu mult succes împotriva întregii orchestre pe care o poate strivi cu ușurință. Ei bine, în partitura *simfoniei a 7-a*, pe lângă alămurile obligate (menționate deja) mai sunt implicate încă trei trompete, patru corni și trei tromboane suplimentare. În momentul culminației, această *bandă* complementară de alămuri expune materialul tematic, cu unisonuri viguroase, evidențiindu-l pe fondul întregii orchestre simfonice mari, componența triplă (inclusiv alămurile ei *obligate*).

Asemenea aparat orchestral enorm creează impresia că în simfonia *Leningrădeana* este vorba despre imaginea muzicală a unei forțe peste care nu se mai poate situa nimic. Deci, ideea de *forță* este una consecventă, ținând de concepția muzicală a lucrării.

Foarte sugestiv este orchestrată *tema invaziei* în prima apariție (reperle 19-20). Ea este expusă de către cordofone la unison, numai că viorile prime cântă *arco*; viorile secunde – *col legno*, iar violele – *pizzicato*. Într-o astfel de mixtură timbrală este greu de *identificat* cine și ce cântă. Așa creează Șostacovici imaginea muzicală a acelei forțe – **necunoscutul**, imposibil de **identificat** (apare și în *pianissimo*, abia perceptibil) – dar care pe parcurs se desfășoară în toată amploare ei. Iată așa este pusă în slujba discursului și orchestrația.

Atenționez în mod cu totul deosebit că ceea ce am scris aici despre simfonia *Leningrădeana*, nu este nimic altceva decât **structuralism**, deoarece se referă la modul de organizare interioară a discursului muzical (discurs, la propriu!). Atât doar că referirile la anumite elemente de limbaj (polifonia, orchestrația) vizează nu numai valoarea fizico-acustică a acestora, ci și încărcătura lor semantică, ceea ce este cu totul altceva.

Iată ce înseamnă să fie făcut public codul semantic: acum oricine poate accede la stratul ideatic al mesajului muzical. Fiecare poate înțelege cum **învestitura semantică** reprezintă *realitatea obiectivă la care face trimitere unitatea indivizibilă dintre semnificant și semnificat*.

Așa „vorbește” muzica, dragi copii, viitori compozitori ai României; așa comunică ea și **idei**. La mai mult muzica nu pretinde, dar nici la mai puțin nu poate fi redusă. Arta sunetelor,

precum vedeți, nu are nimic comun cu *indeterminismul*, *non-intenționalul* și, mai ales, cu *opere pentru totdeauna de neînțeles*, despre care știți deja din *Capitolul 2 – Preliminarii*.

12. TEORIA AFECTELOR (III)

Începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, *Teoria afectelor*, ca singur sprijin în codificarea unui conținut muzical, a fost abrogată (mai exact, a fost trecută sub tăcere). În cele ce urmează mă voi referi și la motivul pentru care s-a procedat astfel, aici țin să remarc doar că nu a fost înlocuită cu nimic altceva, ceea ce trebuie calificat drept iresponsabil și cu consecințe deosebit de grave pentru evoluția ulterioară a muzicii.

Se știe că o constituție prost întocmită este mai bună decât nimic, deoarece fără un act normativ de asemenea importanță, într-o țară nu poate funcționa nimic. Exact așa e și cu comunicarea muzicală: fără nici un cadru normativ, precum *Teoria afectelor*, *Teoria conținutului muzical* ori *Semantica muzicii*, comunicarea muzicală nu ar putea funcționa niciodată, întrucât pentru orice gen de comunicare este nevoie de un astfel de cadru.

Probabil că *Teoria afectelor* a fost neglijată, în principal, deoarece ajunsese să fie neîncăpătoare pentru **noul conținut muzical** ce își cerea dreptul legitim la viață. Muzica nu mai dorea să-și limiteze conținutul doar la stratul său afectiv. Ea își propunea să depășească acest nivel, așa încât conținutul ei să cuprindă și universul ideilor umane, și pe cel al relațiilor interumane, și natura în întregime – cu toate obiectele și stihiiile ei –, chiar cosmosul (dacă ne amintim *Planetele* de Gustav Holst ori *Armonia lumii* de Paul Hindemith). Prin urmare, relaționările semantice de altădată deveniseră insuficiente și inoperabile.

Cu toate stea, *Teoria afectelor* nu trebuia aruncată la lada de gunoi a societății; trebuia doar supusă unor amendamente

substanțiale și, mai ales, completată, în special la nivelul stratului ideatic al muzicii. De fapt, în arta sunetelor, în spatele oricăruia afect se află o **idee**, iar orice idee, la rândul ei, nu poate exista decât colorată **afectiv**. Aceasta este, în esență, intercondiționarea dintre idee și afect în muzică; această stare de lucruri face posibilă (în principal) existența stratului ideatic al conținutului muzical.

Abordând *Teoria afectelor* prin prisma istorismului, se mai impune o paralelă cu limba vorbită. Și în domeniul lexicologiei, unele cuvinte ajung la un moment dat desuete, fiind trecute la rubrica „învechit”. La una din următoarele ediții ale *DEX*-ului, desigur, asemenea cuvinte sunt scoase din uz. În paralel, apar mereu neologisme. Urmând direcția evoluției firești a lucrurilor, noile cuvinte (care își dovedesc viabilitatea) vor trece din *Dicționarul de neologisme* în *DEX*; mai departe se vor învechi și ele, ajungând să fie înlocuite cu alte cuvinte noi ș. a. m. d. – și acest proces va dura veșnic, cât lumea va fi lume.

Cred că ar fi fost normal ca și în domeniul limbajului muzical să se procedeze analogic: pentru acele elemente de conținut nou, să se găsească relaționări semantice noi, adecvate. De fapt, pe filiera muzicii cu determinare semantică așa și s-a întâmplat. În mare însă, nu a fost să fie așa. Pe firmamentul istoriei muzicii a apărut personalitatea lui Eduard Hanslick, care a produs un derapaj regretabil de la mersul firesc al lucrurilor de până atunci. Dar toate acestea vor face obiectul de studiu al *Capitolului 9 – Structuralismul (fizico-acustic!)*.

13. CONȚINUTUL MUZICAL. STRATURILE LUI

Făcând o sinteză din tot ce am citit pe această temă, s-ar putea afirma că în calitate de produs finit, conținutul muzical este alcătuit din patru straturi principale:

1. Stratul obiectiv al compozitorului.
2. Stratul subiectiv al interpretului.
3. Stratul subiectiv al muzicologului și
4. Stratul subiectiv al ascultătorului.

Definind domeniul de competență al semanticii muzicii, scriam la început că ea se ocupă cu elucidarea **științifică** a **conținutului muzical**, în baza datelor **fizico-acustice** ale *opus*-ului. Aceste date sunt: intervale, acorduri, scări, număr de frecvențe, număr de armonice, etc. – adică **exactități**; lucruri care pot fi numărate.

Datele fizico-acustice respective, din care autorul își zămislește *opus*-ul, vor rămâne întotdeauna ceea ce sunt ele, **indiferent de impresiile ascultătorului**, de aceea stratul conținutului muzical al compozitorului este **obiectiv**. În baza **lui** (al stratului obiectiv), compozitorul operează **învestitura semantică** asupra sonorului muzical. El nu compune și „povești” total paralele cu acele date fizico-acustice, de aceea și **învestitura semantică** este **obiectivă**. Pe cale de consecință, obiectivă este și **convenția** la care devin părtași toți cei implicați în comunicarea muzicală. Mai mult decât atât, toți participanții la comunicare – interpreți, muzicologi, ascultători – se vor împărtăși și ei din aceea **obiectivitate** a sensului muzical, tocmai datorită obiectivității

elementului de convenție, ce deschide accesul la realitatea obiectivă.⁹² De aceea voi mai repeta odată: elementul de convenție trebuie să fie ca și **lege**.⁹³

Stratul subiectiv al interpretului reprezintă doar gradări de intensitate ale acelor afecte sau elemente semantice încifrate de compozitor. De exemplu, în versiunea interpretativă a lui Lang Lang, lirismul *Concertului Nr. 2* de Serghei Rahmani-nov apare gradat în nuanțe de o plasticitate muzicală de excepție, ceea ce aduce o notă de elevație și sublim de mare calitate, față de versiunile altor pianiști. La interpretării cu adevărat valoroși, asemenea contribuții personale se încadrează în limitele bunului simț, și nu afectează integritatea stratului obiectiv al compozitorului. Însă nu toți interpretării se încadrează în asemenea normalitate și corectitudine etică, unii aducând „contribuții” personale atât de exagerate și în necunoștință de cauză, încât chiar pot denatura lucrarea. De exemplu, un dirijor de acest gen își invita colegul la concertul pe care urma să-l dirijeze:

- Vino deseară, să auzi „a 5-cea, a mea”!
- De ce „a ta”?.. A lui **Beethoven**!

Stratul subiectiv al muzicologului constă în elucidarea gândirii muzicale a compozitorului, în toată complexitatea sa,

⁹² La acest aspect al **obiectivității** mă voi referi în alt capitol.

⁹³ În altă ordine de idei, stratul muzical al compozitorului poate fi considerat și subiectiv, în sensul că este operat de un subiect, pentru alți subiecți. Dar aspectul speculativ filozofic este apanajul filozofilor și cred că va mai curge încă multă cerneală, speculând pe această temă. În studiul de față însă, care se dorește a fi unul non-speculativ, aspectul dat nu ne interesează.

iar în cazul unei dăruiri native de excepție (a muzicologului), poate consta și în elucidarea dedesubturilor acelei gândiri/simțiri. Acolo – la nivelul subconștientului componistic – muzicologul va descoperi multe detalii complementare stratului obiectiv, fizico-acustic, acestea ținând de etos, estetic, filozofic ... Compozitorul nu are cum, și nici nu-i nevoie să informeze ascultătorii și despre asemenea lucruri, pe care le face intuitiv; aceasta este „pâinea” muzicologului, care dacă are har și nivel își poate aduce o contribuție enormă.

Stratul subiectiv al ascultătorului – ultimul – care, în virtutea fanteziei și dăruirii sale native, va completa și el sensul muzical cu gradări și nuanțe personale, în funcție de calitatea percepției sale, a trăirii și sensibilității muzicale individuale. Fiind ultimul în enumerarea noastră, el nu este ultimul și ca importanță.

În definitiv, muzica se compune pentru ascultători. În al doilea rând, în afara actului **ascultării**, muzică, pur și simplu, nu există. Aceste argumente ne motivează să considerăm stratul subiectiv al ascultătorului, ca fiind unul de aceeași importanță cu toate celelalte straturi. De aceea, să mai cercetăm puțin, tratându-l cu atenția ce i se cuvine.

14. PERCEPȚIA MUZICALĂ

Să vedem cum e mai bine, mai profitabil și mai **corect** să procedăm în calitate de **ascultători** ai muzicii:

1. Să mergem pe cale intuitivă, subiectivă? – gândind, *vi-sând*, imaginând pe parcursul audiției, ori

2. Să mergem pe direcția științifică, obiectivă – concentrându-ne pe însuși sonorul muzical, pe detaliile sale concrete, pentru ca să (...) ce? Să ne ocupăm de contabilizarea datelor fizico-acustice ale sonorului, fără a gândi, a ne imagina ... măcar ceva!?⁹⁴

Vulnerabilitatea primei metode constă în faptul că, mergând pe direcția intuitivismului subiectiv, de multe ori ascultătorul poate ajunge să *viseze* „cai verzi, pe pereți”, și dacă structuralismul fizico-acustic a apărut ca o reacție împotriva unor astfel de „visări”, atunci a existat o motivație foarte serioasă să apară. În altă ordine de idei însă, metoda intuitivă rămâne a fi și astăzi singura care oferă, totuși, posibilități de accesare la mesajul muzical. Ea este eficientă îndeosebi în cazul muzicii din mediul existențial (național, comunitar) al ascultătorului, acolo unde el cunoaște situațiile socio-culturale, cu toate datele contextului în care muzica sa ființială se produce. „În afara acestui cadru/.../ intuitivismul este orb și poate duce la rătăcirii grave”.⁹⁵

⁹⁴ Aceste întrebări sunt de importanță capitală, mai ales pentru muzicolog, în demersul său analitic. Mă voi referi la ele chiar în acest capitol, puțin mai jos.

⁹⁵ Ghenrih Orlov, *Semantica muzicii*, în: *Probleme ale științei muzicii 2*, Editura Sovetski compozitor, Moscova, 1973, p., 479.

Metoda structuralistă, numită obiectivă, este și mai vulnerabilă, întrucât pentru semantica muzicii, nu oferă absolut nici un fel de soluții. Mai mult: prin atitudinea științifică, dar pur **formală** față de fenomenul sonor, ea blochează calea de acces a ascultătorului la mesajul muzical.⁹⁶

Lumea din domeniu continuă și astăzi să se polarizeze în jurul acestor două metode de percepție muzicală, ca două optici extreme. Pe ascultător însă nu-l interesează dezbaterile teoretice, cu argumentări pro și contra; pe el îl interesează lucrurile cu finalitate practică. De aceea – pragmatic vorbind – pentru eficiența percepției muzicale contează mai puțin vulnerabilitățile, și mai mult **valențele** metodelor respective. În acest sens, sigur că ascultătorul trebuie să se concentreze pe sonorul muzical, pe orice detaliu concret posibil, deoarece fără sonor nu există nici un fel de conținut: emoțional, ideatic etc.

În ceea ce privește intuitivismul, problema nu este de a *visa* sau nu (în timpul audiției); este doar problema **limitelor** acestei *visări* – limite ce i-ar putea conferi *visării* legitimitate **reală**. Pentru a înțelege esența lucrurilor, trebuie să probăm pe un exemplu muzical concret. Asemenea exemplu trebuie să fie

⁹⁶ Școlile de muzică orientate pe structuralism cultivă un singur aspect al auzului muzical – cel cu care discernem înălțimile/frecvențele: scări, intervale, acorduri etc. Există însă și auzul **emoțional**, cu care discernem afectele. Să ne gândim doar la lirism, pentru care muzica are disponibilități uriașe. Între un lirism, gen *Amoroso* și un lirism tragic-dramatic – două ipostaze diametral opuse – există o infinitate de gradări intermediare ale acestui afect. Ei bine, toate aceste subtilități trebuie să le poți auzi. În sfârșit, dar nu de ultimă importanță, este auzul **semantic**, cu care discernem conținutul muzical. Aici nu intrăm în amănunte, pentru că întreaga cercetare tocmai la semantică se referă.

unul cunoscut de cititori și cu o învestitură semantică certă, ce nu poate fi pusă la îndoială.

Vom lua *Aprilie*, din ciclul *Anotimpurile* de P. I. Ceai-kovski, și imediat se va vedea de ce am ales anume acest exemplu.

În primul rând, din start, ne confruntăm cu fenomenul unui *titlu* neobișnuit⁹⁷. În principiu, un titlu este o părțică dintr-un cod semantic, și cu cât acoperă o mai mare suprafață din conținutul *opus*-ului, cu atât trebuie considerat mai reușit. Piesa dată însă are nu un titlu, ci două: 1) *Aprilie* și 2) *Ghiocelul*, ceea ce reprezintă un plus de explicitare semantică. Lucrurile însă nu se opresc nici aici: după cele două titluri mai urmează un fel de *moto*, în versuri. Am zis „un fel **de**” *moto*, deoarece nu am mai întâlnit fenomene de acest gen la alți compozitori. Cum să-l evaluăm corect?

Totuși, muzica este un limbaj **nonverbal**. În cadrul interpretării ei (la muzica instrumentală mă refer), orice cuvinte nu ar avea ce căuta; cel puțin, așa se prezintă lucrurile. Oricum, în cadrul interpretării, un *moto* nu se anunță (nu se „pronunță”!). Mai mult chiar, în unele filarmonici ale lumii – unde nu există obiceiul ca interpretarea muzicii să fie precedată de o prezentare muzicologică (România, de exemplu) – nu se anunță nici măcar titlul.

⁹⁷ Chiar și structuraliștii, care fac mult caz despre imposibilitatea conversiei limbajului muzical în cuvânt, dau totuși titluri creațiilor lor, iar titlurile, în arta sunetelor, nu sunt nimic altceva decât cuvinte cu funcția de a face trimitere la **ceva** anume – în marea majoritate a cazurilor, din afara sonorului.

Mă întreb: asemenea gen de *moto* să fie oare o ciudățenie a lui Ceaikovski!? E un compozitor mult prea mare pentru a comite ciudățenii. Să consultăm totuși DEX-ul: „**MÓTO**, Citat /.../ pus la începutul unei lucrări /.../ **cu scopul de a releva ideea fundamentală** a scrierii respective (subl. T. Ch.).”

Nemaipomenit! Este exact definiția CODULUI SEMANTIC; sută la sută – **scopul** și **funcția** lui! Prin urmare, nu este vorba de *moto*, și, cu atât mai mult, nici de ciudățenie. E chiar **codul semantic** al piesei, în sensul cel mai exact al cuvântului: cu dimensiunile sale compacte și, totodată, de mare capacitate semantică. Numai că de astă dată, nu mai este adresat doar unei persoane în particular (cazul *Simfoniei Nr. 4*, bunăoară), ci tuturor ascultătorilor. În ciclul *Anotimpurile*, Ceaikovski procedează la fel, în cazul fiecărei piese: două titluri și un *moto*, deci – nimic întâmplător.

Întrebarea acum este dacă e bine, profitabil și, mai ales – **legitim** – să se procedeze așa.

Dintru început voi spune tranșant că anunțarea codului semantic al lucrării este **sfânta obligație** a compozitorului; parțial am motivat-o deja. În plus e și o chestiune de bun simț. Știm deja că fără anunțarea codului semantic nu există mecanism de accedere la stratul ideatic al sonorului. De aceea compozitorul nu trebuie să-și acuze ascultătorii că nu au harul de a-i înțelege muzica, ori să-i subaprecieze; uneori chiar să-i disconsidere: *Am nevoie de ascultători doar din considerente de acustică, deoarece în sala goală muzica sună prost* (mi-a fost dat să o aud și pe asta la viața mea). Indiferent de forma comunicării – verbală, muzicală ori de altă natură – comunicarea a fost lăsată omului nu pentru a vorbi cu sine însuși, ori „cu nimeni” și /.../

„despre nimic”.⁹⁸ Așa ceva ar semăna mai degrabă cu un diagnostic de boală deosebit de gravă.

Afirmația de mai sus (despre „rolul ascultătorilor în sala de concert”), este de-a dreptul incalificabilă. Cât cinism!? Dacă termenul „nesimțire” e cel mai dur cuvânt din limba română, atunci aici nu este suficient de dur. Trebuie considerat o **mare nesimțire** din partea unui compozitor, să facă asemenea afirmații. În contrapondere: probabil, fiecare l-a auzit măcar odată pe marele actor Florin Piersic (și nu numai) cu câtă considerație vorbește despre „privitorii” săi – cum îi place domniei sale să ne numească, și cred că așa este normal și corect.

În muzica de orientare avangardistă, neanunțarea codului semantic poate avea două motive: ori compozitorul nu cunoaște mecanismul comunicării muzicale, ori lucrarea sa face parte din categoria celor *pentru totdeauna de neînțeles*. Și atunci, ce ai de „căutat” în acea lucrare? Un proverb chinez spune, foarte sugestiv: *este imposibil să prinzi o pisică neagră, într-un întuneric absolut, mai ales dacă în acel spațiu pisica lipsește cu desăvârșire*.

Dar să vedem în primul rând *moto*-ul. Pentru a fi cât mai aproape de semnificațiile originale, dorite de însuși Ceaikovski, am renunțat la traducerea consacrată (în versuri), traducând eu, *mot-à-mot*:

Albăstrică și pură,
Floarea ghiocel,
Și un vântișor rece

⁹⁸ Andrei Kudreașov, op cit. p. 418.

Roiește ultimii fulgi.

Ultimele lacrimi,
Despre o durere trecută,
Și primele vise,
Despre o viitoare fericire...

A. Maikov

Din perspectiva compozitorului, gestul este cât se poate de motivat. Având de transmis un mesaj **clar**, dânsul a considerat util să nu lase ascultătorii „în ceață” – să descifreze mesajul, fiecare în măsura capacităților sale. Neexistând mecanismul unei astfel de descifrări, de cele mai multe ori se ajunge până la absurdități, ce nu au nimic comun cu stratul ideatic al sensului încifrat de compozitor.

Din perspectiva ascultătorului, în acest moment interesează patru lucruri:

1. Dacă acest cod semantic(/*moto*) se regăsește în dedesubtul **sonorului** muzical („cu scopul de a releva ideea fundamentală” a *opus*-ului).
2. Dacă există niște limite ale acelei *visări*, prin care ascultătorul poate completa stratul sensului muzical obiectiv al compozitorului.
3. Dacă *moto*-ul îl ajută pe ascultător să identifice acel „ceva care ține loc de *ceva* pentru *cineva*” (stratul **ideatic** al conținutului muzical) și

4. Dacă e **legitim** ca el să procedeze la asemenea completări – gândind, *visând*, imaginând...⁹⁹

Pentru a limpezi aceste întrebări, nici nu este nevoie să facem o analiză semantică exhaustivă a piesei. Din tot ansamblul ei de date semantice, sunt suficiente doar acelea care pot servi drept premise pentru o judecată corectă despre **limitele competenței** ascultătorului la *visare*.

Piesa *Aprilie* este scrisă în metru ternar, făcând trimitere directă la genul de vals, atât de des întâlnit în creația lui Ceaikovski.

„Pentru a cunoaște orice, ai nevoie de un fond de contrast”¹⁰⁰ – scriu filozofii. De aceea voi uza de contrapunerea extremelor; de polarități.

Nu pot crede că ar exista măcar un singur ascultător, „cu actele în regulă”, care să-și imagineze valsul ca fiind un atribut muzical din cadrul *Sfintei Liturghii*, la biserică, ori din cel al unei înmormântări, la cimitir (de exemplu!). Dimpotrivă: valsul s-a produs întotdeauna în cadrul unor **baluri fastuoase** – fie în palatele vieneze de pe timpul împăratului Franz Iosif, fie în cele ale aristocrației ruse, din timpul țărilor de altădată, fie la petreceri similare, în mediile altor spații etno-geografice.

⁹⁹ „/.../ imaginația omului este o parte (cea mai **importantă** și mai **prețioasă**) a conștiinței omenești ... Fără imaginație (conștiință prospectivă) nu se poate să fii nici matematician, nici sociolog, nici inginer, nici ... crescător de vite.” Alla Bretanițkaia – Petr Suvcinski i ego vremia (Petr Suvcinski și timpul său), Izdatelskoe obedinenie „Compozitor”, Moscova, 1999, p. 372.

¹⁰⁰ Adrian Nuță – *Ghidul iluminării pentru leneși*, Editura SPER, Colecția „ANIM”, Nr. 5, București, 2004, p. 11.

Doar precizând **situația muzicală** și **contextul** socio-cultural în care se produce valsul, deja am precizat, tangențial, multe detalii din încărcătura semantică și, respectiv, conținutul muzical al piesei *Aprilie* – detalii pe care orice cititor le cunoaște din propria experiență „cu valsuri”¹⁰¹. Aceasta înseamnă că genul muzical are **propriile disponibilități semantice** și, ca atare, el semnifică și propriul său etos – indiferent chiar de intențiile semantice ale compozitorului. De aceea, disponibilitățile semantice ale **genurilor muzicale** reprezintă o **pârghie**, deosebit de eficientă pentru investirea sonorului cu sens; tinerii compozitori pot reține acest lucru. În muzica avangardistă a secolului al XX-lea însă, această **pârghie** a fost făcută *praf și pulbere*. Iuri Holopov remarcă: „Muzica serială /.../ nu se folosește pentru compunerea cântecelor și dansurilor sau a muzicii de popularitate”.¹⁰² Cred că ceea ce vine pe filiera avangardismului secolului al XX-lea, începând cu *noua școală vieneză*, s-a îndepărtat de **genuistica muzicală**, în ansamblu, astfel fiind spulberate imense disponibilități semantice ale muzicii.

Mai departe.

Cine nu a văzut un bal în realitate, poate l-a văzut măcar în film; în *Război și pace*, după Lev Tolstoi, bunăoară. Cei care valsau în acest film nu erau actori – protagoniștii filmului –, ci **balerini** de la *Teatrul mare* din Moscova, iar palatul în care se

¹⁰¹ Domnișoare tinere, frumoase și elegante; cavaleri voinici, pe măsură, și toți își doresc bucuria apropierii, pentru a se lansa în „zborul” unui vals.

¹⁰² Юрий Холопов – *Серийная музыка*, (Iuri Holopov – articolul *Muzica serială*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 4, coloana 943.

producea evenimentul era de o frumusețe pe măsură, desigur. Fiecare pereche (în parte) se rotea în ritm de vals, iar toate perechile (la un loc) valsau, pe aceeași direcție. Filmările erau făcute din diferite unghiuri, inclusiv de sus, de la înălțime. Era ceva uluitor de frumos. Toate erau deosebite: palatul, lustrele, parchetul (operă de artă!), vestimentația, muzica ... Dar „cireașa de pe tort” o constituiau, bineînțeles, balerinele, care – de o plasticitate și eleganță de excepție – valsau, parcă erau *păsări în zbor*. Păreau atât de ușoare (!), chiar ca fulgii de nea, din *moto*-ul ales de compozitor. Și dacă forma piesei reprezintă un A-B-A, atunci B-ul – cu acele pasaje ascendente de șaisprezecimi lejere – este perfect adecvat codului din dedesubtul sonorului muzical. Și la modul direct: roiul de fulgi din aprilie, și, mai ales, la modul figurat: roiul de trăiri și sentimente, care poate copleși sufletelelul omenesc într-o situație similară.

Ajunși în acest moment al cercetării, simți cum, ascultând *Aprilie*, începe să ți se deschidă perspectiva pentru o **legitimă** visare. Și ceea ce am elucidat până aici, nu-i tot, pentru motivarea acestei legitimități.

Este important *tempo*-ul: *Allegretto con moto e un poco rubato*. Și *Allegretto*, și *con moto* este aproape *Allegro*, ceea ce e prea **repede** pentru un vals (ca muzică de dansat!). Mai mult: B-ul are indicația *poco più mosso*, ceea ce înseamnă încă mai repede. În plus, metrul este de șase timpi, nu de trei, ceea ce fluidizează și mai mult discursul. Acest **avânt** se degajă și din **tumultul** acordurilor de optimi egale, ceea ce înseamnă că, atât ritmul, cât și armonia sunt puse și ele în slujba aceluiasi caracter **dinamic** – adecvat **adolescenței apriline**. Pentru că, în esență, despre asta este și muzica, și cele două titluri, și codul semantic

din subsidiarul piesei; nu despre cele 30 de zile ale unei luni, care (prin ele însele!) nu reprezintă nimic deosebit.

Aprilie este o piesă de ascultat, **de contemplat** în sala de concert, și nu un vals **de dansat** în cadrul unui bal – încă un motiv pentru a gândi, a *visa*, și nu a dansa, a te afla în acțiune. Așadar, nu este chiar un vals în sensul direct al cuvântului; aici genul muzical (valsul) reprezintă doar un element de **limbaj**, pus în slujba unei **idei**. Unii cititori s-ar putea întreba nedumeriți: chiar și genul, un element de limbaj muzical? Da! Precum se vede, chiar și genul – un element de limbaj – pentru că semnifică, „spune” ceva.

Mai mult: și forma muzicală reprezintă un element de lexic pus în slujba concepției (chiar dacă este un element dintr-un rând cu totul aparte). Al doilea catren al *moto*-ului îl vom regăsi în secțiunea A. El este concretizat prin acele secunde descendente *dureroase*, atât de omniprezente în partea întâi a piesei. Intonațiile respective (*de suspin*, *de implorare*), coroborate cu modul **major**, reprezintă acel amalgam de durere și dor, umbră și lumină, greu de formulat în cuvinte. Dar prin puterea **tradiției** (a investiției semantice operate anterior!) știm că asemenea elemente de lexic și asemenea coroborare, întruchipează încă din baroc un etos în care se poate circumscrie o *durere trecută* și o *viitoare fericire* (*moto*-ul!) ca o dihotomie semantică.

Cine nu a citit, ori nici măcar nu a auzit, cum se manifestă în **realitate** postulatul hegelian: *conținutul determină forma*, poate reține acest caz concret, care este doar unul particular. La fel este și în cazul simfoniei *Leningrădeana*, la care m-am referit deja. Dar în muzica și muzicologia de orientare avangardistă n-

o să întâlnești așa ceva. O să auziți poate, dimpotrivă: că postulatul hegelian este un anacronism depășit; că astăzi nimeni nu se mai folosește de așa ceva etc.

Mai departe:

Dansând la un bal, suntem în mișcare, *în acțiune*, iar contemplând o piesă în sala de concert, ce facem? „Contabilizăm” datele fizico-acustice ale muzicii? Numărăm frecvențe, decibeli, măsuri? Inventariem, scări, acorduri(?), intonații „redușe logaritmice”? Mai pe scurt: ne gândim la structuralism? Nu, desigur. Datele fizico-acustice, le **ascultăm**, le **simțim**, le **conștientizăm**. Ne gândim însă la altceva: la ceea ce școala rusă numea *scopul operării cu sunetele*.¹⁰³

Din acest moment limitele **legitime** pentru *visare* se largesc. Următoarele imagini care ne pot veni în minte (cu aprilie – la modul direct) sunt din domeniul lirismului, desigur: luna ghiocelor (la ruși!), prospețimea, colțul ierbii, în jur se aud mugurii pocnind de seva năvalnică; cu un cuvânt: primăvara – trezirea la viață, începutul începutului. La figurat, ne gândim că fi-

¹⁰³ Orice lucru se face cu un scop – inclusiv muzica. Un vals nu este produs de vântul ce suflă în trestiiile găurite din baltă, care, „din întâmplare, încep să fluiera”. Un vals nu se face nici pentru ca să fie dansat de înnoțătoarele din acea baltă. Pentru a înțelege esența (**ideea!**) trebuie cel puțin să ne punem câteva întrebări. De exemplu: Cine a provocat această situație muzicală (cine a comandat-o)? Cu ce scop? Cine sunt beneficiarii muzicii unui vals (cei care se bucură de el)? Care sunt beneficiile scontate? Etc. Iată că începe să se întrezărească și stratul **ideatic** al conținutului muzical, despre care scriu mereu; începe să se clarifice cum arta sunetelor (nonverbală!) mai comunică și **idei**. În continuarea analizei toate acestea vor deveni total transparente.

ecare trece odată prin acea vârstă **aprilină** – adolescența – lansându-se în primul său vals. Iar un vals – ca orice dans, în tradiția tuturor popoarelor lumii – este un prilej de apropiere a trupurilor celor doi.¹⁰⁴

Din acest moment al audiției, **visarea legitimă** a ascultătorului pare să nu mai aibă nici un fel de limite. Începem să ne gândim că la un bal se înfiripă marile iubiri, se constituie familii, se plămădesc destine etc. Deci, nici mai mult, nici mai puțin: problemele noastre existențiale¹⁰⁵, și toate – **perfect legitime**. Trebuie să menționez că această *visare* nu este un dat specific doar în cazul artei sunetelor. Citind un roman, de exemplu, procedăm la fel: ne place să ne regăsim în paginile sale, să ne identificăm cu personajele etc.

