

INTRODUCERE

Studierea și explicarea estetică a lucrărilor muzicale ne pune deseori față în față cu problema programatismului. Pe de altă parte, practica noastră muzicală ne convinge asupra caracterului relativ al importanței semantice oferite de către aceste programe. Bunăoară, o muzică instrumentală care este programatică se întâmplă deseori să fie studiată și însușită estetic în absența cunoașterii programului. Tot atât de adevărat este însă și faptul că un bun meloman, audiind o reușită muzică programatică, chiar neinformată asupra programului, intuiește vizualitatea, concretețea reprezentărilor asociative ale acestuia. Pe scurt deci, știe că are de-a face cu muzică programatică.

Ca să aducem o comparație în discuția noastră asupra programatismului, putem spune că savurarea în necunoștință de cauză a programului aduce cu sine plăceri estetice similare acelei experiențe artistice în care o muzică vocală este audiată de un meloman care nu cunoaște limba în care este scris textul.

În concluzie, programatismul are motivația lui în componistica muzicală și, ca atare, trebuie să știm să ne acomodăm cu el inclusiv în analizele noastre estetice.

Programatismul este un fenomen general cunoscut în practica artistică și numai la prima vedere pare a fi exclusiv muzical. De pildă, „motivul” (o casă, munți îndepărtați la orizont, contopirea albastrului mării cu cel al cerului etc.) pe care se construiește imaginea unui peisaj sau, mai bine zis, în care se ancorează metaforele și metamorfozele picturale ale unor sentimente și idei, este și el un program, de astă dată un program al picturii: un subiect, o temă, un motiv configurat.

„Acțiunea” unei compoziții muzicale sculpturale reprezintă un program. De pildă, în grupul statuar *Laocoon – lupta cu șerpii* sau în *Cei șase burghezi din Calais* al lui Rodin – așteptarea. Faptul că nu putem spune că aceste fenomene sunt programatice provine din practica domeniilor respective, din evidența acestor programe. De pildă, obiectualul situațional sau de acțiune sunt inerente structurilor plastice.

De asemenea, este interesantă și semnificativă determinarea ideatică a arhitecturii prin program transcendental cum ar fi înălțarea anagogică în stilul gotic, fie în ridicarea turnului catedralei, în construirea ternarului

orizontal al navelor și în construirea verticală a tripticului de altar, fie în traiectoriile ascendente ale arcadelor.

Exemple programatice găsim în toate celelalte domenii artistice. Plusul de muzicalitate al poeziei în simbolism (spre exemplu, *Cântecul de toamnă* al lui Verlaine) fortifică expresivitatea afectivă într-un mod de asemenea programatic.

Dansul intră și el programatic în poetică, *Rondelurile* lui Macedonski fiind un tipic exemplu.

Prezența universală programatismului în arte și confluențele, întrepătrunderile acestuia au fost cunoscute încă din antichitate și cuprinse în teze și antiteze. De exemplu, Simonide spunea: „pictura este o poezie mută, poezia este o pictură grăitoare” iar Horațiu, în *Arta poetică*, pornea de la *Ut pictura poesis*, adică de la similitudinea poeziei cu pictura.

În Renaștere, Leonardo da Vinci reînvie metafora epistemologică a lui Simonide transformând-o drept complementaritate între pictură și poezie, în sensul că ele se condiționează reciproc; ceea ce nu are una are cealaltă și invers: „pictura este o poezie mută, poezia este o pictură oarbă”.

În Iluminism, Lessing bazează dihotomia sa dialectică de arte ale spațiului și ale timpului pe aceeași complementaritate a auditivului și vizualului.

În virtutea corespondențelor programatice dintre arte, denumirile genurilor artistice sunt aplicate și în sens de epitet, adjectival, ele intrând în aparatul analitic al programatismului: pictural, sculptural, arhitectural, poetic, coregrafic, teatral, cinematografic etc.

Precum am văzut mai sus, artele plastice pot fi programatice prin introducerea în ele a unor corespondențe artistice venite din alte ramuri, cum ar fi muzicalitatea, iar în sens contrar, muzica înglobează în condiționarea sa programatică toate modalitățile de programatism venite din partea celorlalte domenii artistice. Această constatare atrage după sine cel puțin două amendamente analitice: mai întâi necesitatea largirii considerabile a ariei programatismului în muzică față de constatările teoretice de până acum și, în al doilea rând, sublinierea provenienței primordial artistice a programului muzical.

Analizele noastre se vor strădui să răspundă pretențiile ambelor deziderate de mai sus. Vom încerca să argumentăm diversitatea programatismului pe de o parte și necesitatea „filtrării artistice” a acestuia pe de altă parte.

La începutul pledoariei am amintit caracterul relativ al programatismului și faptul că muzica poate fi înțeleasă chiar în absența cunoașterii programului impus. Subscriind integral la tema specialiștilor de a nu banaliza mesajul estetic muzical prin programe exacerbate mai ales prin comparații extrinseci – tendințe care ne îndepărtează mai mult decât ne

apropie de esență – subliniem aici adverteța programului muzical venit din alte domenii artistice, aceasta intensificând și sensibilizând înțelegerea mesajului învederat.

Evidențind obiectului particular, implicit al muzicii și mesajul propriu, particular al fiecărei creații muzicale, trebuie să arătăm că implicările programelor în structura creației muzicale reprezintă – dacă vine pe cale artistică – un moment intrinsec, ca toate celelalte componente esențiale și structurale. Căci, până la urmă, asistăm la două tendințe de restructurare a unuia și aceluiași întreg; argumentarea eliminării din mesajul muzical a oricărei componente extrinseci reprezintă momentul stilizării și devenirii de sine-stătătoare a artei muzicale.

Motivarea și susținerea programatismului în muzică reprezintă menținerea de către aceasta a corespondențelor ei sincretice, mai întâi cu celelalte arte ale muzelor (dansul și poezia) și apoi cu toate celelalte din sistem.

Cu acest din urmă moment dorește să se ocupe lucrarea de față, scrisă cu convingerea că revitalizarea implicațiilor sincretismului de altă dată nu știrbește cu nimic mesajul intrinsec și propriu-zis al muzicii. Ba, mai mult, îl colorează, îl îmbogățește, oferind un loc important muzicii în cadrul sistemului medianului organizatoric, care, prin permanenta sa raportare la real (programatism) precum și la ideal (muzică vocală), transmite muzicalitatea sferei afective tuturor celorlalte ramuri artistice.

Partea I. DESCHIDEREA ESTETICĂ A PROGRAMATISMUL MUZICAL

Cap. 1. Programul ca factor de intensificare a generalizării metaforice în muzică

*De substanța și de metaforicul lumii
sensibile nu te poți lipsi.*

Lucian Blaga

Pentru a argumenta premisa din titlu, rigoarea demersului nostru impune o delimitare noțională a „programului” și a „metaforei” din punctul de vedere al artei sonore.

Programul în muzică **Muzica programatică** este „orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat – prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție – de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filosofică etc.”¹ Se observă, în primul rând, restrângerea ideii de program la domeniul muzicii instrumentale, care nu apelează direct la cuvânt, acesta fiind înțelesul pe care ne bazăm, în continuare, afirmațiile. Nu toți autorii dau programatismului aceeași sferă de cuprindere; astfel, se afirmă că „la bază, fiecare muzică este programatică, deoarece munca creatorului este întotdeauna influențată de conexiuni sau interdependențe extramuzicale”.² De asemenea, sunt incluse în lista titlurilor programatice

¹ * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 393.

² Szabolcsi B., Toth A., *Zenei Lexicon* (III Kötet), Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.

cantatele de Bach sau (datorită acompaniamentului pianistic extrem de sugestiv) liedurile lui Schubert.³

În al doilea rând, definiția pe care o comentăm este deosebit de precaută sub aspectul interpretării semantice, conținutul expresiv fiind asociat de o sursă concretă de inspirație, fără a se pune semnul de egalitate între idee și redarea ei muzicală, ceea ce îndepărtează sensibil muzica cu program de interpretările ei naive și simpliste care o consideră drept „muzică ce încearcă să descrie o pictură, să redea o acțiune sau să spună o poveste în sunete, fără a utiliza cuvinte”.⁴

În ceea ce ne privește, înțelegem programatismul în primul rând ca o redescoperire a legăturilor muzicii cu celelalte arte. Dacă acestea au beneficiat, în etapa sincretismului, de un transfer dinspre muzică la nivelul limbajului artistic, de o „muzicalizare” a acestuia, muzica ce apelează la program este consecința inversării acestui vector. Programul este, deci, aceea datorie pe care celelalte arte (muzicalizate) trebuie să o înapoieze muzicii.

Definirea metaforei

Înțelegerea **metaforei** solicită o dublă abordare a termenului, din perspectiva retoricii și din punctul de vedere al esteticii, cele două modalități de abordare sugerând existența unui sens restrâns și a unui sens larg, cu deschidere filosofică. Teoria generală a figurilor limbajului definește metafora drept *metabole* din grupa *metasemmelor* ce acționează la nivel semantic prin operații de suprimare sau adjonție⁵, sau tropi care se bazează pe o organicitate a raportului dintre semnificat și semnificant.

Interpretarea estetică apreciază metafora ca fiind „element al limbajului artistic [...] care se abține pe temeiul unei comparații subînțelese, printr-o substituție cu multiple variante: substituția unui termen-obiect printr-unul imagine, a unei impresii neorganizate expresiv printr-una ajunsă la expresie, a înțelesului comun cu altul nebănuț, ascuns”.⁶

Tudor Vianu relevă faptul că metafora produce „prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență”⁷ și, oferind conceptului încărcătura filosofică, afirmă funcția sa de „reprezentare a unei realități exterioare prin analogie cu propria noastră viață internă”, ipostază în care metafora este „un instrument și o condiție a cunoașterii, întrucât facilitează dialogul subiect-obiect, apropierea și transformarea obiectului de către subiect”.⁸

³ Norman Lloyd, *The Golden Encyclopedia of Music*, Golden Press, New York, p. 439.

⁴ *Ibid.*, p. 438.

⁵ Grupul μ (J.Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire, H.Trinon), *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974, pp. 64-65.

⁶ * * *, *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972, p. 225.

⁷ *Ibidem*.

⁸ * * *, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 455.

Metafora e chemată să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect și să releve laturi și semnificații ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect.

În viziunea lui Blaga, metafora poate fi plasticizantă sau revelatorie, în acest ultim caz „îmbogățind însăși semnificația faptului la care se referă”.⁹ Blaga dă metaforicului o semnificație cu tendințe de generalizare, apreciind că metafora are două izvoare cu totul diferite. Un izvor este „însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune.” Al doilea izvor este „un mod de a exista care caracterizează pe om, în toată plenitudinea dimensională a spiritului său ca «om»: existența într-un mister”. Parafrazându-l pe Aristotel, Blaga consideră că „omul este animalul metaforizant” iar „geneza metaforei coincide cu geneza omului”.¹⁰ Concluzia că metafora este „o dimensiune specială a destinului uman”¹¹ dezvăluie rostul ei ontologic.

Matila Ghyka apreciază metafora drept condensare eliptică a unei analogii, observând că „se poate ca o metaforă să nu conțină nici o imagine vizuală dar va conține întotdeauna, fie sub forma celei mai condensate aluzii, a celei mai disimulate, o comparație și transferul (traducerea metaforei) de idei care rezultă din ea”¹² Matila Ghyka îl citează pe Aristotel, pentru care „a găsi o bună metaforă este un semn de geniu original, pentru că o bună metaforă implică perceperea intuitivă a similitudinii în lucruri asemănătoare”.¹³ Revenind la concepțiile lui Blaga, notăm afirmația că esența metaforică a limbajului poetic este nesocotită de cei care cred că limbajul poetic conține metafore „numai ca niște noduri, din când în când”. Ori „limbajul cu adevărat poetic are acest aspect metaforic chiar atunci când nu utilizează metafore propriu-zise”.¹⁴

Caracterul „integral și secret metaforic” al limbajului poetic este în aceeași măsură propriu artelor plastice și muzicii. „Rolul pe care în poezie îl are limbajul revine în sculptură materiei și volumului, în pictură pasteii, liniei, formelor, în arhitectură masei tectonice și organizării spațiului, în muzică tonurilor, melodiei, armoniei”.¹⁵ Creația este „încercarea de a releva un mister”, acesta fiind obiectul ei, iar „misterul e relevabil numai metaforic, adică prin elemente indirecte, pe care ni le pun la dispoziție tocmai obiectele lumii sensibile”.¹⁶

⁹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, în „Opere” vol. 9, Editura Minerva, București, 1985, p. 354.

¹⁰ *Idem*, pp. 355, 357.

¹¹ *Idem*, p. 365.

¹² Matila Ghyka, *Estetică și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pp. 134-135.

¹³ *Idem*, p. 448.

¹⁴ Lucian Blaga, *op.cit.*, pp. 389-391.

¹⁵ *Idem*, p. 392.

¹⁶ *Idem*, p. 465.

