

TUDOR CHIRIAC

**MUZICA ROMÂNEASCĂ
DE FILIAȚIE ANCESTRALĂ**

**Principii fundamentale de compoziție
și analiză integrală a muzicii**

**Editura ARTES
Iași – 2006**

Coperta : Lorin Jalbă

Tehnoredactare computerizată: Tudor Chiriac

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CHIRIAC, TUDOR

Muzica românească de filiație ancestrală / Tudor Chiriac. - Iași :
Artes, 2006

Bibliogr.

ISBN 973-8271-21-5

78(498)

@ Tudor CHIRIAC, toate drepturile rezervate.

**Editura ARTES, Iași – ROMÂNIA,
Str. Horia 7-9**

Acest studiu, cu titlu de teză, este destinat studenților de la facultățile de compoziție și muzicologie din învățământul artistic universitar. Compozitorii vor găsi aici soluții concrete pentru avansare în arta componistică, iar muzicologii vor face cunoștință cu metoda analizei integrale a muzicii. Cât privește tezele sale generale, studiul ar putea fi de un real folos și pentru cititorii din alte domenii de creativitate artistică.

CUPRINS

PARTEA I. PREMISE TEORETICE

1. ARGUMENT	7
2. INTRODUCERE.....	9
3. CONTEXTUL SOCIOCULTURAL BASARABEAN.....	12
4. ANCESTRAL – CATEGORIE DIALECTICĂ.....	17
5. TRADIȚIA – NOȚIUNE SUPRAORDONATOARE.....	20
6. FENOMENUL MUZICAL DIN SPAȚIUL ROMÂNESC.....	30
7. ANONIMATUL TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI.....	35
8. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI.....	45
8.1. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. CORESPONDENȚE ÎN ALTE TRADIȚII ALE LUMII	59
8.2. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. LĂUTARIIL.....	65
8.3. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. SUBSTITUIREA PRIN PSEUDO- <i>MANELE</i>	68
8.4. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI ȘI <i>KITSCH</i> -UL.....	70
8.5. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. PERSPECTIVE POSIBILE.....	76
9. MUZICA CLASICĂ ROMÂNEASCĂ – COMPARTIMENT SUPERIOR AL TRADIȚIEI.....	80
10. TRADIȚIA NEAMULUI, PATERNITATEA COMPOZITORULUI ȘI IDENTITATEA DE ETOS A <i>OPUS</i> -ULUI DE ARTĂ.....	88
11. SEMNIFICAȚIILE TERMENULUI <i>CLASIC</i>	90
12. PERIMETRUL DE APLICABILITATE A TERMENULUI <i>CLASIC</i> ÎN MUZICĂ.....	97
13. MATERIALUL TEMATIC ȘI GÂNDIREA MUZICALĂ.....	100
14. GENUL MUZICAL SUPERIOR ROMÂNESC.....	102
15. CONCLUZII.....	123

PARTEA A II-A
***DACOFONIA* Nr. 2 – ANALIZĂ INTEGRALĂ, CA STUDIU DE CAZ**

1. PLEDOARIE PENTRU O METODOLOGIE DE ANALIZĂ.....	128
1.1. DATELE OBIECTIVE ALE SENSULUI MUZICAL.....	128
1.2. LOGICA MUZICALĂ ȘI LOGICA MATEMATICĂ.....	137
1.3. APROXIMAREA DETALIULUI?.....	147
1.4. TEHNICĂ ȘI SENS	152
1.5. PRECIZĂRI METODOLOGICE FINALE.....	156
2. FORMA <i>DACOFONIEI</i> NR. 2.....	159
3. PROLOGUL – PROIECȚIE A CONCEPȚIEI MUZICALE.....	163
4. TEMA <i>CIOCÂRLIEI</i> – PROCES NONRAPSDIC.....	173
4.1. CONCERTAREA CA PRINCIPIU DE GEN ȘI ORCHESTRAȚIA..	184
4.2. ÎNVINGEREA PĂTRATULUI STRUCTURILOR PERIODICE.....	196
5. TEMA <i>SOARELUI</i> – PRINCIPIUL DEZVOLTĂRII PROGRESIVE.....	202
5.1. FACTURA ORCHESTRALĂ ȘI ARMONIA.....	208
6. CONCERTUL PĂSĂRIILOR.....	215
7. RECITALUL <i>CIOCÂRLIEI</i>	216
8. ȚIITURA HARPEI. SISTEMUL MODAL (I).....	221
9. DUETUL LIRIC <i>CIOCÂRLIA-SOARELE</i> . MARELE <i>ADAGIO</i>	231
9.1. ORCHESTRAȚIA.....	234
9.2. POLIFONIA.....	236
9.3. SISTEMUL MODAL (II).....	237
9.4. METRORITMUL RELATIV LA ESENȚA <i>DOINEI</i> CA GEN.....	240
10. <i>DOINA</i> . TEMA <i>DESTINULUI</i>	242
10.1. PRINCIPIUL <i>DOIULUI</i> – PRINCIPIU AL REPETABILITĂȚII OPTIME.....	244
10.2. SISTEMUL MODAL (III).....	250
11. „JOCURILE” SONORE.....	254
12. <i>DOINA</i> – FORMA DE GRADUL DOI.....	259
13. <i>QUO VADIS</i> MUZICA ROMÂNEASCĂ?.....	264
14. TOTALURILE DRAMATURGICE.....	275
15. CONCLUZII.....	282
BIBLIOGRAFIE.....	287

1. ARGUMENT

Acest studiu sintetizează reflecțiile teoretice despre muzică ale unui compozitor care, făcând totalurile sale creatoare, încearcă să pună într-o nouă ecuație cele trei „necunoscute”: muzica românească, muzica europeană și muzica universală. Evaluarea corectă a acestor fenomene impune precizarea unor detalii, clarificarea unor erori muzicologice și, în ultimă instanță, reconsiderarea conceptului de muzică clasică/cultă românească.

De la începuturile ei și până astăzi, muzica cultă de tip occidental a parcurs un proces de continuă dezvoltare. Conform concepției istoriologice despre „creșterea «organică» și decăderea stilurilor”¹, acest proces este pe cale de a se încheia, deoarece etapa actuală ar reprezenta „/.../ sfârșitul muzicii în sensul european al cuvântului (C. Dalhaus, H. Eggebrecht, T. Kneif)”².

Chiar dacă este numai la nivel de ipoteză, această afirmație nu poate fi ignorată, pentru că vizează însăși viața noastră, la modul cel mai direct. Probabil, nici un compozitor nu-și dorește, ajungând la sfârșitul carierei sale creatoare, să constate că a urmat un „itinerar” greșit, că la capătul acestui drum nu l-a așteptat nimeni „cu pâine și sare”, deoarece a urmat un drum fără perspectivă, ce ducea spre „cimitirul muzicii” unui spațiu geo-cultural. Să-ți irosești energia creatoare într-o asemenea direcție, chiar și în numele ideii de muzică universală, este o absurditate, și cei care au vrut să ajungă acolo au făcut-o pe cont propriu, căci pedeapsa va fi capitală: **uitarea**. Secole la rând, muzica cultă europeană a fost identificată cu însăși ideea de muzică universală. Dacă ea este într-adevăr așa, atunci nu poate să se sfârșească, iar dacă trebuie să se sfârșească, atunci nu este universală.

Afirmația despre „sfârșitul muzicii în sensul european al cuvântului” trezește un șir de nedumeriri profund justificate. Este de neconceput că vor dispărea vreodată popoarele Europei (lucru posibil doar în cazul unui cataclism ori crime împotriva umanității); și atunci cum am putea accepta ipoteza dispariției muzicii lor? E discutabilă însăși punerea problemei despre „sfârșitul muzicii” clasice/culte europene, care are numai câteva sute de ani. Spre deosebire de ea, muzica clasică indiană ori mugamatul turco-arabo-persan, bunăoară, au o istorie de circa 10 000 de ani și nimănui nu-i trece prin gând ideea epuizării acestor fenomene culturale, profesioniste și ele de altfel. Nedumeririle ar putea continua.

¹ Т. Чередниченко – *Эстетика музыкальная* (T. Cerednicenco – articolul *Estetica muzicală*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1968, volumul 6, coloana 562.

² *Ibidem*.

În esență, muzica este arta combinării sunetelor cu scopul de a cunoaște lumea înconjurătoare și de a ne oferi unii altora bucurii artistice. Orice compozitor știe din propria experiență că posibilitățile combinatorii ale sunetelor pentru crearea bunurilor muzicale originale sunt inepuizabile, tot așa cum sunt inepuizabile posibilitățile combinatorii ale genelor umane, pentru procrearea indivizilor cu fizionomie irepetabilă. Prin urmare, ideea despre sfârșitul muzicii europene este lipsită de temei.

Nu voi nega însă faptul că în conceptul european despre muzică există ceva defectuos, ce a afectat grav căile de devenire ale muzicii universale. Mă refer în primul rând la ideea profund greșită despre o singură muzică cu titlu de valoare universală – cea de filiație cosmopolită occidentală, care a redus toate drumurile muzicii Europei la unul singur. Din aceeași categorie face parte și concepția eronată despre un singur clasicism muzical – cel occidental (mai exact, vienez) – cu titlu de clasicism al tuturor timpurilor și al tuturor popoarelor. Asemenea lucruri nu numai că au prejudiciat patrimoniul universal, sărăcindu-l, dar chiar au direcționat arta muzicală spre sfere în care operarea cu sunetele nu mai are nimic comun cu ideea de muzică. Ce **muzică** este aceea în care nu se mai face distincție între noțiunile de armonie și dizarmonie, efectul de globalitate și cacofonie, aproximarea detaliului și lipsa de imagine muzicală etc.? Cred că această situație este incompatibilă cu muzica viitorului. De asemenea cred că vor dispărea și „cuceririle” de tot felul, apărute de la atonalism încoace, precum și manipularea muzicologică ce promovează aceste urătenii, care – de ce nu am spune odată lucrurilor pe nume? – de aproape un secol gonesc ascultătorii din sălile de concert ale lumii. Muzica este un dar cu adevărat divin, și nimeni nu are dreptul s-o prejudicieze; ea este mult prea valoroasă, pentru a fi redusă la condiția de „lucru inutil”, ajungând să fie marginalizată astăzi la periferia societății. Asemenea rezultat nu cadrează cu caracterul **legic** al evoluției muzicii universale, așa cum îl interpretează muzicologia actuală. În studiul de față este investigat un fenomen artistic tot european, în esență, dar care a parcurs un drum cu altă finalitate.

2. INTRODUCERE

Muzica românească de filiație ancestrală este un titlu cu o totală acoperire asupra acestui studiu, al cărui obiect îl reprezintă însăși opera muzicală a semnatului său. Chiar de la prima lucrare de după absolvirea Conservatorului – poemul *Pe un picior de plai* – și până la ultima – *Dacofonia Nr. 2* –, creația mea³ se circumscrie integral și exact în perimetrul etico-estetic al acestei teze.

Un asemenea studiu nu s-a scris încă, și aceasta, probabil, deoarece în spațiul românesc nu a apărut un fenomen artistic precum ar fi creația lui Velio Tormis din Estonia ori a lui Giavanșir Guliev din Azerbaidjan, de exemplu, compozitori de primă dimensiune, care au cultivat rune estoniene și, respectiv, mugamurile azere, realizând genuri muzicale superioare dintre cele mai inedite și complexe. Ei și-au edificat întreaga creație în baza filonului ancestral al tradiției lor, rămânând totodată reprezentativi și pentru muzica universală din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În ceea ce mă privește, am căutat să valorific etosul și genurile ancestrale românești, tinzând către o muzică accesibilă publicului meloman și, în același timp, interesantă celui elitar. Este de fapt un program etico-estetic similar cu cel al compozitorilor menționați mai sus, însă aplicat pe structura identității noastre naționale.

În context românesc, acest studiu vine să acopere un gol care trebuia de mult acoperit. În acest sens, într-o anumită măsură, el pare a fi o lucrare de recuperare, pe care, sincer să fiu, nu mi-am dorit să o fac. Consider că nu merit sarcina ingrată de a descurca ceea ce au încurcat alții până la mine, și drept răsplată pentru această muncă încă să fiu etichetat cum că mă ocup de „lichidarea analfabetismului”, scriind lucruri demult și de toți știute, dar de fapt, demult și de mulți greșit vehiculate. Și pentru a nu rămâne la nivelul unor simple declarații (despre lucruri greșit vehiculate), amintesc doar definirea clasicismului ca epocă istorică, precum și a noțiunii de *lăutar* – lucruri pe care le voi elucida la momentul oportun – aici însă aduc un exemplu ce ține tocmai de esența acestui studiu.

La timpul său Constantin Brăiloiu spunea că muzica românească se va constitui în propriile ei genuri superioare, afirmând că „acea formă în care va lua ființă genul muzical

³ Studiul de față reprezintă o investigație a muzicii de filiație ancestrală românească și totodată o exegeză retrospectivă asupra propriei creații muzicale a autorului. Având în vedere caracterul atât de personal al demersului, am renunțat la persoana întâia plural (cum se obișnuiește în lucrările de doctorat). Așa au procedat și alți compozitori în situații similare: Rimski-Korsakov în *Cronica vieții mele muzicale*, Serghei Prokofiev în *Autobiografie* (chiar Boris Asafiev în *Forma muzicală ca proces*) etc. În cazul unor lucrări cu o notă atât de personală, pluralul „noi” se dovedește a fi de prisos.

superior român nu va avea nimic comun cu disciplina simfonică germană”⁴, ceea ce Octavian Lazăr Cosma consideră a fi „o teză de neconceput, aberantă”⁵. Deci două somități în domeniu au spus lucruri diametral opuse despre aceeași situație, caz clasic de contradicție, în care conform logicii, nu pot fi adevărate ambele afirmații. Și pentru că în istoria muzicologiei asemenea cazuri sunt multe, în studiul de față am hotărât să nu preiau nici o afirmație ca pe un adevăr absolut (indiferent cui ar aparține), ci să le trec pe toate prin prisma logicii, a gândirii și realității muzicale, în măsura în care mi-a fost dat să le înțeleg. De aceea, cred că prezentul studiu este mai degrabă o încercare de reevaluare a principiilor fundamentale ale muzicii și muzicologiei românești, decât o lucrare de recuperare, și în acest sens, sper să aducă suficient inedit științific, pentru a se încadra în rigorile unei lucrări de doctorat.

Nu aș putea preciza când începe **istoricul temei** *Muzica românească de filiație ancestrală*, deoarece n-am adunat toate reflecțiile mele teoretice asupra ei; câteva s-au păstrat totuși. În primul număr al revistei *Sud-est* din 1990 scriam: „În general, cultura noastră muzicală cuprinde două mari categorii: cultura tradițională ce ține exclusiv de ancestralitatea muzicală românească și cea cultă – aceasta oferind ceea ce a rămas pe albia spiritualității noastre după revărsarea marilor fluvii străine”⁶. Amintesc și ideile esențiale ale acelui articol, deoarece sunt parte integrantă a studiului de față: „/.../ mă întreb cum ar fi arătat acel rarisim fruct care s-ar fi putut împlini, dacă arborele muzicii naționale nu ar fi fost trunchiat barbar, smulgându-se din succesiunea lor firească epoci, curente, nume? Dacă nu ar fi fost întreruptă devenirea naturală, de la modalitatea de creație colectivă, ca primă etapă a culturii unui neam, până la cea individuală, profesionistă, care o continuă firesc într-o calitate nouă? Care ar fi fost personalitatea muzicii noastre profesioniste la acest sfârșit de secol? În ce genuri și forme culte s-ar fi cristalizat folclorul, dacă de la daci încoace ne-am fi trăit propria istorie?”

Cu doi ani mai târziu, tot în revista *Sud-est*, reluam tema ancestralității muzicii românești, afirmând că: „...există genuri muzicale elevate, devenite ca atare, printr-o permanentă cultivare de către mai multe generații de compozitori (cazul menuetului, de exemplu) și genuri abandonate la nivelul rudimentar al creației colective (acesta este, cu mici excepții, destinul genurilor ancestrale românești)”.

Către anul 1993 tema se conturase deja, și am început lucrul la un amplu studiu teoretic, în calitate de cercetător științific la Institutul de Istorie și Teoria Artei, al Academiei de Științe a Republicii Moldova. Acesta este istoricul temei: foarte sumar, dar cred că suficient, pentru a face cunoscute intențiile cu care pornesc prezentul demers. În legătură cu aceasta subliniez că nu intenționez să fac o lucrare de sinteză asupra muzicii culte românești în totalitatea ei, trecând-o prin prisma concepției mele de **muzică**

⁴ Constantin Brăiloiu – *Opere*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, volumul III, p. 189.

⁵ Octavian Lazăr Cosma – *Național și universal în muzica românească*, în: revista *Sud-est*, Chișinău, 1992.2 (8), p. 62.

⁶ Tudor Chiriac – *George Enescu și tradiția orală*, în: revista *Sud-est*, Chișinău, 1990.1, p. 26.

românească cu entitate organică. În activitatea sa științifică, un compozitor nu este obligat să se ocupe de o simplă „inventariere” a fenomenelor ce s-au produs în istoria artelor, ci trebuie să aibă o atitudine creatoare și **selectivă** față de acestea⁷. El acceptă sau respinge ceva din convingere, făcând-o de cele mai multe ori la modul tranșant; altfel nu poate fi productiv. Voi proceda la fel și în cazul de față unde pentru analize și argumentații mă voi folosi doar de propria-mi creație, concepută anume din perspectiva acestui studiu. Voi expune pas cu pas atât constituirea ei, cât și gândirea muzicală pe care se edifică; voi identifica factorii care au generat-o și din care s-a putut alimenta.

Se știe că analogia și comparația înlesnesc cunoașterea. De aceea, pentru a-mi proba veridicitatea programului etico-estetic, mi-am raportat creația și opiniile teoretice la fenomene artistice din diferite spații geo-culturale, inclusiv cel românesc. Important e că am cunoscut aceste fenomene nu numai din cărți, ci direct de la sursă, participând cu lucrările mele la numeroase congrese, plenare și întâlniri internaționale ale compozitorilor.

În ceea ce privește gândirea teoretică românească, m-am raportat îndeosebi la opiniile lui George Enescu și Constantin Brăiloiu, considerate momente de referință de către specialiștii în domeniu. Ele s-au dovedit a fi cele mai în măsură să-mi reliefeze principiile de gândire, deschizându-mi o amplă perspectivă în acest demers, dar în domeniul conceptualizării m-am bizuit mai mult pe experiența personală. Este modul de a proceda al omului de creație, care e valoros prin aportul personal în domeniu; și deoarece aceasta cadrează cu corectitudinea etică, voi proceda în același mod și în sfera creativității științifice. Pe acest teren voi evita caracterul speculativ și sofisticat al demersului – așa cum l-am evitat și în creația componistică – și voi proceda astfel pentru că: „Arta, ca și știința, deopotrivă, trebuie stăpânită cu simplitate”⁸. Această maximă aparține unuia dintre președinții Fundației „Nobel” – funcție din perspectiva căreia lucrurile se văd mai clar și se evaluează „cu altă măsură”: deosebit de cuprinzător și exact. Într-adevăr, când ai ceva de spus **esențial**, atunci unica modalitate de a te face înțeles este să abordezi problema **cu simplitate** și, desigur, **cu profunzime**.

⁷ Problema unei simple expuneri de date (chiar și într-o cuprindere exhaustivă) este apanajul muzicologilor în activitatea lor de cercetare.

⁸ Ulf von Euler – *A avea o voință de fier*, în: *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?* – O anchetă internațională realizată de Carol Roman, Editura Politică, București, 1982, p. 15.

3. CONTEXTUL SOCIOCULTURAL BASARABEAN

Toată muzica mea de până la ora actuală a fost scrisă în Basarabia sovietică. De când mă aflu în România, nu am făcut decât să definitivez două lucrări anterioare: poemul *Pe un picior de plai* și *Legenda Ciocârliei* – creații prin care am abordat componistic tema ancestralității românești, până la ultimele ei consecințe, atât cât mi-a fost dat să înțeleg. Precum am arătat în capitolul precedent, chiar și concepția teoretică expusă în acest studiu premerge cronologic stabilirii mele în România, în calitate de cadru didactic. În această ordine de idei, creația mea poate fi investigată corect numai prin prisma contextului sociocultural sovietic basarabean, cu toți factorii care au avut implicație directă în devenirea ei.

Începând cu factorii pozitivi, cred că nu ar fi corect să trec sub tăcere **școala la care m-am format**, cu programele analitice elaborate la Moscova și Leningrad, care, deși nu țineau cont de specificul nostru – de ce să nu recunoaștem? – erau foarte bune. Am beneficiat de sistemul caselor de creație, dintre care cea de la Ivanovo era prevăzută special pentru seminarele⁹ tinerilor compozitori, cărora li se ofereau condiții dintre cele mai prielnice procesului de creație. Acolo l-am întâlnit pe distinsul profesor Iuri Alexandrovici Fortunatov de la catedra de teoria instrumentelor și orchestrație, a Conservatorului „P. I. Ceaikovski” din Moscova, care, în calitate de consultant, avea darul de a găsi „cheia” pentru fiecare novice în parte, după spiritualitatea individuală a fiecăruia.

La Ivanovo am scris poemul *Pe un picior de plai*, cantata *Luci, Soare, luci!*, poemul *Miorița* ș.a. – lucrări programate ulterior la diferite congrese, plenare și întâlniri internaționale. Consecințele au fost deosebit de importante. În primul rând, mi-am audiat creațiile în interpretarea unor prestigioase orchestre din Moscova, ceea ce a însemnat o adevărată a doua *High School*. În al doilea rând, mi-am confruntat programul etico-estetic cu un public elitar, care la asemenea foruri era alcătuit din specialiști – compozitori și muzicologi din diferite țări – pe aprecierea cărora se putea conta.

Asemenea circumstanțe, de bun augur, sunt valoroase sub două aspecte: te faci cunoscut și totodată cunoști lumea. Astfel, la Ivanovo am ascultat prima dată muzica lui Giavanșir Guliev: *Uvertura* pentru zurnă și orchestră, *Sonata* pentru vioară și saz, *Suita de piese pentru pian în moduri mugamice* – creații cu un puternic impact asupra seminariștilor, prin universul sonor cu totul aparte, în care cultul rafinamentului intonațional mugamic se îmbină armonios cu cel al vigoriei imaginilor muzicale caucaziene. L-am ascultat pe Giavanșir Guliev improvizând nopți în șir mugamuri și

⁹ Aceste seminare erau concepute asemănător masteratelor actuale.

vorbind despre mugamat – arta profesioniștilor tradiției orale azere și a lumii arabo-islamice, în ansamblu – fenomen cu directe corespondențe în cultura muzicală românească, pe care le voi analiza la locul cuvenit.

Tot la Ivanovo l-am cunoscut și pe Velio Tormis. În acel ianuarie am ascultat toată opera lui muzicală, începând de la *Eposul Kalevala* și până la *Serile în Enghermalanda* – ultima sa lucrare la acea vreme. Am observat că fiind eminamente un compozitor de muzică vocală, născut într-un spațiu limitrof cu cel german (chiar având o istorie de câteva sute de ani de ocupație germană), Tormis nu a scris totuși nici un *lied*. El și-a fondat creația pe *runele* nordice – cântece ancestrale din arealul baltic, „apărute cu mult înaintea erei noastre”¹⁰, și care, genetic, „sunt legate de miturile arhaice cosmogonice”¹¹ ale popoarelor respective. Astfel, am cunoscut și spiritualitatea muzicală a nordicilor – fenomen aparte, pătruns de o înțelepciune poporală sobră și de o organizare interioară riguroasă.

O altă lume sonoră fascinantă ce mi-a influențat profund mentalitatea muzicală este cea a Indiei cu care am luat contact, prima dată, într-un festival special de folclor și muzică clasică indiană. Se cuvine a fi făcută aici o precizare: în spațiul ex-sovietic, noțiunea de muzică „clasică” nu a fost înlocuită cu cea de muzică „cultă”¹². De aceea, citind titlul de afiș „muzica clasică indiană”, m-am așteptat ca în partea a doua a spectacolului să văd orchestra simfonică și să aud o muzică indiană de orientare „universalistă” precum îi spunem noi. Spre mirarea mea, artiștii au reapărut în scenă cu aceleași instrumente naționale din partea întâi, iar muzica clasică indiană ce a urmat părea a fi tot folclor indian, numai că era mai elaborat ca gândire și substanță muzicală. Subliniez că s-au interpretat baletul *Ramayana*, fragmente din muzica sacră indiană, precum și din alte lucrări de proporții, într-un cuvânt, muzica lor clasică. Să nu se creadă aici că prin sintagma „muzica clasică” ei au în vedere folclorul, așa cum cred mulți europeni care au ascultat astfel de muzică. În acest sens, muzicologul indian Narayana Menon spune explicit că: „India, Pakistanul sau Japonia au altă muzică profesionistă, ce diferă de cea poporală”¹³ la fel precum muzica lui Bach sau Beethoven diferă de cea

¹⁰ И. Бобыкина (I. Bobâkina) – prefața la *Водские свадебные песни* și *Ижорский эпос* (*Cântece de nuntă din Vodsk* și *Eposul ijorian*) de Velio Tormis, apărute la Editura Советский композитор din Moscova, în 1983.

¹¹ Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 4, coloana 753.

¹² Altădată și în România muzica cultă se numea *clasică*. Viorel Cosma, în studiul său *Figuri de lăutari*, la pagina 189, scrie: „La Grigoraș Dinicu nu a existat hotar între muzica clasică și cea populară”, delimitând prin cuvântul *clasică*, muzica ce vine pe filieră academică occidentală, de muzica populară românească, și nu referindu-se la o perioadă anume, din istoria muzicii occidentale. De asemenea și mărturiile că Dinicu includea în repertoriul său lucrări de Bach, Boccherini, Bruch, Wieniawski – compozitori dintre care unii sunt preclasici, iar alții romantici – susțin același gând. Am deschis acum acest subiect, pentru a atenționa că mă voi folosi și eu de termenul *clasică*, în accepția de mai sus, spre a nu afecta organicitatea studiului de față; în ceea ce privește cuvântul *cult*, îl voi utiliza doar în funcție de adecvarea la context.

¹³ În cadrul acestui studiu voi utiliza termenul *poporal*, și nu *popular*, din motive pe care le voi elucida la momentul oportun; aici precizez doar că e o problemă de principiu ce nu are nimic comun cu *poporanismul*, *pașoptismul* ori alte fenomene similare.

poporală germană”¹⁴. La acestea se mai adaugă faptul că ei nu mai au, în paralel, încă o muzică clasică, dar de orientare „universalistă”, așa cum există la noi (una „în caracter popular românesc”, și alta de orientare „universalistă”). Pur și simplu așa este muzica lor clasică, profesionistă, cultă, academică – numiți-o cum doriți.

Ceea ce m-a impresionat, în mod deosebit, a fost faptul că în cultura muzicală a Indiei nu există o prăpastie etico-estetică între folclorul și muzica ei clasică, și că aceasta din urmă (muzica clasică) reprezintă doar o continuare a folclorului, la un nivel superior, bineînțeles; deci este vorba despre o cultură cu entitate organică în toate compartimentele ei. Acest lucru este foarte important de conștientizat la această etapă a cercetării, cu atât mai mult că modelul de cultură cu entitate organică e specific nu numai Indiei, ci și altor țări extraeuropene sau țări arabo-islamice unde se practică mugamatul (sub diferite denumiri): Turcia, Siria, Egipt, Iran, Irak, Azerbaidjan, Uzbekistan, Tadjikistan ș.a.

Factorul ce conferă integritate unei astfel de culturi este unitatea de tradiție sau de filon ancestral pe care se constituie ambele sale compartimente: folclorul și muzica clasică respectivă. E o situație firească ce corespunde intereselor mele estetice, de aceea am admis ipoteza că aceasta ar fi o calitate valoroasă și pentru fenomenul muzical românesc, și am aplicat-o ulterior în arta componistică.

Pentru mine, seminarele de la Ivanovo, congresele, plenarele și întâlnirile internaționale ale compozitorilor au însemnat o școală de înaltă calificare profesională și, în același timp, lărgirea orizontului cultural, asigurând astfel acel cadru benefic dezvoltării creației mele. Totodată au constituit și drumul spre ceea ce muzicologia numește – recunoaștere – care în 1986 a finalizat cu selectarea poemului *Miorița*, la Tribuna Internațională a Compozitorilor, din cadrul U.N.E.S.C.O., între primele zece lucrări ale lumii¹⁵.

Dar tot ce am scris până acum despre contextul sociocultural pe care îl analizez, nu reprezintă decât partea pozitivă a lucrurilor, deoarece mediul propriu-zis basarabean era de cu totul altă natură. Aici a existat dintotdeauna – mai există încă și acum – un antiromânism deschis, agresiv și inexplicabil, mai ales când vine din partea unor românofoni, cu urmări dintre cele mai nefaste asupra culturii basarabene, în ansamblu. Doar două exemple voi aduce și sper să fie edificatoare în acest sens.

Până în anul 1974, în Basarabia nu a existat catedră de interpretare muzicală la instrumente populare românești, nici măcar la nivel de școală de artă populară. În schimb a existat, din 1942 și până la momentul desființării Uniunii Sovietice, interpretare muzicală la instrumente populare ruse, atât la nivelul învățământului artistic liceal, cât și la cel universitar. Această stare de lucruri nu poate fi calificată decât ca o substituie

¹⁴ Нараяна Менон – *Традиционное музыкальное мышление и современная музыка* (Narayana Menon – *Gândirea muzicală tradițională și muzica contemporană*), în: *Музыкальные культуры народов* (*Culturile muzicale ale popoarelor*), Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973, p. 28.

¹⁵ „Despre propria modestie el poate vorbi ore în șir”. Cunosce această caustică glumă, totuși situația mă obligă să consemnez anumite lucruri. Voi face-o fără a împovăra discursul cu *apropouri* și scuze de complezență, pentru că nici nu sunt în genul meu, și nici nu le prea văd locul în capitolele ce urmează.

grosolană a tradiției muzicale românești și o agresare culturală a poporului autohton din Basarabia. La acea vârstă încă nu aveam maturitatea de a-mi explica lucrurile astfel, dar simțeam deja o reacție interioară împotriva acestei agresiuni, lucru care nu are nimic comun nici cu xenofobia față de poporul rus (de care am fost mereu acuzat), nici cu ura față de cultura ce ni se aducea de acolo. Mi-a plăcut întotdeauna poezia lui Serghei Esenin, freamătul pădurii de mesteacăn pe care a poetizat-o, precum și acel nesfârșit *tremolo* al orchestrei de instrumente populare ruse ce a întruchipat toate acestea în imagini muzicale pe măsură. Însă faptul că în învățământ trebuia să trăiesc un destin străin mă sensibiliza și mai mult față de muzica românească ce mă atrăgea irezistibil, de aceea, păraseam orele de la liceul de muzică ce coincideau cu recitalurile de doine, cântece și jocuri transmise de Radio București, pentru a asculta profesioniștii tradiției orale românești: Grigoraș Dinicu, Ion Drăgoi, Benone Damian, Marin Chisăr, Marcel Budală, Toni Iordache, Lucreția Ciobanu, Ion Cristoreanu și încă mulți alții. Profesioniștilor tradiției orale românești le voi consacra un spațiu aparte, aici vreau doar să subliniez că ei au avut un rol foarte important în formarea mea ca muzician, în general.

Iată și cel de al doilea exemplu:

Compozitorii din generația mea aveau peste 40 de ani când au ascultat pentru prima dată, în sala de concert a Filarmonicii din Chișinău, muzica lui George Enescu. La concertul respectiv (pare-mi-se în 1990) s-a produs un lucru la care probabil nimeni nu se aștepta: după prima frază din *Rapsodia Română Nr. 2 – Sârba lui Pompiu* –, publicul a declanșat o furtună de aplauze, manifestându-și astfel atitudinea față de eveniment. Impactul a fost atât de puternic, încât, în momentul când scriu aceste rânduri, nu-mi mai amintesc nici ce orchestră (invitată din România) a evoluat, nici cine a dirijat, nici ce s-a mai cântat în rest – contase doar faptul că s-a cântat Enescu la Chișinău. Până atunci fusese interzis tot ce era cântec ori cuvânt românesc în cultura Basarabiei. Aceste interdicții se exercitau prin activitatea directorilor și consiliilor artistice ale instituțiilor de cultură, prin funcționarii ministerului respectiv și al Departamentului Cultură, al Comitetului Central al P.C.M., precum și de către membrii uniunilor de creație, implicați în asemenea organisme administrative. În acest sens, întreaga mea creație este o reacție – pe cât de directă, pe atât de firească – împotriva acestui context antiromânesc, pe care nu-l mai pot numi și cultural.

În acele timpuri, *Legenda Ciocârliei* (actualmente *Dacofonia Nr. 2*) a reprezentat soluția mea de compromis, prin care am încercat să restitui românii din stânga Prutului – într-un mod foarte personal și la alt nivel, desigur – una din valorile muzicii românești: *Rapsodia Română Nr. 1* de George Enescu. În poemul *Miorița* am adus tema morții tânărului „nelumit”, prin acel sfâșietor urlet (de câine) „a mort”, nu pentru că aș fi vrut să șochez ascultătorul cu orice preț, ci pentru că *Miorița* mi-a oferit posibilitatea artistică de a pune problema omorului premeditat. La fel, eu am compus *Doinatoriul* și cele două *Dacofonii*, nu pentru că le-am putut compune, ci pentru că nu puteam să nu le compun. Aceste lucrări au fost manifestările mele existențiale în fața desființării pe care o simțeam

în fiecare zi. În tot ce e suflare vie pe pământ, există un mecanism divin pe care știința l-a definit drept „instinct de apărare”, și care în asemenea situații funcționează ireproșabil. De aceea zic: eu nu cred în românii care, în situații similare fiind, nu au procedat ca mine, ci dimpotrivă, m-au acuzat că scriu muzică **românească** și nu **moldovenească**, muzică națională și nu universală etc. Aș accepta români cu asemenea concepții, însă în cazul dat ar trebui să admit ideea că natura, în atotputernicia sa, nu ar fi putut pune și în ei acel mecanism al supraviețuirii. Asemenea idei sunt de neacceptat, deoarece contrazic știința în chiar principiile ei fundamentale.

În concluzie trebuie să spun că, trăind un asemenea destin, nu puteam să am astăzi altă operă muzicală sau altă optică asupra muzicii. Această optică diferă de cea românească în domeniu, ba chiar mai mult: având o altă deschidere geo-culturală, pe de o parte, și fiindu-mi închis accesul la valorile spiritualității românești, pe de altă parte, diferența de optică se accentuează. În sfârșit, țin să menționez că ideile teoretice ale acestui studiu au fost verificate în practică, prin experiența mea componistică, și în baza acestui temei pot fi considerate a fi cu valoare de adevăr.

4. ANCESTRAL – CATEGORIE DIALECTICĂ

Mi-am intitulat studiul de față cu sintagma *Muzica românească de filiație ancestrală*, pentru a putea delimita și evalua corect fenomenele artistice foarte diferite pe care le înglobează conceptul de muzică românească, în accepția muzicologică actuală. Am consultat mai multe dicționare pentru termenul *ancestral*. Bunăoară, în Dicționarul Limbii Române Moderne citim că *ancestral* înseamnă „transmis prin ereditate”. Pentru același cuvânt, *DEX*-ul scrie „strămoșesc”, iar Vasile Breban îl definește în dicționarul său drept ceea ce este „provenit de la ascendenți îndepărtați”.

În uzul muzicologic românesc, termenul dat s-a încetățenit mai mult ca o categorie istorică, și în sensul strict al acestei accepțiuni, izolat de orice context, ar însemna ceva „foarte vechi”, ce se află „depozitat” într-un timp istoric anume. Nu împărtășesc această accepție, deoarece definițiile date de dicționare conțin nuanțe de sens suficient de explicite că ancestralul nu e ceva static, ci e ceva „transmis” ori „provenit”, și prin urmare el nu este un fel de „imobil istoric”. Accepțiunea istorică nici nu face obiectul acestei cercetări, întrucât nu mi-am propus să stabilesc de ce obârșie este ancestralitatea românească: dacică?... tracică?... Pentru așa ceva nu există criterii, deoarece oricât am avansa în istorie, până la „începuturi” oricum nu ne este dat să ajungem. Studiul de față abordează nu atât începuturile, cât ceea ce a ajuns pe filiera ancestrală până în **contemporaneitate**, adică muzica pe care am trăit-o pe viu, personal, și a conferit un **sens** vieții românești, contribuind la formarea **identității** noastre spirituale. Cred că pentru această muzică există suficiente criterii de judecată.

Există o dialectică a lucrurilor, în virtutea căreia nimic nu rămâne „imobil istoric”, toate se transmit și evoluează într-o permanentă devenire. Astfel, conjugat cu noțiunea „de filiație”, ancestralul devine o categorie cu caracter dinamic, în sensul dialectic al cuvântului. Într-o asemenea ordine de idei, muzica clasică de filiație românească – pentru că acest compartiment ne interesează, în ultimă instanță – reprezintă ceea ce ni s-a „transmis” de la înființarea școlii românești de compoziție până în contemporaneitate, anume pe filon ancestral, adică ceea ce este propriu-zis românesc în muzica noastră clasică actuală. O asemenea optică asupra muzicii românești se impune, pentru a putea face o diferențiere între muzica savantă de tradiție românească și cea pur și simplu scrisă în România, dar care nu are nimic comun cu această tradiție, fiind rezultatul unui anumit fel de a gândi. În acest sens, următoarea afirmație mi se pare relevantă: „Consider că o piesă de valoare, scrisă de un compozitor român, nu poate fi altfel decât o muzică românească bună /.../ În fața oricărei probleme de creație încerc sentimentul că dacă ea reușește, rezultatul va fi muzică românească”. Sunt întru totul de acord că o muzică

trebuie să fie bună, indiferent de oricare alte calități ale ei, însă în sensul strict al logicii, o muzică bună nu înseamnă decât că este **bună**; pentru a mai fi și **românească**, ea trebuie să se încadreze, fenomenologic¹⁶, în coordonatele tradiției românești, și, în acest sens, să comporte anumite particularități concrete. „Logica dialectică ne învață că nu există adevăr **la modul abstract**; adevărul este întotdeauna **concret** (subl. T. C.)”¹⁷. Astfel și românismul substanței muzicale se traduce printr-o fenomenologie concretă, cum ar fi: sistem modal, intonațional, metro-ritmic ș.a., care, dacă există în lucrare, atunci și muzica este românească, iar dacă nu există, nu putem afirma că e românească. Aceasta nu are nimic comun nici cu simplismul specificului național, nici cu izolaționismul de orice natură, pe care orice om trebuie să le evite din principiu. În calitate de compozitor însă, m-am întrebat întotdeauna: cum ar trebui să fie muzica românească clasică, pentru ca în „magistrala fugă a muzicilor de pe Terra” vocea ei să se audă bine? Care sunt elementele ce o pot individualiza? – fiindcă într-un „discurs” atât de complex o voce se pierde dacă nu o individualizăm. Genurile muzicale românești ar putea-o face *cu brio*, fiind robuste și bine configurate, dar se poate vorbi astăzi despre ele ca despre un fenomen artistic cult? Sub acest raport să le comparăm, de exemplu, cu *Poloneza* sau *Mazurca* – genuri de filiație ancestrală poloneză –, care au devenit clasice prin **permanența** abordării și efortul de o viață a unui compozitor de geniu precum a fost Frederich Chopin. Cunoaște istoria muzicii universale vreun gen românesc cu o „biografie” similară?¹⁸ Nu, din păcate.

Școala românească de compoziție a preluat aproape toate genurile muzicale cultivate apusene. Școlile de compoziție occidentale au adoptat oare măcar un gen muzical românesc? De ce nici unul (?), doar poloneze și mazurci au mai scris și alți compozitori, care n-au fost polonezi: Piotr Ilici Ceaikovski, Alexandr Glazunov, Anatoli Liadov, Alexandr Skriabin – pentru ca să-i nominalizez aici doar pe cei mai importanți.

În sfârșit, ceea ce se numește în mod curent patrimoniu universal ar trebui să cuprindă nu numai muzica de tradiție cosmopolită, ci să se constituie la confluența tuturor tradițiilor muzicale ale lumii. Și atunci mă întreb: care este investiția de tradiție **românească** în acest tezaur? Ce am dat lumii noi, românii, strănepoți ai traco-dacilor? Iată ce scrie despre ei Strabon: „Muzica întreagă, privită atât ca melodie, cât și ca ritm, /.../ e socotită ca de obârșie tracă și asiatică /.../. Se spune că cei care s-au ocupat în vechime de muzică – Orfeu, Musaioș și Tamiris – sunt traci”¹⁹. Deci e legitim să ridic întrebările de mai sus, și ridicându-le nu înseamnă că pun la îndoială realizările muzicii românești. Cel care își pune asemenea probleme nu este răufăcătorul acestei culturi, tot

¹⁶ **Fenomenologie** (a muzicii) – totalitatea fenomenelor concrete din care se constituie *opus*-ul muzical: intonație, metro-ritm, timbru, armonie, polifonie ș. a., care, raportate la conștiința muzicală, au semnificație proprie, fără medierea cuvântului.

¹⁷ *Формальная логика (Logica formală)*, redactori responsabili: Чупахин, Бродский (Ciupahin, Brodski), Editura Universității din Leningrad, 1977, p. 16.

¹⁸ Când pun asemenea întrebare, am în vedere mazurcile și polonezele lui Chopin, nu numai ca număr impresionant de lucrări, ci și ca plasticitate intonațională, conținut armonic, facturi de pian etc. Să nu uităm că, în acest sens, contribuția lui Chopin este substanțială și de nivel european.

¹⁹ *Apud* Dinu Giurescu – *Istoria ilustrată a românilor*, Editura Sport-Turism, București, 1981, p. 51.

așa precum cel care „le tace”, le ascunde, nu-i vrea binele – dacă îmi este îngăduit să parafralez aici „povestea” sticletelui, de altfel edificatoare²⁰. Revenind la tonul (stilul) cercetării, vreau să spulber orice bănuială că aş intenţiona să minimalizez realizările componisticii româneşti. Studiul de faţă – prin însăşi problematica pe care o ridică implicit – se doreşte a fi doar fapt de contribuţie la edificarea şcolii noastre, şi în acest scop, singura intenţionalitate este **adevărul ştiinţific** cu **argumentarea de rigoare**. În ceea ce priveşte muzicologia românească, nici nu îndrăznesc să compar modesta mea contribuţie cu realizările ei. Ea se află la dânsa acasă, în mediul firesc al limbii române, pe când eu sunt venit dintr-un mediu unde am fost obligat prin constituţie să vorbesc „altă” limbă şi să promovez „alt” ideal. Dar pentru a încheia capitolul despre ancestralitate, să revenim la spusele lui Strabon.

Aşadar, conform mărturiilor Antichităţii, suntem unul dintre neamurile cu cea mai veche tradiţie muzicală de pe continentul euro-asiatic. Cum anume este această tradiţie însă, vom vedea în cele ce urmează.

²⁰ „Într-o iarnă geroasă, un sticlete rebegit de frig urma să dea ortu’ popii. Dar *Sfânta Întâmplare* făcu să treacă prin preajmă o vacă şi-un motan. *Joiانا*, trecând peste sticletele îngheţat bocnă, eliberă tot orzul mâncat la prânz şi astfel, sticletele, pomenindu-se „la cald”, se dezmoţi şi începu să dea semne de viaţă. Atunci motanul, văzând că sub grămadă ceva se foieşte, îl pescui ... şi-l înfulecă. De aici, morala: nu oricine te bagă în «griji» – ți-e duşman, si nu oricine te scoate din «griji» – ți-e prieten”.

5. TRADIȚIA – NOȚIUNE SUPRAORDONATOARE

Noțiunea de tradiție este una din aceeași sferă cu ancestralitatea.

Muzica românească de filiație ancestrală (ca sintagmă cu referire la fenomenul clasic/cult) este sinonimă cu *Muzica românească de tradiție autohtonă*. Fiind deci substituibile, le voi folosi în același sens, de aceea, trebuie să analizăm amănunțit și termenul „tradiție”.

Raportată la muzica universală, în general, și la cea cultă românească, în special, noțiunea de tradiție n-a fost investigată suficient. De aceea, în uzul muzicologic termenul dat circulă cu semnificații diferite ori cu referire la fenomene diferite. Așa, spre exemplu, în sintagma „tradiția europeană” sau/și „tradiția bizantină”, noțiunea în cauză se referă la muzica dintr-un spațiu geo-cultural anume, iar în antinomiile „tradiție și inovație”, „tradiție și modernitate”, ea vizează ceea ce este în cultura muzicală deja perimat, retrograd. În expresii precum „tradiția clasică” ori „tradiția romantică”, termenul se referă la aspectul stilistic al muzicii (aspect ce ține de curentul artistic respectiv), iar formula „muzica tradițională” e sinonimă cu muzica poporală, care reprezintă doar un compartiment al unei tradiții muzicale.

Noțiunea de tradiție totuși nu este polisemantică în sensul celor expuse mai sus, ci mai degrabă una confuză, ca rezultat al utilizării ei improprii în anumite situații. Greșeala cea mai frecventă în folosirea acestui termen este nedeterminarea volumului său noțional. Conform Dicționarului Limbii Române Moderne, *tradiție* înseamnă „Moștenire de obiceiuri, datini, credințe care se transmit /.../ din generație în generație și constituie o trăsătură specifică a unui popor”. *DEX*-ul definește tradiția drept „Ansamblu de concepții, de obiceiuri, de datini și de credințe /.../ care se transmit (prin viu grai) din generație în generație /.../”, iar Vasile Breban o definește ca „Ansamblu de valori, concepții, obiceiuri, credințe, care /.../ se transmit din generație în generație”, fără a specifica: *prin viu grai*. În sfârșit, Romulus Vulcănescu abordează tradiția ca pe o „formă de activitate (științifică, politică, tehnică, cutumiară, de credință etc.) care se transmite /.../”.

În studiul de față voi aborda tradiția și ca ansamblu (de anumite elemente), însă mai mult ca **moștenire**, întrucât definiția dată de Dicționarul Limbii Române Moderne are o capacitate de acoperire semantică mai mare²¹ și, lucru principal, este mai exactă: într-o definiție, relația între definit și definator trebuie să fie una de identitate. Astfel, termenul *moștenire* poate fi înlocuit cu definiția sa, ca în expresiile: „tradiția muzicală

²¹ Pentru a ne da seama de aceasta, e suficient să conștientizăm ponderea câtorva noțiuni ce alcătuiesc paradigma cuvântului *moștenire*, cum ar fi: moașă, moșie, moși-strămoși (cu referire la cult) – noțiuni fundamentale și existențiale pentru orice neam.

„europeană” = „moștenirea muzicală europeană”, dar definiția din *DEX*: „ansamblu de /.../”, nu permite acest lucru.

Din definițiile de mai sus putem conchide că tradiția este o categorie ce vizează noțiunea de neam și activitatea acestuia într-un anumit domeniu, în cazul dat: cultura. În domeniul respectiv, fiecare popor își plămăduiește propriile bunuri culturale, purtătoare ale genelor sale spirituale. Prin urmare, raportată la noțiunea de neam, tradiția definește spiritul și caracterul său național, și aici două lucruri contează: 1. fiecare popor **poate** avea propria tradiție muzicală, inclusiv în sensul cult al cuvântului, nefiind nevoie să o importe de altundeva și 2. în calitate de chintesență a caracterului său național, aceasta (tradiția) poate fi doar **una singură** – restul muzicii din spațiul lui habitational fiind pur și simplu **altă muzică**, cum ar fi pentru România muzica de tradiție bizantină ori cea de filiație cosmopolită, de exemplu. Înțeleg că e un subiect sensibil să-i spui românului că muzica din biserica sa oficială nu ar fi românească, însă aceasta este realitatea. Problema pusă în studiul de față nu este de a exclude din spațiul românesc orice altă muzică, în afara celei de tradiție autohtonă, ci dacă românul se poate ruga în biserica sa, cu muzica sa. E posibil oare așa ceva? Prin analogie, iată ce spune Otar Taktakișvili despre aceeași situație din Georgia caucaziană: „/.../ încă în secolul IV, adoptând creștinismul în calitate de religie oficială, muzicienii georgieni au pus tot ritualul bisericesc pe bază națională, fără să fi folosit vreun cânt religios străin,”²². Ca să nu mai amintesc aici cazul muzicii *negro spirituals*, despre care, dacă nu am ști că are text religios, am crede că cei implicați nu se roagă, ci se află într-o discotecă. Și dacă există *negro spirituals*, muzică de cult (națională) georgiană, hindusă, chineză, japoneză și atâtea altele, atunci de ce n-ar fi posibil, în principiu, și muzică de cult **românească**? Prin urmare, e posibil.

De obicei, tradiția poartă numele poporului (grupului social, etc.) pe care îl reprezintă, la fel precum îl poartă și țara pe care o locuiește, și astfel putem vorbi despre tradiția rusă, germană, hindusă sau a oricărui alt popor. Moștenirea noastră muzicală se numește, firește, tradiție românească sau daco-română (sic!), și este concretizată prin norme etico-estetice și stilistice proprii, numai la nivelul folclorului. De exemplu, când se întâlnesc profesioniștii tradiției orale din dreapta Prutului cu orchestra *Lăutarii* din Chișinău, sunt necesare doar câteva ore de repetiție, pentru a putea realiza un recital muzical de cel mai înalt grad de dificultate tehnică. Faptul nu s-ar putea produce în afara existenței unei tradiții bine configurate în acest compartiment al culturii noastre, tradiție pe care o posedă în egală măsură și unii, și ceilalți. Ansamblul de norme stilistice în acest caz derivă dintr-o anumită gândire muzicală unde instrumentele au funcții bine definite și delimitate: viorile – funcția melodică, basul – timpul metric, viola – contratimpul armonic, țambalul – țitura figurată, iar celelalte instrumente, fie că dublează funcțiile mai sus enunțate, fie că sunt investite cu altele de sine stătătoare (completările melodice în

²² Otar Тактакишвили – *Пристально изучать музыкальные культуры народов мира* (Otar Taktakișvili – articolul *Să studiem amănunțit culturile muzicale ale popoarelor lumii*), în: *VII Международный Музыкальный Конгресс (Al VII-lea Congres Muzical Internațional)*, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973, p. 190.

cadențe, de exemplu). Funcțiile enumerate mai sus, obligatorii pentru muzica respectivă, alcătuiesc acel ansamblu de norme stilistice, suficiente pentru stilul tradiției în cauză. De altfel și în cazul muzicienilor de factură academică se întâmplă același lucru (când un solist instrumentist se întâlnește cu o orchestră simfonică, realizează un concert instrumental de performanță, din numai câteva repetiții), deoarece și aici e vorba de un ansamblu de norme estetice și stilistice pe care îl posedă toți interpreții. Așadar, **orice fenomen cultural poate fi conceput și materializat, practic, doar prin intermediul anumitor norme stilistice și, prin urmare, el nu se poate produce decât în cadrul unei tradiții**. De aceea, cercetarea muzicii românești, inclusiv a celei clasice, în lumina noțiunii de tradiție, se impune cu necesitate.

Există însă ceea ce numim în mod curent muzica europeană occidentală, care parcă nu a vrut niciodată să se încadreze în coordonatele vreunei tradiții, în sensul celor expuse mai sus. În primul rând, fiindcă este calificată drept **universală** (adică nelegată de vreun spațiu etno-geografic anume) și etico-estetic, valabilă pentru toți. În al doilea rând, pentru că se dorește a fi contrapusă tradițiilor lumii, din principiul de a fi **non-tradițională**, tradiția fiind tratată, în acest sens, drept un element de conservatism al muzicii. În această a doua accepție, istoria culturii europene a secolului al XX-lea, în special perioada avangardei, este mai mult decât concludentă, ajungându-se până la raportul de totală opoziție între noțiunea de tradiție și cea de creativitate. Ajunși aici cu cercetarea, trebuie să clarificăm principial o problemă: poate fi universală, sau considerată ca atare, vreo anumită cultură muzicală a lumii? Pentru aceasta ea ar trebui să reprezinte un idiom muzical comun tuturor, să corespundă idealurilor etico-estetice ale tuturor popoarelor, să fie concepută astfel încât să reflecte gândirea tuturor sistemelor muzicale ale lumii, într-un cuvânt, să întrunească toate calitățile necesare pentru ca fiecare om de pe Terra să-și poată găsi în ea propria identitate. Aceasta însă este imposibil, și va mai fi încă, cel puțin atâta timp cât pe glob vor exista sisteme de gândire diferite, culturi și civilizații diferite: precum cea europeană cosmopolită, cea arabo-islamică, cea indiană, cea chineză și încă atâtea altele. Și întrucât o singură cultură muzicală nu poate fi a tuturor, dar, universală numindu-se, nici a unui singur popor nu poate fi, atunci ultima variantă ce mai rămâne e că muzica așa-zis universală este a nimănui?! Însă aceasta este un nonsens. Și atunci ce se cuvine să numim totuși muzică universală?

Pornind de la **muzica bună** spre **muzica mai bună**, iar mai departe spre cea **și mai bună** – în continuare, din aproape în aproape, ajungem la **muzica cea mai bună**. Urmând acest fir logic, **muzica universală este muzica cea mai bună a fiecărui popor luat aparte, iar patrimoniul universal este tezaurul alcătuit din muzicile cele mai bune (elevate) ale tuturor popoarelor lumii luate împreună**. Într-un asemenea patrimoniu, cu siguranță că fiecare om s-ar putea regăsi, indiferent de originea lui. Prin urmare, numai în acest sens avem dreptul să utilizăm noțiunile de muzică universală sau patrimoniu universal; altfel mințim și intrăm în conflict cu știința. Cred că această situație

l-a determinat pe Constantin Brăiloiu să afirme că „/.../ expresia «istoria muzicii» pare o noțiune fără înțeles. Mai bine am zice istoria muzicilor /.../”²³.

Totuși, există o muzică europeană – una singură – care comportă anumite particularități generale, și deci comune întregului Occident, și ceea ce face posibil ca ea să fie comună pentru întreg acest spațiu geo-cultural este cosmopolitismul²⁴ său.

La al VII-lea Congres Muzical Internațional din cadrul U.N.E.S.C.O., Vasile Tomescu, referindu-se la Robert Schumann, spunea despre acesta: „/.../ nu numai că a caracterizat secolul romantismului – ca secol al școlilor naționale, care, în mod inevitabil, sfârșeau, într-o anumită măsură, cadrul **cosmopolit** al Barocului –, dar a și anunțat începutul epocii moderne /.../ (subl. T. C.)”²⁵. În această afirmație a lui Tomescu mi se pare deosebit de relevantă constatarea existenței unui cadru cosmopolit, în care s-a dezvoltat arta muzicală a Barocului.

Într-o atare ordine de idei, trebuie să spun că dacă nici o cultură muzicală nu poate fi numită universală, atunci și formula „național-universal” – în sensul în care se vehiculează – este una falsă; cea adevărată fiind „național-cosmopolit”. În ultimă instanță, totul se reduce la relația valoare-nonvaloare, după cum afirma și Zoltan Kodály: „/.../ există doar două feluri de muzică: bună și rea”²⁶.

Ceea ce numim în mod curent „patrimoniu universal”, nu se poate constitui decât din valori locale, și anume: ceea ce apare într-un loc concret cu însemnul valorii artistice se însumează în acest patrimoniu. Noțiunea de „valori locale” nu are nimic comun aici cu cea de „specific local” (în sensul de ceva minor), cuvântul „local” însemnând doar că orice fenomen se poate produce numai în cadrul unui spațiu **concret**. Determinarea în timp și spațiu e un principiu fundamental filozofic. Mai departe: valori și nonvalori se produc atât în perimetrul național, cât și în cel cosmopolit. Amintiți-vă, de exemplu, edițiile Festivalului *Săptămâna muzicii noi* – unde compozitorii vin cu cele mai universaliste intenții (deoarece naționale nu le putem numi) – și veți putea constata câtă nonvaloare se produce astăzi. Într-o anumită măsură e și firesc, pentru că în nici o perioadă din istoria vreunei culturi nu s-au produs numai valori. După această amplă digresiune, să revenim la noțiunea de tradiție și la cosmopolitismul despre care vorbea Tomescu, fenomen ce s-a extins pe filieră occidentală până în zilele noastre, excepție făcând doar perioada școlilor naționale.

²³ Constantin Brăiloiu – *op. cit.*, volumul III, p. 308.

²⁴ Se zice că termenul *cosmopolitism* este ieșit din uz, ceea ce nu corespunde adevărului. Ieșit din uz este numai unul din sensurile sale, și anume: „Admirație față de tot ce era străin” (*DEX*). Un cuvânt nu poate fi scos din uz, atâta timp cât există fenomenul pe care îl definește. Am încercat totuși să îl evit, însă este imposibil: nu are sinonime.

²⁵ Василь Томеску – *Взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада* (Vasile Tomescu – articolul *Interacțiunea culturilor muzicale ale Orientului și Occidentului*), în: *VII Международный Музыкальный Конгресс (Al VII-lea Congres Muzical Internațional)*, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973, p. 170.

²⁶ Золтан Кодай – *Избранные статьи* (Zoltan Kodály – *Studii alese*), Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1982, p. 53.

La același congres, Riccardo Malipiero menționa că „În țările care s-au aprofundat în religie și filozofie (Franța și Italia – catolicismul; Germania – protestantismul luteran; Anglia – protestantismul anglican)²⁷ se observă o detașare progresivă și aproape definitivă de folclor, întrucât creștinismul duce la ruperea de pământ și la orientarea către sferele înalte ale sufletului cu ajutorul operelor de artă /.../, către zone spirituale care dau uitării «humusul» din care ele singure au ieșit»²⁸. Însă oricât de mult s-ar fi detașat muzica europeană de folclor, de pământ, tratând tradiția ca pe un element de conservatism în muzică, până la urmă trebuia să se încadreze și ea în coordonatele unei tradiții, întrucât și ea este o **moștenire**, iar aceasta nu înseamnă decât atât: *tradiție*. Aș spune chiar că ea reprezintă cea mai importantă tradiție muzicală de pe glob, deoarece aici s-au produs cele mai semnificative realizări artistice, și nu întâmplător: muzica europeană cosmopolită a fost dintotdeauna pusă cel mai mult în circuitul de valori ale lumii²⁹. Totodată **nu se poate să reducem în mod forțat toată muzica cultă de pe Terra la una de o singură tradiție, oricât de valoroasă ar fi aceasta, întrucât atunci totul ar deveni mono-ton și plicticos**³⁰.

Îmi amintesc o discuție din cadrul serilor muzicale de la Uniunea Compozitorilor din Chișinău, unde se menționa că astăzi o simfonie de Gustav Mahler, de exemplu, se ascultă greu pentru că este lungă, însă nu în ultimul rând, și pentru că în ea nu mai există acel element de gen, așa cum a fost menuetul în mai toate ciclurile sonato-simfonice la Haydn, Mozart și chiar Beethoven. Acest deficit de gen s-a produs din cauza lărgirii cadrului cosmopolit despre care menționa Vasile Tomescu. Dodecafonia și serialismul ce au urmat, nu au făcut decât să îl absolutizeze³¹. Această absolutizare a nivelat ca un tăvălug nu numai profilul de personalitate al compozitorilor, ci și pe cel al tradițiilor muzicale.

De fapt, sintagma *tradiția muzicală europeană* reprezintă o noțiune vagă cu volumul nedeterminat, și aceasta deoarece Europa nu este un spațiu „în general”, ci constă din entități geo-culturale concrete, „general european” este doar acel cadru cosmopolit despre care scria Tomescu.

²⁷ De observat că sunt tocmai țările Europei occidentale.

²⁸ Риккардо Малипiero – *Вклад музыкальной культуры Западной Европы* (Riccardo Malipiero – articolul *Aportul culturii muzicale a Europei Occidentale*), în: *VII Международный Музыкальный Конгресс (Al VII-lea Congres Muzical Internațional)*, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973, p. 126.

²⁹ În circuitul artistic – cântată în toate filarmonicile; în circuitul pedagogic – studiată în toate instituțiile de învățământ artistic; în circuitul științific – cercetată în toate academiile de științe.

³⁰ Zoltan Kodály spunea: „Cel care consideră muzica (iar asemenea oameni sunt mulți), ca fiind în mod exclusiv creația compozitorilor clasici germani, acela recunoaște inconștient limbajul muzical italo-german, drept singurul fundament valabil pentru oricare muzică. Astfel, întâi de toate trebuie pusă o întrebare principală: poate fi recunoscut dreptul la existență al altor idiomi?” Zoltan Kodály (Zoltan Kodály) – *op. cit.*, p. 36.

³¹ „Muzica serială nu este indiferentă față de tipul de imagistică muzicală; ea nu se folosește pentru compunerea cântecelor și dansurilor sau a muzicii de popularitate”. Юрий Холопов – *Серийная музыка*, (Iuri Holopov – articolul *Muzica serială*), în: *Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală)*, *op. cit.*, volumul 4, coloana 943.

La începutul capitolului de față menționam că în uzul muzicologic curent, noțiunea de tradiție este folosită adesea impropriu. Bunăoară, prin formula „tradiție și modernitate” de cele mai multe ori se concretizează ceea ce este vechi și ce este nou în muzică, ori expresia „tradiția și inovația”, în aceeași accepție, este echivalentă cu *conservatorismul și creativitatea*. Toate acestea însă nu au nimic comun cu noțiunea de tradiție, nici ca „ansamblu de valori”, nici ca „moștenire de bunuri” culturale transmise din generație în generație. Procesul de transmitere nu este unul mecanic, ci este un proces selectiv, de triere, se transmite numai ceea ce reprezintă valoare, tot ce este nonvaloare se respinge – chiar se neagă. În acest sens, **tradiția este adevărată chintesență, tezaur de bunuri spirituale**, și nicidecum „lada de vechituri” a unui neam. Igor Stravinski spunea: „Departa de repetarea a ceea ce a fost, tradiția presupune realitatea a ceea ce **continuă** (subl. T. C.). Ea este ca o comoară de familie – moștenire pe care o primești cu condiția că o vei îmbogăți, înainte de a o transmite posterității”³².

La fel se întâmplă și în cazul altor termeni din aceeași paradigmă. Așa bunăoară, cuvântul „tradițional” în uzul muzicologic se folosește cel mai des cu sensul de „învechit”. „Tradițional” însă, în sensul strict al cuvântului, înseamnă doar ceea ce e specific unei tradiții sau ceea ce comportă particularitățile acesteia. Un exemplu concret poate fi edificator: *Petrușca* de Igor Stravinski este o lucrare cu multă aderență la tradiția rusă și, în acest sens, profund tradițională. Totodată ea continuă să fie contemporană și de actualitate, spre deosebire de multe lucrări din avangarda secolului al XX-lea, care, cu toate că au fost concepute intenționat nontradiționale, nu mai sunt nici noi, nici de actualitate. Prin urmare, o muzică nu este veche sau nouă pentru că este sau nu tradițională, ci pur și simplu pentru că așa este: veche. Dacă trebuie să o numim cu alte cuvinte, atunci nu e nevoie de termenul *tradițională*, deoarece există atâtea alte cuvinte cu semnificație univocă în acest sens: depășită, perimată, desuetă, retrogradă, demodată etc.

Lucrurile însă nu se opresc aici. Astfel, în cuvântul „tradiționalism” nu a mai rămas nimic pozitiv din noțiunea de tradiție, ca „ansamblu de valori” culturale. Fiind identificat cu însuși conservatismul din muzică, tradiționalismul este definit, literalmente, drept ceea ce „/.../ se opune modernismului și respinge ideea de civilizație”³³. În sensul strict al cuvântului, *tradiționalism* nu înseamnă decât un *ism*, ceea ce se vede și din definiția pe care o propune chiar DEX-ul când îl abordează ca pe o categorie din aceeași sferă cu modernismul³⁴ (ca *ism*) și în opoziție cu acesta. După o detașare mai mare în timp se va vedea mai bine care din cele două *isme* ale secolului al XX-lea a respins ideea de civilizație: tradiționalismul, ori modernismul? Cred că noțiunea de tradiție (cu toți

³² Игорь Стравинский – *Мысли из музыкальной поэтики* (Igor Stravinski – *Gânduri din poetica muzicală*), în: *И. Стравинский, Всесоюзное Издательство Советский Композитор*, Москва, 1973, p. 37.

³³ Dicționarul Explicativ al Limbii Române (DEX), Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.

³⁴ Unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ai perioadei modernismului – Igor Stravinski – spunea: „/.../ ce înseamnă de fapt modernism? Cândva acest cuvânt nu se folosea, dar predecesorii noștri nu erau mai proști ca noi. Apariția acestui cuvânt, nu reprezintă oare un însemn de decadență a moravurilor și gusturilor? Eu cred că în acest caz trebuie să răspundem pozitiv”. Игорь Стравинский (Igor Stravinski) – *op. cit.*, p. 43.

constituenții paradigmei sale) nu respinge, ci dimpotrivă, presupune chiar ideea de civilizație, întrucât toate civilizațiile de pe Terra s-au întemeiat și edificat în baza unor tradiții.

Și pentru ca să nu se creeze impresia că prin analizarea termenilor de mai sus nu am făcut decât o înșiruire de lucruri cunoscute, ocupându-mă parcă de alfabetizare, voi arăta și consecințele acestei gândiri, păguboase pentru muzica românească, în ansamblu.

La început s-a delimitat noțiunea de cultură, de cea de tradiție. Mai apoi, folclorul muzical a fost numit muzică *tradițională*, fiind situat în perimetrul categoriei de tradiție, iar muzica clasică a fost numită *cultă*, nimerind în categoria de cultură. În acest mod, folclorul a rămas depozitat prin arhive speciale, și numai în cazuri particulare a ajuns să devină fapt de cultură, iar muzicii culte, care doar în cazuri particulare comportă caracteristici ale tradiției românești, i-au fost rezervate filarmonicile și alte instituții, pentru a fi pusă în circuit la toate nivelele: artistic, pedagogic, științific.

Tot după aceleași criterii de gândire, începând cu anul 1989, orchestrele de muzică populară românească au fost scoase din filarmonici, odată cu ele fiind scoasă din aceste instituții și cea mai mare parte a muzicii de tradiție autohtonă. Melomanii din Rusia, spre exemplu, rămânând profund impresionați de disponibilitățile muzicale ale naiului și țambalului, optau încă de acum un secol pentru introducerea acestor instrumente în orchestrele lor simfonice. Iată ce scrie *Новое время (Timpul nou)* din 15 iulie 1894: „Acest instrument /.../ poartă numele de «nai». Dl. Rimski-Korsakov l-a folosit în opera-balet *Mlada* /.../ și a obținut un efect excepțional. Am dori foarte mult, ca aceste două instrumente /.../ să fie introduse în orchestrele noastre /.../”³⁵. Normal ar fi, cred, ca aceste instrumente să fie introduse în orchestrele simfonice din România, nu să le scoatem din filarmonici.

De fapt, cultura muzicală a unui popor nu se împarte în muzică *cultă* și *folclor* (așa cum ne-am deprins să procedăm în cazul muzicii românești), ci în muzică **pusă** și muzică **nepusă** în circuitul de valori; și aceasta deoarece fenomenul artistic nu este **cult** prin dat sau obârșie, ci **cultivabil** prin efort și elevare. În acest sens, orice mostră din folclor poate deveni fapt de cultură. De asemenea, nu există culturi mari și culturi mici, cum se afirmă adesea, ci există culturi puse și culturi **nepuse** în circuitul de valori; și aceasta deoarece o cultură nu este mare sau mică prin numărul de bunuri culturale din care se constituie, ci prin numărul de domenii și instituții prin care funcționează. Dacă o cultură (tradiție) este pusă în circuit, atunci ea va funcționa, aceasta însemnând că va prolifera și se va completa cu lucrări noi de cele mai diferite forme și genuri, lichidându-se astfel vacuumul și deficitul ce o plasează în rândul culturilor mici. Dimpotrivă, dacă o cultură nu este pusă în circuit și nu funcționează, ea va rămâne la nivelul ei rudimentar sau chiar se va degrada. Prin prisma acestor adevăruri oricine poate înțelege care vor fi

³⁵ *Apud* Viorel Cosma – *Figuri de lăutari*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960, p. 116.

consecințele sloganului „în România nu se cântă muzică românească”, vehiculat de la 1989 încoace.

Specificarea făcută în *DEX*, conform căreia *tradiție* înseamnă ceea ce se transmite „prin viu grai”, „pe cale orală”, aprofundează și mai mult delimitarea muzicii noastre în bunuri tradiționale – muzică folclorică, și bunuri culturale – muzică cultă, ca fenomene artistice etico-estetice diferite. Această diferență se concretizează și prin existența a două muzici culte în spațiul nostru geo-cultural: una „în caracter popular românesc”, precum a definit-o George Enescu, și alta de orientare universalistă. Transmiterea tradiției doar prin viu grai se referă la biserică, unde se face o delimitare principială între *Sfânta Scriptură*, ca moștenire scrisă, și *Sfânta Tradiție*, ce ni s-a transmis pe cale orală, prin intermediul preoților. Pentru domeniul nostru – muzica – oralitatea nu este un criteriu, întrucât tradiția aici se transmite prin chiar materialul muzical al bunurilor spirituale, și în funcție de caracterul acestuia – oral ori scris – trebuie să vorbim și de o tradiție orală ori una scrisă. De aceea în demersul de față voi folosi și formula „tradiția orală”, chiar dacă în conceptul românesc despre tradiție aceasta se consideră pleonasm. Expresia „tradiția scrisă” în muzicologie nu se întâlnește decât în cazuri rare. La al VII-lea Congres Muzical Internațional din cadrul U.N.E.S.C.O., Kurt von Fischer spunea: „/.../ unul din factorii de bază ai muzicii europene este tradiția scrisă”³⁶. „Culturile care nu posedă scrisul muzical nu sunt transformabile în aceeași măsură, ca și culturile cu tradiții scrise”³⁷.

Deoarece muzica noastră este împărțită în bunuri tradiționale și bunuri culturale, este necesar să cercetăm și relația cultură-tradiție.

Conform *DEX*-ului, *cultură* înseamnă „Totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire /.../”. În acest sens, noțiunea de cultură este abordată la modul general; mai mult ca un „generic”. La modul concret însă, nu a existat o singură cultură; au existat o multitudine de culturi. De exemplu, se vorbește de o cultură a bronzului sau de una a fierului, de o cultură „Cucuteni” sau de una modernă, chiar de o cultură a anilor ’50 sau de una a anilor ’70 ai secolului al XX-lea etc. – pentru ca să nu mai pomenim aici de culturile naționale, care sunt atât de multe.

Conform aceluiași *DEX*, *tradiție* înseamnă „Ansamblu de concepții, de obiceiuri, de datini și de credințe care se statornicesc **istoricește** în cadrul unor grupuri sociale sau **naționale** /.../ (subl. T. C.)”. După cum se vede, în *DEX*, noțiunea de cultură este abordată la modul general, iar cea de tradiție – la modul concret; ultima fiind determinată atât în timp, cât și în spațiu. Însă „Pe aceeași treaptă, fundamentul clasificării trebuie să fie unic”³⁸, altfel greșelile sunt inerente. Urmând firul acestei logici, **cultura se prezintă drept ansamblu de valori create de un popor într-un timp concret, iar tradiția**

³⁶ Курт фон Фишер – *Природа и функции традиции в европейской музыке* (Kurt von Fischer – articolul *Natura și funcțiile tradiției în muzica europeană*), în: *Музыкальные культуры народов* (Culturile muzicale ale popoarelor), op. cit., pag. 56.

³⁷ *Ibidem*, p. 57.

³⁸ Petre Bieltz – *Logica*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A. – București, 1994, p. 32.

reprezintă ansamblul de valori, din tot ce a însemnat cultură în istoria neamului respectiv; adică toate straturile de cultură în continuitatea lor³⁹. Sub acest aspect, **cultura reprezintă partea, iar tradiția – întregul.**

Prin procesul de selecție valorică, despre care am scris deja, cultura se însumează în tradiție, depozitându-se într-un anumit timp al trecutului. La rândul ei, tradiția devine cultură, prin procesul de transmitere în prezent și de reactualizare a bunurilor prin care se concretizează. Așadar, cultura se transformă în tradiție, iar tradiția poate deveni cultură. Precum se vede, între tradiție și cultură există o relație de profundă unitate dialectică; de aceea ele trebuie gândite în ansamblu: ca parte și întreg. **Această unitate dialectică reprezintă temeiul pentru existența culturii cu entitate organică românească, la toate compartimentele tradiției noastre: de la anonimatul total până la școala națională de compoziție** – lucru foarte important de conștientizat aici.

Cum se produce în realitate procesul de creație?

Tradiția conține implicit doi vectori complementari⁴⁰: unul static – stabilizarea, concretizată prin ansamblul de norme și al doilea dinamic – regenerarea, cu un pregnant caracter individual. Primul are funcție formativă, el impune creatorului rigori etico-estetice și stilistice. Al doilea are funcție de înnoire și solicită compozitorului manifestarea creatoare. Stabilizarea conferă tradiției statornicie, prin repetabilitate și permanență. Regenerarea îi conferă înnoire, prin inventivitate și dinamism. Factorii ce asigură păstrarea tradiției sunt comunitatea culturală sau memoria colectivă, precum și scrisul muzical, cu tot tezaurul de valori artistice pe care le-a întipărit. Purtătorul regenerării este, de obicei, individul, mai mult sau mai puțin inițiat, și harul său nativ inepuizabil, de invențiune.

Pe parcursul constituirii sale, tradiția are etape de nonevoluție, evoluție și revoluție. Acestea alternează în funcție de vectorul care predomină în perioada respectivă. Preponderența acțiunii factorilor de stabilizare corespunde etapei de nonevoluție, atunci tradiția stagnează. Starea de echilibru dialectic între cei doi vectori reprezintă perioada de evoluție, în care se produc acumulări cantitative de noi elemente stilistice. Preponderența acțiunii factorilor de regenerare corespunde etapei revoluției, în care se produc mutări calitative ce dau naștere curentelor artistice. Așa apar *isme*le unei tradiții.

Raportată la noțiunea de curent artistic, tradiția înglobează *isme*le muzicale ca pe niște segmente în succesivitatea apariției lor, iar acestea, la rândul lor, marchează perioadele istorice ale tradiției, prin fizionomia stilistică, proprie fiecărui *ism*. Așa sunt reprezentate în muzica de tradiție cosmopolită preclasicismul, clasicismul, romantismul, impresionismul, expresionismul și modernismul (cu toți constituenții săi), care, împreună, reprezintă tradiția respectivă, de la începutul barocului și până în prezent. În acest sens, posibilitatea realizării unui compartiment clasic, propriu fiecărei tradiții, este în însăși firea ei (a tradiției) și a mecanismului evoluției sale.

³⁹ Valorile culturilor materiale chiar pot fi identificate ca **straturi** în pământul românesc.

⁴⁰ S-ar putea spune și contradictorii.

Tradiția este categoria ce cuprinde un șir de noțiuni cu finalitate practică în domeniul muzicii: limbaj, multivocal, genuistică, stilistică, sistem de gândire și simțire muzicală – **tradiția fiind categoria supraordonatoare** a acestora. Așa, de exemplu, pentru clasicismul austro-german, această finalitate se concretizează prin: monodia acompaniată, multivocalul omofon, genul sonato-simfonic, stilul clasic cu sistemul de gândire corespunzător – toate acestea alcătuind la un loc tradiția respectivă a secolelor XVII-XVIII.

Muzica românească a avut alt destin: compartimentului ei clasic îi lipsește factorul de unitate al unei singure tradiții. De aceea, o asemenea ierarhizare e posibilă numai în anonimatul ei, și aceasta ar fi: sistem intonațional și metro-ritmic, limbaj melodic, factură monodică, genuri autohtone românești, stil popular cu sistem de gândire și simțire corespunzător. Toate acestea, la un loc, condiționându-se succesiv, alcătuiesc tradiția noastră muzicală orală. Ceea ce se numește în uzul curent muzică clasică **românească** s-a constituit la confluența celor trei mari tradiții: cosmopolită europeană, bizantină orientală și cea autohtonă. Dintre acestea, firește, numai tradiția autohtonă este **românească**, „autohton” însemnând din limba greacă „ieșit din pământ”. Împlinirea noastră în muzică se poate produce doar în cadrul tradiției **românești**. Pentru aceasta trebuie să cuprindem concepția despre lume și viață a românilor, să identificăm elementele de etos specifice ei și, mai apoi, în acest cadru filozofic, etico-estetic și de gândire specific muzicală, să permanentizăm elementele românești până la configurarea fenomenului de cultură; adică să le supunem unui proces de elevare și cultivare continuă. Aceasta ar finaliza prin constituirea **clasicismului muzical de tradiție românească**, ceea ce diferă radical de muzica clasică de filiație cosmopolită scrisă de români. Concluzia dată este atât de importantă și grea de consecințe, încât ar putea justifica singură tot ce-i scris aici despre tradiție și ancestralitate.

În continuare, voi identifica elementele muzicii noastre, ierarhizându-le de la inferior la superior și expunându-le într-o viziune proprie. Pentru aceasta e necesar să conturăm volumul fenomenului muzical din spațiul românesc sau, altfel spus, să constatăm ce fel de muzică se face la noi.

6. FENOMENUL MUZICAL DIN SPAȚIUL ROMÂNESC

Fiecare popor are o singură tradiție muzicală proprie, așa cum unul este neamul sau pământul care au născut-o și o alimentează. Însă fenomenul muzical din acest spațiu este mai divers și mai complex. El cuprinde atât tradiția autohtonă a locului, cât și aluviunile aduse din alte zone ale lumii. Prin urmare, volumul muzicii dintr-un spațiu etno-geografic este determinat de doi factori. Primul îl reprezintă necesitățile spirituale ale neamului respectiv – bunăoară, de ce muzică are nevoie în anumite situații: la botez, la nuntă ori la înmormântare; la hora satului, la biserică ori în sala de concert; muzică de vitejie, de divertisment ori de elită pentru profesioniștii în domeniu etc. Firește, muzica sa trebuie să facă față acestor necesități ca alcătuire și substanță. În acest sens, fenomenul muzical dintr-un spațiu geo-cultural se vrea a fi unul organic, suficient sieși, tinzând către împlinire și devenire în plan cult.

Al doilea factor determinant al volumului muzicii dintr-un spațiu geo-cultural este trecutul cultural al poporului respectiv cu toate procesele pe care le-a suportat acest popor: cât a împrumutat de la alte popoare din proprie necesitate sau cât i-a fost impus de alții prin protecție (chiar agresiune) politică, economică, militară, religioasă etc. Aceste adaosuri pot fi asimilate de tradiția locului (în măsura compatibilității reciproce) sau ele însele pot să asimileze tradiția autohtonă, depinde de ponderea lor, precum și de puterea forțelor ce le protejează. Oricum, ajunse pe un sol impropriu, adaosurile de tradiții străine se vor constitui în specii corcice, hibride, ori vor degenera până la urmă în pseudocultură.

Iar acum, prin prisma celor expuse, să aruncăm o privire retrospectivă asupra fenomenului muzical din spațiul românesc în perioada medievală, bunăoară. Titus Moisescu afirmă că acest fenomen se constituia din „trei mari ramuri /.../ clasificate astfel:

- a) Muzica populară, ale cărei origini se pierd în negura vremilor;
- b) Muzica bizantină, ce a pătruns pe meleagurile noastre /.../ încă din epoca de constituire a ei;
- c) Muzica occidentală /.../ pe care am identificat-o mai întâi în partea de vest a țării /.../ ca mai apoi să se generalizeze pe întreg teritoriul patriei noastre”⁴¹.

Cele „trei mari ramuri”, precum le numește la figurat autorul, sunt propriu-zis trei mari tradiții muzicale ce s-au edificat, în esență, pe filiație daco-română, iudeo-elină și, respectiv, cosmopolită europeană. Pe pământul românesc ele își păstrează, în fond, și astăzi identitatea, în pofida anumitor interferențe stilistice, etico-estetice sau de lexic muzical. Pe baza acestor argumente, era firesc și chiar necesar, ca investigarea muzicii

⁴¹ Titus Moisescu – *Muzicologi români investigând problematica muzicii medievale: Gheorghe Ciobanu*, în *Revista de etnografie și folclor*, Editura Academiei R.S.R., București, anul 1989, tom 34, 5, p. 467.

românești să se facă după criteriul de tradiție. Însă muzicologii au ignorat parțial sau totalmente acest principiu capital, ajungând a trece la rubrica „muzica românească” lucruri ce nu au, fenomenologic, nimic comun cu această muzică. În acest sens, în spațiul românesc doar muzica bisericească de rit ortodox este investigată corect, specificându-se principial că este „de tradiție bizantină”.

Ineditul cercetării de față constă în delimitarea principială și consecventă a compartimentelor muzicii noastre după criteriul de tradiție și analizarea consecințelor criteriului respectiv pentru cultura românească. Prin această optică metodologică, fenomenul muzical din spațiul românesc actualmente se compartimentează, *grosso modo*, în felul următor:

1. MUZICA POPORALĂ – de filiație preponderent daco-română;
2. MUZICA CLASICĂ – de tradiție preponderent cosmopolită;
3. MUZICA SACRĂ – de tradiție preponderent bizantină;
4. MUZICA UȘOARĂ – de tradiție preponderent (să zicem) americană.

Pentru primul compartiment am renunțat la sintagma „muzica populară”, deoarece e o noțiune confuză. Termenul „popular” conține, implicit, două sensuri diferite. Primul înseamnă **creat de popor**, iar al doilea – ceea ce este **accesibil** sau/și **răspândit** (în popor). Starea respectivă de lucruri generează în practica muzicală două situații: 1. când mostrele artistice sunt nu numai populare, ci și populare – în accepția răspândirii largi, și 2. când aceste creații nu sunt, în același timp, și de popularitate – în sensul că nu sunt accesibile oricui. Pentru a înțelege lucrurile din acest alineat, să comparăm textele a două cântece populare românești:

1. Foaie verde și-o sipică,
Am o mândră mititică,
Taman la Urzica mică,
Și-aș iubi-o dar mi-e frică.
Și-aș lăsa-o să mai crească,
Vine altul s-o iubească.
Decât s-o iubească altul,
Mai bine să-mi ardă satul.
Mai bine s-o iubesc eu,
Că-i fată din satul meu.

2. Pădure, pădure deasă,
Multă ploaie-n tin' se varsă.
Ție-ți ia din bătrânețe,
Și mie din tinerețe.
Frumoasele rămurele,
Unde-s eu și unde-s ele (!)
Eu copac de vârf uscat,
Ele-abia acum au dat.
Codrule casă pustie,
Ți-as da foc într-o mânia,
Dar inima nu mă lasă,
Că-i pădurea prea frumoasă.

Cu toate că, în **esență**, ambele texte au același mesaj poetic – erosul – în primul caz acesta se află la suprafață, fiind accesibil oricui, iar în al doilea, se află în subtext; de aceea este mai greu de descifrat. Prin urmare, primul cântec este nu numai **poporal**, ci și **popular**, iar al doilea este doar **poporal**, nu însă și de **popularitate**. De aceea, am revenit la sintagma „muzica poporală”, cu semnificația ei originală și **univocă**, rămânând ca

termenul „popular” să fie utilizat numai în cazurile adecvării sale complete la contextul semantic.

Făcând această precizare de principiu, să revenim la fenomenul muzical din spațiul românesc. După criteriul de tradiție, el se disociază mai departe în felul următor:

1 **MUZICA POPORALĂ** se constituie din:

- | | |
|---|---|
| a) muzica anonimilor tradiției
orale românești | b) muzica profesioniștilor tradiției
orale românești |
|---|---|

2 **MUZICA CLASICĂ (CULTĂ)** este:

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| a) de filiație cosmopolită europeană | b) de filiație ancestrală românească |
|--------------------------------------|--------------------------------------|

3 **MUZICA SACRĂ** este:

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| a) de tradiție bizantină | b) de tradiție românească |
|--------------------------|---------------------------|

4 **MUZICA UȘOARĂ** este:

- | | |
|---|-------------------------------------|
| a) de tradiție (preponderent) americană | b) de tradiție autohtonă românească |
|---|-------------------------------------|

Bineînțeles, fenomenul muzical din spațiul românesc poate fi disociat mai departe și în alte subclase; pentru concepția studiului de față însă, acest nivel de clasificare este suficient. De aceea, să aruncăm o privire de ansamblu asupra sistematizării de mai sus.

În cadrul compartimentului 1 – *muzica poporală*, putem constata o integritate la ambele subdiviziuni a) și b). Factorul ce conferă integritate este aici tradiția românească. În schimb, la compartimentele 2 – *muzica clasică*, 3 – *muzica sacră* și 4 – *muzica ușoară*, în subdiviziunile a) și b) integritatea lipsește, și aceasta tocmai din cauza absenței unei singure tradiții: cea românească. Integritate nu există nici în cadrul subdiviziunilor a) ale compartimentelor 1, 2, 3 și 4, luate la un loc, adică pe verticală. Dispersarea, dezintegrarea muzicii noastre, este condiționată aici de prezența mai multor tradiții extraromânești: europeană, bizantină și americană. În schimb, integritatea o putem constata din nou, în cadrul subdiviziunii b) a tuturor compartimentelor (1,2,3,4). Factorul de unitate este și aici comunitatea de tradiție românească.