Prin urmare, limitele competenței ascultătorului la *acea visare* sunt enorme. Dar trebuie să adaug: nu însă și infinite. Cred că nu există vreun ascultător, normal la minte, care ascultând *Aprilie* de P. I. Ceaikovski ar *visa* dinozauri ori s-ar gândi la caprele râioase din *Amintirile* lui Creangă, de exemplu (am menționat deja că pentru a clarifica definitiv lucrurile, trebuie neapărat să operez cu polarități!). Asemenea „visare” nu ar avea

¹⁰⁴ Iată că scopul operării cu sunetele se mai completează și cu alte date. El reprezintă **ideea** ce se află în **spatele sunetelor** (temei!) și se numește **concepția muzicală** a lucrării.

¹⁰⁵ Las în seama cititorilor să judece singuri: unde s-au spus adevăruri cu reală acoperire despre sensurile existențiale în muzică, și unde – fără nici o acoperire. În muzica lui Ceaikovski? În acest demers științific? Ori în cel despre *Fenomenologia muzicii*? Eu voi spune doar că muzicologia modernă este plină de *grafomanie*, fără nici o acoperire, și acest lucru îl știm cu toții.

nimic comun, nici cu timpul și nici cu spațiul etno-cultural în care se produce situația muzicală a valsului ca gen.

În altă ordine de idei – și aceasta este și mai evident – cred că în timpul audiției nimeni nu se va ocupa de „contabilizarea” datelor fizico-acustice ale sonorului, cum se procedează, de obicei, în cazul oricărui demers analitic de orientare structuralistă.

Astfel se vădește capacitatea muzicii de a fi purtătoare de semnificații, ca sistem de semne. Acesta este **specificul de ri-goare al graiului muzical**, de a întruchipa și **idei**. Ori, altfel spus, de a releva **ceva din afara sonorului**. Pentru a vedea dacă știința confirmă cele scrise aici, să ne reamintim ce este în esență **semnul**:

Semn (signum) este ceea ce se descoperă percepției senzoriale și pe sine, și ceva din afara sa. Deci, ceea ce este scris în alineatul de mai sus reprezintă un adevăr care se confirmă sută la sută. Prin urmare, postulatul despre *autonomia limbajului muzical și imposibilitatea conversiei sale în logos*, în domeniul semanticii muzicii se dovedește a fi o falsă problemă, deoarece este „inventată”. Muzica nu are nevoie de asemenea conversie, în general. Dar: în timp ce unii caută soluții la o problemă, alții caută probleme la o soluție.

Fără a ne *vorbi* măcar un cuvânt din tot ceea ce am schițat aici drept o posibilă *visare*, muzica tocmai asta ne comunică, pre limba ei, desigur; așa cum scrie și Andrei Kudreașov.

Fiind **convenții**, atât limbajul muzical, cât și **cel vorbit**, nu sunt decât sugestii care să acționeze/declanșeze energii în corp, emoții în suflet și idei în creier. Acest gând este esențial.

Un om cu un **sistem de valori** este incomparabil mai valoros decât unul fără acest sistem, iar funcția socio-culturală a muzicii, ca artă, tocmai în asta și constă: să îmbogățească sistemul de valori al omului, făcând-ul mai bogat, mai valoros.

Acum să facem totalurile analizei, să vedem ce avem:

- o muzică pe măsura harului lui Ceaikovski;
- un cod semantic în subsidiarul sonorului ei;
- o investiție semantică certă;
- o adecvare perfectă a lexicului muzical la concepție;
- o libertate legitimă la *visare*, în limitele unui cadru enorm.

Pentru a ne bucura din plin de toate acestea și a ne împărtăși cu toții din **obiectivitatea** lor, pentru a nu orbecăi în neștire și a nu ne da cu presupusul despre stratul **ideatic** al sonorului ei, mai este nevoie de un singur lucru: să devenim părtași și la **convenția** pe care compozitorul ne-o propune. Astfel, să ni se deschidă accesul la realitatea obiectivă, la care face trimitere *unitatea indivizibilă dintre semnificant și semnificat*, cum scrie Andrei Kudreașov.

Sincer să fiu, în acest moment îmi este greu să accept ideea că cineva ar mai putea spune că MAMA nu este femeia care l-a născut, i-a dat viață; că fantezia lui îi permite să-și imagineze ... **altceva**. Așa ceva este inadmisibil, pentru că (prin convenție!) asta înseamnă *mama* de când lumea este lume. Și scriu lucruri atât de evidente, doar pentru a face ușor de înțeles că și în domeniul nostru – muzica – e la fel: totul este convenție. Mai mult chiar, dintre toate componentele totalului făcut mai sus, **convenția** este elementul care dispune de **cel mai înalt grad de obiectivitate**.

În paginile acestui studiu scriu mereu despre stratul **ideatic** al conținutului muzical, și când mă refer la el am în vedere, desigur, nu lucrări minore – invențiuni ori *cântecele*. Mă refer, desigur, la marea muzică de pe *Terra*, cum sunt simfoniile lui Ceaikovski, simfoniile lui Șostacovici ori cele din perioada modernă, de ultimă oră, ale lui Giya Kancheli, bunăoară. Și dacă nu am exemplificat cu mostre de asemenea anvergură, este numai pentru că ar fi depășit mult prea mult limitele acestui studiu; practic, ar fi fost nevoie de un studiu aparte. Cursul de semantică a muzicii însă (pe care îl predau studenților) este conceput tocmai în baza unor lucrări moderne de asemenea valoare și anvergură.

Ajunși aici, să privim prin optica stratului **ideatic** al sensului muzical una dintre definițiile moderne ale muzicii. „Muzica: definiție axiomatică. Tip sonic, nonverbal de comunicare interumană, care conform anumitor convenții socio-culturale poate avea înțelesuri asociate, în principiu, cu aspectele emoționale, gestuale, tactile, cinetice, spațiale și prozodice ale cunoașterii”.¹⁰⁶

Inteligentă și elegantă definiție; nimic de spus. Cred însă că îi lipsește ceva esențial: *înțelesul asociat cu aspectul ideatic* (pe care l-am putut conștientiza suficient de bine, din analiza

¹⁰⁶ Definiția aparține profesorului Philip Tagg, de la facultatea de muzică a universității din Montreal. Iată și versiunea originală, în engleză: Music: axiomatic working definition sonic, non-verbal, interhuman communication which, according to particular sociocultural conventions, can carry meaning related mainly to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic aspects of cognition.

piesei *Aprilie* ori din cele câteva referiri semantice la *Carmen suita* sau simfonia *Leningrădeana*, bunăoară).

În contrapondere cu definiția de mai sus, iată ce scrie Ghenrih Orlov: „Sunetele naturii și ale vocii umane; gestul, mișcarea și alte fenomene pe care le percepem prin simțuri, prezintă interes, nu ca fapte în sine, ci doar prin ceea ce **semnifică**. Ele nu sunt obiecte în sensul semiotic al cuvântului, ci **limbaj** al obiectelor – cel ce le-a dat naștere (le-a generat), ceea ce ajută să dezvăluie (să semnifice) – deci, limbajul unei realități psihice, intelectuale, spirituale; realități ale unor idei, reprezentări, relaționări. **Adevăratul obiect al artei este ideal** (sublinierile îi aparțin lui Ghenrih Orlov)”.¹⁰⁷

Dacă artei sunetelor nu-i recunoaștem posibilitățile de a comunica idei, atunci ar trebui să-i refuzăm și disponibilitățile etico-emoționale, despre care se tot vorbește de la Aristotel încocoace. Într-adevăr, fiind un limbaj nonverbal, muzica nu poate spune doar cuvinte, de genul *doi ori doi fac patru*; ea nu spune nici **cuvinte** de genul: *bine* sau *rău*, *frumos* sau *urât*, *iubire* sau *ură*, *vitejie* sau *frică*, *lirism* sau *grotesc* etc. Dar știm cu toții prea bine că tocmai asta *spune* muzica, numai că nu cu cuvinte, ci „pre limba ei”, sonoră – cine o poate *auzi*, desigur. Și dacă am încerca o ierarhizare a tuturor posibilităților semantice ale muzicii, atunci, în esența ei vom găsi, fără îndoială, universul ideilor umane.

¹⁰⁷ Ghenrih Orlov – *Semantica muzicii*, op. cit., p. 472.

În principiu, adevăratul obiect al conținutului muzical este de natură **ideatică**, precum afirma și Ghenrih Orlov, cu referire la artă, în general. Dar puțini compozitori și analiști din perioada modernă se încumetă să acceadă până la stratul ideatic al muzicii. În primul rând, până acolo este greu de ajuns, iar în al doilea rând, prea mari sunt intimidările¹⁰⁸ din partea celor care astăzi dau direcție muzicii de pe *Terra*. Simt și eu aceste încercări de intimidare de câteva decenii bune. Mi se spune adesea: „Cine mai scrie azi așa?”.

Încheind capitolul de față, menționez că pentru analizele propuse în partea a doua, ca studiu de caz, figurează doar **stratul obiectiv** al compozitorului, cu elementul de **convenție** și **învestitura semantică** ce îi aparțin. Straturile subiective ale interpreților, muzicologilor și ascultătorilor – ce pot fi de mare rafinament stilistic, estetic, poetic și chiar filozofic – rămân la latitudinea acestora, care vor judeca în ce măsură au reușit intențiile compozitorului.

¹⁰⁸ Faptul de a-l determina pe cineva să devină **timid**.

15. IMAGINEA MUZICALĂ

Imaginea muzicală este una din sintagmele cheie în conceperea, analizarea și predarea muzicii. Toate artele (ca formă de comunicare) operează cu imagini: arta poetică, cu imagini poetice; artele plastice, cu imagini plastice; arta cinematografică, cu imagini cinematografice; în sfârșit, limba vorbită operează și ea cu imaginile verbale, referențiale, ale obiectelor la care se referă.

Arta sunetelor, evident, operează cu **imagini muzicale**. Să ne amintim imaginea muzicală a lui *Lohengrin* sau cea a lui *Tannhäuser*, imaginea muzicală a *Venerei* sau cea a *Pelerinilor* – din uverturile lui Richard Wagner; imaginea muzicală a flagelului de la Hiroșima din *Victimele de la Hiroșima* (începutul lucrării) de Krzysztof Penderecki; splendidele imagini muzicale din cele *Șase piese umoristice* de Laurențiu Profeta sau cele din *suita Colțișorul copiilor* de Claude Debussy; în sfârșit, să ne amintim imaginile muzicale, de-a dreptul geniale, din *Petrică și Lupul*, *Cenușăreasa*, *Romeo și Julieta* și alte lucrări ale lui Serghei Prokofiev. Probabil, Prokofiev va rămâne încă mult timp maestrul neîntrecut al imaginii muzicale. Dar cine mai operează astăzi cu această categorie? Structuralismul (fizico-acustic) s-a îngrijit ca ea să ajungă la lada de vechituri, împreună cu *Teoria afectelor* ori cu inegalabila sintagmă *Forma și conținutul* de Hegel. Compromise însă sunt nu sintagmele în cauză, ci cei care au încercat să le discrediteze.

Aș vrea să menționez că sintagma *imaginea muzicală* nu presupune aplicabilitatea ei numai la fenomenele materiale pe

care muzica le imită, le mimează („mimesis”) – de exemplu, imaginile din tablourile pictorului Victor Hartmann, care i-au servit lui Modest Petrovici Musorgski drept sursă de inspirație pentru *Tablourile dintr-o expoziție*. Noțiunea de *image muzicală* se folosește nu numai față de aspectul descriptiv al muzicii, ci și față de cel expresiv, în sintagme precum: „image muzicală lirică”, „image muzicală lirico-dramatică”, „tragică” „umoristică” etc.

În mod cert, „muzica din note” poate fi concepută și percepută doar la nivelul **imaginii muzicale**, pentru că numai, și **numai** imaginea muzicală este purtătoare de **caracter, cadru de atmosferă, identitate semantică** – într-un cuvânt, purtătoare de **conținut**:

În afara imaginii muzicale, în arta sunetelor nu există nimic.

16. MUZICA PROGRAMATICĂ ȘI MUZICA NEPROGRAMATICĂ

După criteriul conținutului, muzica este împărțită, de obicei, în două categorii: programatică și neprogramatică. În cazul muzicii cu un program literar, acesta uneori se anunță. Iată ce spune marele Șostacovici, în prefața *Simfoniei a 7-a* (menționate deja): „Autorul unei simfonii sau sonate poate să nu anunțe programul, dar este **obligat** să îl aibă în calitate de **fundament ideatic** pentru lucrarea sa (subl. T. Ch.)”¹⁰⁹. De aici, cu necesitate logică, urmează concluzia că **orice lucrare** trebuie să aibă în subsidiar un **fundament ideatic**, indiferent de oricare alte date ale sale. Este opinia lui Șostacovici, cel ce a reușit să ridice simfonia ca gen, la înălțimi nemaiîntâlnite până la el, și pe ascultătorii simpli – până la altitudinea concepției sale, deosebit de complexe. Toți știm că în cazul muzicii lui Șostacovici, la care ne-am referit deja, mecanismul comunicării funcționează, și aceasta ne dă certitudinea că așa se procedează corect în arta sunetelor.

În legătură cu muzica programatică și cea neprogramatică, e relevant cazul *Dacofoniei Nr. 2*, de subsemnatul, care în prima versiune se intitula *Concerto brevisimus* și era concepută **fără text**. Prin urmare, **întreținerea semantică a sonorului ei muzical a existat înaintea textului literar al Legendei Ciocârliei**, care ca text literar îmi aparține. Subliniez în mod cu totul

¹⁰⁹ D. Șostacovici – Opere alese, volumul IV, Editura Muzîca, Moscova, 1981.

special că nu muzica *Dacofoniei* a fost pliată pe un program literar (!), ci dimpotrivă – textul literar al *Legendei Ciocârliei* a fost pliat pe o muzică deja existentă. Prin urmare, concepând(/analizând) muzica prin optica semanticii, nu există muzică „programatică” și muzică „pură”; există doar două genuri de muzică: 1) muzică cu **conținut** și 2) muzică **de factură speculativă**¹¹⁰ – sintagmă elegantă, ca să nu se simtă nimeni jignit.

Și atunci, cum rămâne cu „muzica absolută”¹¹¹, „muzica pură” (?), cea despre care se consideră că un posibil conținut (ideatic) i-ar afecta calitățile valorice, îngustându-i spectrul sensului muzical? Se va vedea că aceste sintagme sunt erori terminologice, de îndată ce contrapunem perechile: „muzică absolută” – „muzică relativă”(/,„neabsolută”?!), „muzică pură” – „muzică impură”. Ce expresii!? Esența acestor sintagme va deveni total transparentă în capitolul *Structuralismul (fizico-acustic!)*, unde se va vedea și cât de „faimoasă” este teoria lui Eduard Hanslick, precum scrie *Dicționarul de termeni muzicali*. Aici doar voi reconfirma că în secolul al XX-lea au existat doar două categorii de muzică: una **cu conținut** și alta **de factură speculativă**. În contextul studiului de față, prin muzica de factură speculativă se vor avea în vedere acele lucrări muzicale cu caracter

¹¹⁰ Muzica de factură speculativă s-a concretizat, îndeosebi, în expresia: „Artă pentru artă”; și asta o ciudățenie de sintagmă – de parcă ar exista, în realitate, o artă care singură se compune, singură se interpretează și, mai ales, **singură se ascultă**, producându-și bucurii artistice ea sieși. Ori: o compun compozitorii, dar nu pentru semenii lor, ci pentru **ea** – pentru artă!?

¹¹¹ „Interpretarea formalistă și estetizantă a muzicii absolute s-a concretizat în faimoasa teorie a lui Hanslick /.../”. Alexandru Leahu – *absolută, muzica*, în : Dicționar de termeni muzicali, p. 12.

abstract, în care singura intenționalitate este doar **tehnica** de compoziție, fără legătură cu vreun conținut **ideatic**, indiferent că este vorba despre lucrări cu pretenție de artă, cu scop pur didactic ori altele similare.

Pentru exemplificarea celor două categorii de muzică din secolul al XX-lea, iată doar câteva lucrări din prima categorie **(cu conținut)**: *Victimele de la Hiroșima*, *Ritual pentru setea pământului*, *Carmen suita*, *Planetele*, *Concertul pentru vioară* de Boris Ceaikovski, *Concertul Nr. 2 pentru pian* de Serghei Rahmaninov, *Simfonia Nr. 3* ori *Nr. 5* de Giya Kancheli, *Blestemarea fierului* ori *Eposul ijerian* de Velio Tormis ...

Iată și câteva titluri cu muzică din categoria a doua **(de factură speculativă)**: *Pulses*, *Articulation*, *Continuum*, *Pro et contra*, *Lecție despre Nimic*, *Etcetera* ... Lista poate continua, și într-un caz, și în celălalt.

O lucrare dintr-un rând cu totul aparte ar fi *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach, care merită toată atenția.

Arta fugii este despre ... **arta fugii**; adică despre ceea ce se poate face cu o temă, folosind tehnica polifoniei imitaționale ca gândire muzicală. Așa scrie și Wikipedia: „/.../ fugile și canoanele din «Arta fugii» au ca țel demonstrarea **tehnică**, ele fiind strălucite **exerciții** de măiestrie polifonică (subl. T. Ch.)”.

Am întâlnit muzicieni de cea mai ireproșabilă calitate profesională, care (nu înțeleg de ce!?) se simt deranjați, ofensați, auzind asemenea afirmații. Eu cred că ele sunt reale, și voi încerca să demonstrez de ce.

Contrapunctul liber, numit și contrapunct **bachian**, pentru Johann Sebastian Bach a însemnat mai mult decât *Tehnique de mon langage muzical* pentru Oliver Messiaen (de exemplu),

deoarece, spre deosebire de *Limbajul meu muzical*, care a rămas doar tehnica de compoziție a lui Messiaen, contrapunctul bachian s-a generalizat, devenind un bun al tuturor. Nu întâmplător de atâtea secole el continuă să fie una din disciplinele obligatorii în toate instituțiile de învățământ muzical. Fiind invenția sa (atât de valoroasă), era în firea lucrurilor ca marele Bach să lase posterității măcar o lucrare **desăvârșită** – model! – realizată cu această tehnică de compoziție.

Wikipedia are perfectă dreptate afirmând că *Arta fugii* este doar un exercițiu de contrapunct. Dacă era despre ceva anume, Bach ar fi intitulat-o, probabil, altcumva, așa cum a procedat cu *Pasiunile* (după Ioan sau Matei), *Misa si minor* ș. a. În plus, *Arta fugii* ar fi fost scrisă pentru o componentă instrumentală concretă, dar (atenție!) este scrisă pentru patru ... **portative**. Deci, abstracție pură. Că orice muzică este alcătuită din intonații și că intonațiile pot avea o încărcătură semantică **implicită** este altceva; eu scriu aici despre semantica muzicii ca **intenționalitate**: act de voință, consecvență, coerență și rigoare în edificarea unui mesaj **ideatic** pe întregul parcurs muzical – ceea ce este cu totul altceva.

Dacă s-ar putea să greșesc aici cu ceva față de *Arta fugii*, atunci aceasta s-ar datora în exclusivitate faptului că nu-i cunosc **codul semantic**. Fiind școlit în perioada ateismului sovietic, nici nu am avut cum să-l cunosc, deoarece în acele timpuri aspectul religios al conținutului muzical nu se aborda din principiu. În al doilea rând nici Bach nu l-a declarat, precum Ceaikovski ori Șostakovici, bunăoară, nici nu l-am întâlnit (codul semantic) formulat în vreun studiu de specialitate. În rest, pot spune că având partitura încă din anii de studenție, am analizat-o în detaliu sub

aspectul tehnicii contrapunctului, elaborând chiar scheme pe hârtie milimetrică la fiecare fugă; am ascultat-o în repetate rânduri și în mai multe variante: varianta cu orgă (Serghei Dijur), două variante orchestrale (Rudolf Barșai, Roman Vlad) ș. a. E cam tot ce poate face un ascultător (profesionist!) în cazul unei opere de artă muzicală.

Că în *Arta fugii* ar exista și un strat **ideatic** al sensului muzical, la care eu nu am acces, reprezintă o dată în plus dovada incontestabilă că *pentru persoana care nu cunoaște **codul semantic** și **elementul de convenție**, orice sunet muzical (ori cu-vânt vorbit) este golit de orice conținut ideatic.*

Când studiul de față era, practic, deja scris, m-am gândit să mai accesez și internetul, poate există totuși vreo referire și la conținutul acestei lucrări. Am citit tot ce se putea citi. Primul *site* găzduiește articolul semnat de Sever Voinescu, unde se afirmă că „*Arta fugii* este una dintre cele mai încifrate creații muzicale”. Prezum că poate fi așa. Domnia sa însă făcea mult mai bine dacă elucida și **conținutul acestei încifrări**: în sfârșit, o lume întreagă ar fi avut acces la mesajul **ideatic** al unei capodopere muzicale, așa însă, generalitățile domnului Sever Voinescu nu servesc la nimic. Asemenea generalități și-au mai permis și alții: că *Arta fugii* este *un imn închinat rațiunii omenești* (de exemplu!). Și alte lucrări muzicale, fiind un produs al rațiunii omenești, pot fi considerate așa.

La o căutare pe internet în limba rusă, am găsit un volum de informație mai bogat, însă nici acolo nu există vreo referire la conținutul *Artei fugii*, toți cercetătorii comentând-o doar sub aspectul tehnicii contrapunctului.

Iată o mostră de comentariu din multele de acest gen:

Contrapunctus 1 'Fugue Simple a4'
Contrapunctus 2 'Fugue Simple a4'
Contrapunctus 3 'Fugue Inversion a4'
Contrapunctus 4 'Fugue Inversion a4'
Contrapunctus 5 'Fugue deux sujets a4'
Contrapunctus 6 'Fugue in Stilo Francese a4'
Contrapunctus 7 'Fugue per Augmentationem et Diminutionem (Cantus Firmus) a4'
Contrapunctus 8 'Fugue trois sujets a3'
Contrapunctus 9 'Fugue alla Duodecima a4'
Contrapunctus 10 'Fugue alla Decima a4'
Contrapunctus 11 'Fugue quarte sujets a4'
Contrapunctus 12 'Canon alla Ottava a2'
Contrapunctus 13 'Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta a2'
Contrapunctus 14 'Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza a2'
Contrapunctus 15 'Canon per Augmentationem in Contrario Motu a2'
Contrapunctus 16 'Fugue Forma recta. Fugue Forma inversion a3'
Contrapunctus 17 'Fuga a 2 Clav (rectus). Alio modo Fuga a 2 Clav (inversus)'
Contrapunctus 18 'Fugue Forma recta. Fugue Forma inversion a4'
Contrapunctus 19 'Fugue a 3 Soggetti a4'.

Alineatul de mai sus arată ca o tablă de materii cu titlurile pieselor constituate. Deosebit de relevant este faptul că aceste titluri aparțin chiar autorului, aflându-se fiecare la începutul unei

fugi sau canon. Ele pot fi vizualizate pe internet, unde manuscrisul bachian este expus în facsimil.

Având în vedere că titlul general al unei lucrări muzicale, împreună cu subtitlurile părților componente țin locul codului ei semantic, în cazul *Artei fugii* chiar și cel mai valoros ascultător – cu partitura în mână, cu *C.D.*-ul și cu analizele pe hârtie milimetrică – va rămâne cu ideea că *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach este despre ... **arta fugii**; și (influențat de afirmații, gen: *cea mai încifrată lucrare*) doar cu **prezumția** unui posibil conținut **ideatic**.

Un citat din Anton Vebern poate va lămuri definitiv lucrurile: „Este semnificativ că ultima creație a lui Bach a fost *Arta fugii* – o lucrare care, **în întregime**, duce spre **abstract**, o muzică din care lipsește **total** ceea ce putea fi altădată numit **notație**; dacă e pentru **voce** sau **instrumente**, **indicații** de **interpretare**, nu avem **nimic**. Este într-adevăr aproape o **abstracțiune** /.../ (subl. T. Ch.)”.¹¹² Făcând asemenea afirmații, în celebrele sale *Lecții despre muzică*, nu cred că părintele serialismului integral a intenționat să dea cu *Arta fugii* de pereți (cum i s-ar reproșa aici unuia ca mine, de exemplu). Dimpotrivă, cred că Vebern s-a regăsit plenar în *Arta fugii*, aducând-o ca exemplu întru susținerea propriei optici asupra muzicii: tematismul muzical, **abstract**, nelegat de nimic altceva decât de legile de organizare a discursului.

Citându-l pe Boleslav Iavorski, Vera Nosina scrie: „Pre-ludiile și fugile din *Clavecinul bine temperat* de I. S. Bach, fiind

¹¹² Anton Vebern – *Calea spre muzica nouă*, Editura muzicală, București, 1988, p. 43.

pentru Anton Rubinștein cea mai purisimă muzică «pură»¹¹³, pentru noi, cei care am aflat concepția lui Bach, reprezintă reflectarea muzicală a culturii sale psiho-intelectuale în baza imaginilor *Sfintei Scripturi* /.../”¹¹⁴.

Această remarcabilă idee a lui Iavorski poate ridica multe semne de întrebare. Eu îmi permit una singură: Dacă muzicieni de talia lui Rubinștein (!) nu pot avea acces la conținutul ideatic al *Clavecinului bine temperat* de Bach, dacă profesioniști de carieră, precum Gherman Laroș ori Serghei Taneev, nu au înțeles intențiile conceptuale ale lui P. I. Ceaikovski în cazul *Simfoniei Nr. 4*, atunci ce poate face marele public (și nu mă refer la plebe, desigur) în cazul acestor mari opere de artă? Răspunsul este unul singur și categoric: *pentru ascultătorul ce nu cunoaște convenția investiției semantice asupra sonorului, orice lucrare muzicală este golită de orice conținut ideatic*.

Iar acum să revenim la problema capitolului nostru. În legătură cu codul semantic anunțat pe marginea concertului pentru trompetă – *Ecouri carpatine* – cineva îmi reproșa, cu evidentă dezaprobare pentru semantica muzicii, ca idee în sine: „Lasă-mă, domnule! Ai să-mi spui tu mie, ce trebuie să-mi imaginez eu, când voi asculta muzica ta!” Exact ca în cazul muca-litului dirijor, Isidor Moiseevici Burdin, care îl striga supărat pe Fima Păunescu prin geam:

- Gheorghe, lasă fotbalul și vină mai repede că începe repetitia!
- Isidor Moiseevici, pe mine mă strigați?

¹¹³ A nu se confunda aici puritatea etică a muzicii bachiene cu noțiunea de „muzică pură” (adică lipsită de un program ideatic).

¹¹⁴ Vera Nosina, op. cit. p. 17.

- Da pe cine altul, măgăroiule?!
- Păi, pe mine nu mă cheamă așa; pe mine mă cheamă Fima!
- Auzi tu(?!), să-mi spună el mie, cum îl cheamă pe el?!

Fima Păunescu însă nu avea nici o vină, și nici un merit, că așa au **convenit** părinții lui la „Selsovet” (Starea Civilă) și așa a fost consemnat în actele sale de identitate.

Revenind la tonul cercetării, să aprofundăm și definirea elementului de convenție. În general, oricărui element, fenomen, din realitatea înconjurătoare, i se atribuie un nume: fie că este vorba de o persoană dintr-o comunitate umană, fie de o scară dintr-un sistem modal, fie de un acord dintr-un sistem armonic etc. Fără o astfel de nominalizare, gândirea omenească este inoperabilă, cu atât mai mult – **comunicarea** interumană. În arta muzicală, prin **elementul de convenție** se realizează tocmai această **nominalizare**: a eroului principal (cel mai adesea el corespunde cu titlul lucrării), a unei teme muzicale, a unui *leit-motiv*, chiar a unui acord (de exemplu, renumitele *Tristan-acord*, *Prometeu-acord*) etc. Deci, elementul de convenție ar fi, cumva, echivalentul nominal al subiectului (adică „**cine** face”) din limba vorbită, iar codul semantic – în aceeași măsură – echivalentul muzical al predicatului, adică „**ce** s-a întâmplat”.

Iar acum merită să revenim și la discuția despre **codul semantic** în cazul concertului pentru trompetă. Nu discutăm aici despre valorile democratice: „pluralismul de opinii”, „modul civilizată de a purta o discuție” etc.; discutăm despre legitimitatea punerii problemei și a limitelor competenței sale. Am văzut deja că posibila comunicare se produce și în cazul limbajului muzi-

cal, și în cel al limbii vorbite, în baza aceluiași fundament – **elementul de convenție**. De aceea este legitim să ne imaginăm cum ar reacționa lumea, auzindu-l pe respectivul că prin cuvântul *Mama* (de exemplu), el nu dorește să-și imagineze ce scrie *DEX*-ul, că fantezia lui îi permite să-și închipuie cu totul altceva. Probabil, oricât de mult ar dori să-l încadreze în normalitate, comunitatea nu va putea să comunice cu el.

E greu de înțeles, de ce se consideră că în materie de muzică așa ceva este admisibil?