La nivelul analizei câmpului estetic, raportul subiect-obiect, care comportă o reducere spre ideal-real, scoate în evidență suportul emoțional propriu idealului ca scop perspectival, oferind un dinamic binom ideal-afectivitate. Muzica sensibilizează afectivitatea și înlocuiește vechiul semnificant, realizând un dublu transfer spre ideal. Arta sonoră împlinește astfel o metaforă uriașă care generează și explică stările psihice ale auditoriului. Muzica transformă stările emoționale în afectivități estetice, puse în slujba înfăptuirii idealului. Analiza estetică a emoțiilor este, deci, punctul de plecare al cunoașterii structurilor artistice ale muzicii. Discursul muzical ni se prezintă mai întâi ca o „metaforă uriașă a sentimentelor umane” iar muzica, prin limbajul ei imediat, „exprimă în mod nemijlocit cele mai complexe sentimente umane”. Așadar, „trăsătura primordială a muzicii este tocmai sensul ei metaforic”, în timp ce structurile operelor muzicale pot fi considerate drept „modele ale emoțiilor dirijate”. Muzica devine, deci, „acea artă care este eminentamente aptă pentru dezvăluirea laturii afective a particularului estetic”.¹⁷

Arta muzicală realizează elementele câmpului estetic prin metaforele muzicale ale sentimentului însoțitor.

Programul și intensificarea metaforică

Rămâne de demonstrat care este demersul care face ca prezența programului să intensifice generalizarea metaforică. Explicația devine posibilă în prezența unor argumente de ordin semantic, bazate pe relevarea coreșpondențelor dintre „semnificat” și „semnificant” pe de o parte și „muzică” și „program” pe de altă parte.

Întrebării: „în ce măsură muzica semnifică ceea ce afirmă programul?” i s-au oferit nenumărate răspunsuri, de multe ori contradictorii. S-a spus că „un fapt acustic semnifică înainte de orice altceva sursa sonoră”.¹⁸ Se acceptă ideea unui prim grad de semnificație artistică la nivel gramatical dar se separă semnificația reală (care se desprinde din experiența nemijlocită a parcursului muzical) de o posibilă semnificație sugerată (prin comentarii, titluri, locul de producere a fluxului sonor, atitudinea celor ce produc sunetele).¹⁹ Constatarea că, de pildă, „muzica executată în biserică, în cadrul serviciului divin, beneficiază de încrederea ascultătorului că ea exprimă un sentiment religios, deși lucrul poate fi adevărat sau nu”,²⁰ duce la certitudinea că argumentul literar al unei lucrări sugestionează puternic ascultătorul, dincolo de semnificația pur muzicală. Mai mult chiar, titluri

¹⁷ Ștefan Angh, *Un sistem de analiză estetică în muzică*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 7, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1971, pp. 248-250.

¹⁸ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 43.

¹⁹ *Idem*, p. 75.

²⁰ *Ibidem*.

adăugate după compunerea piesei (Simfonia *Destinului*, Simfonia *Jupiter*, Sonata *Lunii*) au același efect ca și lucrările programatice care respectă cronologia (firească în mod logic dar nu obligatorie, datorită polisemiei artei): sursă de inspirație – realizare artistică. Condiția ca elementul de sugestie extra-muzicală să aibă șanse de viabilitate este ca el să își găsească o „justificare în însăși substanța muzicală”.²¹ Această „justificare” ne apare aici ca unica și firava punte între muzică și program. Cert este însă faptul că „pluritatea de sensuri pe care le capătă muzica depășește intenția și voința compozitorului”²², relativa libertate a receptorului în alegerea direcțiilor semantice fiind caracteristică pentru comunicare artistică.

Stravinski spunea: „considerați că ideea se trage din muzică și nu muzica din idee”.²³ Se mai afirmă că „unicul denotat al muzicii este verbul *a fi*”, ceea ce motivează ideea că „muzica este cea mai ontologică și cea mai puțin descriptivă dintre arte”.²⁴ George Călinescu scrie, la rândul său, că „filosofic la Beethoven nu este programul, adaosul de idei, ci limbajul răscolitor, vibrația maximă care face pe ascultător să audă glasurile naturii și ale umanității, să fie la același nivel cu omul de știință care a smuls universului un secret și cu gânditorul care a descoperit legea fundamentală a materiei”.²⁵

Deci, care este rolul programului? Răspunsul nu poate fi unui singur pentru o problemă ce îmbracă o multitudine de nuanțe și aspecte. Ideea care stă la baza programului acționează ca un catalizator ce optimizează dublul transfer spre ideal, printr-un subtil mecanism al sugestiei. aria de manifestare a conotațiilor se restrânge, dar, compensatoriu, crește intensitatea acestora. Metafora se realizează la lumina zilei în sfera conștientizării iar sentimentul însoțitor se reliefează cu claritate. Astfel „arta muzicală ne îndeamnă la participarea și trăirea tuturor emoțiilor mai importante care însoțesc deopotrivă frumosul, urâtul, sublimul, josnicul, tragicul, comicul”²⁶ iar ideea programatică permite o dialectică a metaforelor ce acționează la granița dintre sunet și cuvânt.

Înțelegând metafora ca pe un model tridimensional care pe lângă semnificat și semnificant (plasticizante care sunt puse în evidență în artele plastice) se întregeste prin trecerea metaforică de la metaforizant spre

²¹ *Ibidem*.

²² Rodica Ciurea, *Lección de psihologia muzicii*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1978, p. 59.

²³ Henri Delacroix, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 288.

²⁴ Pavel Pușcaș, *Câteva considerații asupra sintaxei discursului muzical*, în vol.: Valentin Timaru, „Morfofologia și structura formei muzicale”, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, p. 239.

²⁵ * * *, *Muzică și literatură*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966, p.100.

²⁶ Ștefan Angi, *op.cit.*, p. 250.

metaforizat, relevantă pentru artele temporale în general și pentru muzică în special.

Din punct de vedere al formării și funcționării programului, structurarea metaforică a discursului muzical va pune accent cu prioritate asupra trecerii metaforice. Sublinierea trecerii va plasticiza atât metaforizantul cât și metaforizatul (programul).

Exemplificarea intensificării metaforei ca urmare a prezenței programului o putem face apelând la basmul muzical *Petrică și Lupul* de Prokofiev. Astfel, primul motiv (metaforizant) îl metaforizează pe Petrică (metaforizat). Apariția temei Pisicii, melodie foarte asemănătoare cu cea a lui Petrică, declanșează trecerea metaforică de la un metaforizant (melodia lui Petrică) la alt metaforizant (melodia Pisicii).

Prezența programului amplifică, deci, jocul metaforelor, iar relevarea acestui mecanism este un prim pas în conturarea semnificației estetice a programatismului în muzică.

Cap. 2. Evoluția istorico – stilistică a programatismului muzical; tentativă de periodizare

Muzica programatică poate și trebuie să existe, așa cum nu se poate cere ca literatura să se lipsească de elementul epic și să se mărginească numai la lirică.

P.I. Ceaikovski

Programatismul și delimitarea noțiunii

Definirea programului drept „transpunere în muzica instrumentală a unor imagini inspirate de natură sau de lectura unor texte poetice sau dramatice”²⁷ oferă iluzia unui demers facil în ceea ce privește adunarea și interpretarea datelor menite să acopere problematica propusă de titlu. Un volum bine documentat de „Istoria muzicii”, și totul pare a se rezolva de la sine. Vinovată de faptul că lucrurile nu stau tocmai așa este imprecizia cu care este definită sfera programatismului, evidentă nu numai datorită numărului mare de definiții (a căror varietate vom încerca să o surprindem în text) ci și gradul prea mare de generalitate a unora, în contrast cu îngustimea arbitrară a altora.

Analiza istorico-stilistică a programatismului va încerca să fie critică, problematizatoare, pentru a putea permite, în finalul lucrării, formularea unor concluzii.

Întrebările la care trebuie să găsim, sau să încercăm să găsim un răspuns, sunt:

- pot fi considerate programatice doar lucrările care au o idee formulată în mod explicit (prin titlu) sau și cele care vehiculează idei criptice, observabile mai greu și doar pentru cei avizați? (actul declarativ, exterior muzicii, ar putea să constituie, deci, o condiție a statutului de „programatic”!). Se știe că Ceaikovski, întrebat ce a vrut să spună în *Simfonia a IV-a*, a expus „o întregă concepție despre lupta dintre om și destin, despre criza individualismului și

²⁷ * * *, *Dicționar de estetică generală*, ed.cit., p. 279.

- posibilitatea soluționării ei”²⁸, fapt surprinzător pentru cei care apreciau lucrarea ca făcând parte din lumea așa-zisei „muzici pure”;
- fac parte din această familie deopotrivă piesele care au un titlu dat de autor (caz în care ideea precede opera) precum și lucrările care au primit ulterior o denumire, dată de editor sau de vreun critic cu imaginație debordantă (ca urmare a descifrării uneia dintre semnificațiile posibile)? Dintre cele 104 simfonii ale lui Haydn, aproape o treime au titluri programatice, dar „a căror proveniență a rămas de multe ori învăluită de mister”²⁹;
 - programatismul se limitează doar la acele genuri instrumentale în care cuvântul nu are nici o implicație, sau pot fi incluse aici și uverturile, cel puțin acelea care se cântă separat (și mai des !) de (decât) operele al căror titlu le poartă ? (Trebuie amintită aici existența uverturilor de concert, care nu sunt legate de genul liric decât prin denumire, și care sunt considerate „lucrări orchestrale cu titlu programatic”³⁰);
 - cunoscând apartenența prin excelență poemului simfonic la genul programatic, care va fi statutul lucrării enesciene *Vox Maris*, „evident programatică”³¹, dar care suferă o imixtiune a cuvântului (tenorul solo) ?
 - muzica de balet poate să fie inclusă în programatism, sau gestul coregrafic (cu semnificații specifice) o exclude din limitele noțiunii ? Răspunsul negativ nu ar contrazice practica interpretării muzicale a acestui gen în absența spectacolului coregrafic ? În raportul muzică-dans, este limpede care termen poate avea o existență independentă.

Periodizarea muzicii programatice pe criterii istorio-stilistice, pe care o propunem în continuare, își mărturisește de la bun început „păcatul” originalității, cu observația că este concepută ca una dintre variantele posibile și argumentabile, fiind, în consecință, amendabilă.

Pentru un plus de informație istorică, vom trece în dreptul numelui compozitorilor anul nașterii, scoțând în evidență, din păcate, și o inevitabilă inconsecvență cronologică.

²⁸ George Bălan, *Muzica și lumea ideilor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, pp. 64-65.

²⁹ Eugen Pricope, *Simfonia până la Beethoven*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1963, p. 137.

³⁰ * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., p. 393.

³¹ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 347.

*Perioada
imitativ –
onomatopeică*

Programatismul are antecedente încă din pre-Renaștere, perioadă în care „numeroase compoziții cu caracter imitativ mărturisesc despre ambiția din totdeauna a muzicianului de a stabili puncte de contact între arta sa și realitatea înconjurătoare”.³² Este interesant faptul că muzica descriptivă, bogată în onomatopee, a apărut în muzica vocală (cea ostracizată prin definițiile ulterioare date programatismului).

Chanson-urile lui Clément Janequin (1485), dintre titlurile cărora notăm *Cântecul păsărilor*, *Bătălia de la Marignan*, *Vânătoarea*, pot fi considerate prolegomene ale muzicii cu program. Claude le Jeune (1528), cu lucrarea *Primăvara*, și Orlando di Lasso (1532), autor al piesei *Ecoul*, oferă exemple caracteristice.

În muzica instrumentală, tenta imitativă este proprie unor compoziții ale virginaliștilor englezi William Byrd (1543) și John Bull (1563), precum și – mai târziu – ale claveciniștilor francezi François Couperin le Grand (1668) și Jean Philippe Rameau (1683), cântecul cucului și cotcodăcitul găinii fiind, grație instrumentului cu claviatură, sugerate fără echivoc.

*Drumul spre
spiritualizarea
programului*

O a doua etapă a muzicii cu program începe cu sonata *Trilul diavolului* de Giuseppe Tartini (1692), lucrare în care programul este legat de un ornament și de dificultățile tehnice de interpretare violonistică pe care le generează (!), cu *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi (1678), capodoperă a barocului italian care nuanțează expresia și sugestia în detrimentul manierei descriptive, și cu suitele *Muzica apelor* și *Focuri de artificii* de G.Fr. Händel (1685). Etapa barocă a programatismului nu-l poate omite pe J.S. Bach (1685), al cărui autograf muzical criptic (motivul B.A.C.H., și bemol-la-do-si) nu apare întâmplător în *Arta fugii* (titlu programatic?). Și din acest punct de vedere Bach își devansează epoca, prin profunzime și intuiție.

*Programatismul
clasicilor vienezi*

Cei trei clasici vienezi, J. Haydn (1732), W.A. Mozart (1756) și L.v. Beethoven (1770) au compus lucrări ce pot fi interpretate programatic. În multe din simfoniile lui Haydn (*Dimineața*, *Prânzul*, *Seara*) apar „elemente descriptive sub forma unor aluzii la un subiect, după modelul muzicienilor francezi sau italieni”,³³ fără ca acestea să reprezinte un programatism propriu-zis. Înțelegerea programatică al *Simfoniei despărțirii* (nr. 45) este dată de finalul lucrării, dar auditoriul trebuie să cunoască mica istorioară legată de geneza piesei pentru a

³² * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., p. 393.