Integritatea unei culturi, ca entitate spirituală organică, este o problemă ce are consecințe fundamentale pentru destinul culturii date și al neamului respectiv, în general, de aceea, ea a constituit obiectul preocupărilor legitime ale multor compozitori din diferite timpuri și spații geo-culturale. De exemplu, Zoltan Kodály scria: „/.../ și dacă noi tindem în mod serios către o cultură muzicală organică, atunci acest patrimoniu trebuie, din nou și cât mai repede, să devină unul al întregii națiuni”⁴². **Teza culturii cu entitate spirituală organică este fundamentul pe care se edifică prezenta investigație și**

⁴² Золтан Кодай – Венгерская народная музыка (Zoltan Kodály – *Muzica populară maghiară*), Издательство Корвина, Будапешт, 1961, p. 140.

totodată supraconcepția ce îi guvernează logica alcătuirii. Ea este focarul spre care converg toate celelalte idei, pentru a fi trecute prin lumina-i clarificatoare.

În cadrul subdiviziunilor a) (muzica populară a anonimilor tradiției românești, muzica clasică de filiație cosmopolită, muzica sacră de tradiție bizantină și muzica ușoară de tradiție americană), compartimentarea pe care am făcut-o există în realitate, fiind marcată stilistic și etico-estetic de tradițiile în cauză.

În cadrul subdiviziunilor b) (muzica populară a profesioniștilor tradiției orale românești, muzica clasică de tradiție autohtonă românească, muzica sacră de tradiție autohtonă românească și muzica ușoară de tradiție autohtonă românească), această compartimentare există doar la nivel de conștiință analitică. În realitate, aici hotarele sunt, practic, invizibile, deoarece compartimentele se întrepătrund. În același timp, în subdiviziunea b) (tradiția românească) se poate constata și o autonomie relativă a celor patru compartimente, autonomie care este marcată de nivelul de complexitate a fiecărui compartiment în parte și de etajarea tuturor în cadrul culturii organice: de la elementele ei inferioare până la cele superioare, în ordinea de la rudimentar spre complex sau de la brut spre elevat, adică după gradele de evoluție.

În cadrul subdiviziunilor b) ale tuturor compartimentelor, putem constata de asemenea **unitatea întregului și relativitatea autonomiei părților**, ceea ce reprezintă formula de aur a relației dintre parte și întreg. Acest raport divin asigură ființarea sănătoasă, echilibrul intern și dezvoltarea normală a oricărui fenomen născut sub semnul unei atare relații. Alineatul dat reprezintă o concluzie fundamentală, capabilă să justifice tot ce e tratat în capitolul de față.

În schimb, în cadrul subdiviziunilor a) ale compartimentelor 1, 2, 3 și 4, întregul nu se constituie, pentru că lipsește factorul de unitate – tradiția românească – iar părțile constitutive, prin autonomia lor totală, duc la disiparea și desființarea fenomenului dat. Dialectica existențială a culturii organice, a unității întregului și relativității autonomiei părților, este mult mai complexă, având repercusiuni profunde asupra destinului unei culturi și al neamului ei, în general.

Sintetizând, putem constata că **elementul ce conferă identitate muzicii din spațiul nostru geo-cultural este tradiția românească.** Ea se constituie din trei compartimente – părți ale acestui întreg. La un pol se află muzica anonimilor tradiției orale românești, iar la polul diametral opus – muzica școlii naționale de compoziție. Între anonimat și școala de compoziție se află un compartiment intermediar – arta profesioniștilor tradiției orale românești – care, în funcție de gradul lor de profesionalizare, se situează ori mai aproape de anonimatul total, ori mai aproape de muzica clasică românească. Acesta este tot volumul muzicii românești de filiație ancestrală, și nu doar al celei clasice/culte, ce ne interesează în mod deosebit.

Ideile din capitolul de față își revendică demult dreptul și **prioritatea** de a fi teoretizate prin optica acestei metodologii. Pentru cititorii deprinși să privească realitatea așa cum se prezintă ea, aceste idei ar putea să pară atât de evidente, încât e ciudat că

astăzi mai trebuie încă demonstrate. Însă în știință toate trebuie demonstrate (am mai spus-o), altă modalitate nu există.

7. ANONIMATUL TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI

Așa cum e adevărat că limba unui popor este opera poporului respectiv în totalitatea sa, tot atât de adevărat e că și cultura lui muzicală este creația tuturor categoriilor sale socioculturale, care își aduc partea lor de contribuție în măsură diferită la edificarea acestei culturi. Am ales criteriul stratificării în categorii socioculturale, pe care le-am raportat la tradiția românească, din considerentul că numai așa poate fi evaluată corect cultura noastră muzicală, la toate nivelele ei.

Prima categorie socioculturală o constituie cei pe care natura i-a înzestrat, cel puțin, cu harul de a se bucura doar ascultând muzica (la fel precum a înzestrat omul și cu harul de a contempla un răsărit ori un apus magnific, de exemplu...).

A doua categorie o reprezintă cei care se implică în muzică, memorând-o, interpretând-o și transmițând-o generațiilor următoare, fără să participe însă și la procesul de finisare a ei.

Categoria a treia o formează cei care se implică în muzică, nu numai pentru a o interpreta, ci și pentru a participa la finisarea ei, realizând chiar variante proprii ale pieselor pe care le cântă.

Toți cei vizați până aici alcătuiesc o parte indivizibilă a întregului – poporul – pe care i-am numit **anonimii tradiției orale românești**, deoarece partea lor de contribuție la tradiția noastră este cu adevărat anonimă, în sensul că această contribuție nu e atât de personală, încât să-i poată individualiza în contextul colectiv. Ei însă, fiind atât de mulți, sunt cei care determină fizionomia tradiției românești, deoarece, cu o asemenea pondere numerică și cu simțirea lor, au reprezentat „sita” prin care s-a filtrat acest ales tezaur. În plus, fiind beneficiarii muzicii, tot ei au determinat și cererea socială, pentru care cei cu oferta – preponderent din categoria următoare – au trebuit să se conformeze necesităților lor etico-estetice. Și dacă se poate vorbi despre creativitate în acest mediu sociocultural, e mai mult la nivelul finisării muzicii, creativitatea – în sensul propriu-zis al cuvântului – fiind apanajul celor care au această chemare. Deosebit de relevantă, în acest sens (ca de altfel și a întregului studiu, în ansamblu), pare concepția lui Duiliu Zamfirescu conform căreia „/.../ toate poeziile populare de oarecare consistență nu sunt opera mulțimii anonime, ci a unor anumiți indivizi, poeți de curte boierească sau cântăreți pribegi, Menestrel, Trubadur, Lăutar, cari, firește, personifică timpul și aspirațiile mulțimii /.../”⁴³.

Același lucru susține și René Guénon: ”Concepția însăși a *folk-lor*-ului, așa cum se înțelege în mod obișnuit, se bazează pe o idee radical falsă, ideea că există «creații

⁴³ Duiliu Zamfirescu – *Poporanismul în literatură*, în: *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, Editura Dacia, Cluj, 1992, volumul I, p. 126.

populare», produse spontane ale masei poporului; și se vede imediat raportul strâns al acestui mod de a vedea cu prejudecățile democratice”⁴⁴.

Așadar, categoria a patra, în virtutea unei dăruiri native deosebite, dar și a unei practici permanente a muzicii, a participat direct la crearea culturii noastre populare; de aceea i-am numit **profesioniștii tradiției orale românești**. Iată ce spune Enciclopedia Muzicală despre anonimii și profesioniștii tradițiilor muzicale orale ale lumii: „Fiind un bun al întregului popor /.../ muzica poporală trăiește nu atât prin anonimatul interpretativ, cât, în primul rând, prin creațiile unor creatori-interpreți deosebit de înzestrați. Aceștia sunt, la diferite popoare: cobzar, guslear, skomoroh, lăutar, așug, akân, kiuiși, bahși, olenși, gusan, tagasaș, mestvire, hafız, olonhosut, aied, jongler, menestrel, spielmann ș.a.”⁴⁵.

Ultimii – pentru a-i cuprinde pe toți în acest expozeu – formează o categorie dintr-un rând aparte, ce se află în vârful ierarhiei; aceștia alcătuiesc **școala românească de compoziție**, reprezentând deci elita în domeniu.

În evoluția mea profesională am parcurs în mod practic toate nivelele menționate mai sus, de la anonimatul total până la școala națională de compoziție, cunoscând aceste categorii socioculturale din interiorul lor, prin experiență personală. De aceea, îmi asum responsabilitatea să afirm că sistematizarea dată este una ce corespunde realității și, prin urmare, reprezintă o optică de investigare corectă a muzicii, în general, și a folclorului, în special. Această optică diferă de cea general acceptată, conform căreia folclorul muzical românesc este clasificat în *țărănesc* și *orășenesc*, ultimul fiind numit și „lăutăresc”, „de mahala”, „noua muzică de mahala”, actualmente – „manele” (și cine știe cum se va mai numi în viitor?..).

Pentru a releva această diferență de optică, să ne amintim *Hora Mărțișorului* de Grigoraș Dinicu, piesă ce întrunește toate calitățile pentru a putea fi calificată drept fenomen artistic orășenesc. În primul rând, o piesă atât de organică și cu atâta imagine muzicală nu putea fi concepută decât de către un muzician cultivat la nivelul învățământului artistic universitar, fapt posibil doar în mediul orășenesc. În al doilea rând, fiind o piesă concertantă, ea nu are altă funcționalitate decât aceea de a fi cântată/ascultată în sala de spectacol, ca muzică de artă, lucru din nou specific orașului, ca un centru de cultură, iar aceasta înseamnă că este adresată în primul rând mediului orășenesc.

Deși întrunește toate datele pentru a fi calificată folclor cu adevărat orășenesc, *Hora Mărțișorului* nu are nimic țigănesc, de mahala ori oriental, fiind „croită” dintr-o „stofă” ritmico-intonațională curat românească. Atrag atenția asupra faptului că partea a treia (reperul 3), ce conține secunda mărită, este scrisă în modul dorian cu treapta a patra ridicată, care este chiar modul cavalului românesc, iar partea a doua (reperul 2), cu aceeași secundă mărită, este în relativa majoră a acestui mod.

⁴⁴ *Apud* Vasile Lovinescu – *Dacia hiperboreană*, Editura Rosmarin, București, 1996, p. 19.

⁴⁵ И. Земцовский – *Народная музыка* (I. Zemțovski – articolul *Muzica poporală*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 3, coloana 902.

Ex. 1 Grigoraș Dinicu – *Hora Mărțișorului*

Violino

1

2 Fine

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Da Capo al Fine

* Trioletele de șaisprezecimi se cântă ca ♫

Din analiza de mai sus se vede că noțiunea de „folclor orășenesc” cuprinde fenomene etico-estetice diferite – atât indigene, cât și străine –, fiind astfel vehiculată ca una cu volumul noțional nedeterminat. În acest sens, și doar în acesta, nu o voi utiliza în studiul de față, întrucât din premise confuze nu pot urma concluzii corecte. De aceea, am introdus termenii *anonimii* și *profesioniștii* tradiției orale românești, care sunt fără echivoc, renunțând la delimitarea folclorului muzical în țăranesc și orășenesc. Am făcut acest lucru din următoarele considerente:

1. E o delimitare formală, și nu de conținut.
2. O asemenea delimitare permite substituirea conținutului prin formă: sub termenul *orășenesc* (forma) – în accepția etnomuzicologică actuală – se află de fapt alte fenomene (conținutul), precum acel etos dubios, numit *manele*.
3. Deoarece studiul de față are drept temă muzica **românească** cu entitate **organică**, relația țăranesc-orășenesc devine inutilă.
4. În ultimă instanță, adevărata relație este românesc-neromânesc⁴⁶.

Da, folclorul este anonim, însă – trebuie precizat – nu în sensul că ar fi fost „coborât cu hârzobul din cer” ori că ar fi compus în grup. Creativitatea este un act individual, nu unul colectiv. Pentru a avea ce tria și finisa trebuie să existe un material muzical preexistent. Acest material este întotdeauna opera mâinilor unui individ concret, și dacă vom analiza termenul „anonim”, vom vedea că problema nu este atât de simplă, precum se prezintă.

La capitolul „anonim”, *DEX*-ul scrie: „(Despre un text, o operă) Al cărui autor nu este cunoscut”. E o definiție corectă, în principiu, însă prea generală; oarecum **formală** și incompletă (anonimă poate fi nu numai opera de artă, ci și autorul ei). Pentru a ne convinge de aceasta, să încercăm a compara o operă anonimă – de exemplu, *Действо о Данииле*⁴⁷ – cu orice cântec popular, întrucât în ambele cazuri autorul „nu este cunoscut”. Imediat se va vedea că definiția din *DEX* nu corespunde întregului definit ori, altfel spus, nu reflectă toate detaliile acestuia: diferența dintre o operă și un cântec e foarte mare, după cum își poate da seama oricine, chiar dacă nu a ascultat opera respectivă. Aici însă **altceva** ne interesează, de aceea să comparăm, **neformal**, două piese concrete din folclorul românesc: *Ciocârlia* și *Coasa*.

⁴⁶ **Cine vrea – caută, și găsește, posibilități să cultive tradiția românească, iar cine nu vrea – caută argumente să se justifice, de ce aceasta nu se poate.** Cazul lui Grigoraș Dinicu este un exemplu elocvent în acest sens: în *Hora Mărțișorului*, *Hora staccato* și altele similare, el a promovat cea mai autentică tradiție românească, indiferent de mediul urban în care s-a format (și a creat!) ca muzician, indiferent de publicul orășenesc pentru care a cântat – nu numai în România, ci și în diferite țări ale lumii – și indiferent chiar de etnia lui (în cartea *Figuri de lăutari*, Viorel Cosma afirmă că ar fi fost țigan). Prin urmare, **satul, orașul ori cartierul mărginaș al acestuia (mahalaua)**, ca fapt în sine, **nu pot fi criterii esențiale de determinare a folclorului.**

⁴⁷ *Spectacol despre Daniil* – Înregistrat la Casa de discuri *Melodia* din Moscova, pe discul C 10 – 07015 – 16.

Ex. 2 *Ciocârlia* (reprodus după Tiberiu Alexandru – *Folcloristică, organologie, muzicologie*, vol. 1).

The musical score is written for two instruments: Nai and violini. It consists of seven staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The Nai part is the primary melody, with five numbered measures (1-5) indicating specific rhythmic and melodic motifs. The violini part provides a harmonic accompaniment, often playing a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line.

Ciocârlia este considerată anonimă numai pentru că, din întâmplare (!), nu se cunoaște numele autorului ei. Având însă o imagine muzicală pregnantă, realizată cu soluții ritmico-intonationale dintre cele mai **personale**, ea nu poate fi pusă în aceeași categorie cu *Coasa*, care, datorită lexicului ei simplu, „se pierde” în anonim, chiar dacă am cunoaște numele autorului ce a compus-o.⁴⁸

⁴⁸ În general, la nivelul anonimului nu se pun probleme de imagine muzicală; această categorie estetică se întâlnește, **ca intenționalitate**, numai în creația componistică. Însă aș minți dacă aș spune despre *Coasa* că este lipsită de așa ceva. Cine a văzut cum se joacă *Coasa* în Basarabia nu

Ex. 3 *Coasa*



Asemenea fenomene pot fi diferențiate și evaluate corect numai dacă ținem cont și de **identitatea** lor care, în acest sens, poate fi:

1. individuală, personală, toponimică
2. colectivă, impersonală, anonimică.⁴⁹

Având particularități ritmico-intonationale **personale**, *Ciocârlia* se diferențiază de produsul identității colective, pe când *Coasa* – nu. Prin urmare, mostrele de mai sus reprezintă subclase diferite. Doar așa putem evalua **neformal** anonimatul în cazul operei de artă, și nu avem dreptul să nesocotim acest aspect.

Investigarea de până acum este suficientă pentru a înlesni cititorului să admită (deja) existența a două fenomene diferite în folclorul nostru – anonimii și profesioniștii tradiției orale românești – fenomene pe care le voi cerceta în continuare.

Menționez dintru început că, în calitate de compozitor, anonimatul culturii muzicale românești, numit în mod curent folclor, nu mă interesează deloc în ipostaza de „bunuri culturale căzute”⁵⁰, depozitate prin arhive speciale, și dacă face totuși obiectul acestei cercetări, este doar în măsura în care **folclorul poate deveni fapt de cultură, adică muzică clasică**.

mai uită această imagine muzical-coregrafică robustă, sugestivă și expresivă, dar un lăutar (care se respectă), nu o cântă decât la solicitare. Din punctul lui de vedere, *Coasa* e ceva rudimentar, ceva ... „pentru nefumători”.

⁴⁹ Clasificarea îi aparține lui Gheorghe Duțică.

⁵⁰ Sintagma îi aparține lui George Breazu.

Despre folclorul românesc s-au spus cele mai diferite lucruri. De exemplu, George Enescu îl considera „/.../ mai savant decât toată muzica așa-zis savantă”⁵¹, afirmând că „Folclorul și-a atins perfecțiunea prin sine”⁵² sau „socotesc folclorul perfect în sine”⁵³. Aceste reflecții enesciene sunt înțelepte ca și proverbul: „cine stă «cu picioarele pe pământ», nu riscă să cadă”. În ele se vede, desigur, înalta considerație a compozitorului pentru folclor, ca **temelie** a întregii culturi muzicale românești, însă aici **altceva** contează. În mediul românesc s-a format o mentalitate conform căreia folclorul nu mai trebuie cultivat de către compozitori, deoarece ar fi ceva perfect în sine; am auzit acest lucru în România de mai multe ori și la cel mai înalt nivel. De exemplu, în legătură cu *Dacofonia Nr. 1* – pentru nai, țambal, taragot și orchestră – mi s-a dat de înțeles că pentru interpretării la aceste instrumente nu e nevoie să mai compunem muzică: „dânșii trebuie lăsați să cânte așa cum obișnuiesc ei, dânșii sunt un fenomen perfect în sine” (numai nu mi s-a spus direct că *Dacofonia* nu-și are rostul). La această mentalitate mă refer când afirm că folclorul nu poate fi considerat desăvârșit, și e ușor de înțeles de ce: românul anonim nu a fost făcut „cu patru urechi”, să audă mai mult decât alții, și produsul lui de artizanat nu este nici mai bun, nici mai rău decât al altor popoare. În calitate de compozitor, preocupat permanent de ancestralitatea românească, îmi permit să afirm că de la mostra folclorică și până la muzica clasică/cultă este cale lungă și lucrătură multă. Muzica clasică e rezultatul unei gândiri muzicale de tip **complex**, ce lipsește cu desăvârșire la nivelul anonimatului.

Într-o ordine inversă de idei, folclorul este totalmente desconsiderat la noi, tratat ca fiind ceva compromis, ajuns de pomină. În România, despre orice lucrătură prost întocmită, rău concepută, poți auzi spunându-se disprețuitor: „aceasta este folclor”, adică sub orice nivel valoric.

Lăsând la o parte exagerările de orice fel, să cercetăm fenomenul în esență.

Creația poporală și folclorul propriu-zis sunt două noțiuni cu volum semantic diferit, care în spațiul românesc se pare că au fost confundate. „Noțiunea de muzică poporală este mai largă decât folclorul propriu-zis, deoarece include și muzica orală **profesionistă**”⁵⁴. Prima noțiune (*creația poporală*), de origine românească, a fost utilizată de înaintașii noștri Russo, Alecsandri, Musicescu ș. a. A doua, de care ne folosim noi, contemporanii, este de proveniență engleză, derivând din *folk* = popor și *lore* = știință, înțelepciunea poporului (vezi Dicționar de Termeni Muzicali, de exemplu). Reamintirea acestui fapt nu are nimic comun cu alfabetizarea ori didacticismul, ceea ce se va vedea imediat.

Așadar, să analizăm relația „compozitorul și folclorul” prin prisma înțelesului de „știință, înțelepciunea poporului”; de altfel este o sintagmă care a făcut obiectul multor simpozioane științifice, mese rotunde ori simple interviuri. Pentru a înțelege corect

⁵¹ George Enescu – *Interviuri*, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1991, volumul II, p. 7.

⁵² George Enescu – *Interviuri*, Editura Muzicală, București, 1988, volumul I, p. 150.

⁵³ George Enescu – *Interviuri*, volumul II, *op. cit.*, p. 245.

⁵⁴ И. Земцовский (I. Zemțovski) – *op. cit.*, volumul 3, coloana 889.

sintagma (**relația!**) *compozitorul și folclorul*, trebuie să răspundem **cinstit** și **principal** la două întrebări⁵⁵:

1. Compozitorii sunt și ei parte din popor (?) ori se situează în afara acestei categorii? Fără a ironiza răspund: sigur că **sunt**, întrucât altfel ar mai putea fi considerați doar ca fiind din lumea necuvântătoarelor, ceea ce este nu numai absurd, ci și imposibil.

2. Producția compozitorilor, cu toată știința și înțelepciunea ei intrinsecă, trebuie să fie sau nu un bun spiritual făcut pentru popor? Din nou răspund fără a ironiza: **da, pentru popor** – că doar nu o fi pentru dobitoace, deoarece numai aceste ființe mai există în lumea celor însuflețite.

În legătură cu întrebările date, mi se pare relevant ceea ce afirmă Hannes Alfven, laureat al Premiului „Nobel”: „Repet poate obsesiv acest «pentru oameni», deoarece celebritatea ca act de creație nu poate exista în afara societății umane! După cum nu cred că are drept la existență ideea emisă de false valori – mai cu seamă din domeniul creației cultural-artistice, dar și din cel al științei –, după care ei ar fi oameni cu totul deosebiți, dar neînțeleși de actuala generație. Este un fals în gândire, care derivă dintr-un fals din realitate.”⁵⁶

E clar că un compozitor face, și trebuie să facă, o muzică superioară anonimilor, însă oricât de cultă ar fi ea – chiar și atunci când se adresează doar elitei poporului –, această muzică trebuie să se încadreze în coordonatele etico-estetice ale *științei poporului*, coordonate pe care le poate doar aprofunda și continua, nu însă ignora sau neglija, dacă vrea să se numească românească; altfel categoria „muzica cultă românească” rămâne o noțiune fără acoperire. Cred că un popor ori o țară în care nu mai interesează pe nimeni înțelepciunea comunității (citește: folclorul), nu mai pot fi numite nici țară, nici popor⁵⁷.

Nu am intenționat să jignesc pe nimeni, consemnând această stare de fapt. Înțeleg că e jenant să ți se pună asemenea întrebări, și încă să mai trebuiască să răspunzi cinstit la ele. Dacă în întrebările de mai sus există ceva cu adevărat jenant, aceasta e realitatea reflectată de ele, realitate care într-o lume normal întocmită nu ar trebui să aibă ce căuta.

Deoarece folclorul reprezintă înțelepciunea poporului, el este și al compozitorilor (pentru că și ei fac parte din popor), iar dacă nu este și al lor, atunci chestiunea cu folclorul, ca „știință a poporului”, trebuie considerată drept o demagogie a acelor compozitori, muzicologi și etnomuzicologi care au promovat-o, iar aceasta deja ar

⁵⁵ În știința Logicii asemenea întrebări sunt considerate a fi „/.../ în formă tare, deoarece au doar câte un singur răspuns corect și totodată exhaustiv”, ceea ce le face deosebit de edificatoare. *Формальная логика (Logica formală)* – op. cit., p. 48.

⁵⁶ Hannes Alfven – *Eficiența pentru oameni*, în: *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?*, op. cit., pp. 26-27.

⁵⁷ Se consideră că ideile din acest alineat ar fi proletcultiste; nu este adevărat. Proletcultismul „/.../ respingea întreaga moștenire culturală a trecutului” (*DEX*) și, în acest sens, reprezenta un fenomen **diametral opus** conceptului de *folklore* ca *știință a poporului*. Apărut în Uniunea Sovietică, proletcultismul își propunea chiar să **substituiască folclorul** (cu cântece revoluționare și „patriotice”), pe când conceptul de *folklore* a apărut în Anglia și s-a generalizat în toată lumea.

însemna o jignire adusă comunității popoarelor lumii de către un grup socio-profesional, ceea ce ar fi deosebit de grav.

La vremea sa, Mihail Ivanovici Glinka a spus o frază devenită celebră: „Музыку создает народ, – мы, композиторы, ее лишь аранжируем.”⁵⁸, „muzica o creează poporul, iar noi suntem compozitori doar pentru a o aranja”. Am tradus acest citat astfel încât să fie traductibil și jocul de cuvinte din limba rusă, pe care îl folosesc unii mucaliți: „muzica o creează poporul, iar noi suntem compozitori”. Reiese că, punând punctul aici, respectivii nu glumesc, ci doar fac o precizare de principiu?! (...)

În mod analog să analizăm sintagma „folclorul și muzica românească cultă”, noțiuni care, în uzul muzicologic, se folosesc de cele mai multe ori în relație de opoziție. Dacă am formula ca înaintașii noștri: „muzica poporală a românilor și muzica lor clasică”, e de la sine înțeles că este vorba despre două compartimente ale aceleiași culturi românești, ce nu se deosebesc decât prin gradul lor de elevare și complexitate de gândire muzicală. Însă începând cu secolul al XX-lea, noțiunea „muzica poporală românească” a fost substituită prin cea de „folklore”, și fiindcă termenul este dintr-o limbă străină nouă, neînțelegându-i sensul originar, nu am mai înțeles corect raportul dintre muzica poporală și cea clasică românească. Aceasta a facilitat, într-o anumită măsură, substituirea compartimentului clasic al muzicii noastre prin muzica de filiație cosmopolită, ca altă muzică.

Indicând trăsăturile esențiale ale folclorului, același Dicționar de Termeni Muzicali menționează caracterul lui colectiv, anonim, oral, accentuat tradițional și sincretic. Desigur, sunt criterii esențiale, însă ele nu acoperă integral înțelepciunea poporală românească. Anumite fenomene ale folclorului muzical românesc nu se încadrează în acești parametri, precum se va vedea în capitolul următor. Patrimoniul nostru cultural ce corespunde criteriilor mai sus menționate reprezintă doar creația anonimilor tradiției românești. Cine sunt ei? **Anonimii tradiției orale românești sunt toți purtătorii acestei culturi, care nu au profesat-o ca meserie**; practic, toți cei care au moștenit prin nativitate harul muzicii, împreună cu **genele culturale ale strămoșilor**. Partea lor de contribuție reprezintă temelia culturii muzicale românești ca entitate organică, integră. Aici procesul de concepere și finisare este total intuitiv, iar frumusețea valorilor artistice – adesea uluitoare prin spontaneitatea și simplitatea ei. Totodată, estetic, această parte a culturii noastre viețuiește și se perpetuează la modul elementar, ca gen, formă și gândire muzicală.

Evaluând împlinirile, dar și neîmplinirile, firești la această etapă a devenirii culturii noastre, putem constata că:

- genurile muzicale autohtone sunt pregnante, cu formule intonaționale și metro-ritmice concise, ca rezultat al unei lucrături și finisări colective seculare. Genuistica

⁵⁸ *Apud* Евгений Назайкинский – Логика музыкальной композиции (Evgheni Nazaikinski – *Logica compoziției muzicale*), Издательство Музыка, Москва, 1982, p. 75.

românească la acest compartiment alcătuiește o mare diversitate de specii și se manifestă viguros, însă la modul brut, neelevat – preponderente sunt genurile vocale, în mediul rural;

- formele muzicale sunt compacte și de mare capacitate, însă totodată nedezvoltate și rudimentare – predilecte sunt proporțiile mici;

- logica muzicală, propriu-zis componistică, lipsește aici ca factor de organizare temporală a discursului muzical – procesul de devenire a formei se produce în întregime intuitiv;

- gândirea, preponderent monodică, marchează și ea caracterul rudimentar al muzicii în anonimatul acestei tradiții, însă monodia nu este un „dat” specific folclorului românesc în întregime, precum s-a afirmat deseori – aceasta reprezintă doar gândirea muzicală a anonimilor, ca primă etapă în devenirea culturii întregi, această fază fiind caracteristică și pentru destinul altor culturi. La nivelul profesioniștilor tradiției orale, ea este depășită printr-o practicare sistematică a muzicii, iar la nivel general – prin școlarizarea la instituțiile de învățământ specializat.

Pe parcursul veacurilor, în acest compartiment al culturii noastre s-a constituit **fondul național de gene culturale românești**, care, fenomenologic, se traduc prin formule intonaționale, modale și metro-ritmice concrete, precum și printr-un anumit **algoritm** sau mod specific de structurare a discursului muzical. Aici s-a constituit acel zăcământ prețios ce poate, și trebuie, să reprezinte materialul de construcție pentru întreaga cultură muzicală românească organică. Stabilizarea este factorul ce domnește imperativ la acest nivel, asigurând permanența și statornicia tradiției.

Ceea ce am scris în acest capitol despre anonimat este suficient pentru concepția studiului de față. De aceea, voi încheia aici, iar pentru cei interesați de această materie, fac trimitere la cercetările fundamentale ale lui Constantin Brăiloiu, Béla Bartók și Tiberiu Alexandru, care au investigat anonimatul tradiției românești suficient de profund și complex.

8. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI

Sintagma *Arta profesioniștilor tradiției orale românești* este introdusă pentru prima dată în uzul muzicologic românesc și, ca orice cercetare cu caracter de pionierat, obligă la o abordare largă și o argumentare detaliată.

Nu am intenționat să mă implic vreodată în problemele componisticii, muzicologiei sau folcloristicii românești, considerând că nu e corect să vii „cu propria religie în altă biserică”. Însă în cei zece ani de când lucrez în România, în calitate de cadru didactic, am fost implicat, și tocmai în problematica acestui capitol. Uneori sub formă de reproșuri, alteori de simple atenționări, mi s-a spus că:

- în România nu se compune folclor;
- în România se consideră o blasfemie să compui folclor;
- în România nu există folclor profesionist;
- asemenea fenomen artistic există doar în Republica Moldova.

Aceste afirmații corespund conceptului etnomuzicologic românesc, și chiar dacă au fost menționate doar verbal, se regăsesc consemnate (în diferite formule) și în scrieri muzicologice. Aici îmi revine povara de a deschide acest subiect poate nu atât controversat, cât ignorat și – greu de înțeles de ce – abandonat până la această oră.

După cum am văzut, folclorul este (considerat) anonim, accentuat tradițional, colectiv și oral. În folclorul muzical românesc însă există fenomene artistice care nu se încadrează total în acești parametri estetici, depășindu-i. Totodată, ele nu se încadrează nici în școala de compoziție, deoarece nu întrunesc datele necesare pentru aceasta. Să luăm cazul lui Grigoraș Dinicu, de exemplu (și al altor muzicieni de această factură), și piesele de mare popularitate: *Hora staccato*, *Hora spiccato*, *Hora Mărțișorului*, *Hora șapte scări*, *Hora furtunii* și *Ciocârlia* – încercând a le raporta la criteriile mai sus menționate ale folclorului. Așadar:

1. Grigoraș Dinicu a fost – sau nu – un anonim?

Unii vor afirma că da, a fost un anonim, găsind că în piesele sale nu există travaliu cu soluții atât de personale și complexe, încât să-l poată delimita de anonim, iar în materie de acompaniament, în piesele lui sunt utilizate cele mai simple elemente: timpul metric al basului, contratimpul armonic al braciului și țiitura de țambal.

Alții ar putea reproșa, spunând că nu a fost un anonim, după cum scrie Viorel Cosma: „Grigoraș Dinicu trebuie să fie scos din anonimul lăutarilor de ieri și așezat de muzicologii contemporani la locul de cinste pe care îl merită cu prisosință”⁵⁹. Într-adevăr, în

⁵⁹ Viorel Cosma – *op. cit.*, p. 223. Același lucru afirmă și George Breazu: „Petrea Crețu-Solcanu, Ochialbi, Cristache Ciolac, Grigoraș Dinicu /.../ Ei nu sunt anonimi; prin ei devine anonim chiar un nume ca Flechtenmacher”. George Breazu – *Pagini din istoria muzicii românești*, volumul I, Editura Muzicală a

Hora Mărțișorului (ex. 1), Grigoraș Dinicu realizează un travaliu expozițional coerent și o imagine muzicală pregnantă. Ritmica de șaisprezecimi egale, într-un *tempo* rapid de *perpetuum mobile*, susținută prin acompaniamentul de timp-contratimp egal „ca ceasul”, îi conferă un caracter tonic și exuberant. „Rostogolirile” melodice, plastic arcuite, din partea întâi (reperul 1), precum și trăsătura de arcuș deosebit de activă (*spiccatissimo*), reprezintă un proces sonor **activ**, ca tot ce clocotește de viață (zborul albinelor din floare în floare, de exemplu). Avântul ascendent din partea a doua (reperul 2), în *La* major cu treptele a doua și a patra ridicate, finalizează în registrul acut al viorii unde coarda *mi* are un timbru luminos, de culoarea seninului imaculat. Toate aceste date fenomenologice ne produc aceeași bucurie pe care ne-o aduce primăvara când ne împodobește privirea cu seninul cerului care numai primăvara poate fi atât de înalt. Semantica respectivă, perfect adecvată titlului lucrării, precum și nivelul tehnic avansat, fac din *Hora Mărțișorului* o piesă mai aproape de muzica clasică (cultă) decât de cea a anonimilor tradiției orale românești.

Un argument în plus că lucrările lui Grigoraș Dinicu depășesc anonimatul îl constituie și *Hora spiccato*. Toate aranjamentele acestei piese reproduc (mai mult sau mai puțin fidel) un travaliu ce nu se încadrează în formulele tradiționale de acompaniament.⁶⁰

Ex. 4 Grigoraș Dinicu – *Hora spiccato*

aranjament de Gheorghe Șevcișin

The musical score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Nai, Clarinetti in B1, 2, Clarinetto in A, Accordeon, Țambal, Violino solo, Violini I, Violini II, Viola (scordatura: SI, MI, LA, RE), Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and triplets, with dynamic markings like pizz. and arco.

Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1966, p. 179.

⁶⁰ Din economie de spațiu, nu reproduc aici și a doua expunere a *Horei spiccato*, care nu este o simplă repetare *da capo al fine* (ca de obicei), ci reprezintă un travaliu orchestral nou.

1

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Ṫamb.

V-no solo

V-ni I
pizz.

V-ni II
pizz.

V-la
pizz.

V.c.
pizz.

C.b.

2

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Ṫamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II
div.

V-la

V.c.

C.b.

5 6

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Acc.

Țamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

arco

Gm

Dm

Gm

Fdim.7

A7

Dm

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Acc.

Țamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Dm

7

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Acc.

Ṭamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

8

Nai

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Acc.

Ṭamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

9

Glissando

Nai

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Acc.

Ṭamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

Nai

Cl. in B
1, 2

Cl. in A

Acc.

Ṭamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

Nai

Cl. in B

Cl. in A

Acc.

Tamb.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

În problema dată e mai puțin important dacă acest travaliu îi aparține sau nu lui Dinicu, deoarece orchestrațiile respective sunt realizate tot de către profesioniști ai tradiției orale românești.

În aceeași ordine de idei, *Hora șapte scări* reprezintă un discurs melodic cu elemente dezvoltătoare (reperul 2), în care rudimente ale gândirii muzicale – secvențele – se doresc a fi factor de organizare a discursului,⁶¹ iar *Hora furtunii* aduce și un element de descriptivism muzical, adecvat imaginii enunțate în titlu.

Ex. 5 *Hora șapte scări*

Violino

⁶¹ *Hora șapte scări* are o pregnantă tentă orientală.

Musical score for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp). The score consists of ten staves. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, trills (tr), slurs, and dynamic markings like accents (>) and hairpins (wavy lines). Circled numbers 2, 3, 4, and 5 indicate specific measures or groups of measures. The piece concludes with a repeat sign and a final measure marked with a '2'.

Ex. 6 Grigoraș Dinicu – *Hora furtunii*

Violino



Violino musical score in G major, 2/4 time. The score consists of 10 staves. It begins with a first ending marked with a circled '1'. The second staff continues the melody. The third staff starts a second ending marked with a circled '2' and includes trills (tr). The fourth staff concludes the second ending with a 'Fine' marking and a third ending marked with a circled '3'. The fifth staff begins a series of triplets (3) and trills (tr). The sixth staff continues the triplet pattern. The seventh staff continues the triplet pattern. The eighth staff continues the triplet pattern. The ninth staff continues the triplet pattern. The tenth staff concludes with a 'D.C. al Fine' marking and a trill (tr).

* Trioletele de şaisprezecimi se cânta ca ♫♫

Menționez că dezvoltarea, ca element de devenire a formei, precum și descriptivismul, ca element de imagine muzicală, sunt atribute proprii doar gândirii componistice, și nicidecum anonimatului.

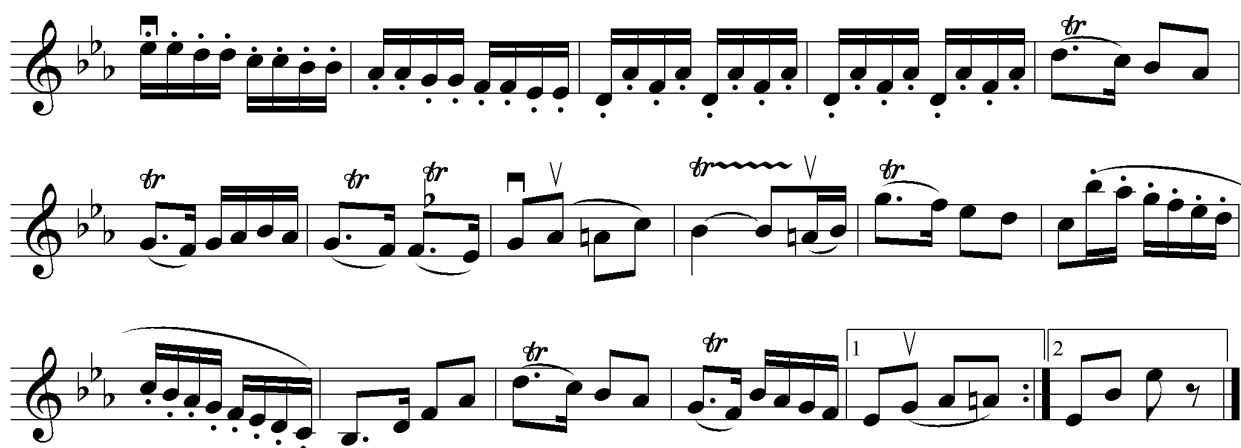
Celebra *Hora staccato* l-a delimitat totalmente pe Grigoraș Dinicu de anonim, purtându-i numele pe toate meridianele globului în interpretarea unor prestigioși violoniști de factură academică, precum Yasha Heifetz, Patricia Copacinski, Sara Chang ș.a. Pe lângă problemele de semantică și imagine muzicală, Dinicu și-a propus aici și un

scop tehnic deosebit: valorificarea unei trăsături de arcuș foarte dificile – *staccato volant* (reperul 1, măsurile 15-16).

Ex. 7 Grigoraș Dinicu – *Hora staccato*

Violino

The musical score for Violino, Example 7, Grigoraș Dinicu's *Hora staccato*, is presented in a single staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score consists of 16 measures. The notation includes various staccato markings, trills, and slurs. Circled numbers 1 through 5 indicate specific technical exercises or measures of interest. The score is written on a single staff.



Din considerentele de mai sus, toată lumea i-a recunoscut paternitatea asupra piesei *Hora staccato*; numai în România ea este trecută adesea fără distincție la capitolul muzică populară.⁶²

Până aici am raportat profilul artistic al lui Grigoraș Dinicu doar la primul criteriu de determinare a folclorului, și anume la acela, conform căruia folclorul este anonim. Să-l raportăm și la celelalte:

2. Creația lui Grigoraș Dinicu este – sau nu – un fenomen tradițional **autentic**?

Unii ar putea răspunde afirmativ, deoarece nu se poate pune la îndoială autenticitatea pieselor unuia dintre cei mai mari lăutari⁶³ ai României, a cărui creație comportă integral stilistica tradiției cu care s-a identificat.

Alții în schimb ar putea afirma că e mai degrabă un fenomen **original**, adăugând chiar că Grigoraș Dinicu este creatorul unui nou model muzical tradițional românesc: piesa instrumentală concertantă, de mare virtuozitate.

3. Creația lui Grigoraș Dinicu este una cu identitate individuală, sau colectivă?

Hora staccato, de exemplu, este o piesă ce poate justifica plenar caracterul individual al procesului de creație. Ideea muzicală și scriitura lucrării poartă amprenta personalității unui mare violonist, ce a avut un *staccato* natural impecabil, pe care l-a fructificat în această piesă. *Ciocârlia*, în schimb, este creația individuală a unui necunoscut doar prin izvodire, însă prin procesul de elaborare și finisare a formei, la care și-au adus contribuția alți lăutari de această factură, a devenit desigur creație colectivă – ceea ce l-a determinat pe Tiberiu Alexandru să afirme că *Ciocârlia* este „creație a geniului popular românesc”⁶⁴. Și, în sfârșit:

4. Aceste creații țin de tradiția orală, sau de cea scrisă?

Muzicienii de factură academică, ce nu obișnuiesc să cânte fără note, vor spune, probabil, că ea ține de tradiția scrisă, însă pentru lăutari – a căror condiție profesională

⁶² Vezi discul *Ciocârlia*, volumul I, editat la Casa de discuri *Electrecord*, care mai conține *Hora Spiccato* și *Hora furtunii* de același autor.

⁶³ În studiul de față, termenul *lăutar* nu are nimic comun cu sensul dezonorant prin care este denigrat acest cuvânt în România de astăzi; la momentul oportun voi face toate referirile de rigoare.

⁶⁴ Tiberiu Alexandru – adnotarea la discul *Grigoraș Dinicu*, editat la Casa de discuri *Electrecord*, cu numărul EPE 01491.

este oralitatea – aceste piese țin, indiscutabil, de tradiția orală. O dovedește practica interpretativă a orchestrelor de muzică populară: de exemplu, orchestra *Lăutarii* din Chișinău cântă toate aceste piese fără partitură generală și știmate.

Și atunci cititorul s-ar putea întreba, cum trebuie calificat totuși un fenomen ca Grigoraș Dinicu, pentru că nu pot fi adevărate, în același timp, lucruri ce se exclud reciproc.

Cazul lui Grigoraș Dinicu este tocmai acel fenomen artistic despre care spuneam că depășește parametrii estetici ai folclorului, dar încă nu întrunește datele ce l-ar încadra în școala românească de compoziție. Toate particularitățile creației sale, menționate mai sus, sunt doar aparent contradictorii, în realitate ele se completează, fiind aici cazul unui muzician de tip complex, pe care l-am numit **profesionist al tradiției orale românești**. Grigoraș Dinicu a putut fi și concertmaistrul orchestrei simfonice a Ministerului Instrucțiunii Publice, și violonist solist al orchestrei simfonice a Filarmonicii din București, și protagonistul celei mai faimoase formații de muzică populară a timpului său, iar toate acestea au fost posibile, deoarece s-a profesionalizat în egală măsură și în muzica europeană, de tradiție cosmopolită, și în cea populară, de filiație ancestrală românească.

Din această creionare a profilului artistic al lui Grigoraș Dinicu rezultă că: **profioniștii tradiției orale românești sunt acei purtători deosebiți ai ei, care au făcut din muzica acestei tradiții artă și, implicit, o meserie a lor, pe care au practicat-o ca profesie**. Chiar dacă nu toți s-au profesionalizat prin școlarizare, au făcut-o totuși în virtutea unei practicări sistematice a muzicii.

Sintetizând, conchidem că producția artistică a profesioniștilor este doar accentuat tradițională. În rest, ea nu se încadrează fără anumite rezerve în nici unul din parametrii folclorului expuși în Dicționarul de Termeni Muzicali. Într-adevăr, ea nu este numai orală, ci cuprinde și elemente de scris-citit; nu este nici doar colectivă, înglobând și creații cu identitate individuală, iar în virtutea acestui ultim considerent, anonimul nu mai reprezintă un criteriu de determinare pentru tot folclorul românesc. Pieseile lui Grigoraș Dinicu, precum și altele de factură similară, sunt suficient de concludente în acest sens. Prin urmare, tradiția muzicală daco-română cuprinde atât folclor anonim, cât și folclor profesionist, cu paternitate certă. Cine nesocotește această logică și realitate muzicală, ori nu înțelege corect, ori minte cu bună știință, deoarece profesioniștii tradiției orale sunt oameni „la vedere”: o parte din ei, fiind angajații centrelor de cultură, filarmonicilor de stat și Radioteleviziunii Române, au putut fi ascultați și priviți de toată lumea. Pentru a descurca o problemă atât de controversată, ar fi bine, poate, să vedem cum se prezintă lucrurile în acest domeniu și în alte culturi muzicale, întrucât creativitatea e un proces, în principiu, similar la toate popoarele lumii.

8.1. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. CORESPONDENȚE ÎN ALTE TRADIȚII ALE LUMII

Fenomenul **profesionalismului** în cadrul **tradiției orale** pare să fie unul generalizat, deoarece se întâlnește în diferite culturi ale lumii. Deosebit de relevant tratează problematica respectivă Enciclopedia Muzicală: „Profesionalismul – scrie I. Zemțovski – este propriu nu numai tradițiilor muzicale scrise, ci și celor orale /.../. Există culturi **profesioniste orale** (în principiu) **în afara folclorului**, într-o anumită măsură **contrapuse tradiției folclorice** (de exemplu, raga indiană, destgahul iranian, macamul arab). **Arta muzicală profesionistă** /.../ a apărut și **în cadrul creației populare**, ca o parte componentă organică a ei, inclusiv la popoarele ce nu au artă profesionistă deosebită de folclor, în sensul european al cuvântului /.../. Cultura muzicală contemporană a acestor popoare cuprinde trei domenii cu o structură interioară complicată: **folclorul muzical propriu-zis** (cântece populare de diferite genuri), **arta profesionistă poporală, de tradiție** (folclorică) **orală** (*kiu*-uri instrumentale și cântece) și **creația componistică contemporană, de tradiție scrisă** /.../. În acest fel noțiunea «Muzica poporală» este mai largă decât folclorul propriu-zis, întrucât include și muzica profesionistă orală (subl. T. C.)”⁶⁵.

Acest amplu citat reprezintă un concept muzicologic fundamental, ce vizează tocmai esența lucrurilor în materia care ne interesează aici. Fiind unul de sinteză și totodată de mare cuprindere geo-culturală, conceptul dat arată că profesioniștii tradiției orale sunt un fenomen artistic caracteristic pentru culturile din toate timpurile și de pretutindeni, inclusiv pentru cea românească. În acest sens, poporul nostru are toate calitățile pentru a avea și el profesioniștii tradiției sale orale. De fapt, orice domeniu de activitate omenească: artă, medicină, sport etc. poate fi compartimentat la fel, în trei nivele, deoarece pretutindeni între nivelul de mare performanță și amatorismul total există un compartiment intermediar.

Din experiența personală în cadrul Uniunii Compozitorilor sau al consiliilor artistice ale Filarmonicii, Radioteleviziunii, Ministerului Culturii din Republica Moldova (de altfel și în mediul românesc) am constatat că muzica profesioniștilor tradiției orale românești este calificată „folclor neautentic”, „pseudofolclor” sau chiar etichetată drept „surogat” și „kitsch”. Aceștia din urmă deja nu mai sunt termeni nevinovați și, precum se va vedea, au avut consecințe păgubitoare asupra muzicii românești, în ansamblu. Nu neg existența unor pseudovalori în cadrul folclorului profesionist. Totodată, țin să subliniez că

⁶⁵ И. Земцовский (I. Zemțovski) – *op. cit.*, volumul 3, col. 889.

orice fenomen cultural, precum ar fi tradiția bizantină sau cea europeană, stilul clasic sau cel romantic, își are valorile și pseudovalorile sale, în temeiul respectării sau ignorării rigorilor estetice și stilistice ale fenomenului respectiv. Același lucru e valabil și în cazul compartimentelor unei tradiții. În ordinea acestei logici, nu numai folclorul profesionist, ci și cel anonim, la fel și muzica academică românească își au valorile și falsele lor valori. De fapt, autenticul și falsul artistic, ca noțiuni estetice, pot fi concepute ca atare doar fiind raportate la compartimentul pe care îl reprezintă, pentru a constata dacă sunt sau nu respectate normele estetice în cauză. Or, producția artistică a profesioniștilor a fost raportată la folclorul anonim, și fiind diferită de acesta, a fost calificată drept pseudofolclor. Însă dintr-o raportare greșită nu poate reieși o constatare corectă, ori după cum spun și științele exacte: nu este corect să comparăm lucruri din mulțimi diferite. De aceea, calificarea artei profesioniștilor tradiției orale românești ca pseudocultură, în toată integritatea sa, este evident o eroare gravă. De remarcat însă că etichetările de mai sus: „pseudofolclor”, „surogat”, etc. sunt vehiculate de către muzicienii de factură academică, în special muzicologi și compozitori. Această stare de lucruri este consemnată în cartea *Figuri de lăutari* de Viorel Cosma: „Grigoraș Dinicu are meritul de a fi întărit prestigiul numelui de lăutar, într-o epocă în care muzicanții populari erau socotiți de lumea burgheză la periferia artei, iar în cercul «specialiștilor» ca vătămători ai folclorului”⁶⁶. Însă dacă e să consemnăm elementul contrafăcut din tradiția românească, atunci îl vom găsi cu preponderență în muzica cultă care, fiind elaborată cu artificii de gândire componistică, conține immanent artificialul, în însăși firea ei. Nu întâmplător muzica serioasă a fost calificată *muzica artificialis* („creată conform anumitor principii și reguli”⁶⁷) spre deosebire de folclor, numit *muzica naturalis* („care nu conține nimic artificial”⁶⁸).

În culturile muzicale ale lumii, profesioniștii tradiției orale reprezintă fenomene diferite, în funcție de particularitățile tradiției ai căror purtători sunt: *minnesänger* și *meistersinger* în Germania, *trubadur* și *truver* în Franța, *rapsod* în Grecia etc. În acest sens, nu mi se pare corect să numim profesioniștii tradiției orale românești *rapsozi* („Orchestra Rapsozii Botoșanilor”, de exemplu), deoarece toate izvoarele enciclopedice definesc prin această noțiune fenomenul artistic respectiv din Grecia antică. Cât privește termenul *lăutar* – indiferent de proveniența sa – el reprezintă profesionistul tradiției orale din spațiul geo-cultural românesc și nu se mai întâlnește la alte popoare.

În etnomuzicologia românească modernă însă, probabil, nu există vreo altă noțiune mai confuză decât cea de *lăutar* și, implicit, de *muzică lăutărească*, confuzia producându-se la nivelul etosului acestei muzici. Nu-i clar, prin urmare, ce este de fapt muzica lăutărească: un fenomen românesc, un fenomen țigănesc, ori unul oriental? În

⁶⁶ Viorel Cosma – *op. cit.*, p. 221.

⁶⁷ Ганс Генрих Эггебрехт – *Традиции, новаторство и универсальность музыкальных культур* (Hans Henrick Eggebrecht – *Tradițiile, inovația și universalitatea culturilor muzicale*), în: *VII Международный Музыкальный Конгресс (Al VII-lea Congres Muzical Internațional)*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁸ *Ibidem*. Aceste observații ale lui Eggebrecht se bazează pe Enciclopedia Muzicală de Walter, editată în 1732.

acest sens, concludent mi se pare studiul lui Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, în care autorul constată că s-au făcut: 1. „/.../ cercetări speciale în domeniul muzicii orientale”; 2. „/.../ cercetări asupra muzicii ȝiganilor din România”, afirmând în concluzie că lucrarea constituie: 3. „/.../ un capitol important din istoria folclorului muzical românesc”⁶⁹.

După cum se afirmă în mai multe izvoare, termeni ca *muzica lăutărească* ori *muzica de mahala* fac parte dintr-o noțiune consacrată mai amplă, anume *folclorul orășenesc*. Nu înțeleg de ce nu s-ar numi lucrurile cu numele lor adevărate, ci se trec adesea fără distincție, toate sub aceeași denumire. Să vedem ce înseamnă de fapt (sau ce poate însemna) cuvântul *orășenesc*, alăturat termenului de folclor.

Sub noțiunea de *folclor orășenesc* am identificat mai multe fenomene etico-estetice distincte:

1. Folclorul orășenesc românesc (preponderent vocal), precum este și cântecul *Ionel, băiatul mamei*.

Ex. 8 *Ionel, băiatul mamei*



* Trioletele de șaisprezecimi se cântă ca ♩

Proveniența orășenească a acestui cântec n-a constituit un impediment pentru ȝaranii din Republica Moldova de a-l solicita la petrecerile lor populare de-a lungul unei jumătăți de secol (cu muzica din Clejani de astăzi nu te-ar mai fi invitat a doua oară ca lăutar la asemenea petreceri). Sistemul intonațional, precum și modul dorian din partea a doua, atestă originea românească a acestei melodii de joc, indiferent de mediul în care se cântă: orășenesc ori ȝărănesc.

⁶⁹ Gheorghe Ciobanu – *Lăutarii din Clejani*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1969, *Introducere*.

2. Muzica instrumentală românească a profesioniștilor tradiției orale, așa cum este *Sârba* din Ex. 9. Melodia părților a doua și a treia nu e altceva decât o figurare melodică a succesiunii armonice din *Capriciul Nr. 24* de Paganini, succesiune de altfel foarte des întâlnită în muzica clasică occidentală.

Ex. 9 *Sârba*

Acordeon

Nu se poate afirma că asemenea structură nu există (ca potențial armonic tonal!) și în această piesă și, prin urmare, de ce nu ar fi folosită și în muzica de tradiție românească?

3. Muzica populară țigănească din spațiul românesc, ce comportă pe de o parte trăsături care o deosebesc de cea a ȋiganilor din alte spații geo-culturale, iar pe de alta, trăsături ce o înrudesce cu muzica de tradiție românească, de exemplu, *Hora Călțunarilor*.

Ex. 10 *Hora călțunarilor*

Acordeon



Particularitățile metro-ritmice ale genului de horă sunt aici evidente, iar modul este majorul cu treptele a II-a și a VI-a coborâte – mod foarte utilizat în muzica țiganilor de pretutindeni, dar nu numai a lor. Evgheni Messner consideră că acest mod reprezintă începutul cromatizării sistemului diatonic european: „Cromatizarea majorului a început prin coborârea treptelor a II-a și a VI-a la sfârșitul secolului al XVIII-lea /.../”⁷⁰.

4. Muzica pseudoorientală, care nu are nimic comun cu tradiția muzicală a românilor și circulă cu titlu de „muzică lăutărească”⁷¹, iar în ultimul timp – cu titlu de „mane”.

Asemenea analiză a folclorului orășenesc (după criteriul de etos) nu are nimic comun cu „etnicismul” ori alte denumiri de acest fel, ci doar aduce claritate științifică.

⁷⁰ Евгений Месснер – *Основы композиции* (Evgheni Messner – *Principiile de compoziție*), Издательство Музыка, Москва, 1968, p. 29.

⁷¹ În interviul televizat *Cine își mai amintește de Gabi Luncă?*, interpreta mărturisea despre cântecele ei (compozițiile ei!) că la început nu plăceau publicului românesc, pentru că nu le simțea. De aceea era nevoită să le plaseze în recital câte unul după 3-4 cântece românești. Este o mărturie direct de la sursă, fiind cel mai elocvent argument că acest fenomen muzical nu are nimic comun cu etosul românesc.

Consider necesar să precizez că termenul *lăutar*, fiind unul românesc, nu trebuie confundat cu cel de *țigan*, tot așa și producția artistică a lăutarilor – cu muzica țigănească sau pseudoorientală, chiar dacă lăutăria a fost practică și de către minorități naționale, în special de țigani. Profesioniștii tradiției orale românești, indiferent de etnia lor, au promovat întotdeauna cultul românismului muzical, numai că la un nivel superior anonimului. Țiganii în schimb – care își au și ei profesioniștii lor de altfel foarte buni – au cântat, desigur, și muzica românească (într-o manieră proprie sensibilității lor), și pe cea țigănească propriu-zisă. Însă în ultimul timp, în mediul românesc a apărut un soi de muzică pe care nu o putem numi nici românească, nici țigănească, și care reprezintă un reziduu sonor, venit de nicăieri, pentru că este în limba română și deci se produce chiar în România. Fiind multiplicat în mii de *C.D.*-uri și casete, actualmente cu titlu de *manele*, acest fenomen poluează astăzi viața culturală românească mai mult ca oricând. Studiile muzicologice menționează că în perioada otomană ni l-au adus turcii, odată cu meterhanelele, dar mă întreb, acum la începutul mileniului al III-lea cine ni-l aduce? Poate că cei care ar putea să se simtă jigniți, în primul rând, de asemenea „muzică” sunt înșiși țiganii sau orientalii. Promovarea muzicii pseudoorientale, la noi, nu are nimic comun nici cu valorile democrației, nici cu libertatea conștiinței, nici cu pluralismul preferințelor estetice; ea se numește **degradarea societății românești prin intermediul audiovizualului**, și nu înțeleg de ce corpurile profesionale ale instituțiilor din învățământul artistic – cei mai în măsură să înțeleagă corect această situație – nu iau atitudine? De ce factorii de decizie, Uniunea Compozitorilor și Ministerul Culturii, nu se implică într-o problemă cu atâtea consecințe negative pentru societatea românească? Pot să spun doar că dacă ei înșiși nu o comit, atunci o admit, ceea ce nu este mai puțin grav.

La cea de a XIII-a ediție a festivalului *Cerbul de Aur*, orchestra *Lăutarii* din Chișinău a prezentat un recital de cinci ore, intitulat *Cântecele românilor*. Acestea au fost cântecele copilăriei mele, care nu sunt nici orientale, nici țigănești, ci sunt românești, și e normal să mă întreb: cum vor fi cântecele nepoților mei? Ce va cuprinde peste 50 de ani recitalul *Cântecele românilor*? E clar că în prezent are loc o masivă substituie a muzicii populare românești prin ceea ce se numește astăzi „manele” (altădată se numeau altfel; am scris deja), dar despre substituie va fi vorba în alt capitol. Genul respectiv de muzică nu face obiectul cercetării de față, iar dacă m-am referit la el, am făcut-o numai pentru a-mi exprima regretul că sintagma *muzica lăutărească* a ajuns să fie folosită pentru a defini un soi de muzică, de care ai senzația că te spurci ascultând-o.

8.2. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. LĂUTARI

Pentru un muzician român termenul *lăutar* este (și trebuie să fie) un cuvânt din rândul celor alese; el nu are nimic din sensul peiorativ ce i se atribuie în România de după 1989. Însă etnomuzicologia românească modernă identifică muzica lăutărească cu fenomene precum muzica țigănească ori cea **pseudoorientală**, fapt ce nu corespunde adevărului.⁷² (Doar din acest considerent abordez subiectul dat, nu și din cel etnic; ultimul, în general, nu face obiectul acestei cercetări.) Asemenea confuzie, indirectă, se întâlnește în amintita carte *Lăutarii din Clejani* de Gheorghe Ciobanu, atunci când autorul afirmă că lipsa „/.../ unui studiu temeinic asupra repertoriului și stilului de interpretare ale lăutarilor s-a putut constata nu numai la români, ci și la alte popoare /.../”. Dar am menționat deja că termenul *lăutar* nu se mai întâlnește la alte popoare; el a intrat în etnomuzicologia universală cu sensul de muzicant popular profesionist din spațiul românesc (o menționează și Enciclopedia Muzicală: „LĂUTAR – denumire a muzicantului popular profesionist, răspândită în Moldova și România”⁷³).

Aceeași confuzie se întâlnește și în Dicționarul de Termeni Muzicali: „Recrutați într-o proporție de 80% din populația țigănească, lăutarii se întâlnesc în Peninsula Balcanică dar mai ales în Ungaria și România”. Repet, lăutarii sunt un fenomen românesc; în alte țări, profesioniștii tradiției orale se numesc altfel (vezi capitolul 7. *Anonimatul tradiției orale românești*), însă țigani există în toată Peninsula Balcanică, inclusiv Ungaria. Prin urmare, noțiunea de lăutar, specifică spațiului românesc, în dicționar se identifică cu aceea de țigan din țările menționate, ceea ce este un neadevăr.

Restul lumii tratează problema în alți termeni. Așa bunăoară, postul francez de televiziune *Mezzo* transmitea la 30 aprilie, anul 2003, ora 08.30 un program cu *Budapest gipsy symphony orchestra* (Orchestra simfonică de țigani din Budapesta), iar programele TV din Republica Moldova tipăreau evenimentul respectiv sub titlul Будапештский симфонический оркестр – 100 цыганских скрипок, ceea ce în limba română se traduce prin *Orchestra simfonică din Budapesta – 100 de viori țigănești*.

Termenul *lăutar* a ajuns chiar și în peninsula iberică. Astăzi, în România, *Melodii țigănești* de Pablo Sarasate sunt numite *Melodii lăutărești*, ceea ce nu mai poate fi considerat drept o eroare, ci o identificare directă a muzicii țigănești cu cea lăutărească. Se știe însă că la Filarmonica din Chișinău a existat Orchestra de muzică populară

⁷² Muzica **orientală** reprezintă alt fenomen cultural.

⁷³ Борис Котляров – *Лэутар* (Boris Kotlearov – articolul *Lăutar*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 3, coloana 351.

Lăutarii, iar în paralel cu aceasta a ființat și Ansamblul *Țigării* – două formații cu profiluri diferite. Formația *Lăutarii* era (și este) o orchestră de muzică populară românească, iar ansamblul *Țigării* avea în repertoriu muzică țigănească: atât din spațiul românesc, cât și de pretutindeni. Republica Moldova nu reprezintă nici pe departe unica zonă cu asemenea situație, deoarece țigani există în toată lumea, în schimb România pare să fie unica țară în care profesioniștii tradiției orale – lăutarii – sunt identificați cu țigării, lucru foarte ciudat pentru un român din afara granițelor țării. Și pentru ca să nu rămân doar la nivelul afirmațiilor nedemonstrate (într-un punct atât de sensibil), voi face trimitere la două exemple antologice:

În interviurile sale, George Enescu spunea: „/.../ țiganilor să le mulțumim că ne-au păstrat muzica, această comoară ce abia acum o prețuim; numai dînșii ne-au dezgropat-o și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfântă ce o au pentru ce le e mai scump pe lume: cîntecul!”⁷⁴ Viorel Cosma a preluat integral acest citat, drept *motto* pentru cartea sa *Figuri de lăutari*, ceea ce direcționează într-un anumit fel gândirea cititorului, însă a omis cuvântul „țiganilor”, astfel încât, după lectura acestei cărți nici nu știi ce să crezi: cei zece lăutari din cartea respectivă au fost toți țigani?!

Dar să revenim la Dicționarul de Termeni Muzicali, care la capitolul *Lăutar* continuă: „/.../ celelalte procente îl (sic!) constituie lăutarii țărani”. Deci 80% din lăutarii din România sunt evaluați după criteriul **etnic**, fiind calificați **țigani**, iar ceilalți sunt evaluați după criteriul **social**, de clasă, fiind calificați **țărani**. Corect ar fi fost ca ultimii să fie numiți **români** – tot după criteriul etnic –, respectându-se astfel unitatea criteriului de evaluare pentru lucrurile din aceeași mulțime, ori cum recomandă Logica (reamintesc): „Pe aceeași treaptă, fundamentul clasificării trebuie să fie unic”⁷⁵ (altfel clasificarea din Dicționarul de Termeni Muzicali îmi amintește de ordinul maiorului din armata sovietică: „Săpați de la gard și până deseară”). Și aici nu am în vedere doar Dicționarul de Termeni Muzicali. Citind pasajul referitor la cele 80% de lăutari țigani, am gândit: firește că celelalte 20% sunt români, și am început să caut o carte despre aceștia. Zadarnic însă. În România nu există nici un studiu despre **lăutarii români**, ceea ce nu mi se pare normal într-o țară cu cel puțin două milenii de muzică. Și întrucât obiectul cercetării de față, în ultimă instanță, îl reprezintă creația mea, mă întreb: eu, când treceam prin faza de profesionist al tradiției orale românești, unde m-aș fi putut regăsi în acest sistem de gândire etnomuzicologică(?), pentru că nu eram nici minoritar ca etnic, și nici țăran ca profesie.

Faptul că o minoritate națională din România – țigării – se regăsește atât de complet în acest sistem de gândire muzicologică este bine. Ar fi încă mai bine ca în sistemul respectiv să se poată regăsi orice minoritate din România, pentru că nu există popoare dăruite cu harul frumosului și popoare private de acest har; așa ceva există doar la nivel de indivizi. Ceea ce este nu numai rău, ci și inadmisibil e faptul că un român, în

⁷⁴ George Enescu – *Interviuri*, volumul II, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁵ Petre Bieltz – *op. cit.*, p. 32.

propria sa țară, nu se poate regăsi în acest sistem de gândire etnomuzicologică, cu toate că are și el dreptul să fie omniprezent în lumea muzicii. Orice sistem de gândire trebuie să corespundă realității. Să admitem că sistemul etnomuzicologic românesc corespunde realității – atunci ce fel de realitate **românească** este aceasta?

Așadar, e vorba despre erori mai mult decât evidente și cu grave consecințe, întrucât conform lor s-ar putea crede că România este o țară în care arta profesioniștilor tradiției orale a fost făcută doar de către țigani, ceea ce este un fals. Mărturie stă însăși **tradiția muzicală a românilor** și muzica poporală edificată în baza ei, indiferent de etnia celor care au promovat-o. **Datorită tradiției românești, această muzică reprezintă astăzi un fenomen artistic inconfundabil în toată lumea.** Însă dacă lucrurile vor continua ca după 1989 înapoi, atunci, într-un timp destul de scurt, se va orientaliza tot ce a mai rămas melos românesc pe acest pământ; pentru că muzica nu-i pictură, să-ți întorci ochii de la ea dacă îți displace. Principiul fizic de propagare a sunetului în spațiu și, implicit, de comunicare sonoră, e de așa natură încât muzica se face auzită în mod involuntar și lasă urme în psihicul individului.

8.3. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. SUBSTITUIREA PRIN PSEUDO-MANELE

Fenomenul despre care scriu aici trebuie calificat drept o substituie masivă a tradiției muzicale românești, la primul ei compartiment – folclorul, ceea ce înseamnă, de fapt, desființarea tradiției românești, întrucât îi afectează însăși temelia. Basarabenilor le este cunoscută această situație, deoarece ei au fost deznaționalizați prin intermediul limbii ruse și prin cântece de factura celor ale Ludmillei Zâkina, care se difuzau în toate locurile publice, așa cum actualmente în România, în orice local ori loc public, se difuzează în mod exclusiv numai muzică pseudoorientală, cu deosebirea că ale Ludmillei Zâkina nu aveau nimic indecent și (de ce n-am recunoaște?) erau chiar frumoase.

Pseudo-*manelele* ce se produc astăzi în România nu au nimic comun cu cântecul liric, de dragoste, care la turci se numește *manea*, și pe care îl are orice popor, dar cu altă denumire de gen. Cine a urmărit măcar o dată un recital de *manele* la televiziunea de la Ankara a putut observa vestimentația și comportamentul decent al interpreților, componența cultă a orchestrei, și chiar dacă nu a înțeles cuvântul poetic, și-a dat seama că este vorba despre un anumit nivel artistic. Recitalul pe care s-a întâmplat să-l urmăresc eu se producea într-o sală luxuriantă, dar sobră, unde erau prezente personalități de primă dimensiune ale statului turc. De aceea subliniez că urâciunea sonoră ce se promovează astăzi în România, în toate localurile publice (și nu numai), nu are nimic comun cu *manelele* turcești; să nu încurcăm una cu alta.

Și pentru ca să nu se creadă că aș avea resentimente față de orientali, menționez că mă aflu în posesia mugamurilor simfonice ale lui Fykret Amirov, precum și a mai multor lucrări mugamice de Giavanșir Guliev – creații reprezentative pentru clasică muzicală azeră, și deoarece le prețuiesc foarte mult, le recomand cu căldură studenților, pentru că este o muzică de cea mai înaltă probitate artistică, și nu are nimic comun cu pseudo-*manelele* de la noi. În ceea ce privește muzica țiganilor din România – le-am studiat-o, le-am admirat-o, le-am cântat-o și chiar am compus muzică țigănească, din considerație pentru harul lor și spre bucuria lor artistică. Iată și acest exemplu muzical:

Ex. 11 Țigăneasca





Dacă am scris toate lucrurile de mai sus, am făcut-o doar din intenția de a le sistematiza științific, în măsura în care mi-a fost dat să le înțeleg.

8.4. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI ȘI KITSCH-UL

În muzicologia românească, profesioniștii tradiției orale românești nu au fost remarcați ca fenomen artistic cu identitate stilistică proprie și nici nu a fost conștientizată funcția lor în devenirea compartimentului superior al culturii noastre. În mod nejustificat, creația lor a fost identificată cu toate relele: de exemplu, folclorul orășenesc (așa-zis orășenesc), în sensul peiorativ al cuvântului. Aceste fenomene desigur există, avându-și propria identitate, însă din dorința de a ne debarasa de ele, nu trebuie „aruncat și pruncul, împreună cu apa din scăldătoare”. Adevărații profesioniști: Nicolae Botgros, Gheorghe Zamfir, Gheorghe Banariuc, Ovidiu Barteș, Cezar Cazanoi, Dumitru Blajin, Luca Novac, Lucreția Ciobanu, Sofia Vicoveanca, Ion Cristoreanu, Laura Lavric, Ioan Bocșa și mulți alții – chiar dacă au creat într-un mediu orășenesc, nu au orientalizat folclorul, și au promovat cel mai autentic etos românesc (țărănesc, dacă vreți), dar la o altă altitudine a sa. Drept exemplu concret, iată cântecul *Pleacă oile la munte*:

Ex. 12 *Pleacă oile la munte*

1

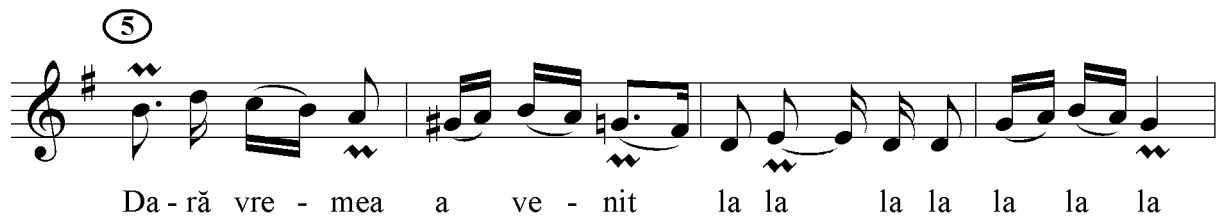
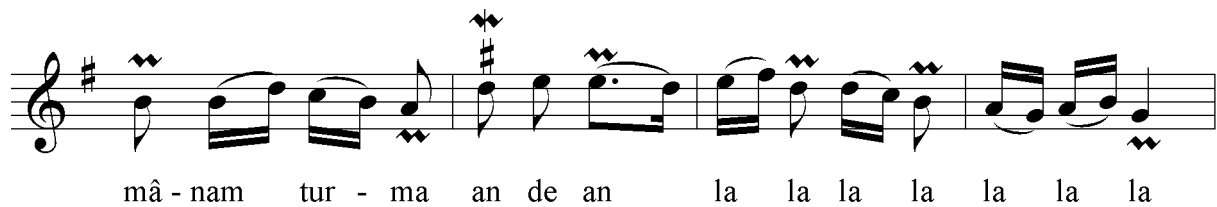
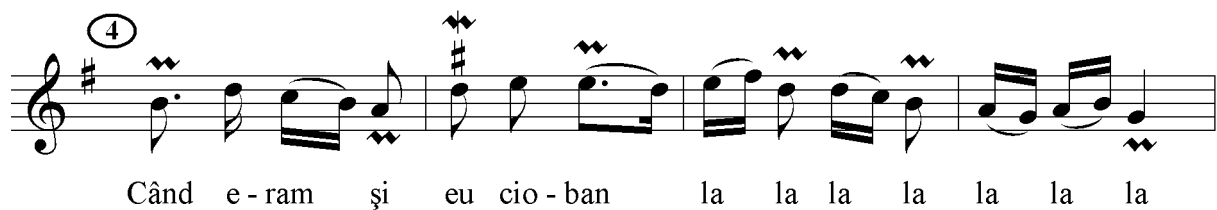
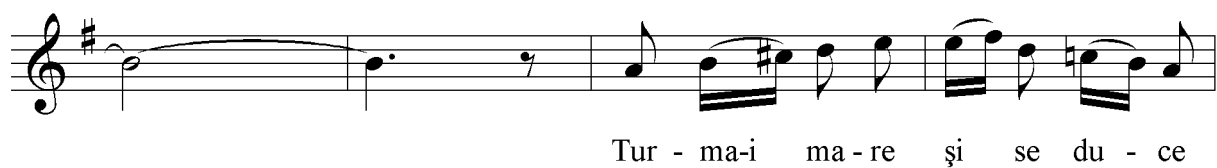
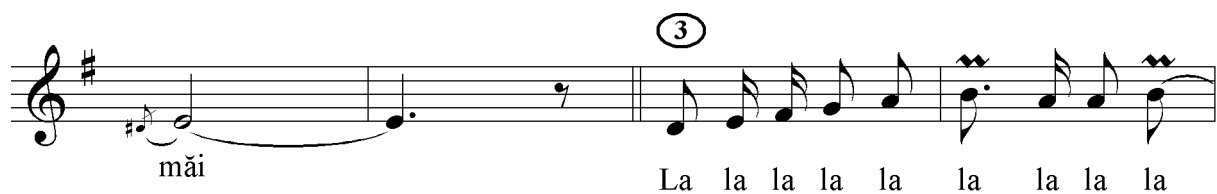
Hai hai hai hai Plea - că o - i -

le la mun - te plea - că o - i - le la mun - te măi

Cu-n ba - tal fru - mos în fru - nte măi

2

Vân - tul ba - te vă - lu - re - le și-mi a - du - ce dor și je - le



Pleacă oile la munte,
C-un batal frumos în frunte.
Vântul bate vălurile
Și-mi aduce dor și jele.
Turma-i mare și se duce,
Și eu n-o mai pot ajunge.
Când eram și eu cioban,
Mânam turma an de an.
Dară vremea a venit,
Să mă văd îmbătrânit.

De la iezer mai la vale,
Este-un țănc cu iarbă mare,
Unde cântă cucul tare.
Și se-nvârte roată-roată,
Ca băcița mea odată.

Munților, cât veți fi voi,
Vara cu ciobani și oi,
Focul nu v-o pârloli,
Și mereu frumoși veți fi.

Munților de piatră seacă,
Râdeți când zăpada pleacă,
Lăsați turmele să treacă.
Și pe soare, și pe nor,
Până la vârful cu dor.
Drum bun ciobănașilor,
Bună ziua, munților.
De s-o pune vreme mare,
Țineți turmele la poale.
Drum bun, ciobănașilor,
Ziua bună, munților.

Lucreția Ciobanu – interpretă profesionistă – mi-a mărturisit că partea ei de contribuție la crearea acestui cântec este considerabilă. Materialul poetic anonim preexistent a constituit pentru ea doar un pretext de a-și manifesta personalitatea creatoare. Păstrând cadrul etico-estetic al anonimului, Lucreția Ciobanu a continuat, a împlinit, un vers de o indiscutabilă autenticitate, pe care l-a adaptat unei melodii, inițial instrumentale, de o frumusețe irezistibilă. Avem noi oare dreptul să etichetăm această frumusețe, prin cuvinte de tipul: „pseudofolclor”, „kitsch”, „neautentic”, „surogat” doar din motivul că este lucrătura profesioniștilor, și nu a anonimilor? Cred că pentru a ne încadra în corectitudine științifică, trebuie să abordăm problema în termenii Enciclopediei Muzicale. Iată ce scrie aceasta vizavi de creativitatea poetico-muzicală la alte popoare ale lumii: „În calitate de texte poetice pentru mugamuri este utilizat gazelul poezilor clasici azeri: Nizami, Fizuli, Nesimi, Vaghifa, Sabira ș. a., precum și a poezilor contemporani: S. Vurgun, S. Rustan, M. Mușfic”⁷⁶.

Mi s-ar putea reproșa că această situație, specifică altor popoare, nu ne caracterizează. În calitate de fost președinte al Consiliului artistic al Radioteleviziunii, precum și de membru al consiliilor artistice ale Filarmonicii și Ministerului Culturii din Republica Moldova, pot infirma asemenea reproș. Mărturie stau înregistrările din Radioteleviziunea de la Chișinău: sute de cântece populare românești, de diferiți autori, compuse pe versurile lui Grigore Vieru – ca să amintesc aici doar numele celui mai mare poet contemporan din stânga Prutului. Știu din proprie experiență că tot ce este cuvânt poetic ori sunet muzical se compune, fie că e vorba de un simplu cântecel pentru

⁷⁶ А. Аббасов – *Мугам* (A. Abbasov – articolul *Mugam*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 3, coloana 719.

grădinița de copii⁷⁷, fie de *Dacofoniile Nr. 1* și 2. Toate se compun, inclusiv folclorul. Îl compun oamenii înzestrați cu har și pregătire necesară, contând mai puțin că aceștia sunt membri ai uniunilor de creație ori artiști profesioniști ai orchestrelor din filarmonici sau radioteleviziuni.

Tot din timpurile când funcționam ca președinte al Consiliului artistic al Radiodifuziunii Republicii Moldova, îmi amintesc frumoasa melodie de joc, *Hai flăcăi de peste sate*, semnată de Timofei Tregubencu, pe care ulterior am auzit-o și la Radioteleviziunea Română, în interpretarea Laurei Lavric.

Ex. 13 *Hai flăcăi de peste sate*

Piesă
orchestrală

The musical score is written for an orchestral piece in 2/4 time, key of D major. It consists of six staves of music. The first staff is marked with a circled '1' and contains a melodic line with trills. The second staff is marked with a circled '2' and contains a more complex melodic line with trills. The third staff is marked with a circled '3' and contains a melodic line with trills. The fourth staff is marked with a circled '3' and contains a melodic line with trills. The fifth staff is marked with a circled '3' and contains a melodic line with trills. The sixth staff is marked with a circled '3' and contains a melodic line with trills.

Laura Lavric nu putea să „culeagă” în dreapta Prutului versurile pentru o melodie folclorică „compusă” (!) pe malul stâng. De unde a luat dânsa aceste versuri?... Eu cred că ori le-a compus singură, ori i le-a compus cineva, deoarece asemenea lucruri nu se „coc în cuptor” și nici nu se „seamnă în pământ”, ci se compun. Acest lucru este cunoscut de orice compozitor și poet; nu înțeleg însă de ce în România aceasta se consideră o „blasfemie”? Compunerea muzicii sau poeziei de orice sorginte, inclusiv de cea românească, e un fenomen ce se numește **compoziție** (citește co(m)+poziție), adică

⁷⁷ Vezi *Albinuța*, de Grigore Vieru și Spiridon Vangheli.

poziționare (+împreună) a unor elemente (sunete muzicale ori cuvinte) în vederea alcătuirii unui mesaj artistic.

Cazul Lucreției Ciobanu și cel al Laurei Lavric nu reprezintă o excepție, ci mai degrabă confirmă o regulă. Profesioniștii tradiției orale nu sunt doar interpreți fideli ai unor creații populare: ei restaurează, continuă, finisează folclorul, iar în cazuri de dăruire nativă excepțională și pregătire profesională suficientă, acest proces poate ajunge până la creație individuală. Ca mărturie elocventă stă piesa *Ceasornicul*, preluată din repertoriul lui Grigoraș Dinicu de către profesioniști contemporani ai tradiției orale românești ca Andrei Hâncu și Efim Zubrițki. Aceștia i-au dezvoltat forma, utilizând elemente de scriitură violonistică ce împodobesc chiar și unele capricii de Paganini, iar compozitorul Valentin Doni, la nivel superior, a realizat o piesă superbă pentru vioară și orchestră pe aceeași temă. Ceea ce contează aici e dacă autorul este sau nu în cunoștință de estetica și stilistica tradiției date.

La această etapă a investigării se poate concluziona că **în arta profesioniștilor tradiției orale din țările lumii nu există anonimat** și, prin urmare, nici în spațiul geocultural românesc nu ar trebui să fie așa ceva. Ceea ce există în România, prin optica Enciclopediei Muzicale se numește **ignorarea artei profesioniștilor tradiției orale românești** de către Uniunea Compozitorilor, Ministerul Culturii, editurile de stat, instituțiile de învățământ etc.

În Republica Moldova, de exemplu, când cineva se prezenta cu o piesă de muzică populară la Radioteleviziune, era obligat să autentifice sursa de unde a cules-o. Și deoarece de multe ori asemenea piese erau compoziții proprii (cărora nu li se recunoștea acest statut), autorii lor erau nevoiți să ascundă adevărul. Era suficient să spună că le-au auzit „de la mama”, de exemplu, și piesele treceau; important era ca minciuna cu anonimatul să continue. Nu doresc să intru în amănuntele acestui subiect, însă voi preciza că el are un revers deosebit de grav, și anume: **sub paravanul anonimatului au fost promovate adesea cele mai nocive lucruri**, dintre care beția și pornografia sunt mai mult decât evidente. Cred că nimic nu a viciat mai profund societatea românească, decât cântecele de asemenea factură, îndeosebi cele de după 1989, cu titlurile cărora nu risc să compromit aceste pagini pentru exemplificare. Desigur că nimeni nu este „ușă de biserică” și nici eu nu vreau să o fac pe moralistul, însă există niște limite admisibile în tot și în toate. Să ne amintim că producția artistică a *meistersinger*-ilor de altădată se conforma „unor norme /.../ care reglementau conținutul (/.../ eventual moralizator sau patriotic) /.../”⁷⁸, dar nu în sensul de a cânta osanale conducătorului țării, acestea fiind practici moderne.

Mi s-ar putea reproșa că problematica despre reversul anonimatului nu poate face obiectul unei lucrări de doctorat. Însă întreb și eu: ce probleme mai importante poate avea muzicologia și cultura unei țări? Din câte știu, aceste foruri au fost chemate întotdeauna

⁷⁸ Alice Mavrodin – *Meistersinger*, în: Dicționar de Termeni Muzicali.

să se ocupe, în primul rând, de „ingineria” sufletului uman⁷⁹, ca ulterior să abordeze orice alte probleme: de tehnică componistică, lexic muzical etc. „Nimic nu merită mai mult studiul și grija noastră ca deprinderea de a judeca sănătos lucrurile și de a pune plăcerile noastre în senzații morale și în fapte virtuozose”⁸⁰ – scrie „cel mai mare gânditor al Antichității”⁸¹.

⁷⁹ „Căci ascultând acestea ne prefacem sufletul”. Aristotel – *Politica*, Editura Antet, Tipografia Oradea, 1996, p. 166.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 166.

⁸¹ Petre Bieltz – *op. cit.*, p. 50.

8.5. ARTA PROFESIONIȘTILOR TRADIȚIEI ORALE ROMÂNEȘTI. PERSPECTIVE POSIBILE

În cultura muzicală românească cu entitate organică, profesioniștii tradiției orale ocupă locul intermediar între anonimat și compozitorii propriu-ziși, iar creația lor reprezintă ipostaza de trecere de la muzica eminentemente anonimă, la cea individualizată pe toate planurile. Ei sunt, în majoritatea cazurilor, creatorul și interpretul în aceeași persoană, și au apărut ca fenomen artistic, odată cu scoaterea folclorului din albia funcționalității sale și aducerea lui pe scena de concert, pentru a deveni muzică de artă.

Am menționat deja că, în calitate de compozitor, folclorul anonim nu mă interesează ca „bunuri culturale căzute”, și dacă l-am investigat în studiul de față, este doar în măsura în care el poate deveni fapt de cultură. Repet acest lucru și vizavi de folclorul profesionist, ce poate depăși condiția sa, transformându-se în fapt de muzică clasică.

Despre profesionalismul muzical, noi judecăm prin prisma mentalității muzicologice europene, la care ne-am deprins să ne raportăm mereu, consemnând astfel profesionalismul doar în cadrul școlii de compoziție. Restul muzicii din spațiul românesc, situându-se în afara acestei categorii, nimerește, evident, în cadrul amatorismului de tot felul. Însă este bine să ne amintim că și Occidentul a avut profesioniștii săi de tradiție orală (trubadurii, truverii și menestrelii în Franța Medievală, *meistersingerii* și *minnesängerii* în Germania aceluiași ev etc.). Pentru conștientizarea esenței acestui profesionalism poate fi suficientă explicația pe care o dă Dicționarul de Termeni Muzicali la capitolul *meistersingeri*. Aici citim că ei „/.../ se organizau după tipicul riguros al breslelor meșteșugărești, cu o ierarhie strictă și un **sever sistem de promovare pe bază de examene** (subl. T. C.)”.

Din pasajul de mai sus se poate conchide că *meistersingerii* se școlarizau printr-un sistem de învățământ muzical (numai în învățământ se promovează pe bază de examene), prin care procesul lor de creație era oarecum direcționat. Este un lucru capital. Și deoarece comparația înlesnește cunoașterea, să încercăm aici o analogie între profesioniștii mai sus menționați și cei ai tradiției muzicale românești. Lăutarii noștri, precum se știe, au avut alt destin. Ignorarea lor de către instituțiile de decizie i-a situat în afara învățământului artistic și deci – în afara oricăror rigori estetice. Anumite norme de acest fel ar fi putut proteja folclorul nostru profesionist de influențele „orientale” nocive și de degradarea spirituală în care a ajuns adesea. Mai mult decât atât: aceste rigori, ca factor de direcționare, ar fi orientat eforturile creatoare ale lăutarilor spre compartimentul superior al muzicii românești, pe care l-ar fi îmbogățit considerabil. Dovadă e însăși

istoria muzicii, ce ne demonstrează că marile culturi⁸² ale lumii – cum sunt cea franceză și, mai ales, cea germană – s-au produs în spațiile geo-culturale în care a fost fructificat tot potențialul unor etosuri.