Despre *Simfonia Nr. 4* de Ceaikovski, bunăoară, la Alexandr Doljanski găsim consemnat: „În realitate, tema cu care începe simfonia și pe care singur autorul a definit-o drept *motiv al destinului*, *Fatum*, nu numai că nu are nimic mistic, ci e lipsită total de orice element abstract /.../ Nu e de mirare că Taneev nu a numit-o *Fatum* și nici *destin*, ci – *semnal militar*. Tot *semnal de trompetă* a definit-o și Laroș”.¹¹⁵ Nu voi încerca să polemizez că destinul – ca forță invincibilă – poate fi întruchipat perfect cu trompetele, care, ca alămuri dure, reprezintă **cea mai mare forță** de care dispune orchestra simfonică. Fac doar analogie (din nou) cu limbajul vorbit și întreb: ar fi legitim oare să afirmăm că – MAMA – nu înseamnă numele stabilit prin **convenție** între copil și femeia care l-a născut, ci înseamnă altceva?

Așa este și în domeniul muzicii: **convenția** socio-culturală, stabilită de compozitor cu ascultătorii săi trebuie să fie **ca și lege**. Singurul lucru de luat în discuție, pentru noi, consumatorii de artă, rămâne doar **în ce măsură i-au reușit sau nu intențiile** (autorului). Poate tocmai de aceea, puțini compozitori

¹¹⁵ Alexandr Doljanski, *op. cit.*, p. 120.

au riscat să anunțe codul semantic al lucrărilor lor, precum P. I. Ceaikovski ori Șostacovici – pentru a nu fi acuzați că au realizat prost ce și-au propus. Cred însă că ambii și-au realizat foarte bine intențiile creatoare. La fel cred și despre Serghei Taneev ori Gherman Laroș că amândoi au fost somități ale timpului, și, deoarece nu au apucat cei 150 de ani de structuralism (fizico-acustic!), nu e legitim să le evaluăm contribuția de pe pozițiile secolului al XXI-lea; să-i lăsăm să strălucească în măreția secolului lor.

17. ÎNCERCĂRI DE ABORDARE INTERDISCIPLINARĂ

Se pare că actualmente toate științele de pe planeta *Pământ* tind să completeze un mare gol de **sens**, ce s-a produs în viața noastră în perioada modernă. Iată o reflecție de sinteză pe această temă:

„Conceptul de inteligență spirituală este legat de nevoia de sens a omenirii, aspect care a câștigat în importanță odată cu apropierea sfârșitului de mileniu. SQ este ceea ce folosim pentru a ne satisface setea de a găsi sensuri, de a dezvolta viziuni și de a aprecia valoarea.”¹¹⁶

Și mai departe:

„Prin SQ înțeleg acea inteligență care ne ajută să abordăm și să rezolvăm problemele legate de semnificație și valori, acea inteligență care ne permite să ne plasăm acțiunile și viețile într-un context mai larg, mai bogat, dătător de sensuri, acea inteligență care ne permite să evaluăm de ce o cale de urmat în viață este mai semnificativă decât o alta. SQ reprezintă fundamentul necesar al funcționării efective a IQ (inteligenței raționale) și EQ (inteligenței emoționale, nn. T. Ch.). Este instanța superioară a inteligenței noastre”¹¹⁷

Prin prisma acestor reflecții esențiale, aș vrea să mă refer, măcar sumar, la cercetările moderne, interdisciplinare, asupra

¹¹⁶ <http://jurnalul.ro/cultura/carte/inteligena-spirituala-607308.html>

¹¹⁷ Danah Zohar și Ian Marshall, – *Inteligența spirituală*, Editura Vellant, București, 2009, pp. 15-16.

semanticii muzicale – în special la cele ce o abordează prin optica științelor exacte. „Ca și celelalte arte, muzica reprezintă un sistem de comunicare, ale cărei legități generale le studiază /.../ **teoria informației**. Schema sintetizată a comunicării este alcătuită din următoarele elemente constitutive:

Expeditorul comunicării → **Transmițătorul** (codificarea) → **Rețeaua de fire** /.../ → **Receptorul** (decodificarea) → **Destinatarul** comunicării”¹¹⁸

Prezum că în teoria informației această schemă – fiind una reală – funcționează, și comunicarea datelor matematice este posibilă.

Să vedem acum dacă schema respectivă este aplicabilă și în materie de comunicare muzicală. Pentru a rămâne cât mai aproape de domeniul teoriei informației, să încercăm a înțelege mecanismul funcționării schemei, doar la nivelul agregatelor tehnice – a mașinilor – care realizează comunicarea muzicală (e foarte profitabil!):

Expeditorul (un calculator generator de sunet/informație) → **Transmițătorul** (rețeaua de date, unde se produce și codificarea, în baza unui algoritm) → **Rețeaua de fire** (conexiuni de cabluri ori fibre optice) → **Receptorul** (un alt calculator, care prelucrează informația, realizând și decodificarea, în baza aceluiasi algoritm, numai că în ordine inversă).

Conform unei astfel de scheme, comunicarea muzicală nu va funcționa, deoarece mașinile transmit numai informația (cifrată în „zerouri” și „1”), nu și **conținutul** propriu-zis al comunicatului. „Limbajul» prin care comunică între ele mașinile,

¹¹⁸ Ghenrih Orlov, ibidem, p. 437.

nouă nu ne este accesibil, și e nevoie de o mare doză de superstiție, pentru a presupune că în limba lor, ele își transmit anume ceea ce atât de mult ne impresionează, ne răscolește, ne încântă ori ne indignează în muzică.”¹¹⁹

Acum să punem în schema de mai sus factorii **reali**, care realizează efectiv comunicarea muzicală, identificând și mecanismul ce face comunicarea **posibilă**:

Compozitorul (creatorul comunicatului sonor – codificatorul lui și, tot el, **decodificatorul esenței** comunicatului) → **Interpretul** (descifratorul **la detaliu** a codului încifrat/anunțat de compozitor și, tot el, transmițătorul comunicatului sonor, trecut prin sensibilitatea sa personală) → **Muzicologul** (descifratorul încifrării compozitorului și a contribuției interpretului, și tot el, analistul comunicatului sonor, elucidat **exhaustiv**, inclusiv la nivelul „subsidiarului” subconștient, din care s-a născut comunicatul) → **Ascultătorul** (descifratorul tuturor descifrărilor enumerate mai sus – **beneficiarul bucuriei artistice**, ascultând muzica vie, în derulare).

În această schemă, comunicarea muzicală deja se produce. Schema de față se deosebește principial de primele două, prin câteva aspecte esențiale:

1. Aici comunicarea se realizează într-un limbaj elaborat pentru **oameni**, și pe înțelesul lor; nu unul pentru mașini, la care noi nu avem acces.

2. În **esență**, codificarea și decodificarea comunicatului se produce la nivelul unui singur compartiment – compozitorul – deoarece, fiind autorul codului, numai el unul îl cunoaște.

¹¹⁹ Ghenrih Orlov, ibidem, p. 440.

3. Codificarea/decodificarea conținutului muzical se realizează, **nu** în baza unui algoritm (termen nespecific domeniului muzicii), ci în baza unei **condiționări prealabile**, numită **convenție**. Asemenea condiționare este aidoma oricăror alte date necesare **a priori** unei comunicări; bunăoară, cunoașterea *a priori* a semnificației cuvintelor în care se produce o comunicare verbală. Evident că fără o atare condiție, nici o comunicare nu poate fi posibilă.

4. Agregatele tehnice – mașinile – sunt doar unelte de lucru în mâinile creatorului, de care acesta doar se folosește ca de un mare ajutor.

Matematicile și teoria informației evaluează fenomenele statistic. Statistica însă înseamnă numai **cantitatea** lucrurilor, nu și **conținutul** lor. „Semantica muzicii poate fi investigată productiv doar într-un metasistem, pentru care esențiale sunt, nu atât caracteristicile cantitative, formale, structurale și funcționale, cât cele calitative – de conținut.”¹²⁰ Prin urmare, abordarea semanticii muzicii de către matematică și teoria informației se află în afara limitelor competenței acestor mari științe, fiind deci **nelegitimă**.

Matematicile nu dau soluții în materie de semantică, de aceea consider că încercările de abordare interdisciplinară la acest nivel nu s-au încununat de succes.

Știm, în schimb, cât de bine funcționează comunicarea muzicală, atunci când convenția și cifrul au fost declarate. **Elementul de convenție** și **codul semantic** sunt **ALFA** și **OMEGA** pentru **concepere**, **percepție** și **comunicare** în arta sunetelor.

¹²⁰ Ghenrih Orlov – *Semantica muzicii*, op. cit., p. 469.

18. STRUCTURALISMUL (fizico-acustic!)

Termenul – **structuralism** – provine de la cuvântul **structură**, care înseamnă „mod de organizare internă, de alcătuire a unui corp, a unui sistem.”¹²¹ Cu referire la muzică, structuralismul se ocupă de **legile imanente de organizare a discursului sonor**.

Trebuie să atenționez din start că ceea ce s-a vehiculat dintotdeauna prin noțiunea de structuralism, în muzică, reprezintă doar o jumătate din volumul noțional al acestui termen: structuralismul **fizico-acustic**¹²². Jumătatea a doua – și cea mai importantă! – o reprezintă structuralismul **semantic**. În muzica „vie” (cu conținut!), aceste două jumătăți nu există separat, de aceea nu este legitim să le separăm nici la nivel de analiză muzicală. Împreună, ele alcătuiesc structuralismul **integral** – singurul structuralism „fără lipsă la cântar”, și deci, valoros. Dar sintagma *structuralismul integral* apare prima dată, probabil, în acest studiu.

Să vedem cum s-a ajuns aici.

În 1854, în cartea sa, *Despre frumosul în muzică*, Eduard Hanslick afirma: „Muzica, nu numai că vorbește prin sunete, ea nu vorbește nimic altceva, decât sunete”¹²³. La o primă lectură,

¹²¹ DEX.

¹²² Ați observat că puneam între paranteze sintagma „fizico-acustic”, ori de câte ori era nevoie, pentru a rămâne în cadrul corectitudinii.

¹²³ Apud: Anatoli Buțcoi – *Structura lucrării muzicale, Editura muzicală de stat, Leningrad, 1948, p. 33.*

s-ar părea că nu există un adevăr mai evident; în realitate însă, nu există o enormitate mai mare.

Cum adică? ARTA SUNETELOR – redusă doar la condiția de a **excita fiziologic nervii noștri auditivi**? Nu am auzit niciodată ca vreun critic din domeniul artelor plastice să afirme că *Statuia libertății* din America (de exemplu) este doar piatră, și nimic altceva decât piatră.¹²⁴ Ori: că protagonista din baletul *Carmen suita*, nu este decât „o femeie”... care, nu știu de ce (!?), „aleargă” pe scenă „în vârfurile degetelor”. Dimpotrivă, marele Hegel afirma diametral opusul: „Într-o creație artistică nu există nimic altceva, decât ceea ce are legătură esențială cu conținutul ei, pe care îl exprimă.”¹²⁵ Cred că afirmația lui Hanslick nu onorează nici **muzica**, nici **pe noi** – slujitorii ei¹²⁶.

Așa a apărut structuralismul actual, metodologie care abordează arta sunetelor doar la nivelul datelor sale fizico-acustice, negând din principiu (!) orice conținut posibil, precum se vede și din citatul părintelui structuralismului muzical. Din acest moment, marea muzică (deoarece la ea se referă acest capitol) a fost trecută, încet-încet, din domeniul **comunicării** interumane, de înaltă calitate, în cel al **jocului** cu obiecte sonore: combinații **gratuite** – armonice, contrapunctice, timbrale; **calcule sterpe** –

¹²⁴ Chiar și o simplă piatră de hotar nu este doar un „bolovan”. Ea semnifică linia de demarcație între două terenuri, moșii.

¹²⁵ Hegel: *Ideea frumosului în artă, sau idealul*. Moscova, 1968. (*Estetica* în 4 volume, volumul 1, p. 103).

¹²⁶ Natura ne oferă sunete mult mai **frumoase** decât „frumosul”, remarcat de Eduard Hanslick și promovat de avangărzile secolului al XX-lea: ciripitul păsărilor, gânguritul pruncilor, susurul râului, freamătului codrului, zgomotul valurilor ce se sparg de țărmul mării etc.

algebrice, probabilistice, stocastice; operări **sterile** cu serii, texturi, mixturi etc.

De aici înainte, preocuparea compozitorilor și muzicologilor se va orienta spre **legile imanente de organizare** a discursului sonor, doar **pentru sine** și ca **scop în sine**, iar bucuria artistică a ascultătorilor va fi substituită cu contemplarea **mecanismului de funcționare** a legilor respective. În acest sens, creațiile compozitorilor de orientare structuralist-avangardistă din secolele XX-XXI, precum și cercetările muzicologice de aceeași orientare (doctoratele în **muzicologie**, de exemplu), sunt mărturii mai mult decât elocvente. La nivelul compoziției muzicale, pe acest palier, nici pomeneală de conținut muzical; la nivelul demersului muzicologic, nici urmă de comentariu semantic. Doar teorii despre tehnici de compoziție și cercetări muzicologice de factură **speculativă**. Speculativ înseamnă: „nelegat în nici un fel de practică; abstract”¹²⁷ – cu un cuvânt: **vorbe**.¹²⁸

¹²⁷ DN (1986).

¹²⁸ Am observat că limba română este foarte elegantă. În schimb, limba rusă este foarte exactă. De exemplu: Pe un panou de electricitate, românii scriu elegant: „Pericol de electrocutare!”. Cuvântul „electrocutare” însă nu precizează dacă mai rămâi în viață după asemenea șoc. Rușii, dimpotrivă, scriu explicit: „Nu te băga că te ucide!” (Не лезь, убьет!). Nu e banc, e doar partea, oarecum, amuzantă a lucrurilor. Există însă și o parte realistă, mai puțin amuzantă. Cu referire la orice discurs speculativ, bombastic, sofisticat – de multe ori **lipsit de fond** – rușii au o expresie foarte explicită: „Pântecăraie de cuvinte și constipație de idei”. Recunosc: expresia nu este deloc elegantă, dar să recunoaștem cu toții: despre un asemenea discurs – verbal sau sonor – mai explicit decât atât, nu se poate.

Să probăm, pe un exemplu concret, dacă (este adevărat că) o simplă melodie reprezintă doar sunete, și nimic mai mult decât sunete. Pentru a putea înțelege așa ceva, nici nu trebuie să fii de meserie; cazul este oarecum din afara muzicii, vizându-ne pe toți.

În capitolul 2 – *Premize pentru semantica muzicii* – invocam exemplul cu telefonie mobilă, în care pot fi folosite semnalele personalizate. Atunci când o persoană „leagă” un semnal sonor (o **melodie!**) de numele și numărul cuiva – cel al soțului, bunăoară – în acel moment, ea operează, de fapt, o codificare. Datorită acestei codificări, în momentul apelului, melodia dată parcă îi spune doamnei: „Soțul!”. De aceea, ori de câte ori va fi apelată cu acel „semnal” – fără să se mai uite la afișaj ori fără să audă timbrul soțului ei – doamna va reacționa adecvat, spunând ceva de genul: „Buna, Iubi! Ce faci?” Prin urmare, doar o simplă melodie poate fi **mai mult** decât sunete; din sunetele ei se mai „degajă” ceva: o esență, un mesaj – de fapt, conținutul propriu zis. În asemenea caz, melodia dată a fost desemantizată de conținutul anterior și resemantizată cu o nouă investiție. Chiar și structuraliștii de pe filiera lui Hanslick uzează de asemenea situație, continuând – în același timp! – să susțină vehement că *muzica nu vorbește nimic altceva decât sunete*, și se vede imediat duplicitatea, „rătăcirea”, ori poate chiar mințirea cu bună știință.

Desigur, astăzi nu personalitatea lui Eduard Hanslick supără (despre un om care a trăit și a activat două secole în urmă, e normal să scrii doar **nepătimas**). În ceea ce mă privește, chiar i-aș găsi și o motivație: ca orice om, a avut și el dreptul la rătăcirile sale. Deranjează însă lumea din domeniu, prin care teoria

sa domină și acum, în mod absolut, întreaga muzicologie și compoziție de pe mapamond – lucru regretabil și inexplicabil, dacă ținem cont că încă în 1948, Anatoli Buțkoi a supus structuralismul hanslickian unei critici devastatoare.

Dominarea structuralismului (fizico-acustic) în școlile muzicale ale lumii ne obligă să aprofundăm cercetarea la acest capitol.

Având în vedere că sub aspect semiotic elementele limbajului muzical sunt un sistem de semne, să lărgim cercetarea asupra **esenței semnului**:

„Semn” este „ceva, pe care cunoscându-l, noi **cunoaștem ceva mai mult** (subl. T. Ch.)”.¹²⁹ Exact același lucru ce scria și Sfântul Augustin.

E suficient. Să probăm pe exemple. O insignă reprezintă un semn. Un drapel – la fel. De pe poziția lui Hanslick și a structuraliștilor contemporani, întreb și eu: oare în cazul acestor semne contează doar materialul din care sunt confecționate (metalul și mătasea)? Sigur că nu. În principiu, importanța materialelor este infimă pe lângă **încărcătura simbolică** și **realitățile obiective** la care fac trimitere aceste semne, ca simboluri.

La fel se întâmplă și în cazul semnalului personalizat în telefonie mobilă, și în cazul baletului *Carmen suita*, și în cazul piesei *Aprilie* de Ceaikovski (că m-am referit la ele), și în cazul oricărei creații muzicale, investită cu o încărcătură semantică; ascultându-le, întotdeauna noi cunoaștem **ceva mai mult** decât

¹²⁹ Charles Peirce. Citatul este preluat din Andrei Kudreașov – op cit. p. 15.

sonorul (semnele!). Prin urmare, este o eroare gravă să confundăm conținutul *opus*-ului muzical cu datele sale fizico-acustice, reducându-l doar la ele: „reprezentând un act de comunicare, lucrarea muzicală poartă o anumită informație, ce nu coincide cu purtătorul ei – fenomenul muzical-acustic”¹³⁰. La nivelul datelor fizico-acustice, despre conținut se poate vorbi doar **metaforic**: *conținutul intonațional, conținutul ritmic, cel modal sau cel armonic, timbral sau factual* etc. Conținutul propriu zis – **ideatic** – este tocmai acel „ceva mai mult” ce ni se relevă, cunoscând semnul; sistemul de semne al lucrării în întregime.

Momentul fiind unul foarte important, să mai aprofundăm și aici cercetarea.

Una din noțiunile fundamentale pentru *Teoria conținutului muzical* este **prezența de conținut** ori elementul de conținut – (în limba rusă: *содержательность*) – ceea ce ar însemna capacitatea muzicii de a fi **purtătoare de conținut**. Andrei Kudreașov o definește drept: „orientare intuitivă sau conștientă pentru percepția muzicii ca sistem de semnificații întâmplătoare sau sistematizate, ori, altfel spus – capacitatea lucrării muzicale /.../ de a se înfățișa înaintea noastră ca obiect (ori ca «subiect viu», adresându-ni-se și vorbind cu noi pre limba sa), purtând o oarecare informație **diferită de sine însuși** (subl. T. Ch.)”¹³¹.

Revenind la subiectul capitolului despre structuralismul (fizico-acustic), voi menționa că teoria lui Hanslick reprezintă o capcană în care „s-au prins” mulți compozitori valoroși. Pentru a ne da seama de pericolul ei, e suficient să ne amintim doar

¹³⁰ M. Bonfeld – *Muzica: limbaj sau grai?* Publicat în: *Problemî muzicoznania*, vâpusk 8, SPb., 1996, p. 15.

¹³¹ Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 37.

cazul marelui Stravinski, cu regretabila sa afirmație că „muzica este incapabilă să exprime ceva”.¹³² A plătit scump însă pentru această rătăcire: creația sa din perioada dodecafonică/serială nu se cântă nici astăzi, iar pentru un compozitor aceasta înseamnă *pedeapsa capitală*.

Cu atât mai mare este riscul căderii în mrejele acestei capcane a celor tineri, ce vor trebui să scoată muzica din impasul actual, de aceea efectele teoriei lui Eduard Hanslick trebuiau demult curmate, și nu promovate.

Marele Iuri Nicolaevici Holopov, autor al cursului *Sistemele teoretice ale muzicii secolului al XX-lea*, a elucidat la timpul său întreaga gândire muzicală de pe mapamond, și deci nu i s-ar fi putut reproșa că nu a înțeles ceva corect în domeniul de referință. În ultima sa cercetare, *Despre esența muzicii*, Iuri Holopov și-a pus din nou sacramentală întrebare: *Ce este muzica?* Punctul său de vedere diferă radical de cel al lui Eduard Hanslick și al celor care îi împărtășesc și azi principiile: „Probabil, toți vom fi de acord că, la modul simplist, esența muzicii este arta de a cânta /.../ Iar dacă definim esența muzicii la modul **savant**, atunci ea este «**arta intonării sensului**» /.../ (subl. T. Ch.)”¹³³. Partea savantă a definirii esenței muzicii, Holopov o citează din epocala monografie, *Forma muzicală ca proces*, a unui alt uriaș al științei muzicii universale – Boris Asafiev.¹³⁴

¹³² Roman Vlad – *Recitind Sărbătoarea primăverii de Igor Stravinski*. Editura Național, București, 1998, p. 85.

¹³³ V. Țenova și grup de autori – *Iuri Nicolaevici Holopov și școala lui științifică* – Conservatorul de Stat, P. I. Ceaikovski din Moscova, 2003, p. 7.

¹³⁴ Boris Asafiev – *Forma muzicală ca proces*, Editura Muzîka, filiala Leningrad, 1971 P. 344.

.....

Ca metodologie de compoziție și analiză a muzicii, structuralismul de tip occidental are două fațete. Prima – **pozitivă** – se identifică cu însăși legile imanente de organizare a discursului muzical: *procesul de devenire a formei, de formalizare a materialului* etc. Doar prin valoarea acestor sintagme, cu totul deosebite, se vede cât de valoros poate fi structuralismul. Însă tocmai din aceste sintagme transpare și a doua fațetă – **negativă**, deosebit de **nocivă**: ocupându-se în mod exclusiv cu legile de *constituire a formei*, acest gen de structuralism degenerază într-un **formalism** cras.

Față de formalism au existat două modele de atitudine, diametral opuse. Primul model a anatemitizat formalismul, concretizându-se prin acea nefastă rezoluție de partid, semnată de Andrei Alexandrovici Jdanov. Acest model de atitudine însă nu mai prezintă vreun pericol, deoarece a murit încă „din *pampers*”, odată cu autorul ei. Al doilea, dimpotrivă, a ridicat formalismul la rangul cuvântului de ordine, și domină – *de facto!* – muzica europeană (și nu numai) iată mai bine de un secol și jumătate. Postulatul: „Conținutul muzical îl reprezintă formele sonore în mișcare”¹³⁵ (aparținând lui Eduard Hanslick) reflectă cât se poate de exact acest mod de gândire.

Prin urmare, structuralismul neagă, **din principiu**, orice conținut muzical posibil. „Sunetele din care este alcătuită o piesă muzicală, raportate la piesă ca parte la întreg, reprezintă singurul ei conținut”¹³⁶ – scria Hanslick, crezând că emițând judecăți de

¹³⁵ Apud: Anatoli Buțcoi, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁶ Apud: Anatoli Buțcoi, *op. cit.*, p. 33.

acest gen, ne debarasăm odată și pentru totdeauna de o problemă atât de spinoasă, precum realizarea unor **imagini muzicale** ori încifrarea unui **sens muzical**, adevăratele probleme ale artei sunetelor și singurele care îi pot justifica funcțiile socio-culturale ca artă.

În capitolul *Codul semantic și elementul de convenție* scriam că muzica este un limbaj nonverbal. Așa este. Atenție însă: aceasta înseamnă doar că muzica nu comunică **prin cuvinte**, nu însă și faptul că nu ar comunica nimic, cum afirma Eduard Hanslick și cum subscriu și astăzi structuraliștii, compunând ori analizând muzică, fără să pomenească măcar un cuvânt despre conținutul ei.

Verbal este doar limbajul vorbit. Aceasta însă nu înseamnă că alte limbaje, precum cele ale tuturor artelor nu ar comunica nimic. O confirmă însăși istoria artelor.

Despre conținutul muzical, ca o categorie fundamentală a artei sunetelor, s-au spus lucruri deosebit de consistente, adevărate și reale: că reprezintă *sufletul muzicii; rostul inițial și ultim; focarul în care converg toate /.../* ș. a. Conținutul muzical și comunicarea lui însă există nu prin vorbe frumoase, ci prin fiecare compoziție nouă scrisă cu har și prin fiecare analiză muzicologică pertinentă. La nivelul declarațiilor teoretice (al „vitriinei”) lucrurile stau cât se poate de bine. Problema este la nivelul **practicii** și **științei** compoziției, unde domnesc duplicitatea și minciuna cu bună știință, despre care scriam adineauri. Nu cred că poate fi vorba de ignoranță sau rătăcire; la muzicienii de **rang înalt** așa ceva nu există.

.....

Analizând relația formă-conținut, Iuri Holopov scria: „Noțiunea de formă muzicală depinde de ceea ce se consideră a fi pus la temelia ei /.../, afect, stare, ori **subiect**. Dacă motivul(/considerentul) real este tema, atunci forma reprezintă elaborarea ei, iar dacă este un **subiect**, atunci forma reprezintă «întruchiparea lui prin sunete» (subl. T. Ch.).”¹³⁷ Deci, într-o creație muzicală, **sub** sunete mai există ceva: afecte, subiecte, stări de spirit, imagini sonore etc., dar structuraliștii de pe filiera lui Hanslick îi refuză muzicii așa ceva, și tocmai ei sunt cei care dau astăzi direcție muzicii savante de pe mapamond.

Din experiența personală, știu cât de greu este de realizat o **image muzicală** ori de **încifrat un sens muzical**. Desigur, e mult mai comod să afirmi că muzica nu poate întruchipa vreun conținut diferit de cel al sonorului însuși, dar comoditatea e o chestiune de lux, iar luxul costă scump (precum se va vedea mai jos). Nu mă miră faptul că pentru Eduard Hanslick sunetele nu însemnau nimic altceva decât fenomene fizico-acustice, și că pentru el muzica însemna doar „succesiuni sonore și forme sonore, care nu au alt conținut decât cel al sonorului lor”¹³⁸ – atâta timp cât Eduard Hanslick a fost un profesor de **teoria muzicii**, cu două facultăți la (!) **drept**¹³⁹. Nu întâmplător am scris cu caractere îngroșate studiile lui Hanslick; încerc să găsesc și eu o explicație. Probabil la facultatea de drept, *Logica formală*, ce se studiază acolo intens, își pune amprenta **profund benefică** asu-

¹³⁷ Iuri Holopov – *Incursiune în forma muzicală*, op. cit., p.3.

¹³⁸ Apud: Anatoli Buțcoi, op. cit., p. 33.

¹³⁹ *Enciclopedia muzicală* – volumul 1, Editura SOVETSKAIA ĂNȚIKLOPE-DIA, Moscova 1973, coloana 901.

pra mentalității viitorului om al legii, nu însă și asupra mentalității viitorului muzicolog. Numai un teoretician al muzicii cu o gândire conformă unui **formalism cras** putea să afirme că, *dacă muzica vorbește cu sunete, atunci ea nu vorbește nimic altceva decât sunete*, afectând astfel nu numai imaginea muzicii ca artă, ci și o știință atât de valoroasă precum *Logica formală*, înjosind-o în asemenea măsură (de observat că această frază a lui Hanslick este formulată după tiparul implicației clasice: „dacă ..., atunci ...” ori, indirect, după cel al legii identității: „ $A=A$ ” – tipare specifice logicii formale).

Ceea ce n-am să pot înțelege vreodată însă este, cum s-a putut întâmpla că întregul occident a îmbrățișat această direcție, pe care o urmează, iată, mai bine de un secol și jumătate? Marele Occident care a dat umanității pe Bach și Beethoven, Brahms și Wagner, Liszt și Chopin, Verdi și Puccini, Richard Strauss și Hector Berlioz etc. Reamintesc: **Muzica nu se naște pe masa de scris a teoreticienilor, ci în laboratoarele de creație ale compozitorilor**, iar personalitățile enumerate mai sus, la care se mai pot adăuga altele de același calibru, precum P. I. Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Musorgski, Prokofiev, Șostakovici ș. a. au emis idei deosebit de valoroase în această materie (chiar dacă nu neapărat în formă de doctorate). Istoria muzicii a consemnat cu

lux de amănunte atitudinea de reprobare vehementă a lui Ceaikovski¹⁴⁰ și Wagner¹⁴¹ – doi compozitori dintre corifeii muzicii tuturor timpurilor – față de „faimoasa” teorie a lui Hanslick.

Sintetizând această etapă a cercetării, se poate concluziona că structuralismul neagă orice etos în arta sunetelor, absolutizând datele sale fizico-acustice: **materiale**. El tratează obiectele sonore ale muzicii ca pe oricare alte obiecte, care au doar funcția de a ne produce plăcere: ludice, gastronomice, vestimentare etc. În contrapondere cu această perspectivă, specific structuralistă (materialistă), se conturează clar opoziția ce postulează primatul conținutului asupra sonorului muzical, sonor care nu este altceva decât **realizarea materială** a acelui conținut: **ideatic**, **afectiv**, de **etos**, de **imagine muzicală**, de cadru de **atmosferă** etc. Reamintesc: „Adevăratul obiect al artei este ideal”¹⁴², nu material.

.....

Pentru a nu lăsa să se creadă că tot ce este scris aici despre structuralismul fizico-acustic reprezintă doar părerea personală a subsemnatului, voi deschide o paranteză.

În studiul său recent *Teoria conținutului muzical ca știință*, Valentina Nicolaevna Holopova face o relevantă paralelă

¹⁴⁰ „Să ne amintim de Eduard Hanslick, pe care P. I. Ceaikovski îl detesta.” Andrei Kudreașov, *op. cit.*, p. 243.

¹⁴¹ „Exemplară în acest sens este lupta polemică (văzută în actualitate ca un fel de meci de box) dintre Eduard Hanslick, de partea «muzicii absolute» și Richard Wagner, de partea «expresiei muzicale»”. Dan Dediu, *Radicalizare și guerilla*, Universitatea de muzică, București, 2000, p. 6.

¹⁴² Ghenrih Orlov – *Semantica muzicii*, *op. cit.*, p. 472.

între limbajul muzical și cel vorbit. În limba vorbită, dânsa delimitează două domenii:

1. **Gramatica**, domeniu ce se ocupă de ordinea internă a limbii (citește: structuralismul) și deci **nu este semantică**, prin însăși predestinarea sa, și

2. **Lexicologia**, care, ocupându-se tocmai de sensul cuvintelor (lexemelor), prin natura sa este **anume semantică**.