³³ Liviu Brumar, *Istoria muzicii universale. Clasicismul*, Editura Fundației „România de mâine”, București, 1999, p. 15.

putea descifra corect mesajul ei (prințul Eszterházi a înțeles tâlcul simfoniei!). Programatismul are, astfel, o motivație exterioară substanței muzicale. Sub aspect stilistic, preluăm observația că „Haydn, cu 120 de ani înaintea lui Ceaikovski, autorul *Pateticii*, a avut îndrăzneala de a încheia o simfonie cu o mișcare lentă”³⁴.

Simfoniile nr. 100, 101 și 104 (*Militara*, *Ceasornicul* și *Cimpoiul*) poartă titluri legate de intonațiile specifice cu caracter mimetic. *Simfonia nr. 93 Surpriza* este caracterizată printr-o legătură nemediată dintre dinamica părții lente și denumirea ce ascunde o intenție și se destăinuie printr-o reacție a auditoriului. În schimb, *Simfonia nr. 48 Maria Tereza*, denumită astfel pentru că împărăteasa a asistat la prima audiție, și *Simfonia nr. 96 Miracolul*, al cărei nume este legat de momentul primei sale audiții, la care candelabruul sălii s-a prăbușit fără să facă victime, poartă titluri dar nu sunt programatice! Existența titlului nu este, deci, o condiție a programatismului.

Această ultimă ipostază este evidentă și în creația lui Mozart. Simfoniile *Haffner* și *Linz* poartă aceste denumiri datorită unei dedicații, respectiv locul de desfășurare al concertului pentru care lucrarea a fost compusă. *Cvartetul disonanțelor* în do major, K.V. 465, și-a atras acest titlu datorită tensiunii interioare a introducerii lente, în timp ce *Cvartetul în si bemol major*, K.V. 458, poartă numele (dobândit și el în timp) de *Vânătoarea*, datorită sonorităților specifice. Dacă denumirea *Jupiter* dată ultimei sale simfonii reprezintă mai degrabă o metaforă decât un program propriu-zis, *Concertul pentru pian nr. 21 în Do major*, K.V. 467 de Mozart a ajuns, în zilele noastre, să fie cunoscut și comercializat sub denumirea *Elvira Madigan*, după numele unui film care a utilizat această lucrare în coloana sa sonoră! Potrivit acestui „obicei”, *Sonata pentru pian în Do major K.V. 545*, cunoscută sub numele de *Sonata facile* (datorită gradului său de dificultate interpretativă), și-ar fi schimbat și ea denumirea, dacă filmul care a utilizat în coloana sa sonoră tema părții secunde a lucrării, intitulat *Pâine și ciocolată* (o creație cinematografică a neorealismului italian al anilor '70), nu ar fi purtat un titlu cu conotații culinare.

Programatismul mozartian este voalat, *Alla Turca* din *Sonata pentru pian în la major*, K.V. 331, fiind un exemplu de program bazat pe intonațiile unui alt fel de muzică, cu alte cuvinte, un program muzical. Titlul celebrei *Eine Kleine Nachtmusik* ascunde, și el, un fel de program.

Beethoven este programatic în uverturi și unele din sonatele și simfoniile sale. *Coriolan*, *Egmont*, *Leonora* și *Sonata Primăverii* (op. 24, pentru vioară și pian) pot sta lângă *Sonata pentru pian op. 81 a*, *Les Adieux*, dedicată arhiducelui Rudolf, fostul elev și protector al compozitorului, obligat să părăsească Viena datorită trupelor franceze de ocupație. Lucrarea, publicată sub titlul complet *Sonate caractéristique: Les adieux, l'absence et*

³⁴ Eugen Pricope, *op.cit.*, p. 154.

le retour, este considerată, într-o evaluare restrictivă, drept „singura sonată cu caracter programatic”.³⁵

Pornind de la afirmația că „cele mai populare sonate ale lui Beethoven sunt acelea care poartă câte un titlu”³⁶, nu este lipsit de interes faptul că denumirea de *Patetica* dată *Sonatei pentru pian op. 13* aparține autorului, în timp ce *Sonata op. 27 nr. 2, a Lunii*, poartă un titlu dat de altcineva. *Sonata op. 53 Waldstein* se numește așa datorită dedicației sale (francezii o numesc *Aurora* !) iar numele de *Appassionata* adăugat *Sonatei op. 57* este dat de editorul Kranz din Hamburg, dar a fost adoptat de către autor. În ipostaza în care aceste amănunte nu sunt cunoscute de interpreți, cum reușesc aceștia „să descopere și să valorifice toate sugestiile programatice pe care le conține opera compozitorului”, în căutarea „expresiei celei mai apte să reînvie pentru ascultător viața interioară a muzicii” ?³⁷

Sonata op. 28 Pastorala evocă, în schimb, culorile cimpoiului, ceea ce legitimează denumirea dată.

Cvartetele de coarde au aceeași relație ambiguă cu lumea programatismului. *Cvartetul nr. 2 în sol major* începe cu o temă ce „poate fi asemănată cu muzica însoțitoare a dansului de salon al vremii”,³⁸ ceea ce i-a adus numele de *Cvartetul reverențelor*.

Cvartetele Razumowski (op. 59) poartă numele ambasadorului rus de la Viena care le-a comandat, în timp ce op. 74 a rămas în literatura de specialitate drept *Cvartetul Harpelor* (mi major) datorită *pizzicato*-ului (din puntea dintre cele două teme ale formei de sonată) care evocă respectivul instrument cu coarde ciupite. În sfârșit, *Cvartetul op. 95 în fa minor* poartă pe manuscris indicația *cvartet serioso*, element pasibil de descifrare programatică.

Simfonismul beethovenian leagă mai multe opusuri de câte o denumire, *Simfonia a III-a* fiind *Eroica* (în cele din urmă !) iar *a V-a*, *a Destinului*. Evident programatică este, însă, *Simfonia a VI-a Pastorala*, considerată de mulți autori drept referință în muzica cu program, nu numai datorită argumentelor de ordin muzical și al titlurilor călăuzitoare date părților, cât și celebrului *motto*: „mai degrabă evocare a sentimentelor decât pictură”, dovadă a unui sens superior al programatismului. Nu poate fi uitată nici *Simfonia a VIII-a (Mica simfonie în Fa)*, elogiul adus lui Mälzel și metronomului său.

Ultima simfonie beethoveniană, cea de-a *IX-a*, cunoscută sub numele preluat de la poemul lui Schiller, *Oda bucuriei*, constituie un caz

³⁵ Valeria Taban, *Prelegeri pentru perfecționarea cadrelor didactice de la specialitatea pian* (vol. I), Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1984, p. 93.

³⁶ Edwin Fischer, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 43.

³⁷ George Bălan, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, București, 1965, p. 231.

³⁸ Liviu Brumar, *Istoria muzicii universale*, ed.cit., p. 102.

aparte. Simfonia depășește limitele genului, deschiderea spre vocal-simfonic fiind dată de intervenția vocilor și a corului. Dar poezia schilleriană *Către bucurie* se transformă într-un „program” explicit al simfoniei sau mesajul poetic și cel muzical sunt complementare? Mai mult, câți dintre melomani cunosc în detaliu versurile ce invocă idealul de libertate și umanitate?

Programatismul romantic până la Liszt și Berlioz

Următoarea etapă, cea a programatismului romantic, aduce în prim plan muzica lui C.M. von Weber (1786), autor al *Invitației la vals* (al cărei program este detaliat pe partitură) și Fr. Schubert (1797), compozitorul muzicii de scenă *Rozamunda* (care are și o existență pur muzicală, inclusiv discografică), al cvintetului *Păstrăvul* (legat de liedul cu același nume) și al *Cvartetului nr. 14 în re minor*, în care mișcarea lentă reia bogăția sonoră a liedului *Moartea și fata*. F. Mendelssohn-Bartholdy (1809) se impune prin *Visul unei nopți de vară*, simfoniile *Scoțiana* și *Italiana* și prin *Cântecele fără cuvinte*, un moment nou în tematica programatismului, iar Fr. Chopin (1810) își intitulează una dintre cele mai cunoscute lucrări pianistice *Studiul revoluționar*.

Variațiunile ABEGG (memento Bach), ciclurile *Carnavalul*, *Fluturi*, uverturile *Faust* și *Manfred*, precum și *Simfonia a III-a Renana* aparțin lui R. Schumann (1810).

Culmile programatismului acestei perioade sunt reprezentate de Fr. Liszt (1811) și H. Berlioz (1803). Creator al poemului simfonic (despre care Dimitrie Cuclin spunea că „și-a dedus forma numai din particularitatea virtuților inerente ideilor lor muzicale”³⁹), Liszt este autorul *Preludiilor* și *Mazzepei*, precum și a simfoniilor *Dante* și *Faust*.

Simfonia fantastică de Berlioz, al cărei detaliat program amintește de Weber, este expresia dragostei compozitorului pentru actrița Harriett Smithson. Remarcabilă este tehnica „ideii fixe”, ce-l prevestește pe Wagner. *Simfonia cu violă Harold în Italia* și uvertura *Carnavalul roman* sunt alte cunoscute titluri programatice ale lui Berlioz.

Leit-motivul wagnerian nu face obiectul muzicii cu program, estetica creatorului fiind legată de evoluția operei spre drama muzicală, ceea ce împiedică autorii unui dicționar să considere lucrările lui Wagner drept „încununare a programatismului”.⁴⁰

³⁹ * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., p. 393.

⁴⁰ * * *, *Dicționar de estetică generală*, ed.cit., p. 280.

*Înainte și după
Debussy și
R. Strauss*

Ideea programatică se generalizează la mijlocul secolului a XIX-lea în așa măsură, încât devine simptomatică pentru romantism, post-romantism școlile naționale și, mai târziu, și pentru impresionismul, expresionismul și celelalte tendințe ale primei jumătăți a secolului XX. Comentariile cedează locul enumerărilor, cu convingerea că această etapă este susceptibilă de a fi fracționată pe criterii estetice, stilistice, tematice, al căror vector este, însă, relevabil doar printr-un minuțios demers analitic.

Includem aici, fără a avea pretenția exhaustivității pe: P.I. Ceaikovski (1840 – autor al următoarelor lucrări: *Uvertura 1812*, uverturile-fantezie *Romeo și Julieta* și *Francesca da Rimini*, *Simfonia a VI-a Patetica*, al cărei program a fost distrus de autor, și *Simfonia programatică Manfred*), J. Brahms (1833 – *Uvertura Academică*, unde se folosește citatul cu rol semantic), B. Smetana (1824 – ciclul de poeme simfonice *Patria mea*, incluzând cunoscuta *Vltava*), A. Dvořák (1841 – *Simfonia a IX-a Din lumea nouă*), C. Saint-Saëns (1835 – poemele simfonice *Vârtelnița Omfaliei* și *Dans macabru*), A. Borodin (1834 – poemul simfonic *În stepele Asiei centrale*), M. Mussorgski (1839 – poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* și suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție*), N. Rimski-Korsakov (1844 – suita simfonică *Seherazada*), E. Grieg (1843 – *Peer Gynt*, muzică de scenă, dar aranjată și în două suite pentru orchestră, op. 46 și 55), I. Albeniz (1860 – suita pentru pian *Iberia*), E. Granados (1867 – *Goyescas*), M. de Falla (1876 – suita pentru pian și orchestră *Noapți în grădinile Spaniei*), S. Rahmaninov (1873 – poemul simfonic *Insula morților*), A. Skriabin (1872 – piesa simfonică *Poemul extazului*, lucrare cu tentă simbolistă), A. Schönberg (1874 – poemul simfonic *Pelleas și Melisande*), O. Respighi (1879 – poemele simfonice *Fântânile Romei* și *Pinii din Roma*), P. Dukas (1865 – poemul simfonic *Ucenicul vrăjitor*), M. Ravel (1875 – lucrările pentru pian *Pavana pentru infanta defunctă*, *Mama mea gâsca*, *Mormântul lui Couperin* și baletele, la origine, *Bolero* și *Valsul*).

Urmează vârfurile programatismului acestei largi perioade: Cl. Debussy (1862 – *Preludiu la după-amiaza unui faun*, *Trei nocturne pentru orchestră: Nori, Serbări și Sirene*, lucrarea simfonică *Marea*, schița simfonică *Iberia* – din ciclul *Imagini*, preludii pentru pian: *Dansatoarea din Delphi*, *Fata cu părul bălai*, *Catedrala scufundată*, precum și suita *Colțul copiilor* și *Clar de lună* din *Suita bergamască*) și R. Strauss (1864 – poemele simfonice *Till Eulenspiegel*, *Moarte și transfigurare*, *Așa grăit-a Zarathustra*, *Don Quijote* și *Viață de erou*).