Începând cu marii lăutari din secolele XIX-XX, de factura lui Grigoraș Dinicu, și până la profesioniștii tradiției orale din actualitate, lăutăria nu mai este „o ocupație anexă, baza fiind /.../ munca la câmp”⁸³. Și când spun *lăutar*, în sensul de **profesionist al tradiției orale românești**, am în vedere **muzicianul complex, profesionalizat în învățământul artistic universitar și angajat în orchestrele de muzică populară ale instituțiilor de stat, precum radioteleviziunea sau filarmonicile**. În cadrul unor asemenea colective, cu statut ocupațional propriu-zis și program zilnic de repetiții, se poate atinge un mare nivel de performanță artistică. În acest mod, lăutăria ajunge să devină **arta profesioniștilor tradiției orale românești**.

Pentru conștientizarea fenomenului profesioniștilor tradiției orale, precum și a concepției generale de cultură organică cu entitate românească integră, edificatoare este analogia între muzica noastră și culturile extraeuropene, care, datorită poziției lor etno-geografice, nu s-au făcut „remorcabile” la modelele occidentale. Așa ar fi culturile popoarelor arabo-islamice, în special cele mugamice. În Dicționarul Muzical Enciclopedic citim că mugamul este un „/.../ gen al muzicii populare profesionale azere”⁸⁴. Aici muzicologia a numit lucrurile cu numele lor, folosind sintagma **muzica poporală profesionistă**. Fiind foarte exactă, sintagma dată reprezintă un concept de gândire ce pune la îndoială obligativitatea anonimatului, drept criteriu pentru determinarea folclorului în totalitate, și totodată infirmă faptul că doar anonimatul trebuie, și poate, să fie temelie pentru edificarea unei culturi naționale; iar toate acestea deja au alte conotații și consecințe pentru o școală de compoziție. Împărtășind asemenea gândire, unii compozitori din arealul mugamic au luat drept punct de plecare pentru cultura lor superioară, creația profesionistă poporală. Această direcționare estetică a finalizat prin cultivarea și academizarea⁸⁵ mugamului, transformându-l dintr-un gen brut, neelaborat, în unul elevat, clasic. Realizările componistice ale lui Fykret Amirov sau Giavanșir Guliev sunt mărturii concludente în acest sens. Distingem în ele o gândire diametral opusă față de conceptul lui Béla Bartók sau Zoltan Kodály, care și-au edificat creația în baza folclorului anonim. Realizând plenar posibilitățile intrinseci ale folclorului profesionist (cazul azerilor) ori pe ale celui anonim (cazul ungurilor), autorii mai sus menționați au devenit fondatori de școli naționale, azerii reușind chiar să dea lumii un nou gen muzical cult – *mugamul*.

⁸² „Filosofia contemporană face o deosebire între culturile «minore» și culturile «majore»”. Lucian Blaga – *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969, p. 261.

⁸³ Gheorghe Ciobanu – *op. cit.*, p. 8.

⁸⁴ Музыкальный Энциклопедический Словарь (Dicționar Muzical Enciclopedic), Москва, Советская Энциклопедия, 1991.

⁸⁵ Academic înseamnă ceea ce ține de academie, adică – *superior*.

George Enescu a intuit valoarea folclorului profesionist, pe care l-a folosit în special în rapsodiile sale, alături de cel anonim; este poate singurul lucru inedit care a mai rămas nespus pe marginea acestor lucrări ale sale. Într-adevăr, alături de *Ciocârlia*, el a mai folosit aici *Hora lui Dobrică*, *Sârba lui Pompieru*, cei menționați în titluri fiind tocmai profesioniștii de odinioară ai tradiției noastre orale. Din lucrările aceluiași Dinicu aș mai aminti *Hora Mărțișorului*, din cele *Trei dansuri românești* pentru orchestră de Teodor Rogalski, sau *Hora șapte scări*, din *Poema Română* de George Enescu.

După cum se vede, folclorul profesionist își are importanța și locul său bine determinat în structura diferitelor culturi muzicale, inclusiv cea românească. Însă în spațiul nostru, acest strat de cultură nu a fost nici evaluat ca atare, nici investigat corect și, ceea ce este cel mai important, se pare că nu i-au fost înțelese rolul și rostul în devenirea muzicii clasice românești. De aceea țin să subliniez că atât ignorarea sau marginalizarea lui, cât și absolutizarea și folosirea exclusivă a celui anonim, sunt exagerări la fel de păgubitoare pentru o cultură. Numai aprecierea la justa lor valoare și cunoașterea posibilităților de devenire în plan clasic/cult, a fiecăruia, pot duce la rezultate artistice împlinite. Într-adevăr, pentru constituirea genurilor concertante, folclorul profesionist (instrumental) are posibilități formative incomparabile, pe când pentru genurile simfonice, cu imagini muzicale robuste, largi, mai adecvată ar fi estetica folclorului anonim. Această aplicabilitate și adecvare a unei estetici sau alteia la genurile menționate mai sus este justificată pe deplin, deoarece cultul virtuozității și eleganței este incompatibil cu cel al vigoriei și forței. Cunoscând aceste lucruri în prealabil, compozitorul ar fi ghidat exact în procesul de concepere și elaborare a lucrărilor sale, fiindu-i asigurată o multitudine de soluții componistice dintre cele mai firești. Există aici un mecanism pe care dacă îl declanșezi în direcția exactă, te duce mai ușor acolo unde îți propui să ajungi.

Reluând analogia între devenirea muzicii clasice românești și a celei mugamice (academice!) azere, consider oportun să amintesc ideea cu adevărat profetică a lui Constantin Brăiloiu, care susținea că și muzica românească cultă se va constitui în propriile ei genuri superioare: „Există însă, fără îndoială, un gen muzical savant, spre deosebire de genul popular, și deci întrebarea ce preocupă revista Muzica îmi pare că este de a ști dacă cântecele și jocurile noastre naționale pot da naștere unei muzici savante – și continuă în același ton – melodiile noastre populare se împacă anevoie cu așa-zisul stil simfonic. Și apoi nu s-ar putea presupune că forma simfonică născută dintr-un spirit străin nouă și nepotrivită temperamentului nostru, ar trebui înlăturat cu desăvârșire /.../? În ce mă privește persist a crede că acea formă în care va lua ființă genul muzical superior român nu va avea nimic comun cu disciplina simfonică germană.

Încrederea mea în viitorul genului muzical **superior** românesc /.../ rămâne deci neclintită (subl. T. C.) ”⁸⁶.

⁸⁶ Constantin Brăiloiu – *op. cit.*, volumul III, p. 189.

Postulatul despre posibilitatea constituirii muzicii românești în propriile ei genuri culte se fondează pe ideea realistă că un fenomen, odată apărut, se dezvoltă de la formele sale inferioare către cele superioare. Intervine aici o consecință a legii evoluției, căreia îi sunt supuse absolut toate speciile; chiar pământul și universul. A nega acest lucru, înseamnă a ignora realitatea faptelor.

Cred că înfăptuirea în practică a acestui deziderat fundamental pe care l-a enunțat marele etnomuzicolog român, ar soluționa problema identității inconfundabile a muzicii românești în contextul universal de valori. Pentru aceasta însă, este nevoie de elaborarea unui program complex de acțiuni ce ar prevedea:

- punerea în circuitul didactic a genurilor autohtone românești – condiție, absolut necesară pentru elevarea lor;
- școlarizarea tinerilor compozitori în genurile respective;
- protejarea și instruirea profesioniștilor tradiției orale în cadrul învățământului de stat;
- direcționarea estetică și dezvoltarea creației lor în albia purei tradiții românești.

Dezideratele respective fiind înfăptuite, folclorul nostru – inclusiv cel profesionist – s-ar transforma, conform evoluției naturale a speciilor, în ipostaza sa superioară: **muzica clasică românească**. Aceasta, însumând organic acumulările creatoare ale profesioniștilor, ar fi cu siguranță preferabilă producției pe care dâșii o promovează, la fel cum austro-germanii preferă astăzi ländlerul, menuetul ori valsul elevat, clasic, considerând aceleași genuri, în formula populară, originară, drept „bunuri culturale căzute”.

În mediul cultural de la noi se afirmă adesea despre clasicismul muzical românesc că s-ar fi realizat în folclor, ceea ce, evident, este o eroare, însă trebuie să adaug că și în afara folclorului (citește: înțelepciunii populare românești), asemenea clasicism este imposibil de realizat. Scriitorii noștri clasici au limpezit cu mult timp în urmă acest adevăr, cu referire la poezia românească. Garabet Ibrăileanu scria: „/.../ poezia cultă nu e altceva decât evoluția poeziei populare. Am văzut că forma poeziei culte e perfecționarea celei populare. Dar aceasta nu înseamnă altceva decât că însăși poezia cultă este o evoluție a celei populare”⁸⁷. Acest adevăr fundamental este valabil și pentru muzica tradiției românești. De aceea, clasicismul nostru muzical s-ar putea constitui doar prin cultura cu entitate românească organică, reprezentată de sinteza celor trei ipostaze ale sale: anonimatul, arta profesioniștilor tradiției orale și școala națională de compoziție, toate orientate într-o singură direcție – **elevarea și cultivarea etosului românesc**. Acest clasicism muzical, de tradiție românească, își revendică demult dreptul la identitate, împlinire și recunoaștere.

⁸⁷ *Apud Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet, op. cit., volumul I, p. 157.*

9. MUZICA CLASICĂ ROMÂNEASCĂ – COMPARTIMENT SUPERIOR AL TRADIȚIEI

„În concepția largă – scrie Romulus Vulcănescu – tradiția se referă atât la sfera producției și creației populare, cât și la sfera producției și creației culte”⁸⁸. În virtutea acestui adevăr fundamental, voi investiga și compartimentul superior al muzicii noastre – muzica clasică – tot după criteriul de tradiție. Cu atât mai mult cu cât, aplicat la creativitatea artistică, principiul dat conduce către concepția posibilei culturi muzicale cu entitate românească organică, la toate compartimentele sale.

Clasicismul muzical românesc poate fi definit punând în ecuație doi factori care rezultă din următoarele două întrebări: 1. Ce face ca o muzică de factură clasică (cultă) să fie **românească**? 2. Ce face ca muzica de tradiție românească să fie **clasică** (cultă)?

Problema ar putea să pară prea simplă, dar în acest caz încercați să stabiliți: a) dacă muzica lui Dimitrie Cantemir este românească⁸⁹ și b) dacă acest fenomen artistic este sau nu unul cult. Țin să consemnez aici că în școala de la noi, creația cantemiriană este trecută la capitolul „Începuturile muzicii culte românești”⁹⁰.

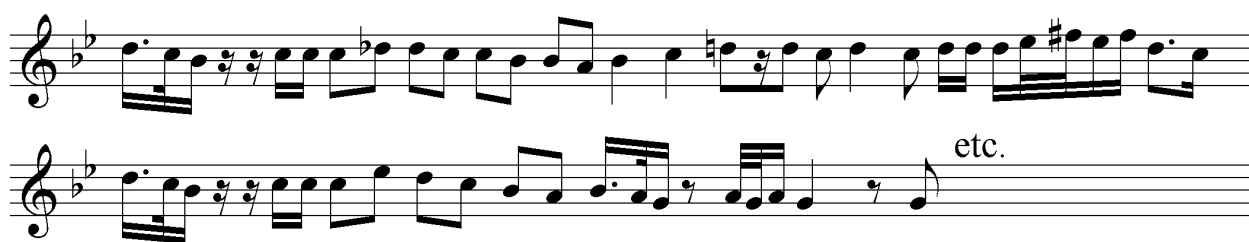
Ex. 14 Dimitrie Cantemir – *Peșref* în modul *nhiavend*, ritmul *devr-i chebir* (fragment)



⁸⁸ Romulus Vulcănescu – Dicționar de etnologie, Editura Albatros, București, 1979.

⁸⁹ Cu greu am ales din creația lui Cantemir un exemplu muzical, editabil cu un program de calculator, deoarece majoritatea *sâz*-urilor și *peșrefurilor* sale au la cheie armuri cu simboluri de microtonii: e un argument categoric în favoarea tradiției mugamice, și nu a celei românești. (*Peșreful* din acest studiu este luat din volumul *Dimitrie Cantemir, Creații muzicale*, Chișinău, *Literatura Artistică*, 1980.)

⁹⁰ „Cantemir [...] a cules nenumărate informații despre instrumentele muzicale, obiceiurile și datinile populare românești despre muzica de ceremonial, abordând chiar și compoziția.” Doru Popovici, Constantin Mioreanu – *Începuturile muzicii culte românești*, Editura Tineretului, anul 1967, București, p.14.



Un alt caz, mai controversat, este *Hora lui Dobrică*, în versiunea orchestrală semnată de Gheorghe Șevcișin, ce reprezintă o sinteză atât din elementele personale ale autorului, cât și din cele mai valoroase elemente existente în versiuni anterioare:

- forma este cea originală, tripartită, cu caracter pur expozițional;
- unele elementele de traviu orchestral sunt preluate din *Rapsodia Română nr.1* de George Enescu (vezi reperul 5, aerofonele din lemn);
- planul armonic este puțin diferit de cel din rapsodia enesciană;
- traviul melodic conține valoroase elemente concertante, precum *pizzicato* cu mâna stângă și pasaje de virtuositate, unele fiind preluate din repertoriul marilor profesioniști ai tradiției orale românești;
- această partitură este concepută pentru o orchestră de muzică populară, ai cărei membri **au absolvit Academia de Muzică**, și deci posedă o cultură interpretativă aleasă.

Ex. 15 *Hora lui Dobrică*

aranjament de Gheorghe Șevcișin

Cl. in A

Cl. in B

Acc. I

Acc. II

Tamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

D dm6 E H7 E E7 A E7 ^s ^s ⁷

Cl. in A

Cl. in B

Acc. I

Acc. II

Tamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

A A A Fis7 hm hm fdim

Rapido possibile (4-6x)

Nai

Cl. in A

Cl. in B

Acc. I

Acc. II

Țamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

D dm6 E H7 E E7 A

Nai

Cl. in A

Cl. in B

Acc. I

Acc. II

Țamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

A D A A A+5/6 hm E7 A A D

4

Nai

Cl. in A

Cl. in B

Acc. I

Acc. II

Tamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

A A A+5/6 hm E7 A A 2 A D E7

Sul G

Sul G

==

Acc. I

Acc. II

Tamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

A Fis7 hm E7 A A7 D E7 A A6/4

6

6

6

5

Nai

Cl. in A

Cl. in B

Acc. I

Acc. II

Țamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

Sul G

Sul G

H7 E7 A A D E7 A Fis7 hm E7

Nai

Cl. in A

Cl. in B

Acc. I

Acc. II

Țamb.

V-ni I

V-ni II

V-la

V.c.

C.b.

A A7 D E7 A A6/4 H7 E7 A A

În cazul dat, aderența muzicii la tradiția românească este evidentă, ceea ce mă scutește de comentarii; totuși, încercați să determinați dacă o atare simbioză reprezintă un fenomen artistic cult. Mie nu-mi rămâne decât să menționez că în versiunea simfonică enesciană pagina muzicală respectivă reprezintă un exemplu antologic de muzică clasică/cultă.

Cititorul cu mentalitate muzicologică occidentală, care va încerca să-și răspundă cinstit la aceste întrebări, s-ar putea încurca de-a binelea, întrucât criteriile europene sunt insuficiente pentru determinarea unui clasicism național. Elucidarea unor asemenea fenomene artistice reclamă elaborarea unor criterii de investigare ce ar avea o totală acoperire asupra lor. În cazul muzicii noastre, stabilirea unor astfel de criterii este posibilă doar cercetând nivelul superior al tradiției muzicale românești.

Prin școala de compoziție se trece la compartimentul superior al oricărei culturi, compartiment ce cuprinde muzica sa clasică ori academică. Termenul *academic* (am mai scris) înseamnă *superior*, întrucât se referă la ceea ce ține de academie. Prin urmare, muzica clasică – sau *cultă*, cum i se spune în România – poate fi numită cu tot dreptul academică, corespunzând astfel compartimentului superior al unei tradiții. Nu ne rămâne decât să regretăm că un cuvânt cu atâtea valențe pozitive a fost diminuat, atribuindu-i-se ulterior sensuri negative⁹¹, pentru care existau atâtea alte cuvinte, precum: convențional, rece, rigid, anchilozat, manierist, pedant, „de școală” etc. Să ne gândim la **Academia de Științe a României** (sau a oricărei alte țări), ca for **superior** în domeniu, și la incompatibilitatea posturii ei cu fenomene negative de felul celor enumerate mai sus, ori la Boris Asafiev sau Ștefan Niculescu, de exemplu, care poartă titulatura de **academician** tocmai pentru că sunt vârfuri în științele muzicii, reprezentând astfel nivelul **superior** al acestora. Dar întrucât așa s-a procedat, nu putem decât să regretăm.

În spațiul geo-cultural românesc acest compartiment muzical nu mai reprezintă un fenomen artistic organic. Conform criteriului de tradiție, el se ramifică în două direcții:

a) muzica clasică de filiație ancestrală, ce a continuat filonul daco-român (sic!) printr-un proces de elevare a lui și

b) muzica clasică de filiație cosmopolită, care a fost adusă la noi prin Italia, Franța și Austro-Germania.⁹²

⁹¹ La vremea sa, Igor Stravinski vorbea pozitiv despre academism: „/.../ eu vorbesc despre «academism», al cărui sens este cât se poate de clar /.../. Tot ce li se pare acestor critici neclar și cețos, este trecut în mod automat la capitolul modernism, iar ceea ce trebuie să recunoască drept clar, logic – ce nu lasă loc nici unui echivoc de care s-ar putea poticni – este trecut la capitolul academism”. Игорь Стравинский – *Мысли из музыкальной поэтики* (Igor Stravinski – *Gânduri din poetica muzicală*) – *op. cit.*, pp. 43-44.

⁹² Este important detaliul că în secolele XVIII – XIX, conform adevărului (nu numai unui obicei de epocă), această muzică nici nu era numită românească; atât specialiștii în domeniu, cât și oamenii de cultură, în general, o numeau „evropenească”. Așa îi spuneau psalții noștri de odinioară, Macarie și Anton Pann, și tot așa și-a intitulat manualul său, destinat învățământului artistic românesc, compozitorul I. A. Wachman: *Principii generale de muzică evropenească modernă*. De asemenea, Mihail Kogălniceanu scria: „De o parte boierii se plimbă cu prietenii lor întovărășiți de o muzică evropenească căci disprețuiesc tot ce este indigen /.../”.

Că ulterior muzica clasică de la noi a evoluat în aceste două direcții, este un adevăr consemnat de către toți cercetătorii, aceștia prezentând cu lux de amănunte aspectele pozitive ale faptului, pentru societatea de atunci. Pentru tradiția românească însă, importul de muzică occidentală sau orientală a constituit un factor dezintegrator, întrucât, de atunci încoace, muzica clasică de filiație ancestrală este foarte sumar prezentă la nivelul superior al tradiției românești, chiar dacă ne reprezintă esențialmente – în timp ce preponderența celei de filiație cosmopolită este covârșitoare, deși nu întruchipează spiritul național de aici.

L-am citat deja pe Garabet Ibrăileanu, care spunea despre poezia cultă a românilor, că nu este decât o evoluție a celei populare. Acest enunț fundamental presupune existența unei singure tradiții poetice românești, compartimentată după criteriul gradelor de evoluție, în poezie populară și cultă. Postulatul dat reprezintă chintesența concepției de cultură cu entitate organică, raportată la tradiția poetică a românilor, ceea ce îl face deosebit de relevant în contextul întregii culturi românești și al acestui studiu, în particular. E regretabil că asemenea idei esențiale și sub un atare unghi de vedere nu au fost enunțate și în materie de muzicologie românească; deoarece era normal ca și muzica clasică românească să reprezinte o evoluție a celei populare, și nu „o altă muzică”, așa cum este, de fapt, în majoritatea cazurilor.

10. TRADIȚIA NEAMULUI, PATERNITATEA COMPOZITORULUI ȘI IDENTITATEA DE ETOS A OPEREI DE ARTĂ

În muzicologie se consideră că paternitatea compozitorului asupra operei de artă ar determina identitatea de etos și caracterul național al acesteia și, prin urmare, ar determina apartenența ei la o cultură sau alta. De aceea, probabil, creația muzicală a lui Dimitrie Cantemir este plasată în perimetrul muzicii culte românești. Marele cărturar român însă a scris în exclusivitate *sâz-uri*, *peșref-uri* și alte genuri de filiație turcă, contribuind astfel la elaborarea modelului muzical mugamic, nu a celui românesc. Din acest considerent, creația cantemiriană constituie un argument categoric, ce rezervă tradiției orientale toate drepturile de a determina identitatea de etos a muzicii sale, reducând la zero importanța paternității compozitorului român. Așadar, în problema dată nu atât originea etnică a autorului este factorul determinant, cât tradiția pe care el o promovează, și aceasta deoarece, fenomenologic, tocmai **tradiția vizează caracterul național al substanței sonore**.⁹³ Prin tradiție neamul își revendică paternitatea colectivă asupra întregii sale culturi, de la origini până în prezent. În acest sens, cuvintele lui Gabriel Liiceanu – precum că „tradiția ne ține, și nu fondul biologic contemporan”⁹⁴ – sunt cu adevărat proverbiale.

Această concluzie logică justifică deplin convingerea că muzica de tradiție occidentală sau orientală de la noi nu este și nu poate fi considerată românească, nici chiar în cazurile când a fost scrisă de compozitori români, pentru că altfel, „muzica românească” devine o noțiune fără acoperire: nu exprimă ceea ce își propune. Dovadă sunt înseși *opus*-urile lui George Enescu pe care le-a subintitulat „în caracter popular românesc” și, mai ales, necesitatea compozitorului de a face o astfel de specificare în titlurile unor lucrări de-ale sale. Nu am mai întâlnit așa ceva la Kodály, Glinka, Bartók, Tormis sau Amirov, cu toate că și creațiile lor, în mare majoritate, sunt în caracterul popular al neamului respectiv. Această sintagmă enesciană este foarte exactă, deoarece vizează tocmai criteriile capitale – de **neam**, de **spațiu** geo-cultural și de **caracter național** – conform cărora, o tradiție se delimitează de celelalte; prin urmare, merită o atenție deosebită.

⁹³ În acest sens, cred că ridică probleme controversate în privința apartenenței la fenomenul național rusesc, lucrări ca *Șeherezada* și *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov, *Capriciul italian* de Ceaikovski, *Fantezia Islamei* de Balakirev, precum și, în general, tot așa-numitul *orientalism rusesc*, ce a făcut moda secolului al XIX-lea. În muzicologia de la noi nu se vorbește despre un *așa-zis orientalism românesc*, însă o analogie cu cel rusesc se observă, și este foarte pregnantă.

⁹⁴ Citat din memorie după o emisiune televizată.

Raportată la toată muzica noastră clasică, sintagma enesciană este explicită atât asupra prezenței, cât și, mai ales, asupra **lipsei** caracterului românesc în această cultură. Astăzi ea este mai actuală decât altădată, deoarece școala românească de compoziție cu cât a avansat în contemporaneitate, cu atât mai mult s-a detașat de tradiție, așa încât nu-i putem reproșa nimic lui Pascal Bentoiu, care, referindu-se la *Sonata a 3-a pentru pian și vioară în caracter popular românesc*, afirma că „/.../ nu a determinat nici o modificare de poziție în sânul generației de muzicieni care au luat primul contact cu ea /.../. Nici generația următoare /.../ nu a fost întru nimic influențată de lumea atât de particulară a sonatei /.../”⁹⁵.

Ajunși la acest nivel al demersului, se poate concluziona că numai particularitățile tradiției, pe care le comportă materialul sonor (ca ansamblu de date concrete cu care se poate opera științific), pot determina caracterul românesc al muzicii noastre.

⁹⁵ Pascal Bentoiu – *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 322.

11. SEMNIFICAȚIILE TERMENULUI „CLASIC”

Se spune că cel mai greu de demonstrat sunt lucrurile evidente. În cazul muzicii poate nu e chiar atât de greu, însă deseori e ridicol (ca și cum ai forța o ușă deja deschisă), și în asemenea situație ridicolul e inerent, deoarece în știință orice afirmație trebuie demonstrată totuși. Cred însă că ineditul concluziilor finale merită efortul de a trece printr-o asemenea experiență, chiar dacă concluziile respective nu ar mai fi necesare decât autorului lor. În intenția de a ajunge la criteriile unui clasicism național, consider metodologic necesar și corect să elucidez semnificațiile de bază ale termenului *clasic*, deoarece tocmai aceste semnificații reprezintă premisele pentru investigația dată.

Întrucât obiectul cercetării de față îl constituie însăși muzica semnatarului acestui studiu, optez pentru ca ea să fie numită *clasică*, nu *cultă*. Nu aș vrea să se creadă aici că intenționez să impun o nouă terminologie pentru România; cei care doresc să folosească sintagma *muzică cultă*, o pot face și în continuare. Eu însă mi-am conceput creația cu mult înainte de a veni în România și am intenționat ca ea să întrunească acele calități, conform cărora o muzică ar putea fi numită *clasică*.

Este adevărat că la școala sovietică la care m-am format ca profesionist, noțiunea de *muzică clasică* se folosea **și** pentru desemnarea unei perioade din istoria muzicii occidentale, însă, ca noțiune estetică, ea s-a folosit întotdeauna **și** pentru delimitarea muzicii savante de cea populară și cea ușoară. Sintagma de *muzică cultă* **nu exista, în general, în vocabularul muzicologic**, iar compozitorii ruși din secolul al XIX-lea (chiar și cei ai școlilor naționale) erau numiți clasici.⁹⁶ După cât se pare, aceeași situație există și în Statele Unite ale Americii, lucru de care ne putem da seama din dialogul lui Dan Scurtulescu cu Sabin Păutza, care a profesat acolo dirijatul: „/.../ muzica simfonică (sau **cultă**, cum i se mai spune, fără a fi un termen potrivit deoarece acest gen de muzică nu este numai simfonică, în timp ce altele nu sunt neapărat **inculte**) /.../”⁹⁷. Același lucru se subînțelege și din capitolul *Ce este muzica clasică?*, din cartea *Cum să înțelegem muzica*⁹⁸ de Leonard Bernstein, în care autorul încearcă să convingă publicul american de faptul de a nu mai numi *clasică* muzica savantă, enumerând pentru aceasta un șir de alți termeni posibili, precum: *muzică bună*, *muzică serioasă*, *muzică de artă*, *muzică*

⁹⁶ „O înflorire și mai strălucită a armoniei se observă în secolul al XIX-lea, în creația compozitorilor romantici. Această perioadă s-a remarcat și prin realizările școlilor naționale: de exemplu, cele ale **clasicilor** ruși (subl. T. C.)”. В. Берков – *Гармония* (V. Berkov – articolul *Armonia*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 1, coloana 915.

⁹⁷ Dan Scurtulescu – *Cu Sabin Păutza despre arta orchestrației*, în: revista *Muzica*, 3/2003, p. 73.

⁹⁸ Leonard Bernstein – *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, București, 1982, p. 89-117.

simfonică, muzică pletoasă, pentru ca să se oprească la termenul de *muzică exactă*, considerându-l cel mai potrivit, în opinia sa.

Tot clasică se pare că i se spune și în Franța: sub genericul *muzică clasică*, postul de televiziune *Mezzo* transmite diverse genuri de muzică serioasă, din preclasicism până în modernitate – și nu numai europeană occidentală, ci și din alte spații etno-geografice, iar Enciclopedia Muzicală scrie: „În balet se distinge așa-numitul dans clasic și dansul de caracter /.../ – varianta de balet a dansului popular. Această clasificare a dansului european rămâne valabilă și pentru contemporaneitate”⁹⁹. Așadar, termenul *clasic*, în Franța, se folosește **și** pentru delimitarea fenomenelor artistice culte de cele populare.

Astăzi în toată lumea, inclusiv România, se folosesc termeni precum *canto clasic* și *orgă clasică, chitară clasică*, în intenția de a delimita aceste instrumente folosite în muzica academică, de orgă electrică și chitara electrică, specifice muzicii ușoare și de jazz. Pentru orgă clasică au scris: Haendel, Bach, Liszt, Franck, Hindemith, Messiaen, care, după cum se știe, sunt, respectiv: preclasici, romantici și moderni, neavând nimic comun cu noțiunea de clasicism occidental (mai exact, vienez). În aceeași ordine de idei, pentru chitară clasică au scris compozitori moderni ca Rodrigo, Albenitz și alți compozitori latino-americieni. Mai mult chiar, nici un compozitor dintre clasicii venezi nu a scris pentru chitară clasică, astfel încât acest instrument să-și justifice denumirea. Prin urmare, termenul *clasic*, în accepția de mai sus, nu are nici o tangență cu Clasicismul occidental, ca perioadă din istoria muzicii, și **are sensul univoc de a delimita muzica savantă, de cea poporală, de jazz sau ușoară**. În altă ordine de idei, sistemul european de gândire – cu continuitatea și evoluția sa legică, din Evul Mediu și până în contemporaneitate¹⁰⁰ – reprezintă acea unitate, în baza căreia majoritatea oamenilor numesc muzica savantă, toată cu un singur cuvânt: *clasică*, tot așa după cum și cea *poporală* sau cea *ușoară* sunt definite printr-un singur cuvânt.

De fapt, România pare să fie singura țară în care se folosește sintagma *muzică cultă*, cu toate că, fiind adusă din Occident, ea s-a numit altădată și aici, tot clasică (am prezentat argumente doveditoare în capitolul 3, *Contextul sociocultural basarabean*). În plus, *muzica cultă* e o noțiune confuză, ușor de confundat cu cea de *muzică de cult*, care pretutindeni înseamnă muzică bisericească. Iată un exemplu elocvent:

Am citit în versiune rusească prelegerea lui Vasile Tomescu, de la al VII-lea Congres Muzical Internațional din cadrul U.N.E.S.C.O., în care autorul a folosit sintagma *muzica cultă*, tradusă ulterior prin *muzică culturală* (*культурная музыка*, lb. rusă), fapt de-a dreptul ridicol. Nu putem acuza aici traducătorul, care (din intenția de a evita confuzia cu muzica de cult, și neînțelegând despre ce este vorba) a ales această sintagmă, în ideea că numai astfel se putea să nu denatureze mesajul compozitorului român.

⁹⁹ Т. Кюрегян – Танец (Т. Kiureghean – articolul *Dansul*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 5, coloana 423.

¹⁰⁰ Вези Юрий Холопов – Об эволюции европейской тональной системы (Iuri Holopov – *Despre evoluția sistemului european tonal*), în: Проблемы лада (*Problemele modului*), Издательство Музыка, Москва, 1972.

După cele expuse mai sus, unii cititori mi-ar putea reproșa că prin muzica clasică se subînțelege numai ceea ce a intrat în istoria muzicii cu titlul de clasicism occidental (cum se argumentează de obicei), dar e timpul să reevaluăm lucrurile și la acest capitol. Dicționarul Limbii Române Moderne scrie: „Ca noțiune ce delimitează o epocă istorică clasicismul se referă la perioada 1750 – 1830 din istoria muzicii”, însă trebuie adăugat: din istoria muzicii **occidentale** – pentru că lucrurile sunt determinate nu numai în timp, ci și în spațiu. Astfel, **clasicismul occidental reprezintă doar un caz particular de clasicism, și nicidecum clasicismul tuturor timpurilor și al tuturor popoarelor**. Clasicismul occidental nu este nici măcar primul clasicism din istoria artelor. Se știe că fenomenul primar, în acest sens, îl reprezintă clasicismul antic. „Însăși denumirea de clasicism provine de la orientarea către clasicismul Antichității ca normă superioară a perfecțiunii estetice”¹⁰¹.

În continuare, Dicționarul Limbii Române Moderne scrie: „«clasic,-ă» provine de la latinescul «classicus» și înseamnă exemplar, adică ceea ce poate servi drept model”, și ca noțiune estetică e definit prin ceea ce „/.../ întrunește condițiile perfecțiunii /.../”.

Criteriul perfecțiunii ține, într-adevăr, de esența oricărui clasicism. În ceea ce privește însă accepția istorică a termenului, repet, acesta este doar un caz particular de clasicism (cel occidental), întrucât aici și-au atins perfecțiunea numai multivocalul omofon, gândirea de sonată și forma ciclului sonato-simfonic; or, perfecțiunea se poate realiza și în cadrul altor modele de multivocal, gândire, genuri și forme muzicale.

Iată câteva exemple antologice: *Arta fugii* de Bach întrunește toate condițiile perfecțiunii, enunțate în definiția de mai sus a clasicismului. La fel, *Elegia funeabră* de Witold Lutosławski ori *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* de Béla Bartók, deoarece în lucrările respective s-au realizat, în ipostaza lor perfectă: polifonia imitațională (*Arta fugii*), sistemul serial (*Elegia funeabră*) ori alte rigori de organizare a discursului muzical (*Muzica pentru coarde, percuție și celestă*). Despre asemenea lucrări împlinite poți auzi adesea spunându-se: „este clasic” – pentru că există și o accepție, în sensul larg al cuvântului, și anume: „**clasica muzicală**”.

Muzica clasică și *clasica muzicală* sunt noțiuni asemănătoare, și această asemănare nu este numai de suprafață, ci și de esență. Ambele noțiuni vizează lucrări reprezentative (**de primă clasă**), motiv pentru care pot servi drept model pentru cultura la care au aderență. În același timp, ele sunt noțiuni diferite. Pentru cititorul din dreapta Prutului (care nu le cunoaște, nu le folosește) s-ar părea, la prima vedere, că noțiunile de *muzică clasică* și *clasică muzicală* reprezintă doar o simplă și formală inversiune de cuvinte, potrivit căreia, în fond, nimic nu se modifică. În realitate însă, nu este așa. Numai în matematică prin interschimbabilitatea termenilor unei adunări suma rămâne aceeași (așa cum $2+1=3$, la fel și $1+2=3$); în problema pe care o tratăm aici însă, lucrurile sunt diametral opuse. Noțiunea de *muzică clasică* (în accepția occidentală a cuvântului)

¹⁰¹ Юрий Келдыш – *Классицизм* (Iuri Keldâș – articolul *Clasicism*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 2, coloana 826.

reprezintă o sumă constantă de valori artistice, create în „perioada 1750-1830 din istoria muzicii”, fiind, prin urmare, o mulțime închisă. În ceea ce privește *clasica muzicală* însă, noțiunea dată reprezintă o mulțime deschisă ce cuprinde și lucrări de după 1830 (și care se va completa cu noile valori artistice pe care le va crea viitorimea). O confirmă și Enciclopedia Muzicală: „*clasica muzicală* nu este limitată de vreun cadru istoric anume; ea cuprinde atât lucrări din timpuri îndepărtate, cât și lucrări contemporane”¹⁰². *Clasica muzicală* e formată din „Lucrări muzicale ce fac față celor mai înalte exigențe artistice, întrunind profunzimea conținutului cu perfecțiunea formei”¹⁰³, aceasta însemnând, o dată în plus, că clasicismul occidental nu este clasicismul tuturor culturilor și epocilor, ci reprezintă doar un caz particular de clasicism.

Perfecțiunea, în calitate de criteriu, va rămâne valabilă pentru clasicismul oricărei tradiții și idiom muzical. Ceea ce trebuie să înțelegem aici însă este faptul că nici un lucru sau fenomen nu este **perfect** prin dat sau apariție, în schimb absolut toate lucrurile și fenomenele sunt **perfectibile** prin investire de har și efort creator întru desăvârșire. Este primul adevăr fundamental pe care trebuie să-l înțelegem, deoarece, numai datorită lui, orice entitate ori idiom muzical național se poate constitui într-un clasicism propriu. Pentru aceasta, neamul respectiv trebuie doar să-și trăiască propriul destin, să fie independent politic și neagresat spiritual, pentru a putea face eforturile necesare elevării etosului său. Să ne amintim din istoria muzicii apusene, cât har și chiar geniu artistic, cât efort științific și didactic au fost investite pentru constituirea clasicismului occidental. Însă pentru conștientizarea clasicismului nostru s-ar putea face o altă analogie, poate mai concludentă, și anume: între muzica românească și cea indiană.

Muzica clasică indiană este o formulă unanim acceptată în muzicologia universală și definește un fenomen cultural cu totul deosebit de clasicismul european. Nu voi intra în analiza fenomenului dat, deoarece nu atât această muzică interesează aici, cât sintagma în cauză. Ea reflectă un model de mentalitate muzicală și, mai ales, muzicologică, ce presupune posibilitatea constituirii unui clasicism național. Specificând că acest clasicism ține de filonul ancestral al muzicii unui neam, sintagma dată aduce o largire de optică asupra clasicismului, în general, precum și un spor de criterii pentru edificarea clasicismului românesc.

Lumea cu gândire muzicologică occidentală ar putea reproșa că muzica indiană nu este clasică, ci populară. În acest sens, Narayana Menon este cât se poate de explicit când afirmă că muzica profesionistă a Indiei se deosebește de cea populară așa cum și muzica lui Bach sau Beethoven se deosebea de muzica populară germană (vezi capitolul 3: *Contextul sociocultural basarabean*).

Trebuie să spun că în cadrul muzicii indiene nu există o contrapunere de compartimente, ci doar o continuitate firească de la inferior la superior, precum constata și Garabet Ibrăileanu, referindu-se la tradiția poetică a românilor („.../ poezia cultă nu e

¹⁰² Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, – volumul 2, coloana 825.

¹⁰³ *Ibidem*.

altceva decât evoluția poeziei populare”). Muzica indiană reprezintă modelul ideal de integritate a unei culturi, prin unitatea de tradiție la toate nivelele sale. Faptul că ea poate fi raportată cu greu la clasicismul apusean, ca muzică clasică (cultă), e o altă problemă. Totuși acest fapt e posibil în virtutea mesajului ei, care încifrează semnificațiile majore ale unei culturi de o plasticitate intonațională, modală și metro-ritmică de excepție. Însă raportată la clasicismul european, sub aspect strict fenomenologic, muzica indiană ar putea trezi multe nedumeriri în mentalitatea occidentală: de exemplu, că nu este simfonică ori academică, polifonă ori omofonă etc.; criteriile europene de determinare a clasicismului sunt insuficiente aici.

O sintagmă asemănătoare cu „muzica clasică indiană” o întâlnim la Zoltan Kodály, a cărui concepție poate aduce un spor de criterii: „Dacă prin arta clasică națională înțelegem expresia spiritului național într-o formă desăvârșită, atunci e clar că muzica clasică maghiară o vom găsi numai, și în mod excepțional, în câteva mii de melodii populare tradiționale ale noastre”¹⁰⁴. Faptul că **muzica clasică a unui neam** trebuie să întruchipeze **desăvârșit** spiritul său **național**, este într-adevăr un criteriu esențial pentru determinarea unui clasicism. Poate aceasta i-a determinat pe contemporani să afirme că: „/.../ Kodály ne apare ca un adevărat promotor de școală – acel *clasicism* național care a înrăurit puternic creația muzicală a secolului nostru”¹⁰⁵.

La Constantin Brăiloiu întâlnim de asemenea, lucruri care completează concepția lui Kodály: „Dacă însușirile cele mai deosebite ale unei specii sunt cele mai obștești (și negreșit: acelea sunt), muzica cea mai reprezentativă a acelei specii va fi, în logica strictă, muzica obștii. Iată de ce spuneam că fără cântec popular românesc original nu se poate muzică românească savantă originală”¹⁰⁶. În formularea lui Brăiloiu, esențial pentru determinarea unui clasicism este faptul că muzica savantă a unui popor trebuie să fie **reprezentativă** pentru poporul respectiv; și are totală dreptate, deoarece termenii *clasic* și *reprezentativ* sunt noțiuni sinonime¹⁰⁷.

Sintetizând punctele de vedere ale lui Kodály și Brăiloiu, am putea spune că muzica clasică a unui neam este aceea care **întruchipează desăvârșit spiritul său național**, pe care **îl reprezintă**. În lumina acestui postulat fundamental, îmi amintesc dezbaterile pe tema: *Să promovăm muzica clasică*, ce aveau loc la Filarmonica și Ministerul Culturii din Republica Moldova. La acele întruniri nu se menționa nimic despre faptul că muzica clasică pe care intenționam să o promovăm trebuie să ne mai și **reprezinte**. Și în asemenea situație e normal să mă întreb: eu ce muzică clasică trebuie să scriu (?) – una care m-ar reprezenta pe mine și pe cei pe care îi reprezint la rândul meu (?), ori una care i-ar reprezenta pe alții (?), ori, în sfârșit, una care să nu reprezinte pe nimeni?

¹⁰⁴ Золтан Кодай – Венгерская народная музыка (Zoltan Kodály – *Muzica populară maghiară*), *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁵ Lajos Pinter – articolul *Zoltan Kodály*, în: revista *Muzica* Nr. 7, iulie, 1967, p. 33.

¹⁰⁶ Constantin Brăiloiu – *op. cit.*, volumul III, p. 277.

¹⁰⁷ Luiza Seche, Mircea Seche – Dicționarul de sinonime al limbii române, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982.

Doar am văzut deja că o singură muzică ce i-ar reprezenta pe toți, nu este posibilă, pentru că aceasta ar însemna, cel puțin, să reflecte toate sistemele de gândire muzicală de pe planetă. În mod analog – inserând lucruri de acest gen (într-o cercetare cu titlu de teză!) – mă întreb: eu sunt „un povestitor” (?..) ori, poate, eu scriu lucruri esențiale..? Numai neridicându-ne asemenea probleme am ajuns în mileniul al III-lea fără a avea un clasicism național, iar clasicismul muzical românesc, la momentul de față, abia dacă adună câteva C.D.-uri cu muzică ce ar putea sta sub genericul *Perennial Romania*.

În articolul său, *Muzica în Basarabia (istoria unei anomalii culturale)*, Oleg Garaz scrie: „/.../ cultura basarabeană, și în special muzica, nu a avut de-a lungul istoriei sale ceva similar cu marile epoci stilistice, fapt definitoriu în devenirea culturii europene; nu a avut o Antichitate culturală și nici un Ev Mediu milenar, clocotitor, nu a avut un baroc, nu a avut un clasicism. Cultura Basarabiei nici nu a putut avea așa ceva din moment ce chiar fenomenul denumit «cultura Basarabiei» reprezintă o eroare terminologică”.

Nu avem de unde cunoaște Antichitatea noastră muzicală; în rest este greu să nu fii de acord cu Oleg Garaz în ceea ce privește cultura Basarabiei. Cititorul atent însă va observa că în acele faze istorice care corespund cu „marile epoci stilistice”, menționate de autor, Basarabia și România reprezentau un spațiu geo-cultural indivizibil. În ceea ce privește epoca clasicismului european (anii 1780-1830), în spațiul nostru, în general, nu existau nici școala românească de compoziție, nici Uniunea Compozitorilor; asemenea instituții au apărut ulterior, așa încât noi nu am participat efectiv la edificarea clasicismului occidental. Prin urmare, nu numai Basarabia nu are un clasicism, ci muzica românească, în ansamblu, nu are un asemenea fenomen – fapt mai mult decât regretabil.

În capitolele anterioare am menționat deja că la nivelul superior al muzicii românești s-a produs o masivă substituție a tradiției autohtone cu muzica de filiație cosmopolită, fenomen cu efect catastrofal pentru cultura noastră. Muzica românească ar fi putut să nu aibă un impresionism ori un expresionism, un avangardism ori un serialism, însă este inadmisibil să nu aibă un clasicism național, deoarece clasicismul întrunește mult prea multe date fundamentale pentru cultura unui popor:

1. Muzica clasică a unui popor este muzica sa „**de primă clasă**”¹⁰⁸, adică aceea care a fost supusă procesului de elaborare, finisare și elevare, și prin urmare, poate forma compartimentul superior al culturii sale.

2. Muzica clasică a unui popor întrunește calitățile conform cărora poate servi „**drept model**” **ce îi poartă identitatea în circuitul mondial de valori**; așadar, fiecare are obligația și **dreptul** la propriul său clasicism.

3. Muzica clasică a unui popor este un **fenomen cultural împlinit, reprezentându-i plenar spiritul național**, și prin aceasta conferă diversitate patrimoniului universal.

4. Muzica clasică a unui popor întrunește **profundimea conținutului și echilibrul formei**, aflându-se astfel sub semnul **perfecțiunii**.

¹⁰⁸ Leon Levițchi – Dicționar englez-român, Editura *100 plus 1*, GRAMAR, București, 2000.

Din aceste motive, și încă din multe altele, **muzica clasică a unui popor nu trebuie substituită cu altă muzică, oricât de valoroasă ar fi aceasta din urmă, pentru că astfel văduvim tezaurul universal de unul din modelele culturale superioare ale lumii.** Ea trebuie protejată și promovată pentru bucuria artistică a tuturor celor care doresc să se înfrupte din acest bun.

În ordinea ideilor expuse până aici, se poate constata că opțiunea pentru termenul *clasic*, și nu *cult*, în acest studiu, este una de principiu, și are o motivare profundă, atât prin conținutul care este pus în acest cuvânt, cât și prin volumul noțional foarte cuprinzător.

Întrevăzând în *Sonata a 3-a pentru pian și vioară* de George Enescu, „Un perimetru în limitele căruia nu are acces decât intonația populară¹⁰⁹ /.../”, Pascal Bentoiu s-a aflat, muzicologic, foarte aproape de ceea ce spuneam că reprezintă cultura muzicală românească cu entitate organică. Nu sonata enesciană contează aici, ci ipoteza existenței unei astfel de muzici, în care să poată avea acces doar intonația populară românească. La spusele lui Bentoiu, eu aș adăuga: să aibă acces nu numai intonaționalul, ci și ceilalți parametri ai muzicii, în special modalul și metro-ritmicul, adică totalul elementelor ce alcătuiesc identitatea muzicală a unui neam.

La această etapă de investigare sintetizăm că: **muzica clasică românească cu entitate organică este una în care fiecare element de lexic poate pune în valoare conținutul imanent al sistemului intonațional și metro-ritmic românesc, iar toate elementele ei de etos pot împlini și desăvârși spiritul nostru național.** Numai în această formulă muzica românească poate răspunde criteriilor de determinare a unui clasicism. În partea analitică a studiului de față vom vedea în ce măsură acest lucru este posibil.

¹⁰⁹ Pascal Bentoiu – *op. cit.*, p. 321.

12. PERIMETRUL DE APLICABILITATE A TERMENULUI „CLASIC” ÎN MUZICĂ

În circuitul european, muzica clasică mai este numită academică, serioasă, savantă, simfonică, elevată, muzică de artă, (în România – cultă) etc. Aplicate la arta muzicală, aceste noțiuni sunt ca și sinonime și, prin urmare, pot fi substituibile, însă trebuie folosite totuși cu discernământ, dat fiind că fiecare dintre ele poate fi mai mult sau mai puțin adecvată în anumite contexte.

Unii specialiști o mai numesc muzică *profesionistă*, pentru a o delimita astfel de cea populară, ușoară, jazz sau de oricare alt gen. Noțiunea dată este împrumutată din lexiconul muzicologiei occidentale a secolelor trecute, și, în accepția contemporană, mi se pare neadecvată. Problema constă în faptul că în Europa apuseană, procesul de profesionalizare a compoziției muzicale a durat din epoca Renașterii până în romantism – perioadă în care rolul compozitorului a crescut, de la inventarea unor voci secunde la un *cantus firmus* anonim până la elaborarea propriei compoziții muzicale, complexe, de tip clasico-romantic. Evident că în acest context istoric profesionalismul putea fi (chiar era) un criteriu de diferențiere. În cazul culturii românești actuale, muzica clasică nu mai poate fi specificată tot cu aceeași formulă, deoarece profesionalismul, atât ca școlarizare și preocupare cu caracter permanent a autorilor, cât și ca semn de înaltă probitate artistică a creației, este caracteristic nu numai muzicii clasice, dar și celei ușoare, de jazz sau populare. În prezent, fiecare gen de muzică își are profesionalismul și amatorismul său propriu. Cei care folosesc noțiunea în cauză pentru a delimita muzica clasică de celelalte muzici, comit substituirea sensului modern al cuvântului *profesionalism*, cu semnificația pe care o puneau în el specialiștii din secolele trecute. De aceea consider că tradiția românească poate fi compartimentată corect numai după criteriul gradelor de evoluție, împărțind-o în 1) anonim, 2) artă a profesioniștilor tradiției orale și 3) muzică clasică, dar nu calificând *a priori* primele două compartimente drept amatorism, iar ultimul – profesionalism.

Țin să subliniez aici că muzicologia, precum și școala de compoziție românească, au preluat întregul sistem valoric occidental. De aceea nivelul superior al tradiției noastre a fost investigat și valorificat, cel mai adesea, prin optica acestui sistem, în loc să fie raportat la structura propriei sale identități.

După această amplă paranteză, să revenim la termenul *clasic*.

Perimetrul de aplicabilitate a acestui cuvânt, în domeniul muzicii, este larg, ceea ce face ca noțiunea dată să fie una complexă; de aceea, în uzul muzicologic general, termenul *clasic* se folosește cu semnificații diferite, și anume:

1. Pentru a delimita stilistic *clasicismul occidental* de restul muzicii serioase europene din diferite epoci, bunăoară, de preclasicism, romantism, impresionism, expresionism, serialism etc., dar și de alte muzici clasice din diverse spații geo-culturale. Semnificația dată particularizează modalitățile stilistice, de exprimare și de lexic muzical – clasicismul occidental își are propriile rigori și norme stilistice, pe care le-am amintit deja: multivocal omofon, gândire de sonată, gen sonato-simfonic ș.a.

2. Pentru a delimita muzica simfonică cu caracter dezvoltător (simfonie, cantată, ansamblu cameral etc.), de cea nesimfonică, adică de factură pur expozițională (cântece și jocuri populare, marșuri pentru fanfară ori altă muzică de divertisment). Acest sens specifică prezența sau lipsa procesului transformațional al ideilor muzicale – proces caracteristic, în special, pentru muzica de factură clasică.

3. Pentru a delimita estetic muzica savantă de cea poporală sau de cea ușoară. Această accepție precizează gradul de complexitate a proceselor pe care le comportă substanța sonoră – muzica de factură clasică este una de tip complex, împlinit.

4. **Pentru a diferenția un gen muzical elevat, de prototipul său brut de la origini:** de exemplu, un menuet rudimentar popular, de unul elaborat, dintr-o simfonie de Mozart sau dintr-o sonată de Beethoven – accepția dată indică gradul de evoluție al genului muzical în cauză¹¹⁰.

În esență, acesta este perimetrul de aplicabilitate al termenului *clasic*. Primele trei accepțiuni permit delimitarea fenomenelor muzicale atât în interiorul unei singure tradiții (precum sunt toate *isme*le menționate în cadrul culturii austro-germane: preclasicismul, clasicismul, romantismul etc.), cât și în delimitarea aceluiași fenomene artistice, dar cu aderență la tradiții diferite (de exemplu: clasicismul vienez, de preclasicismul italian; romantismul școlilor naționale, de impresionismul francez; expresionismul occidental, de fiecare dintre acestea etc.). Accepția a patra, în schimb, permite **diferențierea fenomenelor muzicale doar în cadrul unei singure tradiții, delimitând ipostazele acestora după gradul lor de evoluție**. De exemplu, distingem trei ipostaze ale colindului românesc: 1) în faza arhaică a anonimatului colectiv, 2) în creația individuală a compozitorilor secolului al XIX-lea și 3) în ipostaza actuală, modernă (colindele lui Adrian Pop, bunăoară). Această ultimă accepție este deosebit de concludentă pentru conștientizarea muzicii clasice românești, întrucât **numai raportarea la propria identitate a etosului nostru îi poate releva substanța sa cultă, iar evoluția lui, de la calitatea brută la cea elevată, reprezintă însuși mecanismul de constituire a clasicismului nostru național**. De aceea perfecțiunea – în calitate de criteriu fundamental, concretizat prin „totalitatea caracterelor de armonie, echilibru, puritate și sobrietate” – trebuie aplicată la **identitatea și fenomenologia muzicală românească, și**

¹¹⁰ Se consideră că pentru această situație s-ar potrivi mai bine termenul „stilizat”. Personal l-am auzit doar relativ la genul de prelucrări folclorice în care se urmărește o **apropiere** de muzica cultă. În acest sens, „clasic” reprezintă nivelul referențial spre care stilizarea **tinde**, dar niciodată **nu ajunge**; de aceea, cred că *stilizat* și *clasic* sunt totuși noțiuni nesubstituibile. Nu întâmplător despre clasicii vienezi nu se spune că au stilizat (menuetul); ei au „compus”, au „creat”.

nu la una fără adresă. În esență, tot rostul analizei de până aici, a termenului *clasic*, constă tocmai în depistarea acestui mecanism.

Unii ar putea să mă acuze că pledând atât de mult pentru un clasicism național, de fapt îndemn lumea românească să se întoarcă la nivelul muzicii din perioada clasicismului occidental. Subliniez că sunt departe de asemenea gând, deoarece un clasicism muzical românesc se poate constitui în orice epocă, pe baza realităților muzicale „la zi”. Compozitorul și academicianul Boris Asafiev scrie: „Ce reprezintă în muzică așa numitele lucrări clasice și **întregi epoci** ale clasicismului, dacă nu **perioade** de creație când organizarea materialului atinge un asemenea nivel de claritate /.../, încât principiile acestei organizări și ale formei ei devin pentru mult timp înainte /.../ ansamblu de norme, iar muzica creată pe baza lor este considerată drept model (subl. T. C.)”¹¹¹. Iată un argument în plus, ce confirmă ideea conform căreia clasicismul occidental este doar un caz particular de clasicism, și nu unul al tuturor timpurilor și al tuturor popoarelor.

¹¹¹ Борис Асафьев – *Музыкальная форма как процесс* (Boris Asafiev – *Forma muzicală ca proces*), Издательство Музыка, Ленинградское отделение, 1971, p. 22.

13. MATERIALUL TEMATIC ȘI GÂNDIREA MUZICALĂ

Muzica este o artă intonațională, iar intonația (atenție, nu intervalică!) este succesivitate, adică **melodie**. Din acest motiv melodia a fost, și va rămâne întotdeauna, elementul principal al muzicii, oricât de importante ar părea a fi celelalte date ale ei. De aceea, dacă intonația este românească, atunci și **identitatea de etos** a muzicii va fi românească; în alt caz – nu. Aceasta este legea **identității** cu aplicabilitate la etosul muzical, și aici logica este necruțătoare, ca de obicei.

Când spun *intonația*, am în vedere, desigur, motivul ori – mai larg – tematismul, care cu cât ne apropiem mai mult de finele secolului trecut (XX), cu atât este mai purificat de orice intonație românească. În ceea ce privește citatul folcloric, în mediul românesc acesta este considerat, în general, un anacronism, situație care s-a creat prin exagerarea ideii enesciene de „a crea în caracter românesc fără aservirea la motiv”¹¹². De altfel în sintagma enesciană cuvântul cheie este **aservire**, ceea ce presupune doar să nu fii **servul** materialului, ci **stăpânul** lui – dacă am înțeles corect cuvântul *aservire*. Același lucru, formulat puțin altfel, a mai spus și Aram Ilici Haceaturian.

Nu îndemn pe nimeni să folosească astăzi citatul folcloric – un compozitor rămâne în memoria ascultătorilor, în primul rând, prin temele sale –, însă e o chestiune de principiu: cu ce este mai justificată citarea, în colajele secolului al XXI-lea, a unor motive de tipul B-A-C-H, de exemplu (care a fost citat secole la rând, și mai este citat și în mileniul al III-lea, fără a deranja pe cineva), de citarea unui motiv românesc, pentru care lucrarea în cauză este etichetată și denigrată cu expresii de tipul: *pășunisme*, *pașoptisme*, *haiducisme* etc.? E demn de observat că Velio Tormis, bunăoară – unul dintre cei mai reprezentativi exponenți ai modernismului secolului al XX-lea și a unei culturi muzicale de excepție, cea estoniană –, a folosit citatul în toate perioadele creației sale, fără a fi considerat mai puțin modern. În acest sens, trebuie să fie clar că importante sunt doar: 1. **calitatea materialului** și 2. **calitatea gândirii muzicale** care i se aplică; în rest, nu contează nimic.

Între materialul tematic și gândirea muzicală există o anumită relație. Pe de o parte, materialul are valențele sale latente ori posibilitățile intrinseci de devenire: modale, intonaționale, armonice, metro-ritmice etc., și ca rezultat al acestora, deține disponibilitățile sale semantice. Pe de altă parte, compozitorul (prin gândirea sa muzicală) are și el posibilitățile sale, în funcție de nivelul de profesionalizare tehnică, măiestrie componistică, maturitate de gândire, precum și de calitățile volitive ale personalității sale de a încifra o anumită identitate de etos *opus*-ului său. Între disponibilitățile formative ale materialului și gândirea muzicală a compozitorului se cuvine să fie o relație armonioasă,

¹¹² George Enescu – *Interviuri II*, op. cit., p. 246.

compozitorul trebuie să intuiască, să conștientizeze și, în final, să fructifice valențele materialului, găsindu-i acel unic „drum” pentru procesul benefic devenirii sale, și nu trebuie să „forțeze” materialul pentru ca el să urmeze căi improprii. Acesta fiind mecanismul firesc de funcționare, **compozitorul trebuie să lucreze cu citatul românesc la fel ca și cu propriul tematism – aplicându-i legile superioare ale gândirii muzicale**. Repet: în rest, nu contează nimic.

Istoria artelor secolului al XX-lea reprezintă o goană după *isme* artistice, mergându-se dinspre tradiție spre exterior și nu invers. Așa, de exemplu, *isme*le poeziei basarabene din jumătatea a doua a secolului XX nu durau mai mult de un deceniu, motiv pentru care poeții s-au numit „cincizeciști”, „șaizeciști”, „șaptezeciști” etc., ceea ce pare irațional, neavând nimic comun cu evoluția firească a fenomenului cultural. E absurd, dar să ne imaginăm că cineva ar propune să nu ne mai folosim de lucruri esențiale, precum lumina zilei sau apa naturală de izvor, doar din motivul că s-ar fi devalorizat prin utilizarea lor de mii de ani.

Ați observat poate că fiecare popor își are pâinea sa, ce se deosebește de a altora prin anumite calități. În acest sens, motivul muzical românesc (indiferent dacă este propriu sau citat folcloric) reprezintă „grâul” din care se coace pâinea noastră. Cui îi place, o împărțim cu el; cui nu-i place, nu i-o impunem. Spun acestea, deoarece astăzi, în România, folosirea unui material cu „date folclorice” este considerată o etapă depășită. Eu cred că o cultură națională nu poate fi împărțită în etape cu, și fără „date” naționale; ea ori este, ori nu este națională, așa după cum nici spiritul creator nu poate fi îngrădit prin anumite cerințe estetice, pe care „trebuie să le soluționeze la zi”; el este liber să procedeze întotdeauna după cum consideră necesar, în baza datelor firii sale.

14. GENUL MUZICAL SUPERIOR ROMÂNESC

Am afirmat mai înainte că **motivul de sorginte românească trebuie tratat ca oricare alt material, aplicându-i legile superioare ale gândirii muzicale**. În contextul studiului dat, acest gând este mult prea important, pentru a-l lăsa suspendat, fără continuitate și justificare. De aceea, voi exemplifica printr-un caz pe care îl consider mai mult decât edificator.

În *Dacofonia Nr. 1* există un fragment, în legătură cu care am fost întrebat (în România) dacă am stilizat tema cântecului *Mociriță cu trifoi*. Mărturisesc că auzeam pentru prima oară acest titlu și că atunci când compuneam *Dacofonia Nr. 1* eram sigur că lucrez la propriul tematism, neavând idee că există și un cântec popular asemănător. Acum, după ce îl cunosc, cred că în copilărie l-am auzit la posturile românești de radio, și la momentul compunerii *Dacofoniei Nr. 1*, primul motiv al cântecului a „răbufnit” din subconștient, constituindu-se într-un travaliu melodic ce seamănă foarte mult cu *Mociriță cu trifoi*. În acest moment întâmplarea dată este binevenită, întrucât îmi permite să demonstrez cu lux de amănunte ceea ce am în vedere când afirm că motivul de sorginte românească trebuie tratat ca oricare alt material, aplicându-i-se legile superioare ale gândirii muzicale. Iată în ce constă acest proces de gândire:

În *Dacofonia Nr. 1* îmi propusesem să realizez o imagine muzicală cu atmosferă de panteism românesc. Motivul principal, **a**, din fragmentul respectiv (Ex. 17, reperul 16, măsura 1), s-a dovedit a fi foarte adecvat intențiilor mele componistice: intonațional, el reprezintă un cvartsextacord major descendent cu treapta a doua adăugată, cu oprire pe cvinta modului – caracteristic semnalelor de bucium și reprezentativ pentru anonimatul tradiției muzicale românești.

Ex. 16



Timbrul taragotului, ce amintește sugestiv buciumul, precizează o dată în plus arealul în care se produc „evenimentele sonore”, iar contrapunctul viorilor prime, în registrul mediu și cel acut, conferă spațialitate acestei imagini muzicale.

Cum procedează un compozitor după expunerea primului motiv? Dacă la începutul muzicii el este liber să facă absolut orice, acum îi rămân doar trei soluții: ori să repete motivul dat (principiul **identității**), ori să inventeze ceva nou (principiul

contrastului), ori să elaboreze ceva intermediar între primele două posibilități (principiul **dezvoltării libere**¹¹³). Afirmatia dată vizează tocmai miezul gândirii muzicale, de aceea mă obligă la o argumentare specială, și aceasta cu atât mai mult cu cât istoria muzicii și muzicologiei secolului al XX-lea dispune de date suficiente și deosebit de concludente pentru o asemenea argumentare.

Academicianul Boris Asafiev, autorul teoriei despre temporalitatea și procesualitatea fenomenului muzical, scrie: „Din principiul fundamental /.../ al percepției /.../ despre necesitatea reținerii în conștiință a materialului sonor ce se derulează, reiese că la baza procesului muzical de constituire a tuturor formelor-scheme cristalizate trebuie să stea două principii formatoare ale acestui material «eteric»: principiul **identității**, adică succedarea sau reluarea periodic repetată a combinațiilor **asemănătoare** ori chiar identice, și principiul **contrastului**, adică succedarea intonațiilor în relație de **opозиție** cu complexele sonore precedente”¹¹⁴.

În altă ordine de idei, în muzica secolului al XX-lea s-au produs fenomene prin care s-a încercat o răsturnare a acestei poziții, ignorându-se rolul formativ al principiilor menționate mai sus. Gustav Mahler, în căutarea unei „forme deschise”¹¹⁵, afirma că „Orice repetare este deja un fals. *Opus*-ul de artă trebuie să se dezvolte continuu, precum însăși viața”¹¹⁶. În comentariul Innei Barsova la această afirmație mahleriană se deduce o ușoară dezaprobare: „Ca orice aforism, maxima dată se deosebește printr-un caracter categoric și trebuie luată în considerare cu o anumită rezervă”.

A urmat conceptul de muzică al lui Arnold Schönberg, interpretat ca fiind, „În principiu, fără repetare”¹¹⁷, pentru ca mai târziu, serialismul să tindă a ridica această formulă la rangul de lege: „/.../ a apărut o idee: nu vom opera repetări; să urmeze mereu ceva nou”¹¹⁸ – scrie Anton Webern. Așa s-a cristalizat ideea nonrepetabilității.

La polul diametral opus serialismului integral apare muzica repetitivă (obsesiv repetitivă), care a absolutizat principiul repetabilității, în defavoarea contrastului.

Despre asemenea fenomene, Boris Asafiev scrie: „E clar că aplicarea fiecăruia din aceste principii, în forma lui pură, este de neconceput, conducând spre absurd: absolutizarea principiului identității produce un număr infinit de repetări, iar absolutizarea principiului contrastului produce un țesut muzical infinit de schimbăcios,

¹¹³ Termenul îi aparține lui Victor Tuckerman.

¹¹⁴ Борис Асафьев (Boris Asafiev) – *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁵ Инна Барсова – *Проблема формы в ранних симфониях Густава Малера* (Inna Barsova – *Problema formei muzicale în simfoniile timpurii ale lui Gustav Mahler*), în: *Вопросы музыкальной формы, выпуск 2* (*Probleme de formă muzicală, ediția 2*), Издательство Музыка, Москва, 1972, p. 210.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Игорь Стравинский – *Диалоги* (Igor Stravinski – *Dialoguri*), în: *И. Стравинский*, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973. (Vezi și Roman Vlad – *Recitind Sărbătoarea primăverii de Igor Stravinski*. Ediție îngrijită și adăugită, studii, note și comentarii de Viorel Munteanu, Editura Național, București, 1998, p. 85.)

¹¹⁸ Антон Веберн – *Лекции о музыке. Письма* (Anton Webern – *Lecții despre muzică. Scrisori*), Издательство Музыка, Москва, 1975, p. 81.

imposibil de perceput de către conștiință, întrucât nu există modalitate de a-l fixa în memorie”¹¹⁹. Academicianul Asafiev are perfectă dreptate: **identitatea** (repetabilitatea) și **contrastul** (inventivitatea¹²⁰) **reprezintă două principii fundamentale care stau la baza muzicii, ca artă temporală**. Aceste principii sunt la fel precum cele două aripi pe care planează orice pasăre în zbor. Principiile respective nu pot exista decât împreună; fără vreunul din ele muzica este de neconceput, tot așa cum magnetismul – fără unul din cei doi poli magnetici: plusul și minusul. Între ele (repetabilitatea și inventabilitatea) trebuie să existe o anumită stare de echilibru. Cine nu a înțeles acest mecanism și adevăr fundamental, nu a înțeles **nimic** ori nu a înțeles **esențialul** din ceea ce se numește **gândire** sau logică **muzicală**. Iar acum să revenim la fragmentul dat din *Dacofonia Nr. 1* și la ideea că motivul de sorginte românească trebuie tratat ca oricare alt material, aplicându-i-se legile superioare ale gândirii muzicale.

Ex. 17 *Dacofonia Nr. 1* (fragment)

The musical score is for a fragment of 'Dacofonia Nr. 1' by Boris Asafiev. It is written for a full orchestra and includes parts for Taragot in B, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the Taragot playing a melody with notes 'a' and '16' circled, and the Violini II playing a melody with notes 'V-ni II' and 'V' circled. The second system shows the Taragot playing a melody with notes 'a2' and 'a' circled, and the Violini II playing a melody with notes 'V-ni II' and 'V' circled. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (accents), and phrasing slurs.

¹¹⁹ Борис Асафьев (Boris Asafiev) – *op. cit.*, p. 118.

¹²⁰ Termenul *inventivitate* este puțin prea larg pentru volumul noțiunii de față, iar cel de *variabilitate* are puțin alt sens (variabilitatea presupune, în primul rând, existența unui ceva **deja existent**, care ulterior poate lua forme diferite; pe când aici se are în vedere apariția unor elemente **noi**). Cel mai potrivit ar fi cuvântul *inventabilitate*. Cred că așa cum s-a format paradigma: *repetă – repetabil – repetabilitate*, tot așa s-ar putea forma și *inventa – inventabil – inventabilitate*. Pare a fi aceeași situație. Astfel, posibila dihotomie: *inventabilitate-repetabilitate* ar corespunde dihotomiei *variant-invariant*.

17 a4 a5 c

Fl. I, II, III

f

Nai

Ob. I 8va

Ob. I, II

Cl. I

Cl. I, II

Tar. in B

f

V-ni I

V-ni II

mf

V-le

V-c.

mf

C-b.

18

Fl. picc. (sosten. rit.) a tempo dim. e calando poco a poco

Fl. *Sua* *ff*

Nai *cresc.*

Ob. *C.i. cresc.*

Ob. *ff*

Cl. in B *cresc.*

Cl. in B

Tar. in B

Fg. *Fg. I. II*

C-fg. *C.-fg. mf cresc.* *ff*

Cr. in F *Cr. I*

Cr. in F *Cr. IV mf cresc.* *ff* *Cr. III*

Ar. *6* *Fa #*

P-f. *f* *Sua*

T-l. *Red*

V-ni I *cresc.*

V-ni II

V-le *cresc.*

V-c.

C-b. *cresc.*

Fl. *Fl. prec. muta in r. ordinario*

Fl.

Nai

Ob.

Ob.

Cl. in B

Cl. in B

Tar. in B

Fg.

C-fg.

Cr. in F

Cr. in F

Ar.

P-f.

T-l

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

19 *ma larghetto* ♩ = 66

Fl. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *Ob. I solo* *mf*

Ob. *mp*

Cl. in B *mp*

Cl. in B *p*

Fg. *p*

Fl. II muta in fl. picc.

Fl. III muta in Fl. alto

Ob. III *mp*

Fg. II *mp*

20 *Fl. picc.* *f*

f

mp

21

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *Ob. I solo dolce molto rubato* *mf*

Ob. *Ob. III muta in C. i.*

Cl. in B *mf*

Fg. *mf*

V-ni I *(nv) non vibr.*

V-ni I *div.* *(nv)*

V-ni II *(nv) non vibr.*

V-ni II *div.* *mp* *(nv)*

V-le *div.* *(nv) non vibr.*

V-le *mp* *(nv)*

V-c. *mp* *(nv)*

C-b. *mp* *(nv)*

Andante ♩ = 72

24

Fl. alto cantando elevato

Cl. I cantando elevato

mf

Fl. in B

mf

T-I

V-ni I

soave e eguale *8^{va}*

V-ni II

soave e eguale *p*

V-le

V-le sole cantando elevato

f

C-b.

p

25

Fl. alto muta in Fl. ordinario

Cl. I solo cantando elevato e soave

mf

Cr. I in F

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

V-c. soli cantando elevato

f

C-b.

Fl. *Fl. I, III* *mf* 6
 Ob. *Ob. I* *mf* 6
 Ob. *C. 1* 6
 Cl. in B *Cl. I* *mf* 6
 Cl. *Cl. II* 6
 Cr. in F 3
 Ar. *Ar.*
 Timp. *Timp.*
 V-ni I *8va*
 V-ni II *8va*
 V-le 3
 V-c. 3
 C-b. *C-b.*

The score is for page 111 of a musical work. It features a woodwind section with Flute I, III, Oboe I, Oboe II, Clarinet in B, Clarinet II, and Cor in F. The strings consist of Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion includes Arco and Timpani. The woodwinds and Cor play melodic lines with various ornaments (6, 3) and dynamics (mf). The strings provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The percussion has a single drum roll.

26 $\text{♩} = 76$
 Fl.picc. pochisimo ma animato

Fl. *f* III

Ob. C.i. *f* 1

Cl. in B *f* 1

Cl. *f* 1

Fg. a 2 sempre poco stacc. *mf*

C-fg. *mf*

Cr. in F Cr.II *mf*

Tr. Tr.I *mf* 3

Tr. Tr.II *mf* 3

T-ni *mf* 3

T-ni *mf* 3

Ar. *8va* Si b Re b Fa b

V-ni I unis. 3

V-ni II unis. 3

V-le *f* 3

V-c. *f* 3

C-b. *mf*

(27)

molto sostenuto a tempo

Instrument List:

- Fl. (Piccolo)
- Fl.
- Ob.
- Ob. (C. i.)
- Cl. in B
- Cl.
- Fg.
- C-fg.
- Cr. in F (Cr. IV)
- Cr. in F
- Tr.
- Tr. (II, III)
- T-ni
- T-ni
- T-ba
- Ar.
- P-f.
- T-l
- V-ni I
- V-ni II
- V-le
- V-c.
- C-b.

Key Performance Indicators:

- Tempo:** *molto sostenuto* (measures 1-26), *a tempo* (measures 27-32).
- Dynamics:** *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano).
- Articulation:** *Fl.picc.*, *C. i.*, *Ar.*, *P-f.*, *Red.*, *T-l*.
- Other:** *div.* (divisi) for V-ni II.

După expunerea primului motiv, **a**, o repetare exactă a acestuia (principiul identității) ar fi afectat cursivitatea discursului; la fel și prezența unui motiv totalmente nou (principiul contrastului), i-ar fi afectat integritatea. Prin urmare, am recurs la soluția a treia, inventând *varianta a1*, a motivului principal (reperul 16, măsurile 2-3), care e alcătuită din aceleași sunete ca și modelul, însă de data aceasta cu oprire pe cvintă la octava superioară.

Condiția integrității muzicii m-a obligat să mai mențin discursul în același mediu ritmico-intonational și semantic, de aceea motivul al treilea, **a2** (reperul 16, măsurile 4-6), reprezintă doar o ușoară dezvoltare a variantei **a1**. În acest scop, am mai implicat și treapta a patra a modului, precum și o completare melodică cu accelerare ritmică, specifică doinei, care aduce și o lărgire structurală a motivului. Astfel, muzica respiră liber, asimetric, nu precum într-un cântec cu structură periodică pătrată. Prin oprirea pe treapta a doua am realizat și semicadența, al cărei loc era tocmai aici, în măsura 6. După un asemenea proces variantic-variational, ca și după semicadență, sunt obligat să operez o reluare exactă a motivului principal, **a**, din considerente de tectonică, necesară perioadei în curs de constituire; de aceea în măsura 7 procesul este reluat, prin repetarea exactă a motivului **a**. În măsurile 8-9 apare o variantă a variantei **a1**: **a3**, cu oprire pe treapta a patra a modului, care, prin poziția ei la o cvartă perfectă față de primă, tonifică discursul.

Până aici a funcționat mai mult principiul identității (repetabilității), pentru că ne aflăm în faza de început a procesului de constituire a formei; de-abia în măsura 10 motivul **b** aduce puțin inedit ritmico-intonational. Conform „legii așteptării perechii”¹²¹, în măsurile 11-12 este readusă completarea melodică, cu formula de accelerare ritmică doinită, ceea ce conferă simetria necesară acestei perioade, alcătuită din două fraze nepătrate(!). Totodată, am realizat și cadența perfectă pe treapta întâi a lui *Sol* major, încheind astfel prima perioadă a formei muzicale. Pe parcursul fragmentului dat, contrapunctul viorilor prime „împrumută” intonații din temă (unificând țesutul), pe care le expune augmentat, astfel încât muzica lui coboară „molcom” din registrul înalt, ca o dumnezeiască binecuvântare, peste toți și toate ale acestui pământ.

La această etapă a discursului ai de ales între două posibilități: ori dezvolti motivul deja existent, ori introduci un material nou. Într-un discurs **coerent** și totodată **dezvoltător**, muzica trebuie să pară mereu **aceeași** și, în același timp, mereu **alta** (aceasta și înseamnă unitate în diversitate!), astfel că, prefer dezvoltarea aceluiași motiv (principiul identității); cu atât mai mult cu cât ea conferă muzicii largă respirație simfonică. Reiau deci motivul principal, însă aceasta mă obligă să îl supun unui proces de devenire mai dinamizat. În acest scop, operez o permutare în acut a motivului, care acum începe de la cvintă, oprindu-se pe primă și utilizez formule ritmice mai active, precum trioletul și șaisprezecimile; totodată exclud *recto-tono*, structurile devenind mai compacte. Astfel, primul motiv, **a4**, al perioadei secunde, **B**, reprezintă o nouă variantă a

¹²¹ Виктор Цуккерман – *Общие принципы формообразования в музыке* (Victor Tuckerman – *Principiile generale de dezvoltare și devenire în muzică*), Москва, Издательство Музыка, 1980, p. 10.

motivului principal; al doilea motiv al acestei perioade este o variantă a primei variante, **a5**, iar următorul motiv, **b**, este deja ritmico-intonational inedit, întrucât ne apropiem de zona culminației (reperul 18, măsurile 1-5).

Într-o lucrare muzicală împlinită, culminațiile sunt absolut necesare; fără ele procesul de devenire stagnează și, oarecum, nu are justificare. **Acumulările cantitative** de până acum trebuie să aducă în culminație **schimbări calitative** ale materialului, deoarece un proces de devenire trebuie să fie neapărat unul transformațional, care ascultă de legea dialectică a **acumulărilor cantitative și transformărilor calitative**. Astfel, în reperul 18, măsura 1, se produce un mers ascendent care, intonațional, nu mai are nimic comun cu tema, și culminează în măsura 2 printr-o augmentare ritmică de pătrimi egale (subliniate și printr-un *sostenuto ritenuto*), după care urmează zona de detensionare descendentă a discursului. Nu am vrut să închei în măsura 4, cu toate că se ajunsese deja la sunetul *sol* – treapta întâi a modului. Culminația fiind prea mare, se impunea și o fază postculminatorie mai amplă; deci am lărgit forma, încheind astfel prima parte, **AB**, din acest fragment tripartit, în măsura 5, pe relativa minoră, *mi*.

Transformările calitative din culminație impun întotdeauna rigorile lor, de aceea în continuare trebuie să se producă ceva cu totul deosebit. Aceasta se poate realiza cel mai convingător prin implicarea unui tematism nou, care apare în reperul 19, măsurile 2-3, expus la oboi *solo*. Motivul dat are o structură modală pentatonică, iar secunde descendente, caracteristice doinei, precum și timbrul tânguios al oboiului, aduc o ușoară notă de melancolie. Însă „firul” motivului *de sorginte românească* din **AB** (pentru că el ne interesează) nu se va întrerupe nici chiar aici, întrucât mi-am propus să realizez o muzică românească **superioară**, iar aceasta – ca oricare alt gen european superior – presupune devenire continuă¹²² a motivului, precum și o dramaturgie intonațională cu extindere pe suprafețe mari. De aceea, în partea mediană, **C**, care cuprinde reperele 19-23, procesul de devenire se bifurcă pe două planuri, fiind necesar să lucrez cu două motive în paralel: noul motiv, al oboiului I, preia funcția melodică, iar fostul motiv din **AB** trece în planul al doilea, verticalizându-se în structuri armonice.

Reprezentând verticalizarea motivului melodic principal și al variantelor sale (toate din repertoriul păstoresc românesc), aceste acorduri împrumută expresivitatea și parfumul motivelor respective, fiind astfel acorduri cu valoare semantică deosebită – românească. Totodată, prin procedeul verticalizării motivelor este pusă în valoare mai pregnant expresivitatea melodicului, deoarece astfel intonațiile se tensionează prin simultaneizarea lor.

Primul acord de acest fel se constituie în reperul 19, măsura 1 și, formându-se din motivul **a3**, reprezintă un trison de *Mi* major cu treapta a patra adăugată, expus de trei flaute și trei clarinete. Al doilea acord similar (reperul 19, măsura 4), expus de trei oboaie

¹²² Anticipând problema analizei armoniei, atenționez că în *Dacofonia Nr. I*, chiar și unele acorduri sunt expuse în devenire. Așa sunt acordul introductiv al fragmentului în discuție (trei măsuri până la reperul 16), precum și acordurile din reperul 19, măsurile 22, 25 și 28. Prin acest procedeu am vrut să subliniez, o dată în plus, caracterul dezvoltător al muzicii, calitate specifică genului simfonic, superior.

și două fagoturi, se constituie în baza motivului **a** și reprezintă un trison de *Sol* major, cu treapta a doua adăugată. Al treilea acord, cu identitate lidiană (reperul 20, măsura 3), este format în baza unui motiv nou, reprezentând un trison de *Fa* major, cu treapta a patra adăugată. Ultimul acord, cu identitate doriană (reperul 22, măsura 1), reprezintă un septacord mic-minor (trison minor + septimă mică), cu treapta a șasea doriană adăugată.

În muzicologia de la noi se vorbește despre sisteme – intonațional, modal și metroritmice – românești, nu însă și despre o armonie cu identitate de etos românesc. Cred că atunci când am vorbit despre muzica românească cu entitate organică, definind-o drept una în care fiecare element de lexic poate pune în valoare specificul imanent al etosului nostru, putea să apară o nedumerire: e posibil oare să fie românesc chiar și un element ca armonia?! După cum se vede din analiza de mai sus, e posibil, și în *Dacofoniile Nr. 1* și 2, acordurile analizate nu sunt unicele de acest fel.

Am urmărit până aici devenirea motivului principal din partea întâi, **AB**, a unui fragment din *Dacofonia Nr.1* și toate procesele gândirii muzicale pe care le-a suportat. Tentația de a continua derularea aceluiași motiv era mare, însă orice proces își are limitele sale temporale, care pot fi doar „elastice”, nu însă și infinite. Auzul omenesc are proprietatea de a se obișnui cu orice formă de mișcare muzicală, de exemplu tema (motivul!), împreună cu factura ei, și de la un moment dat nu mai reacționează la evenimente sonore, dacă nu intervine un element nou, care să *regenezeze* această formă de mișcare, împrăștiind discursul. Tocmai aceasta este funcția principală a noului motiv melodic ce intervine la oboi în reperul 19, măsura 2, aducând contrastul necesar formei. În faza următoare, el va fi supus unui proces dezvoltător similar, în care își va realiza disponibilitățile semantice de doină. Astfel, în reperul 20, măsurile 1-2, motivul dat este reluat, spațializat în trei octave de către clarinet, flaut și piculină, ceea ce îi conferă un caracter pastoral fără echivoc. În reperul 21, măsura 1, motivul este preluat de oboi, iar în reperul 22, măsura 13 – respectiv, de țambal, într-un *sensa metrum* asemănător unui moment de cadență doinită liber. Țambalul expune pasajul dat *col legno*, amintind astfel timbrul clavecinului, ceea ce face mesajul muzical deosebit de elevat (timbrul clavecinului amintește muzica de salon). Acest *sensa metrum* are o importanță deosebită pentru procesul de constituire a formei, în ansamblu, de aceea este necesar să urmărim și firul devenirii sale.

Toată structura **A** s-a desfășurat pe un puls de pătrimi egale – câte doi timpi într-o trăsătură de arcuș, asemenea acompaniamentului în caracter ardelenesc – cu noblețe și demnitate. În reperul 17, ritmul de triolet din melodie trece și în acompaniament, ca o minimă regenerare a mișcării cu pătrimi egale. În zona de culminație, ritmul acompaniamentului se augmentează în note întregi, iar în reperul 19 dispare definitiv, pentru ca în reperele 21-22 să dispară chiar și metrul. Acest *sensa metrum* vizează acum și parametrul melodie, reprezentând o negare (discontinuitate) totală a formei de mișcare din partea întâi, **AB**. Anume astfel structura **C** își îndeplinește funcția de *distanțare* între

două structuri în metru *giusto*. Acum procesul de operare asupra motivului principal, **a**, poate fi reluat, motivul percepându-se ca fiind din nou proaspăt.

Așa se produce organizarea temporală a muzicii: cum am descris în analiza de până aici. Ea ascultă de încă o lege fundamentală, și anume: **regenerarea regenerării** (în dialectică – negarea negației). În acest sens, orice proces temporal – de devenire a formei și implicit a mesajului muzical – reprezintă o înlănțuire de regenerări ale regenerării. Acum, după *sensa metrum* (marea regenerare sau negare-distanțare), muzica poate fi reluată de la început, ceea ce se și întâmplă în reperul 24, într-o nouă versiune orchestrală care va culmina cu un *tutti*.

Din economie de spațiu, voi încheia aici analiza lucrului cu motivul românesc, chiar dacă motivul dat mai are de parcurs încă 27 de măsuri până la consumarea disponibilităților sale formatoare și semantice. La acestea mai trebuie adăugate încă 40 de măsuri ce preced fragmentul în cauză și care, împreună cu cele 27 de măsuri amintite, sunt structurate în baza unor motive similare și după aceleași principii de gândire.¹²³

În analiza fragmentului din *Dacofonia Nr. 1* m-am referit în special la **temporalitate**, ca moment capital în gândirea muzicală. Am abordat problema la modul concret, evitând aspectul speculativ, care nu are nici un rost pentru practica și știința compoziției. Sper că elucidarea acestei gândiri e suficient de explicită, în sensul că **și cu motivul de sorginte românească se poate lucra tot așa cum se lucrează cu oricare alt motiv**.

De altfel, motivul pe care l-am analizat până acum se întâlnește și în finalul *Simfoniei Nr. 1* de Johannes Brahms:

Ex. 18 Johannes Brahms – *Simfonia Nr. 1*, Op. 68, partea a IV-a

Piu Andante

Cor. (c)

Fl.

¹²³ Lucru caracteristic de altfel pentru toată *Dacofonia Nr. 1*, în ansamblu.

și în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski:

Ex. 19 Piotr Ilici Ceaikovski – *Concertul pentru vioară și orchestră*



și dacă îl vom căuta cu tot dinadinsul, îl vom găsi poate și în alte lucrări din muzica universală.

Aceasta nu înseamnă nici că Brahms ori Ceaikovski ar fi stilizat și ei cântecul *Mociriță cu trifoi*, nici că eu aș fi stilizat un motiv din lucrările respective. Faptul reprezintă doar o dovadă în plus – și poate cea mai concludentă – că nu contează dacă motivul cu care lucrăm e original sau citat; contează numai **importanța sa valorică și calitatea gândirii muzicale pe care i-o aplicăm**.

Cum s-a putut întâmpla că n-am observat asemănarea între finalul *Simfoniei* brahmsiene și fragmentul menționat din prima *Dacofonie*? Probabil, deoarece creierul omenesc mai și uită, însă poate și pentru că motivul din simfonia respectivă a fost eclipsat de tema imediat următoare, ce seamănă cu *Oda bucuriei* din finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, lucru care m-a frapat de la prima audiție.

Ex. 20 Johannes Brahms – *Simfonia Nr. 1*, Op. 68, partea a IV-a

Violini **Allegro non troppo, ma con brio**

În contextul studiului dat, asemănarea tematică a *Dacofoniei Nr. 1* cu muzica lui Brahms ori Ceaikovski este chiar binevenită; această situație ne permite să conștientizăm carențele sistemului de evaluare a muzicii românești la ea acasă. E o problemă de principiu: de ce prezența aceluiași motiv, într-o lucrare din alt spațiu geo-cultural este considerată drept un lucru ce se încadrează în normalitate, iar într-o lucrare românească trebuie să deranjeze și să facă loc la etichetări?