Continuând analogia muzicii cu limba vorbită, Valentina Holopova consemnează că toate științele teoretice de care se slujește compoziția – teoria muzicii, armonia, contrapunctul, formele, orchestrația etc. – formează ciclul **gramatical** de discipline în studiul muzicii. «Lexicologia muzicală» însă (numită așa convențional) reprezintă nemijlocit domeniul *teoriei conținutului muzical*.

În ceea ce ne interesează în acest capitol, importantă este concluzia Valentinei Holopova: „Pentru valoarea completă a imaginii despre muzică, ea (*teoria conținutului muzical* n. T. Ch.) are rolul de a echilibra – mai ales în legătură cu proporțiile exagerate, care s-au produs în timpul de față – giganticele acumulări de cunoștințe în domeniul gramaticii (citește: structuralismului) și incomparabil infimele acumulări în domeniul «lexicologiei muzicale» (citește: semanticii muzicii nn. T. Ch.)”.¹⁴³ E o concluzie foarte importantă: „... sintaxa nu este un scop în sine ... Noi, sub nici o formă, nu vorbim doar pentru a

¹⁴³ Valentina Holopova, op cit.

folosi și a ilustra regulile gramaticii ... Se vorbește, pentru a transmite un sens.”¹⁴⁴

Iată că Valentina Holopova, un savant de renume universal, dă un semnal de alarmă despre afectarea imaginii muzicii de pe întregul mapamond, de către această „jumătate de știință” – pacoste – care se numește structuralismul **fizico-acustic**. Reducând analizele doar la datele fizico-acustice ale muzicii, fără a accede până la cele semantice, acest gen de structuralism poate transforma muzica, dintr-un domeniu irezistibil de frumos, într-un plictis de neimaginat – ceea ce se și întâmplă, procedând astfel.

Pe tot parcursul cercetării de față, am evitat (cât s-a putut, desigur) să dau exemple **negative** de creații muzicale, nominalizându-le autorii cu nume și prenume. Nu aș vrea însă ca din acest motiv „miezul” cercetării să apară drept unul „lipsit de substanță”, de aceea mă simt obligat să invoc măcar două exemple de acest gen.

Evaluând personalitatea și contribuția compozitorului György Ligeti, *Enciclopedia muzicală* scrie: „Experimentează în sfera «teatrului absurdului», combinând un limbaj muzical **lipsit de conținut** cu emoționalitatea /.../(subl. T. Ch.)”.¹⁴⁵

S-ar putea presupune că *absurdul* poate fi realizat tocmai printr-un limbaj lipsit de conținut. Foarte bine! Atunci trebuie să

¹⁴⁴ Claude Hagège – L’home de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines. Versiune în limba rusă (*Человек говорящий*), Moscova, 2003, p. 202.

¹⁴⁵ Enciclopedia muzicală, volumul 3, coloana 269, Moscova, Editura *Sovetskaja Ėntiklopedia*.

admitem și faptul că există și un limbaj **cu conținut**, care reprezintă **normalitatea**, nu absurdul.

La fel scrie și despre Iannis Xenakis, de al cărui nume este legată muzica stocastică: „Muzica lui Xenakis /.../ poartă un caracter abstract al combinațiilor sonore”.¹⁴⁶ Pentru conținutul muzical, **abstract** înseamnă **nimic**.

Nu-mi pot permite să cred că autorii unei cercetări de asemenea anvergură și-au propus să realizeze o enciclopedie cu atacuri la persoane. Mai degrabă cred că este vorba de o **altă școală**, cu o altă optică asupra artei sunetelor¹⁴⁷. Ceea ce scrie *Enciclopedia muzicală* despre asemenea fenomene e prea grav, pentru ca nici măcar să nu ne pună pe gânduri.

.....

Noi, compozitorii, trebuie să-i mulțumim lui Pitagora că a definit matematic intervalele și tot ce s-a mai putut defini astfel; să mulțumim fizicienilor pentru sintetizatoarele performante, care au lărgit considerabil spectrul sonor al orchestrei; acusticienilor – pentru sălile de concert cu cea mai valoroasă acustică posibilă; să le mulțumim informaticienilor pentru programele de notografie și sonorizare a muzicii – adevărate minuni ale civilizației.

Prin aceste invenții, toți cei menționați ne-au făcut servicii inestimabile. De aici încolo însă – compunerea muzicii este apanajul compozitorilor. Nu vreau să jignesc pe nimeni, dar de

¹⁴⁶ Enciclopedia muzicală, volumul 3, coloana 77, Moscova, Editura *Sovetskaia Ėntiklopedia*.

¹⁴⁷ În școala rusă, sintagmă „atac la persoană” nu exista, în general. Oricine își putea permite să scrie tot ce considera că ar putea modifica lucrurile spre mai bine.

o bucată bună de vreme încoace, unii consideră că e suficient să termini politehnica, să cunoști calculatorul și anumite programe muzicale, și te poți lansa în arta compoziției **academice**, aplicându-ți cunoștințele cu care te-ai căpătuیت. În realitate însă, mulți dintre aceștia nici nu ar avea voie să se apropie de conservator, cel puțin „pe un hectar” în jurul lui. Nimeni și nimic nu a prejudiciat arta sunetelor mai mult decât structuralismul **fizico-acustic** și oameni din afara muzicii, de pe filiera lui Eduard Hanslick.

Iuri Holopov spunea adesea: „/.../«principala poruncă» a teoreticianului: «nu vă îndepărtați de muzică!»”¹⁴⁸. Am citit cărți de muzicologie însă, care, dimpotrivă, semănau mai mult a manuale de algebră: numai ecuații, nici un cuvânt cu referire la muzică.

Despre abordarea compoziției doar la nivelul datelor fizico-acustice ale muzicii, *Enciclopedia Muzicală* scrie: „Absența totală a unui conținut de **idei** și sentimente (incluzând lumea psihică a omului), «jocul» **fără sens** cu sonoritățile, transformarea lor doar în mijloace de acționare fiziologică asupra ascultătorilor, **scot asemenea «construcție sonoră» în afara limitelor Muzicii ca artă** (subl. T. Ch.)”.¹⁴⁹ Ceea ce afirmă *Enciclopedia Muzicală* despre compoziție, vizează, implicit, și muzicologia. Astfel, se poate spune cu toată legitimitatea: lipsa abordării conținutului muzical (pentru că nu ai ce aborda, atunci când acesta lipsește) scoate cercetarea în afara limitelor Muzicologiei ca știință. Sunt lucruri esențiale.

¹⁴⁸ Iuri Holopov – *Incursiune în forma muzicală*, op. cit., p.3.

¹⁴⁹ A. N. Sohor – *Muzica*, în *Enciclopedia muzicală*, Editura Sovetskaia Ānticlopedia, Moscva, 1976, vol. 3, coloana 733.

„Absența totală a unui conținut de idei” în muzicile de orientare structuralist-avangardistă se vede nu doar de la înălțimea *Enciclopediei Muzicale*. O vedem cu toții. Pentru a o camufla însă, se recurge la substituiri și alte subterfugii. Iată doar două exemple:

1. „**Idei** muzicale” – cu referire la trăsăturile tematice; corect: **TEME** muzicale. Nu cred că în acest caz ar putea fi o eroare terminologică; școala românească este mult prea valoroasă pentru a comite erori de asemenea gen. Cred că e mai curând o camuflare prin substituiri, și se procedează așa, pentru că nu onorează pe nimeni analiza unei lucrări muzicale unde nu este invocat măcar odată cuvântul IDEE. În realitate, o idee (în muzică) nu este o temă muzicală, ci ceea ce se află în spatele temelor, reprezentând **concepția muzicală**. Și aici ajungem la a doua substituiri:

2. „**Concept**/concepție” (armonică, ritmică, modală etc.); corect: **SISTEM** (armonic, ritmic, modal etc.). De fapt, concepția muzicală a unei lucrări nu poate fi decât una singură, ținând de natura **ideatică**, afectivă, de etos a muzicii. Și în acest caz mă urmărește bănuiala substituirii cu bună știință a noțiunii de sistem cu cea de concepție. Pentru că, în calitate de ascultători, ne punem aceeași întrebare: ce fel de muzică este aceea, în care nu există nici o concepție? Și atunci, se recurge din nou la mușamalizare prin sintagmele: *concepție modală*, *concepție armonică*, *concepție ritmică*, etc. Așa ceva însă este inadmisibil și nelegitim, deoarece nu mai rămân cuvinte pentru ceea ce într-adevăr reprezintă **concepția** unei lucrări. Doar nu-i putem spune concepția **ideatică**; ar fi o tautologie. Nici **supraconcepția** mu-

zicală – seamănă a grafomanie. Prin urmare, atât „**idei** muzicale”, cât și „**concept**/concepție” (armonică, ritmică, modală etc.) reprezintă substituiți de termeni cu un scop urât.

Însăși *Semantica muzicii* este o sintagmă mai puțin reușită decât *Teoria conținutului muzical*. Am întâlnit studenți și profesori de o ireproșabilă ținută profesională, care nu cunoșteau termenul *semantică*, în general, iar unii studenți îl confundau cu *semiotica*, *semiologia*, *semiografia*, *semasiologia* și cu alți termeni care întregesc această paradigmă, și tocmai în timpul susținerii examenului lor de licență, pe această temă.

E greu de înțeles de ce se consideră că rostul muzicologiei, ca **știință**, este de a înlocui termeni exacți, reușiți, cu alții dubioși (?) sau de-a dreptul fără nici o acoperire noțională? La unii termeni de acest gen m-am referit deja. Muzicologii ar trebui să revină la funcția lor de cei mai competenți experți, mijlocind între compozitor și ascultători pentru realizarea comunicării muzicale. Dar problema nu este la muzicologi; este la cel care confecționează „cheia și lacătul” – compozitorul – știindu-le numai el.

.....

Ca metodologie de analiză a muzicii, cea mai valoroasă formă de structuralism a fost, și va rămâne, *Analiza integrală a muzicii* – știința tuturor științelor în domeniu – teorie, armonie, contrapunct, forme etc. În școala rusă, ea era lăsată pentru ultima fază de studiu, astfel încât viitorul cercetător să poată opera cu totalitatea datelor fizico-acustice ale *opus*-lui, în vederea elucidării științifice a conținutului său muzical.

Părintele *Analizei integrale a muzicii*, Victor Zukerman, sublinia că analizele de gen structuralist (el nu folosea acest termen, desigur), în cea mai mare parte ajung la coș¹⁵⁰. De ele este nevoie numai pentru a-ți fonda științific analizele despre conținutul muzical, gândirea muzicală și alte date esențiale ale lucrării, adică doar ceea ce urmează să ajungă nemijlocit la ascultători (în forma programului de sală ori în cea a comentariului muzicologic, în fața spectatorilor).

Cu referire la abordarea muzicii doar la nivelul datelor sale fizico-acustice, m-am prins de multe ori că folosesc sintagma „să tai frunze la câini”. Nu pentru că aş fi răutăcios, ci pentru că, fiind o expresie mai plastică, este foarte explicită. Dar consider că tocmai în această **activitate stearpă** constă motivul principal pentru care muzica modernă a ajuns actualmente la periferia societății. Oricât de dureros ar fi acest capitol, trebuie să înțelegem că așa nu mai poate să continue. Altfel, consecințele (inerente!) sunt dintre cele mai grave. Iată-ne ajunși chiar să le suportăm. De exemplu, în anul de grație 2011, la Universitatea de muzică din București, deja nimeni nu și-a mai depus dosarul pentru admitere la compoziție, ceea ce e un lucru **peste măsură de grav**. Și aceasta se întâmplă pentru comoditatea celor care

¹⁵⁰ De exemplu, într-o cercetare muzicologică cel mai mult efort și timp se consumă, de obicei, pentru investigarea multivocalului (în special, a armoniei), dar și a formei, a combinațiilor orchestrale și cele contrapunctice etc. Toate aceste elemente, conform teoriei lui Andrei Kudreașov, alcătuiesc „semantica intramuzicală”. Pentru cercetător, ele sunt importante, desigur. În ceea ce privește ascultătorii însă, au mult prea puțină relevanță, și – elegant spus – muzica se face nu doar pentru *tagmă*.

mai bine de un secol și jumătate se eschivează de la problema fundamentală a muzicii: **conținutul** și **comunicarea**, transformând un domeniu **irezistibil de frumos** – MUZICA – într-un lucru **inutil**. De observat că în *Codul CAEN* scrie: „Ocupația este, deci, proprie persoanelor /.../ care practică o activitate recunoscută de societate ca **utilă** pentru sine și semenii săi (subl. T. Ch.)”. Studiați, de exemplu, istoria premiului *Nobel*, să vedeți dacă măcar unui laureat i s-a conferit această înaltă distincție pentru vreo invenție **inutilă** societății (?). Nici unuia! Dincolo de orice motive s-ar putea invoca (le cunoaștem toți), este un adevăr de notorietate.

Muzica a ajuns astăzi să fie redusă doar la condiția de a excita fiziologic nervii noștri auditivi. Așa „muzică” nu trebuie nimănui, indiferent de naționalitatea, profesia, confesiunea religioasă etc. a ascultătorilor; nu trebuie nici măcar rudelor de gradul I ale compozitorului, ce au motive întemeiate să nutrească atitudine de acceptare față de el și de creația sa.

Din fericire, lucrurile stau altfel: muzica a pătruns în toate sferele societății: stat, biserică, armată, școală, familie; chiar până în viața intimă a fiecărui individ, în parte.

În muzică, oamenii nu de structuralism fizico-acustic au nevoie, ci de ceva valoros pentru viața lor. Ei vor măcar odată să se înalțe până la altitudinea sublimului, să-i simtă fiorul; măcar odată să le producă atingere veșnicia *stratului de ozon al spiritului*, dacă în cotidianul din jur așa ceva este imposibil, iar muzica le poate înlesni asemenea lucruri.

La polul diametral opus, toți vor dans, apropiere; toți vor tandrețe, iubire – lucruri pentru care disponibilitățile semantice ale muzicii, de-a dreptul, nu au egal printre celelalte arte. Și

deoarece sufletul omenesc – așa cum l-a lăsat Dumnezeu – are nevoie de ele, putem avea certitudinea că atâta timp cât lumea va fi lume, va fi **imperios** nevoie și de muzică. Trebuie doar depășit impasul în care s-a ajuns, iar pentru aceasta e nevoie să se implice toți, lăsând la o parte orgoliile de orice fel.

Și aici aș vrea să expun un gând care nu mă mai părăsește în ultimii ani. De ce ar avea nevoie o școală de compoziție, pentru a putea sta alături de școlile valoroase ale lumii? De câteva lucrări obligatorii, realizate, desigur, la nivelul mileniului III, nu al timpurilor compozitorilor pe care urmează să-i nominalizez mai jos:

1. Cel puțin o uvertură, ce ar rezista alături de uverturile lui Wagner¹⁵¹.

¹⁵¹ Iată două momente din propria experiență de ascultător, când muzica lui Wagner a fost fructificată la justa ei valoare:

1. Concertul de la Bratislava, unde s-a cântat ultima simfonie (la acea vreme) a lui Karen Hacıaturian – șeful catedrei de *Teoria instrumentelor și orchestrație*, de la Conservatorul *P. I. Ceaikovski* din Moscova. O lucrare în spirit modern, cu un lexic orchestral deosebit de rafinat. Pe tot parcursul lucrării, tot grupul, din care făceam parte și eu, ne-am tot „tras de ureche” să înțelegem cine cântă, atât de neobișnuit erau tratate instrumentele muzicale. Pentru ca în partea a doua să intervină muzica lui Wagner, care a șters din memoria mea, precum cu un burete, toate găselnițele orchestrale ale distinsului maestru Karen Hacıaturian.

2. Închiderea uneia din stagiunile concertistice de la filarmonica din Chișinău, numai cu uverturi de Wagner. Să spui că uverturile sale au îndeplinit această funcție cu brio, ar fi puțin spus. Sincer să fiu, nu doresc nimănui dintre moderniștii structuraliști să nimească în același program de concert cu marele Wagner.

2. Măcar o simfonie, care să poată sta lângă simfoniile 4, 5, 6 de P. I. Ceaikovski, ori simfoniile 4, 7, 8 și 15 ale lui Dmitri Șostacovici, ori simfoniile 3, 4, 5, 6 ale lui Giya Kancheli.

3. Măcar un concert de pian, ce ar egala *doi*-ul lui Serghei Rahmaninov.

4. La câtă muzică de vioară s-a produs în *Arta profesioniștilor tradiției orale* a acestui pământ – măcar un concert pentru vioară, la valoarea concertului de Jean Sibelius ori a celui de Boris Ceaikovski, de exemplu.

După ce o școală de compoziție are asemenea realizări, își poate permite „orice”. Poate câteodată chiar să „excite fiziologic nevăzătorii”, oricum, ascultătorii vor alege. Noi, din păcate, nu avem încă, de aceea nu se cuvine să ne permitem „orice”.

La un examen de absolvire la masterat, pe lângă alte probe figura și întrebarea: „În ce constă spiritul modern al unei lucrări muzicale?” Răspunsurile au fost dintre cele mai neașteptate. Unul însă „a tras la cântar” mai mult decât tot structuralismul fizico-acustic de pe mapamond: „Spiritul modern al unei lucrări muzicale – spunea masterandul – constă, nu în numărul de *clustere* ori disonanțe utilizate, ci în faptul dacă această lucrare **ridică** vreun **semn de întrebare** în fața **contemporanilor ei**.”

Magistral răspuns! În materie de muzică, un singur postulat de asemenea calitate este suficient, pentru ca o școală de compoziție să fie una de excepție. Într-adevăr, ridicând problemele de interes vital ale **contemporanilor**, muzica, evident, este **în spirit modern**. Asemenea evaluare axiologică a muzicii se

deosebește radical de evaluarea ei doar după principiul contribuției la evoluția mișcării avangardiste, cum se procedează de obicei. Ce absurditate?!

Pe direcția acestui gen de contribuție s-a ajuns la fenomene „avangardiste” de-a dreptul incalificabile, când, la întâlniri cu ascultătorii, compozitorii nu-și mai recunosc propriile lucrări, le confundă una cu alta, nu discern că muzica lor se derulează de la coadă la cap (dacă se poate măcar imagina așa ceva) etc. Și toate acestea nu sunt invenții; sunt realități, la care mi-a fost dat să asist ca martor ocular. Are perfectă dreptate *Enciclopedia muzicală* să califice asemenea „construcții sonore” ca fiind în afara limitelor muzicii ca artă. Putem doar regreta că un cuvânt cu atâtea valențe pozitive, precum „**avangarda**”, a ajuns să fie compromis în asemenea măsură.

Scriam la începutul acestui capitol că ceea ce s-a vehiculat până acum prin noțiunea de structuralism, în muzică, reprezintă doar o jumătate din volumul noțional al acestui termen, și anume: structuralismul **fizico-acustic**. Nu voi încheia capitolul fără a face toate precizările de rigoare, în ceea ce privește jumătatea a doua a noțiunii.

Datele fizico-acustice ale *opus*-ului sunt ca atare, adică ceea ce sunt: intervale, acorduri, texturi, mixturi etc. Acestea încă nu reprezintă discursul, ci doar elementele ce trebuie puse „**în slujba discursului**”. Așa spune muzicologia dintotdeauna, și este foarte corect. În sensul strict al cuvântului, **discursul** îl reprezintă tocmai partea **semantică** a muzicii, și ca oricare fenomen real, aceasta are și ea un „mod de organizare interioară”, adică structuralismul ei. Prin urmare, la capitolul *structuralism muzical* trebuie făcute amendamente capitale.

19. FORMA ȘI CONȚINUTUL

- mic expozeu și o optică -

Aș vrea să completez exegeza asupra semanticii muzicii și prin prisma perechii *Forma și conținutul*, referindu-mă, mai cu seamă, la școala rusă – cea care m-a format.

1. **A. Losev:** Comentându-l pe Plotin, în *Istoria esteticii Antichității*, scrie: „Frumosul e acolo unde *eidos-forma* învinge materia”, specificând că „forma-eidos poate fi mediată(/mijlocită) prin perechea: ideea (principiu al lucrului) și imaginea lui”.¹⁵² De aici, probabil, avem în *Teoria formelor* sintagmele: *forma ca principiu*, ori: *principiu de rondo*, *principiu de sonată* etc. Dar să urmărim logica și continuitatea lucrurilor. Noțiunea de *principiu* este sinonimă cu cea de *idee*. De aceea Iuri Holopov completează: „Cuvântul *eidos* este asemănător categoriei de *idee* /.../, ceea ce presupune formarea ulterioară a relaționărilor 1) idee-conținut și 2) întruchipare-formă”.¹⁵³ Astfel, putem presupune că încă din Antichitate, arta sunetelor era gândită în categorii precum **imaginea muzicală, întruchiparea ideii(/a conținutului)** în forma muzicală, și alte categorii care nu contrazic sistemul de gândire al prezentei cercetări, ci dimpotrivă – îl susțin.

2. **Boris Asafiev:** „Primatul **conținutului** în muzică pentru mine a existat întotdeauna. Dar eu sunt deprins să ascult acel

¹⁵² Apud, Iuri Holopov – *Incursiune în forma muzicală*, Moscva, Naucino-izdatelski žănr «Moskovscaia Conservatoria», 2008, p. 3.

¹⁵³ Iuri Holopov, *ibidem*, p. 9

conținut al lucrării, realizat de compozitor, și nu să «ascult simfonia» sub indicațiile și părerea cuiva din exterior /.../»¹⁵⁴ Trebuie să atenționez că *Forma muzicală ca proces*, a lui Asafiev, reprezintă o cercetare științifică eminent **structuralistă**; ea abordează doar legile imanente de organizare interioară a discursului sonor. Și totuși, autorul ei nu a ratat momentul să facă o precizare atât de importantă, precum primatul conținutului în muzică (a se compara cu structuralismul modern de genul lui Hanslick, de exemplu).

Al doilea lucru de reținut din acest citat este: „/.../ acel **conținut** al lucrării muzicale, **realizat de compozitor**/.../”. Deci, chiar și pentru un muzician de talia lui Asafiev, contează **investitura semantică** realizată de autor, pe care noi am definit-o drept **cod semantic** al lucrării. Dar muzica se scrie și pentru ascultători mult mai puțin docti decât Boris Asafiev, având și ei dreptul de acces la acel conținut, realizat **direct de compozitor**, nu prin interpuși. Și atunci care este soluția? Pentru că chiar și Asafiev, la câtă muzică a ascultat, nu s-a putut documenta direct de la compozitori, iar **elementul de convenție** și **codul semantic** sunt precum „**cheia** și **lacătul**”: le cunoaște doar autorul, care le-a „confectionat”. Fără ele, universul fascinant al muzicii (cel ideatic!) nu se poate deschide, rămânând în spatele unor uși, „închinate” pentru toți. Numai dacă autorul dă „**cifrul**” – făcând publice elementul de convenție și codul semantic! – atunci acele „uși” se vor deschide pentru toți.

¹⁵⁴ Boris Asafiev – *Forma muzicală ca proces*, op. cit., p. 215.

3. **Hegel:** „În primul rând, conținutul are o anumită formă și o anumită materie, ce îi aparțin și îi sunt esențiale; el este unitatea lor. /.../ forma constituie ființa determinată și față de conținut este neesențială”¹⁵⁵. În limbajul teoriei artelor, conceptul dat se traduce prin sintagma: **conținutul determină forma**¹⁵⁶.

4. **I. Sposobin:** „Forma muzicală este determinată de **conținutul** fiecărei lucrări în parte, se concepe în unitate cu conținutul, fiind caracterizată prin interdependența tuturor elementelor – luate în parte – distribuite în timp.”¹⁵⁷

5. **Victor Zukerman:** „În accepția largă, forma reprezintă totalitatea mijloacelor care întruchiează **conținutul** lucrării.”¹⁵⁸

6. **Grupa teoreticienilor de la Leningrad:** „În sens larg, forma reprezintă întruchiparea, artistic organizată, a **conținutului** de idei și imagini, cu mijloace specific muzicale.”

7. **Victor Bobrovski:** „/.../ forma muzicală poate fi înțeleasă ca un fel de **proiecție a ideii artistice** (fenomenul ideatic) pe «trupul» **intonațional** (fenomenul material)”¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Hegel – *Știința logicii. Forma și conținutul*, Academia de Științe a URSS, Institutul de Filozofie, Editura pentru literatură social-economică *Мысль*, Volumul 2, p. 83.

¹⁵⁶ T. Chiriac, *op. cit.* p. 159.

¹⁵⁷ Sposobin I. V. – *Muzîcalnaia forma*, ediția a 6-a, Moscva, 1980, p 9.

¹⁵⁸ V. A. Zukerman – *Muzîcalnîe janrî i osnovî muzîcalnîh form*, Moscva, 1964, pp. 131-132

¹⁵⁹ Виктор Бобровский – *Функциональные основы музыкальной формы* (Victor Bobrovski – *Principiile funcționale ale formei muzicale*), Издательство Музыка, Москва, 1978, p. 18.

8. **Leo Mazel și Victor Zukerman:** „Forma muzicală, în sensul larg al cuvântului, reprezintă organizarea integrală a mijloacelor muzicale, ce întruchipează **conținutul** lucrării.”¹⁶⁰

9. **Programa analitică** a disciplinei *Analiza creațiilor muzicale*, din învățământul artistic universitar, consideră forma muzicală, drept „ansamblul organizat al tuturor mijloacelor muzicale, care slujesc la întruchiparea **ideii** lucrării muzicale”.

10. **Enciclopedia muzicală** postulează că în definirea categoriei de formă muzicală „Importanța fundamentală o are perechea terminologică: formă – **conținut**/.../.”¹⁶¹ (Toate sublinierile cuvântului „**conținut**”, în cele zece definiții ale formei muzicale, expuse aici, îmi aparțin, T. Ch.)

Aceasta este școala la care m-am format; aceștia sunt pilonii axiologici și „stâlpii de rezistență” pe care această școală se ține.

Având zece definiții(/**premize**) de o asemenea calitate¹⁶², toate referitoare la aceeași noțiune – **conținutul** – se impun două concluzii:

Prima este de importanță capitală: Noțiunea de **conținut** este **esența** muzicii. **Sufletul** ei. Fără această categorie, muzica nu și-ar mai avea sensul și rostul socio-cultural ca artă a sunetelor.

¹⁶⁰ Mazel L. A., V. A. – Analiz muzîkalnîh proizvedeni, Moscva, 1967, pp. 36-37.

¹⁶¹ Enciclopedia muzicală, vol. 5, Moscova, 1981, Izdatelstvo Sovetskaia Ėntîklopedia, coloana 876.

¹⁶² Se puteau alege mai multe, dar numărul 10 este unul care m-a determinat să mă opresc.

A doua se referă numai la subsemnatul: Ideile studiului de față reprezintă nu doar părerea sa personală, cu „ciudățeniile sale”, ci magistrala ideii de **muzică** de pe *Terra*.

Găsim și în muzicologia românească suporturi foarte solide pentru o posibilă semantică a muzicii:

1. Pascal Bentoiu: „Justificarea ultimă a operei de artă nu poate fi căutată în datele **structurale** ci numai în **semnificație** (subl. T. Ch.).”¹⁶³

2. Ștefan Niculescu: „/.../ purtătoare de informație, în sens strict, este opera (deci – **conținutul**) și nu ordinea care i-a servit drept suport (adică, **structuralismul** nn. și subl. T. Ch.)”¹⁶⁴

Aici școala muzicală românească este una cât se poate de **meritorie**. Sunt idei nemaipomenite; simți că te „gâdilă degetele”, să te apuci de transpus în practică.

Problemele însă intervin tocmai la nivelul **practicii** componistice și muzicologice.

- Câți compozitori – dintre cei care au făcut cercetare științifică în domeniul semasiologiei, și deci cunosc problema – au operat vreo investiție semantică asupra lucrărilor lor, declarându-le ulterior codul, așa cum au procedat P. I. Ceaikovski ori D. D. Șostacovici?

- (...) ¹⁶⁵

¹⁶³ Pascal Bentoiu – *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 113.

¹⁶⁴ Ștefan Niculescu – *Un nou „spirit al timpului” în muzică*, în: revista *Muzica*, 1986, Nr. 9, p. 10.

¹⁶⁵ Aceste puncte de suspensie înseamnă „nici unul”, sau lipsă de răspuns plauzibil.

- Frunzăriți tezele de doctorat în muzicologie, de când s-a instituit practica doctoratelor, până în prezent. Câți muzicologi s-au preocupat de **abordarea științifică a sensului muzical, în baza datelor fizico-acustice ale ópus-ului?**

- (...)

- Câți din cei ce au teoretizat *Semantica muzicii* au lăsat vreun model de analiză **integrală**, așa cum au procedat Leo Mazel și Victor Zukerman în finalul manualului lor de *Analiza creațiilor muzicale*?

- (...)

Nu mai întreb dacă a mai procedat vreun compozitor ca subsemnatul, făcând cunoscute publicului intențiile semantice pentru fiecare lucrare muzicală, în parte. Probabil e un caz unic în istoria muzicii, dar îmi asum toate consecințele, și cu bune, și cu rele.

Nu știu ... Poate că eu am luat prea în serios chestiunile acestea cu *Semantica muzicii*, cu *Arta sunetelor ca mijloc de **co-municare***; cu *muzica*, în general. Ca *Toma Necredinciosul*, eu am vrut să probez, **în practică**, toate aceste postulate atât de valoroase sub aspect etico-teoretico-estetic. Mai mult decât atât: am avut tentația să tatonez și **limitele lor de competență**; într-o eventuală comunicare muzicală, să nu „cochetez” cu ascultătorii, ci să le ofer ceva „**palpabil**”, sub aspect **semantic**. Dar tatonând limitele, m-am pomenit în fața **nemărginirii**; limite pentru semantica muzicii nu există.

Pentru cei interesați de problematica studiului de față, și cu care se poate discuta în limbajul argumentelor, desigur, pot să afirm că muzica mea nu mai are probleme în ceea ce privește

comunicarea; ea ajunge până la destinație – la sufletul ascultătorilor. Am probat-o, începând de la nivelul ascultătorilor neavizați, până la cel al sălilor de concert cu cei mai exigenți ascultători, cum au fost cele de la Moscova, în timpul congreselor internaționale ale compozitorilor la care am participat, când în sală se afla doar elita din domeniu.