Adăugăm la această lungă listă pe George Enescu (1881 – poemul simfonic *Vox Maris*, suita pentru orchestră *Săteasca*, suita pentru violină și

pian *Impresii din copilărie*; notăm aici, potrivit tradiției generate de Bach și Schumann, transcrierea pe portativ a numelui Enescu, pe baza *tricordului x – mi-mi bemol-do*, în terminologia germană E(N), ES, C(U=ut)⁴¹), I. Stravinski (1882 – baletul *Sacre du printemps*), S. Prokofiev (1891 – baletul *Romeo și Julieta*, basmul muzical *Petrică și Lupul*, dar și *Sarcasme* pentru pian), D. Sostakoviici (1906 – *Simfonia VII-a, a Leningradului*), P. Hindemith (1895 – *Simfonia Mathis Pictorul*) și G. Gershwin (1898 – *Un american la Paris* și *Rapsodia albastră*).

Toată această listă, prea lungă dar totuși incompletă, urmărește o evoluție în pași mici a programatismului. Sub aspect stilistic, varietatea este mare; titlul redă un program concret iar muzica îmbracă toate ipostazele între „evocare” (în sens beethovenian) și „descriptivism” (R. Strauss, despre a cărui creație s-a spus că reprezintă „prototipul acelei muzici în care intențiile descriptive ale autorului merg atât de departe încât fac aproape imposibilă înțelegerea discursului muzical fără urmărirea paralelă a programului literar”.⁴² Și totuși, muzica lui R. Strauss place și celor care nu cunosc acțiunea pas de pas !).

Drept limită a acestei perioade am ales lucrările lui A. Honegger (1892) – *Pacific 231* și *Rugby*, a căror estetică se întemeiază pe premisa că orice poate fi redat în muzică iar lipsa de prejudecăți și convenționalism în alegerea subiectelor permite o deschidere spre programatismul vag, uneori non-figurativ, cu iz tehnic, al deceniilor mediene ale secolului XX.

Programatism non-figurativ Denumiri ca *Ionizare*, *Hiperprismă*, *Octandru* (E. Varèse – 1883), *Atmosfere* (G. Ligeti – 1923), *Structuri* (P. Boulez – 1925), *Polimorfia* (K. Penderecki – 1933) sunt trepte spre libertatea semantică pe care o va căpăta muzica aleatorică și „muzica intuitivă” (K. Stockhausen – 1928) în care textul sugerează interpretului ce anume să facă, lăsându-i însă la latitudinea intuiției aplicarea practică a celor indicate.

Programatismul nu este însă un cerc închis, chiar dacă cântecul păsărilor lui Janequin, reluat peste timp de Beethoven, farmecă imaginația unui compozitor al secolului XX, O. Messiaen (1908).

Programatismul în muzica românească În ceea ce privește muzica românească, drumul este mai scurt. După uverturile naționale compuse de Al. Flechtenmacher (1823) și G. Stephănescu (1843), anul 1882 marchează apariția primei lucrări programatice, uvertura *Ștefan cel Mare* de Iacob Mureșianu (1857). Urmează apoi: A. Castaldi (1874 – poemul simfonic

⁴¹ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 95.

⁴² George Bălan, *Muzica și lumea ideilor*, ed.cit., p. 141.

Marsyas), M. Jora (1891 – suita *Priveliști moldovenești* și baletele *La piață* și *Întoarcerea din adâncuri*), A. Alessandrescu (1893 – schița pentru orchestră de coarde *Amurg de toamnă*), M. Negrea (1893 – suita *Prin munții Apuseni*), P. Constantinescu (1809 – *Din cătănie*) și S. Toduța (1809 – *Simfonia a II-a In memoriam Enescu*).

Programatismul ancorat în subiecte istorice, mitologice sau legate de natură cunoaște o translație spre sfera artelor spațiale, mitologia alegorică autohtonă și (pe linia imprimată de Varèse) spre abstract și non-figurativ, prin lucrări semnate de: A. Vieru (1926 – *Clepsidra*), Șt. Niculescu (1927 – *Eteromorfii*, *Formanți*), T. Olah (1928 – *Coloana infinitului*, *Poarta sărutului*, *Masa tăcerii*), A. Stroe (1932 – *Arcade*) și, din școala clujeană, V. Herman (1929 – *Cantilații*), C. Țăranu (1934 – *Secvențe*, *Simetrii*), E. Terényi (1935 – variațiuni pentru orchestră *Pasărea măiastră*) și D. Voiculescu (1940 – *Blocuri*).

Această lungă înșiruire de titluri mai mult sau mai puțin programatice ne-a creat iluzia unor conținuturi precise, bine delimitate, făcându-ne să uităm poate că muzica spune mai mult decât poate sugera un program (și uneori, altceva). „Ce reprezintă muzica e greu de spus, cu tot titlul și tot programul care e pus în capul operei respective” spunea esteticianul Mihai Ralea,⁴³ considerând că „muzica este o revelație asupra stării noastre sufletești extra-conștiente” și „nu poate comunica lucruri precise”, drept care „muzica programatică nu și-a atins scopul integral”.⁴⁴

Nu poate, însă, nimeni nega faptul că deși „identificarea programului nu constituie și recepționarea semnalului emis de opera muzicală”, aceasta „rămâne o punte posibilă între intenția eventuală a compozitorului și fondul apercceptiv al ascultătorului, o poartă prin care se pătrunde în muzică”.⁴⁵

⁴³ Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1972, p. 278.

⁴⁴ *Idem*, pp. 281-282.

⁴⁵ * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., p. 393.

Cap. 3. Particularizarea și diversificarea programatismului muzical; clasificări

Esența asemănării e deosebirea.

Platon

Raportul conținut-formă Raportul dintre semnificat și semnificant, dintre conținut și formă, reprezintă un posibil punct de plecare pentru o ordonare a programatismului după criterii tematice. „Conținutul” și „forma” sunt „noțiuni corelative care constituie cele două componente indisolubil unitare și convențional detașabile ale unei opere de artă”.⁴⁶ Ștefan Niculescu constată că în muzică „există ceva intraductibil”, dar „acest intraductibil nu este incomunicabil”. Arta sonoră transmite acest conținut prin mijloace specifice, dar structura și semnificația muzicii nu pot fi descrise decât sub o formă verbalizată. Întrucât „una din obligațiile gândirii teoretice este aceea de a da un sens și o semnificație realului, deci și muzicii”, cercetările care vizează raportul dintre conținut și formă în muzică merg până la „înstituirea unei hermeneutici muzicale”, chiar dacă „semnificația muzicii ne va apare mereu polisemantică”.⁴⁷

Analiza formei și a cuprinsului operei implică înțelegerea motivului acesteia, definit drept „conexitate a elementelor aparente într-o totalitate semnificativă” și „mediul prin care conținutul ideal al operei comunică cu aparența ei și o conformează în consecință”.⁴⁸ Motivul tipic se particularizează și devine individual, condiționat de actul creației. Este ceea ce explică, de pildă, de ce mitul lui Orfeu găsește o întruchipare muzicală în 58 de lucrări plăsmuite între secolele XV și XX⁴⁹, dintre care două poeme simfonice, un concert pentru vioară, o simfonie, o uvertură. Mitul oedipian pune față în față pe Enescu și Stravinski (într-o confruntare dintre tragedia lirică și opera-oratoriu) iar sub semnul lui Faust stau uvertura lui Schumann, simfonia lui Liszt, *Damnațiunea* de Berlioz și opera lui Gounod. Motivul este același, tratarea strict individualizată stilistic iar genurile muzicale care

⁴⁶ * * *, *Dicționar de estetică generală*, ed.cit., p. 75.

⁴⁷ Ștefan Niculescu, *op.cit.*, p. 295.

⁴⁸ Tudor Vianu, *Studii de estetică*, în „Opere”, vol. 6, Editura Minerva, București, 1976, p. 100.

⁴⁹ Ovidiu Varga, *Tracul Orfeu și destinul muzicii*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 311.

exteriorizează ideea sunt diferite, și nu întotdeauna compatibile cu definițiile programatismului.

În aceeași manieră trebuie alăturate opusurile lui Schönberg și Debussy, care au compus un poem simfonic, respectiv o operă cu titlul *Pelléas și Melisande*.

Romeo și Julieta îi va inspira deopotrivă pe Ceaikovski (uvertură-fantezie) și pe Prokofiev (balet), dar și pe Berlioz, Gounod și Kabalevski.

Iberia lui Debussy (schită simfonică) nu trebuie confundată cu suita pentru pian cu același titlu a lui Albeniz, iar *Manfred* este numele simfoniei programatice a lui Ceaikovski dar și al unei uverturi a lui Schumann. Denumirea de *Patetica* aparține unei sonate beethoveniene dar și celei de-a șasea simfonii ale lui Ceaikovski. În sfârșit, chiar dacă nu au un titlu identic, sunt evidente similitudinile programatice dintre *Marea* lui Debussy și *Vox Maris*-ul enescian.

Problema mijloacelor de expresie și a diferenței specifice dintre genul vocal și cel instrumental poate fi relevată comparând liedul schubertian *Păstrăvul* cu cvintetul ce poartă același titlu, punând față în față lucrarea pentru pian și opera intitulată *Goyescas*, ambele de Granados, sau opusurile lui Hindemith cunoscute sub numele de *Mathis Pictorul* (simfonie, respectiv operă).

Sursele lucrărilor nu explică, așadar, nici conținutul și nici forma unei creații muzicale. În caz contrar, „am putea povesti pățaniile lui *Till Eulenspiegel* și nu am mai asculta poemul cu același nume de Richard Strauss”, remarcă Ștefan Niculescu.⁵⁰

Așa cum „o poezie lirică trăiește nu numai prin cuprinsul ei de valori și prin unitatea ei estetică, dar și prin structura sonoră a limbii în care este scrisă”,⁵¹ în muzică stilul, genul și forma, armonia și polifonia, dinamica, timbrurile și interpretarea lucrării programatice vin să ne ofere o identitate aparte, inconfundabilă, a fiecărei piese.

În cele ce urmează, propunem o clasificare a programatismului muzical făcută în spiritul „frăției muzelor”, considerând că în afara surselor artistice nu se poate vorbi despre un programatism real. Tot ceea ce se află în sfera extra-artisticalui se materializează în ipostaze naturaliste sau abstracte, schematice, aflate la periferia câmpului estetic.

Această taxonomie exclusiv artistică va putea proba adevărul afirmației potrivit căreia „limbajul artei nu este unul, dar este unificat de existența unor tendințe logice proprii”.⁵²

⁵⁰ Ștefan Niculescu, *op.cit.*, p. 295.

⁵¹ Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 107.

⁵² Caius Dragomir, *Argument pentru o estetică a științei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.77.

Program coregrafic

Gestul coregrafic este însoțit de muzică. De asemenea, poezia, artele plastice și chiar arhitectura folosesc muzica pentru optimizarea comunicării. Muzica, cea mai abstractă dintre arte și cea care exemplifică cel mai convingător ideea de polisemie a artei, este cea care poate împrumuta semnificații, nu din mimetism, ci din larghețea semantică ce-i este specifică. În consecință, muzica însoțește cuvântul și imaginea, purtându-le semnificațiile uneori și în absența lor. De asemenea, muzica simte nevoia unei imixțiuni în specificitatea elementelor de limbaj ale celorlalte arte (sau măcar oferă iluzia acestei imixțiuni), poate dintr-o tendință integratoare explicabilă prin sincretismul original.

Mișcarea coregrafică nu este domeniul exclusiv al baletului. Binomul muzică-gest, care se bazează pe ritm și ordonarea accentelor, are nu numai o vechime echivalentă cu cea a artei, ci și o arie de manifestare ce depășește clasificările stricte ale genului coregrafic. Este interesantă una dintre definițiile de dicționar ale muzicii de dans, care surprinde următoarele particularități: pulsații evidente, accente periodice și cadențe puternice, și stabilește patru mari tipuri de muzică de dans: rituală, de societate, de scenă și de concert.⁵³

Muzicalizarea mișcării și gestului își are rădăcinile probabile în riturile magiei sincretice. Pe o anumită treaptă de dezvoltare a muzicii ca artă, apar germeii suitei, prin acuplarea a două dansuri, *pavana* și *gagliarda*. Comparația și contratul devin elemente de conștientizare și evoluție, genul mai sus amintit devenind o succesiune de 4 dansuri diferite ca factură: *Allemanda*, *Couranta*, *Sarabanda* și *Giga*, la care se mai puteau adăuga (între ultimele două dansuri) *Menuetul*, *Gavota*, *Bourrée*, *Poloneza* etc. Fiecare dintre aceste dansuri conține un „program” specific, într-o relație semnificativ-semnificat care permite celui care ascultă să-l identifice și să-l denumească. Programatismul suitei se validează sub aspect semantic iar programul coregrafic devine o categorie distinctă.

Menuetul ilustrează cel mai bine această categorie, lărgind considerabil lista prezumtivelor titluri programatice, prin prezența sa în simfonie, cel puțin până în momentul în care Mozart stilizează dansul, anulându-i programul (*Simfonia nr. 40 în sol minor*, unde hemiola distruge metrul ternar și *tempo*-ul caracteristic se schimbă) iar Beethoven îl înlocuiește cu *scherzo*-ul.