Sper că din analiza de mai sus a lucrului cu motivul din *Dacofonia Nr. 1*, cititorul și-a dat seama ce am în vedere când mă refer la *legi superioare ale gândirii muzicale*, travaliu coerent și dramaturgie intonațională pe suprafețe întinse – factori ce conferă discursului muzical organizare interioară superioară. Și aici e locul și momentul să facem totalul acestui capitol (și nu numai), precizând prin definiție că **muzica superioară românească înseamnă material românesc de calitate, plus legile superioare imanente ale gândirii muzicale formatoare**. Acest lucru are valoare de adevăr în măsura în care orice gen superior universal răspunde criteriilor date.

Constantin Brăiloiu avea perfectă dreptate atunci când a lansat ipoteza **genului muzical superior românesc**, ca realitate **efectiv posibilă**. Faptul că eu am intuit fenomenul respectiv, fără să fi avut acces la scrierile sale, este relevant în acest sens. Dar aș dori să fie clar: numai în acesta – că **posibilitatea ar putea deveni realitate**. Eu nu afirm că am dat modelul muzical românesc; doar opera compozitorului poate confirma ce a dat respectivul. Mai mult chiar: menționez că eu nu puteam să-mi concep creația în categoriile lui Brăiloiu, înainte de a-i fi cunoscut opera muzicologică. Dar anumite „formule” aveam și eu – încă atunci! Iată câteva dintre acestea, în primul rând, sub aspectul categoriei de *românesc*:

- *avansarea din aproape în aproape, urmându-mi destinul;*
- *cultivarea și elevarea etosului românesc, nu a unuia fără adresă,*

în al doilea rând, sub aspectul categoriei de *superior*:

- *cea mai bună variantă (a unei lucrări) este cea pe care încă n-am făcut-o;*
- *ultima variantă trebuie să fie superioară tuturor celor precedente etc.*

Profeția marelui Brăiloiu despre genul muzical superior românesc doar mi-a „deschis ochii” pe acest drum, pe care eu mergeam intuitiv, și – cel mai important lucru – mi-a dat conștiința de sine, pentru ceea ce făceam. Cele două *Dacofonii* sunt lucrate, fiind deja conștient că muzica românească s-ar putea constitui în propriile ei genuri superioare. Cu ce s-au finalizat eforturile, se va vedea din analiza integrală a *Dacofoniei Nr. 2*, ca studiu de caz, expusă în partea a doua a cercetării de față. Rezerv cititorului dreptul de a califica **singur** fenomenul artistic analizat acolo; eu nu impun nimic, doar propun o analiză.

În conștiința noastră noțiunea de *model muzical românesc* este legată de numele lui George Enescu și de *opus*-urile sale în caracter popular, în special, de *Sonata a 3-a pentru pian și vioară*. Bineînțeles, contribuția lui Enescu este inestimabilă în acest sens. El este cel care a lansat sintagma *în caracter popular românesc*. Cunoscut această capodoperă enesciană, am ascultat-o de nenumărate ori, însă genul superior despre care

scriu aici reprezintă puțin altceva. Un citat din Yehudi Menuhin ar putea turna lumină: „Deși este o compoziție Occidentală în cea mai pură formă de sonată, piesa emană atmosfera rapsodică și improvizatorică specifică violonistului Țigan Român, cântând (acompaniat?) cu țambalul, și astfel (lucrarea) reprezintă un rar și autentic exemplu de muzică populară improvizată, ce a dat naștere unei compoziții într-o formă Occidentală desfășurată. Provenind dintr-un popor statornicit la hotarul dintre Vest și Est, Enescu a manifestat un profund interes pentru muzica Orientală /.../”¹²⁴.

Desigur, și sonata enesciană, și ceea ce a scris pe marginea ei Menuhin este minunat, dar e normal, cel puțin să mă întreb: se poate concepe muzică românească și fără „țigan”(?), fără „orientală”(?), pentru că ceea ce stă în spatele acestor categorii nu mă reprezintă, în ele nu mă regăsesc¹²⁵. Eu mă regăsesc mai degrabă în lucrări precum:

- *Colindele laice* de Adrian Pop – adevărate bijuterii muzicale (acea *Viñe hulpè d'i la munt'e* este greu de egalat);

- *Șase piese umoristice* pe versuri de Tudor Arghezi de Laurențiu Profeta (din aceste admirabile piese aș evidenția finalul: *Arici, arici, bogorici*, cu o imagine muzicală deosebit de inspirată)¹²⁶;

- *Trei piese pentru orchestra de coarde* de Constantin Silvestri cu excepționalele două teme bihorene, din colecția Bartók;

- *Preludiul și fuga* de același autor, din care aș evidenția, desigur, fuga (aceste pagini ale lui Silvestri sunt atât de frumoase și bine făcute, încât parcă însuși Dumnezeu i-a pus mâna pe frunte când le-a scris).

E adevărat: lucrările menționate aici nu reprezintă formele/genurile cele mai mari, „de anvergură”, cu gândirea muzicală corespunzătoare (*in macro*), în schimb reprezintă **universul sonorului românesc întruchipat** – mediul meu ființial. De aceea, pentru mine acestea sunt micile **mari capodopere** ale muzicii **românești**, piscuri pe care „zăpezile niciodată nu se vor topi”. (Ar mai fi și altele, poate, dar nu prea multe și nu chiar de aceeași calitate.) Prin urmare, genul muzical superior despre care scriu aici, poate fi doar unul cu **entitate românească organică**: non-orientală, non-țigănească, non-occidentală.

Mi-am mărturisit deja respectul față de muzica orientală și cea țigănească. În ceea ce privește contribuția Occidentului – chiar dacă aceasta este **cea mai importantă de pe**

¹²⁴ Reproduc și în engleză acest fragment din adnotarea lui Yehudi Menuhin la discul *Vestul se întâlnește cu Estul* (ASD. 2294): „Although it is a Western composition in the purest sonata form, the piece exudes the rhapsodic and improvisatory atmosphere characteristic of the Rumanian Gipsy violinist playing with the cimbalum and it is thus a rare and authentic example of improvised folk music giving birth to a composition in an evolved Western form. Coming of a people who inhabit the very borderline between West and East, Enesco developed a deep interest in Oriental music /.../”. *WEST meets EAST*, ASD. 2294, *A note by Yehudi Menuhin*.

¹²⁵ Ajuns aici mă simt forțat din nou să fac o mărturisire. Instituind cenaclul „George Enescu” la Chișinău, eu mi-am asumat toate responsabilitățile și consecințele. Precizez acestea, pentru a nu fi greșit înțeles.

¹²⁶ Cu toate că Profeta nu figurează niciodată printre numele de referință ale muzicii românești, eu consider această suită drept una din valorile muzicii universale pentru copii. (De ce *Petrică și lupul* de Prokofiev ar fi considerată muzică universală, iar suita lui Profeta, nu?)

Terra – ea reprezintă numai o parte din muzica Europei; am mai spus-o și voi susține acest punct de vedere și în continuare.

15. CONCLUZII

Toți compozitorii din spațiul românesc, inclusiv semnatarul acestui studiu, s-au format la școala europeană, concepându-și lucrările și gândind în sistemul temperat bachian. Lucrând în acest sistem, nu poate să rezulte decât muzică europeană, deoarece compozitorul fructifică disponibilitățile sistemului în care gândește. Prin urmare, muzica clasică de filiație ancestrală românească este un fenomen artistic tot european ori universal (în accepția uzuală a acestui termen). Și dacă este așa – și așa e! –, atunci cititorul s-ar putea întreba nedumerit: de ce mai era nevoie de atâta argumentare pentru *Muzica românească* (clasică) *de filiație ancestrală*, dacă aceasta nu este altceva decât muzică cultă europeană? Sau altă întrebare: oare raționamentele prezentului demers au valoare de adevăr, dacă în concluzie intervine o asemenea răsturnare de situație? Voi încerca să risipesc aceste nedumeriri.

Chestiunea constă în faptul că în funcție de felul cum punem problema sub aspect componistic, ajungem la finalități artistice diferite. Până la *cantata Luci, Soare, luci!*, *poemul Miorița, Doinătoriu – opus sacrum dacicum* ori până la cele două *Dacofonii* am putut ajunge doar punându-mi problema **muzicii cu entitate românească organică**, raționând și procedând așa cum am descris în acest studiu. Cei care nu și-au pus problemele în modul în care am făcut-o eu, gândind și procedând altfel, au ajuns la cu totul altă finalitate artistică. De aceea în România există două categorii de muzică clasică: una „în caracter popular românesc” și alta în afara acestui caracter, motiv pentru care prima ne reprezintă, iar cea de-a doua, nu.

Pentru România s-a pus mereu problema sincronizării **cu** Europa, integrării **în** Europa – lucruri care în domeniul artei muzicale românești și a culturii românești, în ansamblu, sunt false probleme sau chiar un nonsens. În ce sens să ne integrăm **cultural** în Europa, din moment ce spațiul geo-cultural românesc se află chiar **în** centrul Europei? Unica problemă adevărată și de reală importanță este aceea de a ne **cultiva** și **eleva** propria identitate, care, din punct de vedere muzical, nu e altceva decât etos pur european.

Toți au înțeles că astăzi așa-numitul model muzical „național” românesc al secolelor trecute, ce constă în „montarea” unor „date folclorice” pe un calapod de cu totul altă natură, nu mai rezistă. De aceea am introdus sintagma **muzica românească cu entitate organică**, realizând și în plan componistic câteva mostre de acest gen. Muzica clasică de filiație ancestrală românească este alcătuită din sunetele aceluiași sistem european bachian, și nu din alte sunete, oarecum mai urâte sau nocive; prin urmare, nu este corect să considerăm intonația românească defectă, iar intonația neromânească

perfectă, și zic astfel, pentru că astăzi compozitorii din România se feresc de intonațiile românești „ca dracul de tămâie”.

Problematica abordată în partea întâi a studiului de față vizează ancestralitatea, tradiția, muzica *clasică*, genul muzical superior românesc etc. În legătură cu aceste categorii aș dori să evidențiez câteva concluzii mai importante:

1. Sursele enciclopedice de specialitate susțin că absoluta majoritate a genurilor muzicii universale **au fost populare la origini**.¹²⁷ Aceste genuri au putut deveni culte numai datorită procesului de elevare la care au fost supuse de către compozitori. Genurile muzicii românești sunt populare la origini – ca și cele universale. Prin urmare, **absolut toate genurile ancestrale românești pot deveni culte**; pentru aceasta e nevoie doar să fie cultivate de către compozitori.

2. Nici un gen universal nu este cult prin dat sau apariție; în schimb, orice gen muzical este **cultivabil** prin elaborare și finisare. Prin urmare, **absolut toate genurile ancestrale românești pot deveni culte**; e o reconfirmare a concluziei precedente.

3. Nici un gen universal nu a apărut „de-a gata” superior – evoluat „din naștere” –, în schimb, **genul muzical poate deveni superior**, prin elevare (cuvintele: superior, evoluat, elevat, selecționat sunt sinonime). Prin urmare, **genul muzical superior românesc**, despre care scria Constantin Brăiloiu, **poate deveni realitate**; trebuie doar să o dorim.

4. Nici un fenomen cultural nu este perfect în sine – prin dat sau obârșie –, în schimb, absolut toate fenomenele culturale sunt **perfectibile** prin investire de har și efort întru desăvârșire. Prin urmare, **și muzica de tradiție românească se poate constitui într-un clasicism propriu**.

Aceste concluzii reprezintă raționamente fundamentale și, ca orice silogism categoric, pot legitima tot ce am teoretizat aici despre:

- **muzica românească de filiație ancestrală;**
- **muzica românească cu entitate organică;**
- **genul muzical superior românesc;**
- **clasicismul muzical de tradiție românească etc.**

De aici urmează alte concluzii, de aceeași importanță:

- **orice mostră din folclor poate deveni fapt de cultură;**
- **și cu motivul de sorginte românească se poate lucra la fel ca și cu oricare altul;**
- **contează doar importanța valorică a materialului și calitatea gândirii muzicale care i se aplică. Etc. etc.**

Concluziile de mai sus reprezintă judecăți universale deduse din afirmații categorice, de aceea, se impun cu necesitate logică, fiind deosebit de relevante. Ele au caracter universal și sunt aplicabile la orice genuri muzicale de pe planetă, inclusiv la cele

¹²⁷ Vezi Dicționar de Termeni Muzicali (la capitolul oricărui gen muzical).

de filiație ancestrală românească. A fi în dezacord cu asemenea concluzii înseamnă a fi în conflict cu însăși știința, ceea ce nu ar lăsa nici o șansă de izbândă pe calea adevărului.

PARTEA A II-A

DACOFONIA NR. 2 – ANALIZĂ INTEGRALĂ CA STUDIU DE CAZ

1. PLEDOARIE PENTRU O METODOLOGIE DE ANALIZĂ

1.1. DATELE OBIECTIVE ALE SENSULUI MUZICAL¹²⁸

Înainte de a începe analiza propriu-zisă a *Dacofoniei Nr.2*, trebuie să stabilim criteriile prin prisma cărora o vom investiga. Acest lucru este necesar, întrucât am observat că între școala sovietică și cea românească există diferențe în materie de analiză muzicală, și aceste diferențe sunt nu numai de ordin metodologic, ci și de fond. Două definiții ale termenului *analiză (muzicală)* ar putea releva explicit în ce constă diferența:

1. Dicționar de Termeni Muzicali: „**analiză**, demers muzicologic care vizează studierea și determinarea componentelor structurale – disociate în prealabil – ale unui text (lucrări), informând eventual și asupra tehnicii generale a elaborării lucrării”.

2. Enciclopedia Muzicală: „ANALIZĂ MUZICALĂ (de la grecescul ἀνάλυσις – descompunere, dezmembrare) – cercetare științifică a lucrărilor muzicale: a stilului lor, formei, lexicului, precum și a rolului fiecărui component și a interacțiunii acestora la întruchiparea conținutului”.

După cum se vede, în definiția dicționarului se remarcă doar determinarea componentelor **structurale** și a **tehnicii** de compoziție a lucrării, pe când în definiția dată de enciclopedie este remarcat și **conținutul muzical**, ca rezultat al interacțiunii tuturor componentelor de lexic ale *opus*-ului.¹²⁹

În linii mari, definițiile de mai sus corespund stării de lucruri din lumea artei muzicale, atât în România, cât și în spațiul ex-sovietic. În ordinea celor expuse, țin să precizez că analizele ce urmează asupra *Dacofoniei Nr. 2* vor fi realizate prin optica Enciclopediei Muzicale. În primul rând din considerentul că sensul muzical nu poate fi ignorat – nu avem dreptul – și în al doilea rând, e **corect și legitim** să analizăm *opus*-ul de artă doar prin prisma criteriilor prin care acesta a fost conceput și realizat. De aceea voi expune în continuare aceste criterii de analiză, și sper să nu fiu bănuț că aș „ridica” meritele unei muzicologii în detrimentul celeilalte.

Cred că orice compozitor care a avut ceva de spus și a fost interesat ca mesajul lui să fie auzit și înțeles și-a pus întrebarea asupra **conținutului muzical**, întrebare ce

¹²⁸ *Sensul (muzical), conținutul, semantica, semnificația* – toate aceste noțiuni sunt sinonime. Consider că cea mai exactă totuși este *conținutul muzical*, chiar dacă muzicologia românească modernă pare să o evite, în favoarea celorlalte.

¹²⁹ Nu este lipsit de importanță faptul că în sintagma *ANALIZĂ MUZICALĂ*, enciclopedia nu separă termenul *analiză* de cel de *muzică*, așa cum se întâmplă în cazul Dicționarului de Termeni Muzicali. Pare un detaliu neînsemnat, dar este esențial – ca în matematicile în care detaliile au consecințe fundamentale –, deoarece, în ultimă instanță, **analiza muzicii este demersul elucidării științifice a sensului muzical, în baza datelor fenomenologice ale opus-ului**. În afara conținutului muzical, orice demers analitic nu este decât o activitate stearpă, fără finalitate.

constituie problema centrală a muzicii – **argumentul suprem și singurul capabil să-i justifice existența și funcțiile socioculturale ca artă**. În secolul al XX-lea însă, eforturile creatoare s-au direcționat asupra problematicii cuceririi spectrului sonor și, respectiv, a noilor gramatici și tehnici de compoziție. Conceput în plină avangardă a secolului al XX-lea, esul *Imagine și sens* de Pascal Bentoiu este mai mult decât relevant. Autorul scrie: „Justificarea ultimă a operei de artă nu poate fi căutată în datele structurale ci numai în semnificație.”¹³⁰, iar Octavian Nemescu afirmă tranșant: „/.../ avangărzile culturale de până acum s-au străduit de decenii să demonstreze moartea sensului /.../”¹³¹.

Deși semnificația muzicală este factor definitoriu, ea a fost de multe ori ignorată, și aceasta, probabil, deoarece reprezintă cea mai dificilă materie în compunerea și studiul muzicii; este incredibil că s-ar putea face abstracție de ea, neglijând-o în mod intenționat. Analizarea sensului muzical implică prezența factorului de intuiție artistică – harul nativ de a simți muzica –, precum și cunoștințe profunde și vaste în toate științele muzicii, și nu numai. Situația se mai complică și prin faptul că în arta sunetelor nu există o știință specială a sensului muzical. Probabil așa ceva nici nu va exista vreodată, deoarece fiecare compozitor adevărat, când creează, pune datele semantice ale muzicii într-o nouă ecuație (adăugând unele „necunoscute” proprii), de parcă s-ar afla la o nouă „facere a lumii”, și tocmai aceasta creează premise pentru evoluția artei muzicale.

Ce este sensul, **conținutul** muzical¹³²? Există oare premise obiective pentru definirea lui? Aceste întrebări sunt departe de a fi doar retorice, ele continuă să fie discutate încă și astăzi. Totodată, cred că în cazul în care compozitorul nu ar avea certitudinea existenței stratului **obiectiv** al sensului muzical, nici nu ar cuteza să scrie, neînțelegând rostul activității sale.

Ideea stratului **obiectiv** al sensului muzical se bazează pe postulatul **realist** despre „/.../ **obiectivitatea existenței faptelor materiale și a calităților acestora**, din care reiese că opera de artă nu este altceva decât **fapt material**, iar conținutul nu înseamnă altceva decât **calitățile lui** (subl. T. C.)”¹³³. Din punct de vedere fenomenologic, teza dată poate fi formulată astfel: *opus*-ul muzical (ca „aspect fizic”¹³⁴) reprezintă totalitatea fenomenelor **concrete** din care este alcătuit: intonație, metro-ritm, timbru, armonie, mod, dinamică, tempo, agogică etc., iar **sensul muzical** reprezintă **calitățile lor**. A nesocoti

¹³⁰ Pascal Bentoiu – *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 113.

¹³¹ Octavian Nemescu – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 7.

¹³² Referitor la sensul muzical al unor lucrări îndoielnice poți auzi spunându-se: „În această lucrare **ceva** este!”. De cele mai multe ori, în spatele acestui „**ceva** este” se află, de fapt, doar disponibilitățile instrumentelor muzicale. Într-adevăr: oricât de **rău** am orchestra o muzică, „**ceva**” tot o să sune. Subliniez dintru început că asemenea nivel de semnificație muzicală și de orchestrație, în acest studiu nu interesează.

¹³³ Генрих Орлов – *Семантика музыки* (Ghenrih Orlov – *Semantica muzicii*), în: *Проблемы музыкальной науки 2* (*Problemele științei muzicii 2*), Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973, p. 435.

¹³⁴ Юрий Холопов – *Форма музыкальная. I. Значение термина. Этимология* (Iuri Holopov – articolul *Forma muzicală. I. Sensul noțiunii. Etimologia*), Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 5, coloana 876.

existența datelor obiective ale sensului muzical înseamnă a recunoaște că muzica este un lucru inutil ori că nu avem chemare și competență să o slujim. De aceea, postulatul despre **obiectivitatea** existenței faptelor materiale (ale *opus*-ului) și a **calităților** lor trebuie să fie *alfa* și *omega* în activitatea analitică a muzicologului.

Problema datelor obiective în materie de sens muzical pare că se complică datorită faptului că sensul muzical nu se poate justifica decât fiind raportat la conștiința omenească. Însă am remarcat mai sus că sensul muzical nu înseamnă altceva decât calitățile materialului¹³⁵, care există și ele în afara conștiinței omenești. Garantul ori criteriul obiectivității îl reprezintă aici, în mare măsură, însuși **sistemul acustic**, ca un **dat natural** al muzicii. Aceasta se poate constata din analiza de mai jos a temei pelerinilor, din uvertura la opera *Tannhäuser* de Wagner.

Ex. 21 Richard Wagner – uvertura la opera *Tannhäuser*

În finalul uverturii (reperle 44-54), **forța** și **grandoarea** extatică a acestei teme se datorează unui întreg ansamblu de date fizico-acustice, și deci, obiective. Trebuie

¹³⁵ Problema **calităților** materialului este moment crucial nu numai pentru cunoașterea sensului muzical, ci pentru cunoaștere, în general: „Oriunde ar trăi omul în procesul activității sale, făcând cunoștință cu diverse obiecte ale lumii înconjurătoare, el le poate cunoaște numai prin intermediul anumitor **calități** pe care le posedă sau nu le posedă obiectul cunoașterii (subl. T. C.)”. *Формальная логика (Logica formală op. cit. p. 45.)*. Iată calitățile după care cunoaștem **pâinea**, de exemplu: „Aliment de bază al omului, preparat dintr-un aluat de făină (de grâu, de secară etc.) și ingrediente, afânat prin fermentarea drojdiei, frământat cu apă și copt la cuptor” (DEX). Precum se va vedea în continuare, sensul muzical se produce (și poate fi identificat) în mod similar: prin **calitățile sonorului**, cu specificul de rigoare, desigur.

considerat cu valoare de date obiective tot ce poate fi numărat, măsurat, și nu doar povestit: numărul de armonice, ca expresie timbrală; numărul de decibeli, ca expresie dinamică; numărul de frecvențe, ca expresie a înălțimii; numărul de voci, ca expresie a multivocalului etc. Iată acest ansamblu de date obiective, în cazul temei pelerinilor:

1. Tema este expusă într-un unison robust de către cele trei tromboane, cu sunetul lor energic și timbrul aspru și greu, care se datorează numărului mare de armonice de calitate și specificului de alămuri dure. E cea mai viguroasă și mai amplă forță de care dispune orchestra simfonică, de aceea și imaginea muzicală reprezintă **forța, masivitatea și amploarea** întruchipate. (Nici un ascultător înzestrat cu harul percepției nu ar califica-o drept lipsită de vigoare și consistență.)

2. La masivitatea și amploarea timbrală a tromboanelor se adaugă indicația dinamică *fortissimo*, în *marcato*, ceea ce se traduce printr-un număr mare de decibeli. Aceștia amplifică vigoarea imaginii muzicale, trimițând din nou la ideea de **mult** și, respectiv, de **forță**. (Puținul și lipsa de vigoare sonoră pot fi realizate, dimpotrivă, prin *pianissimo*.)

3. Tema este expusă cu valori ritmice **mari** (note întregi), ceea ce conferă imaginii muzicale un caracter **măreț**, așezat și de neclintit; ca un imn. (Un caracter muzical lejer și agil, gen *perpetuum mobile*, se obține prin valori ritmice mărunte.)

4. Intonația de cvartă perfectă ascendentă **volitivă** (măsurile 1-2 și 13-14) adaugă temei pelerinilor un spor de **vigoare**, iar sistemul intonațional **diatonic**, cu stilul melodic aproape sever, îi conferă și o tentă de **sobrietate** maiestuoasă și oarecum **obiectivă**. (Nici un ascultător înzestrat cu prezența elementului de intuiție artistică n-ar confunda această semnificație muzicală cu cea din imaginea sonoră **senzuală** a Venerei, din aceeași uvertură, încărcată de **cromatisme**, salturi intonaționale și, respectiv, de **lirism** profund **subiectiv**.)

5. Tema este expusă pe fondul unui *tutti* orchestral, ceea ce înseamnă mai mult decât o concentrare mare de voci. *Tutti* înseamnă, literalmente **toți**, și aceasta conferă imaginii muzicale **masivitate** – ca o întruchipare a unei **mase** de voci. (Sentimentul solitudinii în muzică ar putea fi întruchipat cu un instrument *solo*, în sensul strict al cuvântului.¹³⁶)

6. Tema pelerinilor nu reprezintă o forță oarecare, ci una legată de un etos **sacru**. Să ne amintim că la începutul uverturii, ea este expusă în forma unui coral armonic, încărcat de **pietate** și **liniște sublimă**, în care toate vocile sună egal, ca dintr-o **orgă de biserică**.

Toate datele fenomenologice relevate prin această analiză concură la crearea unei imagini muzicale ce întruchipează ideea de **multitudine**, atât ca număr de **elemente puse în discurs**, cât și ca număr de **date fizico-acustice**. A pune la îndoială obiectivitatea datelor respective, ar însemna să ignorăm realitatea faptelor; dar tocmai din acest ansamblu de date obiective se degajă acel sens ori mesaj muzical, pe care îl putem defini cu un singur cuvânt: **masivitate** (ori **forță**).

¹³⁶ Așa procedează Hector Berlioz în *Simfonia tragică-triumfală*, în care monologul trombonului *solo* sună solitar, ca ultima voce rămasă dintr-o fanfără pe câmpul de luptă sau ca epitaful ultimului supraviețuitor la mormântul camarazilor săi de arme.

Ceea ce am făcut până aici înseamnă atomizarea științifică a datelor fizico-acustice și fenomenologice ale sensului muzical. „Atitudinea ascultătorului față de opera de artă poate fi diferită: lucrarea poate să placă ori să lase o impresie negativă, poate să fie aproape de sufletul spectatorului ori străină de el, să fie înțeleasă ușor ori extrem de greu. Dar suma datelor ei obiective va rămâne întotdeauna neschimbată: roșul va rămâne roșu; curburile liniilor – curburi ale liniilor; melodiile, acordurile, ritmurile – melodii, acorduri, ritmuri; la fel și concepția autorului, exprimată printr-un anumit lexic artistic și materializată în *opus*-ul de artă, va rămâne independentă de persoana care o recepționează”¹³⁷.

Pentru a pune mai bine în lumină problema capitală a sensului muzical, să admitem, prin reducere la absurd, că cineva ar defini pagina respectivă din muzica lui Wagner ca fiind una firavă, fragilă, lejeră, lipsită de pondere ori cu alte determinative similare – adică tocmai ceea ce am pus în parantezele analizei de mai sus. Desigur că respectivul ne va părea certat cu muzica, și aceasta tocmai pentru că materialul dat nu comportă asemenea calități fenomenologice sau date fizico-acustice obiective. Bineînțeles că fiecare ascultător ar putea defini imaginea muzicală a temei pelerinilor, folosind alte determinative, cum ar fi *măreție*, *apoteoză*, *splendoare*, *monumentalitate* etc. și fiecare ar mai putea adăuga ceva la acestea: *impresionant*, *zguduitor*, *maiestuos*, *solemn*, *stoic*... Determinativele date reprezintă doar interpretarea **muzicologică** a sensului muzical, și nu trebuie confundată cu sensul muzical însuși, care este indisolubil legat de chiar sonorul muzicii și nu poate fi substituit prin cuvinte, oricât de adecvate ar fi ele. „Conținutul nu se toarnă în muzică precum vinul în pahare, ci este contopit cu intonația, ca sonorul cu imaginea muzicală”¹³⁸ („звучко-образный смысл” – lb. rusă). În limbaj muzicologic mai doct (cum formulează Gheorghe Duțică), aceasta înseamnă că: „pentru așa ceva (pentru sensul muzical n.a.) există asumarea limitei ce derivă din autonomia limbajului muzical în raport cu toate încercările de conversie sau traducere în **logos**.”

În altă ordine de idei, probabil nu va exista niciodată vreun ascultător, care, necunoscând opera *Tannhäuser*, să identifice în tema pelerinilor comunitatea concretă, vizată de libretul operei. A pretinde așa ceva de la muzică, ar însemna să punem greșit problema semanticii. Arta sunetelor operează cu imagini muzicale ce reprezintă fenomene artistice de sinteză – adică **esența**, și nu **concretul** lucrurilor. Tema lui Wagner nu comunică nimic despre numărul pelerinilor, statutul lor social, concepțiile religioase, naționalitatea etc. Pentru aceasta există științele exacte și științele sociale. Ceea ce poate semnifica tema pelerinilor am relevat deja; conținutul ei ține de posibilitățile semantice ale muzicii ca artă și, respectiv, ca formă de comunicare.

¹³⁷ Анатолий Буцкой – *Структура музыкального произведения* (Anatoli Buțkoi – *Structura lucrării muzicale*), Государственное Музыкальное Издательство, Ленинград, 1948, p. 27.

¹³⁸ Борис Асафьев (Boris Asafiev) – *op. cit.*, p. 275.

Analiza pe care am operat-o asupra temei pelerinilor de Wagner nu este lipsită de o anumită doză de schematism. Relevarea completă și complexă a sensului ei muzical ar fi reclamat analizarea întregului context de factori și de date în care este plasată, ceea ce ar fi depășit obiectivele capitolului de față. În același timp, analiza dată nu este deloc forțată, ci doar puțin frontală, datorită abordării muzicii mai mult sub aspect fizico-acustic. Fiind determinat de obiectivele capitolului de față, am admis conștient acest lucru; el ne va ajuta la analizele *Dacofoniei Nr. 2*, acestea fiind principale.

Am văzut care este stratul obiectiv al sensului muzical în cazul temei pelerinilor; în arta sunetelor el la mai mult nu pretinde, dar nici la mai puțin nu poate fi redus. În baza datelor fizico-acustice și fenomenologice analizate mai sus – și numai în baza lor – există titlul *tema pelerinilor*, și aceasta nu pentru că muzica singură nu poate semnifica ceea ce și-a propus compozitorul, ci pentru că în toate domeniile cunoașterii, inclusiv al muzicii, oamenii se folosesc **și** de cuvânt. Aici cuvântul reprezintă **factorul de convenție** între toate verigile comunicării: compozitor-muzicolog-interpret-ascultător, fiind un fapt de mare importanță, ce merită un comentariu special.

De fapt, muzica este un cod semantic și, ca orice comunicare prin cod, comunicarea muzicală se poate produce numai când codul respectiv este știut de ambele părți: compozitor și ascultători. De exemplu, comunicarea prin codul ritmic (alfabetul) *Morse* este posibilă numai dacă el este cunoscut și de emițător, și de receptor. Prin urmare, pentru a face posibilă comunicarea muzicală, ascultătorul trebuie să fie inițiat în materia codului ei semantic, aceasta fiind o condiție *sine qua non*.

La festivalul de muzică clasică indiană, despre care am scris în capitolul 3, *Contextul sociocultural basarabean*, prezentatorul făcea cunoscut publicului codul semantic coregrafic înainte de fiecare spectacol. După o asemenea inițiere, baletul *Ramayana*, de exemplu, se percepea de către ascultători ca o comunicare între surdumuți, în care totul era clar fără cuvinte, deoarece, datorită inițierii prealabile, toate comunicau: dansul, gesturile, mișcările și chiar poziția corpului balerinilor.

Așadar, comunicarea muzicală se poate produce numai dacă sunt întrunite următoarele condiții:

1) lucrarea trebuie să conțină o concepție, cu un mesaj (atenție!) **muzical** (nu algebric ori de altă natură);

2) ascultătorii trebuie să fie inițiați în materia codului ei semantic;

3) compozitorul și muzicologul trebuie să aducă la cunoștință acest cod, dar nu să se considere „aleșii, sărutați de Dumnezeu pe frunte”, și să-i trateze pe ceilalți ca pe „nechemații” care „nu pot fi ajutați cu nimic, dacă nu simt și nu înțeleg muzica” – cum se afirmă uneori. Mai mult chiar: compozitorului îi revine aici o **obligație** cu totul **specială** (mai ales când are pretenția să fie înțeles de către ascultători). Fiind **autorul cifrului** – și deci **singurul** care îl cunoaște –, el trebuie să dea ascultătorului **codul**, pentru ca acesta să poată „intra” în universul semantic al muzicii sale, altfel nu există nici o șansă: nu se

poate descuia un lacăt, neavând cheia (în cazul operei de artă, mă refer la lucrări cu adevărat originale).

Am scris mult despre obiectivitatea datelor fizico-acustice ale muzicii, însă numai acestea singure, încă nu reprezintă semnificația muzicală. Ele sunt ca atare – adică ceea ce sunt: doar **premisele obiective** în baza cărora se produce semnificația. Aici trebuie să luăm în calcul și reacția psihofiziologică a omului față de sunetele muzicale (și nu numai muzicale), reacție ce diferă în funcție de încărcătura lor semantică. De exemplu, intonația cu care mama își mângâie copilul îi produce bucurie, pe când cea a bocetului ei îl îndurerează. Sau: intonația cu care tata îl îndeamnă la o acțiune, îi inspiră curaj, iar sunetele ce se produc la un cutremur, îi inspiră groază (tuturor ne inspiră groază). În acest sens, omenirea a acumulat o imensă experiență intonațional-semantică pe care, ulterior, a aplicat-o în arta sunetelor. După un îndelungat proces de **simțire, analizare și sintetizare** a diferitelor fenomene vitale și reacții psihofiziologice ale omului față de sunete, compozitorul stabilește anumite corespondențe între **esența** fenomenelor respective și disponibilitățile **semantice** ale muzicii, la nivelul gândirii sale muzicale. În baza acestor sinteze se stabilește **convenția** asupra semnificației muzicale între compozitor și ascultători, și abia din acest moment sunetul devine factor de comunicare, investit cu sens¹³⁹.

Reieșind din această stare de lucruri, e de înțeles cât de important este cuvântul muzicologic al compozitorului. Anume pentru stabilirea convenției respective există dreptul lui la acest cuvânt, și nu pentru a ne spune că muzica nu poate exprima nimic ori că unica formă de a o defini poate fi doar aceea de a o cânta încă o dată¹⁴⁰. Asemenea afirmații iresponsabile nu cadrează nici cu arta sunetelor și nici cu știința ei, ci sunt declarații demagogice ale acelor compozitori care, de obicei, nu-și pun problema sensului muzical ori care pur și simplu mint; alte concluzii nu pot urma din asemenea afirmații. În acest fel pot greși numai muzicologii, teoreticienii și esteticienii muzicii, însă în nici un caz – compozitorii. Este incredibil să poți cunoaște muzica din interior, compunând-o în fiecare zi, și să afirmi așa ceva (e o problemă la care voi mai reveni).

Din alineatul de mai sus nu trebuie să tragem concluzia că necesitatea cuvântului ar fi un impediment pentru abordarea datelor **obiective** ale sensului muzical; până la urmă, însuși cuvântul nu este decât un element de limbaj stabilit prin **convenție**. În esență, cuvântul **vorbit** nu este nimic altceva decât **sunet**, iar dicționarul explicativ al unei limbi nu este decât un set de convenții scrise, pe baza cărora sunt precizate sensurile cuvintelor acelei limbi. Sinonimele, ca simboluri **diferite** ale **aceluiași** înțeles, confirmă o dată în plus realitatea despre cuvinte, că acestea sunt stabilite în baza unor convenții

¹³⁹ Relativ la datele fizico-acustice (ca premise obiective ale sensului muzical) și **convenție**, Pascal Bentoiu scrie: „Muzica semnifică pentru ascultător pe un dublu plan: cel direct /.../ al materialului, și cel rezultat dintr-o determinare semantică pe bază de convenție tacită”. *Imagine și sens, op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁰ Se zice că și Beethoven ar fi spus așa ceva. Desigur, aici nu mă refer la *Titanul de la Bonn*, supranumit astfel tocmai pentru că a ridicat dimensiunea semantică a muzicii la o altitudine nemaîntâlnită până la el; mă refer la compozitori din epoca modernă, care au abordat muzica numai sub aspectul tehnicilor de compoziție de factură speculativă, făcând din aceasta un principiu.

(tacite ori scrise). Prin urmare, fără elementul convenției, comunicarea ar fi imposibilă chiar și prin cuvânt. Dovadă sunt acele limbi străine pe care nu le înțelegem tocmai pentru că nu cunoaștem ansamblul de convenții asupra repertoriului lor lexical.

Datorită factorului de convenție, sunetul muzical poate semnifica la fel ca și cuvântul. Iată câteva exemple:

- în viața militară – semnalele de goarnă (*deșteptarea, stingerea, la masă, la luptă* etc.);
- în viața păstorească – semnalele de bucium (învestite cu diverse mesaje);
- la biserică – semnalele de toacă și de clopot (începutul și sfârșitul serviciului divin, spre exemplu);
- la nivel de artă – sistemul de laitmotive în operele lui Wagner (și nu numai) ...

Exemplele ar putea continua.

Ne putem doar imagina cât de departe ar fi ajuns astăzi arta sunetelor, **ca formă de comunicare**, dacă pe parcursul unui secol și jumătate și-ar fi urmat cursul său firesc; dacă de la apariția cărții lui Eduard Hanslik *Vom Musikalisch-Schönen* (anul 1854), muzica nu ar fi fost lipsită de sens și de funcția ei principală: **comunicarea**.

Iar acum să continuăm stratificarea sensului muzical, întrucât a mai rămas doar puțin pentru a ne crea o imagine de ansamblu asupra lui.

În spatele stratului fizico-acustic al sensului muzical se află alt strat – cel ideatic: **concepția** care pune în mișcare toate obiectele sonore sau **gândul** care determină **scopul operării cu sunetele**. Despre straturile ideatic și fizico-acustic ale sensului muzical, Victor Bobrovski scrie: „/.../ forma muzicală poate fi înțeleasă ca un fel de **proiecție a ideii artistice** (fenomenul ideatic) **pe „trupul” intonațional** (fenomenul material)”¹⁴¹. Stratul ideatic nu este mai puțin important, însă este mai greu de descifrat, deoarece reprezintă partea „nevăzută” a muzicii; el solicită ascultătorului un efort suplimentar, pentru a putea fi identificat.

Postulatul conform căruia stratul ideatic al sensului muzical permite interpretări are limitele sale. Eu cred că nici un ascultător înzestrat cu harul percepției muzicale nu va confunda vigoarea alămurilor wagneriene cu eleganța muzicii de salon a claveciniștilor francezi, ori caracterul tonic al marșurilor cu lentoarea meditativă a doinelor, ori sarcasmul grotesc al temei unei *Baba Hârca* cu lirismul generos al unei teme de dragoste ș.a.m.d. În al doilea rând, postulatul respectiv îi vizează numai pe muzicologi și pe ascultători, nu însă și pe compozitor. Acesta are **obligția** să știe **ce anume** comunică – măcar la nivelul intențiilor –, prin urmare, poate informa ascultătorii despre codul semantic și conținutul *opus*-ului său. O poate face în baza datelor fizico-acustice,

¹⁴¹ Виктор Бобровский – *Функциональные основы музыкальной формы* (Victor Bobrovski – *Principiile funcționale ale formei muzicale*), Издательство Музыка, Москва, 1978, p. 18.

psihofiziologice și fenomenologice pe care le-a investit în partitură – dacă le-a investit (!), dacă este în cunoștință de cauză și dacă nu minte, desigur.

Concepția (ideatică a) compozitorului face parte și ea tot din datele obiective ale *opus*-ului, în sensul că este investită în partitură și există în afara impresiilor ascultătorilor. Obiectivitatea concepției muzicale depinde de măsura în care ea își găsește confirmare în stratul fizico-acustic al sensului muzical, și nu doar în declarațiile verbale ale compozitorului sau muzicologului, care deseori sunt doar afirmații gratuite. Acesta (stratul fizico-acustic) este foarte important, întrucât, prin concretul substanței sale, reprezintă ceva „palpabil”, fiind astfel unicul „sprijin” în activitatea de elaborare și de cercetare a *opus*-ului.

Bineînțeles, sensul muzical e un fenomen mult mai complex și nu se rezumă numai la straturile fizico-acustic și conceptual. La aceste două straturi se mai adaugă stratul subiectiv al interpretului și stratul subiectiv al ascultătorului, care, pentru concepția studiului de față (și nu numai), sunt mai puțin importante.

Prin definiție, **sensul muzical reprezintă esența fenomenelor reale, concretizată prin imagini sonore**. Acestea pot fi:

- 1) **idei și caractere**;
- 2) **emoții și sentimente**;
- 3) **concepții religioase, sociale** și de oricare altă natură;
- 4) tot ceea ce cuprinde categoria de **panteism muzical** etc.

Într-un cuvânt, sensul muzical reprezintă toate bunurile spirituale pe care compozitorul le investește în partiturile sale de note, și care ulterior pot conferi **un sens** vieții noastre, îmbogățind-o. Importanța valorică a sensului muzical este cu atât mai mare cu cât e mai mare importanța lui vitală pentru existența noastră. Orice organism evaluează realitatea înconjurătoare prin prisma fenomenelor și a importanței lor pentru existența sa. Este principiul biologic capital ori însăși viața, de care nu putem face abstracție; de aceea, **nu putem lipsi muzica de sens**, transformând-o în **speculații sterile, calcule sterpe, jocuri inutile** etc. În această ordine de idei, Anatoli Buțkoi afirmă: „/.../ conform convingerilor ferme ale practicienilor, conținutul muzicii reprezintă întotdeauna un anumit cerc de fenomene vitale, și nu un simplu joc de arabescuri sonore”¹⁴².

Dar să revenim la elaborarea criteriilor de analiză despre care menționam la începutul capitolului de față; pentru aceasta mai sunt necesare câteva precizări de principiu.

¹⁴² Анатолий Буцкой (Anatoli Buțkoi) – *op. cit.*, p.38.

1.2. LOGICA MUZICALĂ ȘI LOGICA MATEMATICĂ

Formarea profesională și începuturile activității mele componistice au coincis cu modernismul (mai exact cu avangardismul) secolului al XX-lea – perioadă fără precedent în istoria muzicii universale, sub aspectul multitudinii de *isme* și tehnici de compoziție, care au conviețuit, însă, de cele mai multe ori, într-un antagonism acerb. Mulți compozitori din secolul al XX-lea și-au elaborat propriul sistem de gândire și limbaj muzical, ceea ce i-a delimitat în zone de autonomie tehnico-stilistică. Tehnica urcușului armonic (Paul Hindemith), dodecafonia (Arnold Schönberg și noua școală vieneză), tehnica sunetelor și valorilor adăugate (Olivier Messiaen) – iată doar câteva sisteme teoretice mai consacrate, pentru a nu pomeni aici de avangarda propriu-zisă, care, în goană după tehnici și extravagante, nega și desconsidera sistemele respective, ca pe niște fenomene retrograde.

În acest maraton și caleidoscop de fenomene, muzica și muzicologia din a doua jumătate a secolului al XX-lea au căpătat adesea un aspect oarecum tehnicist-matematic, făcându-se uz de formule și calcule de tot felul, precum calculul combinatoriu, calculul statistic, calculul matematic al probabilităților, teoria matematică a lanțurilor Markov, cercetările matematice din domeniul jocurilor, logica simbolică, teoria mulțimilor etc.

Problema ce se impune și astăzi în legătură cu aceste teorii matematice este dacă ele au vreo importanță de esență pentru **muzica din note**, ori rămân a fi doar iluziile compozitorilor care le-au aplicat.

În capitolul *Tehnică și sens* voi lămuri ce înseamnă *muzica din note*; aici precizez doar că există note muzicale fără mesaj artistic – adică, propriu-zis, **fără muzică** în ele. Așa sunt exercițiile pur tehnice – Hanon, Schradieck (într-o anumită măsură, chiar și unele studii de Czerny) etc. – în care scopul operării cu sunetele este doar de a oferi interpretului un prilej pentru gimnastica și „încălzirea” degetelor; pentru sufletul ascultătorului nu prilejuiește nimic. În acest sens, se întâlnesc și lucrări în care nu există muzică, ci numai calcule matematice. Mă refer la cazurile când, într-adevăr, discursul muzical nu este **altceva decât** explicitarea unor sisteme **definite matematic** ori a celor 48 de posibilități de operare cu seria, de exemplu.

Nu voi nega faptul că știința muzicii se pretează la matematizare, poate, mai bine ca oricare dintre științele artelor. În teoria muzicii toate pot fi definite matematic: valorile ritmice, înălțimile, modurile, intervalele, acordurile, combinațiile contrapunctice etc. Inițial, această situație este foarte promițătoare, însă imediat cum ajungem în cifre, ne dăm seama că ele nu au nici o continuitate și nici o importanță pentru muzica din note. Voi demonstra aceasta, definind matematic modul cromatic și modul tonurilor (în

exemplul de față, de la sunetul *do* central) – de altfel sunt moduri ce fac parte integrantă din lexicul modal al *Dacofoniei Nr. 2*, care constituie obiectul analizelor ce urmează. Demonstrația se bazează pe premisa că scara cromatică este alcătuită din douăsprezece trepte dispuse la interval de semiton, iar scara de tonuri este alcătuită din șase trepte – la interval de ton.

Termenii mulțimii de referință în scara cromatică (octava întâi) sunt:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
do1, do#1, re1, re#1, mi1, fa1, fa#1, sol1, sol#1, la1, la#1, si1, do2

Întrucât cele douăsprezece sunete ale scării cromatice sunt situate la semitonuri egale (temperate), raportul frecvențelor (f) a doi termeni alăturați din această mulțime este constant:

$$\frac{f_{do\#1}}{f_{do1}} = \frac{f_{re1}}{f_{do\#1}} = \dots = \frac{f_{do2}}{f_{si1}} = q$$

Aceasta conduce la concluzia că frecvențele corespunzătoare notelor din scara cromatică alcătuiesc o progresie geometrică. Pentru demonstrația de față contează care este rația acestei progresii: q . În calculul rației trebuie luat în considerație faptul (demonstrat de măsurători acustice) că sunetul *do* din octava a doua (*do2*) are o frecvență dublă față de *do* central (*do1*):

$$f_{do2} = 2f_{do1}$$

Prin perspectiva acestor premise obținem:

$$f_{do1} = q^0 \cdot f_1, \text{ unde } f_1 \text{ este frecvența corespunzătoare notei } do1, \text{ iar } q^0 = 1$$

Pentru *do#1* (al doilea termen al mulțimii) avem

$$f_{do\#1} = q \cdot f_{do1} = q^1 \cdot f_{do1} = q^1 \cdot f_1$$

iar pentru *re1* (al treilea termen)

$$f_{re1} = q \cdot f_{do\#1} = q \cdot q^1 \cdot f_{do1} = q^1 \cdot q^1 \cdot f_{do1} = q^2 \cdot f_{do1} = q^2 \cdot f_1$$

Așadar, prin inducție matematică, formula pentru calculul frecvenței unei note, în funcție de cea a primei note din scară, este:

$$f_n = q^{n-1} \cdot f_1$$

unde f_n este frecvența notei cu numărul de ordine n , q este rația, iar f – frecvența primei note din scară (în exemplu de față *do1*).

Sunetul *do2* este al 13-lea din scara cromatică, deci frecvența corespunzătoare lui are următoarea expresie matematică:

$$f_{13} = q^{13-1} \cdot f_1 = q^{12} \cdot f_1$$

Dar $f_{13} = 2f_1$, deoarece frecvența corespunzătoare lui *do2* este dublul frecvenței lui *do1*. Din aceste noi date rezultă că

$$q^{12} \cdot f_1 = 2f_1$$

Simplificând în ambii membri ai ecuației prin f_1 , obținem:

$$q^{12} \cdot \cancel{f_1} = 2\cancel{f_1}$$

$$q^{12} = 2$$

$$q = 2^{\frac{1}{12}} = \sqrt[12]{2} = 1,059463094359...$$

Prin urmare, scara cromatică reprezintă o progresie geometrică a frecvențelor în care rația este egală cu 1,059463094359...

Raționamentul pentru definirea matematică a scării tonurilor este similar cu cel al scării cromatice.

Termenii șirului de referință pentru scara tonurilor sunt:

$$\begin{array}{ccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 \\ do1, & re1, & mi1, & fa\#1, & sol\#1, & la\#1, & do2 \end{array}$$

Scara respectivă este alcătuită din note care au de asemenea frecvențele în raporturi egale. Din considerente de comoditate, pentru desemnarea frecvențelor scării tonurilor vom lua drept simbol tot litera f :

$$\frac{f_{re1}}{f_{do1}} = \frac{f_{mi1}}{f_{re1}} = \dots = \frac{f_{do2}}{f_{la\#1}} = r$$

Prin urmare, scara tonurilor reprezintă și ea o progresie geometrică, în care rația (r) reprezintă o constantă. Să calculăm deci și această rație.

$$\text{Știm deja că } f_{do2} = 2f_{do1}$$

Fie $f_{do1} = f_1$, unde f_{do1} este frecvența lui *do* central (*do1*).

Atunci, pentru frecvența lui *re1* avem relația

$$f_{re1} = r^1 \cdot f_{do1} = r^1 \cdot f_1$$

De asemenea, pentru frecvența lui *mi1*

$$f_{mi1} = r^1 \cdot f_{re1} = r^1 \cdot r^1 \cdot f_{do1} = r^2 \cdot f_{do1} \text{ etc.}$$

Astfel se obține o formulă similară celei din scara cromatică:

$$f_n = r^{n-1} \cdot f_1$$

unde f_n este frecvența corespunzătoare sunetului cu numărul de ordine n în cadrul scării tonurilor.

$$f_{do2} = f_7 = r^{7-1} \cdot f_1 = r^6 \cdot f_{do1}$$

Dar

$$f_{do2} = 2f_{do1}$$

prin urmare

$$r^6 \cdot f_{do1} = 2f_{do1}$$

Simplificând în ambii membri ai ecuației prin f_{do1} , obținem

$$r^6 \cdot \cancel{f_{do1}} = 2\cancel{f_{do1}}$$

$$r^6 = 2$$

$$r = \sqrt[6]{2}$$

Acest rezultat poate fi scris și sub forma:

$$r = \sqrt[6]{2} = \sqrt[12]{2^2} = \left(\sqrt[12]{2}\right)^2$$

Însă

$$q = \sqrt[12]{2}$$

prin urmare

$$r = q^2$$

Deci rația în cazul scării tonurilor reprezintă pătratul rației scării cromatice. Să vedem dacă acest rezultat se confirmă matematic.

Un ton este format din două semitonuri, de aceea, al doilea termen al scării tonurilor trebuie să aibă frecvența egală cu a celui de-al treilea termen din scara cromatică. Deci:

Pentru scara tonurilor vom avea

$$f_2 = r^1 \cdot f_1$$

iar pentru scara cromatică

$$f_3 = q^2 \cdot f_1$$

Dar

$$r = q^2$$

De aici rezultă că în scara tonurilor

$$f_2 = q^2 \cdot f_1$$

Prin urmare, f_2 din scara tonurilor este egal cu f_3 din scara cromatică, ceea ce confirmă matematic ipoteza enunțată. Deci rația scării tonurilor este

$$r = \left(\sqrt[12]{2}\right)^2 = \sqrt[6]{2} = 1,122462048308747337620881$$

Exista și altă metodă de definire matematică a modului cromatic și a celui de tonuri: pornind de la ipoteza că modul cromatic reprezintă o progresie geometrică, în care fiecare frecvență este egală cu cea anterioară, înmulțită cu o constantă (rație). Și în acest caz rația modului tonurilor va fi egală cu pătratul rației scării cromatice. Pentru cei interesați de definirea **matematică** a modurilor, expun și aceste calcule, însă celor interesați de valoarea propriu-zis **muzicală** a acestor moduri, nu recomand să le parcurgă¹⁴³.

¹⁴³ Întrucât cele douăsprezece sunete ale scării cromatice sunt situate la semitonuri egale (temperate), modul cromatic reprezintă o progresie geometrică, adică un șir de sunete (frecvențe!), în care fiecare frecvență este egală cu cea anterioară, înmulțită cu o constantă:

$$f_n = q \cdot f_{n-1}$$

în care f_n este frecvența sunetului cu numărul de ordine n ,

q este rația (constantă),

iar f_{n-1} este frecvența sunetului anterior.

Știm deja că un sunet din octava întâi, repetat în octava a doua, are o frecvență de două ori mai mare.

Având aceste premise, să aplicăm formula pentru sunetele *do* central și *do* din octava a doua (*do1* și *do2*):

$$f_{do2} = 2 \cdot f_{do1}$$

În muzicologia modernă se vorbește mult despre noțiunea de **mod – matematic definit**. Într-adevăr, această metodă de definire reprezintă cel mai înalt grad de relevanță, pertinentă și rigoare științifică, deoarece aici nu este loc pentru nimic „empiric” ori cu „grad redus de obiectivitate”¹⁴⁴; nimic nu este lăsat la „intuiția muzicianului, la experiența sa muzicală trăită”¹⁴⁵.

Ei bine, am definit cele două moduri în discuție „cu precizia impusă de limbajul matematic”¹⁴⁶. Problema care apare acum este: ce poate opera compozitorul cu aceste **cifre?** (...) Absolut nimic! E o chestiune de principiu, el nu **operează** (și mai ales) **cu cifre**, el **crează o atmosferă sonoră cu imagini specific muzicale**. Și aici, important

sau $f_{13} = 2f_1$ (am înlocuit *do2* și *do1* prin numerele de ordine corespunzătoare în mulțimea de referință).

Cu aceste noi date, modul cromatic – adică octava completată cu douăsprezece semitonuri – capătă următoarea expresie matematică:

$$f_{13} = \underbrace{q \cdot q \cdots q}_{12} \cdot f_1$$

$$\text{sau } f_{13} = q^{12} \cdot f_1$$

Deoarece $f_{13} = 2f_1$,

prin înlocuirea lui f_{13} cu formula de mai sus, obținem:

$$q^{12} \cdot f_1 = 2f_1$$

Simplificând cu f_1 în ambii membri ai ecuației, căpătăm următoarele relații:

$$q^{12} = 2$$

$$q = 2^{\frac{1}{12}} = \sqrt[12]{2} = 1,059463094359...$$

Prin urmare, modul cromatic reprezintă o progresie geometrică a frecvențelor în care rația este egală cu 1,059463094359...

În ceea ce privește **rația** scării tonurilor (r), ea este egală (și în cazul acestor calcule) cu cea a scării cromatice la pătrat, întrucât scara tonurilor are treptele dispuse la interval de două semitonuri:

$$r = q^2$$

$$\text{Prin urmare: } r = \left(\sqrt[12]{2}\right)^2 = \sqrt[6]{2} = \sqrt[2]{2} = 1,122462048308$$

Acest rezultat poate fi confirmat prin definirea matematică a scării tonurilor (raționamentul este analog cazului scării cromatice):

Fie și de această dată funcția f . Luând f_n ca frecvență a sunetului cu numărul de ordine n și utilizând expresia matematică a modului cromatic, vom avea următoarele relații:

$$f_n = q \cdot f_{n-1}$$

$$\text{Sau } f_n = q \cdot q \cdot f_{n-2}$$

$$\text{Sau } f_n = q^2 \cdot f_{n-2}$$

Prin urmare, expresia matematică a modului de tonuri este:

$$f_n = q_1 \cdot f_{n-2}$$

unde f_n este frecvența sunetului cu numărul de ordine n ,

q_1 este rația (constantă),

iar f_{n-2} este frecvența sunetului anterior.

¹⁴⁴ Dinu Ciocan – *Elemente de teoria mulțimilor în muzică*, Editura Muzicală, București, 1985, p.123.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

este faptul că mesajul pe care îl încifrează în *opus*-ul său ține de limitele unor anumite competențe.

Abordând problema dată, Ghenrih Orlov constată: „Pentru metoda teoriei informației, însăși punerea problemei despre **conținut** și sensul comunicării este **nelegitimă**, deoarece se află **în afara limitelor competenței sale** (subl. T. C.) /.../. Comunicarea este investigată statistic, cu scopul evaluării cantitative a datelor sale probabilistice. Pentru această metodă nu există nimic «în interiorul» sau «în spatele» comunicării. «Cum nu există – ar putea urma reproșul – când există noțiunea de informație, cuprinsă în comunicare?» Un asemenea argument ar însemna încă o eroare – continuă Orlov. Informația matematică reprezintă caracteristica probabilistică a **elementelor** comunicării (nu a **conținutului**, a **încărcăturii lor semantice** subl. și n. T. C.), de aceea între ea și «informație», în sensul uzual al acestui termen, nu există nimic comun”¹⁴⁷.

Să abordăm acum cele două moduri, definindu-le nu matematic, ci etico-emoțional. Modul cromatic, fiind alcătuit doar din semitonuri, este oarecum depersonalizat, fără particularități: ca un scris de mână, doar din linii drepte trase cu rigla. Modul tonurilor „adesea are un caracter ciudat, înțepenit și lipsit de căldură”¹⁴⁸, ceea ce se datorează tocmai lipsei totale de semitonuri (mai exact: de trepte sensibile). Aceste definiții deja contează; cu ele se poate face muzică, se poate încifra un sens. Deci problema modurilor – **a muzicii, în general** – trebuie pusă **în alți termeni**.

În ordinea celor expuse până aici, trebuie să spunem clar și răspicat că muzica este **o artă**, și prin urmare operează cu **imagini muzicale**, nu cu valori matematice, de aceea, trebuie **concepută, analizată și evaluată** după criteriul **valoric-artistic**, nu după cel **cantitativ-matematic**. Există, desigur, o logică a compoziției muzicale (vezi *Логика музыкальной композиции*, *Logica compoziției muzicale* de Evgheni Nazaikinski, de exemplu), însă aceasta nu este logică matematică, ci reprezintă o gândire **specific muzicală**, imposibil de formulat în ecuații de tipul celor din teoriile enumerate mai sus. „Pentru /.../ teoria informației și cibernetică, muzica reprezintă un obiect peste măsură de complicat și – principalul – **neadecvat** (subl. T. C.)”¹⁴⁹. Prin urmare, gândul că aceste teorii ar avea ceva comun cu **muzica din note** este o iluzie, o **rătăcire**, cu toate consecințele de rigoare.

Există sintagma „sensul logicii muzicale”, care vizează tehnologia, procesul de constituire a formei, nivelul de organizare și complexitate a acestui proces etc. și există sintagma „logica sensului muzical”, aplicabilă la conținut, etos, aspectul ideatic al muzicii. Sunt două sintagme principial diferite, pe care nu trebuie să le confundăm, deoarece altfel comitem ceea ce se numește substituirea conținutului prin formă; în cazul

¹⁴⁷ Генрих Орлов (Ghenrih Orlov) – *op. cit.*, pp. 437-438.

¹⁴⁸ Юрий Холопов – *Целотонная гамма* (Iuri Holopov – articolul *Gama tonurilor*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 6, coloana 113.

¹⁴⁹ Генрих Орлов (Ghenrih Orlov) – *op. cit.*, p. 447.

dat – substituirea sensului muzical prin calcule matematice. Dar tocmai în aceasta constă miezul problemei: **să nu substituim** actul artistic creator și demersul analitic științific printr-o activitate stearpă, fără finalitate. În rest, pe nimeni nu deranjează de ce mijloace se folosește compozitorul pentru a investi în partiturile sale acel ceva **inefabil**, irezistibil de frumos, ce încântă ori emoționează, tulbură ori provoacă indignare, pe care îl numim **muzică**.

Compozitorul se inspiră din orice domeniu posibil. De exemplu, dintr-un meci de fotbal poate deduce legea negării negației, cu aplicabilitate la muzică (așa am dedus-o eu). Când sunt respectate cu strictețe regulile jocului, meciul devine plictisitor chiar și între două echipe de mare performanță, deoarece începi să intuiești ce va urma cu câțiva pași înainte. E suficient să fie încălcate regulile la un moment dat, și se produce ineditul. De aici, iată și legea respectivă: **orice formă de mișcare sonoră trebuie încălcată și restabilită – din când în când**; e o lege fundamentală de care, conștient sau inconștient, se folosește orice compozitor. **Ar fi absurd însă** ca pe marginea lucrărilor în care a fost aplicată **să vorbim ulterior despre fotbal, și nu despre muzică**, așa cum se procedează în cazul matematicii. Doar, în esență, e aceeași situație. Trebuie să fie clar că atâta timp cât într-o lucrare, și compozitorul, și muzicologul abordează numai **matematica din spatele notelor** – fără vreo referire și la **muzica** din ele – nu poate fi vorba decât de substituie, ceea ce este **nelegitim**. Oamenii vin la Academia noastră pentru muzică, cei interesați de matematică aleg alte instituții.

Poate fi înțeleasă, desigur, marea ispită de a găsi în matematică acele repere pentru organizarea materialului muzical, ce ar putea fi formulate în cifre, însă de așa ceva nu cred că este nevoie, deoarece organizarea logosului sonor se produce după principiile științifice ale artei muzicale, și nu după cele ale logicii matematice. Disciplina compoziției – alături de celelalte științe precum armonia, contrapunctul, orchestrația, formele etc. (dacă sunt studiate profund și înțelese corect, bineînțeles) – oferă suficiente repere și, ceea ce este cel mai important, **adecvate** condiției existențiale a artei sunetelor. În plus, **percepția muzicală omenească nu se ocupă de contabilizarea datelor matematice ale muzicii**, ci de **evaluarea lor etico-emoțională**. Dacă sub aspectul disponibilităților afective muzica poate fi considerată regina artelor, atunci sub cel al raționamentelor matematice ea nu poate aspira nici măcar la rolul de cenușăreasă. În sensul celor expuse până aici, Evgheni Nazaikinski afirmă că: „/.../ universul artistic al muzicii reprezintă, în primul rând, o lume a **atmosferei emoțional-sonore**, în care mișcarea fizică și **logică** este de multe ori abia perceptibilă /.../ și totodată cu pondere, artistic importantă, **incontestabilă** (subl. T. C.)”¹⁵⁰.

În altă ordine de idei, nu se poate nega totuși o anumită legătură între matematică și muzică, dar această relație este una **formală**, nu de esență, și trebuie luată ca atare. Matematica din **spatele muzicii** (mai mult virtuală decât reală) este un fenomen **paralel**

¹⁵⁰ Евгений Назайкинский – *Логика музыкальной композиции* (Evgheni Nazaikinski – *Logica compoziției muzicale*), op. cit., 1982, p. 61.

cu arta sunetelor. Ea nu are nici o tangentă cu muzica din note, întrucât muzica este **expresivitate specific muzicală**¹⁵¹, **emotivitate**, și nu expresie numerică. De aceea, despre logica matematică în **arta compoziției** putem vorbi doar pentru a ne afla în treabă, făcându-ne de lucru fără a fi nevoie.

Trebuie să discernem între uzul și abuzul matematicii în muzică. Pitagora a făcut un lucru util pentru teoria muzicii când a stabilit raporturile matematice ce stau la baza intervalelor. Leibnitz, în schimb, a fost mai puțin inspirat când, în baza acestor raporturi, a calificat muzica drept un „exercițiu de aritmetică nevăzută a sufletului”¹⁵². În muzică sufletul nu numără, nici la propriu, nici la figurat – chiar și în cazul muzicii elaborate după principii matematice. Sufletul evaluează etico-emoțional; dacă are ce evalua, desigur. „Raporturile intervalice funcționează nu ca realități pur matematice sau fizice, ci ca o «chintesență» a exprimării omului prin sunete, sintetizată de acestea. De aici, **principiala greșală a artometriei**, așa-zisa metodă **exactă** de evaluare **cantitativă** a artei (subl. T. C.)”¹⁵³. Prin urmare, muzica nu se măsoară cu centimetrul, gramul; cu radicali, cardinali ori cu alte categorii similare, cifrice – ea se evaluează (cum am spus adineaori) etico-emoțional. Insist asupra faptului că logica muzicală se ocupă de configurarea unor imagini artistice, de procesul transformațional al imaginilor respective și de organizarea temporală a acestui proces, pe când domeniul de aplicabilitate (esențială și utilă!) a logicii matematice îl reprezintă științele – în special cele exacte.

În muzică există un singur teren unde matematica are aplicabilitate: **teoria**¹⁵⁴ muzicii, în sensul cel mai larg al cuvântului. La acest nivel lucrurile se evaluează și cantitativ, de aceea e firesc să se opereze și cu categorii matematice: număr de frecvențe, număr de armonice, valori ritmice, valori numerice ale intervalelor; bi/tri-strofic, bi/tri/penta-partit; *index verticalis*, *index horizontalis*¹⁵⁵ – iată doar câteva sintagme de acest gen, din diferite domenii ale teoriei muzicii¹⁵⁶. Pentru **știința** muzicii – sau, mai exact, la frontiera cu **celelalte** științe – matematica reprezintă un fenomen similar cu ceea ce este sistemul de operare al calculatorului, care gestionează alte sisteme de gândire. La

¹⁵¹ De exemplu: mama își adoarme copilul cu o intonație liniștitoare, dar îl trezește cu o intonație mai energică; alta este intonația ei când îl mângâie, și cu totul alta, când îl ceartă etc. În acest sens, muzica a sintetizat o enormă experiență intonațional-semantică, până a devenit formă de comunicare prin imagini artistice sonore.

¹⁵² *Apud* Анатолий Буцкой – *Структура музыкального произведения* (Anatoli Buțkoi – *Structura lucrării muzicale*), *op. cit.*, p.37.

¹⁵³ Юрий Холопов – *Лад. Основные категории и типы ладовой системы, их генезис* (Iuri Holopov – articolul *Modul. Categoriile și tipurile sistemului modal, geneza lor*), în: *Музыкальная Энциклопедия*, (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 3, coloana 132.

¹⁵⁴ Atenție! nu muzica însăși.

¹⁵⁵ Categoriile folosite de Serghei Taneev în fundamentalul său studiu teoretic *Подвижной контрапункт строгого нусьма* (*Contrapunctul mobil sever*), Государственное Музыкальное Издательство, Москва, 1959. În conceptul lui Taneev, *index verticalis* „indică deplasarea unei voci pe verticală” (p. 26), iar *index horizontalis* – respectiv, pe orizontală (p. 229).

¹⁵⁶ De fapt, în muzică numai acustica reprezintă acel cadru, **de principiu**, unde se operează cu categorii **propriu-zis** matematice (fracții, logaritmi, radicali, raporturi de frecvențe etc.). Însă acustica este „Parte a fizicii” (*DEX*); mai puțin a muzicii.

acest nivel, da, matematica poate fi un **auxiliar** în muzică, într-o anumită măsură, bineînțeles, pentru că una este această măsură în teoria relativității, de exemplu, și alta – în teoria muzicii. Marele Leonardo afirma: „Nici o cercetare omenească nu se poate numi adevărată știință, dacă n-a fost trecută prin dovedirea matematicilor /.../”¹⁵⁷. În ordinea acestui enunț, desigur, **teoria** muzicii nu exclude calculele matematice. Însă atenție! urmează esențialul: să nu confundăm **domeniile de competență** ale teoriei muzicii – **ca știință**; practicii compoziției – **ca artă** și muzicologiei – care este **și știință, și artă** în egală măsură. Altfel comitem alte substituiri: muzica de artă, cu exercițiul tehnic sec; adevărata tehnică a compoziției (încifrarea unui sens), cu tehnica „pură”, de factură speculativă; logica muzicală, cu logica matematică; adevăratul demers muzicologic: analizarea conținutului **muzical** din partituri, și nu a celui **algebric** ș.a.m.d. – pentru că așa se ajunge la substituirea **muzicii din note** cu matematica **din spatele notelor**.

În esență, aceasta are de conștientizat un compozitor în legătură cu logica muzicală și logica matematică. Dacă scapă ceva din vizorul capitolului de față, nu-i nimic grav; oricum cititorilor le rămâne libera alegere. Cei care găsesc în matematică un auxiliar pentru arta compoziției, să se folosească în continuare de ea, dar când îndemn să nu substituie actul creator, **artistic**, prin calcule nemuzicale, **matematice**, poate e bine să mediteze la finalul dialogului dintre Iosif Sava și Ștefan Niculescu:

„I. S.: – Mai există totuși o condiție, despre care ați scris adeseori...

Ș. N.: – Da. Aceea de a nu cere de la matematică ceea ce nu poate da niciodată: imaginație muzicală”¹⁵⁸. Cred că în aceste rânduri, **compozitorul** Niculescu se referă anume la **substituire**; despre altceva, mai **mult** (că „matematizarea” ar avea ceva comun cu *muzica din note*), nici nu poate fi vorba! Albert Einstein spune clar: „Ar fi posibil ca totul să fie prezentat științific, dar nu ar avea nici un sens. /.../ e ca și cum ai descrie o simfonie de Beethoven ca o variație a presiunii de undă”¹⁵⁹; tocmai absurdități de acest gen deranjează în compoziția și muzicologia modernă, care abundă de calcule algebrice. Prin urmare, a aborda **muzica** în categorii **matematice** e o chestiune mai mult decât speculativă ori, așa cum spune și un proverb românesc (îi plăcea lui Eminescu!): *Dracul când nu are de lucru, își cântărește coada* – e mult prea explicit, pentru a nu-l invoca

¹⁵⁷ „Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s’essa non pasa per le matematiche dimostrationi /.../”. Leonardo da Vinci – *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 11.

¹⁵⁸ Ștefan Niculescu – *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 320.

¹⁵⁹ „It would be possible to describe everything scientifically, but it would make no sense. /.../ as if you described a Beethoven symphony as a variation of wave pressure.”

Această celebră frază a lui Einstein a fost publicată în cartea lui Max Born: *Physik im Wandel meiner Zeit* (*Fizica în transformarea timpului meu*, Editura Braunschweig, anul 1966) și apoi reluată în multe publicații ale timpului. Ea este cu atât mai valoroasă pentru noi, cu cât aparține omului de știință, tangibil cu muzica. Einstein, nu numai că a cântat la vioară; el chiar spunea despre sine: „Dacă nu eram fizician, probabil aș fi fost muzician. Deseori gândesc prin muzică. Îmi trăiesc fanteziile prin muzică. Îmi văd viața în termenii muzicii /.../. Primesc cea mai multă plăcere în viață, de la muzică”. („If I were not a physicist, I would probably be a musician. I often think in music. I live my daydreams in music. I see my life in terms of music. /.../ I get most joy in life out of music.” *What Life Means to Einstein: An Interview by George Sylvester Viereck*, for the October 26, 1929 issue of *The Saturday Evening Post*.)

aici. Oare mai este nevoie să demonstrăm că muzica trebuie concepută și definită **muzical**, și nu **algebric**?! Dar prezenta argumentare devine deja excedentară: depășește limitele rațiunii suficiente.

În concluzie, doresc să subliniez că notele muzicale sunt doar semne grafice, în care investim ceea ce ne propunem. Concentrarea eforturilor creatoare pe semnificația și imaginea muzicală garantează drumul către **artisticul** din opera de artă, și anume în existența (prezența) lui constă aspectul valoric al *opus*-ului, în timp ce orientarea pe linia calculelor matematice ne îndepărtează de acest deziderat, de semnificația muzicală, eșuând în calcul și tehnicism steril.

1.3. APROXIMAREA DETALIULUI ?

Ca **metodă de compoziție**, aproximarea detaliului este nelegitimă prin însăși punerea problemei. Sunetul muzical este și așa mult prea convențional sub aspect semantic, pentru ca aproximarea detaliilor lui să mai facă obiectul preocupărilor speciale ale compozitorului. Dacă cineva își propune să realizeze o lucrare purtătoare de un sens muzical anume, atunci unica intenționalitate justificată poate fi numai **individualizarea, precizarea și nuanțarea semantică a detaliilor – proximarea** (adecvarea) lor față de scopul artistic propus – însă nicidecum **a-proximarea**.

Orice succesiune de sunete se transformă din „zgomot” în **muzică**, datorită acestor operațiuni asupra materialului; aproximarea detaliilor nu poate duce decât în direcție inversă – spre haos și dezorganizare semantică. O spune 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.)”¹⁶⁰. De aceea multe pagini din muzica stohastică, probabilistică, cu efecte de globalitate etc. seamănă (mai mult sau mai puțin) cu momentul acordării orchestrei, înainte de începerea muzicii – de ce nu am spune odată lucrurilor pe nume?

Există un fel de a explica lucrurile. **Substituind esența problemei**, aceste lucruri sunt comentate din cu totul alt unghi de vedere. De exemplu, am asistat la o discuție în care cineva spunea: „Respectivul a furat” – la care interlocutorul său a răspuns: „Domnul nu a furat, el și-a înmulțit averea”. Dacă aici substituirea este mai mult decât evidentă, atunci în cazul unor sintagme muzicologice și muzici „moderniste”, ea este mult mai greu de observat pentru un neavizat. De exemplu: *calcul probabilistic, muzică stohastică, aproximarea detaliului, efect de globalitate, estetica urâtului* – valoroase sintagme, însă ele reprezintă numai „ambalajul”. Efectul **real** (**calitățile** sonorului definit prin aceste sintagme) – și deci **conținutul!** – este, de cele mai multe ori, **cacofonia** pe care o auzim când interpreții își „încălzesc degetele” înainte de acordarea orchestrei. Și acest cacofonism ne este servit adesea „nu numai ambalat frumos, ci și legat cu fundă”, pentru că sintagmele de mai sus sunt într-adevăr frumoase. Dar în muzică asemenea lucruri nu pot rămâne nepedepsite, iar pedeapsa va fi capitală (precum am mai spus): **uitarea**. Eu cred că nu va rămâne nimic în memoria omenirii din toate aceste „muzici”, deoarece memoria omenească – psihologia percepției muzicale, în general – are și ea legile și limitele ei.

¹⁶⁰ Музыкально Энциклопедический Словарь (Dicționarul Muzical Enciclopedic), Москва, Советская Энциклопедия, 1991.

Nu aş vrea să se creadă aici că am ceva împotriva avangardismului ca *ism* ori împotriva anumitor mijloace de expresie – cele cu efect de globalitate sonoră, cum ar fi *clusterurile* ori texturile, de exemplu. În poemul *Miorița*, culminația generală este realizată printr-un *cluster* cromatic pe tot ambitusul orgii, care are tocmai acest efect; numai că nu globalitatea, ca fapt în sine, contează, ci **detaliile ei semantice** ce contribuie la întruchiparea imaginii **omorului premeditat**.

Ex. 22 poemul *Miorița*

The musical score consists of three systems, each featuring an **Organo** and a **Banda magnetica** part.

- System 1:** The **Organo** part begins with a chromatic cluster marked "senza metrum" and "fff". It is followed by a glissando marked "gliss. lento col mano, ca 4-5 sec." and then a tenuto marked "tenuto ca 4-5 sec.". The **Banda magnetica** part is indicated by a wavy line. A circled number "18" is present above the cluster.
- System 2:** The **Organo** part features a chromatic cluster marked "gliss. lento col mano, ca 3-4sec." followed by a section marked "senza motore". The **Banda magnetica** part is indicated by a wavy line.
- System 3:** The **Organo** part is marked "tenuto până la oprirea totală a motorului". The **Banda magnetica** part is indicated by a wavy line.

Pentru crearea unei asemenea imagini muzicale, detaliile respective nu puteau fi approximate, ci dimpotrivă – 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 urllet (de câine) „a mort” se suprapune peste acest „vacarm” sonor.

Trebuie să spun că tocmai un astfel de urllet, 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 parametri tehnici admisibili, pentru a putea fi utilizat. Atunci am hotărât să încep lucrul la balada *Miorița*, care, indiferent de nivelul ei valoric, pentru mine a reprezentat modalitatea artistică de a pune problema **uneltirii împotriva aproapelui**, problema **curmării violente a unui destin neîmplinit** – lucruri care 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: și Abel – dar **și Cain**; și mama – dar **și mancurtul**¹⁶¹; și tata – dar **și Pavlic Morozov**¹⁶². Aceste perechi de simboluri, aparent diferite, au în spate aceeași încărcătură ideatică (repet: desființarea aproapelui prin omor premeditat) și cred că în această încărcătură semantică constă fenomenul morții din *Miorița*, nu în sofisticata filozofie a integrării în univers, prin acceptarea desființării¹⁶³.

¹⁶¹ Personaj care, în romanul *И дольше века длится день* sau *Буранный полустанок* (*O zi mai lungă decât un veac* sau *Halta furtunilor*) de Cinghiz Aitmatov, își omoară propria mamă.

¹⁶² Personaj literar care, în povestirea cu același nume, își „toarnă” propriul tată.

¹⁶³ În balada *Miorița* nu se pune problema morții „de moarte bună” și, respectiv, a integrării în univers, ci problema 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»” (vezi: Adrian Fochi – *Miorița, texte poetice alese*, Editura Minerva, București, 1980, p.14). În ceea ce mă privește, această 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, inclusiv pe fiica ei mai mică, mezina, care i-a supravegheat bătrânețile. Când aceasta îi aducea (în fiecare zi) farfuria cu mâncare, bunica o întreba: „Da’ tu cine ești?”. Singurul pe care nu l-a uitat a fost fiul ei care a murit la 18 ani („nelumit”). Moartea aceasta i-a

Pentru utilizarea urletului am fost considerat mai mult decât avangardist, fiind acuzat că aş fi „lovit sub centură”, uzând de procedee nepermise. Se vede clar că sunt deschis pentru orice este nou şi valoros în muzică, şi că nu am nimic împotriva avangardismului; nici nu aş putea avea, pentru că **nu există isme bune şi isme rele**, ci există doar **muzică** şi **ne-muzică**. Lumea nu de *isme* are nevoie, ci de hrană spirituală edificatoare şi benefică, de aceea, **muzica rămâne**, iar **ne-muzica trece odată cu ismele**.

Unicul lucru pe care n-am să-l pot accepta niciodată este abolirea conţinutului imanent al muzicii şi substituirea lui cu „rebusuri sonore” din litere, cifre şi calcule sterile. Datorită acestei substituiri muzica modernă a încetat să mai fie o formă de comunicare ca artă, ajungând actualmente la groapa de gunoi a societăţii. Cine are nevoie de ea? Cine mai umblă la festivalul *Săptămâna muzicii noi* şi cine o mai ascultă? Doar cercul ermetic al compozitorilor de această orientare, şi situaţia nu e caracteristică numai pentru România: aşa este pretutindeni.

Probabil astăzi există pe glob puţine lucrări la fel de cântate ca celebrul *Adagio* pentru orchestra de coarde de Samuel Barber, şi pe nimeni nu deranjează faptul că autorul a fost contemporan cu Xenakis, Stockhausen, Boulez şi alţi compozitori din avangarda propriu-zisă (îl despărteau de aceştia numai 12-15 ani). Interesează doar sublimul acestei muzici, de un tragism cu totul aparte, fără lacrimi pe faţă, deoarece la altitudinea lui lacrimile nu mai înseamnă nimic. Prin urmare, chestiunea cu modernismul, în care compozitorii din generaţia mea au pus atâta râvnă, nu a fost decât o problemă minoră, sau poate chiar o falsă problemă.

Revenind la ideea aproximării detaliului, subliniez că în muzică nu se aproximează nimic, dimpotrivă – imaginea muzicală se constituie şi se împlineşte detaliu cu detaliu, precum spun şi dirijorii: „un pic *crescendo*, un pic *diminuendo*; un pic *accelerando*, un pic *ritardando*”, şi acest „puţin de una, puţin de alta” reflectă cât se poate de exact esenţa muzicii şi a muncii compozitorului la realizarea ei.

Opera de artă dăinuieşte în timp tocmai prin finisarea la detaliu. Această concluzie este grea de semnificaţii profunde. Într-adevăr, la lucrările finisate în detaliu, consumatorul de artă revine toată viaţa, descoperind în ele mereu ceva nou; şi aceasta se întâmplă, deoarece asemenea lucrări nu pot fi cuprinse complet dintr-o singură audiţie/lectură – în ele este investit mult prea mult. Dimpotrivă, o lucrare nefinisată la detaliu se ascultă „doar de două ori: prima şi ultima”, cum spunea ironic un mucalit.

De altfel importanţa detaliului este valabilă nu numai în cazul operei de artă, ci în cazul oricărui domeniu de activitate umană. Savantul britanic D.H.R. Barton menţionează: „M-a impresionat profund /.../ extraordinara grijă pentru detaliu, pentru amănunt. Întotdeauna am spus-o şi o repet şi acum: *niciodată n-aş fi reuşit să obţin un Premiu „Nobel” dacă mi-ar fi lipsit această perioadă din autobiografie, când am învăţat din practică şi m-am format cu mentalitatea că amănuntul, detaliul, lucrul mărunt*, produs o durere atât de adâncă, încât nici scleroza nu i-a mai putut-o şterge din memorie şi din suflet. L-a plâns (la bocit) toată viaţa. Asemenea tragedii, desigur, se suportă cel mai greu. În faţa lor, filozofarea despre integrare în univers prin acceptarea desfiinţării nu mai convinge.

oricum i s-o mai fi spunând în orice limbă de pe glob, este crucial pentru orice întreprinde omul, constituind, după părerea mea, o cheie de boltă a civilizației.”¹⁶⁴

În concluzie, nu-mi rămâne decât să adaug că aproximarea detaliilor nivelează profilul de individualitate al *opus*-ului de artă și, implicit, al compozitorului. Cât privește valoarea *clusterului* și a texturii, acestea au și reversul lor: ca elemente sonore cu efect de globalitate, ele reprezintă punctul limită după care nu mai poate exista continuare, proces temporal etc., deoarece după ele nu mai există nimic. Mai mult decât atât: „/.../ textura nu poate ține loc nici de formă, nici de dramaturgie”¹⁶⁵, de aceea, *clusterul* și textura trebuie folosite cu discernământ. De obicei ele își au locul o singură dată în toată lucrarea, și doar având motive speciale (!) de ordin semantic.

¹⁶⁴ D.H.R. Barton – *Sunt un veșnic nemulțumit de mine*, în: *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?*, op. cit., p. 32.

¹⁶⁵ Pascal Bentoiu – *Imagine și sens*, op. cit., p. 137.

1.4. TEHNICĂ ȘI SENS

Muzica – pentru că am teoretizat atât de mult despre ceea ce înseamnă ea – nu poate fi concepută ori investigată punând numai problema tehnicii de compoziție și evitând-o pe cea a sensului muzical, așa cum s-a procedat de atâtea ori de la dodecafonie încoace.¹⁶⁶ Este adevărat că orice sens se poate concretiza doar printr-o anumită tehnică, însă tot atât de adevărat este și faptul că tehnica de compoziție și conținutul muzical sunt noțiuni autonome: tehnica înseamnă **cum** elaborăm *opus*-ul (**cum comunicăm**), iar mesajul înseamnă **ce** conține *opus*-ul (**ce comunicăm**), și nu se cuvine să substituim aceste lucruri. A substitui mesajul cu tehnica înseamnă a concepe muzica punând doar probleme de tehnologie, iar ulterior, pronunțându-ne pe marginea lucrărilor date – a le comenta doar sub aspectul tehnicii de compoziție.

La una din întrunirile internaționale ale compozitorilor, la care am avut ocazia să particip, am ascultat *Tabula rasa* de Arvo Pärt. Audiția a fost precedată de explicații privind doar procedeele tehnice utilizate, „în rest: tabula rasa” – a concluzionat prezentatoarea. Componistic, acest lucru se concretiza prin tendința (oarecum forțată) de a fi folosite toate variantele materialului muzical și, respectiv, toate posibilitățile unei tehnici de compoziție. Pentru cititorii care nu cunosc muzica lui Pärt, menționez că este un compozitor valoros, cu o creație vastă, de orientare stilistică diversă. Fiind marcată de rigoarea gândirii muzicale a nordicilor din arealul baltic, muzica sa merită tot respectul. Dacă m-am referit la lucrarea sa, este doar pentru titlul ei relevant în materia ce ne interesează aici.

„Prin tehnică înțelegem ceea ce permite creatorului să-și întruchipeze ideea /.../ cu atâta măiestrie, încât imaginația lui să se poată concentra numai asupra aspectului de

¹⁶⁶ De la dodecafonie a început preocuparea pentru numărul sunetelor și dezinteresul pentru semnificația lor, iar în consecință, și devalorizarea muzicii ca fenomen sociocultural. În multe domenii ale muzicii lucrurile se modifică, începând cu dodecafonie. Voi exemplifica, menționând o stare de fapt din învățământul artistic universitar, unde procesul de instruire presupune, în primul rând, acumularea unui bagaj de valori muzicale; de aceea, una din condițiile promovării examenului de istoria muzicii este memorarea acestor valori. Ei bine, începând cu dodecafonie, această metodă nu mai funcționează: nici profesorul de vocație – care redă la pian, pe dinafară, temele din orice stil și epocă – nu mai poate memora muzica respectivă, și nici studentul nu o mai poate identifica; sunt fapte mai mult decât semnificative. Ce mai pot face în asemenea situație simplii ascultători, pasionați de muzică? Charles B. Huggins spune: „Ca savant, eu susțin că muzica distonantă (sic!) sau muzica cu 12 tonuri ori alt gen de acest fel nu este plăcută. Ascult compozitorii moderni, și îi ascult foarte atent, dar ziua următoare nu-mi pot aminti melodia pe care am auzit-o”. Charles B. Huggins – *Marii creatori rămân înscrisi în memoria secolelor*, publicat în: *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?*, op. cit., p. 137.

conținut”¹⁶⁷, și cel mai înalt nivel de tehnică este dat de cazul în care se poate spune că e scris atât de tehnic, încât nici nu se vede tehnica. Nu minimalizez importanța tehnicilor de compoziție, însă de multe ori te întrebi: care este totuși scopul operării cu sunetele(?), pentru că acesta nu poate fi un scop în sine sau pentru sine, el ori este **sensul muzical**, ori nu este deloc. E incredibil că marii compozitori ai lumii și-ar fi investit eforturile și harul în capodoperele lor, doar spre a ne gădila auzul pentru o plăcere pur fiziologică. Ceea ce este cu adevărat grav, e faptul că istoria muzicii secolului al XX-lea este plină de adevărate „tabula rasa” **nedeclarate**, fapt care nu ne onorează nici pe noi, și nici domeniul nostru de activitate. Prin urmare, e timpul să fie reconsiderat și evaluat ca atare.