20. MUZICA ESTE UN LIMBAJ UNIVERSAL?

Practic, argumentarea pentru o posibilă semantică a muzicii s-a încheiat deja. De la altitudinea acestei construcții științifice, atât de meticolos asamblată și argumentată, postulatul că muzica ar fi un limbaj universal, și deci ar înțelege-o toți, apare drept cel mai mare fals ce s-a perpetuat de-a lungul istoriei muzicii universale.

În monumentală sa monografie, *Arborele muzicii*, Ghenrih Orlov remarcă: „Frontierele lingvistice corespund, în general și în întregime, cu cele naționale; frontierele muzicii corespund cu cele ale civilizațiilor. Există muzica europeană, muzica chineză, muzica oriental-indiană, muzica islamului ș. a. m. d. Factorul cel mai important care face diferență între o muzică și alta este materialul ei de tonuri (sistemul scalar și cel internațional n. T. Ch.). Barierele între o muzică și alta sunt mult mai greu de depășit, decât barierele lingvistice. Noi putem traduce dintr-o limbă într-alta, dar ideea traducerii, bunăoară, din muzica chineză în limbajul sistemului (de tonuri) occidental este o absurditate evidentă. Părerea răspândită despre muzică, drept limbaj universal al omenirii denotă doar naiva noastră predispoziție de a ne considera reprezentanți ai civilizației occidentale, reprezentanți ai întregii omeniri.”

Ghenrih Orlov nu este singurul adept, al acestei concepții despre muzică. Doar în monografia sa găsim zeci de citate din diferiți autori ce împărtășesc aceeași viziune.

Cei care consideră arta sunetelor drept limbaj universal al omenirii pornesc de la premisa că ea este, în esență, o artă

emoțională, iar emoțiile nu au nevoie să fie traduse: *Avem cuvinte diferite / Dar aceleași simțăminte* – spun unii apologeți mai fervenți ai acestei teorii. Nimic însă mai fals. Cercetători curioși au experimentat muzica cultă europeană pe sensibilitatea popoarelor africane, care nu au încercat aceleași emoții și sentimente.¹⁶⁶ Asemenea reacții trebuie considerate firești și luate ca atare. Noi, europenii, suntem puși în aceeași situație atunci când ne confruntăm cu *ragasul* indian ori cu *mugamatul* turco-arabopersan, bunăoară. Ce ascultător european ar putea discerne stratul semantic în cazul unor piese, precum *Râga de dimineață*, *Râga de la amiază* sau *Râga de seară*, ori în cazul unor muga-uri, precum *Șur* sau *Kiurdi ovșari*, de exemplu? Pentru așa ceva trebuie ori să ai nativitatea corespunzătoare, ori să participi mereu la situațiile muzicale în care se produc aceste genuri, ori să ai educația muzicală necesară și suficientă.

Einstein spunea aforistic: “Dacă nu poți să îi explici unui copil de șase ani, înseamnă că nu ai înțeles nici tu însuși”. Am invocat acest citat și pentru că studiul este adresat tinerilor, dar, mai ales, pentru că voi argumenta problematica atât de sensibilă a acestui capitolul prin optica psihologiei copilului. Fiind o psihologie încă neafectată, o astfel de optică este mai obiectivă, nepărtinitoare și deci – credibilă.

Făcând o introspecție, voi invoca un fapt concret, autobiografic, ce reprezintă o **realitate** deosebit de edificatoare: la vârsta de șapte ani, aflându-mă într-o excursie la Planetariul din Chișinău am fost impresionat până la lacrimi. Atunci, desigur

¹⁶⁶ Lucruri asemănătoare găsim consemnate și în *Arborele muzicii* de Ghenrih Orlov.

nu-mi puneam problema: de ce? Cu ce l-ar putea emoționa atât de mult pe un copil feeria unui amurg (simulat), cu stelele și constelațiile proiectate pe bolta unei biserici?

Un detaliu important însă: personalul Planetariului a creat și un cadru de atmosferă cu muzică (azi am spune) ambientală, completând astfel *vraja* micilor spectatori. De fapt era o doină cântată la fluier; *solo* în sensul strict al cuvântului. Deci: singurătatea întruchipată. Interpretul era profesionist și cânta inspirat; în *forte*! Împreună cu sonorul, din trilurile lui se degaja o **tensionare** interioară deosebită, de la care m-a podidit plânsul. Nu erau lacrimi de obidă, de frustrare... Era un amalgam de emoții greu de definit. Sunt sigur că dacă ar fi fost *Lacrimosa* din recviemul de Mozart – o **capodoperă** a muzicii universale – nu mi s-ar fi întâmplat așa ceva; pentru că la Planetariu nu era nimic de plâns și, mai ales, pentru că atunci nici nu știam că la genul de muzică precum *Lacrimosa*, în alte spații geo-culturale lumea poate să mai și plângă.

Voi continua argumentarea pe aceeași direcție, nu pentru a aduce discursul la nivelul „Amintirilor din copilărie”, ci pentru a face o incursiune în **dedesubturile** propriei mele creații, prin optica aceleiași psihologii obiective, imparțiale, de care scriam mai sus. Voi încerca să punctez în ce constă acel „**OF**” și acel „**CE**”, fără de care (precum menționeam în *Capitolul 1*) creativitate autentică nu există. Ceea ce urmează să relatez cred că reprezintă tocmai aceste dedesubturi: **ETOSUL** – cu tot contextul lor de date. Pentru ca să fie clar nu numai textul, ci și subtextul, voi uza chiar și de unele sintagme specific basarabene.

Sintagma cheie este: ***COSTIȘA dealului de la Ciuciuleni.***

Trebuie să spun că în acei ani unii ciobani încă mai purtau fluier, și de pe *costișă* se mai auzea doinind. Eram la o vârstă atât de fragedă, încât nu-mi amintesc dacă era chiar o doină, cu toate particularitățile structurale (ca formă) ale acestui gen, sau numai o improvizație. Cred că era, mai exact, o *stare de doinire*.

Desigur că de la primele sunete, doina din Planetariu s-a suprapus totalmente peste *doinirea* copilăriei mele făcând conexiunile de rigoare. Rezonând cu acel colțișor al sufletului meu care reprezenta **intimitatea mea absolută**, conținutul doinei a devenit deodată imens pentru mine. Voi încerca să concretizez.

În sat, *doinirea* despre care scriu mă trezea dimineața aducându-mi prima rază de soare ce îmi încălzea sufletul și se juca în genele mele de copil, promițându-mi de fiecare dată o zi plină de surprize.

Acea *doinire* mă lega prin fire invizibile de *costișa dea-lului*, cu tot ce avea mai fermecător acel colțișor de poveste al copilăriei mele:

- stâna celor doi veri, Gheorghe și Vasile a lui Popa, care îmi dădeau câte o cupă de lapte cald cu spumă, ori câte o strachină de jintiță¹⁶⁷ dulce – cea mai mare bunătate pentru un copil. Asemenea menționări se regăsesc și în codul semantic al concertului pentru trompetă: *Ecouri carpatine* (vezi: *Partea a doua* a studiului).

- mieii și iezii zburdalnici, pe care nu mă săturam să-i admir ori să mă joc cu ei;

¹⁶⁷ În Basarabia – lapte proaspăt prins, la câteva minute după ce a fost muls și i s-a dat chiag.

- cântecul ciocârliei ... Mai târziu, acest adevărat miracol al naturii a devenit temelia *Dacofoniei Nr. 2*, cu tot etosul său deosebit de valoros și complex;

- prima floare de câmp pe care am cules-o să i-o duc mamei;

- cireșii, vișinii și prunii din hârtop, cu singurele „acadele” ale copilăriei mele;

- roua scuturată în iarbă, în care razele soarelui scânteiau în cele mai minunate culori, împodobindu-mi privirea. Ulterior, și această minune a naturii a devenit **premisă semantică** pentru imagini muzicale în mai multe lucrări ale mele;

- derdelușul pe unde ne dădeam cu sania lui Colea lui Pojoga. De fapt, era scheletul de la o șa de înșeuat caii, dar în care te simțeai precum prințul din poveștile cu căluțul năzdrăvan. Dea-lul fiind mare și panta abruptă, viteza era cu adevărat de groază – zburai! Toți se fereau de pe pârtie să nu-i „sărute Cea cu coasa” pe vreo unul, așteptând nerăbdători rândul să se dea și ei cu „sania fermecată” măcar o dată;

- acele înserări, cu magnificul lor clipocit de stele, când înțorși *de la deal* (de la muncile câmpului), toți îi ajutam mamei să pregătească mâncarea cât mai repede, deoarece eram ruși de foame și frânți de oboseală. Clipocitul de stele este o altă premisă semantică pentru **imaginile muzicale** ale unor lucrări ale mele.

- toamnele, când toți urcam *costișa dealului* cu coșnițele în care urma să culegem strugurii de la vie. Și pentru că eu eram cel mai mic, mama și cu tata mă duceau într-o coșniță; era cel mai dorit mijloc de locomoție din lume;

- **muzicuța**, la care l-am auzit pe tata cântând prima dată tot la culesul viei, situată în imediata apropiere a *costișei*. Ascultându-l, din primul moment m-a fermecat cu ea, încât mă dădeam de pământ, făceam urât, numai să mi-o dea mie. Până la urmă, tata a cedat. Am învățat repede toate melodiile ce se cântau pe la noi.

- prima horă în hârtopul de pe *costișă*, cu copii de seama mea, la care lăutarul am fost eu cu muzicuța. Băieții mi-au plătit câte 50 de copeici fiecare: cât costa biletul la „chino” (la cinema!) în acea duminică.

Voi completa **contextualitatea** în care s-a produs creația mea și cu alte date, esențiale pentru etosul ce o caracterizează.

Vedeta satului era moș Petrea Secrieriu, care cânta la o armonică: „Șuiscaia”. Pentru mine armonica era ceva tentant, deoarece se putea cânta nu numai melodia, ci și armonia. Știind că moș Petrea cumpăra fructe uscate de la săteni, pe care le comercializa pe la nordul URSS-ului, într-o vară m-am apucat de strâns cireșe „din urma culesului”, adică cireșele pe care nu le putea culege nimeni, decât doar graurii. Pe la sfârșitul lui august, am făcut *barter*-ul cu moș Petrea. Eu i-am dat lui un sac de cireșe uscate, iar el mie – armonica.

Cu acea armonică am „debutat” la prima cumătrie. A fost la badea Toader a lui Rusu, cu care eram neamuri (s-a întâmplat că moș Petrea Secrieriu era deja „prins” la altă petrecere programată pentru aceeași noapte).

Cumătria fiind un moment atât de important pentru familia sa, badea Toader m-a pus la încercare. Cel mai important „test” a fost *Marșul*. La Ciuciuleni se cânta *Proșceanie slaveanki*

(titlu menționat și în codul semantic al poemului *La porțile Sarmisegetuzei*) – acel marș cu care erai onorat la demobilizare din armată. Când l-a auzit, badea Toader (răscolit, probabil, și de amintirea demobilizării sale) a și *bătut palma* cu mine, lăsându-mi și niște arvună. Despre demobilizare, ca un moment **tulburător**, scriu în codul semantic al cantatei *De la Tiras, pân' la Tissa*.

Deoarece eram încă prea mic, tata l-a atenționat să aibă grijă de mine să nu mă obișduiască cineva (pe la petreceri, lumea mai și bea!), iar badea Toader cu soția lui, Ileana, mi-au *purtat cinstea* ca la un Lăutar **adevărat**; exact cum i-ar fi purtat-o și lui moș Petrea. M-au așezat singur la o masă, pe care mi-au pus un burlui plin cu vin, o farfurie de răcitură și una de plăchie,¹⁶⁸ cu un copan mare de cucoș pe care puteam să-l mănânc singur, fără să-l împart cu comensalii.

La sfârșit, după ce mi-a plătit conform înțelegerii, badea Toader a spus: „Acum, ține căciula”, și a răsturnat toate copeicile pe care doamnele (cumătre) le aruncaseră pruncului în scăldătoare, după obicei. S-a umplut căciula de bănet.

A doua zi, evenimentul a fost comentat cu lux de amănunte în tot satul: că știam și marșul, și polca, și valsul, și caza-ciocul, și ceastușca¹⁶⁹, și băsmăluța, și toate celelalte cântece și jocuri populare ce se jucau pe la noi. Unii au consemnat chiar și suma cu care am fost remunerat: „Într-o singură noapte, atâtea ruble! Bărbați în toată legea nu câștigă așa de mult într-o lună, muncind în sudoarea frunții de le ruginesc bumbii la pantaloni”.

¹⁶⁸ În Basarabia – mâncare de sărbătoare, gătită din orez cu lapte, zahăr și unt, date la cuptor în oale mari de lut.

¹⁶⁹ Gen muzical rusesc, echivalent cu strigăturile la români.

Haz de necaz: așa au început nopțile nedormite.

Mai târziu – când am ajuns să fiu interviuat în legătură cu debutul meu componistic la filarmonică – m-am pomenit că nu prea aveam răspunsuri la întrebările interlocutorului meu. Pentru că în acel moment eu mi-aș fi dorit răspunsuri „ca la carte”: precum citisem la istoria muzicii despre viața lui Beethoven ori ... a lui Prokofiev, bunăoară. De abia atunci am conștientizat că biografia mea nu seamănă cu o biografie de compozitor.

În Austria, la muzeul *Mozart*, am văzut clavecinul la care a studiat maestrul în copilărie. Știind ce instrument **elevat** este clavecinul, în acel moment m-am gândit (nu fără o oarecare amărăciune, desigur) și la muzicuța lui tata, și la armonica lui moș Petrea Secrieriu, și la subînțeleșuri ...

Ce **etos amalgamat**!? Ce *râs cu plâns*!? Cum era să nu plâng în Planetariu, când și acum când scriu aceste rânduri simt că mi se umezesc ochii și mi se pune un *nod în gât*?

Totuși, este o cultură pe care orice om o asimilează odată cu laptele matern, odată cu aerul pe care îl respiră. Despre acel strat de cultură, ființială, ascultătorii nu au nevoie de teoretizări verbale, pentru a ști când e de întristare și când – de bucurie. Eu nu trebuia să fac nici un efort pentru a o memora. Melodiile copilăriei se lipeau de sufletul și de memoria mea *ca marca de scrisoare*.

Când am ajuns să studiez muzica la liceu, credeam că tot așa se memorează și muzica academică. M-am dus la biblioteca „Nadejda Crupșcaia”, unde se găsea cel mai bogat cabinet acustic din Chișinău, să fac audiții pentru a mă căpătui și eu cu un

bagaj de cultură. Prima lucrare audiată în acest scop a fost concertul în la minor pentru vioară și orchestră de Vivaldi. L-am ascultat cam o săptămână, în fiecare seară, dar nu am reușit să-l „bag în cap”; așa cum memoram muzica mea existențială: dintr-o singură audiție, pentru tot restul vieții. La sfârșitul săptămânii doamna de la cabinetul acustic mi-a luat *venilul*, apostrofându-mă că l-aș putea uza atât de tare încât să nu-l mai poată asculta și alții.

Deci, muzica occidentală, pentru unul ca mine era *altă cultură* – un fel de *teren minat*.

Mie nu trebuie să-mi facă nimeni raționalizări verbale despre colind, de exemplu, pentru că eu am trăit bucuria colindatului pe viu, cu tot contextul de date în care se produce.

Nu trebuie să-mi explice nici de ce tata, auzind la radio fanfara de la Cozmești, lăsa barda din mână și o lua pe mama la joc în mijlocul ogrăzii, chiar dacă era zi de lucru, și nu duminică. Tata, desigur, nu rata asemenea momente, deoarece la acea vreme în Basarabia nu existau casete ori *C.D.*-uri și nici fanfare de asemenea anvergură. Pentru unul ca el, fanfara de la Cozmești era *big-band*-ul românesc cu muzica de cea mai înaltă calitate, sau orchestra simfonică de la Viena, cu minunatele ei recitaluri de Anul Nou. Cel mai important: muzica fanfarei de la Cozmești era liantul care cimenta relația mamei cu tata, făcând-o mai armonioasă, mai bogată.

Părinții mei – care, de altfel, reprezentau o categorie foarte numeroasă de ascultători – când doreau muzică, deschideau postul de radio *București-1*, *București-2* ori, eventual, postul de radio *Chișinău*. Dacă în acel moment nu se transmitea mu-

zică populară, atunci închideau aparatul de radio. La muzica clasică de factură occidentală, categoria respectivă de ascultători nu zăbovește deloc, deoarece acest gen de lucrări – cu forme generale de mișcare, cu dezvoltări simfonice – pentru ei sunt *toate ca una*.

În cultura occidentală există asemenea gen de muzică – *o apă și-un pământ* pentru toți – ea se numește muzica dodecafonică, serială etc., dar aici altceva contează. În fosta URSS am întâlnit muzicieni de rangul cel mai înalt, care ascultând cântecele și jocurile tradiționale ale românilor spuneau exact același lucru: sunt *toate ca una*.

Cunoscând muzica românească prin moștenire, iar pe cea europeană – prin școlarizare, eu cred că problema constă nu atât în nivelul de cultură ori în harul de a simți muzica, ci în cu totul altceva. Răspunsul îl găsim tot în *Arborele muzicii* de Ghenrih Orlov: „Când obiectele artistice sunt izolate de condițiile care le-au generat /.../ atunci în jurul lor se ridică un zid, ce face aproape de nepătruns sensul lor”.

Altfel spus: când muzica este scoasă din **contextul timpului și spațiului** în care s-a produs, din **situația muzicală** care a generat-o, din **experiența concretă** prin care s-a manifestat – când este scoasă din toată această **contextualitate**, atunci muzica se transformă în simple „obiecte sonore”, la sensul cărora nu se mai poate accede.

Iată și un exemplu, tot din realitate, pentru că pildele din viață sunt cele mai convingătoare. În plus, fiind din contextul basarabean, exemplul de față cadrează și cu stilul expunerii acestui capitol.

În Moldova sovietică, înscrisurile pe ușile instituțiilor de stat se făceau în limba rusă; rareori – și în limba maternă. Când aceasta se întâmpla totuși, atunci se traducea din rusește. Astfel, pe ușile magazinelor nu scria *trage* ori *împinge* – cum ar fi fost normal. Scria: *k sebe* = **spre sine** și *ot sebia* = **de la sine**. Oricât de ciudate ar părea asemenea înscrisuri, traduse *mot-à-mot*, oricine din acea **contextualitate** știa cum se deschide o ușă; lucru important!

Când am venit însă în Iași (prima dată, prin 1994, când limba engleză încă nu era de circulație în România), deja pe ușa de la intrarea în blocul prietenului meu scria *Pull*, fără nici o traducere. În noua **contextualitate** în care nimerisem, nu știam cum să înțeleg: *pull* – *trage*, ori *pull* – *împinge*?! Aș fi preferat, desigur, mai bine să scrie *spre sine*, ori *de la sine* – ar fi fost clar despre ce e vorba (cât de cât!). Așa însă, stăteam blocat, perplex, în fața ușii.

După ce, în definitiv, am intrat, am discutat problema cu titularul:

- Prietene, pe ușa de la intrare scrie *Pull*. Ce înseamnă asta?
- Înseamnă „trage”.
- Și este ceva în bloc, care nu știe acest cuvânt pe românește?
- Nu. Scrie *Pull*, pur și simplu.
- Dacă o să scrieți așa pe ușile caselor voastre, o să vă pomeniți și voi, unde am ajuns noi, basarabenii cu *spre sine* și *de la sine*. Chiar – mai rău.

Pentru că de aici începe neglijarea **contextului** unei culturi, și așa se ajunge la scoaterea ei din **contextualitate**; la neglijarea **întregii ierarhii de valori** a unui popor – nu numai a muzicii sale.

Mi-a spus cu multă convingere: România nu-i Basarabia. România este **țara!** Am spus și eu: Adevărat! Așa să fie!

Pentru a nu fi înțeles greșit, voi continua și într-o altă ordine de idei. Desigur că trebuie să cunoaștem cu toții o limbă de circulație internațională, precum este astăzi engleza. Chiar, foarte bine că există o asemenea limbă, deoarece la scara întregului univers suntem o singură **familie** și trebuie să comunicăm cumva. Cu referire la cultură și artă însă, nu cred că există măcar un om „cu actele în regulă” care să considere că pe *masa cea de toate zilele* a unei **familii** trebu să existe doar miere de albine; oricât de dulce și gustoasă ar fi mierea.

Ca fapt divers: cel mai general principiu pentru o dietă sănătoasă este DIVERSITATEA. Același lucru e și în materie de **hrană spirituală** – indiferent că aceasta se numește muzică, balet ori altcumva. Acea masă copioasă, numită *patrimoniu universal*, nu poate fi redusă în mod forțat la muzica de o singură tradiție – cea europeană occidentală; oricât de valoroasă ar fi aceasta. **Diversitatea**, numită astăzi *Pluralism*, reprezintă unul din principiile fundamentale ale Europei moderne.

Din alineatul de mai sus, sper să fie evident tuturor că prin cercetările mele științifice nu urmăresc să-i determin pe toți să scrie ca mine, cum mi se reproșează uneori. Dimpotrivă: scriu pentru ca să mă apăr. Nu pe mine! Creatorul este doar un „hârb de lut”, care într-o zi se întoarce înapoi în lut. Scriu pentru ca să-mi apăr creația. Atât.

21. CONCLUZII

Prezentul studiu de *Semantica muzicii* ridică un șir de întrebări fundamentale în domeniu:

Ce este, în **esență**, *muzica din note*? Are ea un conținut?

În ce constă acel „**Ce**”, care face obiectul conținutului muzical?

Este arta sunetelor o formă de cunoaștere(?); o formă de comunicare?

Dacă da, atunci aceste date axiologice ale ei trebuie puse în valoare la modul cel mai principal, atât la nivelul compoziției, cât și la cel al muzicologiei. Dacă nu, atunci trebuie „să închidem prăvălia”, pentru că așa nu trebuie nimănui.

Oricine se încumetă să se pronunțe în această materie trebuie să dea răspunsuri cât se poate de **limpezi**, **precise** și fără echivocuri. Cu *vorbologie* „în spirit modern”; cu „înfașurări” în cuvinte bombastice, demagogice; cu limbaj dublu etc. nu se mai poate. La întrebările de mai sus (și la multe altele), în studiul de față, cititorul va găsi răspunsuri **clare** întemeiate pe un solid fundament științific.

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. Trebuie înțeles însă că acest proces este unul eminamente individual: fiecare compozitor are etosul său personal, mediul său intonațional (sonosfera sa), ansamblul de imagini muzicale, o gândire muzicală și, mai ales, o **simțire muzicală** ce îl caracterizează.

Iată câteva concluzii ce se impun în finalul acestei cercetări asupra semanticii muzicii:

1. Din perspectiva *Conținutului muzical* (de orice esență și din orice epocă), istoria muzicii culte europene se împarte în două perioade: prima, cea de până la Eduard Hanslick și a doua, cea de după dânsul. Fiecare este liber să promoveze ce direcție muzicală dorește, cu toate consecințele de rigoare, evident. Su-fletul omenesc este un domeniu unde nu se poate impune nimic cu forța.

2. Studiul de față abordează fenomenul prin optica școlii ruse, pe care am continuat-o, completând-o cu experiența compo-nistică și muzicologică personală.

3. Am investigat *Semantica muzicii* până la principiile și ca-tegoriile ei fundamentale, ținând cont și aici de scria marele Le-onardo: „E numită știință acea trudă a minții care vine din ulti-mele principii, dincolo de care nimic nu se mai poate găsi ca parte din ea să mai facă”¹⁷⁰. În principal, aceste categorii sunt: **elementul de convenție, codul semantic, conținutul muzical** (cu straturile sale constitutive), **imaginea muzicală** și – ca o în-cununare a tuturor acestora – **comunicarea muzicală**.

4. Un semnal sonor este un semn acustic care comunică un mesaj (cuiva). Prin urmare, implicit, sunetul muzical (semiotic vorbind) este **SEMÎN**.

5. Dacă sunetul-semn poate îndeplini funcția de comuni-care, atunci, implicit, **MUZICA ESTE UN LIMBAJ**.

¹⁷⁰ Leonardo Da Vinci – *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, Bucu-rești, 1971 p. 11.

6. Toate limbajele, inclusiv limba vorbită, se bazează pe elementul de **convenție**. Muzica este și ea un limbaj și un grai. Prin urmare, și comunicarea muzicală se poate produce numai în baza elementului de **convenție**, ca un dat auxiliar *sui-generis*.

7. Orice convenție, prin definiție, e ceva **declarat**. Prin urmare, și convenția asupra codului semantic al oricărei lucrări muzicale trebuie **declarată**. Altfel nu pot exista ca atare nici învestitura semantică a compozitorului, nici elementul de convenție și nici percepția muzicală a ascultătorului.

8. **Învestitura semantică** (a fiecărei lucrări în parte) reprezintă *realitatea obiectivă la care face trimitere unitatea indivizibilă dintre semnificant și semnificat*. „Asume în această (și numai în această!) mediere reciprocă și indivizibilă semnul are ieșire la realitatea existentă sau imaginară, adică dispune de semnificație obiectivă (referent)”.¹⁷¹

9. **Codul semantic** este miezul conceptual al muzicii. Orice cod – reprezentând, ca atare, un sistem de elemente convenționale – este cunoscut doar de autorul lui. Prin urmare, comunicarea muzicală se poate produce numai **și numai** când codul semantic al *opus*-ului este făcut public (să-l cunoască și ascultătorii); altfel, mecanismul comunicării muzicale nu poate funcționa.

10. **Imagina muzicală** este una din sintagmele cheie în conceperea, analizarea și predarea muzicii. **Esența** muzicii trebuie gândită de către compozitor și identificată de muzicolog doar la nivelul ei. Imagina muzicală înseamnă **tot**: etos, idee, cadru de

¹⁷¹ Andrei Kudreașov, op cit., p. 16.

atmosferă etc. În afara imaginii muzicale, în arta sunetelor nu există nimic.

11. Ultima, și poate cea mai importantă concluzie este că, gândind muzica și concepând-o în categoriile prezentului studiu, comunicarea muzicală **FUNCȚIONEAZĂ**. În știință, acest cuvânt magic reprezintă cheia adevărului și criteriul suprem de evaluare a oricărei teorii. O teorie poate fi oricât de frumoasă, de simandicoasă, dar dacă nu funcționează în practică, nu valorează doi bani.

.....

Răspunzând la întrebarea: „Există un secret al celebrității?”, laureatul premiului *Nobel*, Igor Tamm scrie: „/.../ bănuiesc că îl copleșește senzația pe care o trăiește omul de artă atunci când a izbutit să făurească o operă de valoare, /.../ care a fost **înțeleasă deplin** de către semenii (subl. T. C.) /.../”¹⁷². Personal, prefer ca muzica mea să fie înțeleasă **deplin** de către ascultători, de aceea o gândesc în categoriile acestui studiu. În rest, dacă cineva dorește ca lucrările sale să fie „veșnic neînțelese”, este dreptul lui să o facă.

¹⁷² Igor Tamm – *Studentul nu este recipient, ci o făclie*, publicat în *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?*, p. 205.

PARTEA A DOUA

Coduri semantice

1. DESPRE PARTEA A II-A

Cronologic, partea a doua a acestei cercetări a fost scrisă înaintea părții întâi. Fiecare capitol poartă titlul unei lucrări, pentru care a fost conceput ca un *Cuvânt din partea autorului*. Am inclus aceste capitole în studiul de față, în marea majoritate neschimbate, pentru ca în calitate de informație să aibă aceiași valoare și pentru publicul care le va citi drept coduri semantice, și pentru muzicologii ce le vor cerceta în partiturile corespunzătoare.

Desigur, asemenea scrieri pot fi numite diferit: cod semantic, comentariu semantic, prefață la partitură, program de sală... Important, și singurul lucru care contează, este faptul că ele reprezintă acel minimum de date ce facilitează accesul ascultătorilor la stratul ideatic al sensului muzical.

Un program de sală realizat de redactorul muzical al filarmonicii este, în esență, un substituent al unui cod semantic, și cu cât redactorul face mai multe trimiteri pertinente la conținutul muzical, cu atât demersul său muzicologic se apropie mai mult de calitatea unui cod semantic. Poate de aceea, de când există compozitori (ca profesie), există și obiceiul muzicologilor de a-i intervieva, pentru a intra în posesia unor asemenea date(/coduri), mai ales în cazul unor premiere absolute.

Sciam în partea întâi că dreptul de a se pronunța în materia codului semantic și a elementului de convenție este în exclusivitate apanajul compozitorului, deoarece numai el le cunoaște. Prin acest fapt, compozitorul nu intră în domeniul de

competență al muzicologului și nu-i prejudiciază cu nimic statutul său profesional. Dimpotrivă, marea muzicologie ca știință poate începe de abia după ce cercetătorul are la îndemână acele date pe care le întrunește un cod semantic – date reale și deci obiective; nu „închipuiri”. Spunând marea muzicologie, îmi permit să fac o analogie cu critica literară în cele mai merituoase momente ale ei. Bunăoară, studiile lui George Călinescu despre opera lui Mihai Eminescu (ori cea a lui Ion Creangă), studiile lui Mihai Cimpoi despre poezia lui Grigore Vieru ș. a. Cred că numai propunându-și obiective de asemenea altitudine, muzicologia și-ar mai putea reocupa locul bine meritat alături de științele celorlalte arte, redevenind domeniu de prestigiu și totodată, de interes public; ar avea de câștigat și muzicologii, și ascultătorii.

În arta sunetelor, ideal este când realizezi o muzică interesantă publicului elitar și, în egală măsură, accesibilă celui neavizat. Probabil, așa ar trebui să fie și în muzicologie. Puțini însă știu cât de dificil este să realizezi așa ceva, dar rezultatul justifică eforturile.