Caracterul dansant, ca modalitate de comunicarea programului, este prezent în multe lucrări, însă una dintre cele mai cunoscute din acest punct de vedere este *Simfonia a VII-a* de Beethoven, poate nu atât datorită muzicii în sine, cât aprecierii lui Wagner, care a etichetat-o drept „apoteoză a dansului”.

⁵³ Norman Lloyd, *The Golden Encyclopedia of Music*, ed.cit., p. 132.

Titlul de dovedește a fi și aici factor de înlesnire a descifrării programului, în special pentru o categorie mai puțin avizată de melomani.

Programul dansant nu se limitează, deci, așa cum s-ar putea pripit aprecia, la acele piese, mult gustate, care fac declarații prin titluri: *Dansul săbiilor* (Haciaturian), *Dans macabru* (Saint-Saëns), *Dansul Anitrei* (Grieg – *Peer Gynt*), *Dansul fulgilor de nea* (Debussy – *Colțul copiilor*), *Dansul ursului* (Bartók).

De notat este și părerea că, la un moment dat, „muzica nu a mai fost dependentă, adică nu a mai fost cântată ca să îndeplinească un act fizic al dansului, ci a rămas numai cu ideea de dans” și, ca atare, „și-a putut permite o serie de libertăți”.⁵⁴

Marea varietate a relației muzică-dans, greu de surprins în totalitatea formelor sale de manifestare, ne apropie de definiția filosofică dată de Schelling muzicii, percepute ca „însuși ritmul ideal al Naturii și al Universului, care [...] se face simțit în lumea derivată”.⁵⁵

Program poetic Programul poetic și literar poate reprezenta o a doua latură a programatismului, iar specificitatea lui are la bază apropierea limbajului poetic de cel muzical. Arte care cer interpretare, poezia și muzica, au drept element comun intonația și expresivitatea acesteia. Există o „melodie a poeziei”, așa cum muzica poate apărea drept poezie fără cuvinte. Redundanța și conotația sunt alte elemente ce fundamentează asemănarea.

Poezia și literatura apar drept „subiecte” pentru muzică în secolul trecut, ca manifestare a esteticii romantice, la scurt timp după ce Beethoven, în *Simfonia a IX-a*, oferise celebrei Ode a lui Schiller o arhitectură sonoră pe măsură. Fără a fi o ilustrare tipică a programatismului, ultima simfonie beethoveniană deschide o cale a confluențelor de limbaj, adăugând muzicii greutatea semantică a cuvântului.

Textele poetice și lucrările muzicale inspirate de ele nu reprezintă echivalențe estetice, ci doar puncte de interferență spirituală între marile genii creatoare. Nu este imaginabilă nici ideea vreunei ordonări valorice, lucrările muzicale nefiind nici versiuni și nici traduceri ale subiectelor inspiratoare. Diferența stă în faptul că „în literatură ideea este concretă iar în muzică inefabilă”.⁵⁶

Există lucrări muzicale a căror audiență la public este incomparabil mai mare decât poemele al căror titlu le poartă. *Faust*-ul goethean este citat în acest sens.⁵⁷

⁵⁴ * * *, *Muzică și literatură*, ed.cit., p. 190.

⁵⁵ Benedetto Croce, *Estetica*, Editura Univers, București, 1971, p. 356.

⁵⁶ * * *, *Muzică și literatură*, ed.cit., p. 100.

⁵⁷ George Bălan, *Muzica și lumea ideilor*, ed.cit., p. 327.

George Călinescu spunea că „de când poezia a decis să fie ea însăși o muzică pe socoteală proprie, a pierdut unul din mijloacele esențiale de a se face răspândită”.⁵⁸

Universalitatea spiritului shakespearian stă la baza unor incontestabile capodopere sonore, printre care *Visul unei nopți de vară* de Mendelssohn-Bartholdy (muzică de scenă ce și-a dobândit dreptul la o existență pur sonoră) și *Romeo și Julieta* (Ceaikovski - Prokofiev).

Poezia lui Lamartine l-a inspirat pe Liszt în crearea poemului simfonic *Preludiile*, iar de numele lui Gogol se leagă poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* al lui Mussorgski.

Divina comedie stă la baza genezei simfoniei *Dante* de Liszt (precedată de o fantezie pentru pian intitulată *După o lectură din Dante*) și a uverturii-fantezie *Francesca da Rimini* de Ceaikovski.

Referitor la poemul lui Byron *Manfred*, întruchipat simfonic de către Schumann și Ceaikovski, s-a spus că „muzica poate da o rezonanță nouă, metafizică, subiectului literar, intuind și dezvăluind sensuri ascunse de care adesea nici poetul nu e conștient”.⁵⁹

Ibsen și Grieg sunt autorii lui *Peer Gynt*, iar Richard Strauss, în *Așa grăit-a Zarathustra*, creează o viziune muzicală a filosofiei lui Nietzsche.

Istoria muzicii românești ne oferă o apropiere spirituală excepțională Enescu – Eminescu, prin poemul-oratoriu *Strigoii*, a cărui partitură, aflată printre *Postume*, a fost reconstituită de către compozitorul Cornel Țăranu. Textul eminescian nu este un „program”, întrucât însoțește muzica, însă exemplul este prea tentant pentru a nu fi amintit.

Program pictural, grafic și sculptural

Artele plastice sunt altă sursă a muzicii cu program. În funcție de arta inspiratoare, putem vorbi despre program pictural, grafic sau sculptural. Michelangelo definea pictura drept „o muzică [...] pe care numai intelectul o poate înțelege”.⁶⁰ Analogiile între sunete și culori au fost observate și studiate încă de la Aristotel. Legătura în planul conștiinței între senzațiile cromatice și cele auditive este denumită în psihologie sinestezie. Christian Schubart clasifică tonalitățile în „colorate” și „necolorate”,⁶¹ Grétry asociază sunetele cu bemoli culorilor întunecate iar pe cele cu diezi culorilor vii și țipătoare,⁶² Newton a încercat să stabilească legături fizice între cele șapte sunete ale gamei și cele șapte culori ale

⁵⁸ * * *, *Muzică și literatură*, ed.cit., p. 86.

⁵⁹ George Bălan, *Muzica și lumea ideilor*, ed.cit., p. 358.

⁶⁰ K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 165.

⁶¹ Ch.Fr.Daniel Schubart, *O istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 323.

⁶² Romain Rolland, *Călătorie în țara muzicii*, Editura Muzicală, București, 1964, p. 232.

spectrului, iar Skriabin a realizat un tabel în care erau indicate „echivalențele între sunete și culori”.⁶³

Correspondențele între melodie și contur sau desen, sau între armonie și culoare, timbru și culoare au intrat în uzul limbajului de specialitate.

Cel mai cunoscut exemplu de programatism pictural îl reprezintă Suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski, în varianta orchestrată de către Ravel (culoarea orchestrală este mai aproape de programul suitei decât timbrul pianului).

Granados este autorul Suitei pentru pian *Goyescas*, inspirată după pictura lui Goya, iar *Insula morților*, poem simfonic compus de Rahmaninov, este inspirat de un celebru tablou al pictorului elvețian Arnold Böcklin.

Între pictural și sonor se statornicește o relație de tip sincron – diacronic, cu virtuale posibilități de complementaritate.

Spațialitatea sculpturii își găsește corespondența în densitatea sonoră și contrastul dinamic, muzica ce izvorăște din contemplarea volumelor putând fi comparată cu jocul de lumini ce pune în valoare o operă sculpturală. Liszt, în piesa pentru pian *Il Pensieroso*, creată ca replică sonoră la o sculptură a lui Michelangelo (parte centrală a unui ansamblu destinat Capelei Medici din Florența, care cuprinde *Ziua, Noaptea, Aurora și Crepusculul*, și îl reprezintă pe Lorenzo de Medici), redă forma gânditoare prin mijloace exclusiv armonice (variantele de rezolvare ale trisonului mărit).

Muzica este pusă în postura de a surprinde „momentul fecund” și a nu estompa, prin comentariul sonor, ceea ce lucrarea sculpturală sugerează. Debussy a apelat la acest gen de program în preludivul *Dansatoarea din Delphi*, inspirat de un fragment sculptural al templului grec, văzut la Louvre. Dar dacă „tema” sculpturii este legată de dans, „programul” preludivului este pur sculptural? De asemenea, simbolurile capodoperelor lui Brâncuși sunt aceleași cu cele ale lucrărilor lui Tiberiu Olah, *Coloana infinitului*, *Poarta sărutului* și *Masa tăcerii*, sau, altfel formulat, programul sculptural este real sau este o aparență?

Program arhitectural

Programul arhitectural, care poate fi exemplificat cu piesa *Arcade* de Aurel Stroe, necesită, la rândul său, câteva argumente lămuritoare. În ciuda deosebirilor dintre muzică și arhitectură, George Călinescu constata că amândouă „au un caracter de universalitate” și „uzează de formule inteligibile eludând descripția și natura informă, și produc cu mijloace raționale efecte emoționale profunde”⁶⁴, adăugând că „arhitectura care nu cântă nu aparține artei”.

Matila Ghyka amintește că „înșiși grecii, care nu admiteau nici o confuzie de idei în materie de estetică, au confundat [...] cu bună știință,

⁶³ Rodica Ciurea, *op.cit.*, p. 26.

⁶⁴ * * *, *Muzică și literatură*, ed.cit., p. 88.

termenii ce aparțin arhitecturii cu aceia care aparțin muzicii; [...] conceptele arhitecturale, morfologia estetică, au fost dezbătute de ei în chip conștiincios și percepute în analogii muzicale; dacă în muzică noțiunile de acord și de suite de acorduri armonioase sunt stabilite în funcție de raporturi și de proporții numerice sau geometrice, ei vor da [...] numele de *simfonie* în lăntuirii armonioase de proporții dintr-un ansamblu arhitectural și cel de *euritmie* – efectului perceput”.⁶⁵ Autorul citat vorbește, de asemenea, despre „concepția simfonică a arhitecturii” și compară intervalele și acordurile muzicii cu raporturile și proporțiile spațiului.

Program cinematografic și muzical Programelor coregrafic, poetic, pictural, grafic, sculptural și arhitectural li se adaugă cel cinematografic (Prokofiev a compus muzică de film, Suita *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah provine din coloana sonoră a filmului cu același nume, iar despre

Isao Tomita, cel care a creat o versiune electronică a *Tablourilor* lui Mussorgski, s-a afirmat că creează program cinematografic în muzică în lipsa imaginii) și muzical (preludiul *Fata cu părul bălai* de Debussy este o parafrază la un cântec scoțian). Împreună, ele dovedesc existența unui programatism specific sferei esteticului, posibil prin notele comune ale limbajelor artistice.

Estetica lui Tudor Vianu vine în sprijinul acestor afirmații: „poezia, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura și pictura sunt noțiuni câștigate din sinteza teoretică a operelor individuale [...] Nimeni nu are de-a face în contemplație cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice pe care, printr-un act de mediațiune al spiritului, le atribuie uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus”. Interpretate astfel, artele devin „construcții teoretice ale spiritului, rezultatul unei operații de clasificare aplicate operelor concrete”.⁶⁶

⁶⁵ Matila Ghyka, *Estetică și teoria artei*, ed.cit., p. 106.

⁶⁶ Tudor Vianu, *Studii de estetică*, ed.cit., p. 163.

Partea a II-a. DIMENSIUNEA ANALITICĂ A PROGRAMATISMULUI MUZICAL

Cap. 1. Preocupări de elaborare a unui model de analiză a programatismului

La întrebarea: „ce poate zugrăvi un muzician?”, îndrăznesc să răspund printr-un paradox: nimic și totul.

J.W. Goethe

Nu există fenomene psihice fără de sens.

L. Blaga

Definirea programatismului și clasificările pe care acesta le determină trebuie urmate, în mod firesc, de pasul spre nivelul analitic. Două sunt obligațiile celui care urmează această cale: să intuiască implicațiile pe care se bazează demersul analitic și, din judecarea acestora, să stabilească metodele de lucru care, aplicate creației muzicale, să aibă drept finalitate relevarea semnificațiilor estetice ale programatismului în muzică.

Aspecte

semantice

Sub aspect semantic, arta muzicală cunoaște cel mai controversate interpretări. Chiar dacă se afirmă că „direcțiile estetice din secolul al XX-lea au devenit mai mult decât orice direcții semantice”⁶⁷, sunt evidente „divergențele între cei care susțineau mesajul extramuzical al muzicii, capacitatea acestora de a exprima sentimente, idei, concepte [...] și cei care considerau că sensul muzicii constă în muzica însăși, în percepția formei”⁶⁸.

⁶⁷ K.E. Gilbert – H. Kuhn, *Istoria esteticii*, ed.cit., p. 485.

⁶⁸ Nicolae Brânduș, *Interferențe*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 78.