Lucrurile se cunosc mai bine prin comparație – spune dictonul. De aceea, pentru o mai bună înțelegere a relației tehnică-sens și a **inutilității tehnicii pure**, fac trimitere la creații muzicale de cu totul altă factură conceptuală: *Carmen-suita* și *Озорные частушки*¹⁶⁸ de Rodion Șcedrin, *Cenușăreasa* și *Romeo și Julieta* de Serghei Prokofiev, *Petrușca* și *Primăvara sacră* de Igor Stravinski, *Trei piese pentru orchestra de coarde* și *Preludiu și fugă (toccata)* de Constantin Silvestri, *Dansurile din Galanta* și *suita Háy János* de Zoltan Kodály, creațiile mugamice ale lui Fykret Amirov și Giavanșir Guliev, ciclurile corale runice ale lui Velio Tormis, cantatele scenice ale lui Carl Orff, simfoniile lui Ghia Kanceli, *Colindele laice* de Adrian Pop, *Jocuri II* de Sabin Păutza și multe altele. Reprezentând un înalt nivel de tehnică și modernitate pentru timpurile în care au fost scrise, aceste lucrări sunt totodată și purtătoare de **caractere** muzicale deosebit de complexe și diverse, de **concepții** muzicale explicite, **etosuri** ce țin de anumite spații geo-culturale, **culturi**, **tradiții**, **civilizații** – cu toată încărcătura lor semantică, în amănuntele cărora nu e cazul să intrăm aici. Desigur, asemenea lucrări vor fi întotdeauna preferabile celor care pun numai problema tehnicii de compoziție. Chiar povestea *Petrică și lupul* de Serghei Prokofiev, spre exemplu, lucrare ce mustește de imagine și semnificație muzicală, este incomparabil mai valoroasă decât acele lucrări ale secolului al XX-lea, cu mari pretenții de muzică și modernism, dar fără nici un sens.

Un demers analitic (științific) al muzicii este imposibil de edificat pe premisa, conform căreia sensul muzical nu poate fi definit. Este pueril să afirmi că unica formă de a comenta muzica din note poate fi doar aceea „de a o cânta încă o dată”. De ce tehnica de compoziție este comentată cu lux de amănunte? Doar și tehnica mai poate fi cântată „încă o dată”. Igor Stravinski spunea: „Muzicologii contemporani au deprins obiceiul de a evalua orice creație nouă cu etalonul modernismului, adică cu dimensiunea golului”¹⁶⁹. Ce ar putea spune autorii unor astfel de lucrări, dacă ar fi puși în situația să realizeze pe baza lor o analiză integrală, gen Victor Țuckerman ori Leo Mazel, în care „/.../ orice constatare cu referire la vreun procedeu tehnic trebuie legată de sensul artistic, și orice

¹⁶⁷ Цитирад Когоутек – *Техника композиции в музыке XX века* (Citrad Kohoutek – *Tehnica compoziției în muzica secolului XX*), Издательство Музыка, Москва, 1976, p. 7.

¹⁶⁸ *Ceastușca* – cuplet popular rusesc; *ozornoi* – zburdalnic, ștregăresc, poznaș, neastâmpărat. *Dicționar Rus-Român*, volumele 1-2, E S P L A, București, 1959.

¹⁶⁹ Игорь Стравинский – *Мысли из музыкальной поэтики* (Igor Stravinski – *Gânduri din poetica muzicală*), op. cit., p. 44.

raționament despre expresivitatea muzicii trebuie să se bazeze pe mijloacele corespunzătoare”¹⁷⁰ Dar așa se cuvine să fie, pentru că: „orice *opus* al artei sunetelor, indiferent de conținutul său concret, trebuie să fie întâi de toate **muzică** (subl. T. C.)”¹⁷¹. Tehnica de dragul tehnicii, oricât de interesantă și sofisticată ar fi ea, este totuși un lucru inutil.

Oarecum lipsit de rost pentru sensul **propriu-zis muzical**, apare și principiul literal al așa-ziselor melograme, precum B-A-C-H, D-Es-C-H (D. Schostakovici) și altele. Într-o fugă de Bach ori într-un cvartet de Șostakovici, asemenea simboluri mai pot avea o justificare, fiind ca niște autografe sonore ale autorilor; însă nici măcar în aceste lucrări, aspectul **literal** nu reprezintă „încărcătura” semantică a materialului (ca să nu mai pomenesc aici preluarea de către alți compozitori a melogramei B-A-C-H). Orice compozitor care a încercat măcar o dată să „prindă” în sunete **un sens muzical anume**, a înțeles că el nu poate fi găsit în aspectul literal al notelor, și acest lucru se întâmplă, deoarece muzica este o artă intonațională, iar valoarea intonației constă în asocierea sunetelor după principiul expresivității, și nu după principii arbitrare, precum cel literal, bunăoară. Muzica din note este, în esență, **mesaj emotiv**, flux sonor ce produce acel **fior**, **specific muzical**, și nu simboluri literale.

Toată lumea știe, de exemplu, că formula apei este H₂O, însă acești trei atomi nu sunt propriu-zis apă, până când nu intră în relație chimică (de interdependență). Prin urmare, apa nu înseamnă doar doi atomi de hidrogen și unul de oxigen, ci și interdependența dintre aceștia. La fel și în domeniul nostru: muzica din note înseamnă nu numai (și nu atât) sunetele, cât (și mai ales) ceea ce se naște între sunete – **expresivitatea**¹⁷² produsă prin asocierea lor intonațională și ritmică. Cred că aceasta este **esența muzicii**, în ultimă instanță. Și atunci, cum poate concepe compozitorul muzica din partiturile sale, după criterii matematice, literale (sau după oricare altele), și nu după criteriul expresivității? Ori: cum poate investiga analistul o creație muzicală, scriind despre orice, și nu despre expresivitatea, semnificația ei – adică despre **muzică**? Asemenea lucruri sunt nelegitime și inadmisibile. Compozitorii care nu vor să ia în calcul aceste adevăruri, o fac pe cont propriu, deoarece sufletul omenesc reprezintă zona libertății și autonomiei absolute – nu există nici o șansă să-i poți impune ceva contrafăcut.

Iată că am ajuns să punem punctul pe „i”, definind în concluzie că **muzica din note** înseamnă: **image și caracter, afect și expresivitate, gândire și simțire, mesaj și semnificație, sens și concepție** (cu un cuvânt: **conținut**) – ori altfel spus: **etos, logos**,

¹⁷⁰ Лео Мазель – В. А. Цуккерман и проблемы анализа музыки (Leo Mazel – V. A. Tuckerman și probleme de analiză a muzicii), în: *О музыке. Проблемы анализа* (Despre muzică. Probleme de analiză), Издательство Советский Композитор, Москва, 1974, p. 7.

¹⁷¹ Юрий Холопов – Лад. III. Сущность лада (Iuri Xolopov – articolul Modul. III. Esența modului), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), op. cit., volumul 3, coloana 130.

¹⁷² „Unui om de artă celebru îi solicit concentrare de substanță artistică și de limpezime expresivă; altfel obiectul strădaniei sale nu poate intra în cumpăna valorică a semenilor” – afirmă președintele Fundației „Nobel”, Ulf von Euler. (A avea o voință de fier, în: *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?*, op. cit., p. 15.)

patos. Toate aceste lucruri, (atenție!) **specific muzicale**, traduse în acel **fior** pe care îl încearcă sufletul nostru la impactul cu *opus*-ul de artă asupra conștiinței omenești, reprezintă **esența muzicii** din partiturile de note.

Fenomenologia muzicii precizează că semnificația muzicală se produce prin raportarea la conștiință a **fenomenelor sonore**, și nu a cuvântului, simbolurilor matematice ori literale. Prin această optică muzica a fost abordată în toate timpurile: în Antichitate (scrierile lui Aristotel despre evaluarea etico-emoțională a modurilor), în Evul Mediu (teoria afectelor), în secolul al XX-lea (fenomenologia muzicii), și nu avem nici un motiv să o abordăm astăzi dintr-un alt unghi de vedere – cel al **non-expresivității** și **non-sensului**.

Valentin Timaru afirmă: „Dacă dorim reliefarea problemelor de organizare ale timpului muzical /.../ suntem în domeniul formei /.../. Dacă dorim sublinierea elementelor de expresie muzicală /.../ suntem în domeniul esteticii /.../”¹⁷³. Prin urmare, compozitorul are în obiectivul său de creație doar două lucruri: 1. **imaginea muzicală** (esteticul) și 2. **mijloacele adecvate de realizare a ei, într-un cadru temporal** (tehnica și forma). E normal ca și muzicologul să urmărească aceeași problematică, pentru că orice demers muzicologic trebuie să aibă drept scop, în ultimă instanță, două obiective fundamentale: 1. **definirea sensului muzical** a lucrării, ca **domeniu de referință** și 2. **precizarea lexicului muzical** adecvat la sens, ca **metodă de abordare** a acestuia de către compozitor.

¹⁷³

Valentin Timaru – *Observații asupra genului*, în: revista *Muzica*, Nr. 2, 1998, p. 65.

1.5. PRECIZĂRI METODOLOGICE FINALE

Limbajul oricărei creații muzicale reprezintă un cod semantic ce trebuie descifrat, lucru dificil pentru analist din mai multe considerente. El trebuie să cunoască în mod obligatoriu, cel puțin, mediul sociocultural din spațiul geografic în care a fost scrisă lucrarea (factorii care au determinat operarea cu sunetele) și epoca istorică respectivă, cu semantica vocabularului ei muzical. Însă cazul studiului de față este de altă natură: compozitorul și analistul reprezintă una și aceeași persoană, care deține deja „cheile” acestui cod. Pe parcurs codul va fi făcut cunoscut cititorului, acestuia rămânându-i doar să judece în ce măsură au reușit sau nu intențiile autorului.

Analiza integrală a *Dacofoniei Nr. 2*, expusă în capitolele următoare, pornește de la datele obiective, fizico-acustice, ale materialului sonor – cu care se poate opera științific – către sens și concepție, și, pe de altă parte, „/.../ apelează nu numai la gândirea științifică, ci și la percepția artistică; pe ea se bazează și, în ultimă instanță, la ea se referă”¹⁷⁴.

Alegerea acestei creații pentru confirmarea concepției teoretice a studiului de față nu este întâmplătoare: *Dacofonia Nr. 2* reprezintă o lucrare clasică pentru un asemenea concept etico-estetic despre muzica românească. În același timp, ea aparține unui compozitor ce n-ar putea spune că „muzica este incapabilă să exprime ceva”¹⁷⁵ (ce ar mai căuta după aceea la masa de scris, dacă acolo nu există nimic?). Chestiunea dată ar fi una minoră și nevinovată, dacă ar reprezenta doar atitudinea personală a cuiva față de fenomenul artistic, însă din păcate ea este simptomatică pentru muzica și muzicologia secolului al XX-lea, în ansamblu, unde problema semnificației muzicale pare să fie ignorată de multe ori, din principiu. „Asemenea criteriu al valorii operei muzicale (criteriul sensului muzical, n.a.) /.../ nu e recunoscut de mulți compozitori și teoreticieni ai zilelor noastre”¹⁷⁶.

Și aici îmi pun aceeași întrebare: care este scopul cuvântului muzicologic(?), pentru că acesta nu poate fi „un scop în sine”. Trebuie să fie clar că în materie de analiză, **refuzarea problematicii sensului muzical este inadmisibilă**, indiferent de argumentarea prin care unii muzicologi caută să se justifice (de exemplu că își „propun” să abordeze **numai** probleme tehnologice: analiza sistemului armonic sau modal, a formei sau orchestrației etc.). Rimski-Korsakov avea perfectă dreptate când spunea: „**Sunt lucruri pe care**

¹⁷⁴ Лео Мазель (Leo Mazel) – *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁷⁵ Roman Vlad – *Recitind Sărbătoarea primăverii de Igor Stravinski*. Ediție îngrijită și adăugită, studii, note și comentarii de Viorel Munteanu. Editura Național, București, 1998, p. 85.

¹⁷⁶ Jan Gawlas – *Principalele direcții ale tehnicii componistice contemporane*, în traducerea lui Ion Tiba, Biblioteca Academiei de Arte „George Enescu”, Iași, manuscris, p. 2-3.

nu avem dreptul să le vrem¹⁷⁷. Cu toată utilitatea și valoarea analizelor tehnologice, ele nu pot fi rupte de semantica muzicii, ca **dat fundamental** al ei. „Procedeele tehnice singure, cu tot caracterul lor novator, nu decid valoarea specifică a operei muzicale. Numai opera care conține o încărcătură emoțională și reușește să îmbogățească viața interioară a ascultătorului cu ocazia fiecărei interpretări, este valoroasă”¹⁷⁸.

Nu pot crede că Roman Vlad, care a scris muzică, nu ar fi avut ce spune pe marginea *Cântecului luntrașilor*, de exemplu (vezi „*Recitind Sărbătoarea primăverii*” de Igor Stravinsky), ci cred că e mai degrabă o chestiune de metodologie analitică, pe care Vlad o promovează. Eu prefer metodologia *analizei integrale*, promovată de analiștii din spațiul răsăritean, și modelele reprezentative de acest gen propuse de Leo Mazel și Victor Țuckerman în finalul manualului *Analiza creațiilor muzicale*.¹⁷⁹ În aceste modele de analiză, autorii respectivi găsesc la fel de multă muzică în două melodii populare ruse, culese de Mili Balakirev și Rimski-Korsakov, ca și într-un preludiu de Chopin, un *adagio* dintr-un concert de Rachmaninov ori o temă dintr-o simfonie de Șostakovici, bunăoară.

Astăzi pare incredibil că părintele Logicii, și cel mai mare filozof al Antichității, putea să scrie cu atâta simplitate despre moduri: „La o armonie plângătoare ca aceea a modului numit mixolidian, sufletul se întristează și se strânge; o altă armonie procură sufletului mai ales o liniște desăvârșită; acesta este modul dorian, care pare că numai el dă această impresie; modul frigian, din contră, ne entuziasmează”¹⁸⁰. Este scris parcă de un muzicolog (nu de un logician ori un filozof) și atât de exact, încât se aude muzica în aceste cuvinte!

Mi s-ar putea spune că așa se scria despre muzică acum 2000 de ani, însă iată și un exemplu din muzicologia modernă, demn de tot respectul, în care Iuri Holopov analizează conceptul de formă muzicală în creația lui Webern: „/.../ în prima parte a *Simfoniei op. 21*, el nu se bazează numai pe posibilitățile formatoare ale expunerii seriilor, pe canoanele de proveniență neoclasică și pe relațiile de înălțime *quasi-sonată*, ci folosește toate acestea ca material, structurându-l cu ajutorul mijloacelor noi ale formei muzicale: relația dintre înălțime și timbru, timbru și structură, simetrii sub mai multe aspecte – ale țesutului ritmico-timbral și de înălțime, ale grupurilor intervalice, ale distribuirii densităților sonorității ș. a. –, renunțând totodată la procedee formatoare,

¹⁷⁷ Николай Андреевич Римский-Корсаков – *Основы оркестровки* (Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov – *Principiile de orchestrație*), Государственное Музыкальное Издательство, Москва, 1946, p. 81.

¹⁷⁸ Jan Gawlas – *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁷⁹ În spațiul ex-sovietic, disciplina care altădată se numea *Analiza formelor muzicale*, actualmente se numește *Analiza creațiilor muzicale*. Desigur că obiectul de studiu al acestei discipline îl constituie, în primul rând, formele muzicale, însă în sistemul respectiv de învățământ, categoria de formă este abordată într-o accepție în care scopul final este relevarea conținutului muzical, ca rezultat al disocierii și analizării complexe a tuturor elementelor structurale și de lexic ale *opus*-ului.

¹⁸⁰ Aristotel – *Politica*, *op. cit.*, p. 167.

devenite nonobligatorii”¹⁸¹. Și după o analiză atât de specializată, tehnică și la obiect, Holopov adaugă: „noua formă muzicală întruchipează idealul estetic al **efectului purității, sublimului, liniștii, aureolei de lumină** și, în același timp, de **fior al fiecărui sunet, de profundă intimitate** (subl. T. C.)”¹⁸².

Prin urmare, se poate scrie despre etos chiar și în cazul muzicii celei mai pure și abstracte, precum este muzica weberniană, și acest exemplu este cu atât mai concludent cu cât este vorba de o analiză de ținută enciclopedică unde se merge numai pe esențe. Eu prefer această metodologie. Dacă despre o muzică nu se poate scrie astfel, atunci nu trebuie scris, în general, considerând-o **ne-muzică**; iar dacă scriem, atunci trebuie s-o facem numai așa. Și pentru că intrăm deja în universul *Dacofoniei*, se impune aici o paranteză.

Majoritatea compozitorilor puși în situația să-și comenteze propria muzică au mărturisit că e o chestiune dificilă; să repet și eu acest lucru, ar fi inutil. De aceea zic: a scrie despre propria creație, ori este **admisibil**, ori este **imposibil**. Dacă este admisibil, atunci singurele lucruri care contează sunt **adevărul științific și argumentarea de rigoare**. Când le ai, „îți faci meseria” și te încadrezi în corectitudine; când nu le ai, nu te ajută nimic: apropourile „din modestie”, scuzele „de complezență” – toate acestea, în domeniul cercetării se dovedesc a fi balast. De-abia după ce am înțeles situația dată, lucrurile au început să se așeze în pagină.

Dacofonia Nr. 2 – ca de altfel întreaga creație a semnatarului acestui studiu – vine să afirme, în secolul non-expresivității și al non-sensului, că muzica poate să exprime ceva (sentimente, idei etc.); că **sensul muzical reprezintă unicul dat al ei, capabil să-i justifice existența și funcțiile sociale ca artă**. Nu sunt doar afirmații verbale – toate datele logosului ei sonor vin să confirme acest adevăr; voi încerca să o demonstrez. Mai mult decât atât: *Dacofonia Nr. 2* este o lucrare cu o concepție muzicală explicită și fără echivoc. Ea are la bază *Legenda Ciocârliei*, întrupată în cuvânt, ca un fapt „palpabil”, în temeiul căruia putem judeca dacă muzica poate să exprime ceva sau nu. Știind că *Dacofonia Nr. 2* va face obiectul acestei teze, special nu am renunțat la programul ei literar, pentru ca problema semanticii muzicale să poată fi pusă în mod principal. Las cititorului dreptul să judece **singur** în ce măsură s-au realizat sau nu aceste obiective.

¹⁸¹ Юрий Холопов – *Форма музыкальная. VI. Музыкальные формы 20 века* (Iuri Holopov – articolul *Forma muzicală. VI. Formele muzicale în secolul XX*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), op. cit., volumul 5, coloana 898.

¹⁸² *Ibidem*.

2. FORMA DACOFONIEI Nr. 2

Din considerente de ordin metodologic, voi elucida în primul rând unele probleme de formă a *Dacofoniei* Nr. 2.

Enciclopedia Muzicală menționează că termenul latin *forma* reprezintă o calchiere a termenului grecesc $\mu\omicron\rho\phi\eta$. Drept dovadă ne-a rămas cuvântul *amorf*, care înseamnă „fără formă”¹⁸⁴. Prin această antinomie – formă-amorfitate – noțiunea de formă își relevă mai complet conținutul ei valoric, drept ceva constituit frumos, organizat armonios, spre deosebire de ceva diform.

Termenul *frumos* are aceeași etimologie ca și cel de *formă* (în portugheză „formoso” înseamnă „frumos”)¹⁸⁵, și aceasta reprezintă o altă pereche (formă-frumos), relevantă pentru categoria de formă, ca noțiune estetică. Însă dintre toate, cea mai concludentă este perechea *formă-conținut*, introdusă de Hegel în *Știința logicii*, drept categorie filozofică: „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”¹⁸⁶. În limbajul teoriei artelor, conceptul dat se traduce prin sintagma: **conținutul determină forma**. Acest postulat fundamental hegelian este imposibil de ignorat chiar și astăzi când noțiunea de *conținut* a ajuns a fi una dintre cele mai compromise categorii ale creației artistice și criticii contemporane. De fapt, conținutul, ca esență a operei de artă, nu poate fi compromis; se pot compromite doar cei care încearcă să discrediteze asemenea categorie capitală a filozofiei, științei și artelor.

Determinarea *Dacofoniei* ca gen și formă trebuia să reflecte esența conținutului ei, ca o lucrare purtătoare de etos românesc. De aici, principiala definire: *Dacofonie*, și nu *Simfonie*¹⁸⁷ – determinativ ce ar fi făcut trimitere directă la acest gen european ce nu se vrea legat de vreun etos ori spațiu etno-geografic anume. Prin urmare, numind lucrarea *Dacofonie*, nu am urmărit originalitatea cu orice preț, ci doar să o definesc exact și corect, în speranța că astfel nu voi supăra pe nimeni, nici din stânga și nici din dreapta Prutului, ci poate îi voi împăca pe toți.

¹⁸⁴ Mic dicționar enciclopedic, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.

¹⁸⁵ Vezi Enciclopedia Muzicală.

¹⁸⁶ Гегель – *Наука логики. Форма и содержание*, Академия Наук СССР, Институт Философии, Издательство социально-экономической литературы *Мысль*, Москва, 1971, том 2, стр. 83. (Hegel – *Știința logicii. Forma și conținutul*, Academia de Științe a URSS, Institutul de Filozofie, Editura pentru literatură social-economică *Мысль*, Volumul 2, p. 83).

¹⁸⁷ Etimologia cuvântului *simfonie* (ori *sinfonie*) „derivă din grecescul *syn* ('împreună') și *fōnē* ('care sună')” ceea ce înseamnă, literalmente, *sonoritate sincronă* (vezi *The new Grove Dictionary of music and musicians*, volumul 17, p. 335).

Sub aspect structural, forma *Dacofoniei Nr. 2* se dorește a fi una complexă și fin diferențiată: cu prolog, formă de gradul doi, polifonii de structuri, contrapuneri de elemente ciclice (*allegro – adagio – allegro*) etc. – fenomene la care mă voi referi în continuare.

Ca formă monopartită și de proporții, *Dacofonia Nr. 2* nu are un corespondent în tradiția românească așa cum au *Mugamurile azere* ale lui Fykret Amirov ori *raga*-urile clasice indiene, de exemplu – în care există principii de tectonică muzicală inedite, proprii tradițiilor respective. Unica formă mare caracteristică folclorului muzical românesc este **suita**, ce se întâlnește în muzica instrumentală, cu precădere a profesioniștilor, și este multipartită. Pornind de la analogia acestui strat de cultură românească cu *mugamatul* arabo-islamic ori cu *ragasul* indian, se poate presupune că anume în arta profesioniștilor tradiției orale s-ar fi putut constitui acea formă mare, cu principii proprii de organizare temporală, pe care un compozitor autohton să se poată baza în activitatea sa de creație. Din păcate, arta profesioniștilor tradiției orale românești a avut un destin ce nu i-a permis să se realizeze până la un asemenea nivel. Mai mult decât atât: sub aspect valoric, ea a ajuns a fi un fenomen artistic oarecum paradoxal – valoarea și nonvaloarea își dau mâna la tot pasul.

Neavând un astfel de precedent în tradiția românească, *Dacofonia Nr. 2* și-a găsit reperele sale structurale în conceptul de **formă muzicală ca proces**, adică în principiile cele mai generale de organizare a logოსului sonor, principii care țin de esența muzicii, ca **artă ce se derulează în timp**. Legile respective alcătuiesc **filozofia formei**, pe care am aplicat-o într-un fel propriu, așa cum am înțeles-o eu, permițând materialului tematic să se constituie în forma-schemă pe care el însuși o necesita. Acum am certitudinea că această atitudine față de material, acest concept de formă, protejează gândirea muzicală de orice convenționalism structural, finalizând prin forme muzicale viabile și străine de orice schematism. *Dacofonia Nr. 2* a fost elaborată principial prin această optică temporală, de aceea, consider necesar să elucidez și problemele de formă tot în termenii în care a fost concepută, cu atât mai mult că în elaborarea unei creații muzicale aspectul **procesual/temporal** al formei este mult mai important decât cel arhitectural, constructiv.

Forma *Dacofoniei Nr. 2* – fazele procesului de devenire:

I		II		III	
Legenda <i>Ciocârliei</i> (textul)	Schițarea acțiunii muzicale	Sfera tematică a <i>Ciocârliei</i>	Sfera tematică a <i>Soarelui</i>	<i>Concertul în luncă</i>	<i>Recitalul Ciocârliei</i>
0-3 ¹⁸⁸	4-10	11-37	38-45 (48)	46-49	51-57

¹⁸⁸ Cifrele reprezintă repere în partitură.

IV				V		VI		
<i>Soarele</i>	<i>Doina (Destinul)</i>	<i>Soarele + Vântul</i>	<i>Doina (Destinul)</i>	<i>Ciocârlia</i>	<i>Destinul (Doina)</i>	<i>Ciocârlia</i>	Marea sinteză	<i>Ciocârlia</i>
58-69	70-74	75-85	86-88	89-93	94-99(103)	104-115	116-120	121-128

Ca formă, *Dacofonia Nr. 2* are anumite similitudini cu simfonia monopartită și poemul simfonic – genuri legate, într-un fel sau altul, de forma și gândirea de sonată, ceea ce presupune triada structurală: expoziție-dezvoltare-repriză. Însă forma *Dacofoniei Nr. 2* nu conține vreo structură de tip propriu-zis expozițional, reprezentând chiar din start un proces dezvoltător integru, fapt remarcat și de Violina Galaicu (încă în versiunea anterioară): „/.../ înțesarea tuturor sectoarelor compoziției cu elemente dezvoltătoare, reducerea maximă a momentului expozitiv /.../”¹⁸⁹. În acest sens, *Dacofonia* reprezintă o **devenire continuă** a formei, determinată de concepția ei. Tipul respectiv de procesualitate muzicală este caracteristic pentru unele creații moderne¹⁹⁰, în aria cărora am vrut să se înscrie și *Dacofonia Nr. 2*, însă pentru mine el reprezintă în primul rând principiul dezvoltării libere a unor doine instrumentale românești, cu echivalențe mai reprezentative, poate, în alte practici similare, precum *mugamul*¹⁹¹ sau *raga* – fenomene muzicale, dezvoltătoare prin excelență. Totodată, prin caracterul său **nonimprovizatoric**, *Dacofonia Nr. 2* se deosebește de aceste genuri, reprezentând un proces de devenire **dezvoltător, riguros organizat**, aspect pe care îl voi demonstra pe parcursul analizelor.

În ordinea celor expuse până aici, este important să facem distincție între cele trei tipuri de discurs muzical – expozițional, dezvoltător și concluziv¹⁹² – caracteristice (în ansamblul lor) pentru muzica savantă de factură europeană, și tipul improvizatoric, specific mai mult pentru *mugamat* și *ragas*, de exemplu. Din aceleași considerente, trebuie să facem distincție și între gândirea de sonată și gândirea mugamică, pe de-o parte, și cea a *Dacofoniei*, pe de alta, care s-a constituit într-o formă diferită de forma simfoniei monopartite ori cea a poemului simfonic european. Aceasta se poate constata raportând pictograma procesului de devenire a *Dacofoniei Nr. 2* la schema consacrată de sonată, proprie simfoniei și poemului. Astfel, observăm că numai secțiunea I ar putea fi numită *introducere* (mai exact: *prolog*), în rest, nici o structură a *Dacofoniei* nu se încadrează în forma sonato-simfonică, fără anumite amendamente:

- secțiunea a II-a, care în cazul simfoniei și poemului ar fi trebuit să corespundă expoziției, reprezintă de fapt un discurs muzical de tip dezvoltător (fapt pe care îl voi releva în capitolul al 19-lea, *Tema Ciocârliei – proces nonrapsodic*);

¹⁸⁹ Violina Galaicu – *Dimensiunea etnică a creației muzicale*, Editura Arc, Chișinău, 1998, p. 76.

¹⁹⁰ Vezi creația lui Boris Ceaikovski (*Concertul pentru vioară și orchestră*, de exemplu).

¹⁹¹ „În linii generale, predomină dezvoltarea progresivă.” Victor Țuckerman – *Principiile generale de dezvoltare și devenire în muzică*, op. cit., p. 48.

¹⁹² *Ibidem*, p. 78.

- secțiunea a III-a ar putea fi calificată drept un episod bipartit, însă locul episodului în forma sonato-simfonică nu este la începutul dezvoltării;
- secțiunea a IV-a – ca dezvoltare propriu-zisă a formei de sonată – apare oarecum ciudată, în absența totală a temei principale;
- secțiunea a V-a reprezintă o amplă cadență solistică, fapt caracteristic pentru concertul instrumental, și nu pentru simfonie ori poem simfonic;
- doar secțiunea a VI-a ar putea fi numită *repriză*, însă numai cu precizarea că are „funcție de continuare a acțiunii”¹⁹³ muzicale.

Toate aceste date vizează **legile fundamentale de constituire a formei în dependență de etosul și conținutul lucrării**, ceea ce sper să îi justifice titlul de *Dacofonie*, și în aceasta constă ineditul pe care cred că îl aduce în patrimoniul muzical universal.

¹⁹³ Виктор Бобровский (Victor Bobrovski) – *op. cit.*, p. 176.

3. PROLOGUL – PROIECȚIE A CONCEPȚIEI MUZICALE

În mitozofia românească, simbolul Ciocârliei este unul dintre cele mai complexe, și din toate motivele sale etico-estetice, le-am ales doar pe cele esențiale¹⁹⁴:

„După cum se povestește, Ciocârlia era cândva o mândră fecioară pe nume Daciana. Soarele o îndrăgi și o deștepta dimineața, scăldând-o în lumina Sa astrală. Vrajită de taina răsăritului și asfințirii Sale, se îndrăgosti și fata de Atotputernicul Astru, hotărând să-i poarte credință întru vecie.

Dar prea erau frumoase toate, încât Cel Rău puse gând să nu se împlinească: prefăcu fata în pasăre și o lipsi de omenescul grai; o logodi cu Vântul, care nu-i îngăduie să zboare mai sus de împărăția sa. Îndurerata pasăre își prefăcu sufletul în cântec. Își prefăcu sufletul în cântecul pe care îl trimite mereu Soarelui iubit.

De atunci Ciocârlia se înalță la cer, și parcă ținută în loc, zămislește cântecul ei nepereche. Apoi lehuza, cade la pământ ca un bulgăre. Dacă vreun câine o mănâncă – turbă... Așa a fost, și va mai fi încă, până când Cel de Sus nu va schimba multe din rosturile acestei lumi”.

Precum se vede, este un text de o mare capacitate semantică, cu profunde implicații în ancestralitatea românească și cu puternice rezonanțe în actualitate. Astfel, cultul credinței solare geto-dacice se împletește cu destinul Basarabiei (lipsită de grai), cu destinul artistului marginalizat astăzi la periferia societății (însă dacă vreun câine îl mușcă, turbă), precum și cu veșnica luptă între Bine și Rău (Cel Rău o logodi cu Vântul), în eterna curgere a vremii (așa a fost, și va mai fi încă...) și în credința că rosturile lumii se vor schimba (cu vrerea Celui de Sus).¹⁹⁵

Prin urmare, important este nu atât textul noțional, cât subtextul, cu marile sale disponibilități metaforice, ceea ce face legenda deosebit de adecvată pentru o lucrare muzicală de genul *Dacofoniei*, în care cuvântul, prin sensul său figurativ, se dorește a fi mai mult muzică decât literatură, făcând parte organică din țesutul ei sonor. În acest scop, el este intonat după principiul recitativului baladesc, reprezentând astfel un moment muzical-poetic, întruchipat în prologul lucrării. *Legenda Ciocârliei* reprezintă supraconcepția ideatică, esența *Dacofoniei Nr. 2*, dar țin să subliniez că într-o lucrare cu program literar, important este nu atât programul respectiv, cât dramaturgia specific muzicală, concretizată prin procesul transformațional al materialului sonor și al

¹⁹⁴ Multe dintre aceste motive pot fi găsite în *Mică enciclopedie a poveștilor românești* de Ovidiu Bârlea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 113-120.

¹⁹⁵ „Mitul nu este o simplă fantezie și nici un produs al imaginației «poetice» populare, cum se susține în general. El este un mod de gândire coerent și semnificativ /.../”. Vasile Lovinescu – *Dacia hiperboreană*, Editura Rosmarin, București, 1996, p. 9.

imaginilor muzicale. În această ordine de idei, dramaturgia *Dacofoniei Nr. 2* este determinată și de logica de subiect a legendei, dar mai ales de **principiile de organizare temporală** a discursului sonor, de aceea (ca orice muzică instrumentală) permite o interpretare conceptuală mai largă decât programul enunțat.

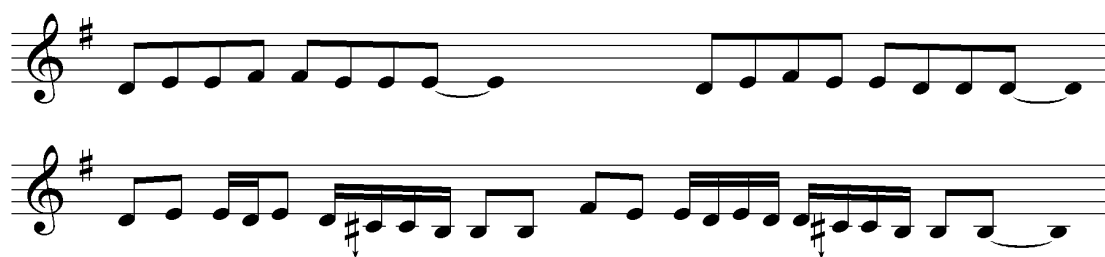
Dacofonia Nr. 2 debutează printr-un prolog, care începe cu un motiv concis, dar cu multiple valențe semantice, expus la flautul alto.

Ex. 23



Se impun atenției, în primul rând, intonațiile de secundă din treaptă în treaptă, ce amintesc sistemul intonațional de bocet¹⁹⁶ (a se compara cu bocetul de la Ciuciuleni, Republica Moldova, ex. 24).

Ex. 24 Bocet



Aceste intonații, precum și oprirea pe terța minoră, îi conferă o tentă de tragism latent și reținut. Datorită mișcării ascendente de la treapta întâi către a treia, motivul capătă un caracter discret-dinamic, iar timbrul flautului alto, deosebit de expresiv în registrul grav, îi conferă și o tentă misterioasă, oarecum fantastică. Toate datele fenomenologice elucidate până aici concură la crearea celui caracter polisemantic pe care l-am menționat mai sus.

Pe ultimul sunet – *do* octava întâi (măsura 2, partitura generală)¹⁹⁷ – se suprapune cornul în *pianissimo possibile*, realizând un *crescendo-diminuendo*, respectiv, o *heterocromie* și modificând timbrul flautului alto, care devine mai amplu și mai dens, iar discursul – mai încărcat. *Do*-ul flautului alto este modificat mai departe, prin timbrul violoncelor în flageolet (măsura 4). Flageoletul nu poate fi vibrat, de aceea sunetul

¹⁹⁶ Premisele obiective pe care se bazează sistemul intonațional – de secunde – al bocetului sunt foarte simple și firești: omul dezolat și istovit de suferință își plânge durerea cu intonații strânse (spre deosebire de cel plin de viață și bine dispus, care are nevoie de o muzică ce ar conține formule ritmice active și cele mai energice salturi intonaționale).

¹⁹⁷ Exemplele muzicale ample, greu de inserat în text, se găsesc în partitura generală a *Dacofoniei Nr. 2*, atașată acestui studiu. Cifrele de reper fac trimiterile de rigoare.

rămâne oarecum „înțepenit”, conferind discursului o tentă psihologică, iar surdinele, prin efectul lor de estompare, îl interiorizează. Pe acest fond sonor, mai mult *impresiv* decât expresiv, într-o liniște grea, naratorul începe: „După cum se povestește, Ciocârlia era cândva o mândră fecioară pe nume Daciana...” Astfel, începe povestea unui destin. La începutul acestui drum al devenirii sale, motivul flautului alto sună concis, ca o întrebare insistentă: „Încotro?”

Ceea ce am făcut în ultimele două alineate nu are nimic comun cu descriptivismul cercetării. Aceasta se numește „caracterizare a expresivității muzicale, fapt de cea mai mare importanță în analiză. Fără ea nu ne putem nici măcar imagina fondarea științifică a elucidării conținutului”¹⁹⁸.

În paralel cu textul naratorului, începe să se deruleze un puls ritmic de pătrimi egale, distanțate prin pauze, expus la flaut și harpă (măsura 5). Repetarea aceluiași sunet – *do1* – creează o imagine muzicală statică și cu o singură stare de spirit: ceva imuabil, ca la începuturile lumii. Valorile de pătrimi egale fac imperturbabil acest puls ritmic, calitate amplificată și de răceala timbrului de flaut. Pulsul se derulează exact cu 60 de unități metronomice pe minut (vezi începutul muzicii), de parcă ar fi chiar timpul ontologic, marcat de bătăile unui orologiu; de aceea îl voi numi convențional *motivul Timpului* – denumire justificată și de funcția dramaturgică cu care este investit în lucrare.

Până la reperul 2, textul naratorului se află „în contrapunct” cu discursul orchestral, în sensul în care regizorii de film ori de teatru spun că muzica nu dublează semantic cuvântul, ci își aduce partea sa de contribuție la comunicare. Într-adevăr, textul naratorului are un mesaj pozitiv, clar, luminos, în timp ce mesajul discursului orchestral este oarecum misterios, aparent impasibil, mocnind în subtext. Dar procedeul „în contrapunct”, oricât de valoros ar fi, nu poate fi exploatat la nesfârșit; altfel textul naratorului riscă să apară ca fiind „din altă operă”. De aceea în reperul 2, între discursul naratorului și cel orchestral se produce o apropiere semantică, și anume: clarinetul bas preia motivul flautului alto, pe care îl expune în registrul său grav. Fiind deosebit de sumbru în acest registru, și chiar prevestitor de rău, el anticipă textul: „...Cel Rău puse gând să nu se împlinească”. Clarinetul bas expune motivul puțin augmentat, ceea ce îi conferă mai multă pondere, iar cornul 4, suprapunându-se, realizează o nouă *heterocromie* în *crescendo-diminuendo*, încărcând din nou atmosfera, „ca un nor într-o zi cu soare”. Această creștere-descreștere agogică are și un efect întrucâtva fascinant, hipnotic, de apropiere-îndepărtare a necunoscutului.

Tot procesul **transformațional** de până aici se bazează doar pe orchestrație, pe aceste *heterocromii* ce transmit mereu sunetul *do*, de la flautul alto ori clarinetul bas la corn ori fagot, și mai departe – la flageolete de diferite grade ale violelor ori violoncelelor, cu surdine ori fără surdine. Asemenea pagini nu se orchestrează după ce se compune muzica, ci fac obiectul nemijlocit al compoziției, reprezentând celulă din celula

¹⁹⁸ Лео Мазель, Виктор Цуккерман – *Анализ музыкальных произведений* (Leo Mazel, Victor Tuckerman – *Analiza creațiilor muzicale*), Издательство Музыка, Москва, 1967, p. 642.

concepției muzicale. Printr-un astfel de lexic orchestral se produc subtile modulații timbrale. Acestea, împreună cu *pulsul Timpului*, sunt precum eterna curgere a vremii, în care **toate sunt schimbătoare și transformabile**. Iuri Alexandrovici Fortunatov spunea: „**Noi orchestrăm sensul muzical, nu sunetele**”, și acest principiu fundamental vizează nu numai pagina respectivă ori partitura *Dacofoniei Nr. 2*, ci toată muzica orchestrală a semnatarului.

Ultima dată, motivul flautului alto apare în octavă cu clarinetul bas, făcând astfel totalurile sale semantice și funcționale.

În ordinea datelor fizico-acustice și fenomenologice analizate până aici, se poate constata că acest motiv s-a repetat de patru ori și a fost reluat de la același sunet (*la*), fiind expus fără modificări structurale. O atare **reluare obsesivă** depășește mult principiul repetabilității normale, atenționând astfel că motivul respectiv este investit cu o funcție dramaturgică specială în lucrare. Fiind concis, profund și totodată nedevelopat, el se prezintă ca un aisberg, a cărui parte esențială nu se vede, dar se simte: misterios și cu un substrat tragic-dramatic, activ și insistent, sumbru și chiar prevestitor de rău, a însoțit până aici desfășurarea povestirii unui destin – toate aceste caracteristici ne justifică să-l definim convențional drept *motiv al Destinului*.

Comparându-l cu prima măsură din piesa folclorică *Ciocârlia*, constatăm anumite similitudini: ambele motive sunt formate din câte șase note, și folosesc, în principiu, același sistem ritmico-intonational.

Ex. 25

Motivul Ciocârliei

Motivul Destinului

Flauto (in G)

Prin urmare, este vorba chiar despre destinul *Dacianei*, prefăcută în pasăre, care „zămislește cântecul ei nepereche până cade lehză”, asemenea artistului întru sfânta slujire a creației, până la istovire. În *Dacofonia Nr. 2*, semnificația de motiv al *Destinului* nu are nimic comun cu fatalismul ori cu tratarea beethoveniană din *Simfonia a V-a*. Nu întâmplător este ales registrul grav al flautului *alto*, în octava mică/(întâi), cu timbrul său luminos, moale și „pufos”¹⁹⁹ ca straturile proaspete de nămeți, pe care ai tentația să-i atingi cu palma. E altceva decât registrul grav al fagotului, cu timbrul său dur, întunecos și aspru, adecvat unui destin aducător de nenorociri, ca în *Simfonia Nr. 6* de Ceaikovski, bunăoară. Dimpotrivă – este un destin pozitiv, ce „aduce vânt în pânzele vieții” eroinei. Această situație este determinată și de un alt sentiment al destinului, dar și de conceptul

¹⁹⁹ Caracterul „pufos” se datorează sunetului oarecum zâzâit în registrul grav al flautului.

culturii cu entitate organică, în care interesează nu atât contrastele ori conflictul, caracteristic simfoniei, de exemplu, cât factorii de integritate. Astfel, *Dacofonia Nr. 2* apare drept o **expresie a autodefinirii artistului ca personalitate creatoare**, dar se vrea a fi și o **împlinire a unui destin cultural**, un **răspuns la întrebarea „Quo vadis?”**, despre care am scris comentând motivul *Destinului*.

În reperul 4, măsura 1, pulsul de pătrimi este întrerupt printr-o lovitură de timpan în *forte*. După atâta discurs psihologic, ea are efectul unei zguduirii ce ne „readuce la realitate”, având totodată și funcția dramaturgică de a marca un nou „hotar” al formei: începutul părții a doua a prologului. Această parte este constituită din trei secțiuni ce corespund celor trei simboluri muzicale principale ale *Dacofoniei Nr. 2*: *Soarele* – reperele 4-5, *Ciocârlia* – reperele 6-7 și *Vântul* – reperul 8, respectiv, *Cel de Sus*, *Daciana* și *Cel Rău*.

Contrabasurile cu violoncelele potolesc agresivitatea timpanului într-un *diminuendo* și, în același timp, pun temelia unui acord, expus în devenire de către cordofone *divisi*; este acordul cu entitate lidiană – al *Soarelui*. În fenomenologia muzicală europeană, intonația de cvartă perfectă ascendentă reprezintă expresia vigoriei și voinței²⁰⁰, de aceea, acordul lidian este preponderent din cvarte, și această intonație va avea, ulterior, importanță formatoare în tema *Atotputernicului Astru*. Disponibilitățile expresive ale modului lidian concură la această imagine muzicală luminoasă, iar treapta a patra ridicată, cu tendința de rezolvare „în sus”, îi conferă o „arcuire” tensională adecvată.

Pe creasta acordului lidian, ca un nimb de lumină la orizont, strălucesc sugestiv clopoțeii (măsurile 4-6), creând totodată și o atmosferă de basm²⁰¹. Pentru ca sunetul lor firav să nu se stingă, el este susținut de *tenuto*-ul unei viori *solo*, în flageolete. În următoarele două măsuri (7-8) apare și vibrafonul, cu timbrul său ceresc și cu un vibrato cosmic ce curge parcă fără sfârșit, ca o chemare fascinantă într-o lume de mit.

Ex. 26 Motivul Soarelui



Motivul vibrafonului este alcătuit din armonicile 6, 8, 9 și 10 ale rezonanței naturale de la sunetul *do*, amintind astfel semnalele de bucurie, cu oprirea caracteristică pe cvinta modului major și cu intervalul de cvartă în cadență; ca un **cod intonațional genetic, purtător de etos românesc**. Este imaginea muzicală a *Soarelui* sau, mai exact, doar o

²⁰⁰ Prin această investiție semantică, intonația de cvarta conferă verticalitate unui imn de stat, care „te ridică în picioare”, dându-ți sentimentul și demnitatea de cetățean. De aceea majoritatea imnurilor de stat conțin cvarta perfectă ascendentă, sau chiar încep cu ea (să ne amintim: *Tricolorul*, *Deșteaptă-te, române!* ș.a.).

²⁰¹ Învăluit într-o aură de mit românesc, acest etos se dorește a fi totodată de un realism nedisimulat. Fantasticul se îmbină aici cu realul, precum aversul cu reversul lucrurilor.

rezonanță a acestei imagini (ea se va produce integral ulterior, aici reprezentând doar un început...ca un revărsat de zori ...). E imaginea muzicală a *Soarelui* carpatin, privită prin prisma spiritualității geto-dacice a omului care, și astăzi, începe lucrarea câmpului numai după ce, întorcându-se cu fața spre *Atotputernicul Astru*, își face semnul crucii spunând, „Doamne-ajută!”. Ca o dumnezeiască binecuvântare, un dangăt de clopot (reperul 4, măsura 9) vrea să spună că pe aici lumea îi mai spune *Sfântul Soare*.²⁰² Toate aceste attribute: intonaționale, timbrale, modale, armonice etc. constituie universul sonorului românesc, ce alcătuiește concepția despre lume, viață și veșnicie a românului. Vreau doar să subliniez că ele nu au nimic comun cu descriptivismul muzical, deoarece țin tocmai de disponibilitățile **expresive** ale muzicii și ale instrumentelor implicate în discurs.

Glissando-ul ascendent al harpei (reperul 4, măsura 9) apare ca adierea unui zefir ce produce înviorare în orchestră: cordofonele încep să „freamăte” în *tremolo* (reperul 5) pe un acord ce trece cu centrul de pe *Do* pe *Si* bemol; decorativele – celesta și harpa – strălucesc precum razele soarelui, răsfrânte în lumina picăturilor de rouă ale dimineții și, ca un răspuns la chemarea vibrafonului, piculina – într-o incantație exuberantă – expune o tiradă de triolete din „repertoriul de dimineată” al *Ciocârliei*; este elementul de bază al viitoarei teme a Dacianei. Ea începe rar, oarecum timid, făcând apoi un *accelerando*; ca într-un studiu de încălzire a vocii. Toată faza respectivă sfârșește într-o pauză generală (reperul 5, măsura 5), atât de necesară pentru a delimita sferele de imagini muzicale din acest expozeu.

În reperul 6 apar celulele ritmico-melodice de triolete, care țin de imaginea muzicală a *Ciocârliei*, și, în acest sens, aduc o precizare intonațională substanțială. Ultimele sunete ale trioletelor se prelungesc, suprapunându-se într-un poliacord alcătuit din trisonul lui *la* minor și patru cvarte suprapuse; este acordul cu entitate doriană²⁰³ – al *Ciocârliei*, expus de către aerofonele din lemn.

În asemenea momente ale formei muzicale, când se constituie motivele-cheie, repetarea materialului este nu numai un procedeu recomandabil, ci chiar unul obligatoriu, întrucât ascultătorul trebuie să memoreze și să conștientizeze aceste motive, pentru ca, ulterior, să le poată identifica în procesul dezvoltării, să poată constata transformările și diferențele etc. De aceea, vibrafonul și flautul *piccolo* reiau dialogul lor în formă de chemare și răspuns (reperul 6, măsura 3); celesta și harpa risipesc din „argintăria” orchestrei o nouă „pulbere” de treizecidoimi și sextolete; cordofonele tremolează într-un nou acord major cu *modalisme*²⁰⁴ românești – și toate aceste evenimente sonore sfârșesc din nou într-o pauză generală cu aceeași funcție dramaturgică.

²⁰² „După tradiția populară română, Sfântul Soare este un cioban de-o frumusețe răpitoare. Idem și Zeul-Dumnezeu”. Romulus Vulcănescu – *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, p. 387.

²⁰³ Dorianul, fiind un mod **minor** ce conține treapta a șasea **ridicată**, conferă muzicii sobrietate și demnitate stoică.

²⁰⁴ *Modalism* = sunet (treaptă) care particularizează modul dat, conferindu-i identitate (de exemplu, treapta a IV-a pentru modul lidian, a VI-a pentru cel dorian etc.). Termenul îi aparține lui Iuri Holopov.

În reperul 8 apar celule cromatice din șaisprezecimi, deosebit de active sub aspect ritmic și timbral. Ele sunt expuse de către trompete și tromboane, care prelungesc ultimul sunet al celulelor respective, formând un nou acord cu identitate semantică specială; este acordul de septime mari – al *Vântului*. Disonanța intervalelor, precum și incisivitatea timbrului de alămuri dure nu au nevoie de comentariu, ca lexic muzical adecvat pentru *Cel Rău*. Surdinele aduc un spor de imagine, camuflând această incisivitate răutăcioasă care, în măsura 3, își arată puțin „colții” într-un *crescendo-diminuendo*. În măsura 4, două flaute punctează modul de ton-semiton, pe care în măsura următoare îl preiau pianul cu harpa, și parțial clarinetul, iar în măsurile 6-7, aceleași instrumente sunt investite cu funcții similare, numai că în mediul intonațional al modului de tonuri. Prin urmare, *Vântului* îi sunt rezervate trei moduri artificiale: modul cromatic, modul de ton-semiton și modul de tonuri, *Soarele* și *Ciocârlia* fiind individualizate prin moduri naturale: lidianul și, respectiv, dorianul. Această dialectică modală – între elemente naturale, consistente, pe de o parte, și elemente artificiale, nediferențiate, pe de alta, va avea o mare importanță pentru procesul de devenire al *Dacofoniei Nr. 2*. Premisele sensului muzical pentru întruchiparea simbolurilor *Dacofoniei* sunt pe cât de simple, pe atât de firești: *Cel de Sus* este naturalul afirmat, fiind identificat cu însăși natura, iar *Cel Rău* este opusul Său, deci artificialul întruchipat; aceasta vrea să spună contrapunerea natural-artificial.

La individualizarea imaginilor muzicale în prolog își mai aduc contribuția factorul tematic și cel armonic, ultimul necesitând și el un comentariu special.

Acordul lidian de cvarte al *Soarelui*, poliacordul dorian al *Ciocârliei* și acordul de septime mari al *Vântului* sunt acorduri cu identitate armonică specială, fiind din rândul celor complexe (precum ar fi renumitele *Tristan-acord* de Wagner, *Prometeu-acord* de Skriabin, acordul *alfa* și altele similare). „Spre deosebire de acordurile sistemului clasico-romantic, aceste armonii se compun ca și temele (Beethoven nu compunea niciodată structura tonicii)” – precizează Iuri Holopov.²⁰⁵ Pe lângă încărcătura lor semantică (la care m-am referit deja), ele mai au și o valoare estetică, strict armonică. Acestea nu sunt acorduri „pur și simplu disonante”, asperitatea lor trebuind să se încadreze într-o sonoritate armonioasă, aleasă și curată precum cristalul.

Acordul lidian este alcătuit din totalul diatonic al acestui mod, verticalizat pe sunetul *Do*, și comportă o ușoară tentă expresivă ce amintește melodiile bihorene în modul respectiv (reperul 4, cordofonele).

Ex.27

Uno v-no solo, flautoletti *8^{va}* - - - - -

The musical score for Example 27 is written for four staves. The top staff is for a solo flute (flautoletti) in the 8th octave. The second staff is for Violin I (V-ni I div.), the third for Violin II (V-ni II), and the fourth for Viola (V-le div.). The bottom staff is for Cello (V.c. div.) and Double Bass (C.b.). The score shows a complex chord structure with various intervals and dynamics, including a crescendo and decrescendo marking.

²⁰⁵ Юрий Холопов – Задания по гармонии (Iuri Holopov – *Teme la armonie*), Издательство Музыка, Москва, 1983, p. 85.

Pentru a face față exigențelor expuse mai sus, el este compus în așa fel încât fiecare sunet constitutiv are funcția sa bine motivată: prima modului – *Do* (contrabasurile) – conferă identitate funcțională acordului și se află în bas, fiind dublată în octavă (violoncelele) pentru a căpăta mai multă pondere în calitate de fundamentală; *sol* – cvinta modului (jumătate de violoncel) – conferă armoniei stabilitate și precizare; *fa diez1* (jumătate de viole) este tonul modal al acordului, ce determină entitatea lidiană a acestuia, iar celelalte sunete sunt dispuse pe cvarte (viorile I-II). Astfel, acordul respectiv sună armonios și curat, cu toate că, dacă ar fi dispus pe secunde, ar reprezenta un *cluster* diatonic complet.

Poliacordul dorian (reperul 6) verticalizează modul doric de pe *La*, și are în bază nu numai prima și cvinta, ci tot trisonul lui *la* minor, în poziție largă (clarinetul bas, fagotul și clarinetul II), ceea ce conferă armoniei „parfum” românesc, iar împreună cu timbrul rece al aerofonelor din lemn – și o nuanță de melancolie, specifică imaginilor muzicale visătoare (alte disponibilități etico-expressive ale dorianului vor fi consemnate în continuare).

Ex. 28

El este mai „descărcat” decât acordul lidian, deoarece nu verticalizează tot modul dorian, ci numai cinci sunete ale acestuia, de aceea are o sonoritate deosebit de curată.

Aici se cuvine o paranteză: mi s-ar putea spune că nu există criterii pentru a lega de spiritualitatea românească etosul unor moduri care mai există și în alte culturi. Este adevărat că multe din modurile răspândite la noi au existat și în Grecia antică, și în Europa medievală, iar actualmente mai există și în alte culturi ale lumii, însă situația respectivă nu ne poate determina să calificăm muzica noastră drept grecească, medievală bisericească ori altcumva. Ea este românească – și aceasta nu pentru că datele ei fizico-acustice nu s-ar mai întâlni și în alte culturi ale lumii, ci în temeiul faptului că s-a constituit aici, fiind determinată social și fenomenologic de necesitățile spirituale ale poporului român, pe parcursul existenței sale istorice.

Acordul de septime mari este mai complicat din cauza componenței sale intervalice deosebite, însă și acest acord face față exigențelor estetice expuse mai sus, datorită rezolvării sale judicioase. El este tratat ca un dominantseptacord cu sextă (*la2*) și cu septimă dublă (*si* becar și *si* bemol 1), fiind rezolvat în *fa* major, după toate regulile armoniei clasice occidentale (septima ridicată – *si* becar – este tratată ca o întârziere, și nu

se rezolvă în *do*, deoarece un trison de *fa* major curat ar fi apărut ca un acord nejustificat stilistic).

Ex. 29

Am abordat de mai multe ori problema armoniei ca factor **expresiv** ce contribuie nemijlocit la edificarea sensului muzical al lucrării, și cred că aceasta nu este o rătăcire sau o autoamăgire, ci reprezintă un dat obiectiv al muzicii; desigur foarte subtil, poate chiar inefabil. O confirmă și Enciclopedia Muzicală: „Nu există nici cel mai mic detaliu al conținutului muzical, ce nu ar fi exprimat printr-o anumită combinație de mijloace expresive (de exemplu, cele mai subtile și inefabile nuanțe expresive ale sonorității acordului, în dependență de dispunerea concretă a tonurilor sale, de alegerea timbrurilor pentru fiecare din ele). Și invers, nu există nici chiar cel mai «abstract» procedeu tehnic, ce nu ar servi la exprimarea vreunui component al conținutului»²⁰⁶. În contextul studiului dat, dar și al muzicii contemporane, în ansamblu, citatul respectiv este deosebit de concludent, și aceasta nu numai în legătură cu armonia.

Totodată, cele trei acorduri sunt învestite și cu o funcție formativă: ele reprezintă o condensare de intonații caracteristice, ce vor servi drept sursă intonațională pentru structurile melodice ulterioare. De exemplu, intervalul de cvartă va avea importanță formatoare în tema *Soarelui* (lucru pe care l-am menționat deja), iar din intervalul de secundă mică (răsturnarea septimei mari) se vor țese pasaje ce reprezintă imaginea muzicală a *Vântului*.

Reperle 9 și 10 au rolul de punte între prolog și acțiunea muzicală propriu-zisă. În acest sens, modul de tonuri continuă să fie valorificat și în reperul 9, iar în reperul 10, procesul de devenire intonațională se ramifică pe trei direcții:

1. Funcția melodică – o osie pe sunetul *sol*, care este, de fapt, introducerea *Ciocârliei* populare, expusă octavizat de către aerofonele din lemn și cordofone;
2. Funcția basului – o structură numai din tonuri, ce continuă imaginea muzicală a *Vântului*, încredințată fagoturilor;
3. Funcția armonică – cu care sunt învestite alăturile.

Această polifuncționalitate complexă tensionează armonic logosul sonor, creând sentimentul de așteptare a rezolvării și, respectiv, de apariție a unui eveniment deosebit.

²⁰⁶ Юрий Холопов – *Форма музыкальная. Форма и содержание* (Iuri Holopov – *Forma muzicală. Forma și conținutul*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 5, coloana 877.

Pe parcursul reperelor 9 și 10 se produce o mare acumulare orchestrală, având și ea efectul unei avalanșe sonore, realizată printr-un *poco a poco crescendo e accelerando*: parcă din depărtare... din mit... vine ceva ce se apropie tot mai mult și mai irezistibil – este tema *Ciocârliei*.

Ajunși în acest punct al analizei, precizez că *Dacofonia Nr. 2* reprezintă concretizarea legilor de organizare temporală a muzicii, legi autonome chiar și față de programul literar, de aceea simbolurile ei sonore – tema *Ciocârliei* și tema *Soarelui* – pot fi numite cu același drept și *tema principală*, respectiv, *tema secundară*, așa cum se procedează în cazul oricărei muzici instrumentale pure.

Iar acum să aruncăm o privire retrospectivă asupra prologului, în ansamblu, deoarece el are o funcție dramaturgică foarte importantă și bine definită. Prologul reprezintă un „proiect” în care sunt schițate viitoarele personaje sonore, punctând astfel concepția muzicală a lucrării, iar prin prezența textului literar, expune și supraconcepția, esența ideatică a acesteia. Tot aici are loc și coagularea dramaturgiei muzicale, lucru care, de obicei, se produce în expoziție (prologul rămânând a fi un fel de „preistorie a acțiunii”²⁰⁷).

Capitolul dat se încheie aici numai formal, deoarece concepția *Dacofoniei Nr. 2*, precum și gândirea muzicală – ca obiective prioritare – vor face obiectul tuturor capitolelor ce urmează. Aceasta în temeiul faptului că **legitățile dezvoltării conținutului muzical** (alături de legile imanente ale gândirii muzicale) **reprezintă principalul element organizator al opus-ului**. De aceea, obiectivele respective constituie, în ultimă instanță, scopul analizei muzicale integrale, ca metodologie științifică.

²⁰⁷ Виктор Цуккерман (Victor Tuckerman) – *op. cit.*, p. 83.

4. TEMA CIOCÂRLIEI – PROCES NONRAPSDIC

Piesa folclorică *Ciocârlia* se circumscrie etico-estetic în stratul de cultură pe care l-am definit drept *arta profesioniștilor tradiției orale românești*, și, în acest sens, „se vrea un simbol al creativității individuale”²⁰⁸; atenționez: diferită de anonimul colectiv. În tradiția muzicală a românilor, ea face parte din acea „categorie specială de melodii de ascultat”²⁰⁹ în sala de concert, ce nu au altă funcție socioculturală, decât aceea de *muzică de artă*. Factura ei de mare virtuozitate concertantă, precum și scopul artistic deosebit – acela de a crea imaginea muzicală a „păsării dimineții” – sunt obiective estetice posibil de realizat numai într-un mediu profesionist. Precum se vede, universul semantic al *Ciocârliei* populare ține de lumea spirituală a profesioniștilor tradiției orale românești. Cine cunoaște acest mediu profesional știe ce înseamnă irezistibila bucurie de a cânta împreună cu ai săi, de a realiza marea performanță concertantă ca solist-protagonist, de a oferi bucurie artistică celorlalți, de a crea o minune muzicală și de a „vrăji” cu ea o sală de spectatori – ceea ce justifică din plin atât eforturile sale creatoare, cât și misiunea socio-profesională de *artist*. Toate aceste aspecte etico-estetice fac parte integrantă din concepția muzicală a *Dacofoniei Nr. 2*, lucrare edificată în mare măsură pe arta profesioniștilor tradiției orale românești.

Ciocârlia folclorică reprezintă genul tipic de sârbă, cu sistemul ritmic de triolete în melodie și de bas-contratimp în acompaniament, fiind plină de verva și temperamentul jocului popular, dar țin să subliniez că în viața românului ea nu are o funcționalitate socială similară cu cea a melodiilor de joc. Mai mult decât atât: dacă intervine *Ciocârlia* într-o suită de melodii populare la hora satului, atunci jocul se oprește²¹⁰, ceea ce se întâmplă, probabil, deoarece lumea nu o poate concepe decât ca muzică de artă, și doar de ascultat în sala de concert, ca mediu firesc în care se produce de obicei. Prin urmare, *Ciocârlia* reprezintă o imagine artistică **sintetizată prin gen**²¹¹; în cazul dat prin genul de sârbă, cu formulele sale ritmico-intonationale, determinate de necesitățile culturale ale mediului social românesc în care s-au constituit. Celulele de triolete:

Ex. 30 (reperul 11)



²⁰⁸ Violina Galaicu – *op. cit.*, p. 77.

²⁰⁹ Tiberiu Alexandru – *Folcloristică, Organologie, Muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 29.

²¹⁰ Am avut ocazia să văd personal acest lucru.

²¹¹ Sintagma *Обобщение через жанр* (*sintetizare prin gen*) a fost introdusă de A. Alșvang (А. Альшванг), referitor la opera *Carmen* de Bizet.

ori cele de ritm punctat:

Ex. 31



sunt caracteristice pentru sârbă și reprezintă arhetipul ei muzical, onomatopoetizat în cântul ciocârliei.

În culturile tuturor popoarelor lumii, dansul are implicații în cele mai intime momente ale vieții omului, dragostea și erosul fiind una din temele sale centrale, și, în acest sens, în contextul *Dacofoniei Nr. 2*, tema *Ciocârliei* apare și ca o întruchipare a **cultului dansului**, până la dimensiunea conceptuală cosmogonică. Rădăcinile unei asemenea gestualități se află în religiile vechilor indo-europeni, ce considerau, de exemplu, că geneza lumii „a fost săvârșită de Șiva, în procesul unui dans cosmic”²¹².

Până aici m-am referit la fenomenul *Ciocârliei* populare, și nu atât la substanța ei sonoră, cât la premisele etico-estetice pe care se vor edifica analizele ce urmează. În ceea ce privește datele semantice abordate mai mult tangențial, ele își vor găsi confirmare imediată (în substanța sonorului muzical) și pe parcurs vor fi completate.

Primul motiv de triolete, cu care debutează sfera tematică a *Ciocârliei* (ex. 30), reprezintă o osie pe sunetul *sol*, înconjurată cu intonațiile de secundă ale sunetelor *fa* diez și *la*. Aceste intonații sunt caracteristice naiului (din care, probabil, s-a și născut *Ciocârlia* populară), cu disponibilitățile sale tehnice ce nu tolerează salturi intonaționale în tempouri atât de rapide. În condițiile date, notele *fa* diez și *la*, transformate în apogiaturi, pot crea premise ritmico-intonaționale pentru formule onomatopoetizate ale cântului păsăresc.

În altă ordine de idei, aceste evenimente intonaționale se produc în sfera lui *Do* major, unde *fa* diez este treapta a patra lidiană ce tinde către *sol* – după modelul sensibilei în primă. Această tendință de rezolvare, într-un *tempo* atât de mare, se produce cu puterea unui adevărat magnetism, ceea ce conferă imaginii muzicale un caracter activ, de nestăvilit.

Orice repetare a motivului reprezintă o confirmare a semnificației sale muzicale, de aceea repetările ce urmează amplifică puterea acestui magnetism irezistibil, transformând discursul *Ciocârliei* într-un adevărat iureș de triolete. Toate aceste date semantice creează premise psihofiziologice pentru percepția sensului muzical, la care m-am referit deja: verva și temperamentul jocului românesc dătător de viață și putere, dar și performanța tehnică, virtuozitatea concertantă etc.

²¹² Т. Кюрегян – *Танцевальная музыка* (Т. Kiureghean – articolul *Muzica de dans*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 5, coloana 430.

Iar acum să axăm analiza pe gândirea muzicală a *Dacofoniei Nr. 2*. Această gândire se dorește a fi una de tip complex, capabilă să ridice materialul și discursul la altitudinea **genului muzical superior românesc**, despre care am scris în capitolul 14.

Tema *Ciocârliei* debutează printr-un amplu *tutti* orchestral (reperul 11), prezentându-se într-o factură polifuncțională, în care fiecare element constitutiv își aduce partea sa de contribuție la edificarea sensului muzical. În această factură împlinită sunt diferențiate nu numai funcțiile grupurilor orchestrale, ci chiar și cele ale instrumentelor în parte.

Aerofonelor din lemn le este încredințată funcția melodică, fiind adecvate scopului prin disponibilitățile lor tehnice și timbrale. În acest amplu unison de triolette, partida piculinei este individualizată heteroritmice prin formule din câte două șaisprezecimi, care reprezintă celula primară a cântului *Ciocârliei* – arhetipul ei intonațional, ancorat în concretul muzical, și de aceea, foarte sugestiv semantic. Pentru procesul de devenire ea reprezintă **intonația, ca o celulă primară** a formei muzicale.

Ex. 32



Același procedeu de heteroritmie este utilizat și pentru accentuarea melodică, încredințată xilofonului și clopoșeilor, ce expun în ritm punctat numai primul și ultimul sunet al fiecărui triolet (ex. 31 ori reperul 11). Șaisprezecimile lor și cele ale flautului *piccolo* scurtează puțin primele și ultimele optimi ale trioletelor, conferind discursului acuitate ritmică deosebită²¹³ și, respectiv, mult caracter românesc.

În mod similar este soluționată și problema acompaniamentului²¹⁴: peste ritmul nediferențiat de optimi egale al cordofonelor, se suprapune **modelul formulei ritmice** de sârbă, expus de cornii 3 și 4 (reperele 11-13), care, împreună cu pătrimile contrabasurilor și fagoturilor, alcătuiesc o poliritmie specifică muzicii noastre. Astfel, problema caracterului românesc nu este lăsată pe seama simțirii muzicale a interpreților. Făcând parte din fenomenologia *opus*-ului, el este orchestrat prin procedee speciale.

În aceste repere, alăturile dure (trompetele și tromboanele) marchează schimbarea armoniei ce are rol formativ, iar violoncelele, dublate de primul corn, sunt investite cu funcție contrapunctică. Linia lor, cu acel *tenuto* al sunetelor lungi, dă cheagul

²¹³ În basmele românești, Ciocârlanul apare deseori cu piciorul rupt; și l-a rupt jucând la hora satului. (Vezi *Mică enciclopedie a poveștilor românești* de Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 113-120.)

²¹⁴ „Mulți consideră că /.../ tot conținutul muzicii constă doar în melodie, tratând armonia ca pe un acompaniament pasiv, ce poate fi orchestrat oricum, numai să sune. Aceasta este o rătăcire gravă /.../”. Сергей Василенко – *Инструментовка для симфонического оркестра* (Serghei Vasilenco – *Instrumentația pentru orchestra simfonică*), Государственное Музыкальное Издательство, Москва, 1959, volumul 2, p. 187.

atât de necesar unui țesut muzical cu valori ritmice scurte, precum este și fragmentul respectiv.

În partitură mai există și o trompetă de virtuozitate cu funcție facultativă. Din experiența personală știu că în orchestrele simfonice trompetiștii nu sunt specializați pentru un asemenea nivel de interpretare tehnică, dar din aceeași experiență cunosc și faptul că în arta profesioniștilor tradiției orale românești, trompeta este o adevărată vioară întâi a orchestrei. Prezența unei asemenea trompete conferă multă strălucire și consistență aerofonelor din lemn, cu care participă în mod egal la momentele de virtuozitate.

Funcția cordofonelor nu se reduce numai la una de acompaniament armonic. În partidele lor își găsește continuare și dezvoltare acel puls de valori egale din prolog, pe care l-am definit convențional *pulsul Timpului*; contrabasurile și fagoturile îl expun cu pătrimi, iar viorile și violele – cu optimi. În *veloce possibile*, pulsul respectiv este de o impetuoasă impresiune.

Orice repetare a acordului amplifică trăsăturile lui de caracter (ca și în cazul motivului de altfel): tot ce este tonic, prin repetare tonifică și mai mult discursul. Acest puls ritmic este format din acorduri preponderent de natură majoră, iar relațiile între acorduri sunt calde și luminoase – preponderent din sistemul major-minor. De aceea, pulsul ritmico-armonic tonifică în mod deosebit discursul, „dându-i bice” și creând o stare de spirit energizantă. Un analist atent va observa în acompaniamentul viorilor și un joc factual, în care una din voci repetă sunetul, iar cealaltă are și o minimă încărcătură intonațională. Acest joc aduce o anumită diversitate armonică.

N-am renunțat la nici un motiv tematic din piesa originală, din respect pentru toți acei care au trudit la finisarea ei, însă am renunțat la datele structurale ale formei²¹⁵, și am făcut-o din intenția de a crea o **nouă realitate** sonoră – **proprie**. În această ordine de idei, măsura de 2/4 (vezi ex. 2) este înlocuită cu cea de 4/4, ceea ce reduce de două ori timpii metrici accentuați, ușurând discursul și adăugându-i un plus de fluidizare. Totodată, motivul de triolete (cu care debutează melodia populară) este „dilatată” de la 8 la 16 timpi, deschizând astfel perspectiva unui proces dezvoltător de largă respirație – **nonrapsodic** – ce poate duce la constituirea unei forme **de proporții** și a unui gen muzical **superior**.

Pentru a înțelege ce se are în vedere aici prin proces *nonrapsodic*, trebuie să lămurim etimologia cuvântului *rapsod*. Enciclopedia Muzicală scrie că termenul *rapsod* provine de la grecescul ραψῳδος și este alcătuit din ραψω, ceea ce înseamnă literalmente *cos*²¹⁶, *compun* și φων – *cântec*²¹⁷. Cu referire la forma muzicală, aceasta înseamnă ceva „cusut” **din bucățele, peticit**, iar cu referire la gândirea muzicală înseamnă **lipsă de consecvență a discursului**, căreia îi corespunde acel proces de desfășurare a formei prin

²¹⁵ Forma *Ciocârliei* populare este alcătuită din structuri periodice a câte 8 măsuri fiecare, după modelul multor jocuri populare românești.

²¹⁶ Probabil de la acest *a coase* provine peiorativul „cârpaci”, cu referire la muzicantul popular din spațiul nostru.

²¹⁷ Vezi Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 4, coloana 540.

juxtapunerea de motive **eterogene**: **multe** și **fără legătură** între ele. Prin urmare, esența rapsodismului nu este determinată de caracterul **folcloric** al materialului, ci de o anumită gândire muzicală (la care m-am referit în acest alineat). Bunăoară, aranjamentele lui Louis Clark pe teme de Vivaldi, Beethoven, Rachmaninov, Wagner etc. sunt lucrări cu o dramaturgie muzicală specific rapsodică, cu toate că temele respective nu au nimic comun cu folclorul. Cred că e un exemplu explicit pentru ceea ce ne interesează aici.

Sensul cuvântului *nonrapsodic* s-ar putea releva mai complex demonstrând contrariul, adică elucidând noțiunea de *simfonism*. (Acest lucru este justificat și de faptul că Dicționarul de Termeni Muzicali nu dă definiția simfonismului.) Noțiunea de *simfonism* nu se reduce la muzica **orchestrală**, la schema de **sonată** ori, cu atât mai mult, la caracterul **cosmopolit** al materialului. Chiar dacă nu exclude asemenea fenomene, esența simfonismului ține totuși de altceva: ea vizează **gândirea muzicală superioară**, în general, identificându-se cu însăși ideea de **proces temporal** și cu legile de organizare ale acestuia. Teoria simfonismului presupune, în primul rând, prezența unui singur „fir” muzical (unui minimum de tematism!), din care se „țese” tot *opus*-ul. La rândul ei, această condiție presupune **organicitatea creșterii intonaționale a logosului sonor**, ca **proces coerent, consecvent și perseverent**. De asemenea, simfonismul reclamă obligativitatea de a „stoarce” toate resursele materialului și de a-i potența valențele semantice. Acest proces ascultă de legea dialectică a acumulărilor cantitative și transformărilor calitative, presupunând, în mod **obligatoriu**, obținerea în final a unui **rezultat calitativ nou** al materialului muzical. Numai o acumulare cantitativă de date, prin repetarea lor (mai mult sau mai puțin variată), încă nu înseamnă *simfonism*, chiar dacă este vorba de o lucrare pentru orchestra simfonică. La fel, simfonismul este de neconceput fără **marea sinteză**, ca moment de totalizare a formei muzicale. Prin urmare, *opus*-ul, ca **dramă muzicală realizată cu sunete**, poate fi înfăptuit numai prin *simfonism*, ca metodă de gândire. În această ordine de idei, simfonismul reprezintă una din noțiunile-cheie ale științei muzicii, în general, și totodată culmea gândirii muzicale de până la ora actuală, și ca metodă de compoziție încă nu a fost înlocuit cu ceva mai valoros, pentru ca să ne putem permite să renunțăm la el.

Atrag atenția în mod deosebit că tot ce am scris aici despre simfonism își va găsi confirmare și în dramaturgia muzicală a *Dacofoniei Nr.2*, care, prin prisma dihotomiei *rapsodism/simfonism*, expusă mai sus, poate fi considerată oricum, numai rapsodică **nu**. Doar faptul că *Dacofonia* are puțin material (numai trei sfere tematice!) și o **dramaturgie intonațională** pe o suprafață temporală atât de amplă, cred că ar putea justifica acest punct de vedere.

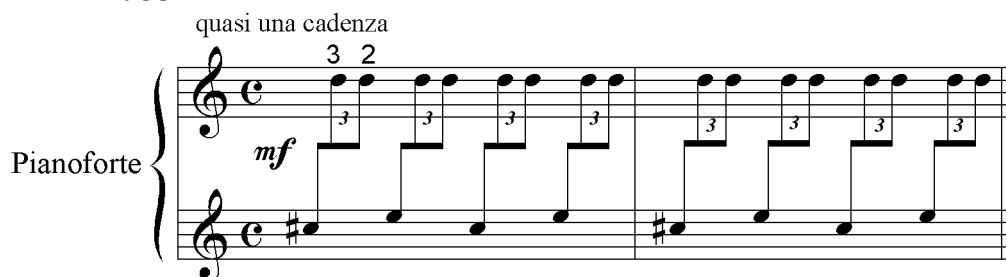
Am remarcat mai sus că forma *Dacofoniei Nr. 2* nu conține o structură de tip expozițional, ci reprezintă un proces dezvoltător integru, acesta fiind încă un motiv (poate principalul) prin care lucrarea dorește să se înscrie în aria genurilor superioare europene și a gândirii simfonice. Într-adevăr, nu am operat cu structuri periodice, gen temă – funcția acestora fiind preluată de **motiv**, care, precum se știe, este mai mult un atribut

structural al dezvoltării. Primul motiv de acest fel este expus în măsurile 1-2 ale reperului 11 (ex. 30).

Ca unitate semantică, motivul reprezintă arhetipul intonațional al cântului *Ciocârliei*, pe care îl expune triolat²¹⁸, și tot procesul de dezvoltare a (sferei) temei principale este conceput ca o melodizare, o „muzicalizare”, a acestui element. În acest fel, accentul se pune mai mult pe disponibilitățile expresive ale genului muzical românesc, decât pe factorul descriptiv al formulelor onomatopoetice. Acest motiv va cunoaște multe ipostaze ritmico-intonaționale (în creștere!) și, trecând prin toată lucrarea, se va constitui într-un adevărat „arbore genealogic” de variante cu multiple valențe expresive și concertante:

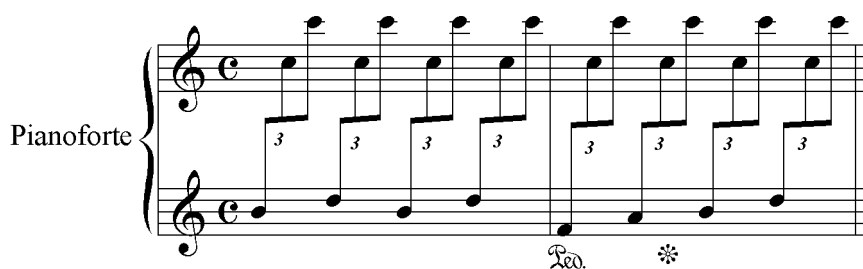
- varianta triolată a aerofonelor din lemn – reperele 11-13 (ex. 30);
- varianta pianului cu repetiție – reperul 89

Ex. 33



- varianta triolată a pianului, cu „aruncarea” unei optimi la octava superioară – reperele 90, 91

Ex. 34



- varianta de șaisprezecimi a piculinei – reperele 11-13 (ex. 32);
- varianta în ritm punctat a clopoșeilor și xilofonului – reperele 11-13 (ex. 31);
- varianta de șaisprezecimi a viorilor, cu coarda *mi* liberă – reperele 22-23

Ex. 35



²¹⁸ Termen preluat din vocabularul profesioniștilor tradiției orale românești.

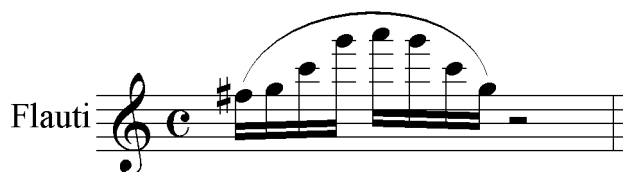
- varianta de triolete a viorilor – reperul 24

Ex. 36



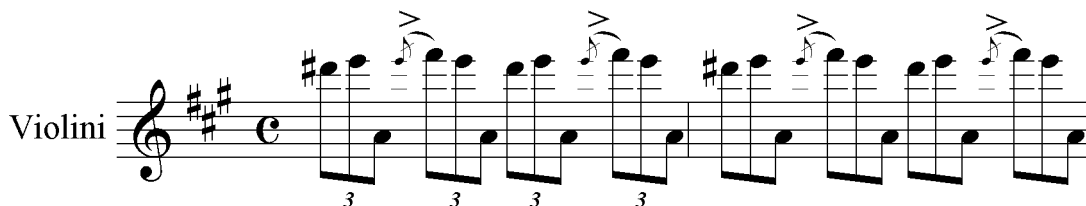
- varianta cu șaisprezecimi, în diferite octave, a flautelor – reperele 27-28

Ex. 37



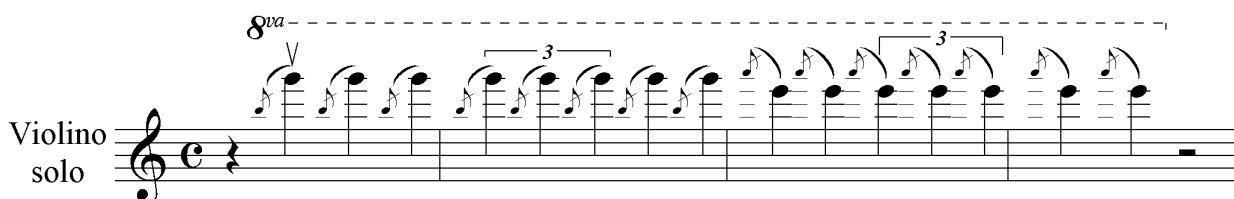
- varianta triolată, cu apogiaturi și cu coarda *la* liberă, a viorilor – reperele 104-105

Ex. 38



- varianta din „recitalul *Ciocârliei*” (cadența viorii *solo*) – reperul 53 ș. a.

Ex. 39



- varianta triolată a viorii *solo* în *staccato* – reperele 89-91

Ex. 40



- varianta augmentată ritmic a pianului – reperele 99, 101

Ex. 41

- varianta augmentată în *tutti* orchestral – reperele 119, 120, măsurile 1-4;
- varianta poliritmică a percuției – reperele 119, 120, măsurile 5-6.

Toate aceste variante înseamnă travaliu și elaborare tematică, și ele reprezintă doar câteva „trepte” (momente de „creștere” ritmicointonațională a tematismului) în procesul **transformațional** al dramaturgiei muzicale. Etapele respective sunt completate prin faze de trecere, cu care formează împreună un proces transformațional plastic și o dramaturgie împlinită. Și aceste fenomene țin tot de esența **simfonismului**, ca gândire ce poate duce către un gen muzical superior.

Ca unitate structurală cu care se operează, motivul **a** este alcătuit din două măsuri, ceea ce e subliniat armonic prin acordul lui *Do* major cu sunetele *fis*, *a* și *h* adăugate.

Ex. 42

Primul lucru ce se impune, ca fiind cel mai firesc după expunerea unui astfel de motiv, este repetarea lui, potrivit principiului că **într-o lucrare muzicală nici un element semantic nu poate să apară doar o singură dată** – indiferent de oricare alte date ale ei –, pentru că, altfel, elementul respectiv se percepe ca fiind ceva întâmplător; el trebuie „încetățenit” în formă și fixat în memoria ascultătorului, ceea ce se poate face numai prin repetare. „Orice succesiune de sunete se transformă dintr-o adunătură mecanică în unitate, datorită repetării simple. Repetarea și, mai larg, periodicitatea,

formează baza întregii ierarhii de structuri, reprezentând începutul forme muzicale²¹⁹. Deficitul de repetabilitate creează întotdeauna impresia de „dezlănare” a dramaturgiei și forme muzicale.

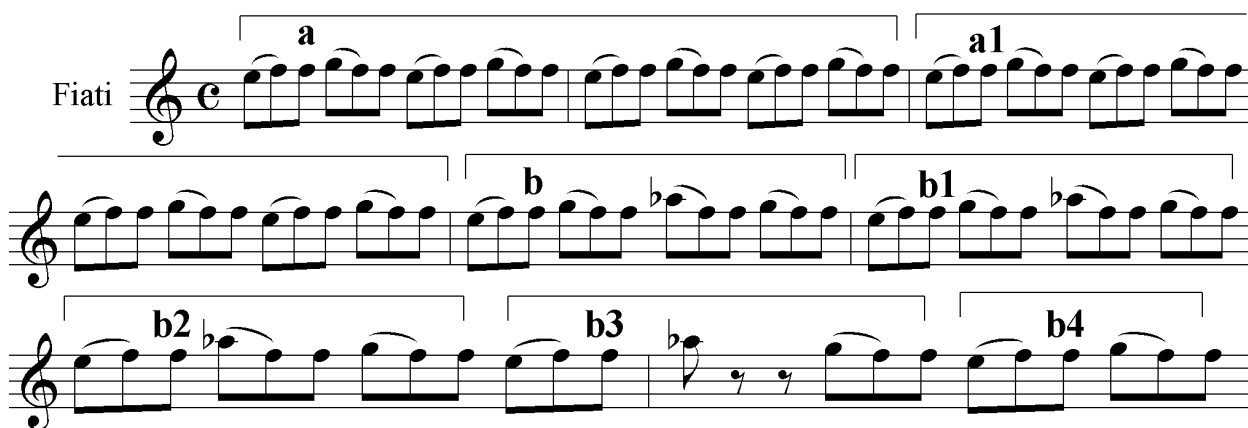
Prin urmare, motivul **a** este repetat (**a1**), rearmonizat cu trisonul lui *mi* minor cu sunetele *c*, *fis* și *a* adăugate (reperul 11, măsurile 3-4).

Măsura 5, reperul 11, aduce o modificare a structurii **a**, prin fracționarea ei și implicarea intervalului de terță mică (*si* bemol-*sol*), ca o dinamizare și ca o minimă creștere intonațională a motivului, importantă pentru procesul transformațional al materialului. Reprezentând un element nou, varianta respectivă se cere repetată și ea, ceea ce se petrece în măsura 6, iar în măsurile 7-8, fracționarea materialului continuă prin apariția structurilor ternare în cadrul metrelor binare, dinamizând și mai mult discursul (parcă „întețind respirația”). În măsura 8, ritmul de triolete este întrerupt printr-o mică pauză (ca o negare, o discontinuitate), atât de necesară travaliului melodic pentru ca acesta să nu pară mecanic, iar *glissando*-ul marimbei și al harpei subliniază cu mult elan momentul.

Tot reperul 11 reprezintă o structură constituită după principiul dezvoltării tematice dimensionale²²⁰: **a** – 8 timpi; **a1** – 8 timpi; **b** – 4 timpi; **b1** – 4 timpi; **b2** – 3 timpi; **b3** – 3 timpi; **b4** – 2 timpi, și în acest proces dezvoltător, principiul fracționării motiverice delimitează structural țesutul, iar tematismul îl unifică.

Într-o formă de proporții, gândirea muzicală operează cu categorii sintactice²²¹ mari. De aceea, în reperul 12 sunt reluate toate procesele dimensionale pe care le-a suportat materialul în reperul 11, dar aplicate la sfera subdominantei.