Cât privește domeniile de competență ale compozitorului și muzicologului în legătură cu codul semantic (parțial m-am referit deja mai sus), voi invoca un singur exemplu: *Dacofonia Nr.1* și codul ei semantic. E suficient să precizez ca acel *leitmotiv* din debutul lucrării, cu toate „peripețiile” sale transformaționale, inițial a fost conceput ca muzică de teatru pentru coloana sonoră la piesa lui Dumitru Matcovschi: „Cântec de leagăn pentru bunici” – titlul metaforic, sugestiv pentru conținutul muzical al unei lucrări, precum urma să devină *Dacofonia Nr.1*. După această precizare, fiecare poate înțelege, probabil, că semantizarea pe care am operat-o la acel moment asupra materialului

(atunci, evident, nu gândeam în aceste sintagme) nu excludea ideea de viață și moarte – într-o viziune foarte personală, desigur, determinată și de conținutul piesei lui Matcovschi, cu care trebuia să facă un tot semantic integru. Ulterior, utilizând acest tematism în *Dacofonia Nr.1*, am mai adăugat un joc fecioresc și un joc de nuntă. Completând structura *Dacofoniei* cu jocurile menționate, implicit s-a completat și concepția muzicală a lucrării cu ideea celor trei zile, cele mai importante în viața omului – nașterea, căsătoria și adormirea. Prin finisările pe care le-am operat ulterior¹⁷³, actualmente, esența *Dacofoniei Nr. 1* reprezintă concepția despre **lume, viață, moarte și veșnicie** a românului, despre care muzicologia, bazându-se pe filozofia populară românească, ar avea un cuvânt greu de spus. În general, concepția muzicală a unei lucrări este un fenomen de așa natură, încât nu întotdeauna se pretează la a fi formulată într-o singură frază. De cele mai multe ori ea reprezintă un fenomen mai complex.

La asemenea lucruri mă refeream atunci când scriam despre marea muzicologie și despre domeniul de competență al muzicologului. Prin urmare, orice cod semantic expus în această parte a doua a studiului, nu este decât un punct de plecare într-o eventuală analiză integrală a muzicii.

În final pot doar să-mi exprim regretul că la momentul formării mele ca muzician-compozitor nu a existat o carte de Semantica muzicii de această orientare, și le mulțumesc sincer celor care m-au catalizat să o scriu.

¹⁷³ La *Dacofonia Nr. 1* (primă lucrare de după conservator, în care avea să se constituie stilul meu componistic) am revenit în repetate rânduri, pe parcursul câtorva zeci de ani.

2. PRIN VOLOSENI

Sunt lucrări despre care, ori trebuie să scrii exact cum s-au produs ele, ori nu se poate scrie deloc.

Apărută, cronologic, după poemul *Miorița*, fantezia rustică – *Prin Voloseni* – a fost începută(/concepută) la vârsta de 17 ani. Deci, fără „amintiri” este imposibil de elucidat esența lucrurilor, oricât de peiorativ ar suna sintagma cu *amintirile din copilărie*.

Pentru un compozitor, 17 ani este vârsta inocenței, naivității și sincerității – lucruri deosebit de **valoroase** în domeniul artei. Pentru mine însă, mai era și vârsta când începeam (foarte târziu) studiul muzicii. Toate încercările mele de a compune ceva, „ca la școală” (preludiu, invențiune, sonată etc.), evident, nici nu se clinteau din punctul mort. Și atunci, prietena mea (ulterior avea să devină *madame* Chiriac), școlită în muzică din copilărie, mă lămuri, explicând-mi că muzica se compune doar din INSPIRAȚIE, și că un compozitor se poate inspira numai din situații cu totul deosebite, aducându-mi chiar și o mulțime de exemple concludente.

Întorcându-mă de la învățătură, în prima vacanță de vară, mi-a oferit și mie viața un moment de „inspirație” cu totul ieșit din comun.

Într-o sfântă duminică, eu cu vărul meu, Colea lui Grosu, ne-am dus la Pereni după cireșe (se zicea că pe acolo locul era mai văratic și cireșele se coceau mai devreme). La întoarcere am observat că fostul meu coleg de clasă, Vasile a lui Bezăr, care păscuse caii colhozului, se pregătea să-i ducă la brigadă. Și

atunci, vărului i-a venit ideea „inspirată” să cerem câte un cal, să mergem acasă călare (cu dinții strepeziți și cu măruntaiele spălate de atâtea cireșe, ruși de foame și frânți de oboesală, ne-am fi dorit să ajungem acasă cât mai repede, desigur.) Vasile nu ne-a refuzat, însă avea doar o singură iapă deprinsă la călărie, legată deja în grup cu alți patru cai din urma căruței; prin urmare, numai unul dintre noi putea să meargă acasă călare. Deoarece își dorea foarte mult, văru-meu se sui imediat pe iapă, dar, fiind prea mic și neputând struni cinci bidivii năvălași, îi încurcă în cumpăna fântânii de la Voloseni. Speriat de stresul cailor, sări jos, zicând că nu mai vrea, că îi lasă singuri de capul lor. Și atunci, gândindu-mă că bietelor animale li s-ar putea întâmpla ceva și mai rău, m-am simțit nevoit să mă urc eu – **prima dată în viața mea!** Republica Moldova încă nu avea acces la sporturile gen *rodeo*, cu buhai și armăsari nedomesticiți; nu știam ce urma să se întâmple.

Când m-a văzut sus, văru-meu luă câteva pietre și aruncă în cai ... să „mă ajute” să pornesc. Atât a trebuit. Galopul a început așa de brusc, *tâ-gâ-dam, tâ-gâ-dam*, încât nici n-am dove-dit să mă apuc de frâu; într-o clipă m-am și pomenit de pe iapa deprinsă la călărie pe un armăsar, neîncălecat niciodată. Cum m-a simțit în spate, jigodia a și încercat să mă arunce, dar nu reușea pentru că ceilalți cai îl târau după ei cu o viteză uluitoare. Dăduse urechile peste cap ca un câine turbat și mușca, ba calul din dreapta, ba pe cel din stânga lui, turnând și mai mult „gaz pe foc”. Nu plângeam (nu aveam când; prea eram ocupat de zilele mele). Viteza însă fiind atât de mare, curenții de aer îmi smulgeau lacrimile din ochi, ce izvorau continuu, scurgându-se pe după urechi, pe spate. Drumul de la *Voloseni* era cu plopî înalți,

piramidali, pe ambele părți și drept, de puteai trage cu tunul fără să atingi vreun ram. Cred că asta m-a salvat: caii puteau să fugă doar pe drum, fără să ajungă ... în vreo răpă, de exemplu.

Vasile a lui Bezăr observă de la distanță pe ce armăsar mă pomenisem și atunci, pe loc îi veni și lui „inspirația”: trase căruța de-a curmezișul, blocând tot drumul. Bidiviii mei au ținut-o în acel galop nebun până în fața căruței, oprindu-se atât de brusc, încât literalmente am zburat de pe ei în căruța cu iarbă proaspăt cosită. Primul gând care m-a străfulgerat când am „aterizat pe moale” a fost că **mai mare inspirație pentru creație nu se putea** (nu m-am gândit că „am văzut moartea cu ochii”). În minte mi-a venit și titlul – *VÂRTEJUL!* –, gândindu-mă la acele tornade în miniatură, ce se întâlnesc și pe la noi, ridicând nori de praf pe care îi învârt ca pe un titirez.

Ajuns la Chișinău în fața pianului, mâna s-a și pornit avidă spre claviatură. Imediat m-am pomenit în mediul ritmico-intonațional de *Corăghească* și în dorianul cu treapta a IV-a ridicată – tocmai mediul meu ființial (cam tot arsenalul pe care îl aveam atunci). Două perioade de câte șaisprezece măsuri s-au și așezat în pagină, fără a se lăsa „chinuite” prea mult. Dar și eu m-am epuizat repede – bagajul intonațional și cel armonic era puțin, iar tehnica de compoziție lipsea cu desăvârșire.

Între timp multe s-au schimbat: am terminat conservatorul, am dovedit să mai și scriu câteva lucrări (apreciate de public)

...

Trăiam în Chișinău, într-o casuță de nouă metri pătrați, în care se făcea focul cu lemne ce trebuiau așățate cu hârtii. Într-o zi, îi veni rândul unei foi de note cu ceva scris pe portative. Înainte de a o arunca în sobă, m-am uitat puțin pe ea, dar nu am

înțeles prea mare lucru (atât de mult timp trecuse, încât apucase să mi se modifice scrisul). Sfânta curiozitate m-a împins la pian. Am recunoscut-o după primele măsuri: marea „inspirație” a vieții mele. Așa ceva nu se uită, și mi s-a părut că foaia nu e de dat pe foc. Astfel s-a născut partea întâi, cea rapidă. Trivialul tematic a rămas intact, exact așa cum l-am intuit cu instinctul muzical la cei 17 ani ai mei.

Tema părții medii – cea **lentă** – are și ea o istorie proprie. S-a întors de la armată fratele meu Nicu, violonist de performanță, ce își dorea să se angajeze la lucru în formația ansamblului *Joc*. În timpul milităriei reușise să-și elaboreze propriile variațiuni pe tema *Foaie verde și-o crăiță*, după celebrul model al lui Toni Iordache. Îi ieșiseră niște variațiuni splendide, cu care și-ar fi dorit să impresioneze juriul concursului de angajare, dar în acei ani (pentru unul ca el!), ar fi însemnat sinucidere curată să folosești o temă **românească** ... în Basarabia. Îmi era milă de dânsul; știam cât de greu este să realizezi așa ceva. Și atunci m-am gândit să compun eu o **temă**, ce ar fi părut a fi soră geamănă cu *Foaie verde și-o crăiță*, pe care Nicu să-și aștearnă inspiratele sale variațiuni, fără să poată fi acuzat de „păcate politice”. Aceasta este tema, pe care în *Fantezia rustică* o expun cornii, ca niște buciume, temă purtătoare de panteism nedisimulat, în care cred că ar încapa toate văile României, inclusiv – *la Voloseni* – cea mai frumoasă vale, unde am copilărit și eu, simțindu-mă fericit; liber în fața lui Dumnezeu.

Dincolo de naivitățile sale inerente, acest debut compo-nistic este deosebit de concludent pentru **credința fermă** pe care am avut-o dintru început, aceea că ARTA SUNETELOR este o **formă de comunicare prin imagini muzicale**, și nu un simplu

joc de arabescuri sonore, calcule sterpe etc. Acest crez etico-es-tetic l-am permanentizat în creația componistică cu fiecare lu-crare, iar în baza experienței personale, am instituit și o disci-plină nouă – **Semantica muzicii** – materia cea mai scumpă (care le place și studenților cel mai mult) din tot ce predau la Univer-sitatea de Arte „George Enescu” din Iași.

După asemenea mărturisiri, nu mai trebuie sa formulez **muzicologic** concepția *Fanteziei rustice*. Dar voi menționa că cele 32 de măsuri din partea rapidă se țin pe un singur motiv din patru sunete – **mi-fa-mi-re♯** – în care un auz fin și un ochi atent

vor observa tot felul de inversii, recurențe și alte „șmecherii compozitoricești”, despre care atunci habar nu aveam. Știința muzicii însă evaluează asemenea date drept „economie de mij-loace”, „vigoare stilistică”, „volitivitate creatoare” – calități (de ce nu aș spune?) valoroase pentru un compozitor și opera sa. Ceea ce pot adăuga acum, la 63 de ani, este că *Fantezia rustică* are și ea fanii ei, unii dintre care o consideră chiar cea mai dră-guță lucrare a semnatului acestor rânduri.

Situându-mă *stricto modo* „în meserie”, voi atenționa că acest comentariu **muzicologic** nu are pretenția de a substitui sensul propriu-zis, **muzical**, al *Fanteziei rustice*, dar are calitatea de a facilita accesul cel mai direct la el. Verbalizarea sensului muzical nu sărăcește fiorul sau misterul muzicii, ci doar îi defi-nește conținutul – când este făcută în cunoștință de cauză, desi-gur.

3. DACOFONIA Nr. 1

Pământul, istoria și limba sunt, în esență, cei trei piloni pe care se ține neamul. Această maximă a celui mai reprezentativ scriitor din stânga Prutului, Ion Druță, face trimitere nu numai la contextul socio-cultural în care a fost concepută *Dacofonia Nr. 1*, ci și la supraconcepția ei ideatică: imaginile muzicale ale *Dacofoniei* țin de etosul, eposul și panteismul muzical ale acestui pământ.

Dramaturgia muzicală a *Dacofoniei Nr. 1* este determinată de prezența unui *leitmotiv* ce străbate întreaga formă într-o continuă devenire, constituindu-se ca temă de abia în final; este un proces temporal diametral opus conceptului occidental de temporalitate muzicală.

În debutul lucrării, singurătatea naiului *solo* – cu timbrul său luminos și sobru (în *non vibrato*, aproape glacial) – reprezintă o imagine muzicală epică, ce trimite la începuturile primordiale, când Dumnezeu umbla singur, desculț, pe crestele Carpaților (dacă sunt îngăduite asemenea metafore). Clarinetul, cu timbrul său ce amintește prospețimea revărsatului de zori (*clarino!*), aduce un plus de date semantice acestei imagini, iar sunetele decorativelor – harpa, pianul, clopoței și celesta – scânteiază ca razele soarelui în picăturile de rouă ale dimineții. Țambalul va prelua în mai multe rânduri *leitmotivul* lucrării, în momentul cadenței etalându-și disponibilitățile muzicale de excepție. În această dramaturgie, celelalte structuri tematice au funcție de completare și distanțare.

Primul *solo* de taragot (seamănă mult cu *Mociriță cu tri-foi!*) este continuat de o amplă acumulare orchestrală, deschizând o largă perspectivă în spațiul sonor: ca o vedere de la înălțimea Ceahlăului.

Următorul *solo* de taragot – un joc fecioresc – aduce în discurs ritmuri viguroase și jocuri orchestrale de timbruri și registre.

Sârba ca la Boldurești (al doilea *solo* de vioară) – singurul citat din lucrare – apare de astă dată „în frac și la papion”: într-un canon la două și, respectiv, trei voci, ca într-o polifonie bachi-ană, bunăoară. Cascadele de triolette ale sârbei se vor transforma într-un frenetic *tremolo* orchestral, asemănător unui freamăt de codru, pe fondul căruia, unisonurile viguroase ale alăturilor, dublate de nai și taragot, vor relua tema jocului fecioresc, profund transformat: ca o narațiune epică, de largă respirație simfonică. Astfel, se realizează zona de culminație generală și marea sinteză a formei.

Dusă până la frenezie, culminația va sfârși *subito pianissimo*, într-un trison de *la* minor la cordofone, aducând o liniște profundă, iar violoncelele, în flageolette (deasupra viorilor!) – sublimul unui cer „mai senin ca seninul”. Ca o dumnezeiască binecuvântare, trei dangăte de clopote readuc în discurs *leitmotivul* lucrării.

Prin această optică sacră, tema principală face totalurile dramaturgice, parcă pronunțând concluzia: Pentru orice om de pe planetă, **cântecul** (său) **ancestral**, cu tot etosul immanent (ca și **graiul matern**, **istoria** ori **pământul țării** ce i-a dat numele) este o categorie din rândul celor **sfinte**. El (cântecul ancestral)

ne conferă partea lui de identitate și eternitate. Prin urmare, *Dacofonia Nr. 1* pune problema CONCEPTIEI DESPRE VIAȚĂ ȘI VEȘNICIE a românilor; altfel, de ce ar bate clopotele în final, cu izul lor de smirnă și tămâie?! Cred că orice creație umană poate fi temeinică, numai atunci când este zidită pe fundamentul acestui sentiment sacru.

Dacă debutul *Dacofoniei* se anunța a fi ca un revărsat de zori (un început), atunci sfârșitul ei se dorește a fi ca un amurg magnific (la propriu și la figurat) cu „clipocitul de stele” al celestei, șoaptele naiului, dangătele clopotelor și *vibrato*-ul cosmic al vibrafonului.

Ajuns aici, țin să menționez că acest cuvânt „din partea autorului” nu este programul **literar** al *Dacofoniei* (nici nu a existat înaintea conceperii partiturii muzicale!), ci – setul de **convenții** asupra **codului ei semantic**.

Dacofonia Nr. 1 s-a cântat la Chișinău, Moscova, Tașkent, Budapesta, Leningrad, Iași și București, în stagiunile concertistice și la congresele internaționale ale compozitorilor.

4. *DACOFONIA Nr. 2*

Geniala melodie populară – *Ciocârlia* – a fost folosită magistral de George Enescu în *Rapsodia română Nr. 1*. În a doua jumătate a secolului al XX-lea însă, muzica marelui Enescu a fost interzisă în stânga Prutului. Trebuia deci găsită o modalitate de a restitui moldovenilor dintre Prut și Nistru această capodoperă enesciană. Asta a fost motivația pentru a compune o lucrare de genul *Dacofoniei Nr. 2*.

Pasărea Ciocârlie, „în recital”, este un adevărat miracol al naturii. I-a fascinat pe poeți, pe compozitori și chiar pe omul de rând, care, la muncile câmpului, observa cum se ridică din lanurile de grâu și se înalță la cer cântând. Lumea a poetizat momentul, spunând că Ciocârlia s-a îndrăgostit de Soare și vrea să-l cucerească cu cântecul său nepereche.

Așadar, *Dacofonia Nr. 2* se sprijină pe cinci simboluri:

1. *Ciocârlia (Daciana)*
2. *Soarele (Cel de Sus)*
3. *Vântul (Cel Rău)*
4. Pulsul ritmic al *Timpului* și
5. Motivul *Destinului*.

Tema *Ciocârliei* poate fi ușor identificată în travaliu, deoarece se bazează pe melodia cu același nume, menționată deja. Ea debutează la aerofonele din lemn, în varianta triolată.

Tema *Soarelui* apare, integral, la alămuri (timbrul tromboanelor și trompetelor este de culoarea soarelui; cel al cornilor este de culoarea clarului de lună).

Simbolul **Vântului** nu are o temă propriu-zisă, lui fiindu-i rezervate „forme generale de mișcare” (game, pasaje etc.).

Pulsul ritmic al **Timpului** este expus inițial la flaut și harpă.

Motivul **Destinului** apare în debutul lucrării, la flautul alto.

Vibrafonul cu vibrato-ul său cosmic și celesta cu timbrul celest semnifică cerul. Naiul și flautul alto (ca un caval) semnifică pământul românesc. Și tot acest spațiu dintre cer și pământ este umplut de trilurile măiestrite ale Ciocârliei.

În *Dacofonia Nr. 2*, Ciocârlia se dorește a fi simbolul ARTISTULUI; de aici și concepția ei muzicală, ce poate fi formulată muzicologic drept EXPRESIA AUTODEFINIRII ARTISTULUI CA PERSONALITATE CREATOARE.

Doritorii de a aprofunda analizele pot consulta studiul *Muzica românească de filiație ancestrală*, de același autor, publicat la Editura ARTES, Iași – 2006, în care, partea a II-a reprezintă analiza **integrală** a *Dacofoniei Nr. 2*, ca studiu de caz.

5. *ECOURI CARPATINE*

ECOURI CARPATINE este o creație, concepută mai mult pentru fanii muzicii populare. Două considerente m-au motivat să compun o asemenea lucrare:

1. Acești ascultători (numeroși, de altfel) au și ei dreptul la arta muzicală de rang mai înalt, al cărui conținut nu se limitează doar la stratul emoțional al muzicii, cuprinzând și stratul **ideatic**, și
2. Poate o astfel de lucrare le va facilita accesul la muzica de factură clasică, cultă.

ECOURI CARPATINE reprezintă un *Concert* pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, cu o concepție muzicală cât se poate de explicită: universul carpatin **păstoresc**, cu atmosferă sa **panteistă** și cu **dorurile** ce se înfiripă acolo seară de seară.

Partea întâi – ***Chemarea primordială*** (*Cel mai mare împărat / este muntele Carpat*) – întruchipează **sentimentul dorului la români**, circumscriind, totodată, și **cadrul etno-geografic** în care se produc evenimentele. E o imagine muzicală ce evocă viața de la munte, cu prospețimea aerului curat de molid, mirosul de lapte proaspăt cald, gustul de jintiță dulce etc., pe care omul contemporan și le dorește, oricât de modern s-ar pretinde a fi. Caracterul epico-monumental al muzicii se degajă din discursul asemănător semnalelor de bucium și corn de bour, ce se mai aud încă prin Carpați la diverse ocazii: cununii și înmormântări (altădată victorii și înfrângeri în lupte), evenimente din viața păstorească de zi cu zi etc.

Lirismul intens al doinei este amplificat prin valurile de **emotivitate** ale orchestrei, care sunt aidoma talazurilor învolburate ce se sparg de țărnul mării neîncăpătoare.

Partea întâi se finalizează în atmosfera unui **amurg** carpatin, unde apariția celestei se dorește adecvată unui clipocit de stele, iar ocarina imită cucuveaua – „pasărea nopții”. De la mănăstire se aud clopotele, ce anunță slujba de seară – vecernia, conferind discursului muzical și o ușoară tentă de sublim.

Partea a doua – ***Cum se-adună doruțu*** – dezvoltă imaginea muzicală a acestui amurg:

- surdina trompetei *solo* camuflează mesajul muzical al melodiei „ca în noapte”;

- la fel, surdina viorii *solo* învăluie mesajul acesteia „ca în ceață”, conferindu-i și multă intimitate.

- clarinetele, cu timbrul lor luminos (*clarino!*), aduc o aură de lumină rece, din care s-a născut *moto*-ul: ***Ca roua sub clar de lună / doruț cu doruț se-adună***.

Tema părții a doua amintește melodiile de joc din folclorul păstoresc, cu puritatea etosului ce îl caracterizează. Fiind deosebit de dulce, ea întruchipează același sentiment muzical al dorului, doar că în ipostaza jocului ritual de apropiere erotică a celor doi protagoniști. (La toate popoarele lumii, dansul presupune apropierea trupurilor celor doi, înainte de îmbrățișarea finală.)

Heterofonia este pusă și ea în slujba discursului. Abaterile de la unison doresc să spună că *Domnișoara Vioară* (apariția Sexului frumos!) ... „nu vrea” ... să facă „unison” cu Sexul viril (*Trompeta*). În aceeași ordine de idei, grupul de viori expune și el riturnela ... „în altă tonalitate”. (Partida viorii *solo*, evident,

trebuie interpretată de o violonistă, nu de un violonist; mai ales, în spectacol.) Cucuveaua (ocarina) își cheamă și ea perechea, dar îi „răspunde” doar clipocitul stelelor (celesta). Acest dialog sporește misterul nopții și tainele universului.

Contrapunctul viorilor, dublate de celestă și de formula ritmică a aerofonelor, este într-un registru atât de înalt, încât pare că la munte și astrele pe cer își urmează cursul lor etern în aceleași ritmuri ancestrale.

Cadența concentrează chintesența concepției muzicale: Trompetistul își etalează **virtuțile**, iar Violonista „dialoghează” cu el, punându-l mereu la încercare. (În ritualul alegerii perechii este ales întotdeauna cel **încununat de virtuți**).

Partea a treia – **Joc de doi** (*Cu-acest mândru joc de doi / ne-am mai răcori și noi*) – finalizează concepția muzicală cu un moment de virtuozitate, în care trompeta și vioara fac deja unison desăvârșit, semn al **acceptării** reciproce și al **înțelegerii perfecte** între cei doi protagoniști. Deosebit de sugestivi sunt **rototonii** – trei tobițe, ce imită pașii.

Prin urmare, concepția ideatică a lucrării are un puternic suport în stratul **obiectiv** al sensului muzical: datele sale fizico-acustice. Cu asemenea investitură semantică – **adecvată** – aceste date sunt structurate într-o dramaturgie muzicală corespunzătoare:

- partea I – în căutarea „celuilalt” (semnalele carpatine și doinirea);
- partea a II-a – întâlnirea celor doi în amurg (dorul primordial al lui *homo carpaticus*);
- cadența – inițierea în tainele Erosului, prin puterea magică a muzicii (punerea la încercare a Protagonistului);

- partea a III-a – despovărarea de sub imperativele Erosului, prin muzică și dans (virtuozitatea *Jocului de doi* – ca un tur de forță).

Pentru ca lucrarea să nu se repete exact, de la un spectacol la altul, este prevăzută o modificare a *Cadenței*. Versiunea respectivă amintește **eposul demonic** („pășaniile cu Dracu’”), auzit de compozitor în copilărie. În *Cadența Concertului*, acest „epos” face subiectul unui **show muzical umoristic**, improvizat, ce ar putea sta sub titlul *Scărăbuță în exercițiul funcțiunii*. Punctez aici câteva elemente, posibile, ale acestui show, conceput de la *Cadență* spre final (ca în cazul unui **bis**, de exemplu):

1. În rolul lui Scărăbuță – Trompetistul secund, „bunul prieten” al Protagonistului.

2. După prima frază a *Cadenței*, Scărăbuță începe să facă „a moarte”, cântând ca bufnița. (Când bufnița cântă pe o casă, se zice că în acea casă cineva va muri.)

3. Solistul se sperie, interpretând următorul pasaj oarecum jenant: cu *rallentando*-uri ... cu *accelerando*-uri ... chiar cu „rateuri”.

4. Scărăbuță „prinde” ultimul sunet din acest pasaj, pe care îl suflă într-un *tenuto* lung (la trompeta secundă).

5. Solistul se sperie că trompeta sa „a început să cânte singură”. O examinează: se uită prin muștiuc, prin pâlnie ... îi scoate cotul ... suflă în ea, să alunge sunetul „necurat”. Face semnul crucii pe trompetă, repetând cuvinte din *Tatăl nostru*, cum recomandă credința populară.

6. În alt loc, Scărăbuță îi suflă Solistului un sunet cu trompeta în ureche, semn că vrea să i se urce în spate, pentru a-l purta „prin coclauri”.

7. Solistul se sperie ... se scarpină isteric la ureche ... începe să-și facă cruce, șoptind bâlbâit: „ucigă-l toaca ...”.

8. Atunci Scărăbuță atacă sunetul cu **accent** și în **frulatto**.

9. De groază, Solistul tresare, făcându-și semnul crucii atât de repede, încât pare că desenează cu cele trei degete „cercuri” în jurul nasului.

10. Scărăbuță se apropie de *dobă*, ia bagheta, amenințând disperat ca i-ar da Solistului „una în *Numele Tatălui*”, apoi... „trânțește” odată în *dobă* din rășputeri.

11. Solistul își întrerupe discursul ... stresat ... ducând mâinile la turul pantalonilor (parcă să se convingă, de nu s-o fi „întâmpat ceva” acolo).

12. Scărăbuță nechează ca armăsarul (la trompetă!), când își vede „prietena” sa patrupedă, provocând astfel Protagonistul să facă ... „*glissando*” ... cu Fata.

13. Domnișoara arată cu degetul că așa ceva e **rușine la obraz**: „Bunica mi-a zis să nu fac... **glissando** ... cu tine, până nu ne cununăm la biserică”.

14. Cum „glissando?”

15. Uite așa (face 3-4 *glissando*-uri rapide – ascendent-descendent – pe tastiera viorii).

16. Solistul este atât de „pornit” de nechezurile lui Scărăbuță, încât îi cântă Fetei și din *Carnavalul de la Veneția* – culme a virtuozității! – doar s-ar învrednici de prețuirea și „bunăvoința” ei.

17. Domnișoara încearcă să-i răspundă cu „*Trandafir de la Moldova, te-aș iubi, dar ...* nu-ți înțeleg cântarea”, însă Scărăbuță (tonmaistrul!), cu vrăjelile sale, îi deconectează microfonul, dând răspunsul cu timbru de trompetă.

18. Scărăbuță continuă să parodieze melodia *Trandafir de la Moldova*, cântând-o „îndrăcit”, cu tot felul de virtuozități grotești, violonista continuând să facă, în paralel, *playback*-ul (la vioară!) cu microfonul deconectat.

19. Protagonistului nu-i vine să creadă că vioara cântă „cu glas de trompetă”. Se apropie de Domnișoară ... examinează vioara ... pe toate fețele.

20. Între timp, Scărăbuță cântă și cu surdină (ecoul la ceea ce cântaseră adineauri).

21. Solistului i se năzare că „ecoul” vine ... de undeva ... din zona rochiței fetei. Se apleacă, făcând mâna „pâlnie” la ureche, să audă mai deslușit. Din exces de curiozitate, el apucă rochița de poală, încercând să o ridice puțin, dar e foarte timid: îi este groază că „sub fustă” ar putea să dea ochii cu Scărăbuță, de care se teme „ca Dracu’ de tămâie”! Fata trage rochița la loc și-i dă peste mână, „apostrofându-l” din deget. Etc., etc.

Toate aceste „evenimente”, inserate pe parcursul *Cadenței* într-o anumită dramaturgie, reprezintă doar câteva elemente ale *show*-ului muzical. Compozitorul lasă la discreția și fantazia interpreților multe alte elemente posibile, astfel încât acest *show*, de la un spectacol la altul, să apară mereu proaspăt.

6. DE LA TIRAS PÂN' LA TISSA

De la Tiras pân' la Tissa cuprinde folclor din toate zonele de grai și cântec românesc, începând cu valea Tirasului (numele dacic al Nistrului), și terminând cu Crișurile Bihorului. Lucrarea are o concepție cât se poate de explicită: **Dragostea** în mediul contemporan românesc, **despărțirea** celor doi (în căutarea mijloacelor pentru supraviețuire), **reîntâlnirea** lor, **constituirea familiei** și **zămislirea unui prunc** ce le asigură continuitatea spre veșnicie. Dramaturgia succedării părților este determinată de logica acestei concepții ideatice, momentul înfiripării dragostei rămânând în „preistoria” evenimentelor.

În mod deosebit voi remarca faptul că folclorul dat nu este anonim, ci din repertoriul **profesioniștilor tradiției orale românești**: surorile Osoianu, Florica Ungur, Florica Bradu, Ștefan Pintilie, Grigore Leșe, Tița Ștefan ș. a. – de unde și calitatea valorică deosebită a materialului muzical-poetic. Pentru a plia acest material pe concepția enunțată, dar și pentru a-l ridica la altitudinea fenomenului artistic elevat (**clasic!**), a trebuit să intervin nu numai asupra melodiilor, ci și a textelor poetice, urmând exemplul modernilor baltici: Velio Tormis, August Anist, Tõnu Seilenthal, Arvo Laanest și alții.

Singurul vers scris de un poet este *Lai lăișor* și aparține lui Grigore Vieru. El reprezintă expresia autodefinirii autorului, dar aici se dorește a fi ca un colind pentru cei doi protagoniști/îndrăgostiți. *Lai lăișor* încadrează lucrarea sub bolțile încărcate de semnificații ale simbolurilor fundamentale vieriene: **Creatorul**/personalitatea (*Doamne, ce blând munte / printre păsări*

multe), **Mama** (*I-auzi cum mai cântă / de-o **mumă** lui sfântă*), **Dragostea** (*blonduța cu părul ca luna*), **Creația** (*Și tot suie-n cale / **steaua gurii sale***), **Veșnicia** (*Și tot ia lucire / din **dumnezeire***).