Scriabin afirma: „nu știu să existe ceva ce eu să nu pot exprima prin pian”. Mai mult, „din aceste expresii disparate, aş putea crea un întreg sistem, cel puțin în sensul unui întreg lăuntric”, expresia muzicală fiind „chiar mai precisă decât cea logică, deoarece găsește în ea o inventivitate care nu există în noțiunile abstracte”.⁶⁹

Esteticianul Mihai Ralea, vorbind despre factorul asociativ personal, consideră că „muzica nu afirmă nimic, muzica propune”⁷⁰, idee nuanțată de Paul Valery: „muzica arată că, atacând un sens, [...] îmi determină mișcări, îmi desfășoară spațiul cu trei sau patru dimensiuni, îmi comunică impresii cvasi abstracte de echilibre, [...] îmi dă intuiția conținutului, extremelor, intermediarelor, emoțiilor, chiar a materiei”.⁷¹

Th.W. Adorno, aflat la polul scepticismului semantic, spune că „în muzică nu este vorba de un semnat ci de gesturi și, în măsura în care ea este un limbaj, avem de-a face cu un limbaj constituit din gesturi solidificate. Nu se poate cere ca ea să comunice în adevăratul sens al cuvântului ceva [...], iar căutarea sensului în muzică se dovedește a fi iluzie, transpunere arbitrară în imperiul intențiilor, către care muzica duce din cauza asemănării ei cu limbajul”.⁷²

În alte contexte, semnificației muzicale i se atribuie un sens vag⁷³, sau se spune că „destinația artei este să comunice conotații”⁷⁴, și se consideră că „pluritatea de sensuri pe care le capătă muzica depășește intenția și voința compozitorului”.⁷⁵

Leonard Bernstein afirma că „muzica nu spune povești” iar „programul îi dă un înțeles în plus muzicii, dar e ceva exterior – cum ar fi muștarul peste crenvurști” (!)⁷⁶

J.-J. Nattiez, radical în afirmațiile sale, scrie că „muzica operează asupra posibilităților sintactice ale sistemelor sale de referință și nu are funcția vehiculării de semnificații”.⁷⁷

Multitudinea de păreri este sintetic surprinsă de spusele lui U. Eco: „dacă este adevărat că, pe de o parte, muzica le apare multora drept un sistem organizat sintactic dar lipsit de încărcătură semantică, tot atât de adevărat este că unii [...] observă că în diferite cazuri există combinații muzicale cu funcție semantică explicită (semnalele militare) iar alții scot în evidență faptul că nu

⁶⁹ * * *, *Muzică și literatură*, ed.cit., p. 66.

⁷⁰ Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, ed.cit., p. 279.

⁷¹ Andrei Athanasiu, *Medicină și muzică*, Editura Medicală, București, 1986, p. 47.

⁷² Ion Pascadi, *Artă și civilizație*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 81.

⁷³ Nicolae Brânduș, *op.cit.*, p. 63.

⁷⁴ Henri Wald, *Dialectica simbolului*, în vol.: „Semantică și semiotică”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 24.

⁷⁵ Rodica Ciurea, *op.cit.*, p. 59.

⁷⁶ Leonard Bernstein, *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, București, 1982, pp. 63, 67.

⁷⁷ Nicolae Brânduș, *op.cit.*, p. 76.

este prestabilit ca semiotica să se ocupe doar de sisteme de elemente deja corelate cu semnificații, și că ea poate să ia în considerare orice sistem care permite articularea unor elemente adaptabile ulterior la exprimarea unor semnificații”.⁷⁸

Corneliu Cezar apreciază că „problema sensului muzical propriu-zis incumbă unei analize semantice și morfo-sintactice în care termeni ca *semnal*, *indiciu*, *imagine*, *simbol*, *formă*, *stil*, *categorie estetică* etc. [...] nu pot încă descifra din fenomenul muzical mai mult decât o psihanaliză socială, translingvistică”.⁷⁹

Pentru Tullio de Mauro, „problema-cheie a semanticii astăzi nu este încă o problemă de cercetare istorică, ci de elaborare teoretică”.⁸⁰

Pentru a putea schița un eșafodaj teoretic unitar și necesar, dată fiind eterogenitatea concepțiilor prezentate mai sus, vom porni de la premisa muzicii ca limbaj. Argumentul ni-l oferă Benedetto Croce, potrivit căruia lingvistica este echivalată cu estetica. Astfel, „pentru ca lingvistica să fie o știință diferită de estetică, ea n-ar trebui să aibă ca obiect expresia, care este tocmai faptul estetic”.⁸¹

Situația semnificativă se bazează pe raportul semnat-semnificant. În cadrul acestui model, există două niveluri de semnificație, cel semiotic (recunoașterea semnului sau sensul potențial) și cel semantic (perceperea semnificației sau sensul relevant).⁸² Se vorbește chiar despre „semiotica cuvântului și semantica discursului”.⁸³ Semnificația (semantică) este, deci, aceea a semnului în relație.

Relevarea ipostazelor sensului și o pertinentă analiză a semnificantului necesită o incursiune în lumea retoricii. Aceasta este definită drept „ansamblu de abateri susceptibile de autocorectare” care „pot modifica nivelul normal de redundanță al limbii”, abaterea fiind „percepută datorită unei *mărci* (o alterare a nivelului normal de redundanță) și redusă apoi datorită prezenței unei *invariante* (raportul sistematic al enunțului cu *gradul* său *zero*, care este *codul*, *norma*)”. Iar totalitatea acestor operații produce „un efect estetic specific care ar putea fi numi *ethos* și care constituie adevăratul obiect al comunicării artistice”.⁸⁴

⁷⁸ Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 23.

⁷⁹ Corneliu Cezar, *Introducere în sonologie*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 87.

⁸⁰ Tullio de Mauro, *Introducere în semantica*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 149.

⁸¹ Benedetto Croce, *op.cit.*, p. 211.

⁸² Maria Carпов, *Introducere la semiologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978, p. 149.

⁸³ Ștefan Angi, *Discursul muzical - discursul literar (paralelă)*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 21, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1991, p. 11.

⁸⁴ Grupul μ, *op.cit.*, p. 58.

În clasa figurilor retorice (care modifică procentul de redundanță al discursului) ne vom opri la nivelul tropilor, figuri care acționează la nivel semantic, fiind denumite „figuri de semnificație”.⁸⁵ Schimbarea de sens opune sensul figurat celui propriu, diferența devenind evidentă datorită celor două modalități succesive de a semnifica ale figurilor, imediat și mediat. Diversificarea semnificației prin intermediul tropilor le permite acestora să fie mijloace de evocare, de punere în relief a semnificantului, de ornamentare a discursului și înnobilitare a stilului, și le conferă o funcție eufemică.⁸⁶

În muzică, mecanismul de semnificare al tropilor este analog celui existent în lingvistică. Distanța semantică între semnificat și semnificant este elementul de diversificare.

Raportul convențional sau legătura slăbită dintre semnificat și semnificant generează **simbolul**, „semn care, în limitele unei convenții determinate, reușește să transmită aluziv o anumită cantitate de informație”.⁸⁷ Altfel definit, simbolul devine o „expresie lingvistică cu dublu sens care reclamă o interpretare, iar interpretarea – o muncă de comprehensiune care vizează descifrarea”. Ceea ce leagă semnificatul și semnificantul are drept efect „comunitatea de reacții afective pe care le provoacă, comunitate dată fie de psihicul înăscut, fie de obișnuințe culturale, fie, în sfârșit, de experiența și asociațiile individuale”.⁸⁸

În muzică, anumite intervale corespund acestui tip de raport între semnificant și semnificat. Cvinta și cvarta perfectă simbolizează apelul dar, în general, nu se cunoaște cauza pur acustică ce provocat, la instrumentale de suflat (cornul de vânătoare, de pildă), intonarea predilectă și inițial involuntară a acestor intervale. Beethoven conturează apelul, chemarea la luptă, prin intervalul de cvintă perfectă (descendentă, însă) din debutul temei secunde din *Simfonia a V-a*, partea I.:

Ex. 1.



Sensul de dezvăluie aici pornind de la semnificant (formă) la semnificat (conținut).

⁸⁵ Maria Carпов, *Prefață* la vol.: Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, București, 1981, p. 13.

⁸⁶ Du Marsais, *Despre tropi*, ed.cit., pp. 47-48.

⁸⁷ * * *, *Dicționar de estetică generală*, ed.cit., p. 322.

⁸⁸ J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975.

Direcția inversă (semnificat - semnificat) în procesul de constituire al sensului generează alt trop, **alegoria**. Denumită de Du Marsais „metaforă continuă”⁸⁹, alegoria atinge alt nivel de profunzime, și se produce „fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete”⁹⁰.

Motivul B.A.C.H. (autograf bachian utilizat, mai târziu, de o serie întregă de compozitori) și *celula x*, care ascunde numele lui Enescu, sunt alegorii. Se constată aici ceea ce afirma Tudor Vianu, și anume „presiunea semnificației asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care-l semnifică”⁹¹.

Pentru Benedetto Croce (adept al cunoașterii în artă prin imagini și nu prin concepte), acest trop are alt mecanism de manifestare. Alegoria apare drept „lucru inofensiv” căci „odată creată statuia unei femei frumoase, sculptorul poate să-i pună o tăbliță ca să spună că statuia sa reprezintă Mila sau Bunătatea”, alegoria adăugându-se *post festum*, când opera este gata realizată, devenind „o expresie adăugată extrinsec la o altă expresie”⁹².

Asemănarea dintre semnificat și semnificat, care creează un raport organic între cei doi termeni, stă la baza tropilor din grupul metaforelor (metonimia, epitetul, personificarea, comparația și metafora propriu-zisă).

Metonimia își găsește întrebuintărea pentru „a desemna un obiect sau o proprietate care se găsește într-un raport existențial cu înțelesul obișnuit al unui cuvânt”⁹³ și realizează o „inversare voluntară a categoriilor logice, ale întregului prin parte, ale părții prin întreg, ale cauzei prin efect, ale efectului prin cauză, ale abstractului prin concret, ale posesorului prin lucrul posedat”⁹⁴. Fiind, de fapt, o „transpunere sau schimbare de nume”⁹⁵, metonimia creează o plasticizare a expresiei prin transferul între general și particular.

Caracteristică pentru muzica programatică, metonimia este întâlnită în povestea muzicală *Petrică și Lupul* de Prokofiev, atunci când tema lui Petrică apare în metru ternar (măs. 459) pentru sublinia starea lui de spirit după ce a prins lupul, iar mai târziu (măs. 562) e intonată la corn, instrumentul lupului.

Sinecdoca (sau **pars pro toto**), un trop apropiat de metonimie, permite ca o parte a semnificantului să exprime întreg sensul. Du Marsais definește acest trop drept „un fel de metonimie prin care se dă o semnificație

⁸⁹ Du Marsais, *op.cit.*, p. 116.

⁹⁰ * * *, *Dicționar de estetică generală*, ed.cit., p. 18.

⁹¹ Tudor Vianu, *Studii de estetică*, ed.cit., p. 98.

⁹² Benedetto Croce, *op.cit.*, p. 107.

⁹³ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Edition du Seuil, Paris, p. 13.

⁹⁴ * * *, *Dicționar explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1975, p. 544.

⁹⁵ Du Marsais, *op.cit.*, p. 70.

particulară unui cuvânt care, în sens propriu, are o semnificație mai generală, sau invers”.⁹⁶

Concertul instrumental clasic apelează la sinecdocă în expoziția I., unde doar orchestra cântă. De asemenea, noțiunea de „tematism” se leagă de această figură ori de câte ori tema apare incomplet, fiind însă recognoscibilă.

Primul episod (măs. 9) al *Fugii în do* din primul volum al „Clavecinului bine temperat” de Bach utilizează secvențial și în imitație capul de temă, oferind unitate semantică discursului muzical:

Ex. 2.

Tema

Episod 1

Epitetul reduce semnificantul la o singură caracteristică. Fiind un „determinant expresiv” care „scoate în evidență mai nuanțat o trăsătură a obiectului sau a acțiunii”⁹⁷, epitetul își găsește corespondentul muzical în *leit-motiv*, definit ca scurtă figură melodică, ritmică sau armonică ce poate caracteriza o idee, o situație, un personaj, un obiect”⁹⁸.

„Idea fixă” din *Simfonia fantastică* de Berlioz

Ex. 3.

Allegro agitato e appassionato assai

sau „motivul iubirii” din *Tristan și Isolda* de Wagner

⁹⁶ *Idem*, p. 76.

⁹⁷ * * *, *Dicționar explicativ al limbii române*, ed.cit., p. 303.

⁹⁸ * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., 1984, p. 256.

Ex. 4.

la 16 ----- 5 DD II6# V 7
 4 4# - 5
 2# ----- 3 #

sunt, deci, epitete.

Personificarea modifică raportul semnificat-semnificant în sensul umanizării formei, fiind deci „figură de stil prin care se atribuie lucrurilor, animalelor sau fenomenelor din natură însușiri omenești”.⁹⁹ Nu numai personajele-animale din basmul muzical de Prokofiev pot oferi exemplul personificării, ci și mătura care prinde viață în *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas:

Ex. 5.