Ex. 43



În reperul 13 imaginea muzicală este menținută în același mediu ritmico-intonațional de triolete, și readuce sfera tonicii, conferind echilibru și tectonică. La aceasta contribuie și

²¹⁹ Генрих Орлов (Ghenrih Orlov) – op. cit., p. 476.

²²⁰ Dezvoltare în care parametrul *dimensiune* (a structurii) are funcție formativă.

²²¹ În acest studiu termenul *sintaxă* vizează parametrul *succesivitate* în muzică.

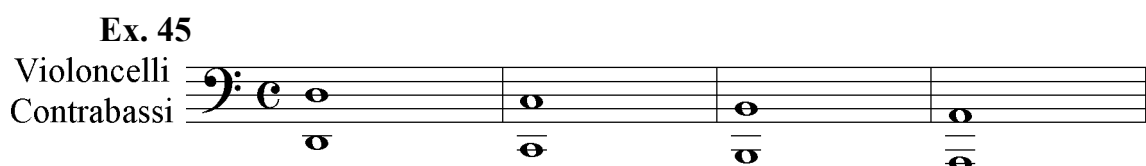
intervalul de secundă mare – *re-mi* – în loc de secunda mică, ce dinamiza discursul (după modelul de sensibilă-primă) în reperele 11-12.

Astfel, gândirea muzicală și procesul dezvoltător de amplexare, menționate mai sus, cuprind 22 de măsuri, toate „crescute” dintr-un singur motiv și arcuite într-un singur val, volubil ca un fluviu de triolete ce ne poartă în iureșul acestei dezvoltări. Dar principiul identității, oricât de valoros ar fi pentru integritatea procesului de derulare a muzicii, își are limitele sale, aici ele fiind determinate de epuizarea acordurilor sistemului cromatic, pe care mi-am propus să le fructific. Succedarea armoniei se produce într-un ritm strict: câte două măsuri pentru fiecare acord, această periodicitate fiind încălcată în măsurile 3-4 din reperul 12 și în măsurile 3-4-5-6 din reperul 13, pentru ca procesul respectiv să nu pară anchilozat. Astfel, ritmul²²² (în accepția largă), împreună cu tematismul și armonia, își îndeplinește rolul formativ în articularea formei muzicale.

Reperele 14-17 au o dublă funcție dramaturgică. Prima funcție constă în expunerea următoarelor două motive muzicale ale *Ciocârliei*: motivul **b** (reperul 14, măsura 1), care alcătuiește micropolifonia aerofonelor



și motivul **c** (același reper – contrapunctul²²³ violoncelelor și contrabasurilor), expus într-o dublă augmentare ritmică.



Ultimul, fiind format din sunetele tetracordului dorian cu valori atât de mari, în registrul grav, comportă caracterul stoic, cu o nuanță de dramatism monumental, specific modului dorian.²²⁴ Această expresivitate se datorează treptei a VI-a **ridică**tă și trisonului **minor** format pe treapta întâi a modului, și astfel imaginea muzicală a *Ciocârliei* se completează cu noi date valorice. Datorită importanței sale semantice speciale, tetracordul dorian va

²²² „El (ritmul n.a.) se dovedește a fi primul și cel mai important ajutor al armoniei pentru organizarea ei funcțională, și al armoniei cu tematismul, luate împreună, pentru crearea formei /.../”. Валентина Холопова – *Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века* (Valentina Holopova – *Problemele ritmului în creația compozitorilor secolului XX*), Издательство Музыка, Москва, 1971, p. 4.

²²³ Această «polifonie structurală» reprezintă un fenomen specific pentru forma muzicală a *Dacofoniei Nr. 2*.

²²⁴ Încercați să-l cântați cu treapta a șasea coborâtă – *si* bemol – și o să constatați cât de plângăreț și depresiv poate fi.

avea un rol formativ deosebit pe tot parcursul lucrării, și ca structură melodică, dar și ca o voce cu valoare contrapunctică și armonică deosebită.

În reperul 15, măsurile 3-4, își face apariția și elementul atematic de ton-semiton (*quasi*-canonul trompetelor), care, prin artificialitatea sa, este în relație de opoziție cu tema principală – și această contrapunere reprezintă a doua funcție dramaturgică a fragmentului dat. Implicarea în discurs a modului de ton-semiton, ca un „corp” totalmente străin mediului intonațional al temei *Ciocârliei*, tensionează comunicarea, pulverizând țesutul muzical spre o *quasi*-textură. Acest mod apare pe „valurile” de arpegii ale pulsului *Timpului* (viorile și violele), care, „ieșit din albie”, este deosebit de activ, mai ales în varianta cu trăsătură dublă de arcuș. Faza respectivă se va repeta în reperul 17, conferind concepției muzicale în derulare noi dimensiuni valorice. Elementul atematic de ton-semiton se percepe ca unul depersonalizat în forme generale de mișcare sonoră, și nu aduce un conflict în antinomia tematică *Ciocârlia-Vântul*. Autorul nici nu și-a propus un asemenea scop, dimpotrivă, obiectivul era realizarea conceptului de cultură românească cu entitate organică, în care prezența conflictelor ar fi putut dezintegra fenomenul sonor. **Conflictul** reprezintă principiul de formă al **ciclului** sonato-simfonic, pe care îl găsim formulat și în reflecțiile estetico-filosofice ale lui Dimitrie Cuclin: „Spiritul creator parcurge patru acte, trepte, stări, ipostaze – ireductibile: a) acțiunea – afirmația; b) reacțiunea – negația; c) meditația; d) sinteza – rezultatul conflictului dintre acțiune și reacțiune care marchează triumful acțiunii asupra reacțiunii, un câștig pentru acțiune, **ce nu s-ar fi putut dobândi fără conflict** (subl. T. C.)”²²⁵. Același lucru spunea și profesorul Iuri Alexandrovici Fortunatov: „**fără conflict nu există simfonie**”, și cred că absența conflictului în dramaturgia muzicală a *Dacofoniei Nr. 2* este un element ce particularizează universul ei etico-estetic în contextul genului sonato-simfonic european.

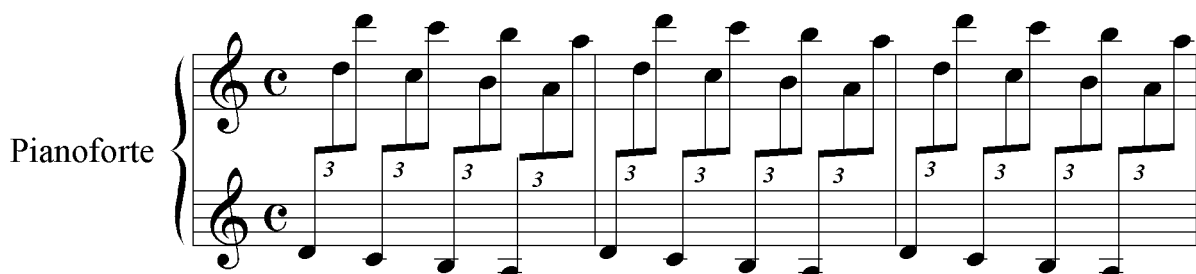
²²⁵ Ion Bârsan – *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, Editura Porto-Franco, Galați, 1995, p. 200.

4.1. CONCERTAREA CA PRINCIPIU DE GEN ȘI ORCHESTRAȚIA

Pe parcursul reperelor 11-17 aerofonele din lemn au fost personajele principale ale travaliului orchestral, fiind învestite cu funcție melodică/solistică de o factură pregnant concertantă. Concertarea, ca principiu de gen, reprezintă o altă problematică a *Dacofoniei Nr. 2*, legată de arta profesioniștilor tradiției orale românești, în care cultul virtuozității concertante ține de esența muzicii lor ca artă. Principiul dat are implicații directe în dramaturgia muzicală a lucrării, care este concepută ca o competiție a grupurilor orchestrale unde fiecare instrumentist trebuie să se simtă solist virtuos. În acest sens, *Dacofonia Nr. 2* are tangențe directe cu genul de concert pentru orchestră, pe care l-au abordat la cotele exigențelor sale numai marii cunoscători ai scrisului orchestral, precum Witold Lutosławski, Rodion Șcedrin, poate Béla Bartók și (nu chiar atât de mulți) alții.

În reperul 18, „corul” alămurilor aduce o notă sărbătorească și totodată parcă anunță apariția unui eveniment nou, deschizând perspectiva afirmării motivului **c** al temei principale. Nota de festivitate se datorează caracterului de semnal al materialului – cu formula specifică de triolet și cu structura metrică anacruzică – dar, nu în ultimul rând, **și** orchestrației. Deoarece orchestrăm sensul muzical, nu sunetele, pentru sublinierea caracterului viguros al imaginii muzicale sunt folosite numai alămurile dure – trompetele și tromboanele – iar cornii sunt dispuși **sub** tromboane, expunând o pedală în octavă cu tuba, cu care alcătuiesc familia alămurilor moi, adecvată pentru asemenea funcții. Sunetul tunător al timpanelor se asociază bine cu alămurile și le conferă un spor de vigoare, susținând în continuare pulsul ritmic (al *Timpului*) cu pătrimi. În faza următoare, acest ansamblu va îndeplini și funcția de **distanțare**, pentru a face posibilă reluarea în mai multe rânduri a motivului tematic **c** al *Ciocârliei*.

Ex. 46



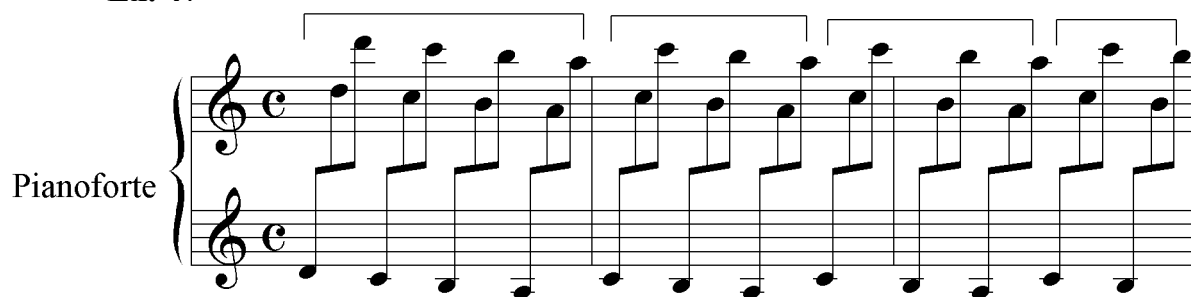
În reperele 19-21 își realizează disponibilitățile expresive și concertante harpa și pianul, la care se adaugă clopoțeli, xilofonul și marimba, cu care formează un *tutti* ca grup orchestral – sunt *decorativele* sau instrumentele cu sunete scurte. Ele expun motivul

c diferențiat, fiecare în caracterul său și cu funcția sa: *ur*-motivul este la clopoței; marimba îl expune figurat triolat; xilofonul are funcția de accentuare ritmică, iar pianul și harpa îl expun concertant-pianistic, în trei octave.²²⁶ Pentru ca percuțiile să nu apară prea dure și zornăitoare, trei flaute aștern un „covor catifelat” sub ele, amortizându-le atacul și înnobilându-le sonoritatea. Într-un astfel de *tutti*, decorativele produc un efect sonor de lumină scânteietoare torențială, ceea ce conferă noi valențe valorice imaginii muzicale a *Ciocârliei*. În ordinea celor expuse pe marginea instrumentării, țin să subliniez că una este orchestrația la nivel de meserie, și cu totul alta este la nivel de artă. **La nivel de artă, orchestrația se realizează cu mijloace subtile, așa cum se procedează în cazul icoanelor-miniaturi, care se pictează cu pensule fine.**

În acest bloc structural sunt supuse dezvoltării dimensionale atât motivul alămurilor, cât și motivul **c** al *Ciocârliei*. În reperul 18, motivul alămurilor are 4 măsuri, în reperele 19-20 – câte 2 măsuri, iar în reperul 21 – numai o singură măsură, ceea ce corespunde precipitării discursului muzical.

La fel și motivul **c**, în reperul 19 formează o structură de 4 măsuri, în reperul 20 – o structură de 3 măsuri, iar în reperul 21 se produce un intens proces de fracționare a materialului, care micșorează în mod consecvent structurile tematice până la dimensiunea unei celule de un timp (și mai departe – chiar a unui singur sunet de optime). Astfel, fracționarea se dovedește a fi un „/.../” mijloc de dezvoltare motivică deosebit de activ, ale cărui posibilități ajung până la transformarea motivului în alte motive²²⁷. În acest fel, măsurile 1-3 ale reperului 21 sunt alcătuite dintr-un motiv de 4 timpi, 2 celule de 3 timpi și o celulă de 2 timpi:

Ex. 47

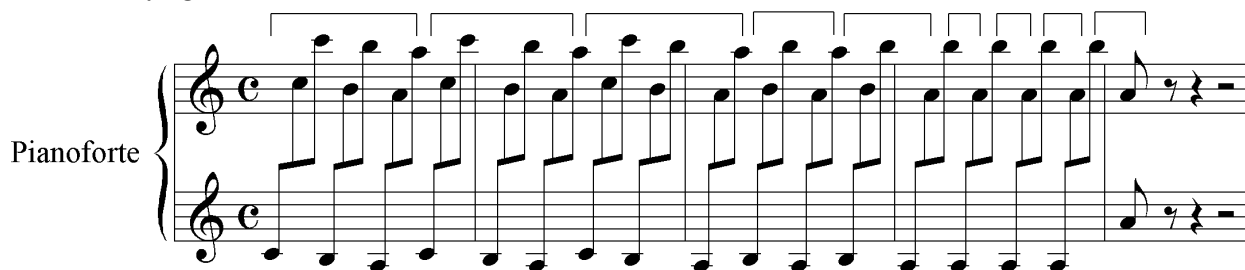


Măsurile 5-9 sunt alcătuite din 3 celule de 3 timpi, 2 celule de 2 timpi și 4 celule-intonății de câte un timp, iar în măsura 10, pianul cu timpanul literalmente epuizează acest proces dimensional și intonațional, printr-un singur sunet – *la*.

²²⁶ La fel este soluționată și problema orchestrării trioletelor în reperele 114-115: conform disponibilităților tehnice ale fiecărui instrument participant la un *tutti* orchestral.

²²⁷ Юрий Холопов – *Форма музыкальная. V. Гомофонные музыкальные формы нового времени* (Iuri Holopov – articolul *Forma muzicală. V. Formele muzicale omofone ale timpurilor noi*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 5, coloana 893.

Ex. 48



În reperele 19-21, dezvoltarea motivului *Ciocârliei* se realizează doar în plan dimensional. Parametrul intonațional rămâne static, fiind determinat ca atare de repetarea tetracordului dorian descendent de la sunetul *re*. Această statică melodică este compensată de o dezvoltare armonică de tip complex, al cărei plan este punctat de linia basului (contrabasurile cu fagotul și cornii cu tuba), ce parcurge următorul traseu liniar: reper 19 – *D*, *C*, reper 20 – *B*, *As* și reper 21 – *G*, *F*. Între bas și melodie, care formează împreună conturul țesutului muzical, vocile armonice medii (cordofonele) verticalizează în devenire tetracordul dorian (complet sau incomplet), ceea ce conferă discursului integritate semantică și de etos. Acest procedeu de armonizare este unul din detaliile tehnice și fenomenologice ale partiturii, prin care *Dacofonia Nr. 2* se dorește a fi fapt de cultură românească cu entitate organică.

Reperele 22-23 sunt importante, în primul rând, sub aspectul dramaturgiei ritmico-intonaționale, aici fiind fructificată varianta de șaisprezecimi a motivului **a1**, expusă de cordofone (ex. 35). În comparație cu varianta de triolete a aerofonelor, ea reprezintă o etapă superioară, o creștere ritmică și intonațională a motivului, ca un indiciu al procesului **transformațional** și al **calității noi** a materialului. Toate acestea țin de esența simfonismului ca gândire muzicală superioară.

În al doilea rând, reperele 22-23 sunt importante sub aspectul dramaturgiei orchestrale, aici realizându-și disponibilitățile expresive și concertante grupul cordofonelor. Ca formulă de tehnică violonistică, varianta respectivă, în principiu, nu este dificilă, însă trăsătura de arcuș: două *legato* – două *nonlegato*, într-un *tempo* atât de mare, este totuși obositoare. Pentru ca să nu fie astfel și ascultătorul să nu aibă această impresie, partida viorilor prime este divizată în două: jumătate cântă integral motivul de șaisprezecimi, iar cealaltă jumătate cântă selectiv (numai ceea ce am numit arhetipul intonațional al *Ciocârliei*). Din două în două măsuri, sub-partidele viorilor prime își schimbă funcțiile între ele, luându-și pe rând pauza necesară, pentru ca mâna interpreților să fie continuu proaspătă, iar procesul dezvoltător să poată fi și în această fază unul de largă respirație, respectându-se astfel legea proporțiilor formei.

Ex. 49

Printr-o asemenea orchestrare a melodiei este soluționată și problema asamblării dinamice a sunetului *mi2* (produs pe coarda liberă), fără de care interpretarea ar fi fost imposibilă. Astfel, *mi* deschis este cântat mereu doar de jumătate de partidă, și nu se evidențiază din ansamblu.

În această factură orchestrală, fiecare partidă a cvintetului de coarde este individualizată funcțional și semantic, conform caracterului și disponibilităților ei muzicale: viorile prime, cu marile posibilități tehnice, au funcție solistică concertantă; violoncelele, cu sunetul lor frumos în *tenuto*, expun contrapunctul; contrabasurile, ale căror flageolete sunt cele mai frumoase din orchestră, țin o pedală catifelată ce unește tot țesutul, iar viorile secunde cu violele au funcția de acompaniament ritmico-armonic. Un ochi atent va observa în acest acompaniament același *puls al Timpului*, realizat sub forma unui joc factual, în care partida viorilor secunde este concepută după modelul intonațional al temei, tinzându-se și prin acest procedeu către un țesut muzical cu entitate organică. Astfel, fiecare partidă își aduce partea sa de contribuție la edificarea sensului muzical, iar factura orchestrală devine un fenomen artistic împlinit.

Într-un proces simfonic de durată, cu muzică gen *perpetuum mobile*, este dificil să realizezi unitatea discursului, fără ca derularea lui să apară mecanică, de aceea negările formelor de mișcare sonoră sunt absolut indispensabile. În acest scop, la sfârșitul reperului 22 cvintetul de coarde se oprește brusc, rămânând numai 4 viori *sol*, care, în extazul jocului, cu totală „lepădare de sine”, toacă un submotiv la 3/4 în cadrul structurii metrice binare, realizând, nu fără o notă de umor, negarea atât de necesară.

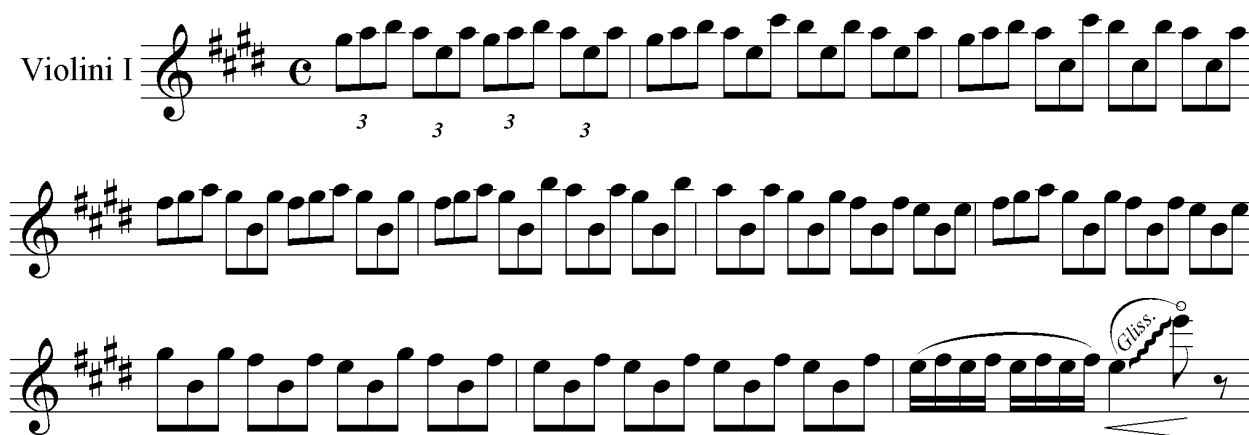
Ex. 50

Poanta se va repeta și la sfârșitul reperului 23, cele 4 viori *sol*i fiind, evident, altele, iar a doua negare implică și o **nouă calitate** a materialului: varianta triolată a motivului tematic **a**, expusă de viori (reperul 24), cu trecerea de pe o coardă pe alta în *nonlegato*. Această trăsătură de arcuș este puțin „peste mână” pentru violoniștii de factură academică (atunci când prima optime a trioletelor se cântă în sus), dar odată ce se obișnuiesc cu ea, devine ceva firesc.

În această ordine de evenimente, reperul 24 aduce o factură orchestrală nouă: viorile prime dezvoltă motivul **a**₃, continuând creșterea lui intonațională până la intervalul de octavă, inclusiv; viorile secunde transformă formula ritmică de sârbă în una de *galop*, „dând bice” procesului de devenire; violele au o formulă ritmico-intonațională după modelul țiturilor; violoncelele expun contrapunctul cu valori ritmice mari, iar contrabasurile susțin pulsul ritmic și fundamentul armonic. Modelul de factură timp-contratimp (gen „bum-ța, bum-ța”) – caracteristic de altfel nu numai sârbei românești, ci și multor genuri culte europene – va fi evitat din principiu și pe tot parcursul lucrării²²⁸, deoarece obiectivele estetice prioritare sunt crearea unei realități muzicale **proprii** și a genului muzical **superior**. În acest sens, fiecare fază dramaturgică nouă aduce cu sine și un nou model de factură orchestrală, ca element cu rol formativ.

În reperul 24 procesul de devenire a formei este deosebit de activ:

Ex. 51



Măsura 1 expune submotivul urmat de repetarea lui; măsura 2 reprezintă o însumare structurală; măsura 3 reprezintă repetarea însumării; măsura 4 face o permutare a submotivului în sfera lui *Mi* major, urmată de repetarea lui; măsurile 5-7 reprezintă o însumare a acestora, iar în măsurile 8-10 se produce o intensă fracționare a materialului până la unități structurale mai mici chiar decât valoarea timpului metric, literalmente

²²⁸ Nu trebuie să se creadă însă că o astfel de factură muzicală este de neglijat; ea are corespondențe directe în activitatea noastră locomotoră. De exemplu, mersul omenesc are o „formulă” oarecum de timp-contratimp: când piciorul se mișcă înainte, mâna se mișcă înapoi. Nu este o analogie forțată. Toată muzica europeană cu caracter de marș se ține pe modelul respectiv de factură și mișcare sonoră, care are funcția să stimuleze mișcarea noastră și să ne tonifice sufletește. Acest „dat” natural al muzicii, pe cât de simplu, pe atât de firesc, creează premise obiective pentru imagini muzicale cu caracter activ (bunăoară, *Dansul cu săbiile* din baletul *Gaeane* de Aram Ilici Hacıaturian).

epuizând resursele acestui proces, în intonația de secundă cu valori de șaisprezecimi (măsura 10). Îmbogățindu-se ritmic, intonațional, timbral, factual, precum și prin procedee de interpretare specifice violoniștilor profesioniști ai tradiției orale, imaginea muzicală a temei principale capătă noi valențe valorice, constituindu-se într-o adevărată feerie a jocului românesc, tonic și benefic sufletului nostru.

Până aici dramaturgia orchestrală s-a bazat pe timbrurile pure și, respectiv, pe contrapunerea succesivă a grupurilor instrumentale. În forma de proporții, acest principiu reprezintă principiul de bază al orchestrației, deoarece permite întreținerea interesului auditiv prin alternarea timbrurilor și culorilor orchestrale. Ineditul reperelor 25-26 constă în implicarea mixturilor timbrale, care au mai multe funcții dramaturgice: să distanțeze fazele orchestrale în care se operează cu timbruri pure, să facă o modulație timbrală plastică de la cordofone către aerofonele din lemn și să îmbogățească imaginea muzicală cu noi date valorice.

Astfel, în reperul 25, măsurile 1-2, un clarinet este asimilat de partida violelor în registrul mediu, însă clarinetul catifelează violele și le conferă mai mult *legato*, făcându-le deosebit de agreabile.

În măsurile 4-6 la discurs se mai adaugă un oboi și viorile secunde. Două partide cordofone asimilează două aerofone din lemn de specii diferite, însă acestea le conferă cordofonelor densitate, volum și culoare.

În reperul 26, trei partide cordofone (viorile prime, viorile secunde și violele) sunt dublate de două oboaie și o trompetă. Ca instrumente cu timbruri dure, acestea le conferă cordofonelor precizie intonațională și de articulare.

În reperul 27 concertează din nou aerofonele din lemn, care apar într-o altă postură, dezvoltând varianta de șaisprezecimi a viorilor. Neavând facilitatea corzii libere, ele expun motivul respectiv luând pauze pe rând, și astfel, „păcăleala” cu orchestra de soliști trece și de data aceasta, producând bucurie artistică ascultătorilor. Calitatea nouă a materialului se realizează aici nu numai sub aspect timbral, ci și intonațional. În măsura 2 (ori ex. 37), flautele „aruncă” cu multă nonșalanță cinci șaisprezecimi la octava superioară și produc o creștere intonațională fulgerătoare a motivului, ceea ce este și în caracterul flautului, și în cel al imaginii muzicale a „păsării dimineții”, realizându-se astfel o variantă calitativ superioară a motivului dat. Pianul și harpa îndeplinesc funcția de „asigurare” – în cazul în care vreun sunet al flautelor nu s-ar produce –, iar flautiștii, știindu-se dublați, cântă mai degajat, fără a se inhiba. Peste ritmul de optimi egale (*al Timpului*), expus de cordofone, se suprapune basul cu formula ritmică de *Ca-la-Breaza*, expusă la timpane

Ex. 52

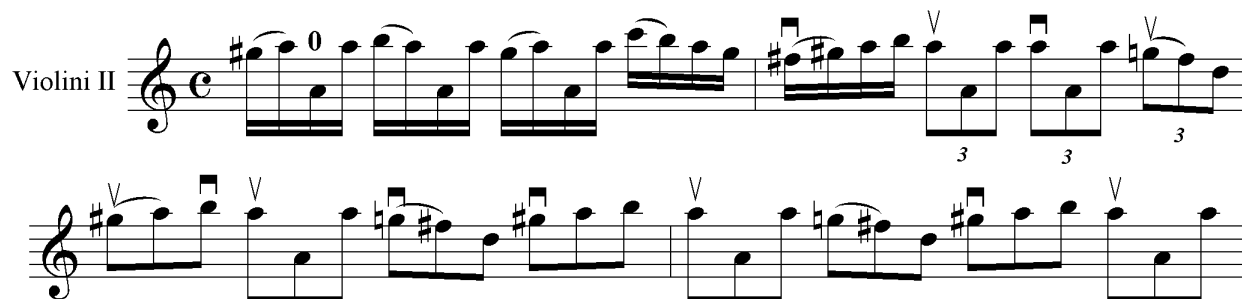


și preluată apoi de trompete și tromboane (măsurile 4-6). Această poliritmie va continua pe parcursul reperelor 27-29, completând și revigorând imaginea de feerie a jocului românesc, dătător de viață și putere.

Odată cu trompetele și tromboanele, în reperul 27, măsura 5, intră în discurs tuba și fagoturile, dublate în octavă de corni și de trombonul I. În acest fel, concertarea ca principiu de gen cuprinde întreaga componență orchestrală, inclusiv instrumentele care, de obicei, nu sunt implicate în discursuri de virtuozitate. Replicile lor concertante din registrul grav aduc în acest context un joc de registre și totodată o notă de umor sănătos, iar ca eveniment nou, contrapunerea solistică acut-grav se va repeta și în reperul 28.

În reperul 29 se manifestă concertant viorile secunde, fructificând și ele coarda liberă *la*,

Ex. 53



iar viorile prime realizează în acest timp un acompaniament din elemente subtile și dificile, pe măsura posibilităților lor: *glissando*, *flageolette* și *pizzicato* cu mâna stângă.

Pe parcursul reperelor 27-28, jocurile timbrale și de registre delimitează discursul, în timp ce linia basului îl unifică, parcurgând un traseu tonal-liniar integru: *C-B-a-G-F*. În reperul 29, basul figurează melodic treptele trisonurilor *Re* major și *si* minor, iar în reperul 30, continuă traseul liniar *B-A-As-G-F-Es*, în mediul atonal al modului cromatic, pentru ca în reperul 31 să stabilească sfera lui *re*.

Elementele atematiche ale *Vântului* intră în drepturile lor depline pentru prima dată în reperul 30. Deosebit de „răutăcioase” sunt violele ce „dau tonul”, expunând modul cromatic în *divisi*, cu secunde mici paralele. *Sul ponticello* – prin răceala timbrală și impuritățile sale specifice – adaugă un plus de date semantice imaginii muzicale, care va lua amploarea unui *tutti* orchestral.

Reperul 30 îndeplinește și o importantă funcție dramaturgică. Tema *Ciocârliei* a parcurs până aici un traseu dezvoltător destul de lung și e de așteptat ca ascultătorului să-i fi slăbit deja atenția; e o lege a psihologiei percepției muzicale. De aceea, în asemenea momente e nevoie să intervină ceva cu totul deosebit, pentru a reîmprospăta percepția auditivă. În acest scop, într-un proces dezvoltător de largă respirație sunt necesare distanțări ori negări²²⁹ mai ample ale formelor de mișcare sonoră. Funcția de distanțare o

²²⁹ Sintagma *negarea negației*, împrumutată din logica dialectică și aplicată la dramaturgia muzicală, ar putea să pară puțin pretențioasă. De fapt, în spatele ei stă principiul dramaturgic al **distanțării**, care

îndeplinește aici tocmai modul cromatic (reperul 30), și în aceasta constă importanța lui dramaturgică, deși sub aspect valoric (intonațional) modul cromatic nu este decât „apă chioară”.

Mersul liniar al vocilor se constituie într-o adevărată *textură* atonală, marcată în momentul culminației de un *cluster* expus la pian, toate acestea amplificând și mai mult caracterul de „corp străin” al modului cromatic. În asemenea situație nu contează că este folosit acest mod ori că l-am legat de imaginea muzicală a *Vântului* (în contextul unei alte concepții muzicale, elementul de distanțare poate fi altul și poate fi definit artistic/semantic oricum), contează faptul că este o formă generală de mișcare, cu caracter impersonal. Dramaturgia unei lucrări cu un material atât de caracteristic și pregnant, precum este tema *Ciocârliei*, are nevoie în contrapondere de asemenea elemente depersonalizate, obligativitatea lor fiind justificată (precum se vede) de legile superioare ale gândirii muzicale. În lumina acestor legi se vede o dată în plus că dramaturgia muzicală a *Dacofoniei Nr. 2* are autonomie chiar și față de subiectul ei literar. Totodată, trebuie menționat faptul că programul literar al unei lucrări instrumentale reprezintă un plus de date semantice, o deschidere spre semnificația muzicii pentru un număr cât mai mare de ascultători, și, în acest sens, utilitatea lui este evidentă.

Reperele 31-32 reprezintă o continuare a temei principale și, în același timp, o etapă superioară în desfășurarea acesteia. Ele fac totalurile dramaturgice de până aici, sintetizând într-un canon cordofonele și aerofonele din lemn, care până acum au concertat pe rând. Astfel, gândirea muzicală traduce într-o formă specifică principiile gândirii generale, apropiind comunicarea sonoră de demersul logico-rațional, în care fenomenele de analiză (concertarea pe rând) și sinteză (concertarea în canon) sunt părți componente.

Sigur că într-un *tempo* atât de mare, auzul nu poate să urmărească fiecare voce a acestui canon, chiar dacă vocile sunt individualizate ritmic după principiul *punctum-contra-punctum* și timbral – după legile clasice de orchestrare a polifoniei. De aceea canonul se percepe global, și în această constă farmecul lui ca factură orchestrală. Țesutul respectiv, în ansamblu, este calculat până în cele mai mici amănunte. În situația în care punctele de sprijin ale liniilor melodice sunt cvinta și prima modului – *la, re* – este foarte profitabil ca în bas să fie terța – *Fa* – ceea ce mărește randamentul audibilității vocilor melodice. În reperul 32, peste canonul cordofonelor cu aerofonele din lemn se suprapune țitura trompetelor și fagoturilor, realizând și ele un *quasi*-canon. În acest context, contrabasurile, tuba și contrafagotul expun în bas tetracordul dorian descendent incomplet de pe *Mi* (cu sunetul *Do* becar adăugat), ca o voce cu valoare semantică și armonică deosebită.

În tempoul dat, o aglomerare mai mare de evenimente sonore poate să depășească limita admisibilă, peste care țesutul muzical se transformă în haos. Este un fapt verificat, nu doar o presupunere. În variantele precedente ale *Dacofoniei Nr. 2* am încercat să

constă în introducerea în discurs a unui element **străin**, ce urmează a fi exclus foarte curând. Prin introducerea și, ulterior, excluderea lui, se deschide o perspectivă nouă pentru **reluarea** temei principale, în sensul în care sportivii de cursă lungă spun că „se deschide o a doua respirație”.

depășesc acest prag de aglomerare, rezultatul fiind un „efect de globalitate” echivalent cu o învălmășeală sonoră, fenomen specific modernismului secolului al XX-lea, de care cred că e timpul să începem a ne debarasa; trebuie să facem totuși o diferențiere între efectele de globalitate **estetică** și cele de cacofonie sonoră. În cazul unei imagini muzicale precum este tema *Ciocârliei*, e mare ispita de a exagera tempoul cu câteva unități metronomice, și atunci efectul de haos este inerent și fără aglomerări speciale.

Concertarea pe rând (analiza) și concertarea în canon (sinteza) reprezintă o fază încheiată. După momentul de totalizare, realizat prin canonul din reperele 31-32, se impune ceva eminamente nou, de aceea în reperul 33 (violele + oboaiele) apare un material tematic inedit, care nu mai face parte din motivele **originare** ale *Ciocârliei*, ci reprezintă un rezultat al dezvoltătorii lor și totodată o etapă superioară în acest proces.

Ex. 54

Viole

Ultima măsură din reperul 33 este importantă prin faptul că aici se produce transformarea materialului și, respectiv, trecerea lui în altă calitate, în reperul 34. Conținând câte ceva din ambele repere, măsura dată asigură legătura între aceste structuri, precum o verigă intermediară leagă alte două verigi ale unui lanț, traducând astfel simfonismul ca gândire ce asigură coerența discursului și creșterea ritmico-intonațională a tematismului.

În reperul 33 este valorificată o altă mixtură timbrală: oboaiele cu trompeta și violele (violele trebuiau să se producă și ele ca soliste în tema *Ciocârliei*), și în aceasta constă ineditul dramaturgic al fragmentului dat. Este o mixtură clasică ce produce un unison timbral perfect. Desigur, două oboaie și o trompetă asimilează complet o partidă de viole, însă violele la rândul lor catifelează oboaiele și trompeta, conferindu-le mai mult *legato* și noblețe. Acompaniamentul este realizat prin jocul factual al cornilor, în ritm punctat de sârbă gorjencească, unde tromboanele au funcție de accentuare ritmică.

Reperul 33 (ori ex. 54) reprezintă un monolit structural cu caracter dezvoltător, ca rezultat al fracționării consecvente a materialului: prima frază are 8 timpi, a doua frază – 7 timpi, urmată de un motiv de 3 timpi și 3 motive de câte 2 timpi fiecare. În reperul 33, transformarea materialului și trecerea lui în altă calitate se produce în ultima măsură, asigurându-se astfel legătura între structuri.

În reperul 34 are loc o nouă competiție între aerofonele din lemn și cordofone, grupuri care, în ultimele șase măsuri, se sintetizează într-o mare acumulare orchestrală.

Ele sunt însoțite de ritmul totalmente străin al alăturilor, ce face parte mai degrabă din sistemul ritmic al *jazz*-ului,

Ex. 55



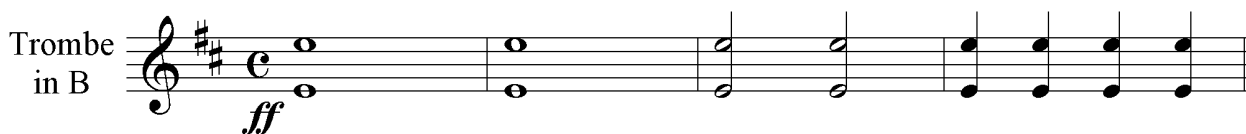
iar ca element semantic, în *Dacofonie* ține de sfera imagistică a *Vântului*. Că aparține imaginii muzicale a *Vântului*, se poate constata după conturul melodic al temei, care sub influența acestui ritm se constituie într-un travaliu de tipul unei mișcări continue în formă de valuri; orchestrarea deosebită a unisonului cordofonelor în măsurile 2 și 4 subliniază acest lucru, slujind discursul. Asemenea interacțiune în sistemul de imagini muzicale ale lucrării este un indiciu al procesului dialectic de desfășurare a logosului ei sonor. Sincopa, concretizată prin *legato*-ul de prelungire, conferă multă vigoare acestui ritm, sub presiunea căruia se produce o dezvoltare tematică intensă, după **principiul învingerii rezistenței materialului și a obstacolelor intonaționale**. Procesul respectiv este reprezentat de traseul melodic b-h-c-cis--e--g—b, pe care îl parcurg aerofonele din lemn și cordofonele.

Ex. 56

În reperul 35 intervine primul motiv al *Ciocârliei*, care, prin valorile sale ritmice mari și *tenuto*-ul sonor al unisonului celor trei trompete, are o mare putere de

autoafirmare, și astfel, tema principală își recapătă verticalitatea de caracter, după „ondulările” la care a fost supusă.

Ex. 57

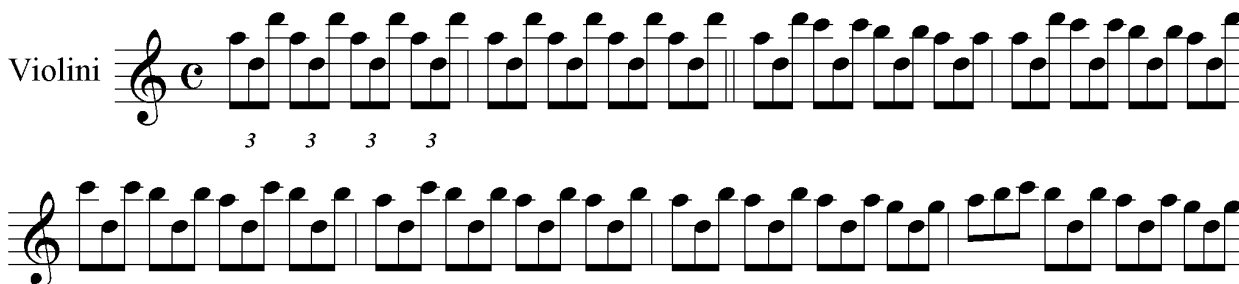


La aceasta își mai aduc contribuția întregul „cor” al alăturilor, clădit pe basul robust al fagoturilor. Acestea urmează împreună un mers liniar din septacorduri: *D maj7-Es maj7-F maj7-G maj7-As maj7*, profitabil față de osia melodică a trompetelor, ce produce câte o armonie nouă cu fiecare acord.

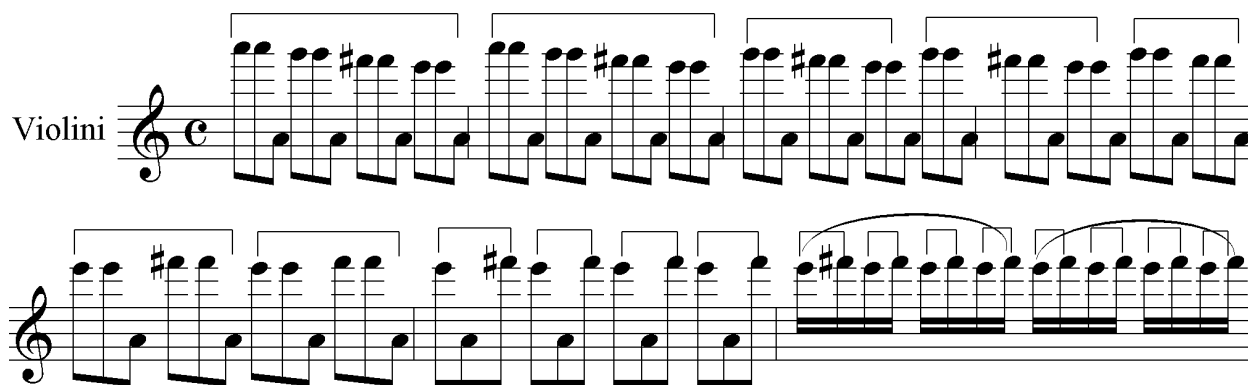
Reperetele 36-37 reprezintă două periodicități cu material asemănător. În analiza prologului am atenționat asupra opoziției modale *natural-artificial*, ca întruchipare a simbolurilor muzicale, respectiv, pozitive și negative, precizând că această dialectică modală are rol formativ în *Dacofonia Nr. 2*. Până aici ea s-a manifestat numai în succesivitatea discursului; în reperetele 36-37 se manifestă și în simultaneitatea elementelor lui. Peste tetracordul dorian al instrumentelor cu sunete scurte (măsurile 1-2 din ambele repere) se suprapune modul cromatic al aerofonelor din lemn, ceea ce face ca faza respectivă să se perceapă drept o etapă calitativ superioară în desfășurarea dramaturgiei muzicale. Derularea temporală a *Dacofoniei Nr. 2* este concepută astfel încât fiecare fază nouă să fie superioară celei precedente, și în aceasta constă dramaturgia și filozofia procesului de devenire a formei muzicale.

Ultimul cuvânt în competiția concertantă le revine viorilor, care încheie prezentarea și dezvoltarea temei *Ciocârliei*. În măsurile 3-4 ale reperului 36, ele rămân singure, repetând un triolet de parcă se pregătesc să ia startul la „ultima sută de metri”, după care demarează cu motivul c într-o variantă inedită.

Ex. 58



(a se compara cu varianta originală din reperul 37).

Ex. 59

Motivul dat este supus unei intense dezvoltări dimensionale prin fracționarea consecventă a materialului, ceea ce face discursul deosebit de dinamic. Contrapunctul violelor, preluat în reperul 37 de către clarinete, este de importanță dramaturgică: prin intonația caracteristică de cvartă perfectă ascendentă, el pregătește tema *Soarelui*, ce urmează să se producă începând cu reperul 38.

Ex. 60

Această anticipare tematică conferă plasticitate formei muzicale, netezindu-i contururile structurilor componente și asigurând integritatea discursului.

4.2. ÎNVINGEREA PĂTRATULUI STRUCTURILOR PERIODICE

Am menționat de mai multe ori că anumite structuri periodice ale *Dacofoniei Nr. 2* se doresc a nu fi pătrate; să vedem în ce constă **esența** acestui fapt.

Muzica de dans, ca gen – iar tema *Ciocârliei* se înscrie în aria ei – are principiile sale de organizare structurală: figurile ritmice, ca modele caracteristice, prin repetarea lor regulată divizează discursul sonor în motive de dimensiuni **egale**, iar acestea la rândul lor determină **principiul pătratului**, ca principiu **de bază** al formei muzicale. Astfel, perioada pătrată de 8 măsuri apare drept cea mai naturală structură, fiind determinată ca atare de un mecanism ce reprezintă un **dat obiectiv** al muzicii în general. Precum un sunet este urmat în mod firesc de alt sunet, la fel și primul timp metric este urmat de al doilea (al treilea, al patrulea), alcătuind împreună unitatea metrică – măsura. Mai departe continuitatea muzicii este determinată de succedarea măsurilor grele cu cele ușoare (ori invers), precum și de acțiunea formatoare a metrului, al cărui principiu de bază este următorul: primei măsuri îi răspunde/corespunde²³⁰ a doua, formând structura de două măsuri – motivul; primelor două măsuri le răspund următoarele două, formând structura de patru măsuri – fraza; primelor patru măsuri le răspund următoarele patru, formând structura de opt măsuri – perioada. Acest proces formativ este la fel de firesc precum succedarea secundelor, care se constituie în minute, ore, zile și nopți, săptămâni, luni, ani, și așa mai departe. Astfel, perioada (mai larg, periodicitatea), pătratul (mai larg, cvadraturalitatea), precum și structurile simetrice de 8, 16, 32 măsuri, vor rămâne valabile pentru muzica *naturalis* din toate timpurile, alcătuind baza ierarhiei tuturor formelor muzicale. Mai mult decât atât, aceste structuri pătrate vor avea o anumită prioritate în fața altor structuri – prioritate profund motivată de faptul că ele se împart la 2 fără rest: $32 : 2 = 16$; $16 : 2 = 8$; $8 : 2 = 4$; $4 : 2 = 2$; $2 : 2 = 1$, ceea ce structurile nepătrate nu permit. Lipsa restului în această împărțire asigură condițiile optime pentru distribuirea structurilor în forma muzicală, organizarea temporală a logosului sonor și plasticitatea ritmului de succedare a microstructurilor etc. Probabil pe acest mecanism se bazează teoria lui Hugo Riemann despre perioada pătrată de opt măsuri – teorie care va putea fi mereu completată, rectificată, însă niciodată, ignorată. Fără a absolutiza principiul pătratului (viața ne oferă multe exemple de alte modalități de structurare a melodiei), cred că el este cel mai firesc, și de aceea va rămâne unul dintre principiile de bază în practica muzicală.

²³⁰ Cred că acesta este primul sens al sintagmei *întrebare-răspuns*, utilizat în analiză (cu referire la microstructurile formei muzicale).

În sensul celor expuse mai sus, mecanismul de constituire a perioadei pătrate acționează ca o forță similară cu cea a gravitației, și orice învingere a pătratului structurilor periodice reprezintă mai mult actul volitiv al compozitorului, decât posibilitățile formative ale materialului, de aceea învingerea pătratului este un dat valoric al *opus*-ului și un merit creativ al compozitorului.

Tot ce este firesc, nu poate fi urât – spune dictonul, și aceasta se referă și la principiul pătratului, ca un dat natural al muzicii, numai că absolutizarea lui anchilozează procesul de devenire. Pentru ca acest lucru să nu se întâmple, el trebuie din când în când încălcat și restabilit, conform aceleiași legi dialectice de negare a negației, și tot farmecul acestei încălcări constă în naturalețea cu care este realizată. Structurile apătrate trebuie să fie la fel de firești ca și perioada de opt măsuri, altfel ele sunt percepute ca fapt de stângăcie și dezechilibru al formei. Oricine lucrează cu un material de tipul *Ciocârliei* se confruntă mereu cu această problemă, câteodată greu de realizat la modul firesc, și necesitând eforturi speciale.

Sub aspectul principiului pătratului și al învingerii lui, procesul desfășurării temei principale se prezintă până aici în felul următor: reperele 11-12 reprezintă periodicități pătrate, iar reperul 13 este apătrat; reperele 14-15 sunt pătrate, iar reperul 16 reprezintă un monolit periodic, indivizibil în fraze; reperele 17-18 sunt periodicități pătrate, iar reperele 19-24 sunt apătrate.

Iar acum, în baza analizei muzicii, să vedem cum funcționează mecanismul formativ al metrului, ce duce către principiul pătratului, și cum este realizată în mod firesc învingerea cvadraturalității. Primei măsuri din reperul 11 (ori ex. 42) îi răspunde/corespunde măsura a doua, formând structura de două măsuri – motivul (subliniat și de acordul lui *Do*, ca factor de unitate sintactică); primelor două măsuri le răspund următoarele două (armonizate cu acordul lui *mi*), formând structura de patru măsuri – fraza; primelor patru măsuri le răspund următoarele patru (armonizate cu acordurile de *Mi bemol* și *Do*, a câte două măsuri fiecare), cu care formează structura de opt măsuri – perioada. În plus, prima măsură este grea, iar a doua – ușoară, și acest ritm se succedează cu regularitate.

Deoarece nu există o structură cu caracter expozitiv, am evitat până aici termenul *perioadă*, acesta ducând la sensul consacrat din muzicologia occidentală ce presupune un anumit fel de structurare a melodicului (împărțire în fraze, delimitarea acestora prin cadențe diferite; cadențe de un anumit fel²³¹ etc.). În cazul *Dacofoniei Nr. 2* avem de-a face cu un fenomen de altă natură, determinat de tipul melodic românesc, precum și de

²³¹ În folclorul românesc nu am întâlnit niciodată modelul de semicadență armonizată cu cvartsextacordul de cadență-dominantă – fenomen atât de caracteristic pentru muzica clasică occidentală – cu care am fost școliți literalmente la fiecare oră a cursului de armonie. Probabil, în muzica de tradiție românească așa ceva nici nu există. Melodii precum *O, ce veste minunată*, de exemplu, nu pot fi considerate nici măcar ca excepții, acest model de structură fiind adus din tradiția muzicii occidentale. Într-o ordine inversă de idei, nu am întâlnit niciodată melodii occidentale cu dubla dominantă-dominantă în cadența finală, după modelul românesc din zona Banatului, bunăoară.

caracterul dezvoltător, nonexpozițional al materialului; de aceea cred că noțiunea de *periodicitate* este mai adecvată – când poate fi folosită, desigur.

Pentru că suntem în momentul prezentării²³² materialului, reperul 12 (ori ex. 43) repetă tot acest proces formativ al metrului, dar în sfera subdominantei. Reperul 13 însă are doar șase măsuri, reprezentând astfel o structură apătrată.

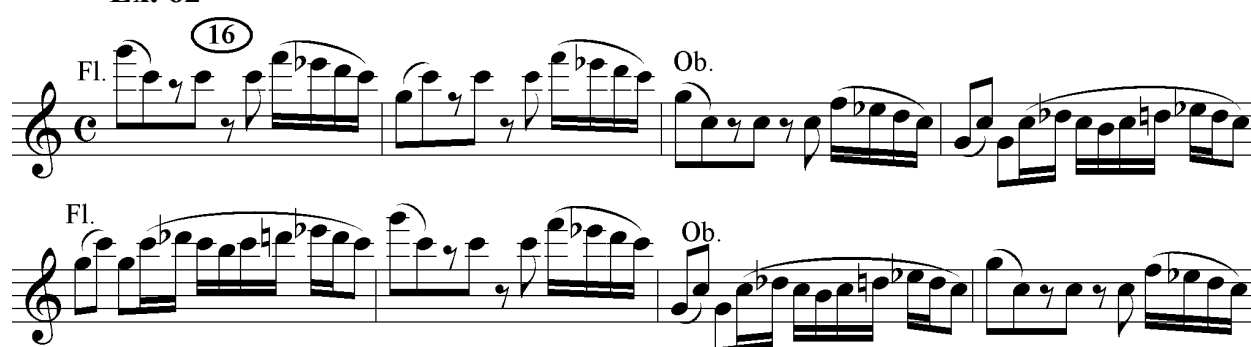
Ex. 61



Măsurile 1, 2 și 3 au formule intonaționale diferite și nu intră în relația de întrebare-răspuns; de-abia măsurile 4-5 vor intra în această relație cu măsurile 2-3, pe care le repetă formând o structură de patru măsuri, iar măsura 6 dezvoltă materialul măsurii 5 prin fracționarea lui până la epuizarea firească a procesului. Astfel, în interiorul reperului 13 se produce o (re)structurare a subdiviziunilor sale: prima măsură este oarecum de sine stătătoare, măsurile 2-3 și 4-5 formează o frază de patru măsuri, iar măsura 6 este ca o completare a acestora. Totodată, se produce un decalaj ritmic în alternarea armoniei și a structurilor motivice; în plus, este încălcată și succedarea măsurilor grele cu cele ușoare: măsurile 1 și 2 sunt ambele grele.

În reperul 16, învingerea pătratului se produce datorită apariției unei formule melodice noi în măsura 4, care, datorită repetării sale (firești), „mușamalizează” linia de demarcație între fraze, transformând structura dată într-un monolit periodic indivizibil.

Ex. 62



²³² Am remarcat deja că *Dacofonia Nr. 2* nu conține structuri propriu-zis expoziționale, derularea muzicii reprezentând un proces dezvoltător, de aceea am și evitat termenul de *expoziție* (atât cât a fost posibil, desigur).

Și aici este încălcat ritmul de succedare a măsurilor grele cu cele ușoare, măsurile 4-5 fiind ambele ușoare. În reperele 22-23, încălcarea pătratului apare ca rezultat al dezvoltării prin fracționarea materialului, care în reperul 24 este dusă până la ultimele consecințe, de aceea se percepe ca fiind foarte firească.

Reperul 25 reprezintă o structură nepătrată, fiind format din două (sub)structuri asimetrice: prima are trei măsuri, iar a doua – patru măsuri.

Ex. 63

Fireșcul noncvadraturalității constă în însuși procesul de derulare a materialului: măsura a doua reprezintă dezvoltarea primei măsuri, printr-o ușoară variație melodică, iar măsura a treia o dezvoltă pe a doua, întetind ritmul de șaisprezecimi. Măsura a patra aduce permutarea motivului la cvarta superioară și variațiunea lui triolată. În măsura 6 motivul este fracționat, repetându-se numai timpul 4, iar în măsura 7 este fracționat și timpul metric, repetându-se numai trei șaisprezecimi ale acestuia.

Reperul 26 este un monolit periodic apătrat format din cinci măsuri.

Ex. 64

Aici se produce o nouă permutare în acut, sintetizându-se atât elementul ritmic primar (măsura 1), cât și variațiunea sa ritmică de triolette (măsura 2). În măsurile 3-4 motivul este scurtat prin omiterea unui timp, și astfel apar structuri metrice ternare în cadrul metrului binar, precipitând discursul, iar măsura 5 este puntea nemijlocită către reperul 27.

Acesta reprezintă și el o structură apătrată din șase măsuri (3+3): măsura a doua o dezvoltă pe prima, iar în relație de întrebare-răspuns intră cu măsura a treia. Fraza a doua se constituie din trei măsuri în modul cel mai firesc: la început apare numai ritmul de *Ca-la-Breaza* (măsura 4), urmat apoi de tematism în bași (măsurile 5-6).

Reperul 28 este apătrat, fiind alcătuit din trei fraze a câte două măsuri fiecare. De-abia reperul 29 reprezintă o structură pătrată, însă este asimetric în interior: prima frază – 4+4 timpi, iar fraza a doua – 3+3+2 timpi (ex. 53).

Tematismul depersonalizat este întotdeauna mai „elastic” și nu ridică probleme la învingerea pătratului. Așa este materialul *Vântului*, alcătuit din pasaje cromatice, care în reperul 30 se constituie într-o structură apătrată de douăsprezece măsuri (în asemenea situații numărul de măsuri poate fi, în principiu, oricare).

În scriitura polifonică, gen canon, noncvadraturalitatea se produce mai firesc, fiind înlesnită de intrarea vocilor pe diferiți timpi metrici. Asemenea caz îl reprezintă reperele 31-32, care alcătuiesc împreună un monolit structural din treisprezece măsuri.

Ex. 65

Ex. 65 is a musical score for two parts: *Fiat* (voice) and *Violini I-II* (violins). The score is divided into two systems, labeled 31 and 32. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The *Fiat* part consists of a single melodic line. The *Violini I-II* part consists of two staves, with the upper staff playing a complex, chromatic, and often glissando-like figure, while the lower staff provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The score is marked with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like *Glissando* and *Gliss.*. The structure is 13 measures long, with measures 31 and 32 being the final measures of the excerpt.

El este format din mai multe fraze muzicale a câte două măsuri fiecare, în relație de întrebare și răspuns. Măsura a patra nu intră în această relație cu măsura a treia, ci cu a cincea, formând astfel o frază deplasată în plasa metrică a pătratului. Repetările ce urmează spulberă definitiv forța cvadraturalității metrice, având și o justificare semantică: *quasi*-imitația *glissando*-ului naiului și al viorilor, de către șaisprezecimile pulverizate ale aerofonelor din lemn, împodobește acest canon precum ciripitul unui stol întreg de păsări împodobește sufletul nostru primăvara, de aceea e normal și necesar să se repete.

Învingerea pătratului apare deosebit de firească în rezultatul fracționării materialului, așa cum este în reperele 36, 37, 106, 114, 115 ș. a.

Analizele din acest capitol sunt suficiente pentru a observa că în *Dacofonia Nr. 2* predomină structurile apătrate, ceea ce este caracteristic mai mult gândirii simfonice și genurilor superioare, decât celei rapsodice ori celei de dans, precum este și tema *Ciocârliei*. În istoria muzicii clasice/culte a existat întotdeauna o muzică de artă, bazată pe elementul de dans, dar cu valoare autonomă față de acesta. Învingerea pătratului reprezintă un detaliu ce împodobește acest gen de muzică, dinamizând discursul și conferindu-i dezinvoltură metrică, și astfel, imaginea muzicală a *Ciocârliei* mai trece la activul ei și aceste date valorice.

Am anunțat deja intenția de a opera un proces dezvoltător de largă respirație, de aceea tema principală nu-și încheie funcțiile dramaturgice aici, continuând până în reperul 57. În tema *Soarelui* (reperele 38-45), trioletele ei vor alcătui figurația armonică expusă de către flaute și clarinete cu viorile și violele; în *Concertul în luncă* (reperele 46-49), elementele ei formează „recitalul” piculinei, iar în reperele 51-57, alcătuiesc figurația harpei (și a celestei) din cadența „păsării dimineții”. Chiar și tremolourile aerofonelor din lemn (reperele 38-45) apar ca o consecință a dezvoltării prin fracționarea materialului temei principale (reperul 37, măsura 9). Cred că aceste date pot confirma ipoteza că motivul de sorginte românească se pretează la dezvoltări ample în egală măsură cu oricare alt tematism de tip cosmopolit occidental, precum și ideea că nu originea tematismului contează, ci doar calitatea lui și a gândirii muzicale care i se aplică.

5. TEMA SOARELUI. PRINCIPIUL AVANSĂRII PROGRESIVE

Tema *Soarelui* (reperetele 38-46) se bazează pe elementele panteismului muzical românesc și pe monumentalismul eposului baladesc. În arta muzicală cultul forței este incompatibil cu cel al eleganței; de asemenea și grandoarea, ca element de imagine, este incompatibilă cu virtuozitatea instrumentală. De aceea, în tema secundară este fructificată altă estetică și este cultivat alt strat al culturii românești – anonimatul tradiției orale – în care predomină genurile vocale, cantabilitatea, formele compacte și totodată de mare capacitate semantică. Motivul-embrion din care se va constitui tema *Soarelui* comportă aceste date; asupra disponibilităților sale semantice m-am referit deja, parțial, în analiza prologului unde apare prima dată expus la vibrafon (ex. 26). El este alcătuit dintr-o cvartă perfectă și o terță mare ascendentă, care formează împreună un cvartsextacord major, asemenea unui semnal ce tonifică și luminează. Această celulă melodică este urmată de o secundă mare și o cvartă perfectă descendentă, formând a doua celulă melodică, ce amintește de lexicul intonațional al cântecelor păstorești, cu etosul lor curat și sănătos.²³³ Structura intonațională a întregului motiv, în ansamblu – bazată pe armonicele rezonanței naturale –, face o trimitere cât se poate de sugestivă la semnalele de bucium și hăulitele carpatine, reprezentând astfel **banca de date a codului intonațional genetic românesc și „strămuzica” acestui pământ.**

Căutând să definesc timbrul alămurilor, am avut întotdeauna senzația că sunetul trompetelor și al tromboanelor, prin consistența strălucirii lui, este de culoarea soarelui, iar sunetul cornilor, prin aura lui romantică, este de culoarea clarului de lună. Asemenea detalii, desigur, nu puteau să lipsească în imaginea muzicală a *Soarelui*, de aceea ea este expusă la alături. În dramaturgia timbrală a *Dacofoniei Nr. 2*, tromboanele, cornii și trompetele sunt rezervate special pentru această situație imagistică.

Am mai menționat masivitatea și consistența sunetului trombonului, referindu-mă la tema pelerinilor din uvertura la opera *Tannhäuser* de Wagner. Ele se datorează dimensiunii mari a coloanei de aer și, respectiv, numărului mare de armonice de calitate. Trei tromboane la unison amplifică această masivitate, producând un sunet deosebit de luminos și neted, deoarece se înveșmântează reciproc, mușamalizând asperitatea fiecărui trombon în parte. De aceea imaginea muzicală a *Soarelui* este masivă, consistentă și luminoasă.

Datele fizico-acustice menționate sunt completate de nuanța dinamică *fortissimo* – dovadă a unui mod energic de emisie a sunetului și, în consecință, a unui caracter viguros. Astfel, imaginea muzicală a *Soarelui* mai trece la activul ei și aceste calități

²³³ De observat că sunt numai intervale perfecte și mari; intervalele mici și micșorate lipsesc.

fenomenologice, reprezentând vigoarea și energia întruchipate. Unisonurile ample ale tromboanelor, cornilor și trompetelor, precum și *tenuto*-ul lor sonor pe fondul unui *tutti* orchestral, conferă imaginii muzicale grandoare și monumentalism, iar valorile ritmice mari și mediul intonațional diatonic îi conferă echilibru și stabilitate. Acestea sunt premisele obiective (fizico-acustice) pe care se bazează fenomenologia relevată prin analiza de mai sus.

Alte scopuri artistice scontate în tema *Soarelui* sunt peisajul și panteismul muzical românesc, realizate prin efecte de stereofonie (cu imitația timbrului de bucium) între tromboane și corni, și trompete și corni, iar spiritualitatea geto-dacică și, mai larg, credințele solare indo-europene reprezintă temelia etico-estetică pe care se edifică această temă.

Primele intră în discurs tromboanele – cel mai viguros unison al orchestrei – cu intonația de cvartă perfectă ascendentă și anacruhică, fiind astfel deosebit de volitivă și adecvată imaginii muzicale a *Atotputernicului Astru*.

Ex. 66



În reperul 38, măsurile cu doimi (3-4) sunt ușoare, iar cele cu note întregi (5-6) sunt grele. Astfel, măsurile ușoare apar ca o mare anacruză către cele grele, amplificând caracterul robust al muzicii.

Celor trei tromboane le răspund patru corni, dublați cu trompeta de virtuozitate, care le conferă (cornilor) un plus de consistență și strălucire. Răspunsul *quasi*-imitațional al cornilor implică și ritmul punctat (măsura 8), aducând astfel și un spor de vigoare ritmică.

Ex. 67



În reperul 39, tromboanele reiau motivul lor, începând cu aceeași cvartă perfectă anacruhică – *fa-si* bemol – și încheind tot cu o cvartă perfectă anacruhică – *si* bemol-*mi* bemol – (ex. 68), iar cornii răspund cu două cvarte similare consecutive, deosebit de edificatoare sub aspectul volitiv al mesajului (ex. 69).

Ex. 68



Ex. 69



Din analiza de mai sus se poate constata că până aici tema *Soarelui* este dezvoltată pe linia afirmării caracterului viguros, concretizat prin unisonurile masive ale alăturilor, intonațiile volitive de cvartă perfectă ascendentă și ritmul punctat. În continuare, acest caracter robust și energic va fi afirmat și printr-un anumit principiu de desfășurare a discursului, pe care l-am numit **principiul avansării progresive**.²³⁴ El se bazează pe echilibrul și relația dialectică dintre repetabilitate și inventabilitate – cele două principii fundamentale pe care se ține organizarea temporală a muzicii. Acțiunea formativă a principiului mișcării progresive poate fi conștientizată din analiza traverliului melodic al temei *Soarelui*²³⁵, pe care am expus-o și pictografic pentru vizualizare, comparare și o mai bună înțelegere. Această sferă tematică reprezintă și ea un proces dezvoltător, nonexpozițional, în care motivul este principala unitate structurală și se constituie din șapte periodicități ce corespund reperelor 38-44 după cum urmează:

Ex. 70

²³⁴ Dacă în gândirea muzicală există ceva similar nonrepetabilității – ce poate fi ridicat la rang de lege – acesta poate fi doar **principiul mișcării progresive**; dar și el presupune numai dinamizarea discursului, nu însă și nonrepetabilitate. Astfel, noțiunea de nonrepetabilitate rămâne a fi doar un cuvânt frumos și o bună intenție a unor compozitori ai secolului al XX-lea, de a concepe muzica la nivelul dinamismului timpului lor. Consecința acestor – în principiu – bune intenții este lipsa de coerență a discursului și impresia de „dezlănare”, pe care o creează deficitul de repetabilitate.

²³⁵ Imitațiile polifonice nu se iau în calcul; ele reprezintă ecourile motivelor tematice (ca niște răspunsuri de buciun), sugerând astfel efecte de stereofonie și spațialitate.

40

8vb

41

Trombe

8vb

42

corni

8vb

43

trombe

8vb

44

Corni

8vb

38 ²³⁶	a (<i>initium</i>)						
39	a repetat	b inventat					
40	a eliminat	b repetat	c inventat				
41		b eliminat	c repetat	d inventat			
42			c repetat	c permutat	e inventat		
43			c eliminat	d eliminat	e repetat	f inventat	
44					e eliminat	f repetat	g (<i>terminus</i>)

În reperul 38 (tromboanele) este expus motivul semantic **a** – principiul inventabilității.

În reperul 39 (tromboanele), motivul **a** este reluat și dezvoltat prin fracționare – principiul repetabilității –, fiind inventat motivul **b**.

În reperul 40 (tromboanele), **a** este parțial eliminat (cvarta *fa-si* bemol de la începutul motivului), **b** este reluat și dezvoltat prin creștere intonațională, fiind inventat **c** – formula melodică lidiană a *Soarelui*.

În reperul 41 (cornii), **b** este eliminat, **c** este repetat, fiind inventat motivul **d**.

În virtutea acestei logici, în reperul 42, formula melodică lidiană – **c** – urma să fie eliminată, însă, deoarece ea ține de **esența semantică** a temei *Soarelui* și apare pentru prima dată, se cuvine a fi repetată, pentru a-i da importanță de element principal. De aceea motivul **c** va fi repetat și în reperul 42, apoi permutat la o terță ascendentă (variantea mixolidiană), fiind inventat motivul **e**.

În reperul 43 (trompetele), **c** și **d** sunt eliminate, **e** este repetat dezvoltat, fiind inventat motivul **f**.

În reperul 44 (cornii), **e** este eliminat, **f** – repetat, iar **g** reprezintă deja punctul *terminus* al acestui proces.

Din pictograma de mai sus se vede că între punctul de pornire (**a** – *initium*) și punctul de sosire (**g** – *terminus*) se produce o mișcare progresivă, în care fiecare reper este alcătuit din trei faze: 1) inventarea, 2) repetarea, 3) eliminarea, care trec mereu dintr-o calitate în alta, precum spune și legea fundamentală a dialecticii. (În pictogramă acest lucru se vede pe verticală: fiecare motiv muzical trece în reperul următor în altă ipostază).

²³⁶ Cifrele reprezintă repere în partitură.

Mișcarea progresivă înseamnă **echilibrul dialectic între repetabilitate și inventabilitate**, ca principii fundamentale de organizare a procesualității muzicale. Acest echilibru conferă discursului (ceea ce numim) *unitate în diversitate*, unitatea fiind asigurată prin repetare, iar diversitatea, prin invențiune. Tot datorită acestui echilibru dialectic, un discurs muzical poate fi și coerent, și dinamic (mereu același, și mereu altul), coerență însemnând repetabilitate, iar dinamism – inventabilitate.

Repetările (mai exact: reluările) trebuie să se întrepătrundă precum cărămidile dintr-un zid: „să prindă” în structurile megieșe, ceea ce face discursul dramaturgic „să se țină pe picioare”, ori să se împletească precum verigile unui lanț: fiecare verigă (reluare) nouă trebuie să aibă ceva **comun** cu structura precedentă și cu cea imediat următoare. Elementul comun care asigură coerența la nivelul tematismului este microstructura: motivul ori submotivul. Funcția acestor elemente în travaliu este similară cu cea a sunetelor comune, la înlănțuirea armonică a acordurilor ori cu cea a acordului comun, la realizarea modulațiilor în muzica clasico-romantică.

În esență, formula mișcării progresive este alcătuită din trei faze: 1) **inventarea**, 2) **repetarea ei cu un adaos** și 3) **repetarea acestui adaos, eliminând ceea ce a avut în față** – începutul ca element deja învechit –, fapt ce ar corespunde formulei $a+ab+bc+cd+de$ ș.a.m.d. Astfel, eliminând mereu elementele vechi din stânga motivului și adăugându-le pe cele noi în dreapta lui, se produce mișcarea progresivă, care reprezintă **chintesența sau filozofia dialectică a temporalității muzicale**.

Însă aș minți, dacă aș spune că atunci când lucram la tema *Soarelui* aveam în față o pictogramă de felul celei de mai sus, pe care o transpuneam în partitură. Îmi permit să cred că în momentul când compune, orice compozitor se gândește la **muzica** din note, la conținutul ei intonațional, la sensul și mesajul pe care intenționează să-l transmită ascultătorilor; în orice caz, nu la pictograme ori alte scheme similare. Anumite calcule însă se produc chiar și la acest nivel al lucrului, și responsabilă de ele se face, cred, **simțirea muzicală**, despre care, de obicei, nu se prea scrie, dar există ca factor, și nu e de cea mai mică importanță. Numai că un compozitor nici nu trebuie lăudat pentru că o are, nici nu poate fi acuzat pentru că i-ar lipsi; ea ori este, ori nu este – de la târg nu se cumpără. Adevăratele calcule încep în etapa a doua, când există deja un material ca punct de plecare, și mai ales atunci când schița travaliului tematic este deja un fapt realizat.

5.1. FACTURA ORCHESTRALĂ ȘI ARMONIA

La edificarea imaginii epico-monumentale a temei *Soarelui* își aduc contribuția semantică nu numai intonaționalul și timbralul, ci și ceilalți factori de lexic muzical. Ca factură muzicală, această imagine este chemată să impresioneze prin masivitatea, generozitatea și amploarea expunerii, pentru care este antrenată întreaga componentă instrumentală, și în acest scop, funcțiile orchestrale sunt dispuse într-un spațiu larg – din contraoctavă și până în octava a treia. Octava centrală (și parțial octava mică și a doua) este rezervată pentru expunerea melodiei și a imitațiilor polifonice. Audibilitatea acestora este favorizată atât prin proporționări dinamice sporite ale instrumentelor (alăturările, câte trei sau chiar cinci la unison), cât și prin acordarea de câmp acustic liber: alte instrumente și funcții orchestrale sunt excluse din această zonă. Armonia, împreună cu figurația armonico-melodică, este expusă în octava a doua și parțial a treia.

De obicei, armonia și figurația reprezintă două funcții orchestrale (oarecum) diferite. În tema *Soarelui* ele sunt din „același aluat” – sunete, registru și timbruri – cu figuri melodice luminoase, pe un fond de asemenea luminos. Totodată, sub aerofonele care expun figurația sunt „așternute” într-un strat subțire viorile: câte o treime pe fiecare linie, pentru ca să se poată identifica și o fluidizare melodică a armoniei. Aceste linii melodice se evidențiază și se confundă în același timp, ceea ce produce o ușoară uluire (și acesta era efectul scontat) – ca un tablou în care figura ar fi pictată cu alb, pe un fond tot alb, de exemplu. Tremolarea și figurarea melodică a armoniei înviorează țesutul și produc o bucurie artistică similară cu cea a unui freamăt de codru ori a unduirii lanurilor verzi de grâu într-o zi însorită de mai. După desenul liniilor melodice, această figurație ar corespunde conturului **deal-vale**, despre care scrie și Lucian Blaga în *Trilogia culturii*.

Ajunși aici, țin să menționez că în practica uzuală, analiza armoniei se reduce, de obicei, la tehnologia realizării multivocalului omofon, uitându-se că armonia reprezintă, în esență, „un element de expresivitate a muzicii, bazat pe asocierea tonurilor în acorduri și a acordurilor în succesiuni”²³⁷. În contextul acestei definiții, cuvântul „expresivitate” aduce o precizare de principiu asupra funcției de bază a armoniei în arta sunetelor. Lexicul armonic al temei *Soarelui* (al *Dacofoniei*, în ansamblu) este un factor expresiv, și nu un simplu fond multivocal, suficient numai prin faptul că „sună”. Din aceste rațiuni, și anume din ele, armonia este expusă aici de către viori în registrul acut, luminos, împreună cu aerofonele din lemn, care în zona respectivă au timbruri strălucitoare, adecvate imaginii pe care o întruchipează.

²³⁷ Aceasta este definiția armoniei dată de Enciclopedia Muzicală (vezi volumul 1, coloana 907).

În tema *Soarelui* acordurile se schimbă rar, cu o ritmicitate oarecum inertă: fiecare durează cât un reper²³⁸, fiind expus în starea directă (cu fundamentală în bas), ceea ce face imaginea muzicală mai „așezată” și conferă discursului multă pondere, echilibru și demnitate. Armonia are rol formativ și parcurge un traseu tonal ce începe și termină cu *Si* bemol, consolidând astfel arhitectura formei muzicale. Totodată, armonia are și o pregnantă tentă coloristică, atât prin tonurile modale adăugate, cât și prin relațiile tonale ale traseului pe care îl parcurge:

38 ²³⁹	39	40	41	42
B maj7 + 2	g m7 + 4	Es maj7 + 9 + 10 lidiană B maj7+ 4 lidiană	d m7 + 9 + 6 doriană	F maj7 + 4 lidiană F+7 mixolidiană + 9 + 6

43	44	45	46
As + 6 + 4 lidiană Fmaj7 + 4 lidiană	d m7 + 9 + 6 doriană	a m7 + 9 + 6 doriană	B + 4 lidiană + 9

Din cele de mai sus se observă următoarele:

- planul armonic al temei secundare se încadrează în sistemul diatonic, acesta fiind încălcat numai în reperul 43, prin apariția lui *La* bemol major – cu tonurile modale (de rigoare) adăugate – care produce discontinuitatea armonică necesară, pentru a marca secțiunea de aur a temei;

- relațiile tonale sunt de terță, adică cele cu potențial coloristic sporit, și prin aceasta – justificate semantic. Ele alcătuiesc trei cicluri, dintre care primele două sunt simetrice (B-g-Es și B-d-F) – ceea ce adaugă un plus de echilibru;

- tonalitățile sunt preponderent majore, cele minore având mai mult funcție de distanțare. Chiar și minorul dorian, care dramatizează discursul, lasă multă speranță în „privirea” acestei muzici, fiind alcătuit din aceleași sunete cu lidianul luminos;

- dintre treptele adăugate, se evidențiază în mod special a patra lidiană și a șasea doriană, ca trepte cu valoare semantică deosebită, legată de esența etosului lucrării. De cele mai multe ori ele sunt tratate ca tonuri modale adăugate²⁴⁰, adică în acordul dat (!), și nu în scara dată;

- prin frecvența cu care apare, acordul cu identitate lidiană este investit cu funcție de *leit-armonie*, reprezentând astfel elementul central al sistemului.

²³⁸ Numai reperele 42 și 43 au câte două acorduri.

²³⁹ Cifrele reprezintă puncte de reper în partitură.

²⁴⁰ *Modalisme* – în accepția lui Iuri Holopov.

Toată această fenomenologie vine să completeze imaginea muzicală a temei *Soarelui* cu noi date semantice, proiectând pe verticală disponibilitățile expresive ale melodiei ori favorizând-o să semnifice mai mult decât ar fi reușit să facă singură.

După gradul de tensionare a sonanței (a di-sonanței, mai degrabă), lexicul armonic al *Dacofoniei Nr. 2* uzează de tot arsenalul armonic cunoscut, de la trisonuri și poliacorduri până la *clusterul* cromatic, desigur, în măsura în care o cere concepția muzicală.

Cunosc demult legea dodecafonică care interzice folosirea trisonului, însă mă întreb: poate fi ridicat la rang de lege așa ceva? În principiu! În temeiul rezonanței naturale, și deci al sistemului acustic, orice sunet conține în el un trison; la fel, corzile instrumentelor cordofone și tuburile sonore ale instrumentelor aerofone au trisonul în însăși acustica și „fîrea” lor; pe trison se ține organologia muzicală și esența orchestrei simfonice ca organism. Trisonul poate fi complicat oricât de mult, însă nu și scos din uz, așa cum s-a încercat de la dodecafonie încolo. El poate fi eliminat din arta compoziției numai cu tot cu sunet și împreună cu instrumentele muzicale, însă atunci nu am mai rămâne cu nimic; nici măcar cu o teorie simandicoasă. Trisonul, ca fapt în sine, nu este nici bun, nici rău; el este pur și simplu un dat obiectiv al muzicii. Rău este principiul care încearcă să ignore așa ceva, și faptul că nici chiar lucrările clasicilor dodecafonică nu figurează în stagiunile concertistice este un argument suficient de convingător în acest sens, orice s-ar spune.

În prima măsură a reperului 67 există un trison de *Sol* major fără nici un sunet adăugat. După atâta tensionare, nimic nu putea fi mai expresiv și mai convingător decât un simplu trison major, care, în momentul culminației, când motivul *Soarelui* „se îndreaptă” și devine absolut „perpendicular”, îl afirmă cu o forță uriașă. Renunțarea la acest trison, împovărarea armoniei cu disonanțe, ar fi diminuat foarte mult efectul respectiv.

Imaginile muzicale de amploare ori caracterele dure, cu multă personalitate, necesită acorduri ample, complexe, cu un grad sporit de tensionare sonantică, de aceea în tema *Soarelui* sunt folosite adesea complexe armonice disonante de tipul *semiclusterelor*.²⁴¹ Funcția semantică a acestor acorduri este să impresioneze prin grandimea imaginii pe care o slujesc și prin tensionarea interioară a discursului, de aceea, verticala (multi-vocalul) este alcătuită din 12-14 sunete reale.

Concepția atât de caracteristică secolului al XX-lea, de a nu opera dublări **din principiu**, este evident o rătăcire gravă, cu toate consecințele de rigoare. Ea este, de cele mai multe ori, rezultatul gândirii acelor compozitori, care nu și-au pus niciodată problema semnificației muzicale, ci doar probleme speculative ori de tehnologie. În legătură cu aceasta țin să menționez că dublările în muzică sunt incomparabil mai valoroase și necesare decât lipsa (interzicerea) lor; mai ales în muzica orchestrală. În

²⁴¹ Atât sub aspect fizico-acustic, cât și psihofiziologic, disonanța și consonanța alcătuiesc o pereche de categorii în relație de opoziție și comportă valențe expresive diferite; prin urmare, nesubstituibile. De aceea, folosirea exclusivă a disonanței în muzica secolului al XX-lea, în cele mai dese cazuri, nu poate fi calificată decât drept lipsă de discernământ pentru adecvarea lexicului armonic la sensul muzical.

momentele de amploare – când imaginea muzicală trebuie să impresioneze prin masivitatea și generozitatea expunerii, când instrumentele trebuie dispuse în condiții cât mai firești, când trebuie operate anumite sublinieri ori reliefate anumite planuri sonore – dublările sunt nu numai inerente, ci și obligatorii. Stilul armonic fără dublări, „ca la școală”, reprezintă doar un caz particular de omofonie și are o aplicabilitate specifică – în special pentru muzica de cameră: cvartet, cor *a capella* etc.; acolo este tot farmecul lui.

Armonia *Dacofoniei Nr. 2* este concepută ca un rezonator perfect al melodiei, și aceasta din convingerea că numai astfel se poate spune că „armonizează” cu ea. Orice motiv intonațional reprezintă strictamente figurarea melodică a unui mod (fragment de mod) și orice acord reprezintă în exclusivitate proiectarea pe verticală a conținutului modal al melodiei. De aici, următorul principiu: Armonia *Dacofoniei Nr. 2* este concepută în mod, acesta reprezentând sistemul **prin care** armonia există și se manifestă ca fenomen sonor, estetic. Conform gândirii respective, armonie amodală, adică în afara sistemului, nu există: „Lipsa modului, atonalismul, creează dizarmonie (antiarmonie)”²⁴². Această afirmație are un sâmbure de adevăr obiectiv, care va fi valabil întotdeauna: **obligativitatea limitelor armoniei, ca un cadru normativ legal**. Lipsa acestor limite, precum și a unui sistem ce ar guverna ordinea, implică incidentalul. Seriile, care au încercat să preia funcția scalară organizatoare a armoniei, nu se pot compara cu sistemul modal natural, deoarece acesta s-a constituit pe parcursul timpului, ca factor **sociocultural**, ceea ce nici o serie nu poate pretinde a fi. Ce reprezintă pentru practica muzicală seriile compozitorilor dodecafoniști, în comparație cu sistemul modurilor naturale, pe care se ține toată muzica Europei? Nimic. Iar pentru armonie, în mod special, nimic, deoarece: „Principiul muzicii seriale nu presupune vreun oarecare sistem armonic”²⁴³.

În general, armonia *Dacofoniei Nr. 2* este concepută ținând cont că „/.../ muzica există pentru ureche, și nu pentru ochi, fiind cognoscibilă de către intelect prin auz”²⁴⁴. Acest postulat fundamental este deosebit de relevant în contextul studiului dat, și nu numai pentru analiști (aceștia nu au dreptul să nu țină cont de el), ci pentru oricine dorește să pătrundă în esența muzicii ca artă. Importanța estetică a unor acorduri de tip alfa, beta, gama (ca de altfel a oricăror alte acorduri) constă în valoarea expresivă a sonorului lor, și nicidecum în aspectul constructiv matematic ori speculativ teoretic – și aceasta în baza legii fundamentale a percepției muzicale, conform căreia muzica este cognoscibilă de către creier prin audiere, prin evaluare etico-estetică, și nu prin contabilizarea datelor ei aritmetice. Elemente precum șirul lui Fibonacci sau axele de simetrie, de exemplu, nu contribuie absolut cu nimic la **muzica din note**; ele au un drum paralel cu arta sunetelor – nici nu încurcă, desigur, dar nici nu spun nimic prin prezența

²⁴² В. Берков (V. Berkov) – *op. cit.*, volumul 1, coloana 921.

²⁴³ Юрий Холопов – *Серийная музыка* (Iuri Holopov – articolul *Muzica serială*), publicat în Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 4, coloana 943.

²⁴⁴ Борис Асафьев (Boris Asafiev) – *op. cit.*, p. 353.

lor, ca fapt în sine. Dacă în spatele unor asemenea elemente nu se află și o **încărcătură semantică** sau, cel puțin, o **funcție dramaturgică specific muzicală**, atunci ele vor rămâne calcule sterpe, fără finalitate. În arta sunetelor nu există nimic în afara sonorului, a expresivității și etosului muzical, și prin urmare orice teoretizări pur speculative sunt sterile; de aceea, în calitate de compozitor ori analist nu-mi pot permite să-mi construiesc demersul numai pe astfel de teoretizări, așa cum se procedează, de obicei, de la dodecafonie încoace.

Desigur că ar fi fost mai comod să-mi edific comentariul analitic în exclusivitate pe speculații (m-aș fi încadrat în sistemul muzicologic actual), mai ales că gândirea muzicală a *Dacofoniei Nr. 2* o permite. Mă refer, în primul rând, la legile de organizare temporală a discursului ce alcătuiesc filozofia formei – singure suficiente pentru un demers speculativ –, dar și la poliritmie, polimodalism etc. Pentru ca aceste afirmații să nu pară gratuite, voi aduce un exemplu din *Dacofonie*, pe care cititorul român îl poate judeca prin optica monografiei *Armonia muzicii moderne* de Ede Terényi.

În reperul 103, armonia este concepută ca un poliacord format din patru (sub-)acorduri ori straturi expuse în devenire:

Ex. 71

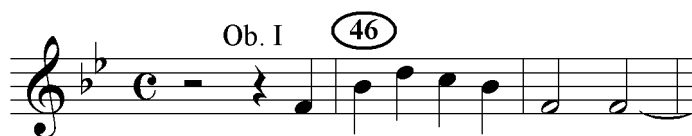
1. un trison major pe *Mi* – la fagoturi, tubă și trombonul III;
2. un acord format din triton și cvartă perfectă – în care vocile extreme alcătuiesc o septimă mare – la trei tromboane;
3. un al doilea acord, identic sub aspectul componenței intervalice – la trombonul I și trompetele III-II;
4. un acord format din două cvarte perfecte – la trompetele II-I, plus clarinetul III.

Acordurile 2 și 3 ale acestui poliacord reprezintă două structuri armonice gen beta, incomplete; mă refer la conținutul strict armonic, adică la valoarea estetică a sonorului lor, și nu la aspectul constructiv geometric. Acesta (aspectul constructiv geometric), ca fapt în sine, nu are nici încărcătură semantică și nici funcție dramaturgică, de aceea, trec peste el ca peste unul ce nu are importanță pentru **muzica din note**. Cu adevărat importante sunt alte lucruri legate de poliacordul analizat aici; la ele mă voi referi la momentul oportun.

Revenind la subiectul acestui capitol, menționez că armonia în tema *Soarelui*, a *Dacofoniei*, în ansamblu, este concepută ținând cont că „/.../ tot ce este în note trebuie să fie de o audibilitate ireproșabilă /.../”²⁴⁵; de aceea, verticala este controlată moment cu moment, până la fracțiunea de secundă. În reperele 41 și 43, care au funcția de discontinuitate (negare) factuală, schimbul armoniei se produce la nivel de șaisprezecime, și anume acest detaliu infinitesimal lasă acea doză de „oxigen” necesar pentru ca armonia să nu se „închidă” și discursul să nu se „sufocă”. Consider că așa trebuie procedat chiar și atunci când se operează cu aglomerări: compozitorul trebuie să pună în pagină exact **atât cât** și exact **ceea ce** își dorește să audă în sala de concert. În acest sens, lucrul asupra *Dacofoniei* Nr. 2 a constatat în mare măsură în operațiunea de a o face muzicalmente sonabilă, audibilă, curățând-o de toate „modernismele” de prisos prin care mi-a fost dat și mie să trec; după cum spunea, pare-se, și Michelangelo, procesul de creație nu înseamnă altceva decât a tăia din blocul de marmură ceea ce este în plus.