În asemenea context simbolistic, motivele ideatice de sorginte poporală trebuiau să capete cu totul alte dimensiuni conceptuale. Astfel, **tema înstrăinării de țară** ia o turnură dramatică: *De nu le-o fi dat să moară / s-or întoarce-n primăvară; **despărțirea** de cel drag se transformă din sentiment de dor, în diagnostic de suferință: *E tot una, tot **venin**: despărțit ești și străin; **tema dragostei** este ridicată la altitudinea pulberilor stelare: **Îngerii și stelele** / Ne-or pune inelele, fiind trecută deseori printr-o optică sacră: **Jurământul** ni-l vor da / **Păsările ce-or cânta**, ori: **În inima codrului** / Sub **candela cerului**, ori: **Sfânt cel Rouă-râurel** / **faptu-s-a de-un voinicel** ș. a.**

Sentimentul **dorului**, pentru care arta muzicală are disponibilități infinite, se degajă efectiv din fiecare pagină a lucrării, reverberând în multiple ipostaze și trăiri sufletești.

În Nr.1(*Lai lăișor*), acest sentiment este unul de amploare, determinat ca atare de **măreția** conținutului muzical-poetic și **solemnitatea** ritualului de glorificare; e ca o **incantație** a omului primordial în fața Naturii și a întregului Univers.

Numerele 2 și 3 reprezintă „intriga acțiunii”: *Cântă cucul, bată-l vina / de **răsună** Bucovina* (câtă reverberație și conținut emoțional!), generând ecouri **pe măsură** în sufletul celor doi protagoniști, înstrăinați atât de țară, cât și unul de celălalt.

În Nr. 4 (*Mult mi-i dor de badea iară*), amărăciunile despărțirii sunt sugerate metaforic prin iarba de pelin, floarea de alior, ori prin alte figuri poetice. În continuare, formula ostinată,

gen țiitură – datorită ritmului ei de triolete, cu optimi egale – fluidizează trăirea afectivă, ca un „amurg” de amintiri plăcute.

În acest „etos al dorului”, Nr. 5 (*Vin flăcăi din străinie*) reprezintă o ipostază calitativ nouă, concretizată prin dramatismul nedisimulat al altistelor, cu timbrul lor profund, dens și înțelept.

Nr. 6 schimbă direcția subiectului, aducându-l pe protagonist „acasă”. *Cântec de voinicie* (solo-ul tenorilor!) reprezintă imaginea muzicală a bărbatului trecut deja de *școala bărbăției* – armata – când, în ultima fază a termenului, dorul era atât de mare, încât aștepta marșul de demobilizare literalmente în fiecare clipă, rămânând marcat de eveniment pentru tot restul vieții. Firește, drumeția sa spre casă este însoțită de diverse formule ritmico-intonationale din fanfara militară, și în aceasta constă poanta.

Dansul are implicații în cele mai intime momente ale vieții omului, **dragostea** fiind una din temele sale centrale. Cântecele bihorene de joc (numerele 6-10) stau sub semnul acestui etos. Voi remarca doar că motivul **coasei** din Nr. 6, *Ce cânti, bade,-așa la șes?*, nu are nimic comun cu muncile câmpului (tot așa precum **jucatul** pe prag – ultima strofă din Nr. 5, *Cântec de voinicie* – este nu numai absurd, ci și imposibil). În esență, între cei doi se produce aici un dialog ce completează ideea **erosului** printr-un umor sănătos, în spiritul și tradiția acestui pământ.

Un mesaj metaforic **similar** are și piesa cu Nr. 11 (*Faptu-s-a de-un legănel*), din care, fără a intra în detalii, voi comenta doar refrenul: *Doi cântă* – cei doi ce colindă acum; *Doi cântară* – alți doi ce au colindat cu altă asemenea ocazie; *Doi legi îmi*

leginară – preotul de la biserică și funcționarul de la starea civilă, care legalizează actul căsătoriei; *Doi porumbei zburară* – cei doi ce stau astăzi sub coroana cununiei. Fiind un colind pentru tineri căsătoriți, *Faptu-s-a de-un legănel* sună ca o împlinire a concepției, ca o dumnezeiască binecuvântare a celor doi îndrăgostiți, cu un prunc.

De la Tiras pân' la Tissa se împarte în două părți, divizate în interior prin numere ce urmează *atacca*, prima parte cuprinzând numerele 1-4, iar a doua – numerele 6-12. În această dramaturgie, piesa cu numărul 5 (*Vin flăcăi din străinie*) reprezintă axa de simetrie a lucrării. Ea aduce elementul **conflictului**, ca principiu al formei de proporții, și tocmai în aceasta constă **funcționalitatea** cu care este investită.

Principiul de **ciclu** (de suită!) este depășit datorită mai multor factori, dintre care voi remarca în mod special principiu-lui tectonic de **Riturnelă**. El vine pe filonul **ancestral** al muzicii românești și aici are dublă funcție: să **delimiteze părțile** și să **unifice întregul**. Aceeași funcție de unificare a întregului are și principiul *leit*-acordului de cvarte precum și procedeul de încadrare arhitectonică cu piesa *Lai lăișor*, dar mai ales principiul **UNITĂȚII DE SUBIECT** ce străbate întreaga formă. Tocmai de aceea, în final, *Lai lăișor* are alt text poetic – un colind pentru bebeluș. Astfel, finalul lasă subiectul deschis, aidoma filozofiei ciclurilor vieții în continua lor succedare („din părinți, în alte rânduri de părinți”). Din aceste considerente, lucrarea dorește să se încadreze în perimetrul **genului superior românesc**, despre care scria și Constantin Brăiloiu. Ea comportă particularități atât de cantată, cât și de concert coral, însă ar putea fi încadrată în

aceste genuri doar acceptând ideea reconsiderării lor, și cred că în aceasta constă ineditul și farmecul ei în context universal.

De la Tiras pân' la Tissa se edifică în baza celui mai **autentic** folclor al profesioniștilor tradiției orale de pe ambele maluri ale *Poratei* – numele dacic al Prutului (pentru a rămâne în același perimetru stilistic). Acest folclor însă se vrea a **nu fi** relicvă de muzeu, ci o muzică vie, capabilă să acopere adevăratele necesități spirituale ale omului modern din secolul al XXI-lea.

7. LA PORȚILE SARMISEGETUZEI

În viața sa, omul are nevoie uneori de o muzică tonică, energizantă, care l-ar edifica și i-ar încărca sufletul cu energie pozitivă – fie că se află la o petrecere de nuntă, „la poarta nunu-lui”, fie la o sărbătoare populară, la porțile cetății sale. În lipsa unor lucrări – românești ca fenomenologie și gen muzical – basarabenii din generația mea au serbat asemenea momente cu marșuri de tipul „Proșceanie slaveanki”, iar cei din dreapta Prutului – cu marșuri de tradiție austro-germană. *La porțile Sarmisegetuzei* vine să completeze acest deficit de gen și etos muzical în viața românească.

Lucrarea reprezintă o sinteză de horă și marș, în care atât marșul, cu funcția sa de a sincroniza mișcarea mulțimii, cât și hora – nelipsită de la petrecerile populare – reprezintă imaginea muzicală a mulțimii în sărbătoare. Nu este însă un simplu marș nupțial, gen *Primirea*; pentru așa ceva ar fi fost suficiente 5-6 instrumente muzicale. Aici însă este antrenată întreaga orchestră simfonică mare, componența triplă, la care se mai adaugă corul mixt și orchestra de muzică populară *Lăutarii*. Prin urmare, este vorba despre un eveniment social de proporții, cum ar fi astăzi *Marea adunare națională*, de exemplu, unde se adună întreaga cetate.

Dangătul clopotului din introducere, asociindu-se cu atmosfera sacră bisericească, are o încărcătură semantică sugestivă: în Antichitatea dacică, primul cuvânt la asemenea eveni-

mente aparținea marelui preot, care binecuvânta adunarea (altfel, care ar fi funcția și rostul clopotului într-o muzică de marș!?).

La porțile Sarmisegetuzei are un mesaj muzical, ce face trimitere la etosul românesc al cântecului de vitejie. Atmosfera este asemănătoare întrucâtva celei consemnate de Bălcescu și publicate în *Patrium carmen* de George Breazu: „/.../ Înainte venea **episcopul** și **clerul** său, corporațiile orașului, apoi o bandă de muzică, care se compunea de opt **trâmbițe** ce cu multă armonie modulau sunetele lor, de atâtea **tobe** de oțel /.../, de un bun număr de **flaute** și **fluier**. În urma acestei orchestre venea Mihai, călare pe un măreț cal alb /.../. O ceată de 10 **lăutari** urma îndată după domn cântând **cântece naționale** /.../. Astfel în mijlocul concertului **trâmbițelor**, **tobelor** și altor instrumente, în sunetul **clopotelor** și în vuietul tunurilor, cu care se uniare (sic!) strigătele de **bucurie** ale **poporului**, întră Mihai în capitala Ardealului”.

Fără a fi inspirată din acest document istoric, lucrarea se pliază exact pe conținutul său semantic. Sublinierile în textul lui Bălcescu (ce îmi aparțin) fac precizările de rigoare, iar participarea orchestrei *Lăutarii* din Chișinău (la înregistrare) reprezintă o concretizare mai mult decât elocventă.

Prin sistemul ritmico-intonațional caracteristic pentru *Arta profesioniștilor tradiției orale românești*, *La porțile Sarmisegetuzei* se dorește a fi o lucrare deschizătoare de perspectivă spre valorificarea acestui strat de cultură. Promovând cultul frumosului și estetica firescului în artă, ea are o funcție socio-culturală certă, propunându-și să poată împodobi orice sărbătoare populară din spațiul nostru etno-geografic.

Știm că hora românească modernă în Antichitatea traco-dacică se numea *Colavrismos* și avea un caracter voinicesc (chiar războinic!), de aceea putem presupune că și la porțile Sarmisegetuzei istorice aveau loc sărbători și evenimente similare.

8. POEMUL MIORIȚA

Problema centrală pe care o ridică balada populară *Miorița* este cea a **morții**, și nu a unei morți „de moarte bună”, de bătrânețe, ci a **desființării aproapelui prin omor cu premeditare** (*ei se sfătuiră /.../ ca să mi-l omoare*). Ori, cum constată și Adrian Fochi: „*Miorița* nu vorbește despre orice fel de moarte, ci despre cea care reprezintă o întrerupere violentă și absurdă a vieții unui tânăr «nelumit»”.¹⁷⁴ Prin asemenea date conceptuale, *Miorița* va fi mereu de actualitate, întrucât astfel de evenimente tragice ne pot viza oricând pe oricine dintre noi sau pe cei dragi nouă. Se afirmă uneori că dacă *Miorița* ar fi doar despre „Cea cu coasa”, atunci valoarea ei s-ar reduce la zero. Să nu uităm că orice discuții despre moarte se poartă **în numele vieții**, iar moartea din *Miorița*, în acest sens, este poate singurul gen de moarte care merită să facă obiectul unei opere de artă.

În ceea ce mă privește, asemenea concepție asupra *Mioriței* mi sa format nu din lecturi, ci pe baza realității. Bunica după mamă a trăit 97 de ani și la acea vârstă venerabilă ne-a uitat pe toți. Singura persoană pe care nu a putut-o uita a fost fiul ei care a murit la 18 ani („nelumit”!). Această pierdere i-a produs o durere atât de adâncă, încât nici scleroza totală nu i-a putut-o șterge din memorie și din suflet. L-a plâns (la bocit) toată viața. Asemenea tragedii, desigur, se suportă cel mai greu. În fața lor, filozofarea despre integrare în univers prin acceptarea desființării apare drept un nonsens ce nu mai convinge.

¹⁷⁴ *Tânăr nelumit* = persoană care încă nu a dovedit să cunoască fericirea și iubirea lumească.

În poemul *Miorița*, de subsemnatul, momentul **morții** reprezintă culminația generală a lucrării, fiind realizată printr-un *cluster* cromatic, pe întreg ambitusul orgii, ce contribuie la întruchiparea imaginii omorului premeditat.

Pentru crearea unei asemenea imagini muzicale, detaliile *cluster*-ului trebuiau nuanțate la maximum, aducând astfel fiecare câte o precizare semantică la articularea sensului muzical:

- *clusterul* cromatic reprezintă în poem elementul de maximă tensionare armonică și, respectiv, emoțională;

- el este expus la orgă – instrument cu mari disponibilități pentru întruchiparea tragicului la o altitudine sublimă;

- în prealabil, *walzer*-ul realizează un *crescendo* până la *tutti*, producând aici un *fortississimo* ca un strigăt tragic ce vrea „să se audă în tot universul”;

- peste câteva secunde orga este deconectată (*senza motore*), motiv pentru care *clusterul* începe să „alunece” în zona infracromaticului, printr-un *glissando* de dimensiuni catastrofale, ca element al distructivului;

- reverberațiile naturale ale orgii învăluie comunicatul sonor cu o tentă oarecum fantastică, nebuloasă;

- și ca o ultimă precizare semantică – un sfâșietor urlet (de câine) „a mort” se suprapune peste acest „vacarm” sonor.

Trebuie să spun că tocmai un astfel de urlet, auzit în puterea nopții, cu un efect înfricoșător, m-a determinat să scriu o lucrare după *Miorița*. Impactul a fost atât de puternic, probabil, deoarece în momentul trecerii de la starea de somn la cea de veghe sunt deschise căile subconștientului, cu care omul simte incomparabil mai mult.

În concretețea urlletului, ca simbol sonor al morții – în emoționalitatea lui – am simțit o putere de semnificare ce m-a marcat profund. L-am căutat mai mulți ani până când l-am găsit în fonoteca studioului cinematografic *Mosfilm*, înregistrat la parametrii tehnici admisibili pentru a putea fi utilizat. Atunci am hotărât să încep lucrul la balada *Miorița*, care, dincolo de oricare date axiologice, pentru mine a reprezentat modalitatea artistică de a pune problema **uneltirii împotriva aproapelui**, problema **curmării violente a unui destin neîmplinit** – lucruri ce nu pot fi calificate decât drept **crime** în sensul cel mai înalt al cuvântului. Am vrut să comunic lumii măcar ceva din ceea ce mi-a fost dat mie să simt și să înțeleg, în speranța că ar fi de folos tuturor, deoarece în fața morții toți suntem egali. Pentru imaginea muzicală a morții mai sunt rezervate și elementele scării de tonuri, prezente atât în traviul melodic, precum și în cel al multivocalului.

Poemul *Miorița* nu are nimic comun cu **presupusul** fatalism din balada populară. De altfel, aceasta reiese clar chiar și din textul baladei, unde despre moartea Ciobănașului este scris foarte explicit: DOAR LA MODUL **IPOTETIC** – „Și **de-a fi** să mor...”. În ipoteza că într-o confruntare pe viață și pe moarte putea să moară Ciobănașul, acesta, dorind să-și protejeze măicuța de suferința cumplită (menționată mai sus), transformă discursul poetic într-o **metaforă** despre nunta sa *Cu-o fată de crai / Pe-o gură de rai*. Doar atât se poate afirma cu **certitudine** despre mioriticul din balada populară; în rest sunt speculații, presupuneri.

În plus, în poemul *Miorița* (că despre el este vorba în acest cod semantic) ideile din alineatul precedent sunt susținute

și de prezența motivului destinului din *Simfonia Nr. 5* de Beethoven – citat numai sub aspect ritmic. Pe parcursul poemului, acest ritm se repetă obsesiv, ca o idee fixă, pentru ca în finalul lucrării să se „destrame” sunet cu sunet, până la dispariția totală. În contextul filozofiei din *Miorița*, destrămarea motivului destinului (în poem) este un detaliu semnificativ printre toate aceste speculații despre predestinare, acceptarea morții, neimplicarea pentru apărarea propriei ființe etc.

Spre deosebire de versiunile culte anterioare, scrise pentru soliști și diferite componente vocal-simfonice (de obicei soliști, cor și orchestră), poemul *Miorița* este scris pentru voce (*solo*) cu acompaniament de orgă de biserică. Prezența unei **singure** soliste-protagoniste – chiar și în momentul în care, pe viu cântă, iar pe banda magnetică (simultan) recită – precum și a unei **singure** teme muzicale, cu diferite variante ale sale, țin de structura și concepția lucrării. Variantele respective individualizează planurile baladei: 1) general narativ, 2) al Ciobănașului, 3) al Mioarei năzdrăvane și 4) al Maicii bătrâne.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Dacă poemul *Miorița* ar fi fost conceput după studiul de *Semantica muzicii*, în mod cert, toate aceste intenții componistice ar fi fost realizate mult mai principal; acum știu că așa ceva este posibil. În ordine cronologică însă, poemul *Miorița* este doar a treia lucrare după absolvirea conservatorului. La *Miorița* am hotărât totuși să nu mai revin, întrucât a obținut cea mai înaltă apreciere pe care o poate obține o creație muzicală: calificarea ei de către Consiliul muzical internațional din cadrul UNESCO, drept una dintre cele zece lucrări cele mai bune ale lumii în anul 1986. În asemenea situație, consider că ar fi corect să nu mai operez nici un fel de modificări.

Prin asemenea tratare a mioriticului (cu o singură interpretă și cu o singură temă muzicală) se subliniază ideea că în balada *Miorița* evenimentele se desfășoară la nivel de conștiință personală (filozofică), și nu la cel de dramă/tragedie de zi cu zi a unor personaje concrete. Prin urmare, discursul muzical al lucrării se dorește a fi unul de esență, și nu de teatralizare a unor evenimente cotidiene.

9. *DOINATORIU – Opus Sacrum Dacicum* (mai mult decât codul semantic)

DOINATORIU – Opus Sacrum Dacicum a fost scris în Basarabia, în anii destrămării URSS-ului, când la *Marea adunare națională* de la Chișinău, basarabenii și-au revendicat dreptul la identitate.

Lucrarea este concepută ca un **ritual** pentru comemorarea eroilor și martirilor de pe ambele maluri ale Prutului, fiind alcătuită din nouă părți: *Făptura*, *Izvorul*, *Steaua*, *Adormirea*, ***Chipul***, *Învierea*, *Eminescu*, *Doina*, *Dacică*. Acestea se constituie într-o formă concentrică, construită în jurul părții a V-a – *Chipul* (evidențiat prin caractere îngroșate).

Punând acul compasului în partea a V-a se formează următoarele cercuri:

1. *Făptura – Dacică* (prima parte și ultima).
2. *Izvorul – Doina* (partea a doua de la început și a doua de la sfârșit).
3. *Steaua – Eminescu* (partea a treia de la început și a treia de la sfârșit).
4. *Adormirea – Învierea* (partea a patra de la început și a patra de la sfârșit).
5. ***Chipul*** – Partea centrală – se repetă în ordine recurentă, făcându-și singură sieși cerc.

Astfel, *Doinatoriul* repetă – într-o formă specific muzicală – conceptul constructiv al marilor sanctuare dacice, concepute în formă de cercuri concentrice. Aceste cercuri (arcuri imaginare la distanță) ale *Doinatoriului*, „punctate” conceptual-potic în titlurile părților, sunt concretizate **muzical** prin prezența

unor reluări tematico-tonale. Datorită reluărilor respective se constituie și alte cercuri similare. De exemplu, partea I formează un cerc cu finalul, dar (punând acul compasului în alte părți) mai formează cercuri și cu partea a III-a, și cu a V-a. La fel se întâmplă și în cazul altor părți. Această construcție corespunde concepției eminesciene despre infinit: ***Infinitul este un cerc cu centrul pretutindeni și cu marginile nicăieri*** – poate cea mai cuprinzătoare definiție ce s-a dat vreodată **necuprinsului**.

Paradoxal – arhitectonica circulară a *Doinatoriului*, până la jumătate de drum s-a produs totalmente neintenționat. Când materialul muzical era deja adunat, am pus pe o foaie viitoarea „tablă de materii”, să văd ce am ... ce se poate face... O noapte întreagă, meditănd din aproape în aproape am început să întrevăd cercuri: relaționări (ideatice și tematice) la distanță. Unele erau perfecte, altele trebuiau ajustate, unuia îi lipsea perechea.

În cercul 1 – *Făptura-Dacică* – poeziile erau neintitulate. Titlurile le-am dat eu, reeșind din semantica poetică a versurilor, ceea ce Grigore Vieru a aprobat; pentru uzul în *Doinatoriu*, bineînțeles.

Adormirea (Nr. 4) nu avea nici titlu, nici parte la distanță. Am intitulat-o eu, comandând lui Vieru perechea – *Învieră* – tocmai pentru a completa cercul.

Nu avea pereche nici *Chipul* (Nr. 5), dar încercând recurența versului, am constatat existența intrinsecă a unui cerc **perfect**. Nu era nimic mecanic în această recurență (pur mecanică!). Vieru a rămas profund impresionat. Probabil, făcând analogie cu geniala recurență din *Glosa* lui Eminescu.

Planul tonal l-am ajustat, pentru ca părțile fiecărui cerc să aibă același centru tonal-modal.

Precum se vede, mai mult de jumătate din datele arhitectonice ale *Doinatoriului* au existat, oarecum, **precompozițional**. Nu sunt un mistic, dar această situație mă depășește puțin și astăzi, dacă ne gândim la cât de mult înseamnă **construcția** în *Doinatoriu*. Anume arhitectura lui specială m-a motivat să îl subintitulez: *Opus Sacrum Dacicum*.

Doinatoriu – Opus Sacrum Dacicum reprezintă o echivalență de tradiție autohtonă românească a marilor genuri sacre universale, precum *misa* catolică, *liturghia* ortodoxă ori *oratoriul* cu narator, însă este edificat în baza genului de *doină*, de unde și definirea lui ca gen (*Doinatoriu*).

Ascultând *C.D.*-ul, se poate observa că cele trei predici, inițial au fost concepute altfel. Ele aparțin subsemnatului, reprezentând spiritul basarabean cu tot contextul lui de până la 1989. Totodată, sunt prezente și unele elemente din practica bisericii ortodoxe române, care la momentul deschiderii hotarelor m-au emoționat până la lacrimi. Am considerat că sintagmele respective trebuie scoase din *Doinatoriu*; ele trebuie să rămână în biserică, acolo unde le este locul și unde-și au rostul. Am exclus din textul literar și expresiile cu conotație **politică** (chiar și numele Sfântului Voievod Ștefan Cel Mare, care pe unii români, nu știu de ce, îi deranjează).

În versiunea actuală, *Doinatoriul* reprezintă o lucrare sacră în accepția **omenească** a cuvântului; cea clerical-dogmatică, repet, este apanajul bisericii. În plus – are și un caracter ecumenic: *Predica (I)* este concepută după modelul *Imnurilor sacre* (precreștine) de Pitagora, orga este un instrument muzical catolic, iar unele sintagme sunt de rit creștin ortodox. Fundamentul acestui ecumenism însă rămâne **credința poporală** românească,

și în aceasta, cred eu, constă originalitatea și farmecul *Doinato-riului*.

Din prima predică țin foarte mult la echivalența dacică a formulei Sfintei Treimi:

În numele moșilor și al strămoșilor!

Al nepoților și strănepoților!

Și al dăinuirii noastre prin Spirit!

Cu *Aminul* în limba română: *Adevărat! Așa să fie!*

Am formulat astfel, știind că pe pământul acesta a existat dintotdeauna *Cultul moșilor și al strămoșilor*; în consecință, *Numele Tatălui* și al *Fiului* mai capătă încă o dimensiune.

În ceea ce privește *Sfântul Duh* (urmat de *Amin*), îmi imaginam că a existat un sfânt, pe care îl chema *Duhamin* – la biserică niciodată nu mi sa spus ce înseamnă *Amin*. În abecedarul lui Ion Creangă însă, citind *Sfântul Spirit*, am optat și eu pentru această formulă.

Și acum, problema sacramentală a omului – în general – **DIVINITATEA** (la creatori de cea mai mare dimensiune, precum Dostoevski ori Brâncuși, ea trece prin toată opera):

După umila mea părere, Dumnezeu este o certitudine, chiar dacă este intangibil. Numai că această certitudine nu are nimic comun nici cu creștinismul primitiv, nici cu ateismul vulgar. Cine vrea să îl găsească pe Dumnezeu, să-l caute în el însuși. Ca fapt divers, iată doar două fenomene **reale**, de nețăgăduit, pentru că sălășluiesc chiar în noi:

1. La nivel celular se produc un număr incalculabil de reacții, în afara controlului nostru voluntar; în fiecare moment.

2. Nervul *vagus* veghează permanent – plămânii să respire, inima să pompeze – chiar și atunci când dormim. Dacă *vagusul* ar adormi măcar o secundă noi am muri.

Cred că numai o Entitate divină a putut crea asemenea mecanisme perfecte, precum și capacitatea lor de (auto)abgrada-re la zi. Altfel nu putem motiva, cum se poate întâmpla așa ceva? Cine gestionează..!? EL se oglindește în noi, precum Luna în oglinda **perfect** memișcată a unei ape nemărginite ...

Pe realități de acest gen se bazează fenomenul de credință și sacralitate din *Doinatoriu*.

Nici un lucru nu există la modul general, toate există doar la modul concret. Și credința trebuie să fie tot **reală**, concretă, iar reală ea poate fi numai dacă religia se asimilează cu istoria, și istoria – cu eternitatea. Ca în Biblie, unde *Cronicile* neamului ales se împletesc cu credința sa, formând un tot indivizibil; ori cum scria Dostoevski: *Cine nu are popor, nu are nici Dumnezeu*. De aceea, în *Doinatoriu* – *Opus Sacrum Dacicum*, categorii axiologice precum Mama, Țara, Neamul, Spiritualitatea doresc să se identifice cât mai complet cu Sacralitatea, care le guvernează semnificațiile, conferindu-le dimensiune.

Una din imaginile poetice centrale ale *Doinatoriului* este chipul **Mamei**, ce trece prin toate părțile sale. Grigore Vieru are un număr impresionant de poezii, deosebit de valoroase, închinat Mamei – lucru mai puțin cunoscut în afara Basarabiei. M-am gândit că orice compozitor s-ar încumeta să realizeze o echivalență muzicală a chipului Mamei, atât de complex în creația

vieriană, ar realiza un adevărat monument de cultură muzicală, ceea ce mi s-a părut deosebit de tentant.

Să intrăm în acest univers semantic.

FĂPTURA (partea lecta):

*Ușoară, Maică, ușoară / Că-ai putea să mergi călcând / Pe **semințele** ce zboară / Între **ceruri** și **pământ**.*

MAMA. *Ușoară*, despovărată de tot ce este material, numai **spiritualitate**; Mama, născătoare ca *sămânța*, și tocmai de aceea – **sfântă**; Mama universală, *cea din ceruri*.

În priviri cu-un fel de teamă / Fericită totuși ești / Iarba știe cum te cheamă / Steaua știe ce gândești.

MAMA-CREDINȚA în toată complexitatea ei, începând cu cea lumească, „de la colțul **ierbii**”, până la cea teologică, de la altitudinea pulberilor **stelare**. Orga de biserică ne înalță până acolo, iar sonoritățile ei, în **piano**, ne conferă acea liniște profundă, ce ne ajută să accedem la întreaga încărcătură semantică a acestui simbol. Cu timbru de flaut, tuburile orgii parcă sunt fluier și cavale serafice, iar sala cu orgă – Sfânta Biserică unde miroase a smirnă și tămâe. Asocierea cu fluierul ori cavalerul face trimitere la **natură**, plasând evenimentele sonore într-un cadru mai larg – spațiul de **comuniune permanentă** cu Dumnezeu și cu noi înșine. Începe un domol proces de devenire a primei doine (*Doina I*). Sistemul internațional românesc este și el cu toate datele sale concrete.

Așa se concretizează (muzical-poetic) **conștiința de credință**, într-un colțișor de pe planeta *Pământ*, care (din în-

tâmplare) se numește România ... Basarabia ... Așa participăm, efectiv, la cultivarea adevărului **universal valabil**. Nu știu de ce s-ar supăra unii pentru asta. Dintru început să facem o precizare de principiu: relația național-universal nu este una de antinomie. Dacă ceea ce face omul este cu adevărat **valoros**, atunci *binecuvântată fie lucrarea mâinilor sale*: este și națională, și universală. Contează doar **valoarea**, iar valoarea trebuie considerată ca atare, indiferent de oricare date ale ei.

FĂPTURA (partea cantată):

*Cei mai **mari** / Îs veri primari / Cel mai mic / Îi străinic.
/ Tot îl suie și-l coboară / Cu oile la izvoară / Și-i fac legea
să-l **omoară**.*

DESTINUL basarabean de până la 1989. Desființarea spirituală, uneltită de „fratele mai mare”. Nu ne-am ales cu nimic bun din asta; nici noi, nici ei. Să ne-o asumăm cu toții, urmându-ne traiectoria destinului, dar și să ne îngrijim ca așa ceva să nu se mai repete.

Făptura (partea cantată) este concepută ca un Dies irae („ziua judecății de apoi”), care în mentalitatea poporală românească și-a găsit echivalența perfectă în versul: Ș-o veni și-aceea zî / Când în sat îți coborî.

Doină I deja s-a constituit ca temă muzicală. Strofa a doua reprezintă expunerea ei într-un tulburător canon, ce nu se vrea „prins” între barele de măsură. Imitațiile muzicale apar ca o confirmare a enunțurilor verbale, ca vocea unui *alter ego* – natura – dar și cea a conștiinței de sine.

IZVORUL (partea lecta):

*Pe izvor cu val de verde / Suflet sună, gând se vede.
Tot ce-i veșnic și frumos / Tu-mi ești șipot, domnesc os.*

NEAMUL (suflete), din os domnesc, viguros ca tot ce-i verde. Neamul, care în perpetuarea sa permanentă *izvorăște veșnic* precum un *șipot*; particula „iz” (din slavă) introduce sensul „din” – dintru începuturi, de la origini. De aceea, orga începe discursul într-un registru profund la care numai ea are acces. Tuburile ei grave – de dimensiuni mari – parcă ar fi brazi și molizi seculari, transformați în fluieri enorme, găurite prin ardere și pârjolire.