Dublarea semnificantului, deci coexistența unui semnificant vechi cu unul nou, stă la baza **comparației**. Citatul muzical (compararea muzicii cu muzică) este expresia acestui procedeu. După Zofia Lissa, citatul îndeplinește patru funcțiuni estetice: 1. să simbolizeze un caracter expresiv (ca, de exemplu, o dispoziție sufletească), 2. să provoace asociații mentale, 3. să facă aluzie mai mult sau mai puțin comprehensibilă la o situație, și 4. să producă efecte de parodie, ironice sau grotești (mai ales în operele vocale și teatrale). Auditoriul trebuie să recunoască citatul ca și corp străin, să-i identifice originea și să interpreteze rolul său în lucrarea care-l utilizează, precum și raportul cu lucrarea din care provine. Fiind manifestare intenționată, citatul

⁹⁹ * * *, *Dicționar explicativ al limbii române*, ed.cit., p. 681.

reclamă o interpretare, semnificația sa nefiind imediat dată. Citatul poate fi explicit, reprodus cu fidelitate, ca de pildă, imnul studentesc *Gaudeamus igitur*, folosit de Brahms în *Uvertura academică*, sau poate fi aluziv (aluzia fiind, după Du Marsais, un trop aparte). În acest fel apar ecourile *Odeii bucuriei* beethoveniene în finalul „Simfoniei a IX-a” în Do cât și în ultima parte a primei simfonii a lui Brahms.

Apariția citatului muzical generează o posibilă interpretare programatică a lucrării în care este inserat. Există teme care, prin încărcătura lor semantică, sunt utilizate cu predilecție sub forma citatului; este cazul secvenței *Dies irae*, care poate fi recunoscută în *Simfonia fantastică* de Berlioz, *Simfonia Dante* de Liszt, *Dans macabru* de Saint-Saëns, *Suita a III-a pentru orchestră* de Ceaikovski, *Insula morților* de Rahmaninov și *Pinii din Roma* de Respighi.

În timp ce comparația se realizează prin punerea în paralel a semnificanților, renunțarea la primul semnificant va genera **metafora propriu-zisă**, care devine, astfel, o comparație prescurtată.

Relația dintre comparație și metaforă stă, de altfel, la baza definirii acesteia din urmă de către Du Marsais: „figură prin care se transportă semnificația unui cuvânt la o altă semnificație care nu se potrivește decât în virtutea unei comparații pe care o facem în minte”.¹⁰⁰

„Trecerea” de la stadiul non-figurat spre cel metaforizat reprezintă trăsătura principală a metaforei. Această procesualitate este adecvată artelor temporale, poezia, dansul și muzica.

Metafora poate fi regăsită de la nivelul intervalelor până la cel al unei întregi și ample lucrări muzicale. Această cuprindere integrală în trecerea metaforică a semnificației creează metafore „uriae”, așa cum putem întâlni în primul „Concert pentru pian și orchestră” de Ceaikovski, unde tema finalului apare ca un simbolizat al temei primei părți, adevărată anticipatoare a împlinirii.

Această simbolică a macro-metaforei integratoare, tipică pentru muzica romantică și modernă, și cunoscută de inițiatorii în estetica acestor perioade creatoare, cunoaște și varianta eliptică, în care mult așteptata finalizare a trecerii metaforice nu mai vine. Mesajul receptat de auditor este condus spre conștientizarea absenței, neîmplinirii, *hiatus*-ului, ca expresie a destinului implacabil. În acest fel este creată tensiunea în finalul Simfoniei ceaikovskiene *Patetica*. Tema a II-a a primei părți, cu funcție metaforizantă,

¹⁰⁰ Du Marsais, *op.cit.*, p. 105.

Ex. 6.



este succedată de cele două mișcări mediane, care realizează trecerea metaforică spre final.

Memoria paradigmatică a melomanilor face ca aceștia să aștepte împlinirea trecerii metaforice prin apariția metaforizatului. Dar acesta nu mai vine. Tema finalului, cu a sa neașteptată atmosferă intonațională, percepută auditiv dar inexistentă ca linie melodică (fiind o rezultantă a încrucișării planurilor melodice ale celor două viori),

Ex. 7.



marchează marea absență a mult așteptatului final apoteotic și conștientizarea până la nivel hiperbolic a imanentei pierderi tragice.

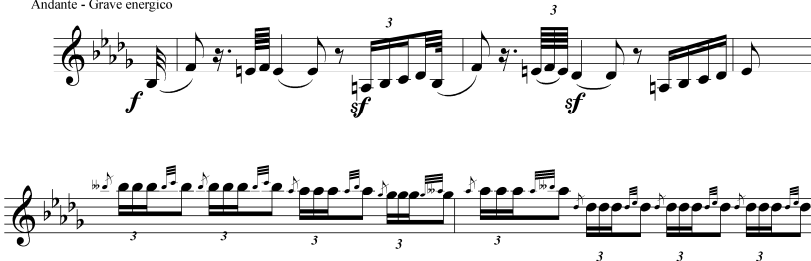
Dintre tropii care își găsesc corespondent muzical, mai notăm:

- **hiperbola și litota** (semnificantul este amplificat sau redus), prezente în muzică prin procedeele augmentației și diminuției, poate fi întâlnit și la nivelul creației: operele lui Wagner sau simfoniile lui Bruckner sunt hiperbolice iar *Simfonia clasică* de Prokofiev sau lucrările lui Webern reprezintă opusul, deci litota;

- **tipicul** (semnificantul este generalizat în particular), trop complex, se identifică prin intonație. Tema evreului bogat și cea a evreului sărac din *Tablourile dintr-o expoziție* de Mussorgski exemplifică acest trop:

Ex. 8.

Andante - Grave energico



- **prototipul** (excepție a tipicului);
- **ideograma** (schematizarea semnificantului) este prezentă în coralul protestant, dar și în marșuri sau imnuri;
- **oximoronul** („punerea în relație sintactică – coordonare, determinare – a două antonime”¹⁰¹ care generează o contradicție), prezent în muzică prin polimetrie, polimodalism și politonalitate; Beethoven concepe un moment de o plasticitate aparte în debutul reprizei primei părți (măs. 367-373) a Simfoniei *Eroica*, în care suprapune două funcțiuni, dominantă în fundalul armonic orchestral și tonica prin tema intonată de cornul secund:

Ex. 9.

- **antanaclaza** („repetiția unui cuvânt cu sensuri diferite”¹⁰², deci o dublare a semnificantului) corespunde enarmoniei sonore, așa cum apare ea, de pildă, în *Sonata op. 13 Patetica*, în introducerea lentă, unde întâlnim o modulație enarmonică prin acordul de septimă micșorată:

Ex. 10.

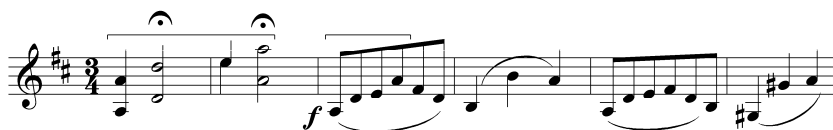
¹⁰¹ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 14.

¹⁰² *Idem*, p. 2.

– **silepsa** („figură de stil în care un cuvânt – în cazul nostru, un fapt sonor – este luat atât în sensul propriu cât și în cel figurat”¹⁰³), întâlnită în muzica programatică, care vehiculează sensuri muzicale și extramuzicale. Intervalul descendent de septimă mare cu care Richard Strauss marchează momentul condamnării la moarte a lui Till Eulenspiegel semnifică greutatea sentinței; pentru auditorul neavizat, însă, semnificația este pur muzicală;

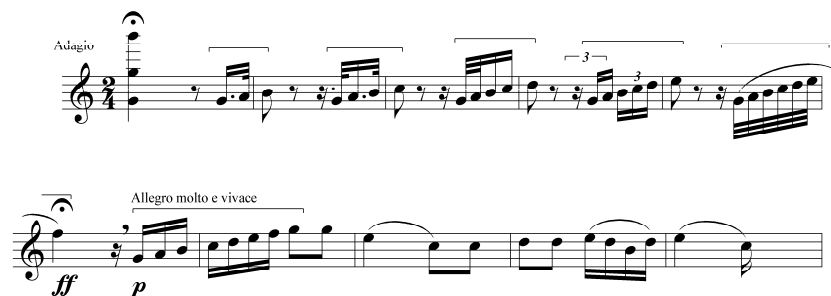
– **metalepsa** („un fel de metonimie prin care se exprimă ceea ce urmează pentru a face să se înțeleagă ceea ce precede, sau invers”¹⁰⁴), figură de stil identificabilă în primele măsuri din *Andantele Dublului concert pentru vioară și violoncel op. 102* de Brahms:

Ex. 11.



În același sens, Introducerea părții a IV-a din *Simfonia nr. 1* de Beethoven este o succesiune de metalepse:

Ex. 12.



Lista tropilor, după Du Marsais, mai cuprinde: ironia, catachreza, antonomaza, ipotipoza, eufemismul, antifraza, perifriza, însă relevanța acestora pentru muzică este sau greu de demonstrat, sau inexistentă.

Ca ultimă observație referitoare la tropi, afirmăm că – datorită împrumutului din lingvistică – identificarea în plan muzical a acestora suportă un anumit grad de libertate. Astfel, noi am considerat citatul drept

¹⁰³ * * *, *Dicționar explicativ al limbii române*, ed.cit., p. 860.

¹⁰⁴ Du Marsais, *op.cit.*, p. 83.

comparație și *leit-motivul* drept epitet, în timp ce J.-J. Nattiez le clasifică drept simboluri sau semne arbitrare.

Aspectul semantic mai necesită câteva nuanțări: așa cum privirea analitică asupra silepsei dovedea o duplicitate a sensului, fenomenul poate fi extrapolat la nivelul întregii muzici programatice. În consecință, dacă „discursul muzical are un sens intensiv și mai multe sensuri extensive”, primul vizează „transmiterea frastică a unui semnificat muzical care, la rândul lui, re-condiționează *relatum*-ul ritmico-coregrafic în mod direct și *relatum*-ul melodico-declamatoriu al artei sincretice de altădată (*Musiké*) în mod indirect” (și apare la nivelul muzicii pur instrumentale), iar sensurile extensive reprezintă „concretizările diferite (în direcția vizualului programatic sau ideaticului literar-poetic) ale sensului intensiv original”¹⁰⁵ (fiind proprii muzicii cu text și programatice). Ceea ce nu înseamnă că muzica programatică ocolește sensul intensiv.

Implicații semiotice

Din punct de vedere semiotic, în încercarea de a da scurtei noastre incursiuni în lumea semnului un vector ascendent, vom porni de la o formulare sceptică: „cercetării semiologice muzicale îi lipsesc încă toate premisele necesare și suficiente ale constituirii ei ca știință de sine-stătătoare, în măsură a-și elabora o teorie generală a corpusului și analizei muzicale”¹⁰⁶.

Semiotica generală se luptă cu încercările de definire a semnului, chiar dacă predomină gândirea triadică, corespunzătoare triumfului sintaxă – semantică – pragmatică.

Umberto Eco consideră drept semn „tot ceea ce, pe baza unei convenții social acceptate dinainte, poate fi înțeles ca ceva ce ține locul la altceva”¹⁰⁷.

Aristotel a surprins una dintre particularitățile semnului, constatând că – în calitatea lor de creație a omului – cuvintele nu reprezintă o calitate inerentă și obiectivă a lucrurilor; altfel spus, „cuvântul câine nu mușcă”¹⁰⁸.

Pentru muzică, mai mult decât pentru oricare alt limbaj, concluziile lui Wittgenstein („numai propoziția are sens; numai contextul propoziției are o semnificație”¹⁰⁹) reprezintă un pas spre înțelegerea particularităților semnului muzical. Se poate oferi, prin aceasta, o soluție la ceea ce afirma Umberto Eco: „problema este [...] ce denotază și dacă denotază ceva obiectul sonor *do*, care ar fi emis, de pildă, de o trompetă”¹¹⁰.

¹⁰⁵ Ștefan Angh, *Discursul muzical - discursul literar (paralelă)*, ed.cit., p. 13.

¹⁰⁶ Nicolae Brânduș, *Interferențe*, ed.cit., p. 77.

¹⁰⁷ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 28.

¹⁰⁸ Tullio de Mauro, *op.cit.*, p. 49.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 96.

¹¹⁰ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 119.

Pe de altă parte, dilematică este și dubla existență a creației muzicale: sub formă grafică, de partitură, și ca realitate sonoră, cu existență temporală. Deși se afirmă că „nu există sens muzical în afara timpului”¹¹¹, nu se poate minimaliza importanța partiturii, care este în primul rând ceea ce rezultă din gestul creator al compozitorului (precedând existența sonoră) și, apoi, face opera executabilă și analizabilă.