În reperul 45 se produce un *diminuendo* orchestral în care părăsesc discursul întâi alămurile grele, apoi cordofonele, și ultimele – aerofonele din lemn. Pe fondul unui acord disonant, însă foarte curat, deoarece este în mod (atrag atenția asupra componenței sale intervalice, a poziției optime în care este expus și a înlănțuirii cu acordul următor), oboiul, pe rând cu fagotul, readuc în discurs tema secundară, care, pentru a se încheia, are nevoie să se liniștească.

Ex. 72



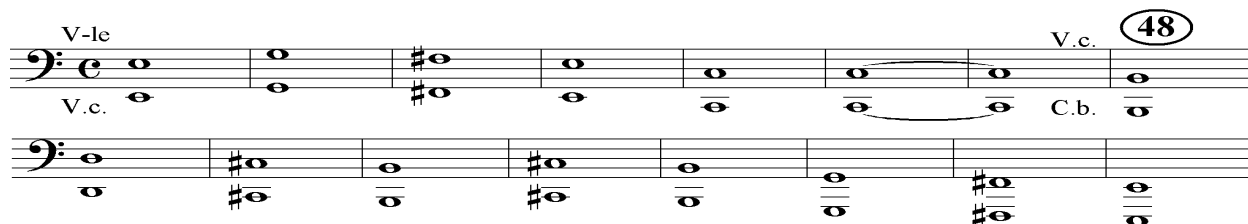
Cu valori tot mai mari: la început cornul cu doimi (reperul 47, măsurile 2-4)

Ex. 73



apoi violele și violoncelele cu note întregi (reperul 47, măsurile 5-10) o calmează, coborând-o în registrul grav al violoncelor și contrabasurilor (reperul 48):

Ex. 74



²⁴⁵ *Ibidem*.

Valorile ritmice mari (note întregi legate) transformă imaginea muzicală a *Soarelui* din una energetică și manifestă, în una statică și epică, iar registrul subgrav al orchestrei conferă acestui epos multă profunzime și suflu simfonic.

Dar deja a început un alt episod – *concertul în luncă*. În acest moment sunt suprapuse două funcții diferite ale formei muzicale: 1) repriza temei *Soarelui*, care are funcție de încheiere și 2) expozeul concertului păsărilor – funcție introductivă, formând împreună o structură de grad superior.

6. CONCERTUL PĂȘĂRILOR

„Freamătul codrului” s-a liniștit odată cu figurația melodico-armonică, predispunând astfel „cântătoarele” la un concert păsăresc. Cele mai indicate în acest scop sunt, desigur, aerofonele din lemn. După introducerea făcută de flautul I și piculină (reperul 46), își fac apariția: *Cucul* – clarinetul I; *Pitpalacul* – oboiul I; *Pupăza* – flautul III; *Ciocănitoarea* – cutiuța din lemn ș. a. (reperele 47-49). Ele intervin pe rând, ca într-un travaliu polifonic, iar onomatopeele lor sunt doar „podoabe” ale acestui discurs simfonic (încă), ce se ține pe tema *Soarelui* în scădere. Talgerul suspendat, acționat cu peria, și marimba vin cu acele sunete oarecum bizare din sonorul ambiental, ce completează asemenea scene rustice, petrecute în natură. În acest panteism muzical, piculina are un cuvânt esențial de spus – ea valorifică *Ciocârlia* populară într-un travaliu ce-i depășește limitele diatonice, aducând și o notă suficientă de caracter românesc. Astfel, în reperele 47-48 sunt figurate melodic 2 tetracorduri doriene în relație de secundă mică:

Ex. 75

Fl. Picc.

pentru ca în reperul 49 să fie figurate 2 tetracorduri cromatice:

Ex. 76

Fl. Picc.

7. RECITALUL CIOCÂRLIEI

Toate „zburătoarele” nominalizate mai sus (care știu doar „un singur cântec”) amuțesc atunci când în discurs intră *Păsărea măiastră a dimineții*, cu repertoriul ei ales și atât de variat (reperele 51-57). Recitalul ei va fi „înramat” într-o liniște totală și fascinantă. El este însoțit de sunetele diafane ale harpei, care se sting treptat, formând o „perdea fumurie”, poetică, asemănătoare cu cea a consistenței aerului curat al munților de mare înălțime.²⁴⁶ Mediul modal al harpei, cu formulele gen *țiitură*, circumscrie cât se poate de sugestiv spațiul **românesc** unde se produce evenimentul, în timp ce vibrafonul, cu timbrul său celest, simbolizează cerul, care este **al tuturor**. Și tot spațiul imens dintre cer și pământ se umple cu miracolul săvârșit de cea care odinioară și-a prefăcut sufletul în cântec.

Păsările nu cântă niciodată fără sens: ca unii oameni, care câteodată o fac, în cel mai bun caz, doar din rațiuni teoretic-speculative. Ele cântă numai în perioada procreării, mărturisindu-și dragostea ori/și marcându-și spațiul habitațional; prin urmare, cântecul ține de însăși condiția lor existențială, aceasta încadrându-se în normalitate. Un auz fin va distinge cât lirism, bucurie, sentiment – dar și neliniște, tânguire, chiar durere transpare din cântecul păsărilor. Aceste date semantice constituie esența mesajului pe care autorul l-a urmărit ca intenționalitate în cadența viorii; descriptivismul muzical reprezintă doar aspectul de suprafață, aparențele. În acest sens, *recitalul Ciocârliei* este de un lirism intens, nedisimulat, având aceeași putere emoțională ca urletul (câinelui) din poemul *Miorița*, care a putut semnifica ceea ce numai el ar fi fost în stare să facă: un tragism de o mare tensionare, trăit și exprimat firesc și totodată fără nimic ridicol.

În arta profesioniștilor tradiției orale românești, *Ciocârlia* este piesa de rezistență pe care o includ în repertoriu numai marii lăutari. Pentru ei *Ciocârlia* reprezintă culmea măiestriei, așa cum este *Ciacona* de Bach ori *Capriciile* de Paganini pentru violoniștii de factură academică, de exemplu. În cazul profesioniștilor menționați, cadența cu ciripiturile este momentul central; ea permite fiecăruia să-și manifeste fantezia și măiestria, fiind de un rafinament intonațional ce depășește chiar sistemul cromatic. Scriu despre aceste lucruri, deoarece ele se regăsesc și în universul sonor al *Dacofoniei Nr. 2*.

Trebuie să menționez că în realitate cântecul ciocârliei nu este atât de divers; aş spune chiar că e destul de modest. Cel din cadența viorii este un cântec păsăresc generalizat, de sinteză. Unele motive, ca să le numesc așa, convențional, le-am preluat din repertoriul profesioniștilor tradiției orale românești; pe altele le-am auzit direct de la

²⁴⁶ În Caucazul Armeniei, la casa de creație din Diligean, unde am început lucrul asupra *Dacofoniei Nr. 2*, am urmărit în repetate rânduri acest fenomen, imaginându-mi că tot așa o fi fiind și în Carpați, pe care nu-i văzusem niciodată.

„sursă” (păsările din mediul ambiant), iar parte din ele sunt compuse – mă refer la aspectul intonațional, la articulații, trăsături de arcuș, procedee de emisie a sunetului etc. De asemenea, distribuirea lor în forma muzicală este realizată conform aceluiași principii de **inventabilitate** și **repetabilitate**, pe care se bazează organizarea temporală a muzicii, în general. Atâta doar că aici, între aceste două principii este alt raport: principiul inventabilității prevalează asupra repetabilității, deoarece ne aflăm într-un moment avansat al formei unde procesul de derulare a evenimentelor trebuie să fie mai precipitat.

Toată cadența viorii ține de lirismul și erosul muzical, însă în acest cadru semantic, fiecare motiv are profilul său emoțional, marcat de calitatea emoției și de gradul de intensitate a acesteia, fiind individualizat prin elemente semantice (chiar) infinitezimale. În acest sens, insist asupra faptului că *recitalul Ciocârliei* ține mai mult de expresivitatea muzicii, decât de descriptivismul ei – oricât ar părea de straniu.

Dar să analizăm fenomenologia sonorului muzical, singura în drept să o confirme ori să o infirme.

În reperul 51 vioara preia travaliul tematic de la piculină și îl strămută din sistemul intonațional cromatic în cel infracromatic, cu noi resurse expresive, expunând motivul **a**.

Ex. 77

Uno violino solo

8^{va} -

(51) **a** Glissando

p Glissando molto lento e continuo simile; tremolo soave e eguale

(8^{va})

(52) **b**

c Glissando

(8^{va})

(53) **d**

ppp

e *p*

(8^{va})

f

g

p

mp gliss. leggiero

(8^{va})

Glissando

h

p

54

pp

Glissando

gliss. leggero

f1

p

mp 3

55

(8^{va})

Glissando

j

Gliss.

Gliss.

Gliss.

d1

pp elegante

poco

(8^{va})

k

l

k

con dolore gliss. soave simile

(8^{va})

l1

34

pp

Glissando

m

Glissando

mf

ricochet brillante

56

(8^{va})

Glissando

c1

Glissando

n

Gliss.

Gliss.

k1

mp

mf

ricochet brillante

gliss. soave

(8^{va})

o

p

q

r 3

sf sub p simile con dolore acuto

sf sub p simile Sul D locodolente lugubre

Sul E

57

(8^{va})

4

3

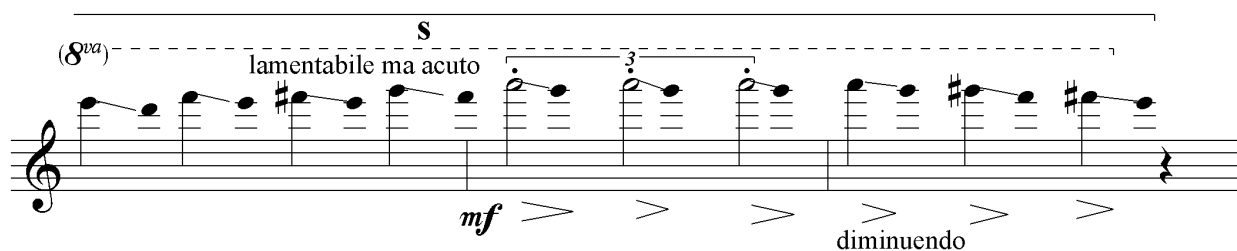
3

4

3

pp simile crescendo

gliss. minime lamentabile



Ea tremolează în *glissando*, avansând către un registru deosebit de înalt.²⁴⁷ În această zonă supraacută pe tastiera viorii nu se intră fără a avea motive cu totul speciale, aici ele fiind de ordin semantic: „Hristosul pășăresc”²⁴⁸ se înalță la cer²⁴⁹ să cucerească „biruitor, fără fier”²⁵⁰, doar prin cântecul său de o gingășie și o puritate ce se pot produce numai în acest registru. *Glissando*-ul este atât de lent și *tremolo*-ul atât de mărunț, încât reușesc să se producă o multitudine de microtonii încărcate de sensibilitate, creând astfel senzația unei stări de „imponderabilitate intonațională” și, respectiv, a unui lirism de excepție. (Având și semnificația **înălțării**, acest motiv nu se va mai repeta.)

Motivul **b** (reperul 52, măsurile 1-2) se menține în aceeași atmosferă vibrantă de *tremolo soave e eguale*, fiind dezvoltat la rândul său de motivul **c**, care, în *glissando* descendent, este oarecum mai nostalgic. Ambele motive – **b** și **c** – conțin intonația coborâtore prin apogiatură, ce amintește etosul dureros, atât de explicit, al secundelor descendente din muzica europeană cultă, motivul **c** amplificând acest sentiment și prin *glissando*.

Motivul **d** (reperul 53, măsurile 1-2) realizează o modulație către motivul **e**. Intervalul de sextă ascendentă din motivul **e**, precum și cel de cvartă descendentă din motivul **f**, reprezintă intonația primară, modificată, a temei *Ciocârliei*. Această creștere intonațională și diminuare ritmică este tot un indiciu al procesualității temporale, al dramaturgiei ritmico-intonaționale și, în ultimă instanță, al simfonismului ca metodă de gândire. În plus, motivele **a**, **b**, **c**, **d** au început cu intonații similare, acest fapt relevând și el prezența unui proces transformațional consecvent, adică simfonic.

Motivul **g** sintetizează intonațiile ascendente și cele descendente, adăugând și un *glissando* lejer, elegant.

Motivul **h** pare a fi reluarea lui **c**, însă apogiatura ascendentă și, în special, intonația activă cu care se încheie prin *glisare*, îi conferă o acuitate emoțională deosebită, individualizându-l semantic.

²⁴⁷ Acest registru este atât de înalt, încât nici supraacut nu mai poate fi numit. Poate de aceea violoniștii îl numesc ironic : «Зона вечного канифоля» («Zona sacăzului veșnic»).

²⁴⁸ Lucian Blaga – *În marea trecere*, Editura Minerva, București, 1972, p. 182.

²⁴⁹ Cine a urmărit vreodată cum cântă ciocârlia în amiezile de vară, a observat că ea se ridică deasupra lanurilor (pe linie verticală, nu oblică), oprindu-se la o mare altitudine, unde, parcă răstignită pe bolta cerului, în totală uitare de sine, își dăruiește „cântecul său nepereche”. Un trecător care m-a observat odată, urmărind acest miracol mi-a zis: „Ce micuță e, dar ce **putere!**” (m-a impresionat că nu a spus „... dar ce frumos cântă!”). Cred că același lucru se poate spune și despre **muzică**: ce putere! E un mare privilegiu să poți crede în ea, având argumente.

²⁵⁰ Lucian Blaga – *În marea trecere*, loc. cit.

Motivul **i** – trilul cu cvarte în *glissando* (reperul 54, măsurile 2-4) – este încărcat de microtonii și, respectiv, de sensibilitate, având aceeași intonație activă și emoțională; el asigură continuitatea discursului. Lui îi urmează o repetare la distanță a motivului **e** (**e1**), iar permutarea la secundă descendentă (de pe *si* pe *la diez*) îi conferă un spor de gingășie, dezvoltându-l.

În reperul 55, măsurile 4-7, apare un motiv cu inversia lui (**l** și **k**). Originalul (**l**) este pe cvartsextacordul lui *Do* major, iar inversia (**k**) – pe sextacordul lui *Mi* major: o relație tonală de terță mare, plină de lumină, căldură și afecțiune. Motivul de pe cvartsextacordul lui *Do* major este mai masculin, deoarece conține intervalele de sextă mare, terță mare și cvartă perfectă, fiind ca o chemare, iar cel de pe sextacordul lui *Mi* major este mai feminin, întrucât conține sexta mică și terță mică, fiind ca un răspuns. Aceste două motive par a fi un dialog de dragoste între două păsări-pereche. Asemenea inversii vor mai fi operate și asupra altor ciripituri, reprezentând un procedeu componistic, de gândire muzicală, caracteristic mai mult pentru *muzica artificialis* (reamintesc = „creată conform anumitor principii și reguli”). Așa, de exemplu, motivul **n** (reperul 56, măsura 1) reprezintă inversia lui **m** (reperul 55, măsurile 10-11), iar motivul **p** (reperul 56, măsura 4) reprezintă inversia lui **o** (același reper, măsura 3).

Motivul **m** (reperul 55, măsurile 10-11), prin *ricochet*-ul arcușului, aduce în discurs o bucurie gingașă, iar motivele **o** și **p** (reperul 56, măsurile 3-4), datorită melismelor și *glissando*-ului fin (la intervale mici), sunt de un lirism intens. Motivul **q** (reperul 56, măsura 5) dezvoltă și aprofundează mesajul lor; în flageolet, pe coarda *re*, el face discursul mai mult impresiv (interiorizat, psihologic), decât expresiv.

Motivul **r** (reperul 57, măsurile 1-2) se menține în aceeași atmosferă interiorizată, iar prin intonațiile sale intenționat „false” aduce un spor de expresivitate și de „efort” pentru învingerea cadrului diatonic din partida celestei. Aici se produce momentul mării discontinuități modale (despre el va fi vorba în capitolul următor).

Ultimul motiv – **s** (reperul 57, măsurile 3-6) – cu *glissando*-urile sale minime, se percepe ca o explozie de lirism fin, cum numai gânguritul porumbeilor poate fi (sau piuitul unui pui nou născut când îl calcă cloșca pe picior), și se pierde într-un *pianissimo* ca o adiere.

Din această analiză se poate observa că în *Dacofonia Nr. 2* ciripiturile poartă o încărcătură semantică lirică prin esență și că medierea prin cântul păsăresc a plasat erosul muzical la altitudinea unui etos pur,²⁵¹ ferind discursul de orice vulgarizare. Această mediere este justificată cu atât mai mult, cu cât nu e vorba de un eros propriu-zis, ci de substratul său metaforic; de exemplu, ca erosul metaforic dintre *Luceafărul* nemuritor și Cătălina, ființă trecătoare.

²⁵¹ Această puritate se datorează în mare măsură registrului acut, și mai ales celui supraacut al viorii, în care sunetul ei este de culoarea seninului imaculat (am remarcat acest lucru și la *Hora Mărțișorului*). În *Recitalul Ciocârliei*, la producerea sunetului participă doar o mică subdiviziune a corzii *mi*, ceea ce face sunetul deosebit de gingaș, însă totalmente lipsit de armonice. Numai efectul de reverberație îl mai poate timbra, aducând totodată și elementul de ecou, atât de necesar și adecvat acestei imagini muzicale.

Pe treapta I – *la* – se formează modul de bază (cromaticul 1, după Gheorghe Ciobanu); pe treapta a II-a – *si* – majorul mixolidian cu treptele a doua și a șasea coborâte (cromaticul 2); pe treapta a III-a – *do* – majorul lidian cu treapta a doua ridicată (cromaticul 3); pe *mi* – minorul armonic. Pe treptele IV și VI – *re* diez și *fa* diez – se formează moduri care au la bază un pentacord micșorat, iar pe treapta a VII-a – *sol* – un mod la baza căruia se află un pentacord mărit. Am pus în paranteze denumirile modurilor propuse de către Gheorghe Ciobanu, bănuind că aceasta ar fi logica numerotării lor. Domnia sa construiește aceste moduri **de la sunetul dat** (toate sunt pe sunetul *sol*), însă dacă le construim **în scară dată** (după modelul sistemului european), ajungem la alte concluzii, și anume:

1. Avem de-a face cu un **sistem modal**, și nu doar cu moduri izolate și autonome – fapt de maximă importanță pentru cultura muzicală românească, deoarece este știut că **modul determină intonaționalul, melodicul și armonicul, reprezentând elementul organizator și formativ definitiv în muzică.**²⁵⁴

2. Prezența **sistemului** în acest ansamblu de moduri este dovada că ele sunt diatonice, și nu cromatice. Secunda mărită, ca intonație, face parte integrantă din **diatonicul** lor, la fel ca și modurile karnatice ori mugamurile ce folosesc chiar aceleași scări²⁵⁵, considerate diatonice în culturile respective (așa este diatonica în muzica acestor popoare – cu secundă mărită²⁵⁶).

Faptul că în muzica românească aceste moduri se întâlnesc cu precădere în arta profesioniștilor tradiției orale, susține o dată în plus, și poate cel mai concludent, analogia pe care am făcut-o de atâtea ori între acest strat al culturii noastre cu *mugamatul* arabo-islamic ori cu *ragasul* indian ca artă a profesioniștilor tradițiilor muzicale orale din arealurile respective.

Problema centrală pe care o ridică modurile în arta sunetelor este cea a **etosului muzical**,²⁵⁷ lucru accentuat în momentele de vârf ale gândirii muzicologice din toate timpurile și spațiile geo-culturale. În acest sens, evaluarea etico-emoțională a modurilor antice grecești, propusă de Aristotel în *Politica* este mai mult decât concludentă. În

²⁵⁴ Tangențial, și Gheorghe Ciobanu presupune existența unui sistem în câteva idei ale studiului său:

1. Când propune gruparea modurilor după locul secunde mărite. (În sistemul dat, secunda mărită apare în fiecare mod pe altă treaptă.)
2. Când constată că unele melodii românești folosesc „cromaticul 1a care ar cadența pe treapta a doua”. (Cu excepția melodiilor bănățene, în acest fenomen nu este vorba despre cadența pe treapta a doua, ci despre modul de pe treapta a doua a sistemului dat.)
3. Din constatarea că în unele melodii românești se întâlnesc „îmbinări ale scărilor 1-a și 2-a”. (Numai prezența sistemului poate facilita asemenea îmbinări de scări naturale, mai ales în melodii din folclor.)

²⁵⁵ Precum constată însuși Gheorghe Ciobanu.

²⁵⁶ „Modurile orientale cu secundă mărită, în esență, sunt la fel de naturale ca toate modurile muzicii populare”. Музыкальная Энциклопедия – *Натуральные лады* (Enciclopedia Muzicală – *Modurile naturale*), *op. cit.*, volumul 3, coloana 910.

²⁵⁷ „Aspectul estetic și cel muzical-teoretic reprezintă două profiluri ale aceleiași noțiuni – modul – și în această unitate aspectul estetic primează”. Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 3, p. 130.

arealul mugamatic, de exemplu, s-a mers mai departe, unele moduri purtând „denumiri metaforice («Rast» – direct, drept, echitabil, «Şur» – dragoste, inspirație)”²⁵⁸. De asemenea, termenul „«Raga» are o mulțime de accepțiuni, dintre care cele mai importante sunt «culoare», «nuanță», «dorință», «pasiune», «năzuință», «dragoste», «tristețe», «suferință», «durere», «invidie», «ură», «aviditate», «ton», «motiv», «cântec»”²⁵⁹.

Faptul că etosul modurilor este problema cea mai dificilă în studiul lor nu înseamnă că muzicologia românească trebuie să o evite. Este imposibil de abordat modalismul românesc în esență și cu concluzii etico-estetice corecte, atât timp cât se ocolește chestiunea fundamentală – cea a etosului – de aceea, este inadmisibil de procedat așa și în continuare. În abordarea acestei probleme trebuie pornit de la realitatea că sistemul modal românesc s-a constituit ca fapt sociocultural **la cererea societății românești**, tot așa cum s-au constituit și alte sisteme similare, în alte spații etno-geografice.

În problema definirii modurilor noastre trebuie să ținem cont de criteriile esențiale: cel de **etos** și cel de **spațiu geo-cultural** – criterii general acceptate în toată lumea. Nu întâmplător modurile antice poartă numele zonelor Greciei (lidianul, de la Lidia; frigianul, de la Frigia etc.) ori unele mugamuri poartă „denumiri de orașe și țări («Baiati-şiraz», «Baiati-isfaghen», «Irak», «Hidjaz» ș.a.)”²⁶⁰. După același criteriu, Iuri Holopov numește modul lido-mixolidian mod „moldovenesc”²⁶¹, cu toate că acesta în Moldova se întâlnește incomparabil mai rar, decât lido-mixolidianul cu treapta a doua ridicată în Oltenia, bunăoară.

Lidianul (simplu) cu treapta a II-a ridicată conține 3 sensibile – pe treptele II, IV, VII – de aceea, melodiile oltenești sunt cele mai dulci (mai sensibile) melodii din folclorul nostru. Tot din cauza numărului mare de sensibile aceste melodii sunt atât de melismate – în sistemul diatonic broderiile sunt întotdeauna mai indicate la semiton decât la un ton, în acest fel fiind mai dulci și mai moi. Cred că melodiile oltenești ori un fenomen precum Maria Lătărețu puteau să apară numai în Oltenia. Anume în temeiul acestei fenomenologii și etos muzical îl putem numi mod (lidian) oltenesc. Din considerente similare, minorul cu treapta a II-a coborâtă poate fi numit mod (frigian) moldovenesc, fiind specific pentru zona Moldovei, iar lidianul simplu poate fi numit bihorean, întâlnindu-se cu precădere în zona Bihorului.

Este adevărat că scările, ca scheme modale abstracte, pot fi întâlnite pretutindeni, însă tot atât de adevărat este și faptul că diferite popoare pun în ele un etos propriu, diferit de al celorlalte. Există un anumit algoritm de folosire a resurselor modurilor, care diferă de la un popor la altul. În acest temei, fiecare popor le poate numi diferit, definindu-le conform etosului pe care îl investește în ele. O confirmă însăși realitatea: moduri cu

²⁵⁸ А. Аббасов (A. Abasov), *op. cit.*, volumul 3, coloana 719.

²⁵⁹ М. Осокин – *Рага* (M. Osokin – articolul *Raga*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), *op. cit.*, volumul 4, coloana 516.

²⁶⁰ А. Аббасов (A. Abbasov) – *op. cit.*, p. 719.

²⁶¹ Юрий Холопов – *Задания по гармонии* (Iuri Holopov – *Teme la armonie*), *op. cit.*, p. 30.

aceeași structură scalară poartă diferite denumiri și diferită încărcătură semantică în *mugamat*, *ragas*, muzica psaltică bizantină, folclorul românesc etc. De aceea, problema modalismului românesc se cuvine abordată în primul rând sub aspectul etosului său muzical, și numai apoi, și sub alte aspecte. În acest sens, muzicologia românească are de achitat o datorie mult prea mare și mult prea veche: de la Pitagora și Aristotel s-au scurs mai mult de două mii de ani, timp în care aici s-a produs multă muzică.

Consider că Iuri Holopov se încadrează în normalitate atunci când califică modul lido-mixolidian drept moldovenesc (adică românesc). Ceea ce n-am să pot înțelege niciodată este, de ce trebuie să cunoaștem adevărul despre cultura noastră „prin călători” (ca să folosesc aici sintagma din titlul unui manual de istorie a românilor), și nu direct, de la cercetătorii din spațiul românesc!? De ce aceștia pun mereu la îndoială contribuția poporului român la edificarea culturii lui?²⁶² De ce trebuie să ne ferim de principiile general acceptate de definire a modurilor muzicii românești? Pentru a nu fi acuzați de naționalism? Nu cred. Această problemă nu are culoare politică. Pot înțelege, desigur, intenția lui Gheorghe Ciobanu de a investiga modurile respective de la sunetul dat și de a demonstra că, în ansamblul lor, ele acoperă întreg totalul cromatic; însă nu le voi putea numi niciodată cromatice²⁶³, și mai ales, cu numere. Aceasta îmi amintește, într-un fel, practicile din lagărele naziste unde deținuții erau lipsiți de identitate, înlocuindu-li-se numele prin cifre, și este regretabil să se producă asemenea analogii; așa ceva trebuie exclus din principiu. Să nu uităm că etimologia cuvântului *mod* înseamnă **rasă**, ceea ce este incompatibil cu asemenea analogii, și că modurile au **identitate de etos**, care este mult prea importantă, pentru a fi redusă la numere, ce nu spun absolut nimic în acest sens. (Ce înseamnă, **în esență**, definirea matematică a modurilor, de care se face atâta caz în muzica și muzicologia modernă? Cred că tot atâta cât și definirea etico-emoțională a ecuațiilor matematice, de exemplu.)

Ideile de mai sus vizează lucruri de principiu, și le-am expus aici nu pentru a aduce critici lui Gheorghe Ciobanu. Studiul domniei sale este unul de referință în domeniu, dar, tocmai pentru că este de referință, nu aș fi vrut să se creadă că l-am ignorat ori să mi se reproșeze că folosesc o terminologie, astăzi depășită. E adevărat că terminologia despre moduri **diatonice**, **naturale**, cu trepte „**ridicate**” și „**coborâte**” nu rezistă, însă neavând posibilitatea unei soluții bune, o alegi pe cea mai puțin rea. Iar acum să reluăm demersul analitic.

În acompaniamentul harpei se produce figurarea melodică a modului dorian cu treapta a patra ridicată, elaborată după modelul țîiturii de țambal, însă, precum se va

²⁶² M-am referit la acest subiect în mai multe rânduri (vezi, de exemplu, capitolul *Arta profesioniștilor tradiției orale românești*).

²⁶³ „Considerarea diatonicului drept temelie, cu referire la muzica poporală, este un nonsens, deoarece în ea totul este cu valoare de temelie”. A. Юсфин – *Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки* (A. Iusfin – articolul *Unele aspecte de studiere a modurilor melodice ale muzicii poporale*), în: *Проблемы лада (Problemele modului)*, Издательство Музыка, Москва, 1972, p. 113.

vedea în continuare, pe baza formulelor de ținută este realizată o gândire și o realitate muzicală nouă, proprie.

Ex. 79

The musical score for Example 79 consists of four systems, each featuring an Arpa (Arpeggiator) and a Vibrafono (Vibraphone) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

- System 1:** The Arpa part begins with a circled measure number 51. It features a melody of eighth notes with triplets, marked *mp*. The Vibrafono part has a single note with a long sustain line, marked *mp* and labeled "lasciar vibrare".
- System 2:** The Arpa part continues with a circled measure number 52. The Vibrafono part has a single note with a long sustain line.
- System 3:** The Arpa part continues with a circled measure number 53. The Vibrafono part has a single note with a long sustain line.
- System 4:** The Arpa part continues with a circled measure number 54. The Vibrafono part has a single note with a long sustain line.

Each system is separated by a double bar line. The Arpa part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the Vibrafono part is written in a single staff (treble clef).

Ar. 54

Vibr.

Ar.

Vibr.

Ar. 55

Vibr.

Ar.

Vibr.

The image displays a musical score for three systems, each featuring an Ar. (Araucaria) and a Vibr. (Vibraphone) part. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

- System 1 (Measures 56-57):** The Ar. part consists of a continuous eighth-note pattern. The Vibr. part has a long, sustained note in measure 56, followed by a melodic line in measure 57. A bracket labeled "Celesta 8^{va}" spans the first half of measure 57.
- System 2 (Measures 57-58):** The Ar. part continues with a similar eighth-note pattern. The Vibr. part has a long, sustained note in measure 57, followed by a melodic line in measure 58. A bracket labeled "Celesta 8^{va}" spans the first half of measure 58.
- System 3 (Measures 58-59):** The Ar. part continues with a similar eighth-note pattern. The Vibr. part has a long, sustained note in measure 58, followed by a melodic line in measure 59. A bracket labeled "Celesta 8^{va}" spans the first half of measure 59.

Measure numbers 56, 57, and 58 are circled. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present in the first system. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs.

Din intenția de a prezenta formula de Țitură ca punct de plecare al acestui acompaniament, în primele măsuri ale reperului 51 este folosit *sol diez* – sensibila, ca atribut obligatoriu pentru formula de Țitură tradițională – și nu *sol becar*, însă în

continuare mediul intonațional al modului dorian cu treapta a patra ridicată va fi respectat cu strictețe.²⁶⁴

Acompaniamentul harpei reprezintă strictamente figurarea modului dat, constituindu-se într-o adevărată zonă modală, „/.../” aceea suprafață muzicală înimetrul căreia este satisfăcută **condiția exclusivității fondului sonor dat** (care, altfel spus, nu admite infiltrația sunetelor străine) /.../”²⁶⁵. Fiecare treaptă este „cucerită” ca în *mugam* ori în *raga*²⁶⁶, ceea ce se vede în mod evident în travaliul mâinii drepte. Dezvoltarea este orientată din grav către acut, simbolizând astfel ascensiunea *Ciocârliei* către *Cer*, *Soare*, *Lumină* și *Adevăr*. Această concepție, nu tehnica *mugamului* ori *raga*-ului, determină aici realitatea muzicală proprie despre care scriam că se deosebește de un simplu acompaniament de țîitură; în folclor asemenea formule de țîitură nu se folosesc.

Deci, urmărind travaliul mâinii drepte din partida harpei, observăm că: în reperul 51 țîitura se produce pe sunetul *la*; în 52 – pe *si*; în 53 – pe *do*; în 54 – pe *re* diez și pe *mi* și, în sfârșit, în reperul 55 – pe *fa* diez și pe *sol*, aici modul consumându-se. Pe parcursul a 38 de măsuri, acest proces consecvent este întrerupt doar de două ori, și în mod intenționat (la sfârșitul reperelor 53 și 55), prin câte un pasaj cu funcție de discontinuitate (negare), pentru ca discursul să nu pară mecanic.

Țîitura, ca funcție orchestrală, nu e altceva decât un caz particular de figurație armonică, iar traseul intonațional analizat în alineatul de mai sus reprezintă doar una din vocile acestui travaliu. Peste formulele gen țîitură ale harpei se suprapune armonia vibrafonului, expusă în devenire. Fiind două instrumente cu sunete scurte, sunetele lor se sting pe rând, „topindu-se” treptat ca niște fulgi de nea, și în asemenea condiții de multivocal, armonia e mai mult un fenomen orizontal decât vertical; o plasmă sonoră fluidă, pe fondul căreia înălțarea *Ciocârliei* se percepe ca o „vâslire” fascinantă, parcă privită cu încetinitorul.

Partida vibrafonului are o funcție cât se poate de explicită semantic: atât timbrul său cosmic, celest, cât și mediul intonațional preponderent de cvarte, fac o trimitere exactă la tema *Soarelui*. Dialogul viorii cu vibrafonul își dorește aici să sugereze cea imagine a *Ciocârliei*, care în amiezile de vară pare prinsă într-un cui pe discul de aur al *Soarelui*, și de acolo, din înalt, își risipește cu generozitate cântecul peste plai.

În acest context **semantic**, travaliul harpei și al vibrafonului nu este altceva decât valorificarea disponibilităților armonice ale modului dat. Pe treptele diatonice ale dorianului cu treapta a patra ridicată se formează două trisonuri minore – pe treptele I,V;

²⁶⁴ În arta profesioniștilor tradiției orale românești, țîiturile au – pe lângă funcția de acompaniament – și o valoare estetică în sine, ce se manifestă prin frumusețea profilului lor melodic, care ajunge de cele mai multe ori chiar până la o anumită autonomie față de mod. Așa, de exemplu, țîitura melodiilor în moduri de stare minoră utilizează treptele a șaptea și a patra ridicate, indiferent de datele modurilor respective, și după același model de gândire, țîitura melodiilor în moduri de stare majoră conține treapta a patra lidiană, chiar dacă melodiile date nu sunt concepute în majorul lidian.

²⁶⁵ Gheorghe Duțică – *Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen*, Editura Artes, Iași, 2003, p. 12.

²⁶⁶ Cucerirea treptelor modului reprezintă o formă generală de mișcare (de gândire) în muzică, dar în *mugam* și în *raga* această modalitate este ridicată la rang de principiu.

două trisonuri majore – pe treptele II, III; două trisonuri micșorate – pe treptele IV, VI și un trison mărit pe treapta a VII-a. Pentru formulele gen țitură, aici sunt utilizate doar trisonurile majore și cele minore, cu sunete adăugate. Având cvinta perfectă, aceste trisonuri conferă discursului echilibrul necesar, pentru ca *recitalul* liric al *Ciocârliei* să se poată desfășura domol și nestânjenit.

În reperul 51 este figurat dorianul cu treapta a patra ridicată (în legătură cu treapta a șaptea, vezi nota de subsol 264 și alineatul corespunzător) și trisonul minor de pe *la*, cu sunetele *sol* diez și *si* adăugate, peste care vibrafonul suprapune două cvarte ce conțin și tonul modal *fa* diez. Astfel, demarează procesul de derulare a treptelor modului²⁶⁷.

În reperul 52 prin formula gen țitură este figurat majorul de pe *si* cu treapta a doua coborâtă, iar vibrafonul figurează trisonul minor de pe *mi*, cu sunetul *fa* diez adăugat, de aceea, aici mediul armonic este bimodal.

În reperul 53, harpa figurează modul lidian și trisonul major de pe *Do*, cu sunetele *si* și *fa* diez adăugate, iar vibrafonul întărește tonul central – *do* – peste care suprapune o septimă mare și două cvarte perfecte.

În primele 4 măsuri ale reperului 54, harpa figurează majorul cu treapta a doua coborâtă și trisonul major de pe *Si*, cu sunetele *do* și *mi* adăugate, peste care vibrafonul suprapune un acord din septime, iar în măsurile 5-8 sunt figurate minorul armonic și trisonul minor de pe *mi*, cu sunetele *re* diez și *fa* diez adăugate, completat de acordul vibrafonului din 4 cvarte în *Do* major lidian. Prin urmare, și aici se formează un mediu armonic bimodal.

În primele 4 măsuri ale reperului 55, harpa figurează din nou majorul cu treapta a doua coborâtă și trisonul major de pe *Si*, cu sunetul *mi* adăugat (trison verticalizat și de către vibrafon), iar în măsurile 5-10 sunt figurate majorul lidian și trisonul major de pe *Do*, cu sunetul *fa* diez adăugat, pe care vibrafonul le completează cu un acord din șase cvarte consecutive suprapuse.

Aici funcția formativă a modului dat se încheie, deoarece realizarea disponibilităților sale se împlinește. Printr-o gândire principială și o expunere consecventă, a fost valorificat întregul potențial armonic al acestui sistem modal, tot materialul sonor fiind extras numai din resursele sale naturale, **diatonice**. Aceasta conferă discursului integritate sistemică și, respectiv, puritate de gândire și de etos muzical. Rămânea de făcut doar o încheiere, pentru a conferi tectonică structurii respective și pentru a nu lăsa modul „deschis”. În acest scop este readusă sfera *la* minorului cu formula de țitură, expusă aici la celestă. Numai timbrul ei celest, care nu are nevoie de comentarii, ar mai fi putut continua ideea ascensiunii *Ciocârliei* până la altitudinea *împărăției Soarelui*. Totodată, în reperele 56-57, în partida celestei se produce și o intensă învingere a cadrului modal existent, o modulație în alt mediu intonațional.

Din analiza de mai sus se impun câteva concluzii, dintre care prima este capitală.

²⁶⁷ Reperul 51 are și funcția de a prezenta toată scara ca „material de construcție” (cum se procedează în *ragas* la începutul piesei). Excepție face sunetului *sol*, care este acordat în *sol* diez.

1. În paralel cu sistemul modurilor grecești, actualmente răspândit pretutindeni, în spațiul românesc mai există un sistem modal autohton, caracteristic în special pentru arta profesioniștilor tradiției orale românești.

2. În baza acestui sistem, în *Dacofonia Nr. 2* este realizată principial o gândire modală esențializată în acompaniamentul harpei din *recitalul Ciocârliei* (reperele 51-57).

3. Ansamblul de date fenomenologice specifice artei profesioniștilor tradiției orale românești se constituie aici într-un etos (caracteristic spațiului) **european-românesc** – non-oriental, non-occidental, non-țigănesc –, chiar în condițiile de identitate cu scările modale mugamice, karnatice, cu ehurile bizantine etc. Aceasta se produce, probabil, deoarece din resursele sonice ale acestor moduri iese ceea ce îți propui să realizezi: în arealul arabo-islamic se fac *mugamuri* și *makamuri*, în biserică se face muzică de tradiție bizantină, în India – *raga* ș. a. m. d.; numai în spațiul cultural românesc e mai complicat de înțeles ce se face.

9. DUETUL LIRIC: CIOCÂRLIA-SOARELE. MARELE ADAGIO

În *Dacofonia Nr. 2* problema concepției muzicale este pusă în mod principal, astfel încât lucrarea pare a fi un roman realizat cu sunete; și aceasta nu pentru că are un subiect literar pe care îl urmează, ci pentru că într-o lucrare muzicală dramaturgia trebuie să corespundă concepției și să o justifice. De aceea, fiecare structură a formei muzicale reprezintă aici o nouă etapă dramaturgică în derularea logosului sonor și, totodată, un rezultat al etapei precedente. Astfel, faza înălțării la cer a *Ciocârliei* trece în mod logic în marele *Adagio*²⁶⁸ – dialogul de dragoste al celor doi protagoniști. (În alt caz, care ar fi fost rostul înălțării?!)

Această parte lentă reprezintă centrul liric al lucrării și este realizată pe baza temei *Soarelui*, care va fi supusă în continuare unui intens proces transformațional-simfonic și va suporta o metamorfoză substanțială pe multiple planuri. Mesajul epic al temei *Soarelui* este trecut din sfera monumentalismului baladesc, din prima apariție a temei, în cel lirico-dramatic, cu o tentă de caracter sublim, înălțător, și această permutare semantică este susținută printr-un întreg ansamblu de date fenomenologice. Faptul dat poate fi relevat cel mai explicit prin următoarele perechi:

Tema <i>Soarelui</i> – reperele 38-46 (48)	<i>Adagio</i>-ul liric – reperele 58-69
<i>Si</i> bemol major	<i>si</i> minor
alămuri	cordofone
omofonie	polifonie
panteism obiectiv	lirism subiectiv
intervale preponderent strânse	multe intervale largi: sexte, septime și octave
plan tonal diatonic	plan tonal ce utilizează pe larg sistemele major-minor și pe cel cromatic

Cele mai indicate pentru lirism sunt, desigur, cordofonele, dintre care partida violoncelor se deosebește prin disponibilități expresive de excepție, de aceea lor le revine funcția de „a da tonul”, deschizând acest *Adagio* lirico-dramatic.

²⁶⁸ L-am numit *Adagio* la figurat, datorită mesajului său liric prin excelență, dar este de fapt un *Andante*.

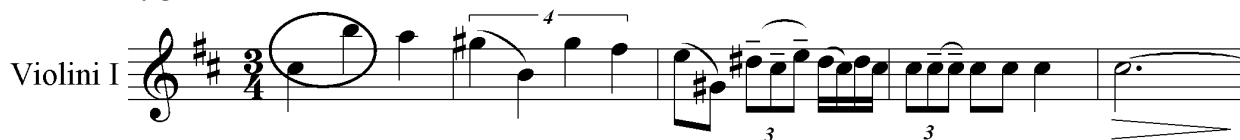
Ex. 80

Caracterul sobru al muzicii se datorează mai multor factori: registrul grav al violoncelor, cvartsextacordul minor (pe treptele lui se formează prima celulă melodică), precum și sexta doriană ascendentă și stoică. Fraza violoncelor culminează pe sunetul *sol* diez – treapta modală doriană – care este subliniată printr-o valoare ritmică mai mare, pentru a-i da importanța corespunzătoare. Acest lucru este susținut și prin dublarea la unison cu violele, ceea ce face sonoritatea deosebit de densă și masivă. Sexta ascendentă este compensată de secunda descendentă – intonația de *adio* – tensionând enunțul violoncelor, care, datorită încărcăturii sale deosebite, trebuie „arcuit și stins” treptat; de aceea el este continuat pe *fa* diez de un *recto-tono*, figurat ritmic. Această figurare ritmică aduce un plus de lirism, subliniat și de trăsătura de arcuș în *portamento*²⁶⁹, iar prin *allargando*-ul ritmic cu care se încheie, conferă plasticitatea necesară unui discurs echilibrat.

Intervalul de sextă din partida violoncelor reprezintă un gest intonațional larg, ce conferă mesajului amploare afectivă, și va avea continuitate în dezvoltarea ce urmează. În reperul 58, măsura 5, contrabasurile îl vor transforma în septimă,

Ex. 81

în reperul 61, viorile prime îl vor dezvolta, repetându-l,

Ex. 82

iar în reperul 62, măsura 3, în partida viorilor secunde, el va crește până la octavă.

²⁶⁹ Ținând de esența lirică a mesajului muzical, această trăsătură de arcuș se va permanentiza, devenind important factor expresiv.

Ex. 83



Această dramaturgie intonațională este și ea mărturia unei procesualități evolutive a materialului și, respectiv, a simfonismului ca gândire – lucruri pe care le-am anticipat (sau le-am remarcat) în capitolele precedente, în special în capitolul 14, *Genul muzical superior românesc* și 19, *Tema Ciocârliei – proces nonrapsodic*.

9.1. ORCHESTRAȚIA

Pe parcursul reperelor 58-61 cordofonele vor intra în discurs pe rând, după principiul de fugă. Mesajul melodic al tematismului este mult mai important decât cel al vocilor contrapunctice, de aceea pe vocile tematice vor fi mereu câte două partide la unison, pentru a le evidenția în mod firesc sub aspect dinamic, de volum, densitate și, în ultimă instanță, sub aspect expresiv.

Două partide de viori la unison pe coarda *sol*, ori o partidă de viori la unison cu violele, ating nivelul de expresivitate al violoncelor. Datorită unor asemenea dublaje, până în reperul 60 tematismul pare a fi expus mereu la violoncele, însă de fiecare dată la altele, ceea ce ține discursul la cotele unui etos ce îmbină lirismul intens și viril al violoncelor cu profunzimea dramatismului nedisimulat al vocilor grave feminine, cărora le corespund violele.

În reperul 61, într-un travaliu de cinci voci, este antrenat întregul cvintet de coarde, motiv pentru care nu mai este posibilă reliefaarea liniilor melodice, prin dublări cu câte două partide cordofone la unison. De aceea, în continuare dublările vor fi făcute cu câte un instrument aerofon din lemn. Astfel, în reperul 62 viorile prime sunt dublate de clarinetul I, viorile secunde – de oboiul I, iar contrabasurile – de fagotul I. Dublarea cordofonelor cu timbruri aerofone diferite individualizează vocile, ceea ce într-un travaliu polifonic este nu numai recomandabil, ci chiar obligatoriu; în plus, sunt dublate numai capetele de temă, pentru a reliefa doar ce este mai caracteristic și esențial.

În principiu, o partidă de viori asimilează un clarinet, însă acesta, la rândul său, conferă viorilor strălucire și volum, făcându-le mai „fluide”. La fel, contrabasurile asimilează un fagot și o partidă de viori – un oboi, dar acestea conferă cordofonelor consistență, făcându-le sonoritatea mai concretă și penetrantă. (În plus, aerofonelor respective le este pusă și indicația: *un poco ma piano che archi.*) Prin asemenea orchestrație sunt soluționate 3 probleme:

1. Este păstrată identitatea timbrală a cordofonelor, atât de adecvată și necesară mesajului lirico-dramatic, sublim, al muzicii.
2. Este diferențiat țesutul muzical prin individualizarea și reliefaarea vocilor cvintetului de coarde.
3. Este dezvoltat discursul muzical în plan orchestral.

Începând cu reperul 65, se va declanșa o mare acumulare orchestrală care are funcția de a pregăti culminația. În ultima măsură a reperului 64 – printr-un pasaj ascendent cu treizecinoimi, dublat de *glissando*-ul harpei – tema își ia avânt către registrul înalt. În această zonă, expunerea în octave îi conferă spațialitate, iar modul

major lidian de pe *Si* bemol aduce sonorități de un senin imaculat. Partidele cordofonelor și aerofonelor din lemn se vor comasa prin dublări la unison și octavă, eliberând funcția armonică cornilor (măsurile 1-4), iar mai apoi – tromboanelor (măsurile 5-7), întrucât cornii vor trece pe melodie. În ultimele două măsuri ale reperului 66, printr-un *crescendo* general și un *glissando* ascendent al harpei, este declanșat întregul *tutti* orchestral ce marchează culminația (reperul 67).

De trei ori toba mare și talgerele vor exploda într-un *big-bang* cu revărsări torențiale de lumină, și de trei ori motivul *Soarelui* se va afirma fără drept la replică într-un *tutti*, mai mult decât generos, de-a dreptul risipitor: pe funcția melodică – toate cordofonele dublate cu aerofonele din lemn; pe imitația în canon – unisonul cornilor, dublați de către trompeta de virtuozitate; pe funcția armonică – „corul” alămurilor grele (trompetele și tromboanele), pe basul robust și consistent al fagoturilor și contrafagotului, dublate de contrabasuri.

Din „argintăria” orchestrei, decorativele – determinate de strălucirea violentă a clopoțeiilor – vor risipi „pulbere de aur” în trei rânduri.

Un *tutti* atât de îndelung pregătit trebuie să fie urmat de un *diminuendo* orchestral plastic, proporționat corespunzător. De aceea, vor părăsi discursul pe rând și în ordinea cuvenită: trompetele (și parțial aerofonele din lemn) – reperul 68, măsura 1; tromboanele (și restul aerofonelor) – reperul 68, măsura 3; cornii și decorativele – reperul 69, măsura 1, rămânând numai cordofonele, pentru a stinge această „lavă” sonoră în flageoletul suav al contrabasurilor – reperul 69, măsura 5.

9.2. POLIFONIA

În *Adagio*-ul de dragoste al celor doi protagoniști, polifonia este factor expresiv, pus în slujba unui discurs liric prin excelență, care putea fi realizat numai printr-un multivocal **multimelodic** unde pot „să cânte” toate vocile. Este o polifonie liberă, pe baza unui material tematic cu caracter dezvoltător, în care există o subordonare clară între vocea principală (cu tema *Soarelui*) și celelalte voci contrapunctice.

Cu toate că în prima parte – reperele 58-61 – vocile intră în discurs după principiul de fugă, nu este aplicată și gândirea polifonică respectivă. Pe parcursul acestei structuri, multivocalul reprezintă o polifonie contrastantă, unde vocea principală se reliefează profitabil pe fondul celorlalte voci, cu caracter mai mult pedalizator.

Începând cu reperul 62, discursul polifonic se dinamizează ca în contrapunctul mobil orizontal, unde intrările vocilor sunt precipitat deplasate spre stânga, începând să contrapuncteze între ele.

Cu începere din reperul 63, multivocalul amintește mai mult polifonia straturilor. Astfel, în reperul dat, vocea principală – viorile prime + clarinetul I – se mișcă contrar altor patru voci – viorile secunde, violele, violoncelele și contrabasurile – la care, în măsura 5, se mai adaugă și imitația viorilor secunde + clarinetul II.

În reperul 64, țesutul este alcătuit din vocea principală – violele + oboiul I; o osie sub forma unui recto-tono – viorile prime; un strat format din patru voci armonice – viorile secunde, violoncelele și contrabasurile, la acestea adăugându-se în măsura 5 și imitația viorilor secunde + clarinetul I.

Începând cu reperul 65, dezvoltarea discursului este orientată către o amplă acumulare orchestrală. Melodia principală este expusă la viorile prime, în octavă cu violele și dublate de flautul I și oboiul II, cărora le contrapunctează vocea liberă a contrabasurilor + fagotul I și un complex trisonic al cornilor. În măsura 4 se mai adaugă imitația viorilor secunde + violoncelele, dublate cu clarinetul I, iar în măsura 5 – și cea a cornului III, stratul trisonic fiind preluat de tromboane.

În reperul 66, melodia principală este expusă la viole + violoncele, dublate la unison cu un corn și în octavă cu două oboaie; *recto-tono* – la viorile I și viorile II, dublate cu clarinetul II și flautul III; linia basului – la contrabasuri și fagoturi; armonia – la tromboane, cărora li se alătură și trompetele în măsura 3.

În reperul 67, toată componența instrumentală este comasată ca „într-un pumn” în numai trei funcții orchestrale: linia melodică, imitația canonică și funcția armonică – pentru ca motivul *Atotputernicului Astru* să se poată afirma în toată plinătatea, și în acest țesut deosebit de frumoși sunt cornii, contrapuși întregului *tutti* orchestral.

9.3. SISTEMUL MODAL (II)

Țesutul episodului dat reprezintă genul de multivocal în care polifonia se îmbină organic cu omofonia, alcătuind un tot armonios, iar factorul ce conferă cadru sistemic și organizare superioară acestei integrități este **modul**. În capitolul 23 am menționat deja că muzica românească se bazează pe două sisteme modale: cel antic grecesc, specific într-o măsură mai mare anonimatului, și cel pe care l-am elucidat în legătură cu țîitura harpei din *recitalul Ciocârliei*, caracteristic mai mult pentru arta profesioniștilor tradiției orale. Deoarece problematica respectivă, în ansamblu, ține de esența acestui studiu, voi elucidă și aici sistemul modal cu valențele sale formative și semantice.

Primele intră în discurs violoncelele (reperul 58 ori ex. 80), cu *si* minor dorian, drept scară de bază. Răspunsul contrabasurilor, în *Si* major mixolidian (reperul 58, măsurile 4-6, ori ex. 81), se oprește pe terța acestui mod – *re* diez –, figurând-o ritmic, pentru a însenina cât mai eficient discursul. Asemenea succedări de minor-major, înnorări-înseninări, dramatism tensionat-lirism imaculat se vor produce mereu în acest *Adagio*, care, deși lirico-dramatic și cu anumite nuanțe de tragism, se vrea totuși mai mult luminos. Drept consecință, asemenea alternări vor duce la depășirea cadrului diatonic al lui *si* minor dorian, ori cu alte cuvinte: modul își va manifesta disponibilitățile expresive și formative nu numai **în scara dată**, ci și **de la sunetul dat** – și în aceasta constă ineditul gândirii modale respective.

În reperul 59, enunțul violelor, ajutate de viorile secunde, este în mediul major mixolidian **de la sunetul *Si*** (atenție, nu în scară; scara de bază este *si* minor dorian!),

Ex. 84

Viole

iar răspunsul violoncelelor, împreună cu viorile secunde (reperul 59, măsurile 6-7), este în mediul modal lidian de la sunetul *Mi*.

Ex. 85

Recto-tono se produce pe *la* diez – tonul modal caracteristic al lui *Mi* lidian (și totodată sensibilă lui *Si* major) –, ceea ce face discursul încărcat de sensibilitate.

În reperul 60, măsura 1, *sol* diezul violelor se menține ca sunet armonic comun; *la* diezul violoncelelor trece în *la* becar, și astfel se ajunge în mediul modal²⁷⁰ lidian al lui *Re*.

În reperul 61, patru partide – viorile secunde, violele, violoncelele și contrabasurile – formează un **strat contrapunctic** din septacorduri paralele, pe treptele diatonice ale *si* minorului dorian. Pe fondul lor, viorile prime coboară liniștit dintr-un registru luminos, cu pași largi de sexte (ex. 82), pentru ca în *do* diez minor eolian (măsura 3) să figureze intonația de secundă descendentă – *re* diez-*do* diez –, intonația de *adio*. În măsura 5, violele cu viorile II vor figura aceeași intonație de secundă descendentă în mediul modal al lui *Re* major lidian – relativă lui *si* minor dorian – cu care se încheie partea întâi a acestui *Adagio*.

Ex. 86

Prin fluidizarea melodică a țesutului și cadențarea vocilor în locuri diferite, expunerea polifonică nivelează linia de demarcație dintre structurile formei, de aceea discursul continuă, trecând **din scara dată** – *Re* major lidian – în modul **de la sunetul dat** – minorul dorian de la *re* diez (reperul 62, măsura 1). Urmează câteva alternări de medii modale minore cu majore: *fa* diez minor – măsura 2, *Fa* diez major mixolidian – măsura 4, *re* diez minor dorian – reperul 63 (măsura 1) și *Re* major lidian – măsura 2.

Efectul de clar-obscur, dramatism-lirism – în această imagine muzicală „cu ochii umezi, dar cu zâmbet în privire” – este amplificat și de planul tonal, în care mediul modal lidian alternează cu cel dorian: *Re* major lidian – reperul 63, măsurile 2-3; *si* minor dorian – măsurile 4-6; *Sol* major lidian – măsura 7; *Sol* major mixolidian – reperul 64, măsurile 2-3; *Fa* major lidian – măsurile 4-5 și *re* minor dorian – măsurile 6-7.

În reperele ce urmează, acest plan tonal-modal va fi continuat simetric (cu linia basului ușor melodizată, care devine astfel o voce contrapunctică cu valoare deosebită): *Si* bemol major lidian – reperul 65, măsurile 1-3; *sol* minor dorian – măsura 4; *Mi* bemol

²⁷⁰ Cred că sintagma *mediu modal* este adecvată, deoarece un țesut polifonizat implică completări cu sunete adăugate, sunete pasagere etc.

major lidian – măsurile 6-7; *re* minor natural – reperul 66, măsurile 1-2 și *Re* bemol major lidian – măsurile 3-4.

În culminație, reperul 67, afirmarea motivului *Soarelui* se produce de trei ori în modul major lidian **de la sunetul dat**: în măsurile 1-2 – de la *Sol* (vezi decorativele), în măsurile 3-4 – de la *Mi* bemol și în măsurile 5-6 – de la *Sol* bemol.

Din analiza de mai sus se poate constata că în episodul liric *Ciocârlia-Soarele* predomină mediile modale lidian și dorian, care țin de esența etosului acestor două imagini muzicale. Alte medii modale se întâlnesc episodic, având mai mult o funcție complementară și de distanțare, ceea ce conferă diversitate discursului muzical. Modurile clasice europene – majorul natural și minorul armonic – sunt evitate din principiu, și prin această gândire modală, principială și consecventă, sunt trasate obiectivele conceptuale punctate și promise în prologul lucrării.

9.4. METRORITMUL, RELATIV LA ESENȚA DOINEI CA GEN

Adagio-ul liric, *Ciocârlia-Soarele*, are multă aderență la genul epic de baladă și în special la cel de doină, cu structura sa metroritmică liberă, de aceea problema metroritmului în această parte a făcut obiectul unor preocupări componistice speciale, ce se cuvin evidențiate într-un capitol aparte.

Doinei nu-i plac „drumurile drepte și asfaltate” ale metroritmului din muzica europeană occidentală; ea se simte în largul ei numai pe „drumurile românești de țară, șerpuite și văluroase”, neconstrânsă de nici un fel de rigori metroritmice. În mediul firesc al oralității sale, bara de măsură reprezintă pentru doină un adevărat impediment, de aceea *senza metrum* este cadrul ei existențial ideal. Însă o asemenea modalitate de scriitură este justificată numai în cazul expunerii solistice, în care protagonistul poate fi urmat *cola parte* de către orchestră ori ansamblu. Așa am procedat în poemul *Miorița*, în *Doinatoriu – opus sacrum dacicum*, în *Dacofonia Nr. 1* și alte lucrări, concepute pentru soliști și diverse componente instrumentale. Rezultatele interpretative au fost, desigur, cele scontate, dar țin să subliniez că asemenea performanțe se pot realiza numai printr-o colaborare specială (obligatorie) între autor și soliști, lucru prin care se produce o „transfuzie” de simțire de la compozitor la interpret. Asemenea lucru nu este posibil și în cazul muzicii polifonice orchestrale, a cărei condiție *sine qua non* este notarea exactă; de aceea în asemenea cazuri mesajul muzical doinit necesită un veșmânt metroritmic lucrat în filigran.

Pe **verticală**, organizarea temporală a ritmului este realizată aici după principiul *punctum contra punctum*, și se manifestă între două ipostaze limită de superpoziționare a vocilor: de la un contrapunct sub formă de pedală total pasivă față de vocea care expune tematismul (reperul 58, măsurile 4-6 – violele cu contrabasurile + violoncelele; reperul 59, măsurile 3-5 – *quasi* pedala violoncelor și măsurile 4-7, pedala contrabasurilor), până la voci contrapunctice imitative, cu valoare ritmicointonațională echivalentă cu cea a vocilor tematice principale (reperul 63, măsurile 5-8 – viorile secunde + clarinetul II contrapuntează cu viorile prime + clarinetul I; reperul 64, măsurile 5-7 – viorile secunde + clarinetul I contrapuntează cu violele + oboiul I; reperul 65, măsurile 4-7 – violoncelele + viorile secunde + clarinetul I contrapuntează cu violele + viorile prime + oboiul II + flautul I etc.).

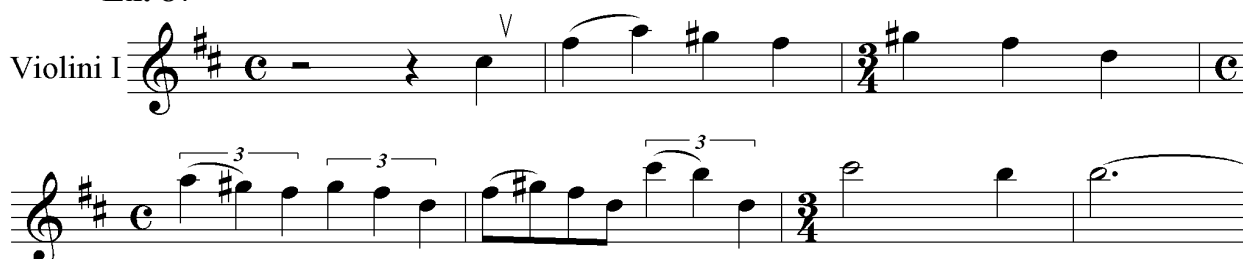
Pe **orizontală**, elaborarea ritmică constă în acele *accelerando*-uri și *allargando*-uri specifice stării de doinire, dar notate exact, pentru care este folosită diviziunea normală și cea excepțională a ritmului. Acest lucru se manifestă atât pe parcursul frazelor, cât și, mai ales, în cadențele lor, prin acele formule de *recto-tono* figurat ritmic, ce întrunesc în egală

măsură datele semantice ale semnalului de corn ciobănesc, declamației recitativului baladesc, dramatismului doinei și chiar ale tragismului bocetului.

Dintre toate elementele lexicului muzical, metrul este factorul cel mai stabil. Prin permanența sa, el determină formula pulsului interior al muzicii, iar împreună cu ritmul – și **formula ritmică de bază** a genului muzical, particularizându-l în genuistica universală. De aceea, schimbarea metrului este un eveniment destul de rar chiar și în acest *Adagio* doinit.

În reperul 63 (ori ex. 87), măsura a doua este de 4/4. În continuare, prin fracționare, primul timp este omis (măsura 3), pentru a dinamiza discursul, și astfel metrul devine ternar. (Din același considerent, primul timp este omis și în reperul 65, măsura 2.)

Ex. 87



Cele două triolete cu pătrimi (măsura 4) se concep ca două măsuri de 3/4 în *accelerando*, și deoarece unul din principiile de bază ale metroritmului este distribuția simetrică, acest lucru se va repeta și în reperul 65.

Ex. 88



Problematica metrului este, desigur, mult mai complexă; aici am evidențiat numai aspectele legate de esența doinei ca gen, precum și pe cele prin care metrul participă la dinamizarea discursului muzical.

10. DOINA. TEMA DESTINULUI

Doina este *adagio*-ul românesc, cultivat prin tradiția muzicală a acestui pământ. Ea reprezintă un gen muzical de mare capacitate semantică, apt să întruchipeze un mesaj cu multă pondere și profunzime.²⁷¹

În reperul 69, violoncelele cu contrabasurile pregătesc atmosfera pentru o astfel de imagine muzicală, coborând discursul în registrul grav al orchestrei. Totul este calculat minuțios, asigurând o trecere plastică și treptată de la un *tutti* deosebit de dens, sonor și luminos până la o rarefiere de numai trei instrumente, într-o liniște „mocnită” și o atmosferă încărcată; astfel, după culminația în *forte* se produce o culminație în *piano*. Aceasta este *Doina* (reperele 70-74). Ea începe ca o muzică meditativă, însă datorită fracționărilor permanente și, respectiv, principiului avansării progresive, reprezintă o meditație **activă**.

Asocierea flautului alto cu vibrafonul reprezintă o combinație timbrală cu adevărat fericită (norocoasă). Ambele instrumente au timbru luminos și rece, însă, amintind sunetul „înțelept” al cavalului, flautul alto este oarecum mai pământesc, în timp ce vibrafonul este un instrument cu un timbru eminamente celest, chiar cosmic. Datorită acestor disponibilități, care le distanțează atât de mult, asocierea lor produce o gestualitate muzicală de largă acoperire semantică, chemată aici să cuprindă necuprinsul – **nemărginirea sufletului românesc; asta și este, de fapt, doina, în tradiția muzicală a românilor.**

Aici ea va „crește” și se va dezvolta ca dintr-un sămbure din motivul muzical al *Destinului* (ex. 23) – acel *alter ego* al *Ciocârliei*, despre care am scris deja în capitolul *Prologul – proiecție a concepției muzicale*. Acolo menționam că datorită simbolului *Ciocârliei*, *Dacofonia Nr. 2* apare drept expresie a autodefinirii artistului, ca personalitate creatoare, dar se vrea a fi și o împlinire a unui destin cultural. Dezvoltarea motivului *Destinului* și constituirea lui în genul de doină reprezintă o concretizare a unuia dintre aspectele acestei împliniri; să ne amintim că în prolog repetările lui sunau doar ca o întrebare insistentă, ca un „*Quo vadis?*” la un început de cale. Dacă acolo tragismul lui avea o formă latentă, potențială, dar cu o mare forță de concentrare, aici el se manifestă activ, și în derulare. Vioara *solo*, într-o polifonie liberă cu flautul alto și vibrafonul,

²⁷¹ Ca prilej de meditație, genul de doină poate acoperi tot spectrul elementului liric în muzica românească. Nu pot înțelege de ce trebuie să scriem *Adagio*-uri sterile, distilate prin filtrul cosmopolitismului occidental (oricât de valoros ar fi acesta), când în tradiția noastră – europeană de altfel! – există un gen muzical atât de original și cu disponibilități atât de mari, precum este *doina*. Același lucru spunea și Giavanșir Guliev despre *mugam* – că nu e cu nimic mai puțin plastic decât genul sonato-simfonic occidental.

completează acest tragism cu cele mai triste formule de cânt păsăresc, urmate de pauze mari și semnificative.

Intonația de secundă de pe fiecare treaptă a scării muzicale, caracteristică sistemului intonațional al bocetului, reprezintă elementul principal pe care se bazează mesajul tragic al *Doinei*. Dar țin să subliniez că este vorba de un tragism discret și fin, fără „țipete”, ceea ce se concretizează atât prin sunetul suav al flautului alto în registrul său grav, cât și printr-un *portamento* aproape continuu în *quasi legato*, care înmoaie atacul sunetului, apropiindu-l mai mult de „fu”, decât de „tu”. Această finețe de atac este caracteristică în special tehnicii de interpretare la nai unde *legato*-ul nu poate fi realizat decât în *portamento*, literalmente „mutând” sunetul de pe un tub pe altul. Datele respective fac trimitere tot la arta profesioniștilor tradiției orale românești, deoarece atât tehnica dificilă a naiului, cât și arta doinirii sunt apanajul profesioniștilor, care, pentru a ridica **doina la nivel de artă**, au nevoie de o simțire muzicală nu numai aleasă, ci și cultivată. După aceste generalități obligatorii, să purcedem la cercetarea mai amănunțită a fenomenologiei muzicale a *Doinei*.

10.1. PRINCIPIUL *DOIULUI* – PRINCIPIU AL REPETABILITĂȚII OPTIME

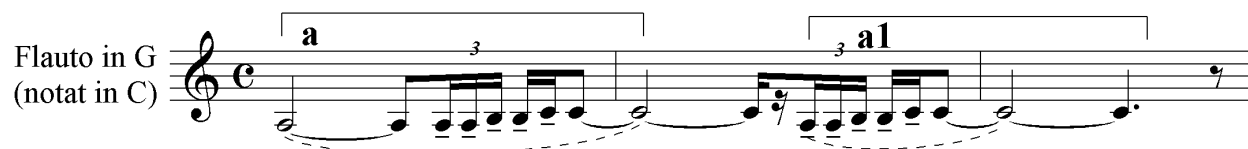
Știind că cititorul român contemporan este deprins cu alt gen de analiză, atrag atenția că îmi voi edifica demersul pe postulatul fundamental că muzica este o artă **intonațională** (nu matematică, geometrică, literală ori altcumva). Prin urmare, atât sensul muzical al *Doinei*, cât și principiile de organizare temporală a discursului ei, pot fi găsite **numai în procesul intonațional**.

Esența mesajului muzical al *Doinei* este concentrată în trăsăturile melodice al flautului alto, care reprezintă un proces de devenire ce trădează principiile unei gândiri muzicale **demonstrative**, gen dovadă logică, unde „argumentul suprem” este intonația de secundă ce domină discursul cu încărcătura ei semantică la care m-am referit deja. Pentru o mai bună înțelegere a fenomenului dat, voi face mereu paralelă între gândirea specific muzicală și unele principii ale gândirii logice generale – acolo unde situația o permite, desigur.

Astfel, în reperul 70, măsura 1, este expus motivul **a** (enunțul *Doinei*), ce demarează prin primele trei sunete – *la-si-do* – ale modului minor dorian, de care este legată imaginea muzicală a *Ciocârliei* (ex. 89). În continuare, din grav spre acut și segment cu segment, va fi valorificat tot modul respectiv, într-un trăsătură melodic asemănător unui proces de „cucerire” a treptelor modului și de învingere a rezistenței materialului, pe care le ridică, implicit, povara tragismului intonațiilor de secundă. Ca și în cazul țîiturii harpei din recitalul *Ciocârliei*, *Doina* se constituie într-o adevărată zonă modală, determinată atât de conținutul intonațional al *la* minorului dorian, cât și de etosul românesc investit în acest mediu modal.

Pentru a părea mai convingător și a-i conferi mai multă pondere, în măsura 2, motivul **a** este repetat – **a1** – (enunțul este confirmat).

Ex. 89



Și acum avem prilejul să lămurim definitiv problema filozofiei procesului de devenire a formei – moment capital în gândirea muzicală.

Am menționat deja că principiul repetabilității este unul din cei doi piloni pe care se bazează această gândire. Trebuie să fie clar pentru oricine că problema nu poate fi pusă

disjunctiv: repetabilitate **ori** nonrepetabilitate (cum s-a încercat uneori). Poate fi numai **și** una, **și** alta; contează doar **ce** și **cât** repetăm – nu întâmplător se spune că talentul înseamnă simțul măsurii. În acest sens, **principiul doiului** – adică **modelul și repetarea lui** – se dovedește a fi un **principiu al repetabilității optime**. La nivel micro, el garantează atât coerența logosului sonor, cât și buna funcționare a formulei de aur – *unitate în diversitate*. Acest principiu este identic cu ceea ce Victor Tuckerman definește drept „legea așteptării perechii” (în limba rusă: закон ожидания пары), deci lege a perechii care se impune a fi repetată sau care urmează să se producă cu necesitate. Fiind unul din principiile fundamentale ale gândirii muzicale a *Dacofoniei Nr. 2*, acțiunea sa formatoare se manifestă pe întreg parcursul logosului ei sonor.

Principiul *doiului* pare să fie universal. Un exemplu antologic de respectare (plus încălcare și restabilire) a lui cu strictețe este *Simfonia a V-a* de Beethoven, considerată model de dezvoltare și de discurs muzical echilibrat, coerent și logic. La fel este gândirea muzicală în simfoniile lui Brahms, care pare că stau integral sub semnul acestui principiu, determinând în mare măsură ceea ce a fost calificat pe drept *înțelepciune brahmsiană*.

Pentru ca repetarea modelului să depășească principiul *doiului*, trebuie să existe cauze speciale, precum ar fi impunerea unui motiv muzical în calitate de idee fixă ori afirmarea lui în culminație, de exemplu; acestea reprezentând, bineînțeles, doar excepții ce confirmă regula.

La nivelul macroformei, principiul *doiului* se manifestă puternic în arta profesioniștilor tradiției orale românești unde conceptul de formă se bazează pe repetarea piesei *da capo al fine*. Procedul dat apare deosebit de justificat, deoarece o lucrare alcătuită din mai multe părți (în conceptul românesc de formă: **strofe**) contrastante, precum este cazul aici, are nevoie de o repetabilitate masivă – singura în stare să-i confere împlinire structurală și tectonică suficientă²⁷². În acest strat de cultură, modelul respectiv de formă se întâlnește în absoluta majoritate a pieselor instrumentale²⁷³, chiar și atunci când între structuri există anumite legături intonaționale. Principiul *doiului* este depășit aici numai în cazurile în care piesa este prea scurtă (alcătuită doar din două părți, de exemplu) și se consumă prea repede.

Igor Stravinski spunea că în compoziția muzicală, **forma înseamnă totul**. În acest sens, principiul *doiului*, ca principiu al repetabilității optime, are o aplicabilitate extrem de largă. În subcapitolul 19.2, *Învingerea pătratului structurilor periodice*, am menționat deja că structurile pătrate se împart la 2 fără rest, relevând și consecințele profund benefice ale acestei împărțiri pentru practica muzicală a compoziției. Tot principiul *doiului* generează și structurile sintactice (reamintesc: succesivitatea, nu simultaneitatea) ce stau la baza ierarhiei formelor muzicale, structuri alcătuite de obicei din câte **două** elemente-perechi: fraza muzicală, alcătuită din două motive ori perioada – din două fraze,

²⁷² Probabil, din aceleași considerente, în *Carmina Burana*, Carl Orff repetă integral și exact prima parte – *O Fortuna* – la sfârșitul lucrării.

²⁷³ Muzica vocală se supune altor legi – determinate de logica și forma textului poetic.

de exemplu. Prin urmare, principiul *doiului*, ca principiu al repetabilității optime, determină în mare măsură filozofia procesului de devenire a formei atât la nivel micro, cât și macro, vizând gândirea muzicală la modul cel mai complex și profund. Reprezentând unul din principiile fundamentale ale gândirii muzicale, el acționează la toate nivelele *Dacofoniei Nr. 2*: macro, micro și mediu. La nivel macro se întâlnește în cazul mai multor structuri ale formei, manifestându-se din rațiuni diferite. De exemplu:

1. Textul literar al naratorului este împărțit în două, fiind distribuit în prolog și în reperele 73-74. Acest lucru trebuia făcut în mod **obligatoriu**, deoarece într-o muzică instrumentală, un text vorbit reprezintă un element cu totul neobișnuit. Reluarea lui pe parcurs îi conferă mai multă legitimitate; altminteri s-ar putea percepe drept corp totalmente străin, întâmplător.
2. Cântul *Ciocârliei* din cadența viorii *solo*, care nu este nici întâmplător, nici puțin, va fi reluat totuși în reperele 70-72, în contrapunct cu *Doina*, și va produce o polifonie de structuri, ceea ce ridică forma la un nivel mai înalt, conferindu-i mai multă plasticitate și expresivitate.
3. După intervenirea altor evenimente muzicale, *Doina* va fi continuată (în sensul cel mai direct al cuvântului) în reperele 86-88, constituindu-se astfel într-o **formă de gradul doi**, despre care voi scrie la momentul oportun.

Operarea acestor reluări are și o justificare comună mai profundă, dictată de **legile formei mari**, ce se poate constitui și împlini numai datorită repetabilității; altminteri lucrarea va apărea drept „lipsită de formă”. Prin urmare, principiul *doiului*, ca principiu al repetabilității optime, are o anumită autonomie față de toate datele muzicii, inclusiv față de conținutul ei.

La nivel micro și mediu în *Dacoфонia Nr. 2* el se manifestă pretutindeni, precum se va vedea și din analiza *Doinei*. Așadar, să reluăm demersul analitic.

După expunerea motivului (enunțului) *Doinei*, în reperul 70, măsura 1, și repetarea (confirmarea) lui, în măsura 2, e firesc să urmeze desfășurarea de mai departe a motivului (argumentarea de rigoare).

Ex. 90

The musical score for Example 90 shows two staves. The top staff is for the Flauto in G (notat in C) and the bottom staff is for the Vibrafono. The flute part begins at measure 70, marked with a circled '70', a quarter note with a flat sign, and a dynamic marking of *mf*. It features a series of sixteenth notes with triplet markings (1 3, 3, 2) and a final measure with a quarter rest. The vibraphone part begins with a dynamic marking of *p* and features a series of eighth notes with a final measure containing a sharp sign. The tempo is marked as 51.

The musical score consists of five systems, each with a Fl. in G staff and a Vibr. staff. The systems are labeled with letters and numbers: b, b1, c, c1, d, d1, and e. The score includes various musical notations such as fingerings (1, 2, 3), slurs, and dynamic markings (sf, p). The Vibr. staff includes measure numbers 4, 6, 9, 12, and 15. The Fl. in G staff includes measure numbers 71 and 72. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are marked with double bar lines and repeat signs.

În acest scop, se produc următoarele evenimente sonore:

- este preluată ultima intonație din motivul a1 (măsurile 4-5), pentru a asigura coerența discursului;
- este constituită celula ritmicointonațională de secundă – *si-do/do-si*;
- celula se repetă după principiul *doiului* și al repetabilității suficiente;

- celula este fracționată – omițând prima șaisprezecime – și transformată în triolet, repetat și acesta conform aceluiași principiu;
- este fracționat și trioletul prin omiterea primei note, fiind modificat ritmic în treizecidoimi, repetate și ele (conform aceluiași principiu);
- procesul se încheie cu o cadență pe treapta a doua – *si*, cucerită printr-un proces consecvent, deosebit de activ sub aspect ritmic și dimensional.

Noi ne-am deprins să asociem rapsodismul cu folclorul, de aceea întreb dacă poate fi numită rapsodică o astfel de gândire muzicală, în care orice motiv, celulă și chiar sunet au funcție **dramaturgică procesuală**. Cred că acest tip de procesualitate muzicală poate fi definit mai adecvat prin noțiunea de **simfonism**.

În continuare, principiul *doiului*, ca principiu al repetabilității optime, se va manifesta atât la nivel mediu (motiv, frază), cât și la nivel micro (celulă, chiar intonație). Astfel, în măsurile 6-7 ale reperului 70, motivul **b** este reluat variat (**b1**), cu toate procesele pe care le-a suportat în micro, în măsurile 4-5. La nivelul motivului, fracționarea e firesc să fie mai amplă (de gradul celulei, nu al sunetului), de aceea este omisă celula cu repetarea ei (opt șaisprezecimi din față). Totodată, în dreapta motivului (în continuare) apare un element nou – cromatismul *re-re bemol* (sunete reale), care, împreună cu *recto-tono* lărgit din cadență, aduce un spor de afectivitate, afirmând discret elementul tragic. Prin fracționare – eliminând elementul „consumat” din stânga motivului și adăugându-l pe cel nou în dreapta lui – se manifestă și **principiul avansării progresive**, despre care am scris deja. El va acționa împreună cu principiul *doiului*, ca repetabilitate optimă, pe tot parcursul *Doinei* (al *Dacofoniei*, în general), reprezentând în acest fel **esența filozofiei dialectice a temporalității muzicale**.

Reperul 71 debutează prin motivul **c**, alcătuit din două celule. Prima celulă este preluată din motivul **a** (enunțul *Doinei*), și are aici funcția de recapitulare, asigurând astfel coerența discursului, iar a doua reprezintă o permutare în acut a acesteia. **Permutarea motivului de pe o treaptă pe alta a modului reprezintă chintesența dezvoltării melodice, ceea ce conferă muzicii dinamism și diversitate expresivă, iar procesului temporal – premise pentru devenirea formei.**

În condițiile semantice ale *Doinei*, în care fiecare treaptă reprezintă un „eveniment”, avansarea pe treapta a V-a – *mi* – este o nouă cucerire, de aceea se cuvine întărită prin repetare, ceea ce se produce în măsurile 3-4 ale reperului 71. Aici procesul de devenire este dinamizat: modelul (trioletele cu optimi) este fracționat chiar la repetarea sa, omițându-se primele trei note din față, celelalte fiind transformate în șaisprezecimi. Formula obținută este fracționată și ea prin omiterea primelor trei note din față, repetându-se numai trioletul cu șaisprezecimi.

În continuare, principiul *doiului*, ca repetabilitate optimă, se manifestă și la un nivel mai înalt, de gradul frazei muzicale: motivele **d + d1**, din reperul 72, reprezintă repetarea ușor variată a motivelor **b + b1**, din reperul 70 – perechi ce pot fi considerate drept fraze muzicale.

În reperul 72, măsura 2, discursul se oprește pe treapta a patra – *re* – care, în calitate de subdominantă, are un caracter înălțător, făcând astfel totalurile de până aici, în procesul intonațional de „cucerire” a treptelor modului. Însă în măsura 4, sentimentul înălțării și avansării se „risipește” prin cele patru treizecimoimi descendente către prima modului – *la*: vor fi „cedate” și treapta a treia (perechea de triolete), și treapta a doua (perechea intonațiilor de secundă din treizecimoimi). Prin aceste cedări, „prăbușiri”, elementul tragic se afirmă și se accentuează.

10.2. SISTEMUL MODAL (III)

În reperul 72, măsura 4, se produce prima cadență în traviul melodic al *Doinei*, formată dintr-un tetracord dorian. Vibrafonul armonizează cadența respectivă, verticalizând sunetele tetracordului dat în poziție largă (măsura 5). În continuare, această gândire tetracordală va duce către constituirea unui sistem armonic, determinat de tetracordurile ce se formează pe treptele modului dorian: pe treapta întâi – tetracord dorian (cu semitonul la mijloc); pe treapta a doua – tetracord frigian (cu semitonul la bază); pe a treia – tetracord lidian (fără semitonuri); pe a patra – tetracord ionian (cu semitonul la vârf) și pe treapta a cincea – încă un tetracord dorian.

Ex. 91

Tetracord dorian

Tetracord ionian

Tetracord lidian

Tetracord frigian

Tetracord dorian

În reperul 73 începe o nouă fază în devenirea *Doinei*, fapt ce aduce importante schimbări în dramaturgia ei: vioara *solo* își încheie discursul, fiind înlocuită de narator, iar *Doina* este transmisă de la flautul alto la nai. Astfel, apare o nouă situație cu trei planuri: textul literar al naratorului, mesajul melodic al naiului și mesajul armonic al vibrafonului; acestea se completează reciproc într-o polifonie de sensuri, de aceea trebuie urmărite (ascultate) în paralel.

În măsura 1 apare și formula intonațională *f*, în care este implicată deja treapta a șasea doriană a lui *la* minor – *fa* diez.

Ex. 92

The musical score for Example 92 is written for Nai and Vibrafono. It consists of five systems of music, each with a double bar line at the beginning and end. The first system (measures 73-74) shows the Nai part with groups f, f1, f2, and f3, and the Vibrafono part with a tempo marking of 50 and 'ma molto rubato'. The second system (measures 75-76) shows the Nai part with groups (f3), g, h, i, and i1, and the Vibrafono part. The third system (measures 77-78) shows the Nai part with groups (i1), f4, and a2, and the Vibrafono part. The fourth system (measures 79-80) shows the Nai part with groups b2, a3, and b3, and the Vibrafono part. The fifth system (measures 81-82) shows the Nai part with groups k, k1, and i2, and the Vibrafono part. The score includes various dynamic markings (f, p, pp, mf, ff, fff), articulations (accents, slurs), and fingerings (1, 2, 3).

Importantă este intonația de terță descendentă – *fa diez-re* – care, în dramaturgia *Doinei*, aduce o minimă creștere intonațională. Noul enunț se va afirma printr-o nouă argumentare (dezvoltare), concretizată prin următoarele evenimente sonore:

- după principiul *doiului*, sunt repetate două grupuri de treizecidoimi și două de triolette, urmate de 4 șaisprezecimi (reperul 73, măsurile 1-2), ultimele

reprezentând modelul (formulei din treizecideoimi) fracționat și augmentat ritmic;

- în măsura 3 sunt preluate șaisprezecimile din măsura a doua, care vor fi repetate și ele (**f2**). Atenție! principiul *doiului* începe să fie încălcat²⁷⁴;
- formula **f2** este și ea repetată și fracționată (**f3**), fiind omise două șaisprezecimi din față;
- omițând și aici patru șaisprezecimi din față, în măsura 4 rămâne doar intervalul de terță (**g**), căruia i se adaugă în continuare intonația de secundă – *re-mi*;
- fracționând și *fa* diezul din față, rămâne numai intonația de secundă – *re-mi* (**h**) – care în măsura 5 va finaliza printr-o cadență melodică, formată din sunetele tetracordului frigian (**i**);
- în măsura 6, vibrafonul armonizează această cadență, verticalizând sunetele tetracordului dat în poziție largă. Prin treapta a doua frigiană „grea” (*do*), elementul tragic se consolidează.

În reperul 74, devenirea *Doinei* continuă, această fază reprezentând totodată și un moment de sinteză (recapitulare) a materialului muzical, prin reluarea unor motive din partea întâi: **a** – măsura 2, **b1** – măsurile 4-5. Aici ineditul îl aduce permutarea evenimentelor sonore în cadrul modului lidian de pe *do*, precum și flageoletul naiului în *fortissimo* (măsura 4), care, fiind într-o totală singurătate, se percepe ca un „țipăt în pustiu”, și totodată ca un comentariu la textul „așa a fost, și va mai fi încă, până când *Cel de Sus* nu va schimba multe din rosturile acestei lumi”. Reperul 74 se încheie cu o cadență formată din sunetele tetracordului lidian²⁷⁵ (**il**), pe care vibrafonul le verticalizează din nou într-un acord în poziție largă. Acest sistem de gândire armonică – tetracordală – este relevant pentru concepția de cultură românească cu entitate organică a *Dacofoniei Nr. 2*, în care modul devine important factor expresiv și formativ.

În reperul 75, intonațiile de secundă ale *Doinei* vor fi rotate pe treptele V, I, și III (stabile) ale lui *do* minor, risipindu-se astfel într-un *adio* pe care îl poate întruchipa atât de sobru numai minorul dorian.

Ex. 93

Uno violoncello solo

²⁷⁴ În reperul 73, principiul *doiului*, ca repetabilitate optimă, este încălcat, și nu o singură dată, fapt care nu este întâmplător, ci profund justificat. Acest principiu se supune aceleiași legi dialectice de negare a negației, și de aceea trebuie încălcat – altminteri gândirea muzicală devine mecanică; ascultătorul ar prinde „mecanismul”, și nu ar mai avea interes pentru evenimentele în derulare.

²⁷⁵ Tetracordul lidian reprezintă un fragment al modului de tonuri. În poemul *Miorița*, modul **de tonuri** a fost folosit ca simbol al morții; datorită absenței semitonurilor, el este artificial și lipsit de căldură.