IZVORUL (partea cantata):

Tema *Izvorului (Doina II)* „a încolțit” încă pe timpul când lucram la coloana sonoră a spectacolului după basmul *Harap Alb*. Când Spânul îl întreabă pe Harap „... cine ești, de unde vii și încotro te duci ...”, Creangă nu dă niciun răspuns. Mi s-a părut o oportunitate, Harap Alb să răspundă totuși – măcar cântând:

Câte paseri sînt pe lume (la Eminescu pasărea simbolizează omul!) / Toate cină și se-alină / Numai eu n-am ce cina / Și n-am unde mă-alina / Că mi-i cuibul lângă drum ...

Iată că și astăzi suntem tot ... „lângă drum”, la hotarul de est al altei Uniuni, dar față-în-față cu aceeași sacramentală întrebare: *Încotro?*

Spre *Veșnicie!* Neconținut ca izvorul!

Doina (II) este transmisă pedalierului de la orgă cu bașii săi subgravi – *solo*, în **fortissimo**. Figurația armonică

tensionează discursul ca un frământ în care se plămădește istoria. În această ipostază, *Doina* este de un dramatism monumental nedisimulat. **Augmentată** ritmic, ea apare ca imaginea muzicală a *Golgotei Basarabene* filmată cu **încetinitorul**.

Acestea sunt semnificațiile muzical-poetice ale *Izvorului*.

Chiar dacă în spectacol ele nu s-au materializat în întregime, rămân relevante în cel mai înalt grad, deoarece un compozitor își alege **compensatoriu** ideile, compensând astfel golurile, refuzurile (!) cu care a fost tratat pe parcursul vieții sale.

STEAUA:

Pe fag dulce **amărât** / **Arde**, mamă, alba-ți **stea** / Te uita-și la ea atât / Încât **semeni** azi cu ea.

Chipul Mamei se completează cu alte date semantice, asemănându-se cu steaua („steaua noastră călăuzitoare”) care arde luminându-ne destinul.

*Arde, căci în lung și-n lat / Nu-i mai **tragic** nenoroc / **Stea** cu foc înstrăinat / Și durere fără loc.*

Orga de biserică doinește cu o noblețe sobră ca într-o polifonie bachiană (*Doina I*).

ADORMIREA:

Doru-mi-i, **măicuță**, tare / De glăsciorul gurii tale / Așa lung, așa durut / Niciodată n-ai **tăcut**...

Este poezia pe care Grigore Vieru a scris-o la momentul în care mama poetului, Eudochia, trecuse la cele veșnice. Pe mine m-a tentat nu atât sensul ei direct, cât cel metaforic,

ce permite asocierea în perechea Mama-Patrie. O consemnez în premieră: m-am gândit atunci la România, care tăcuse atât de mult în privința Basarabiei; România – ulterior, marea și profunda mea decepție. Evident, nu țara și nu poporul, ci unii colegi din mediul profesional (atitudinea lor punctuală față de ce reprezintă subsemnatul)¹⁷⁶.

Fără tine-n deal lumina / Rătăcește ca străina / Fără tine florile / Și-au uitat și numele.

Ascultând *Adormirea* după atâta timp, mi se pare că niciodată *glissando*-ul naiului nu a sunat mai dureros, niciodată „mm”-ul corului cu gura închisă nu a fost mai dezolant,

¹⁷⁶ Ar fi grav ca asemenea consemnare să apară drept o afirmație fără nici o acoperire, de aceea mă simt obligat să invoc măcar un exemplu. *Dacofonia Nr. 1*, ce culesese deja toți laurii posibili – în special la *Congresul internațional al compozitorilor* de la Moscova (anul 1979) – în mediul profesional românesc a fost întâlnită cu ostilitate. Fiind interpretată în cadrul *Festivalului muzicii românești*, ea a fost înalt apreciată de spectatori în sala de concert, dar batjocorită în spațiul public de unii colegi de breaslă – compozitori și muzicologi – ce au inițiat această mârșăvie, ori au aprobat-o prin tăcere. Nu mă-aș fi referit la acest caz, dacă ecourile lui nu s-ar mai fi păstrat încă și astăzi în spațiul virtual. Orice vietate își apără *odraslele*; asta fac și eu aici.

și niciodată vibrafonul – mai aproape de cer, ca în această *Litanie de priveghi*, cum am intitulat-o pentru seara de creație a poetului.

CHIPUL.

*Departe nu alerg ca râul / Că cine uită se destramă.
Cu roua spicului sub pleoape / Mă-ntorc spre ce mi-e sfânt și-
aproape / Spre chipul tău de aur mamă / Și-mi curge sufletul
ca grâul.*

MEMORIA – categorie ca și Mama, tangentă cu cele sfinte.

Discursul muzical nu este altceva decât figurarea armoniei, ca în *Preludiul Nr. 1* din primul volum al *Clavecinului bine temperat* de Bach. Insolitul îl reprezintă apogiatura ce se repetă din două în două măsuri, întâlnită ca element în *Arta profesioniștilor tradiției orale românești*. Figurațiile armonice izvorăsc continuu din acest **izvor**, curgând ca un râuleț de munte pe itinerarul veșniciei noastre.

ÎNVIEREA:

MARTIRII NEAMULUI – o altă categorie din sfera celor sfinte.

De obicei, **sublimul** în muzică este o categorie oarecum detașată de sentiment, fiind mai obiectiv, un gen de „non espresivo”. În *Învierea* însă, sublimul este intens **trăit** – personal – deoarece acoperă categoriile noastre ființiale: Mama, Patria, Credința, adică acele categorii care **nu se negociază** – de aceea și se numesc **sacre**, în ultimă instanță.

*Înviați, înviați, copiii mamei / Cu moarte pre moarte
călcând...*

Ideea asocierii acestor două rânduri îi aparține lui Ion Puiu, scenograful spectacolului: **Amu** *cică era odată* – după basmul *Harap Alb* (cu acțiunea plasată în actualitate: **amu** (!), nu altădată). L-am rugat pe Vieru să le păstreze, continuând cu același picior de vers, întrucât începutul muzicii exista deja.

*Alinați, alinați osânda foamei / De taina cuvântului
sfânt: în Doinatoriu, tot ce are conotație cu termenul „cuvânt”
se dorește a fi o aluzie la limbă maternă – marea durere a
basarabenilor încă și astăzi.*

*Înviați, înviați în voi credința / În suflet cu Domnul
Isus: îndemn la trezirea conștiinței de credință.*

*Înălțați, înălțați spre El ființa / Cântării ce n-are apus:
înălțare a ființei spiritului din noi.*

*Ascultați, ascultați ce spune rana / Încoronată cu
spini: martirizarea, suferința desființării.*

*Lepădați, lepădați-l pe satana / Pre toți dumnezeii
străini: detașare de ideologia timpului.*

*Apărați, apărați icoana mumei / De relele care ne-au
ros / Depărtați, depărtați sfârșitul lumii / Prin dorul de Sfân-
tul Hristos: apărarea ființei, depărtând sfârșitul nostru în nu-
mele Celui din noi.*

*Păcatul somnului și-al destrămării / Oprîți-l cei care
muriți / Numele Domnului de-asupra țării / Chemați-L și-n El
vă uniți: încă un apel la trezire, la nemoarte.*

În concluzie: pentru basarabeni toate acestea nu sunt „abstracții despre sacralitate și credință”, ci lucruri **concrete** – sunt categoriile lor **ființiale**.

Intonațional, tema *Învierii* reprezintă o profundă transformare a temei *Izvorului (Doina II)*. Partidele corale vor intra pe rând, precum vocile într-o fugă bachiană, contopindu-se în sonorități sublime, ca într-un „recviem” *a capella*: Sopranele, cu timbru argintiu, angelic; Altistele – timbru mai mat, dens și înțelept; Tenorii – dramatic, tensionat (ca violoncelele); Bașii – profund, viguros și mai aschetic. Modelul sublimului la care își propune să acceadă *Învierea* este cel din *Privegherea* de Rahmaninov, în interpretarea corurilor academice din Rusia.

EMINESCU:

Această poezie i-am comandat-o lui Vieru, special pentru *Doinatoriu*, și are ca analogie *Crezul* din Liturgia ortodoxă, pe care comunitatea îl repetă după preot.

*Există o altă icoană / Sfântul Luceafăr / Închină-te lui
și alungă păcatul / Cheamă duhul cel teafăr / Orb fiind, ve-
dea-vei / Mut fiind, vorbi-vei / Lasă-te de Necuratul...*

Precum se vede, versul face trimitere directă la opera *Luceafărului* spiritualității românești – cu profundele ei semnificații – în contrapondere cu ce ne-a parvenit și ni s-a impus pe filieră străină comunistă.

Doina I apare la orgă solo, intens cromatizată. Pe sfârșit de fraze cromatisme se verticalizează în *clustere* tensionante. Astfel, trecem la un moment cu totul deosebit.

DOINA:

*De la Nistru pân' la Tisa / Tot românul plânsu-mi-sa /
Că nu mai poate străbate / De-atâta străinătate...*

Doina lui Mihai Eminescu mi-a dat-o un fost deținut politic în *gulagul* siberian. Ca fapt divers: nimeni nu mi-a pricinuit mai mult rău, decât unii „naționaliști” care astăzi prosperă „bine merci”. De-aș fi întrebat dacă regret ceva în viață, aș răspunde cu smerenie, dar fără ezitare: Regret că am scris *Doina* după Eminescu. Chiar dacă a ieșit atât de impresionantă, de valoroasă! Îmi spunea Vieru să nu fac acest lucru, dar nu l-am ascultat. Câtă iresponsabilitate!? O spun cu sinceritate și recunoștință: Mulțumesc celor care mi-ar fi putut lua zilele și nu au făcut-o (istoria cunoaște atâția mari dispăruți, într-un mod ciudat). Trăiesc și astăzi cu sentimentul că mi-a fost dăruită viața a doua oară.

Mai multe persoane mi-au spus că poza de pe frontispiciul *site*-ului meu seamănă cu una din pozele lui Dostoevski (în perioada sovietică chiar i-am purtat numele – Fiodor). Eu însă cred că asemănarea nu este doar de suprafață. Dostoevski a stat în fața plutonului de execuție, în ultimul moment înlocuindu-i-se sentința: a făcut patru ani de *catorgă* (pușcărie la munci silnice). Eu am fost condamnat, fără să mi se pronunțe verdictul; am trăit într-o *închisoare fără ziduri*, în care am fost executat „câteoleacă”. Autorul romanului *Crimă și pedeapsă* a putut cel puțin să scrie despre drama vieții sale; eu nu-mi voi putea permite nici măcar să deschid vreodată subiectul.

Viața mea a fost un joc de-a alba neagra – iată un titlu perfect pentru acest „cod semantic” – și dacă consecințele jocului au fost doar câte au fost, este pentru că, probabil există (ce scria Vieru într-un titlu de carte) *Taina care mă apără*. Cu siguranță, nu sunt atât de isteț, pentru ca să pot face slalom într-un asemenea joc. Nimeni nu ar putea.

Și acum la obiect. *Doina*, după Eminescu, reprezintă o echivalență a părții *Confutatis maledictis* din misa catolică, ceea ce în română s-ar traduce: *Respingeți blestemații*, și are o adresă clară – *mancurtismul*. Această „naștere” m-a durut în mod deosebit; nu-mi rămâne decât să mi-o asum, pentru că nu se mai poate „da filmul înapoi”. Rândurile adăugate la varianta eminesciană clasică sunt luate din alte variante (eminesciene!), cred că e legitim ce am făcut.

DACICĂ:

*M-am amestecat cu cântul / Ca mormântul cu pământul
/ M-am amestecat cu dorul / Ca sângele cu izvorul...*

În filmul *Dacii* m-a impresionat misterul mâinii de **țărână** pe care cel ce pleacă o ia cu sine într-o eternă comuniune cu toți și tot ce rămâne aici din partea reală a universului sacralității sale. **Cântecul** fiind o componentă a ceea ce ne asigură dăinuirea prin spirit, semnificația acestui vers se amplifică, pentru autor devenind autobiografică. Într-un amplu *tutti* de orgă, *Doina I* face totalurile dramaturgice. „Gesturile” ei muzical-poetice se doresc a fi de dimensiuni dostoevskiene.

Doinatorium – Opus Sacrum Dacicum este o lucrare profund marcată de destinul basarabean. În același timp, oricine

se poate regăsi în el, în virtutea faptului că fiecare are Mamă. Indiferent de persoană și areal etno-geografic, cinstindu-ne Mama și Țara, toți împreună cinstim Patria cea mare – Mamă a tuturor – care din cosmos se vede de culoare albastră. În ea este disipată o părticică din Cel ce ne dă viață tuturor și trebuie cinstit mai presus de toate. Astfel, *Doinatoriu – Opus Sacrum Dacicum* își propune să realizeze o profundă sinteză între muzică și poezie, uman și divin, timp și veșnicie.

Desigur, dimensiunile acestui *Cuvânt din partea autorului* depășesc mult limitele unui cod semantic, dar am procedat așa, în speranța că aceste mărturisiri vor înlesni accesul la universul semantic atât de neobișnuit al *Doinatoriului*.

10. DOINATORIU – opus sacrum dacicum. Scenariul

PREDICĂ (I)

Oficiantul serviciului divin:

*În numele moșilor și al strămoșilor!*¹⁷⁷

Al nepoților și strănepoților!

Și al dăinuirii noastre prin Spirit!

Corul din străină:

Adevărat! Așa să fie!

¹⁷⁷ Tot ce este scris cu caractere *Monotype corsiva* aparține compozitorului.

Oficiantul:

Iubită Comunitate! Ne-am adunat în lumina adevărului de credință. Prin cântec și cuvânt – busuiocul și agheasma sufletului – să săvârșim Sfânta Taină de cinstire a celor sfinte.

Să cinstim înainte de toate pe Dumnezeu, împlinind legile Sale desăvârșite.

Să cinstim apoi părinții, frații și surorile – cei cu noi de o ființă.

Să cinstim martirii neamului, eroii și geniile lumii, care, prin sacrificiu și renunțare, au conferit un sens vieții noastre.

Harul Domnului și lucrarea Sfântului nostru Spirit să ne însoțească pururi în această binecuvântată zăbavă.

Corul:

Adevărat! Așa să fie!

1. FĂPTURA – partea lecta.

Versuri de Grigore Vieru

Ușoară maică ușoară,
Că-ai putea să mergi călcând,
Pe semințele ce zboară,
Între ceruri și pământ.

În priviri cu-n fel de teamă,
Fericită totuși ești.
Iarba știe cum te cheamă,
Steaua știe ce gândești.

1. FĂPTURA – *partea cantata.*

Versuri populare (ceea ce e scris cu caractere aldine îi aparține lui Nicolae Dabija)

Pe cel verde vâl de munte,
Cu iarba până-n genunche,
Urcă-se trei ciobănei,
Cu oile după ei.

(Da) cei mai mari
Îs veri primari.
Cel mai mic
Îi străinic.
Tot îl mână și-l adună
Cu oile la pășune.
Tot îl suie și-l coboară
Cu oile la izvoară.
Și-i fac legea să-l omoară.
Și-i fac legea să-l omoară.

Ș(i)-o veni ș(i)-aceea zî,
Când în sat îți coborî.
Mama va-ntreba cu dor,
Unde-i dragul ei fecior?

*Iar dacă o fi și-o fi
Și legea vi s-a-împlini,
Când veni-va ceasul sfânt,*

*Vă vom găsi și-n pământ,
Și pe lumea cealaltă
Nu-ți scăpa de judecată.
Judecata de apoi,
Când veți da seama și voi,
Că-ați lovit în măicuța –
Blestemat cine-o ierta!*

2. IZVORUL – partea lecta.
Versuri de Grigore Vieru

- Cinstește-ți neamul – izvorul omenesc cel fără de sfârșire.

Pe izvor cu val de verde,
Suflet sună, gând se vede.
Tot ce-i veșnic și frumos,
Tu-mi ești, șipot,
Domnesc os.

Pe izvor cu val de bine,
Doină crește; dor tot vine.
Tot ce-i dor e neșor,
Chiar de vine pe izvor.

2. IZVORUL – partea cantată.
Versuri de Mihai Eminescu (din lirica populară)

Câte paseri sânt pe lume,
Toate cină și se-alină.

Numai eu n-am ce cina
Și n-am unde mă-alina.
Că mi-i cuibul lângă drum,
Sub o tufă de alun.
Câți oameni pe drum trecea
Toți în cuibul meu zvârlea.
Deci eu rău m-am supărat
Și cuibuțul mi-am mutat,
Pe vârful muncelului,
Sub cetina bradului,
Unde-i drag voinicului.

Dar și-aicea nu-i alin,
Nici scăpare de-al meu chin,
Căci brazii se clătina
Și mereu se legăna,

De ce voi vă clătinați
Și mereu vă legănați?

Cum să nu ne clătinăm
Și să nu ne legănăm?
Când vin meșteri de la țară,
Cu securi și cu topoară,
Ca pe noi să ne doboară.
Să ne-ncarce pe trei cară,
Să ne ducă-n gios la țară,
Să ne facă temnicioară.
Temnicioară robilor,

Lacrimă drăguțelor
Și blestem măicuțelor.

3. STEAUA.

Versuri de Grigore Vieru

Pe fag dulce amărât
Arde mamă alba-ți stea.
Te uita-și la ea atât,
Încât semeni azi cu ea.

Ziua, noaptea, la apus,
Ardeți către tot ce-i sfânt,
Luminând pe rând de sus
Fața cestui vechi pământ.

Ardem, căci în lung și-n lat
Nu-i mai tragic nenoroc –
Stea cu foc înstrăinat
Și durere fără loc.

4. ADORMIREA.

Versuri de Grigore Vieru

- Cîstește pe mama ta, ca pre țara ce ți-a dat numele!

Doru-mi-i, măicuță tare
De glăsciorul gurii tale.

Așa lung așa durut,
Niciodată n-ai tăcut.

Dor de ochii de cicoară,
Ce-ncălzeau a mea căscioară.
Așa lung și liniștit,
Niciodată n-au dormit.

Și mi-i dor cu multă jale
De floarea mâinilor tale.
Așa lung, așa adânc,
Nu s-au odihnit nicicând.

Maică de ce-ai adormit?
Focul vetrei a muțit.
Scoală măicuță că-i zi,
Și n-am cu cine vorbi.

Fără tine-n deal lumina
Rătăcește ca străina.
Fără tine florile
Și-au uitat și numele.

5. CHIPUL.

Versuri de Grigore Vieru

- Păstrează vie memoria celor sfinte, spre binele tău și al tuturor!

Departa nu alerg, ca râul,
Că cine uită se destramă.
Cu roua spicului sub pleoape,
Mă-ntorc spre ce mi-e sfânt și-aproape,
Spre chipul tău de aur, mamă,
Și-mi curge sufletul ca grâul.

.....

*Și-mi curge sufletul ca grâul
Spre chipul tău de aur, mamă,
Mă-ntorc spre ce mi-e sfânt și-aproape,
Cu roua spicului sub pleoape,
Că cine uită se destramă.
Departa nu alerg, ca râul.*

6. ÎNVIEREA.

Versuri de Grigore Vieru

- Cinstește martirii neamului, ce ne sfințesc cu jertfa lor pământul!

Înviați, înviați, copiii mamei,
Cu moarte pre moarte călcând.
Alinați, alinați, osânda foamei,
De taina cuvântului sfânt.

Înviați, înviați în voi credința,

În suflet cu domnul Isus.
Înălțați, înălțați spre El ființa,
Cântării ce n-are apus.

Ascultați, ascultați ce spune rana,
Încoronată cu spini.
Lepădați, lepădați-l pe Satana,
Pre toți dumnezeii străini.

Păcatul somnului și-al destrămării,
Oprîți-l cei care muriți.
Numele Domnului deasupra țării,
Chemați-L, și-n El vă uniți.

Înviați, înviați, copiii mamei,
Cu moarte pre moarte călcând.
Alinați, alinați, osânda foamei,
De taina cuvântului sfânt.

Apărați, apărați icoana mumei,
De relele care ne-au ros.
Depărtați, depărtați sfârșitul lumii,
Prin dorul de dreptul Hristos.
Prin dorul de sfântul Hristos.

PREDICĂ (II)

Oficiantul:

Iubiți frați și surori! Cei care asistă astăzi la această sărbătoare a sufletului se desăvârșesc, iar cei care participă – de două ori se desăvârșesc. Deci, eu vă îndemn să repetați după mine, cu voce scăzută, aceste sacre cuvinte, întru împlinirea sfintelor nevoițe ale desăvârșirii noastre:

7. EMINESCU

Versuri de Grigore Vieru

Există o altă icoană,
Sfântul Luceafăr.
Închină-te lui și alungă păcatul.
Cheamă Duhul cel teafăr.
Orb fiind, vedea-vei,
Mut fiind, vorbi-vei.
Lasă-te de Necuratul.

Să te ferești de Duhul rău al vremii,
Care-ți vrăjește bucatele
Și-ți leagănă patul.
Preschimbă-te în cuvânt,
Ca să nu te roadă viermii,
Lasă-te de Necuratul.

8. DOINA

Versuri de Mihai Eminescu

*- Pentru întregirea hotarelor țării, să ne nevoim mereu întru
Domnul!*

De la Nistru pân' la Tisa,
Tot românul plânsu-mi-s-a,
Că nu mai poate străbate,
De-atâta străinătate.

Din Hotin și pân' la mare,
Vin Muscalii de-a călare,
De la mare la Hotin,
Mereu calea ne-o așin.

Din Boian la Vatra Dornei,
Au umplut omida cornii,
Și străinul te tot paște,
De nu te mai poți cunoaște.

Sus la munte, jos pe vale,
Au făcut dușmanii cale.
Din Sătmăr până-n Săcele,
Numai vaduri ca acele.

Vai de biet român săracul,
Îndărăt tot dă ca racul.
Nici îi merge, nici se-ndeamnă,
Nici îi este toamna toamnă.
Nici e vară vara lui,
Și-i străin în țara lui.

De la Turnu-n Dorohoi,

Curg dușmanii în puhoi
Și se-așează pe la noi.
Și cum vin cu drum de fier,
Toate cântecele pier.

Zboară păsările toate
De neagră străinătate.
Numai umbra spinului,
La ușa creștinului.

Își dezbracă țara sânul.
Codrul, frate cu românul,
De secure se tot pleacă
Și izvoarele îi seacă -
Sărac în țară săracă.

Cine-au îndrăgit străinii,
Mânca-iar inima câinii.
Mânca-iar casa pustia
Și neamul nemernicia,
Și nevasta văduvia,
Și copiii sărăcia.

Ștefane, Măria ta,
Tu la Putna nu mai sta.
Lasă-arhimandritului
Toată grija schitului.
Lasă grija sfinților
În seama părinților.

Clopotele să le tragă,
Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă.
Doar sa-îndura Dumnezeu,
Ca să-ți mântui neamul tău.
Tu te-înălță din mormânt,
Se te-aud din corn sunând.
Se te-aud din corn sunând
Și Moldova adunând.

De-i suna din corn odată,
Ai să-aduni Moldova toată.
De-i suna de două ori,
Îți vin codrii-n ajutor.
De-i suna a treia oară,
Toți dușmanii or să piară,
Din hotară în hotară.
Îndrăgi-iar ciorile
Și spânzurătorile.

9. DACICĂ.

Versuri de Grigore Vieru

M-am amestecat cu viața,
Ca noaptea cu dimineața.

M-am amestecat cu cântul,
Ca mormântul cu pământul.

M-am amestecat cu dorul,
Ca sângele cu izvorul.

M-am amestecat cu tine,
Ca ce-așteaptă cu ce vine.

PREDICĂ (III)

Oficiantul:

Iubită Comunitate! Se zice că nimic nu este mai puternic decât moartea. Nu-i adevărat. Mai puternic decât moartea este Jertfa. Așa ne învață Sfânta Tradiție Ancestrală. Să luăm aminte că nimeni nu va moșteni pământul; că tot omul este dator cu o moarte. Deci, să ne trăim viața și să o dăruim cu demnitate când ne este rânduit.

Faptele ziditoare de suflet ale celor încununăți de virtute să vă fie de aleasă povățuire.

Harul Domnului și lucrarea Sfântului nostru Spirit să vă țină în unire din veac în veac.

Corul:

Adevărat! Așa să fie!

BIBLIOGRAFIE:

1. NODEX 2002
2. DEX
3. MDN (2000)
4. DN (1986)
5. *Dicționar de termeni muzicali.*
6. *Dicționarul Muzical Enciclopedic*, Moscova, Editura Советская Энциклопедия, 1991.
7. *Enciclopedia muzicală*, volumul 1, Editura Sovetskaia Āŋĭklopedia, Moscova, 1973.
8. *Enciclopedia muzicală*, volumul 3, Editura Sovetskaia Āŋĭklopedia, Moscova, 1976.
9. *Enciclopedia muzicală*, volumul 4, Editura Sovetskaia Āŋĭklopedia, Moscova, 1978.
10. *Enciclopedia muzicală*, volumul 5, Editura Sovetskaia Āŋĭklopedia, Moscova, 1981.
11. ARANOVSKI, Marc – ***Textul muzical. Structura și particularitățile***, Moscova, 1998.
12. ASAFIEV, Boris – ***Forma muzicală ca proces***, Editura Muzĭka, filiala Leningrad, 1971.
13. AUGUSTIN, St. ***The Theory of Signs. De doctrina christiana.***
14. BENTOIU, Pascal – ***Imagine și sens***, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973.
15. BIELTZ, Petre – ***Logica***, Editura Didactică și Pedagogică, R.A. – București, 1994.
16. BOBROVSKI, Victor – ***Principiile funcționale ale formei muzicale***, Editura Музыка, Moscova, 1978.

17. BONFELD, Maurice – **Muzica: limbaj sau grai?** Publicat în: *Problemî muzîcoznania*, vâpusk 8, SPb., 1996.
18. BRETANIȚKAIA, Alla – **Petr Suvcinski i ego vremia** (*Petr Suvcinski și timpul său*), Izdatelskoe obedinenie „Compozitor”, Moscova, 1999.
19. BUȚKOI, Anatoli – **Structura lucrării muzicale**, Editura muzicală de stat, Leningrad, 1948.
20. CHIRIAC, Tudor – **Muzica românească de filiație ancestrală**, Editura ARTES, Iași – 2006.
21. DA VINCI, Leonardo – **Tratat despre pictură**, Editura Meridiane, București, 1971
22. DACHY Marc – **Dada revolta artei**, Editura UNIVERS.
23. DEDIU, Dan **Radicalizare și guerilla**, Universitatea de muzică, București, 2000.
24. DOLJANSKI, Alexandr – **Muzica lui Ceaikovski. Creațiile simfonice**. Gosudarstvennoe Muzîcalnoe Izdatelstvo, Leningrad, 1960.
25. HAGÈGE, Claude – **L’home de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines**. Versiune în limba rusă (*Человек говорящий*), Editorial URSS, Moscova, 2003.
26. HEGEL – **Știința logicii. Forma și conținutul**, Academia de Științe a URSS, Institutul de Filozofie, Editura pentru literatură social-economică *Мысль*, Volumul 2.
27. HEGEL – **Ideea frumosului în artă, sau idealul**. Moscova, 1968 (*Estetica* în 4 volume, volumul 1).
28. HOLOPOV, Iuri – **Introducere în Forma muzicală**. Moscova Naucino-izdatelski țentr „Moscovscaia Conservatoria”, 2008.

29. HOLOPOV, Iuri – *Muzica serială*, în: *Enciclopedia Muzicală*, volumul 4.
30. HOLOPOVA, Valentina – *Teoria conținutului muzical ca știință* (fragment postat pe internet).
31. HOLOPOVA, Valentina – *Icon. Index. Simvol.*, în: *Muzîcalnaia academia*, 1997, Nr. 4.
32. KIUREGHEAN, Tatiana, grup de autori – *Ideile lui I. N. Holopov în secolul al XXI-lea*, Moscova, Muzizdat, 2008.
33. KUDREAȘOV, Andrei – *Teoria conținutului muzical*, Editura *Planeta muzîki*, Sanct-Peterburg, Moscva, Krasnodar.
34. MAZEL, Leo – *Analiz muzîcalnîh proizvedeni*, Moscova, 1967.
35. NEMESCU, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983.
36. NICULESCU, Ștefan – *Un nou „spirit al timpului” în muzică*, în: revista *Muzica*, 1986.
37. NOSINA, Vera – *Simbolistica muzicii lui I. S. Bach*. Tambov, 1993.
38. NUȚĂ, Adrian – *Ghidul iluminării pentru leneși*, Editura SPER, Colecția „ANIM”, Nr. 5, București, 2004.
39. ORLOV, Ghenrih – *Arborele muzicii*, Editura Sovetski kompozitor, Washington, Sankt-Peterburg, 1990.
40. ORLOV, Ghenrih – *Semantica muzicii*, în: *Problemele științei muzicii 2*, Vsesoiuznoe Izdatelstvo Sovetski Kompozitor, Moscova, 1973.

41. ROMAN, Carol – *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?*
42. SOHOR, A. – **Muzica**, în: *Enciclopedia muzicală*, Editura Sovetskaia Ānțiclopedia, Moscova, 1976.
43. SPOSOBIN, I. – **Muzicalnaia forma**, ediția a 6-a, Moscova, 1980.
44. ȘOSTACOVICI, Dmitri – **Opere alese**, volumul 4, Editura Muzîca, Moscova, 1981.
45. ȚENOVA, V., grup de autori – **Iuri Nicolaevici Holopov și școala lui științifică** – Conservatorul de Stat, P. I. Ceaikovski din Moscova, 2003.
46. VABERN, Anton – *Calea spre muzica nouă*, Editura muzicală, București, 1988.
47. VLAD, Roman – *Recitind Sărbătoarea primăverii de Igor Stravinski*. Editura Național, București, 1998.
48. ZAHAROVA, O. – *Retorica muzicală a secolului XVII – prima jumătate a secolului XVIII*, în: *Probleme ale științei muzicii*, ediția a 3-a, Moscova, 1975.
49. ZOHAR, Danah și MARSHALL, Ian – *Inteligența spirituală*, Editura Vellant, București,
50. ZUKERMAN, Victor – *Analiza creațiilor muzicale. Principiile fundamentale de dezvoltare și devenire în muzică*. Moscova, Editura Muzîca, 1980.
51. ZUKERMAN, Victor – *Muzîcalnîe janrî i osnovî muzîcalnîh form*, Moscova, 1964.