Această despărțire, neîmplinire, este subliniată și printr-un *recto-tono*, figurat ritmic pe treapta a V-a a modului (măsura 4). În reperele 76-77, aceleași evenimente sonore se vor produce în mediul modal al lui *La* bemol major lidian și, respectiv, *Fa* major lidian.

Ex. 94

Una viola
sola

mf *allargando*

Ex. 95

Uno violino
solo

f *ff*

Rotând intonațiile de secundă pe treptele stabile ale modului, între acestea se produc intervale largi de sextă și septimă, care aduc un spor de larghețe afectivă. Momentul este accentuat și prin expunerea lor în *solo* de către violoncel, iar mai apoi, de către violă și vioară. Aceste instrumente sunt mult mai expresive în *solo* decât în grup, de aceea prezența lor aduce o notă de subiectivism, intens liric. Reperele 75-77 îndeplinesc, de asemenea, și funcția de punte către imaginea muzicală a *Vântului* și confruntarea lui cu *Soarele*, care se va produce în continuare.

11. „JOCURILE” SONORE

În reperele 78-83, tema *Soarelui* va fi dezvoltată în contrapunct cu elementele atematice ale *Vântului*, ultimul încercând de-abia acum să se afirme, intrând în „drepturile sale” depline. În această factură muzicală, simbolul *Vântului* nu este reprezentat de vreo temă (în *Dacofonia Nr. 2*, *Vântul* nici nu are temă muzicală propriu-zisă), ci prin diferite elemente intonaționale ce alcătuiesc un țesut gen figurație melodico-armonică, pe care l-am numit *joc*²⁷⁶ sonor. L-am numit astfel, deoarece el nu se încadrează, ca factură, în nici una din formele consacrate de multivocal – omofonie, polifonie, heterofonie –, având câte ceva din toate. Țin să subliniez însă că imaginea muzicală a *Vântului* nu trebuie confundată cu figurația armonică sau melodică, chiar dacă pe anumite suprafețe suplinește aceste funcții orchestrale. Ea reprezintă un element al facturii muzicale cu profil intonațional, ritmic și armonic propriu (în consecință și cu identitate semantică proprie), a cărei esență constă tocmai în *jocurile* sonore, la care mă voi referi în continuare.

Imaginea muzicală a *Vântului* reprezintă forme generale de mișcare: game, pasaje, triluri și diverse formule ritmico-melodice, adecvate acestui simbol. Elementele respective, atematice, depersonalizate, pe de o parte, împreună cu imaginea consistent tematică a *Soarelui*, pe de alta, alcătuiesc acea dialectică a logosului sonor, atât de necesară unei facturii muzicale împlinite, complexe, și unui discurs superior pus în slujba concepției. Această gândire muzicală a determinat faza dată a *Dacofoniei Nr. 2*, nu descriptivismul *Vântului* (*Vântul* nici nu seamănă a fi descriptiv, deoarece nu a fost conceput ca atare).

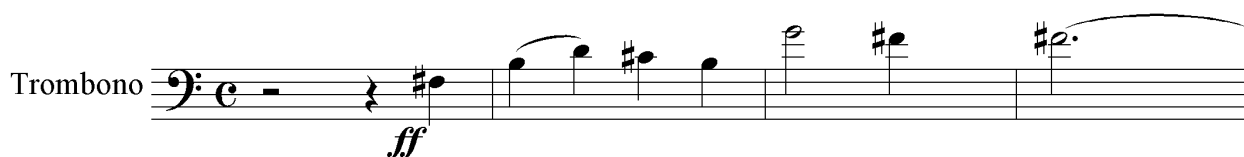
Imaginea muzicală a *Vântului* demarează în măsura 5 a reperului 77, printr-un pasaj ascendent expus de viori; ca o gamă, care finalizează în reperul 78 cu un tril. Pasajul ascendent și trilul – în diferite formule – reprezintă cele două elemente pe care se bazează această imagine. În reperele 79-82, elementele respective vor fi supuse unui proces dezvoltător, constituindu-se într-un țesut sonor tot mai elaborat și complex. Trilul este preluat de la vioara *solo* (ultima măsură a reperului 77), asigurând astfel continuitatea discursului. Atrag atenția că în reperul 78, acest tril este descifrat exact,

²⁷⁶ Termenul „joc”, în accepția dată, aparține profesorului Iuri Alexandrovici Fortunatov. Când muzica era lipsită de factură orchestrală (lucru ce reclamă elaborare specială), domnia sa recomanda „să inițiem un joc”, cum ar fi fondurile sonore din *Petrușca* de Stravinski, care, sub aspectul facturii muzicale, nu sunt un simplu acompaniament armonic, ci reprezintă un țesut foarte elaborat. Asemenea „jocuri” facturale sunt întotdeauna mai bune decât o simplă expunere armonică, iar valoarea lor este cu atât mai mare, cu cât participă mai plener la edificarea sensului muzical, și nu sunt doar un scop în sine.

fiind transformat în intonație de secundă, pentru a putea fi dezvoltat ulterior ca un țesut muzical complex, în care, precum se va vedea, contează **proximarea** celor mai mici detalii, chiar și a celor infinitezimale.

Într-un *tempo* atât de mare, intonația dată (de secundă), expusă masiv de toate viorile și violele în *fortissimo*, aduce un „torent” de afectivitate, deschizând perspectiva unui amplu suflu simfonic pentru tema *Soarelui*. Aceasta este expusă de către trombonul *solo*, care o impune cu mare putere de convingere și, în acest context orchestral (tema *Soarelui*), capătă o tentă tragic-dramatică.

Ex. 96



În continuare, ea va fi preluată de trompete, corni și tromboane, într-un travaliu polifonic din ce în ce mai precipitat și tensionat. Procesul de derulare a evenimentelor este direcționat pe linia dezvoltării în paralel a celor două simboluri muzicale: *Soarele* și *Vântul*. „Încăierarea” acestora va culmina în reperul 82 printr-un *tutti* orchestral, în care „corul” alăturilor aduce în discurs motivul *Destinului* într-o ipostază tragică. El este amplificat până la dimensiuni monumentale, fiind profund transformat intonațional; numai celula de triolete îl mai amintește. În ultima fază (reperul 83), pe fondul unor sonorități apocaliptice ale percuției și într-un adevărat tur de forță cu aceasta, alăturile vor impune totuși simbolul muzical al *Soarelui* (într-un canon de trei voci), așa cum numai ele ar mai putea-o face în asemenea situație.

Itinerarul dramaturgic pe care îl parcurge aici tema *Soarelui*, în alineatul de mai sus este doar punctat, deoarece obiectivul principal al capitolului dat îl constituie *jocurile* sonore, legate de imaginea muzicală a *Vântului*. Primul *joc* de acest fel se produce în reperul 78, măsura 4, unde aerofonele din lemn suprapun două pasaje ascendente *quasi* identice: oboarele cu flautele – gama cromatică, cu sextolete, iar clarinetele – gama de ton-semiton, cu șaisprezecimi (sunt tocmai modurile artificiale prin care în *Dacofonia* Nr. 2 este individualizat *Cel Rău*, ca simbol muzical).

Ex. 97

Avem aici un fenomen clar de poliritmie și polimodalism – lucruri foarte profitabile pentru un demers analitic pur tehnologic și speculativ. Însă acestea sunt doar lucruri de suprafață, și cred că aş văduvi cititorul de esența lor în context, dacă nu aş investiga mai departe – până la sensul muzical – adică până la scopul operării poliritmiei și polimodalismului. În plus, aş minți dacă m-aş opri doar la suprafața acestor fenomene, deoarece nici un auz omenesc nu mai poate distinge poliritmia și polimodalismul într-un *tempo* atât de mare – în medii modale, ritmice și timbrale, ce se confundă prin suprapunere, apărând mai mult ca elemente complementare, decât diferențiate. În schimb, chiar și un auz mai puțin performant va desluși o imagine sonoră concretizată printr-un **pasaj ascendent**, oarecum **vâscos**, în care clarinetele, cu ritmul lor mai „leneș”, întârzie puțin, producând **disonanțe infinitezimale**, motiv din care țesutul devine **greoi** – ca un vehicul de mare gabarit, care parcă derapează, dar se descurcă totuși. (În continuare, datele respective vor fi dezvoltate, aprofundate.) Această fenomenologie muzicală este o mărturie că în *Dacofonia Nr. 2, Cel Rău* este tratat ca **o forță**, dacă nu pe măsura *Atotputernicului*, atunci, cel puțin, ca o realitate demnă de a-i face opoziție. Prin urmare, partea de contribuție a *jocului* în această imagine muzicală este mai importantă chiar decât modalul, intonaționalul și ritmul cu care se operează.

În același scop, este „îngreuiat” și trilul cordofonelor din reperul 79, pe care viorile prime îl expun cu sextolete, iar viorile secunde – cu treizecidoimi, pe fondul violelor cu sunetul *si2*, în *tenuto*.

Ex. 98

The musical score for Example 98 is written for Violini I, Violini II, and Viole. It consists of two systems of staves. The first system shows Violini I and II playing a rapid, ascending scale-like passage with sextolets (groups of six beamed notes), while the Viole part plays a sustained, low note. The second system shows Violini I and II continuing the rapid passage, while the Viole part plays a sustained, low note. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

În asemenea caz factura muzicală nu mai este un rezultat gratuit al colaborării elementelor de lexic; ea se compune în mod special, așa cum altădată compozitorii își

compuneau temele, devenind astfel intenționalitate artistică și semantică, nu numai obiectiv tehnologic.

În reperul 80, *jocul* sonor este alcătuit deja din trei sunete și trei funcții, întrucâtva diferite: viorile secunde cu violele expun pe rând trilul și sunetul ținut, iar viorile prime figurează o celulă melodică ce „fluidizează” țesutul dat. La această acumulare factuală se adaugă și o acumulare orchestrală: cordofonele sunt dublate cu aerofonele din lemn, pentru ca sonoritatea să devină mai încărcată și imaginea muzicală mai masivă.

În primele măsuri ale reperului 81, pasajul ascendent reprezintă deja un *joc* sonor din trei moduri suprapuse: modul cromatic, modul de ton-semiton și modul de tonuri. Această stratificare implică și o poliritmie corespunzătoare din trei elemente ritmice: sextoletele – la flautele I, II; șaisprezecimile – la clarinetele I, II și optimile – la flautul III cu clarinetul III. Printr-o acumulare de densitate și sonanță, se complică și fondul sonor din următoarele măsuri ale reperului 81, acesta fiind constituit deja din patru sunete cromatice suprapuse: *do*, *re* becar, *re* bemol și *mi* bemol, figurate prin diferite formule ritmico-intonationale.

În reperul 82 (măsurile 2 și 4) rămâne numai gama ascendentă, prin care se afirmă elementul activ, volitiv, din imaginea *Vântului*. Aici *jocul* sonor este dezvoltat (în continuare), fiind format dintr-un pasaj ascendent pe treptele diatonice ale lui *Si* bemol major (flautele II, III cu viorile prime), peste care se suprapune modul artificial de secundă mare-terță mică (flautul I, împreună cu jumătate din viorile secunde). În plus, tot acest țesut vâscos, polimodal și poliritmic, este „îngroșat” prin expunerea în cvarte paralele (clarinetele cu violele și a doua jumătate a viorilor secunde), la care se mai adaugă pianul și harpa cu formule pur decorative.

În reperul 83, *jocul* sonor este preluat de percuție, fiind realizat mai mult în plan ritmic. Printr-o asemenea preluare a fost scontată nu numai o dramaturgie orchestrală a *jocului* sonor, ci și o adecvare semantică între disponibilitățile percuției și simbolul muzical al *Celui Rău*, ca forță distructivă. În reperele 119-120, măsurile 5-6, grupul de percuție (cinci percuționiști în *tutti*!) va încerca să „intoneze” și el tema *Ciocârliei*, contrapunându-se grotesc întregii orchestre, ca o putere uriașă, primitivă, datorită caracterului său pur ritmic.

Această antimuzică se va manifesta și în reperul 113, sub forma unui canon al straturilor, în care primul strat – aerofonele din lemn – formează un polimodalism din șase moduri artificiale și o poliritmie din tot atâtea ritmuri suprapuse: flautele I și II expun modul mărit în ritm punctat; flautul III – modul de terță mică, secundă mare, terță mică, în triolette cu pătrimi; oboiul I și II – modul de semiton-semiton-ton, în triolette cu optimi; oboiul III + clarinetul III – modul de tonuri, cu optimi și clarinetul I și II – modul cromatic, cu șaisprezecimi. În măsura a treia vor intra în canon cordofonele, cu al doilea strat similar (aceleași șase elemente modale și ritmice diferite). Peste aceste două straturi se suprapune un al treilea: osia melodică pe sunetul *la* (cele patru măsuri introductive ale *Ciocârliei* populare), expusă în octavă de două trompete și un trombon. Ultimul strat

suprapus (al patrulea) este format din terțe paralele, expus tot octavizat – la trompetele II, III și tromboanele II, III.

Toate elementele respective sunt puse în pagină după principiul polifoniei lineare a secolului al XX-lea – fără a ține cont de sistemul acustic și rezonanța naturală, de valențele consonanței și disonanței, de principiile multivocalului etc. În principiu, aici putea să fie orice, doar să fie cât mai **urât**, deoarece tocmai acesta era scopul artistic.

Vorbind în termenii muzicologiei moderne românești, fenomenul sonor ce rezultă dintr-o atare gândire muzicală este textura, aglomerarea, aproximarea detaliului, efectul de globalitate etc. Însă nici aici nu voi limita demersul analitic numai la aspectul de suprafață a acestor categorii, deoarece atunci când compuneam muzica respectivă nu o făceam de dragul texturilor, aglomerărilor ori a efectului de globalitate, ca scop în sine. Dincolo de toate acestea, obiectivele operării cu sunetele erau **antimelodia**, **antipolifonia**, **antiarmonia**, **antiorchestrația**, **antiacustica** etc. – într-un cuvânt: **antimuzica** și efectul corespunzător, **real**, al acestora – **cacofonia**. În legătură cu folosirea fără discernământ a unor astfel de fenomene sonore mă întreb: dacă acestea sunt frumoase, atunci cum mai poate fi întruchipat urâtul, inesteticul, în muzică? Las cititorului să evalueze singur asemenea fenomene estetice în muzica modernistă a secolului al XX-lea.

12. DOINA. FORMA DE GRADUL DOI

Cele două faze ale *Doinei* – reperele 70-74 și, respectiv, 86-88 – sunt de fapt părți componente ale unei singure structuri arhitectonice, care, atât ca formă și conținut, cât și ca dramaturgie intonațională, reprezintă un proces integru, conceput ca o „formă de gradul doi”. Sintagma îi aparține lui Vladimir Protopopov: „Forma de gradul doi este o formă dispersată. Părțile ei sunt structurate în arcuri, cu episoade contrastante în interior /.../. În același timp, succedarea lor este pe deplin firească”²⁷⁷.

Episodul interpus între părțile *Doinei* este chiar tema *Soarelui*, în contrapunct cu *jocurile* sonore ale *Vântului* (reperetele 78-83), și este încadrat de două punți cu funcție de trecere: prima – de la tema *Doinei* spre episod (reperetele 75-77), și a doua – înapoi la tema *Doinei* (reperetele 84-85).

Factorii ce conferă integritate acestei forme despărțite în două faze sunt:

- tematismul comun pentru toate structurile ei (tematismul, ca material de bază din care se construiește orice formă muzicală);
- sistemul modal de tetracorduri al *la* minorului dorian, drept cadru intonațional unic pentru întreaga construcție sau ca „o suprafață muzicală ținută într-un singur mod”²⁷⁸;
- procesul dezvoltător integru ce străbate toată forma, conferindu-i direcție dramaturgică.

Sub aspectul interrelațiilor tematice, *Doina* este concepută arhitectonic într-o formă tripartită – **ABA1** – în care secțiunea **B** reprezintă o desfășurare încadrată în repetabilitate relativă: versiunea de aur a formulei avansării progresive prin intermediul principiului tripartit.

A	B (începutul)	Episod interpus	B (continuare)	A1
a-a1-b-b1-c-c1-d-d1-e	f-f1-f2-f3-g-h-i-i1-f4-a2-b2-a3-b3-k-k1-i2		f4-f5-i3	a4-b4-m-b5-b6-n-i4-a5-b7-m1-b8-o-o1-o2-n1-p-p1-r
reperetele 70-72	reperetele 73-74	reperetele 75-85	reperul 86	reperetele 87-88

²⁷⁷ Владимир Протопопов – *Вторжение вариации в сонатную форму* (Vladimir Protopopov – *Interferența variațiilor în forma de sonată*), în: revista *Советская Музыка*, 1959, Nr. 11, p. 72.

²⁷⁸ Anatol Vieru – *Cartea modurilor I*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 34.

Deoarece scopul era realizarea genului superior românesc cu dramaturgie intonațională pe suprafețe întinse, secțiunea **B** nu este atât contrastantă, cât dezvoltătoare²⁷⁹. Ea nu aduce un enunț nou, ci mai degrabă – un plus de argumentare a enunțului făcut deja în secțiunea **A**, fapt ce se concretizează prin intonația de secundă împrumutată din **A** și transformată în secțiunea **B** în terță (reperul 73, măsurile 1-3). Această intonație va crește până la intervalul de cvartă (vezi primele două măsuri ale reperului 86).

Reducând la maxim contrastul între secțiunile **A** și **B**, arhitectura *Doinei* devine mai „rotunjită”, iar forma – mai plastică. Astfel, am urmărit adecvarea formei muzicale la exigențele *Doinei* ca gen, la starea de doinare, la subtilitatea și complexitatea mesajului doinit – fenomene care, în muzica românească, sunt adesea de o plasticitate de excepție.

La fel, este redusă cât se poate de mult și funcția reprizei (**A1**); motivul **a**, din reperul 70, este reluat în reperul 87 (**a2**, din măsura 1) doar ca o aluzie la repriză.

Ex. 99

Flauto in G
(notat in C)

Nai

70

87

a

a4

Astfel, *Doina* din *Dacofonia* Nr. 2 devine o meditație activă, marcată de o procesualitate temporală manifestă, pe măsură.

Dintre tetracordurile sistemului modal al *Doinei* (le-am nominalizat în capitolul precedent) au rămas nevalorificate două: tetracordul dorian de pe *mi* și cel ionian de pe *re*. Tocmai acestea stau la baza travaliului melodic al naiului în reperul 86 – începutul fazei secunde a formei: primul, în măsurile 2-3 (sunetul *sol* diez este tratat ca o treaptă mobilă) și al doilea, în măsura 4.

Ex. 100

Nai

Vibrafono

86

87

f4

f5

mp

pp

²⁷⁹ S-ar putea vorbi doar de un ușor contrast derivat.

Nai (f5) 3 i3 3 3 3

Vibr.

Nai (87) 3 a4 3 b4 m b5

Vibr. *mf* 2 3 3 3 3

Nai (b5) 3 b6

Vibr. 3

Nai (b6) n i4 (88) Flauto in G notat in C a5

Vibr. 3

Fl. in G 3 b7 3 m1 3 b8

Vibr. 3

The image displays a musical score for two instruments: Fl. in G (Flute in G) and Vibr. (Vibraphone). The score is organized into two systems, separated by a double bar line. The first system features the Fl. in G staff with a series of notes grouped by a bracket and labeled (b8), 3, 0, 01, 02. The Vibr. staff in the first system shows a triplet of notes. The second system continues the Fl. in G staff with notes labeled n1, p3, 3p1, r3, and the Vibr. staff with a triplet of notes. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, stems, beams, and accidentals.

Astfel, sistemul modal al temei *Destinului (Doina)* este valorificat plenar, dovedindu-se a fi important factor de unificare a acestei forme dispersate, de gradul doi.

Am direcționat demersul în exclusivitate asupra factorilor care unifică structural forma *Doinei*, și nu a celor care o delimitează. Pentru a convinge definitiv că această integritate structurală e un fapt real, și nu o speculație teoretică, e suficient să adaug că *Doina* a fost concepută dintr-o bucată, și cu intenția de a valorifica tot conținutul intonațional și semantic al sistemului de tetracorduri ce se formează pe treptele diatonice ale *la* minorului dorian. Cu asemenea intenții etico-estetice, cred că *Doina* nu s-ar fi încadrat în normalitate arhitectonică, decât printr-o formă împărțită în două. Expusă într-o singură fază, ea s-ar fi perceput ca fiind mult prea masivă și greoaie, poate chiar depășind limitele admisibile ale percepției muzicale. Părțile ei trebuiau distanțate prin interpunerea episodului, pentru a reîmprospăta percepția ascultătorului și a o resensibiliza la mesajul doinit, încărcat de semnificație grea, tragico-dramatică. În acest fel, forma de gradul doi se prezintă nu numai ca o formă de mare capacitate semantică, ci și ca o arhitectonică de mare randament; și în aceasta rezidă aspectul ei valoric în *Dacofonie*.

În concluzie, țin să menționez că acest principiu de formă – în arcuri – face parte organică din sistemul de categorii ale gândirii muzicale cu care se operează în *Dacofonia Nr. 2*:

1. **Principiul doiului** (ca principiu al repetabilității optime) – el acționează la nivelul macrostructurilor, împărțind forma *Doinei* în două faze.

2. Interpunerea episodului între faze – care funcționează ca principiu de distanțare (ca **lege dialectică de negare a negăției**).

3. **Principiul avansării progresive** – el determină procesul de devenire a formei la nivelul microstructurilor (din schema de mai sus se poate observa că fiecare motiv muzical se repetă după principiul *doiului*, mai ales în faza de început).

4. **Principiul dezvoltării consecvente integrale** ce străbate toată forma – el determină caracterul dezvoltător, simfonic (nonexpozițional și **nonrapsodic**) al travaliului tematic.

În această ordine de idei, se poate concluziona că forma de gradul doi a *Doinei* se încadrează în conceptul general de formă ca proces al *Dacofoniei Nr. 2*, fiind în același timp un rezultat firesc al acestei procesualități temporale, care o înscrie în aria simfonismului, și nu a rapsodismului.

În ultimele măsuri ale reperului 88 se produce o cadență deosebită: flautul alto își încheie discursul doinit, pe sunetul *la* (cu care deschidea prologul), pe care vibrafonul îl armonizează cu un poliacord format din trei septacorduri suprapuse, expuse în devenire:

- 1) *a-c1-e1-g1*;
- 2) *fis1-a1-c2-e2*;
- 3) *dis2-fis2-a2-c3*, plus sunetul *h2*.

Aici forma de gradul doi a *Doinei* se încheie, fapt subliniat și de valoarea ritmică deosebit de mare a ultimului sunet din melodie (două note întregi legate). Cele ce urmează reprezintă un moment crucial în dramaturgia *Dacofoniei Nr. 2*, dar aceste evenimente fac obiectul capitolului următor.

13. QUO VADIS MUZICA ROMÂNEASCĂ ?

Faza următoare – *quasi una cadenza* – este alcătuită din două părți: prima cuprinde reperele 89-93, iar a doua – reperele 94-101, fază în care se vor produce importante evenimente dramaturgice și semantice.

Până aici încă nu am operat reluări gen repriză; la nivel micro și mediu principiul *doiului* a reprezentat liantul dramaturgic suficient, pentru a asigura coagularea formei. Însă la nivelul macrostructurii, organizarea temporală a muzicii are nevoie de suporturi constructive cu funcție arhitectonică specială, pe care gândirea muzicală le oferă sub forma unor reluări: tematice, tonale etc.

Prima aluzie la o reluare de acest fel se produce în reperul 88 (ultima măsură) unde violoncelele, cu pedala în flageolet *con sordini*, readuc în discurs începutul *Dacofoniei*. Expunerea pe suprafețe întinse a flageoletului amintește imaginea muzicală a prologului, percepându-se drept repriză a acestuia; nu o repriză tematică ori tonală, desigur, ci una timbrală, și în aceasta constă ineditul ei arhitectonic.

În faza dată se produce suprapunerea a două funcții dramaturgice:

1. Reluarea prologului prin pedala în flageolet a violoncelor (la care m-am referit deja).

2. Pregătirea reprizei propriu-zise, prin readucerea și suprapunerea motivului de triolete al *Ciocârliei* peste pedala prologului, în calitate de temă principală a lucrării.

Prin această dublă reluare, gândirea muzicală se vrea a fi una complexă, iar discursul – unul concentrat și dinamizat, ceea ce sporește valoarea dramaturgică a cadenței.

Prima parte a acestei cadențe este concepută ca o competiție între vioară și pian – două instrumente cu disponibilități tehnice de excepție, care întotdeauna și-au disputat întâietatea în muzică, mai ales în cea concertantă. Totodată, ea se dorește a fi percepută și ca o competiție spontan improvizată, între doi profesioniști ai tradiției orale românești.

Ex. 101

Uno violino solo

Violoncelli

con sord. flageoletto sempre

89

quasi una cadenza

P.f.

V.c.

3 2 3 2

3 3 3 3

Ped. *

P.f.

V.c.

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

P.f.

V-no solo

V-le

90

3 3

pp

P.f.

V-le

Ped. *

Ped. *

Ped. *

P.f. *8^{va}* *5* *flagioleto sempre*

C.b. *8* *pp*

V-le

(91)

V-no solo

C.b.

P.f. *Reo. ** *Reo. ** *Reo. **

C.b.

P.f.

P.f. *f* *sfz* *Leo.*

P.f. *8va* *ma larghetto* *allargando* *Leo.*

V-no solo *♩ = 150* (92) *p*

V.c. *p*

P.f. (93) *a tempo* *mp* *allargando* *Leo. ** *Leo. ** *Leo. ** *Leo. ** *Leo. **

V-no solo *mp*

V.c.

C.b. *pp*

P.f. *Leo. ** *Leo. ** *Leo. **

C.b.

Astfel, în reperul 89, vioara întâi a orchestrei recurge la o „viclenie”: ea propune pentru competiție tema *Ciocârliei*, în varianta cu triolette în *staccato*. (E știut faptul că repetiția sunetului este considerată un procedeu antipianistic ori, cel puțin, dificil, ceea ce dezavantajează pianul chiar din start; și în aceasta constă „vicleșugul” viorii.) Fiind „prins pe picior greșit”, pianul are nevoie de o pauză (măsurile 2-3), însă va soluționa dificultățile respective prin procedee de digitație specială, împrumutate din tehnica de acordeon, practică în arta profesioniștilor tradiției orale românești; prin urmare, ne aflăm din nou în perimetrul estetic al acestui strat de cultură românească.

În reperul următor (90) vioara dezvoltă ideea muzicală anterioară, aruncând ultima optime a fiecărui triolet la octava superioară. Astfel, regina instrumentelor muzicale dorește să demonstreze că și ea poate realiza octave cu repetiția sunetului. Ba chiar și în *staccato*!

Acum pianul intră în discurs fără nici o pauză – și în aceasta constă poanta –, vrând să spună că nu are nevoie de timp de gândire, deoarece procedeul respectiv nu-i pune nici un fel de probleme tehnice (fiind în caracterul său). Pentru a excela totuși prin ceva spectaculos, la sfârșitul reperului 90 el operează un pasaj de mare virtuositate, pe care îl trece de la o mână la alta cu multă nonșalanță.

Și atunci vioara își demonstrează toată eleganța de care este capabilă, sărind de pe o coardă pe alta în *staccato* (reperul 91).

Pianul răspunde prin propria demonstrație de virtuositate, dezvoltând acest motiv pe o mare suprafață a ambitusului său (general!), și finalizează în registrul grav. El se oprește pe *Mi* bemol din contraoctavă unde face o coroană, parcă rămânând în așteptarea următorului subiect al competiției. Însă vioara, înțelegând că pianul se descurcă cu brio, abandonează ideea întrecerii concertante. Și atunci regele instrumentelor muzicale o ia „la bani mărunți”, servindu-i propriul „vicleșug”:

Pe un ton aproape serios, dar nu fără o notă de malițiozitate, el îi propune reginei sale să repete un motiv al *Ciocârliei*, expus în trei octave, cu octava din mijloc lipsă (reperul 92, măsurile 1-2). Desigur, viorii nu-i sunt accesibile intervale atât de largi, prin urmare, dirijorul orchestrei solicită primului violoncel să-și ofere cavalerescul său gest de a susține vioara, dublând-o în octava respectivă. Astfel, două instrumente cordofone îi răspund pianului „cu aceeași monedă”, ba chiar și în flageolet, aducând și o notă de insolit timbral.

Cu bucuria de a se fi descurcat în această competiție, pianul declanșează o ultimă tiradă de triolete cu repetiția sunetului – tocmai procedeul prin care a fost pus la încercare – „dându-și importanță” în registrul său grav și punând capăt astfel disputei concertante. El articulează trioletele cu o rigoare ritmică „de stă ceasul”, și aceasta i-o permite „dicția” deosebită pe care o are datorită timbrului său metalic, precum și procedeele de digitație specială, menționate mai sus.

Cam acestea sunt categoriile, și chiar termenii, în care a fost concepută prima parte a cadenței de pian (unele expresii sunt preluate direct din vocabularul uzual al profesioniștilor tradiției orale românești, și am făcut-o intenționat, pentru a reda cât mai sugestiv nu numai textul, ci și contextul în care sunt folosite). Desigur că nu orice ascultător poate gusta toate dedesubturile și subtilitățile acestui umor și acestui mesaj muzical fără ajutorul muzicologului, însă cred că oricine va conștientiza că în competiția respectivă, tema *Ciocârliei* s-a afirmat în plan concertant, trecând la activul ei importante date dramaturgice și, mai ales, semantice. Iată și fenomenologia (concretica) sonoră în care constă această semantică muzicală:

Specificul *staccato*-ului volant, de a scurta puțin sunetele cântate într-o singură trăsătură de arcuș – în cazul dat primele două optimi ale fiecărui triolet din partida viorii *solo* –, face tema *Ciocârliei* deosebit de lejeră, mlădioasă și elegantă, conferindu-i totodată și un pronunțat caracter concertant (*staccato*-ul volant este o trăsătură de arcuș eminamente concertantă și de virtuozație). În ceea ce privește pianul, ca instrument din grupul decorativelor, el transformă cântecul *Ciocârliei* în adevărate giuvaieruri de mărgăritare, pe care le risipește cu generozitate în răspunsurile sale.

De mare importanță sunt pauzele „elastice” (de dimensiuni diferite), prin care este marcată discontinuitatea discursului muzical. Ele au mai multe funcții dramaturgice și semantice:

1. Să ofere ascultătorului posibilitatea de a conștientiza flageoletul în calitate de repriză a prologului.
2. Să sporească asimetria discursului, așa cum o cere gândirea simfonică autentică și genul muzical superior pe care le-am urmărit ca intenționalitate.
3. Să creeze ascultătorului impresia unei competiții spontane, în care pianul ar avea nevoie de câte o pauză pentru a analiza sugestiile (subiectele) propuse de vioară, spre a le prelua exact și a le dezvolta adecvat.

În reperul 94 se produce o modificare a traseului dramaturgic: apare motivul *Destinului*, ca repriză **tematică** a prologului. Prezența lui aduce un puternic contrast intonațional (tematic) și, respectiv, de semantică muzicală. După divertismentul competiției concertante, discursul se dramatizează prin revenirea la atmosfera încărcată a *Doinei*, al cărei mesaj merge numai pe esențe.

Ex. 102

The musical score for Ex. 102 is divided into five systems, each containing staves for Piano (Pianoforte) and Piano Forte (P.f.).

- System 1:** Piano (Pianoforte) part, measures 94-95. Tempo: 66. Dynamics: *mf*, *meditativo*. Features triplets and a *legato* marking.
- System 2:** Piano Forte (P.f.) part, measures 95-96. Dynamics: *ff*. Features sixteenth-note patterns and a *simile* marking.
- System 3:** Piano (Pianoforte) part, measures 96-97. Dynamics: *mf*, *crescendo*. Features triplets and a *legato* marking.
- System 4:** Piano Forte (P.f.) part, measures 97-98. Dynamics: *ff*, *f*. Features sixteenth-note patterns and a *legato* marking.
- System 5:** Piano Forte (P.f.) part, measures 98-99. Dynamics: *f*, *mp*. Features sixteenth-note patterns and a *legato* marking.

The musical score is written for a piano (P.f.) and consists of five systems of music. The first system shows a piano introduction with a crescendo. The second system includes a section marked 'alargando' followed by a 'ff' section and then 'a tempo'. The third system features a section marked 'f' with '8va' (octave) markings and a 'poco alargando' section. The fourth system includes a section marked 'ff' with 'a tempo' and a section marked 'p' with '8va' markings. The fifth system includes a section marked 'fff' with '8va' markings and a section marked 'p' with '8va' markings. The score also includes measure numbers 97, 98, and 99, and a tempo marking of 86.

Atrag atenția în mod deosebit că motivul *Destinului* se va repeta de șapte ori – repetabilitate ce depășește mult prea mult principiul *doiului*, ca bază a filozofiei formei și normă a temporalității muzicale a *Dacofoniei*. Datorită acestui fapt, motivul respectiv

este investit aici cu o funcție dramaturgică și o încărcătură semantică cu totul speciale. În acest scop, el este reluat mereu de la aceeași înălțime și se oprește mereu în sunetul *do*, ca într-un fundac fără ieșire. Perseverența cu care stăruie în procesul devenirii sale s-ar traduce în limbaj muzicologic printr-o căutare asiduă, ca un „*Quo vadis?*” insistent și de principiu, enunțat încă la începutul *Dacofoniei* (!), de aceea are importanță dramaturgică.

În capitolul *Prologul – proiecție a concepției muzicale* menționam că în *Dacofonia Nr. 2, Ciocârlia* reprezintă simbolul artistului, iar lucrarea se vrea a fi o expresie a autodefinirii acestuia ca personalitate creatoare, dar și o împlinire a unui destin cultural.

Cum se poate produce autodefinirea *Eu*-lui creator pentru un compozitor român? Cum se poate realiza împlinirea destinului cultural românesc? – iată și conținutul concret, sensul acestui „*Quo vadis?*” specific muzical, care-și va afla răspunsul în repriză.

În acest proces de căutare și devenire asiduă, un important rol formativ îi revine armoniei. Fiind expus de șapte ori consecutiv, motivul *Destinului* va fi armonizat de fiecare dată altfel, parcurgând următorul traseu armonic:

- în reperul 94, măsurile 2-3, sunetul *do* este tratat drept cvintă, fiind armonizat cu trisonul lui *Fa* major, care se percepe ca un acord cu identitate lidiană, datorită notei *si* (becar) ce premerge și urmează acordul. În măsura 4, discursul ia forma unui pasaj doinit, și culminează prin motivul de sextolete al *Ciocârliei*. Datorită pedalei pianului, pasajul verticalizează tot modul dorian cu treapta a 4-a ridicată de pe *re*, constituindu-se într-un acord de tip complex;

- în reperul 95, măsurile 2-3, *do* este tratat din nou drept cvintă, fiind armonizat în *fa* minor cu treapta a 2-a adăugată. În măsura 4 se produce al doilea pasaj doinit ce verticalizează un acord complex – de astă dată în mediul modal lidian de pe *Re* bemol;

- în reperul 96, măsurile 1-2, motivul *Destinului* apare diminuat ritmic, parcă precipitând discursul pentru a urgenta răspunsul la întrebarea capitală ce ne frământă aici. Sunetul *do* este tratat drept septimă, fiind armonizat cu septacordul mic major de pe *Re*, cu treapta a 4-a lidiană adăugată. Astfel, acordul dat apare ca o armonie organică pentru a susține motivul *Ciocârliei* din măsura 3. În măsurile următoare (4-7), acest motiv este reelaborat factual, prezentându-se ca o figurație armonică: sunetele *la1-re2-la2* alcătuiesc o osie înconjurată de conturul vocilor extreme, cu care formează câte un acord nou peste fiecare doi timpi. Mersul acestor voci (extreme) este conceput liniar și divergent, deschizând astfel noi spații sonore, pentru a găsi ieșire din fundacul ermetic în care s-a ajuns;

- în reperul 97, sunetul *do* este tratat drept sextă, fiind armonizat cu trisonul lui *Mi* bemol major. În măsurile 2-3, figurarea armonică a motivului *Ciocârliei* se repetă în ritm precipitat de treizecidoimi, dar cu același scop de învingere a cadrului ermetic;

- în primele două măsuri ale reperului 98 sunetul *do* este tratat drept cvartă lidiană, fiind armonizat cu trisonul lui *Sol* bemol major (ulterior septacordul), plus treapta a 4-a adăugată;

- pentru a urgenta deznodământul, în măsura 3 a reperului 98, motivul *Destinului* este scurtat prin fracționare. Datorită augmentării ritmice, el capătă mai multă pondere semantică și un caracter mai decis. Aici sunetul *do* este tratat drept terță, fiind armonizat cu septacordul mare major de pe *La* bemol, cu treapta a 4-a lidiană adăugată;

- ultima dată (a șaptea), motivul *Destinului* apare în reperul 98, măsura 6, fracționat și expus în dublă augmentare ritmică. De-abia aici sunetul *do* este tratat drept primă a acordului, ceea ce creează sentimentul de rezolvare și echilibru.

După atâta tensionare armonică și modală, rezolvarea în prima modului major se percepe ca un „Evrika!” specific muzical. De aceea pianul, „intuind” răspunsul la întrebarea capitală („*Quo vadis?*”), în reperul 99 face un apel către toată orchestra, expunând primul motiv al *Ciocârliei* în *fortississimo*, într-o factură armonică masivă și cu valori ritmice mari (doimi), adică de patru ori augmentat.

Primele care reacționează la apel sunt cordofonele (reperul 100). Ele răspund în *piano*, ca din depărtare, cu același motiv al *Ciocârliei*, pe care îl figurează ritmic prin optimi egale (pulsul *Timpului*). La acest puls palpitant se adaugă în măsura 3 aerofonele din lemn. Ultimele se asociază la discurs alămurile, așa cum se și cuvine într-un *crescendo* orchestral general. Prin disponibilitățile lor dinamice de excepție, alămurile „umflă” acest *crescendo* până la dimensiuni imense, parcă apropiind evenimentul. (Să ne amintim heterocromiile pe care în prolog le realiza cornul în *crescendo/diminuendo*-uri discrete, ca niște apropieri/îndepărtări indecise; este tot un indiciu al simfonismului.)

În reperele 101-102, solistul și orchestra reiau dialogul în formă de chemare și răspuns, intrând în discurs în aceeași ordine și cu același scop: acela de a grăbi deznodământul. Până acolo au mai rămas șase măsuri, care sunt ca o anacruză extinsă (reperul 103), înaintea reprizei. În acest moment, din grav spre acut, se produce o acumulare orchestrală, în care alămurile expun în devenire un poliacord de tip complex și cu o funcție dramaturgică specială (la aspectul lui constructiv m-am referit deja în subcapitolul 20.1, *Factura orchestrală și armonia*).

De pe culmea poliacordului, aerofonele din lemn declanșează primul torent de șaisprezecimi, ce are funcția de a deschide calea către repriză. În măsura 5, poliacordul este permutat cu un semiton mai sus, ceea ce are efectul unui puternic impuls energetic. Cornul își aduce și el contribuția printr-un viguros *glissando* ascendent (măsura 4), care propulsează aerofonele din lemn către limita registrului supraacut al orchestrei. De aici se declanșează a doua avalanșă de șaisprezecimi, și astfel drumul către tema principală în repriză (reperul 104) este deschis.

Printr-o atare dramaturgie muzicală și logos sonor, am intenționat să afirm ideea că drumul de urmat al muzicii clasice/culte românești este în tradiția acestui pământ – nu în tradiția cosmopolită occidentală, nici în cea bizantină orientală, ci în **muzica de filiație ancestrală românească**. Numai aici se poate produce autodefinirea *Eu-lui creator pentru un compozitor român; numai așa se poate realiza împlinirea destinului*

cultural românesc. Acesta este răspunsul la întrebarea „*Quo vadis* muzica românească?”.

14. TOTALURILE DRAMATURGICE

După un proces bazat atât de mult timp pe principiul avansării progresive se impune o reluare mai amplă. Numai astfel tema *Ciocârliei* își poate valida funcția de temă principală într-o concepție muzicală ce vizează destinul artistului, și numai astfel forma *Dacofoniei Nr. 2* se poate împlini sub aspect arhitectonic.

În asemenea momente ale formei, gândirea muzicală operează la nivelul blocurilor structurale mari, nu la cel al microstructurilor, după cum remarcă și Victor Tuckerman: „La nivel macro au loc permutări tonale ale unor straturi muzicale mari (după Asafiev, «expuneri paralele»)". Dar nu trebuie să se creadă că asemenea reluări se operează din considerente de comoditate componistică. Ele sunt obligatorii pentru consolidarea formei muzicale și necesare pentru percepția ascultătorului, care la acest nivel al discursului are nevoie de recapitulări.

Problema ce apare în arta muzicală contemporană față de repriză (de principiul reluării, în general) este ca această structură a formei să depășească convenționalismul unor calapoade arhitectonice formale, și să reprezinte „continuarea dezvoltării”²⁸⁰ mesajului muzical, aprofundând și întregind concepția lucrării.

În cele ce urmează, voi releva acele elemente de gândire și semantică muzicală, respectiv, de înnoire a discursului sonor, pe care le aduce repriza în *Dacofonia Nr. 2*. Totodată, voi preciza și procedeele prin care este soluționată problema macroformei, prin operarea cu blocuri structurale mari. În această ordine de idei, țin să menționez următoarele:

- în reperele 104-106 este reluat traseul melodico-armonic al reperelor 22-24, însă de la altă înălțime și în varianta calitativ nouă de triolete cu apogiaturi, ceea ce conferă tematismului inedit ritmo-intonațional, continuând dezvoltarea.

Ex. 103

Violini I

The image shows a musical score for Violini I. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Violini I' and the bottom staff is labeled '22'. Both staves are in G major (one sharp) and common time (C). The top staff shows measures 104 and 105, and the bottom staff shows measures 22 and 23. The notation includes eighth notes, triplets, and accents. The measures 104 and 22 are circled and marked with a '3' below them, indicating a triplet.

²⁸⁰ Виктор Бобровский (Victor Bobrovski) – op. cit., p.176.

Semimordentul, concretizat aici prin apogiatură, este mai mult decât o simplă broderie; el reprezintă un element semantic ce completează imaginea muzicală a „păsării dimineții”;

- în reperele 107-108 se produce o dinamizare a reperelor 25-26, realizată prin concentrarea dimensiunilor structurale ale acestora și prin modificarea travaliului orchestral;

- o dinamizare mai intensă are loc în reperul 109, care reprezintă comasarea precipitată a reperelor 27-28, prin excluderea motivelor tematice interpușe ale bașilor (fagoturile, tuba și trombonul I, dublați de cornii I-II);

- în reperul 110 este dezvoltat materialul reperelor 29-30, printr-o maximă concentrare și dinamizare a discursului lor;

- procese similare se produc și în reperul 111, în care sunt comasate concentrat reperele 31-32;

- reperul 34 a avut un pregnant caracter dezvoltător, materialul fiind oarecum pulverizat, și din acest motiv – mai greu de reținut. De aceea el este readus în reperul 112; reelaborat orchestral, desigur.

Precum se vede, operarea cu blocurile structurale mari reprezintă într-adevăr continuarea dezvoltării în repriză, însă această dezvoltare ține mai mult de procesul acumulărilor cantitative. Adevăratul proces transformațional – **radical** – al materialului se va produce în faza următoare, prin **marea sinteză a formei**. Reperele 113-115 au funcția de a pregăti acest eveniment dramaturgic important.

Un prim element de sinteză survine deja în reperul 113, prin suprapunerea temei *Ciocârliei* (trompeta I + trombonul I) peste ceea ce am numit antimuzica *Vântului* (poliritmia și polimodalismul aerofonelor din lemn și cordofonelor). În același scop, în reperul 114, măsurile 1-2, se produce un canon între aerofonele din lemn + trompetele și harpa, pe de o parte, și cordofonele grave + fagoturile și pianul, pe de altă parte. Ineditul acestui canon începe în măsura 3 unde vor fi suprapuse două variante diferite ale aceluiași motiv al *Ciocârliei*: 1) varianta din reperul 36, măsurile 5-10, și 2) varianta din reperul 37, măsurile 3-8.

Ex. 104

Violini uniti
+ viole

Rezultatul acestui canon este un multivocal intermediar între polifonie și heterofonie sau, mai exact, o heterofonie în canon. Reprezentând o gândire muzicală de tip mai neobișnuit, faza dată se va repeta și în reperul 115.

După aceste evenimente intervine și **marea sinteză a formei** – reperele 116-118. Aici ea este justificată dramaturgic nu numai de legile imanente ale gândirii muzicale superioare, ci și de concepția lucrării, în care naratorul afirma că *așa a fost, și va mai fi încă...* În acest sens, momentul mării sinteze nu aduce deznodământul *Dacofoniei* ca dramă muzicală, ci dimpotrivă, îi tensionează și mai mult logosul sonor. Pe parcursul a 24 de măsuri, toate temele-simboluri ale *Dacofoniei Nr.2* se vor suprapune într-un țesut muzical polifonic și liniar, alcătuit din șase funcții orchestrale ce se dezvoltă în paralel, parcă în intenția de a se autoafirma fiecare:

1. Tema *Soarelui* – trompetele și tromboanele (în reperul 17 – cornii).
2. Tema *Ciocârliei* – canonul la două voci între flaute + clarinete și viori + oboaie.
3. Pulsul *Timpului* – timpanul.
4. Ritmul *Vântului* – frusta, talgerele și toba mare, dublate de pian, corni și cordofonele grave ce prelungesc armonic ultimul sunet al acestui ritm. Astfel, armonia este a cincea funcție orchestrală, iar pedala contrabasurilor – a șasea. (De fapt, dacă ținem cont de canonul la două voci pe motivul *Ciocârliei*, atunci în aceste șase **funcții** orchestrale sunt șapte **linii**, nu șase.) Efectul estetic-artistic al acestor suprapuneri este unul de globalitate (atenție!) **muzicală**, de aceea, cred, încă inteligibil și analizabil pentru percepția auditivă.

Tema care comportă aici **transformările calitative radical noi** este tema *Soarelui*. Ea apare cu valori ritmice egale, ca un *cantus planus* ce se derulează cu „pași egali”, de nestăvilit, afirmându-se plener în acest vacarm sonor.

Ex. 105

The musical score for Example 105 consists of two systems of staves. The first system, labeled '116' and 'poco marcato', shows the Trombe and Tromboni parts. The second system, labeled '117', shows the Trombe and Corni parts. Both measures feature a triplet of eighth notes. The first system is marked 'fff'.



Afirmarea ei se concretizează și prin expunerea de către întregul set al alăturilor dure: trei tromboane la unison, dublate în octavă de unisonul celor trei trompete.

Atât unisonurile robuste ale fiecărei specii în parte, cât și acea impresie de „gust metalic” ce se produce de la asocierea lor în octavă, fac din combinația dată o forță dinamică unică. Specificul acestor unisonuri, dublate în octavă, constă în faptul că sună mai puternic, chiar dacă peste ele ar fi suprapusă toată orchestra simfonică. Acest paradox are o explicație fizico-acustică: orice instrumente am suprapune peste alăturile dure, doar le diluează acestora consistența, le catifelează asperitatea și le spală luciul. De aceea alăturile singure sunt mai eficiente pentru asemenea situație; în plus, ele penetrează cu ușurință tot țesutul atât de complex al acestui *tutti*.

În reperul 119 suportă transformări calitative și imaginea muzicală a *Ciocârliei*. Toate instrumentele orchestrei simfonice, adunate ca „într-un pumn”, o impun izoritmice, afirmând-o sub mai multe aspecte. Expunerea amplă, pe tot ambitusul orchestral, și augmentarea ritmică îi conferă amploare; nivelul dinamic deosebit, în *fortississimo*, îi conferă multă vigoare, iar disonanța armonică sporită – consistență și tensionare interioară.

Motivul *Ciocârliei* reprezintă aici un țesut muzical polifuncțional:

- melodia cu basul (cordofonele + flautele) formează conturul celor două voci de bază, ce se mișcă divergent/convergent;
- tromboanele I-II + cornii își expun discursul armonic cu septacorduri paralele, urmând direcția liniei basului;
- trei oboaie, dublate cu trei clarinete, formează un complex acordic din trei sunete dispuse în secunde paralele ce imită direcția melodiei;
- trompetele completează spațiul sonor între corni și oboaie: prima și a doua imită direcția melodiei, iar trompeta a treia ține o osie pe *la*1.

În octava a doua, un oboi plus un clarinet sunt egale dinamic cu o trompetă, de aceea duritatea lor, împreună cu cea a alăturilor, conferă discursului multă lumină, densitate și consistență. Trecând la activul ei și aceste date valorice, imaginea muzicală a *Ciocârliei* se afirmă definitiv.

Însă nici un grup orchestral nu se poate compara sub aspect dinamic cu percuția, de aceea replica ei dată orchestrei este pe măsură. Fiind legată de imaginea muzicală a *Vântului*, percuția răspunde printr-un *tutti* al ei, nu doar gălăgios, ci de-a dreptul apocaliptic. Acest *tutti* reprezintă o poliritmie țesută din variantele aceluiași motiv al *Ciocârliei*, deoarece toate motivele *Vântului* sunt depersonalizate, reprezentând forme generale de mișcare. Trei cutiute din lemn, împreună cu trei bongosuri și cu timpanele,

încearcă să intoneze exact motivul *Ciocârliei*, însă eșuează într-o parodie grotescă de o enormă forță primitivă. *Tamburo militare* risipește peste trioletele lor un *tremolo* ca o rafală asurzitoare de șaisprezecimi, iar nota întreagă a *tam-tam*-ului le învăluie cu o tentă tragic-dramatică.

Ex. 106

Acest dialog în „termeni duri” între *Ciocârlie* și *Vânt* se va repeta și în reperul 120 – de la altă înălțime și în alt mediu armonic.

Reperele 121-123 reprezintă o repetare exactă a reperelor 11-13, ceea ce oferă ascultătorului posibilitatea să compare materialul și să constate evoluția lui în timp. Fiind cele mai comode pentru interpretare, ele sunt și cele mai agreabile; cred că e bine ca ascultătorul să plece din sala de concert cu aceste ultime impresii.

Acestea sunt evenimentele fenomenologice, semantice și arhitectonice ce încheie partea esențială a *Dacofoniei Nr. 2*, logosul ei sonor fiind, **în principal**, un fapt consumat.

Reperul 126 îndeplinește funcția de *coda*, cu repetările ei inerente, în care este antrenată întreaga componență orchestrală. Ca o ultimă „trecere în revistă”, motivul **d** al *Ciocârliei* este expus într-un canon de către viori, dublate cu flautele și clarinetele, pe de o parte, și viole, dublate cu oboarele, pe de altă parte.

Patru corni expun armonia de trei voci, cu pauzele de rigoare, pentru a putea întreține un discurs lung în *staccato*. Una din cele trei voci are și valoare melodică; ea trece pe rând în partida fiecărui corn, producând inversări de acorduri. Prin asemenea gândire orchestrală se produce și o micropolifonie în cadrul armoniei, astfel încât și partidele cornilor devin mai interesante pentru interpreți (procedul face parte din aceeași categorie de „jocuri” orchestrale, despre care am scris în capitolul 26).

În acest acompaniament, trei tromboane au funcția de accentuare armonică cu ritmul caracteristic de sârbă, ușor variat, ce conferă discursului caracter românesc.

În sfârșit, tetracordul dorian, ca o voce cu valoare deosebită, susține în calitate de bas toată această construcție sonoră. El nu va mai ajunge să finalizeze pe sunetul *Mi*1, acesta fiind păstrat pentru a suna proaspăt în cadență.

Cadența finală a lucrării se produce în reperele 127-128.

Un proces dezvoltător atât de amplu și intens, în ansamblu, nu putea fi încheiat cu o formulă de cadență simplă. De aceea cadența este extinsă la dimensiunea unei adevărate zone, în care se produc ultimele evenimente dramaturgice, și **cele mai importante**. În acest sens, zona cadenței reprezintă momentul de maximă tensionare a logosului sonor al *Dacofonia Nr. 2*.

În calitate de material intonațional pentru cadență este folosită formula tradițională de încheiere a *Ciocârliei* populare (de altfel nu numai *Ciocârlia* se încheie așa). Formula melodică a cadenței este augmentată ritmic, pentru a conferi cât mai multă pondere și amploare evenimentului. Totodată, ea este ușor modificată intonațional, astfel încât să poată forma cu linia basului un mers liniar de decime mari paralele, ce creează o stare de spirit majoră și tonică. Toată orchestra simfonică intonează acest contur din două voci ale țesutului muzical, marcând timpii metrici accentuați, și numai alămurile dure expun armonia pe contratimp.

În măsura a treia se produce și cadența armonică propriu-zisă, care ia forma unei succesiuni largite de acorduri pe un bas liniar, constituit din tetracordul *La-Sol-Fa-Mi*, și durează patru măsuri.

Aerofonele din lemn suprapun peste cadență pasajul cromatic al *Vântului*, care demarează de la limita superioară a ambitusului piculinei unde sunetul ei este deosebit de strident, și scânteietor; de culoarea fulgerului de pe cer. Pentru prima dată (care este și ultima) traiectoria mișcării pasajului cromatic al *Vântului* este descendentă; întotdeauna a fost ascendentă. Doritorii de statistici pot verifica în acest sens reperele 15, 17, 78, 79, 81, 110, 113, 125. (O singură excepție face reperul 30, în care pasajul cromatic al *Vântului* imită traiectoria ascendent-descendentă a unui val uriaș.)

Procesul intonațional ascendent se asociază – în cele mai dese cazuri – cu înălțarea²⁸¹, iar cel descendent, respectiv, cu coborârea (cred că aici nimeni nu ar afirma că premisele pentru semnificația muzicală pot fi inversate). La acest lucru, pe cât de simplu, pe atât de firesc, se adaugă datele sistemului acustic al instrumentelor muzicale. În baza lor, avansarea spre registrul acut, în principiu, energizează discursul, creând efectul de plinătate a sonorului instrumentelor și, respectiv, o stare de spirit tonifiantă. Dimpotrivă, devansarea spre grav (cu excepția oboaielor și fagoturilor) are drept consecință căderea nivelului de tensionare a sunetului, epuizându-l. Prin aceste premise

²⁸¹ Am mai menționat acest lucru în legătură cu acompaniamentul harpei și celestei din recitalul *Ciocârliei* (reperele 51-57), precum și față de motivul **a** din cadența respectivă a viorii (reperul 51).

psihofiziologice și date acustice, pasajul cromatic din reperul 127 este investit semantic cu prăbușirea și risipirea *Vântului*, ca simbol al *Celui Rău*.

În acest țesut complex, patru corni realizează *glissando*-uri naturale ascendente, impresionante prin vigoarea sonorului lor de-a dreptul „demolator”, ce produce efectul unor puternice mugete de zimbri. Pentru ca sunetul cornilor să nu fie prea feroce, *glissando*-urile lor sunt dublate (înveșmântate) de harpă.

Acordul final intervine de-abia în măsura 7, și este cel mai disonant și tensionat acord din toată partitura *Dacofoniei Nr. 2*. El vine ca o ultimă confirmare a concepției muzicale, în care naratorul menționa că *așa a fost, și va mai fi încă, până când Cel de Sus nu va schimba multe, din rosturile, acestei, lumi*. Printr-o mișcare liniară și o puternică forță centrifugă, toate vocile acestui acord se vor rezolva în ultima măsură a *Dacofoniei*, în sunetul *la*. Este sunetul cu care începea *Dacofonia Nr. 2*.

15. CONCLUZII

„Eu n-aș dori ca de sub pana mea să iasă lucrări simfonice ce nu ar exprima nimic, constând doar din jocuri goale de acorduri, *tempo*-uri și modulații”²⁸² – îi scria Piotr Ilici Ceaikovski lui Serghei Taneev.

Desigur că astăzi acordurile sunt altele, iar de modulații nu se mai folosește nimeni. Însă, în ceea ce privește semnificația muzicală (conținutul), ea este și rămâne aceeași: domeniul central al muzicii, „rostul inițial și ultim”²⁸³ al științei și practicii muzicale. Și totuși, chiar dacă la nivelul semnificației muzicale lucrurile nu se schimbă, nimeni dintre compozitorii moderni și postmoderni nu și-a autoevaluat propria creație în termenii lui Ceaikovski. Nimeni dintre aceștia nu a spus vreodată că el n-ar dori ca muzica lui să nu exprime nimic, reprezentând doar jocuri de „neologisme” muzicale: texturi, *clustere*, efecte de globalitate, calcule matematice etc. Dimpotrivă, moderniștii vorbesc pe marginea creației lor doar despre „neologismele” respective. În această situație, muzicologia modernă și postmodernă nu se putea direcționa și axa, decât pe analize structuraliste și speculative.

În analiza integrală a *Dacofoniei Nr. 2*, **sensul muzical a constituit obiectivul prioritar – domeniul de referință** – iar **lexicul și tehnologia compoziției** au concretizat **modul de realizare** a acestui scop, determinând totodată structura demersului. Pentru ca semnificația muzicală să poată fi tratată științific, a trebuit abordată mai întâi problema datelor obiective ale sensului muzical.

Ideea datelor obiective ale sensului muzical se bazează pe postulatul realist despre **obiectivitatea existenței sistemului fizico-acustic și a calităților elementelor lui, din care reiese că *opus*-ul muzical nu este altceva decât sunet, iar sensul muzical nu înseamnă altceva decât calitățile sunetului**. Altfel spus, **sonorul *opus*-ului reprezintă substanța, iar calitățile sonorului – esența**.

Într-un demers științific de înaltă ținută profesională și cu har muzicologic, relevarea conținutului operei de artă constituie obiectivul prioritar al cercetării, iar în cazuri de excepție, comentariul analitic poate chiar să continue ideile și concepția compozitorului. În acest sens, exegeza asupra *Dacofoniei Nr. 2* reprezintă o completare și o aprofundare a comunicatului ei sonor, prin posibilitățile pe care mi le-a oferit cuvântul muzicologic. Și aici țin să subliniez că referirile asupra elementelor ei de lexic și-au găsit corespondențe în semnificația muzicală, și invers – raționamentele privind semnificația muzicală au fost fondate pe datele obiective ale sonorului ei. Astfel, am urmărit să feresc

²⁸² *Apud* Анатолий Буцкой (Anatoli Buțkoi) – *op. cit.*, p. 38.

²⁸³ Octavian Nemescu – *op. cit.*, p. 9.

demersul atât de tehnicismul sec și steril, cât și de literaturizarea vulgară și neadecvată. În aceasta constă esența analizei integrale ca metodologie; ceea ce se deosebește principial de modelul de analiză în care termenul *semantică* apare drept o noțiune fără nici o acoperire fenomenologică, rătăcit undeva în paginile unui volum întreg de muzicologie tehnicistă și speculativă.

În paginile studiului de față am scris mult despre analiza integrală, ca metodologie promovată de muzicologia răsăriteană, însă voi adăuga în acest final că în practica mea nu am întâlnit nici un studiu analitic asupra vreunei lucrări de genul (și chiar de proporțiile) *Dacofoniei Nr. 2*. Și întrucât aceste date constituie alt univers semantic și altă gândire muzicală, practic nu am avut vreun precedent în demersul analitic.

Un alt obiectiv prioritar al analizelor este gândirea muzicală, care, împreună cu semantica și concepția muzicală, a făcut obiectul de studiu al tuturor capitolelor acestei cercetări. Mă refer, în primul rând, la principiile fundamentale ale procesualității muzicii ca artă temporală, la legile capitale de organizare a logოსului sonor ce alcătuiesc filozofia formei, la simfonism ca metodă de gândire, la principiul de definire a genului muzical în funcție de etosul și conținutul muzicii etc. Toate aceste legi, aplicate într-un mod personal, au finalizat în *Dacofonia Nr. 2* cu o formă ce se derulează într-o continuă devenire, determinată de logica mesajului ei conceptual.

În altă ordine de idei, **fiecare capitol ridică și o problemă specific tehnologică** (structuralistă), ceea ce se vede chiar din cuprins, ca tablă de materii: *armonia, polifonia, orchestrația sau principiul mișcării progresive, principiul repetabilității optime, concertarea ca principiu de gen* ș.a. Am mers, așadar, la mecanismele ce declanșează tehnicile de compoziție, modul de organizare internă a lucrării, și nu am redus discursul la simple constatări pe marginea acestor tehnici. Am făcut acest lucru din intenția de a feri demersul de genul narativ, „povestitor”: atenționez în mod deosebit că elucidarea sensului muzical, drept **scop final** al analizei integrale, nu are nimic comun cu genul respectiv de muzicologie. În plus, am ținut cont de faptul că: „E numită știință acea trudă a minții care vine din **ultimele principii**, dincolo de care altceva nimic nu se mai poate găsi ca parte din ea să mai facă (subl. T. C.)”²⁸⁴.

Principiile menționate în alineatul de mai sus fac obiectul de studiu al unor capitole întregi. Astfel, în capitolul 20 este abordat **principiul avansării progresive**, ce ridică un șir de probleme de primă importanță pentru practica muzicală a compoziției: dezvoltarea motivică (dezvoltarea propriu-zisă), dramaturgia intonațională, coerența logოსului sonor, unitatea în diversitate a discursului etc. În capitolul respectiv este analizat mecanismul de funcționare a acestui principiu, fiind formulată esența mișcării progresive, care reprezintă chintesența sau filozofia dialectică a temporalității muzicale.

Odată cu tema doinei (a *Destinului*), în subcapitolul 25.1 am elucidat **principiul doiului**, ca **principiu al repetabilității optime**. Acest principiu vizează gândirea

²⁸⁴ Leonardo da Vinci – *op. cit.* p. 11.

muzicală la nivel macro, micro și mediu, manifestându-și acțiunea formatoare la modul cel mai profund și complex.

În subcapitolul 19.2 m-am referit la mecanismul constituirii perioadei pătrate (mai larg, a periodicității), și la **principiul pătratului** (mai larg, a cvadraturalității) ca dat obiectiv al muzicii. Am relevat procedeele de învingere a cvadraturii, însă am demonstrat totodată și prioritatea structurilor sintactice pătrate în fața altor structuri, prioritate profund motivată, și benefică pentru practica și știința compoziției.

În prezentul demers, fiecare dintre aceste principii este investigat în legătură cu o anumită fază a formei *Dacofoniei Nr. 2*, însă, ca legi fundamentale ale gândirii muzicale, în ansamblu, ele își manifestă acțiunea formativă pe parcursul întregii lucrări.

Atât în procesul compunerii *Dacofoniei Nr. 2*, cât și în exegeza analitică asupra ei, am evitat operarea cu valori și noțiuni matematice, deoarece „/.../ purtătoare de informație, în sens strict, este opera și nu ordinea care i-a servit drept suport”²⁸⁵. Eu n-aș dori ca despre creația mea muzicală ori despre acest studiu să se poată spune că: „/.../ matematicienii găsesc în ele multe sugestii matematice plasate într-un cadru mai general, complet golite de semnificația muzicală /.../”²⁸⁶. Nu mi-aș dori asemenea lucru nici chiar în calitate de elogiu, pentru că nu vreau să ajung a fi considerat compozitor printre matematicieni ori matematician printre compozitori; așa ceva nu onorează pe nimeni. Subcapitolul 16.2 – *Logica muzicală și logica matematică* – este dedicat în întregime acestei materii.

Modul este unul din elementele cheie, atât pentru practica și știința compoziției, cât și pentru cultura muzicală a unui popor. El determină intonaționalul, melodicul și chiar armonicul, reprezentând astfel elementul organizator și formativ definitoriu în muzică, de aceea i-am acordat o atenție sporită. În investigarea modalului *Dacofoniei Nr. 2* aș evidenția două lucruri principale: 1) modurile sunt abordate sub aspectul **etosului muzical** și 2) este demonstrată existența unui sistem modal autohton, caracteristic, în special, pentru arta profesioniștilor tradiției orale românești (care există alături de sistemul antic grecesc, actualmente răspândit pretutindeni). Un sistem modal de asemenea anvergură reprezintă o valoare inestimabilă. Pe el se poate edifica întreaga cultură muzicală a unui popor, de aceea, putem doar regreta că până acum nu a fost conștientizat și fructificat ca atare (ca sistem!).

Celelalte elemente, precum armonia, polifonia, orchestrația, factura sunt tratate atât sub aspect structuralist, cât și semantic, astfel încât, ele sunt abordate nu numai în capitole speciale, ci și pe parcursul întregului demers.

Toți știu că *Ciocârlia* populară a făcut obiectul preocupărilor componistice ale marelui Enescu. Dincolo de cauzalitatea și contextul în care a fost scrisă (la aceste lucruri m-am referit în capitolul 3 – *Contextul sociocultural basarabean*), *Dacofonia Nr. 2*

²⁸⁵ Ștefan Niculescu – *Un nou „spirit al timpului” în muzică*, în: revista *Muzica*, 1986, Nr. 9, p. 10.

²⁸⁶ Solomon Marcus – *Gândirea intervalică*, în: *Cartea modurilor I* de Anatol Vieru, Editura Muzicală, București, 1980, p. 223.

se deosebește de rapsodia enesciană atât prin concepție, cât și prin gândirea muzicală. Despre aceste diferențe, cititorul poate judeca prin prisma noțiunilor de **rapsodism** și **simfonism**, pe care le-am definit în capitolul 19, *Tema Ciocârliei – proces nonrapsodic*.

Studiul de față este și o reflecție asupra muzicii românești, în general, care la ora actuală se prezintă ca o dramă cu apogeul în perioada postmodernă. Cred că finalul acestei drame începe de la 1989 încoace, de când tot aud spunându-se că: „În România nu se cântă muzică românească”. Singură această frază și realitatea din spatele ei ar fi suficiente pentru a confirma că tot ce am scris aici despre substituirea muzicii românești (începând din viața de zi cu zi – prin pseudo-*manele* și terminând cu activitatea din instituțiile de cultură – prin muzica de filiație cosmopolită), are valoare de adevăr. De fapt, aceasta nu se mai poate numi nici măcar dramă; ea este o adevărată tragedie a muzicii românești, de care se fac vinovați toți acei care o promovează ori o acceptă de secole.

„În România nu se cântă muzică românească” – asemenea slogan nu s-a mai spus niciodată și nicăieri; nici chiar fascismul nu și-a trecut pe linie moartă propria cultură²⁸⁷. A construi astfel strategia repertorială, la scara națională (în instituțiile de cultură), înseamnă, de fapt, a declara moarte civică muzicii românești în propria ei țară; am demonstrat deja că o cultură nepusă în circuit se degradează și moare. De aceea asemenea stare de lucruri nu poate fi calificată decât drept o monstruozitate ce nu se mai încadrează în nici o normalitate și în nici o moralitate.

Am fost acuzat adesea că aș fi dur și categoric. Întreb: Cine trebuie considerat dur? Eu? ... pentru că **evaluatez** realitatea în termenii în care se prezintă(?), ori cei care **comit** și **aplică** această realitate? Conceptul de muzică românească al tezei de față nu este nici dur, nici categoric. Acest concept reprezintă un fenomen din rândul celor despre care se spune că nu se negociază – ceea ce e natural și normal. De exemplu, nimeni nu ar spune că mama lui este doar **puțin** (ori prea mult) *mama*, întrucât l-a născut (i-a dat viață) doar **puțin**; ea este mama, și atât.

Sloganul postmodern: „În România nu se cântă muzică românească”, e atât de absurd și irațional, încât duce doar la gândul că așa ceva **nu poate exista**, deoarece **nu este în natura lucrurilor**; el trebuie ars cu fierul roșu și extirpat din vocabularul limbii române.

În asemenea situații, când nu mai avem criterii de evaluare corectă, e firesc să judecăm lucrurile pornind „de la Dumnezeu în jos”. De aceea m-am gândit că Forța care ne-a creat și ne-a înzestrat cu fire – indiferent că e Dumnezeu ori Natura – în **atotputernicia** Ei, **a putut** să-i facă și pe români împliniți; ori altfel spus, în **veșnicia** Ei, **a avut timp** să pună în tot omul acel **mecanism al supraviețuirii**. Prin urmare, într-o lume normal întocmită nu se poate să existe asemenea atrocități ori indivizi ce își

²⁸⁷ Când fac asemenea afirmație, mă refer la cel mai descreierat om din istoria umanității (cu numele căruia nu risc să compromit aceste pagini), care l-a promovat pe conaționalul său, Richard Wagner – și cred că în acest caz s-a încadrat în normalitate.

neglijează ființa – națională, spirituală, individuală etc. Repet: așa ceva pur și simplu **nu există**; aceasta ar însemna autodesființare, ceea ce este incompatibil cu condiția de normalitate. Existența și evoluția lumii se țin pe principiul biologic fundamental – **instinctul supraviețuirii** – care determină orice individ, orice specie, să ființeze și să se autoedifice în baza datelor firii sale. De aceea am procedat așa și în compoziție, și în muzicologie.

În altă ordine de idei, aș vrea să se știe că prin cercetarea de față nu am intenționat să modific ceva în această realitate (viața mi-a oferit suficiente lecții că nu poate fi modificat nimic). Dimpotrivă, așa să continue – toate să-și urmeze cursul, și cei porniți către „sfârșitul muzicii în sensul european al cuvântului” să ajungă acolo cât mai repede. Nu ironizez; cu cât se va urgenta acest proces, cu atât mai repede va veni ziua când muzica va redeveni ceea ce ar trebui să fie: o activitate umană nu numai utilă, ci și **irezistibil de frumoasă**, capabilă să ne împodobească viața.

La fel, aș vrea să se știe că nu am intenționat să intru în istoria muzicii în calitate de muzicolog; îmi este suficient locul meu de compozitor. Am scris acest studiu, numai pentru că în condițiile actuale, predarea în învățământul artistic universitar (pentru un **compozitor**) e condiționată de obținerea titlului de doctor în **muzicologie**. Și dacă am fost forțat de împrejurări să scriu, nu am mințit, deoarece am scris în primul rând **pentru mine** și pentru acei tineri compozitori, care vor dori să scrie mai mult și mai bine decât am reușit eu.

Logica spune că **tot ce are valoare de realitate, are și valoare de adevăr**. Lucrurile teoretizate în acest studiu sunt **reale**. Prin urmare, ele reprezintă un adevăr **obiectiv**, și nu doar părerea **subiectivă** a semnatarului lor.

BIBLIOGRAFIE

1. АББАСОВ, А. – *Мугам* (Abbasov, A. – articolul *Mugam*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 3.
2. ALEXANDRU, Tiberiu – *Folcloristică, Organologie, Muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978.
3. ARISTOTEL – *Politica*, Editura Antet, Tipografia Oradea, 1996.
4. АСАФЬЕВ, Борис – *Музыкальная форма как процесс* (Asafiev, Boris – *Forma muzicală ca proces*), Издательство Музыка, Ленинградское отделение, 1971.
5. БАРЦОВА, Инна – *Проблема формы в ранних симфониях Густава Малера* (Barsova, Inna – *Problema formei muzicale în simfoniile timpurii ale lui Gustav Mahler*), în: Вопросы музыкальной формы, выпуск 2 (*Probleme de formă muzicală, ediția II*), Издательство Музыка, Москва, 1972.
6. BARTON, D. H. R. – *Sunt un veșnic nemulțumit de mine*, în: *Laureați ai Premiului „Nobel” răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?* Editura Politică, București, 1982.
7. BÂRLEA, Ovidiu – *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
8. BÂRSAN, Ion – *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, Editura Porto-Franco, Galați, 1995.
9. BENTOIU, Pascal – *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984.
10. BENTOIU, Pascal – *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973.
11. БЕРКОВ, В. – *Гармония* (Berkov, V. – articolul *Armonia*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 1.
12. BERNSTEIN, Leonard – *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, București, 1982.
13. BIELTZ, Petre – *Logica*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1994.
14. BLAGA, Lucian – *În marea trecere*, Editura Minerva, București, 1972.
15. BLAGA, Lucian – *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969.
16. БОБРОВСКИЙ, Виктор – *Функциональные основы музыкальной формы* (Bobrovski, Victor – *Principiile funcționale ale formei muzicale*), Издательство Музыка, Москва, 1978.

17. БОБРОВСКИЙ, Виктор – *Анализ музыкальный* (Bobrovski, Victor – *Analiză muzicală*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 1.
18. БОБЫКИНА, И. – (Bobâkina, I.), prefața la *Водские свадебные песни* și *Ижорский эпос* (*Cântece de nuntă din Vodsk* și *Eposul ijorian*) de Velio Tormis, Editura Советский композитор, Москва, 1983.
19. BRĂILOIU, Constantin – *Opere*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, volumul III.
20. BREAZU, George – *Pagini din istoria muzicii românești*, volumul I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1966.
21. БУЦКОЙ, Анатолий – *Структура музыкального произведения* (Buțkoi, Anatoli – *Structura lucrării muzicale*), Государственное Музыкальное Издательство, Ленинград, 1948.
22. ЧЕРЕДНИЧЕНКО, Т. – *Эстетика музыкальная* (Cerednicenco, T. *Estetica muzicală*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 6.
23. ЧУПАХИН, И., БРОДСКИЙ, И., (Ciupahin, I., Brodski, I.) *Формальная логика* (*Logica formală*), Editura Universității din Leningrad, 1977.
24. CHIRIAC, Tudor – *George Enescu și tradiția orală* în: revista *Sud Est*, Chișinău, 1990.1.
25. CIOBANU, Gheorghe – *Lăutarii din Clejani*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1969.
24. CIOBANU, Gheorghe – *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, volumul 1, București, 1974.
25. CIOCAN, Dinu – *Elemente de teoria mulțimilor în muzică*, Editura Muzicală, București, 1985.
26. COSMA, Octavian Lazăr – *Național și universal în muzica românească*, în: revista *Sud Est*, Chișinău, 1992.2 (8).
27. COSMA, Viorel – *Figuri de lăutari*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960.
28. DA VINCI, Leonardo – *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1971.
29. *** *Dicționarul Explicativ al Limbii Române (DEX)*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.
30. *** *Dicționarul Limbii Române Moderne*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958.
31. *** *Dicționar Rus-român*, volumele 1-2, E S P L A, București, 1959.
32. *** *Dicționar de Termeni Muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
33. *** *Mic dicționar enciclopedic*, Editura enciclopedică română, București, 1972.

34. *** *Музыкально Энциклопедический Словарь (Dicționarul Muzical Enciclopedic)*, Москва, Советская Энциклопедия, 1991.
35. *** *The new Grove Dictionary of music and musicians*, volumul 17.
36. DUȚICĂ, Gheorghe – *Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen*, Editura Artes, Iași, 2003.
37. ENESCU, George – *Interviuri*, volumul I, Editura Muzicală, București, 1988.
38. ENESCU, George – *Interviuri*, volumul II, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1991.
39. EULER, Ulf von – *A avea o voință de fier*, în: *Laureați ai Premiului „Nobel” răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?* Editura Politică, București, 1982.
40. ЭГГЕБРЕХТ, Ганс Генрих – *Традиции, новаторство и универсальность музыкальных культур* (Eggebrecht, Hans Henrick *Tradițiile, inovația și universalitatea culturilor muzicale*), în: *VII Международный Музыкальный Конгресс*, Издательство Советский композитор, Москва, 1973.
41. ФИШЕР, Курт фон – *Природа и функции традиции в европейской музыке* (Fischer, Kurt von – *Natura și funcțiile tradiției în muzica europeană*), în: *Музыкальные культуры народов* (*Culturile muzicale ale popoarelor*), Издательство Советский композитор, Москва, 1973.
42. FOCHI, Adrian – prefața la culegerea *Miorița (texte poetice alese)*, Editura Minerva, București, 1980.
43. GALAICU, Violina – *Dimensiunea etnică a creației muzicale*, Editura Arc, Chișinău, 1998.
44. GAWLAS, Jan – *Principalele direcții ale tehnicii componistice contemporane*, în traducerea lui Ion Tiba, Biblioteca Academiei de Arte „George Enescu”, Iași, manuscris.
45. ГЕГЕЛЬ – *Наука логики. Форма и содержание*, Академия Наук СССР, Институт Философии, Издательство социально-экономической литературы Мысль, Москва, 1971, том 2 (Hegel – *Știința logicii. Forma și conținutul*, Academia de Științe a URSS, Institutul de Filozofie, Editura pentru literatură social-economică Мысль, Moscova, 1971, Volumul 2).
46. GIURESCU, Dinu – *Istoria ilustrată a românilor*, Editura Sport-Turism, București, 1981.
47. ХОЛОПОВ, Юрий – *Форма музыкальная* (Holopov, Iuri – articolul *Forma muzicală*), în: *Музыкальная Энциклопедия* (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 5.
48. ХОЛОПОВ, Юрий – *Натуральные лады* (Holopov, Iuri – articolul *Modurile naturale*), în: *Музыкальная Энциклопедия* (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 3.

49. ХОЛОПОВ, Юрий – *Об эволюции европейской тональной системы* (Holopov, Iuri – *Despre evoluția sistemului european tonal*), în: *Проблемы лада (Problemele modului)*, Издательство Музыка, Москва, 1972.
50. ХОЛОПОВ, Юрий – *Серийная музыка* (Holopov, Iuri – articolul *Muzica serială*), în: *Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală)*, Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 4.
51. ХОЛОПОВ, Юрий – *Лад* (Holopov, Iuri – articolul *Modul*), în: *Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală)*, Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 3.
52. ХОЛОПОВ, Юрий – *Задания по гармонии* (Holopov, Iuri – *Teme la armonie*), Издательство Музыка, Москва, 1983.
53. ХОЛОПОВА, Валентина – *Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века* (Holopova, Valentina – *Problemele ritmului în creația compozitorilor secolului XX*), Издательство Музыка, Москва, 1971.
54. HUGGINS, Charles B. – *Марии creators rămân înscriși în memoria secolelor*, în: *Laureați ai premiului Nobel răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?*, Editura Politică, București, 1982.
55. КЕЛДЫШ, Юрий – *Классицизм* (Keldâș, Iuri – articolul *Clasicism*), în: *Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală)*, Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 2.
56. КЮРЕГЯН, Т. – *Танец* (Kiureghean, T. – articolul *Dansul*), în: *Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală)*, Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 5.
57. КЮРЕГЯН, Т. – *Танцевальная музыка* (Chiureghean, T. – articolul *Muzica de dans*), în: *Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală)*, Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 5.
58. КОДАЙ, Золтан – *Избранные статьи* (Kodály, Zoltan – *Studii alese*), Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1982.
59. КОДАЙ, Золтан – *Венгерская народная музыка* (Kodály, Zoltan – *Muzica populară maghiară*), Издательство Корвина, Будапешт, 1961.
60. КОГОУТЕК, Цтирад – *Техника композиции в музыке XX века* (Kohoutek, Stirad *Tehnica compoziției în muzica secolului XX*), Издательство Музыка, Москва, 1976.
61. КОТЛЯРОВ, Борис – *Лэутар* (Kotlearov, Boris – articolul *Lăutar*), în: *Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală)*, Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 3.
62. ЮСФИН, А. – *Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки* (Iusfin, A. – articolul *Unele aspecte de studiere a modurilor melodice ale muzicii populare*), în: *Проблемы лада (Problemele modului)*, Издательство Музыка, 1972.

63. LEVIȚCHI, Leon – *Dicționar englez-român*, Editura 100 plus 1, GRAMAR, București, 2000.
64. LOVINESCU, Vasile – *Dacia hiperboreană*, Editura Rosmarin, București, 1996
65. МАЛИПИЕРО, Риккардо – *Вклад музыкальной культуры Западной Европы* (Malipiero Riccardo – articolul *Aportul culturii muzicale a Europei occidentale*), în: *VII Международный Музыкальный Конгресс (Al VII-lea Congres Muzical Internațional)*, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973.
66. MARCUS, Solomon – *Gândirea intervalică*, în: *Cartea modurilor* de Anatol Vieru, Editura Muzicală, București, 1980.
67. MAVRODIN, Alice – articolul *Meistersinger*, în: *Dicționar de Termeni Muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
68. МАЗЕЛЬ, Лео, ЦУККЕРМАН, Виктор – *Анализ музыкальных произведений* (Mazel, Leo, Tuckerman, Victor – *Analiza creațiilor muzicale*), Издательство Музыка, Москва, 1967.
69. МАЗЕЛЬ, Лео – *В. А. Цуккерман и проблемы анализа музыки* (Mazel, Leo – *V. A. Tuckerman și probleme de analiză a muzicii*), în: *О музыке. Проблемы анализа (Despre muzică. Probleme de analiză)*, Издательство Советский Композитор, Москва, 1974.
70. МЕНОН, Нараяна – *Традиционное музыкальное мышление и современная музыка* (Menon, Narayana – *Gândirea muzicală tradițională și muzica contemporană*), în: *Музыкальные культуры народов (Culturile muzicale ale popoarelor)*, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973.
71. МЕССНЕР, Евгений – *Основы композиции* (Messner, Evgheni – *Principiile de compoziție*), Издательство Музыка, Москва, 1968.
72. MOISESCU, Titus – *Muzicologi români investigând problematica muzicii medievale: Gheorghe Ciobanu*, în *Revista de etnografie și folclor*, Editura Academiei R.S.R., București, anul 1989, tom 34, 5
73. НАЗАЙКИНСКИЙ, Евгений – *Логика музыкальной композиции* (Nazaïnski, Evgheni – *Logica compoziției muzicale*), Издательство Музыка, Москва, 1982.
74. NEMESCU, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983.
75. NICULESCU, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.
76. NICULESCU, Ștefan – *Un nou „spirit al timpului” în muzică*, în: revista *Muzica*, 1986, Nr. 9.
77. ОРЛОВ, Генрих – *Семантика музыки* (Orlov, Ghenrih – *Semantica muzicii*), în: *Проблемы музыкальной науки 2 (Problemele științei muzicii 2)*, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973.

78. ОСОКИН, М. – *Raga* (Osokin, M. – articolul *Raga*), în: Музыкальная Энциклопедия (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1976, volumul 4.
79. PINTER, Lajos – articolul *Zoltan Kodály*, în: revista *Muzica* Nr. 7, iulie, 1967.
80. ПОРОВИЦИ, Doru, MIEREANU, Constantin – *Începuturile muzicii culte românești*, Editura Tineretului, București, 1967.
81. ПРОТОПОПОВ, Владимир – *Вторжение вариации в сонатную форму* (Protopopov, Vladimir – *Interferența variațiunilor în forma de sonată*), în: revista *Советская Музыка*, 1959, Nr. 11.
82. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Николай Андреевич – *Основы оркестровки*, (Rimski-Korsakov, Nicolai Andreevici – *Principiile de orchestrație*) Государственное Музыкальное Издательство, Москва, 1946.
83. ROMAN, Carol – *Laureați ai Premiului „Nobel” răspund la întrebarea: Există un secret al celebrității?* Editura Politică, București, 1982.
84. SECHE, Luiza, SECHE, Mircea – *Дікціонар де синоніме ал лінбії ромâne*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982.
85. SCURTULESCU, Dan – *Cu Sabin Păutza despre arta orchestrației*, în: revista *Muzica*, 3/2003.
86. СТРАВИНСКИЙ, Игорь – *Диалоги* (Stravinski, Igor – *Dialoguri*), în: И. Стравинский, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973.
87. СТРАВИНСКИЙ, Игорь – *Мысли из музыкальной поэтики* (Stravinski, Igor – *Gânduri din poetica muzicală*), în: И. Стравинский, Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973.
88. ТАКТАКИШВИЛИ, Отар – *Пристально изучать музыкальные культуры народов мира* (Taktakişvili, Otar – articolul *Să studiem amănunțit culturile muzicale ale popoarelor lumii*), în: VII Международный музыкальный конгресс (Al VII-lea Congres Muzical Internațional), Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973.
89. ТАНЕЕВ, Сергей – *Подвижной контрапункт строгого письма* (Taneev, Serghei – *Contrapunctul mobil sever*), Государственное Музыкальное Издательство, Москва, 1959.
90. TIMARU, Valentin – *Observații asupra genului*, în: revista *Muzica*, Nr. 2, 1998.
91. ТОМЕСКУ, Василь – *Взаимодействию музыкальных культур Востока и Запада* (Tomescu, Vasile – articolul *Interacțiunea culturilor muzicale ale Orientului și Occidentului*), în: VII Международный музыкальный конгресс (Al VII-lea Congres Muzical Internațional), Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1973.
92. ВАСИЛЕНКО, Сергей – *Инструментовка для симфонического оркестра* (Vasilenco, Serghei – *Instrumentația pentru orchestra simfonică*), Государственное Музыкальное Издательство, Москва, 1959, volumul 2.

93. БЕБЕРН, Антон – *Лекции о музыке. Письма* (Webern, Anton – *Lecții despre muzică. Scrisori*), Издательство Музыка, Москва, 1975.
94. VIERU, Anatol – *Cartea modurilor I*, Editura Muzicală, București, 1980.
95. VLAD, Roman – *Recitind Sărbătoarea primăverii de Igor Stravinski*. Ediție îngrijită și adăugită, studii, note și comentarii de Viorel Munteanu. Editura Național, București, 1998.
96. VULCĂNESCU, Romulus – *Dicționar de etnologie*, Editura Albatros, București, 1979.
97. VULCĂNESCU, Romulus – *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.
98. ЦУККЕРМАН, Виктор – *Общие принципы формообразования в музыке* (Țuckerman, Victor – *Principiile generale de dezvoltare și devenire în muzică*), Москва, Издательство Музыка, 1980.
99. ZAMFIRESCU, Duiliu – *Poporanismul în literatură*, în: *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, volumul I, Editura Dacia, Cluj, 1992.
100. ЗЕМЦОВСКИЙ И. – *Народная музыка* (Zemțovski, I. – articolul *Muzica populară*), în: *Музыкальная Энциклопедия* (Enciclopedia Muzicală), Издательство Советская Энциклопедия, Москва, 1968.