Notația muzicală a fost catalogată drept „metalimbaj”, adică „limbaj auxiliar care codifică și descrie limbajul muzical sonor propriu-zis”¹¹². Partitura configurează ritmul (temporalitate abstractă), melodia și armonia (cvasi-spațialitatea abstractă), și codifică dinamica și timbrul. De notat că nuanța deține „un caracter expresiv intuitiv pregnant” și adesea a fost „asociată unor indicații de atitudine (emoțională, verbală) ca: *p* (*misterioso*), *pp* (*con molto delicatezza*), *ff* (*clamando*), *f* (*energico*) etc.”¹¹³, ceea ce reprezintă o formă de program (!), iar timbrul este legat de sursa sonoră destinată interpretării (cu celebra excepție a *Artei fugii* de Bach, partitură în care nu apare nici o indicație referitoare la instrumentul căruia îi este destinată lucrarea).

Momentul de interpretare conferă timbrului o cvasi-spațialitate concretă și dinamicii o temporalitate concretă, care „poartă” raportul ritm-melodie (armonie).

Între semn și obiect, deci între muzică și sentimentul pe care-l sugerează, se stabilește o relație analogică, în dublu sens, prin intensificarea trăsăturii obiectuale a semnului și relevarea similitudinilor muzicale ale obiectului. Așa cum afirmă esteticianul Anghel Ștefan, în acest fel are loc „analogia constituirii **semnului de obiect** (configurația ritmico-ondulatorie a melodiei) și cea a **obiectului de semn** (fizionomia dinamico-temporală a sentimentelor)”¹¹⁴. Iar rolul programului este acela de a clarifica sentimentele.

Jules Combarieu constata că este de neimaginat ca un compozitor să utilizeze un tenor pentru a simboliza infernul și un bas pentru a simboliza cerul.

Debussy, vrând să sugereze muzical căderea inelului Melisandei, a notat în prima variantă a lucrării un pasaj ascendent de harpă; ulterior, a înlocuit fragmentul cu un pasaj coborâtor.

Nu numai registrul sau direcția melodică respectă analogia semn-obiect, ci și timbrul, mișcarea, caracterul și ritmul. Elefantul din *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns este interpretat de contrabasul-solo, în

¹¹¹ Nicolae Brânduș, *op.cit.*, p. 63.

¹¹² Rodica Ciurea, *op.cit.*, p. 63.

¹¹³ Nicolae Brânduș, *op.cit.*, p. 87.

¹¹⁴ Ștefan Anghel, *Discursul muzical - discursul literar (paralelă)*, ed.cit., p. 14.

Allegretto pomposo, în *forte* și printr-un desen ritmic ce surprinde, parcă, inerția volumelor:

Ex. 13.

Allegretto pomposo



Nivelul hermeneutic

Un al treilea nivel al analizei muzicii cu program (explici sau criptic) este cel hermeneutic. Sensul extensiv al hermeneuticii este acela de „metodă de interpretare a oricăror texte cu înțeles ermetic, ascuns, obscur în scopul clarificării integrale a textului și descoperirii tuturor sensurilor primordiale”.¹¹⁵

Acoperind întreaga sferă spirituală, culturală și artistică, hermeneutica își găsește aplicarea în arta sonoră, căutând „modul în care practica muzicală se încorporează în și se traduce prin structură, [...] începând cu elementul tematic și continuând cu peripețiile transformării lui pe tot parcursul compoziției”.¹¹⁶

Pentru Mircea Eliade, hermeneutica este „căutarea sensului, a semnificației sau a semnificațiilor pe care, de-a lungul timpului, o anumită idee sau un anumit fenomen le-au avut”; ea este „este creatoare și dezvăluie anumite valori care nu erau evidente pe planul experienței imediate”; munca de hermeneut „dezvăluie semnificațiile latente ale simbolurilor și devenirea lor”.¹¹⁷

În spirit hermeneutic, Goethe afirmase despre *Flautul fermecat* de Mozart că „poate îngădui lecturi multiple, procurând o plăcere simplă mulțimii și oferind tainice comori celor inițiați”.¹¹⁸ În opinia lui Jean Starobinski, mitul cuplului leagă *Femeia fără umbră* de R. Strauss de *Flautul fermecat*. Același autor descoperă, în opera mozartiană citată, sub desfășurările feerice, „un întreg ritual al purificării, o suită de probe inițiatice, după model francmasonic, sugerând victoria finală a binelui, luminii și rațiunii asupra forțelor întunericului”, și consideră mitul solar emblematic pentru capodoperele compuse în preajma anului 1789: *Trilogia simfonică* mozartiană, *Simfonia Oxford* de Haydn și *Fidelio* de Beethoven”.¹¹⁹

¹¹⁵ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, p. 263.

¹¹⁶ * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., p. 28.

¹¹⁷ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, pp. 111-112.

¹¹⁸ Jean Starobinski, *1989, Emblemele rațiunii*, Editura Meridiane, București, 1990, p. 225.

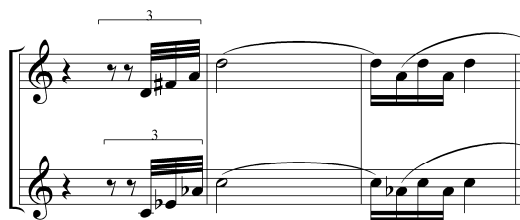
¹¹⁹ *Idem*, pp. 11, 159.

Respectând spiritul hermeneutic invocat, vom încerca, la rândul nostru, să analizăm sensurile abisale ale muzicii și să riscăm o comparație între două capodopere ale artei sonore: baletul *Petrușka* de Stravinski și ciclul de melodrame intitulate *Pierrot lunaire* de Schönberg. Deși contemporani, Stravinski și Schönberg sunt exponenții unor laturi diferite ale expresionismului, considerate „direcții componistice ireductibile”. Ceea ce unește cele două orientări este „exacerbarea tensiunii emoționale și exaltarea expresiei”¹²⁰, realizate prin soluții diferite.

Petrușka și *Pierrot lunaire* sunt compuse la scurt interval una față de cealaltă, prima în 1911, cea de-a doua, un an mai târziu. Subintitulată „scene burlești în 4 tablouri”, lucrarea lui Stravinski are drept personaj principal o păpușă-paiată, Petrușka, victimă – în final – a unei drame de dragoste și gelozie la care participă încă două personaje, „balerina” și „maurul”. Subiectul baletului contrastează însă cu ambianța generală muzicală creată de Stravinski: ritmurile provin din dansurile mulțimii prezente la bălci, apar citate din muzica orășenească precum și parodiarea unui vals cunoscut în epocă, iar orchestra „pare să evoce un acordeon gigantic sau o flașnetă stricată”¹²¹.

Tema bitonală (în contextul dat, căci desfășurată corespunde modului II. cu transpoziție limitată al lui Messiaen):

Ex. 14.



sugerează ruptura dintre subiect și opera de artă: „în loc să se refere la situația tragică a lui Pierrot, muzica redă veselie neînfricată a carnavalului” iar „din intuirea contrastului dintre starea emoțională subînțeleasă și cea exteriorizată, prima dobândind o potențare tragică”¹²².

Sensul direct dat de stratul pur muzical este dublat de o componentă semnificativă în profunzime „printr-un proces contrar celui prin care sublimul se poate transforma atât de ușor în ridicol”¹²³.

¹²⁰ * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., pp. 170-171.

¹²¹ Roman Vlad, *Stravinski*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967, p. 23.

¹²² *Idem*, p. 24.

¹²³ *Ibidem*.

Drama păpușii capătă rezonanțe umane, iar Petrușka devine prototipul eroului etern nefericit.

Adorno descifrează semnificațiile la o mai mare profunzime, văzând în Petrușka „o prefigurare a ceea ce va fi drama individului în civilizația mecanizată care tinde să-i anuleze personalitatea”.

Roman Vlad consideră Petrușka „un fel de Pierrot al țărilor slave”. Legătura dintre cele două personaje ne permite să încercăm o descifrare hermeneutică similară pentru cele „21 de lieduri-melodrame” pentru voce recitatoare, pian, flaut (și piccolă), clarinet (și clarinet-bas), vioară (și violă) și violoncel. Din versurile lui Albert Giraud, Schönberg a selectat de trei ori câte șapte poezii, fiecare de câte 13 versuri. Simbolica și mistica numerelor implicate este evidentă. În atmosfera creată (noapte, lună, sânge, valuri) Pierrot se conturează în sfera tipicului, fiind „un personaj comun al improvizației, pantomimei, libertății”.¹²⁴ Drama nu mai este pasională, ci este una a „căutărilor în conflict cu nostalgia trecutului”.

Ovidiu Varga descifrează câteva sensuri criptice:¹²⁵

– lucrarea este autobiografică, iar „nu Pierrot este lunatecul personaj principal al ciclului, ci compozitorul, artistul, creatorul, veșnicul căutător prin întunericul necunoscutului, al ineditului, al noului”;

– liedul-melodramă nr. 8, *Noaptea*, care ocupă un loc central în economia lucrării, este „vizionar și profetic”, și „simbolizează întunericul total și definitiv al omenirii (război) și al artelor (dezagregare), în care artistul nu mai poate căuta și găsi nimic altceva decât coșmarul autodistrugerii”;

– liedul precedent, al șaptelea, *Luna bolnavă*, este „un simbol al crizei spirituale a societății și artei epocii”;

– vorbirea intonată (*sprechgesang*) trebuie interpretată drept „o vorbire de dincolo de viață sau de la începuturile vieții, un fel de *ursprech*”, adică o vorbire primară, originară, așa cum se pare că a fost cuvântul intonat la începutul vorbirii omului primitiv.

Comparația făcută între *Petrușka* și *Pierrot lunaire* își găsește justificarea prin similitudinile pe care doar interpretarea hermeneutică le putea scoate la lumină.

Pavana din *Suita op. 10 pentru pian* de Enescu devine la fel de atrăgătoare în perspectiva interpretării hermeneutice. Considerată neoclasică¹²⁶ dar și „un moment al unui impresionism posibil”¹²⁷, *suita*, compusă în anul 1903, aparține primei perioade de creație a lui Enescu. Ca

¹²⁴ Ovidiu Varga, *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, Editura Muzicală, București, 1983, p.125.

¹²⁵ *Idem*, pp. 126-134.

¹²⁶ Romeo Ghircoiașiu, *Studii enesciene*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 18.

¹²⁷ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, ed.cit., p. 84.

atare, în studiile de specialitate, *Suita op. 10* stă, nemeritat, în umbra celorlalte capodopere enesciene.

Dintre părțile suitei, a treia, *Pavana*, este considerată „nu numai cea mai desăvârșită sub toate aspectele, dar și cea mai personală a întregului ciclu”.¹²⁸ Cele doar 46 de măsuri ale *Pavanei* ascund, prin introducerea, cele trei teme și *coda* sa, o doză de mister care generează câteva întrebări:

- de unde provine denumirea și care este legătura părții suitei enesciene cu dansul care stă la baza suitei preclasice ?
- ce caracterizare stilistică i se potrivește *Pavanei* și care sunt semnificațiile unui asemenea demers ?
- care este sensul misteriosului apel de 3 note care încheie *Pavana* ?

Răspunsurile posibile includ, cu siguranță, și aspectele surprinse de noi:

1. Cronologia ne arată că Fauré a compus în 1887 o *Pavană* iar Ravel în 1899 *Pavana pentru o infanță defunctă*. Opusul enescian se alătură celor două lucrări pianistice într-un gest de reconsiderare a trecutelor epoci creatoare și a formelor și genurilor cultivate de acestea (deci un „neobaroc”). În ceea ce privește legătura cu dansul al cărui nume îl poartă, suntem nevoiți să pornim de la lipsa – pentru noi – a identității sonore a dansului din secolul al XVI-lea, care ne-ar permite o comparație. De altfel, în *Pavana* enesciană caracterul dansant este greu de argumentat, singura legătură dintre lucrare și titlu fiind metrul binar și ceva din gravitatea atribuită dansului preclasic.

2. Stilistic, asistăm la o personală contopire a unui limbaj cu tente impresioniste cu o discretă notă pastorală generată mai ales de motivul A - *cvasi flüte*:

Ex. 15.



care anunță marea sinteză național-universal desăvârșită de George Enescu.

3. O subtilă tehnică a anticipărilor, ce ține de principiul ciclic propriu ultimei perioade de creație a lui Enescu, face ca debutul temei B,

¹²⁸ *Idem*, p. 77.

Ex. 16.

să fie început de temă în secțiunea centrală a părții precedente, *Sarabanda*. Apariția celor trei note în *coda* are o dublă semnificație estetică: *remember* și deschidere. Aceasta poate fi una din semnificațiile criptice ale lucrării: rememorează un trecut (universal), afirmă un prezent (în care există și elementul de limbaj european dar și specificul național) și intuiește un viitor.

**Rolul
interpretării**

Ultimul parametru pe care-l vizează analiza noastră este cel interpretativ. Actul dimensionării sonore a partiturii nu face diferențieri între muzica programatică și cea care tinde spre o identitate pur muzicală. Problema interpretării este generată de partitura însăși, căci dacă raporturile dintre elementele componente (înălțime, durată, intensitate, timbru) sunt fixate de compozitor, micile abateri ritmice, accentele, frazarea, cad în sarcina aproape exclusivă a interpreților.

În economia artelor temporale, constatăm că poezia poate fi citită și înțeleasă și în lipsa unei interpretări, în timp ce muzica (care nu se lecturează cu aceeași ușurință) se apropie mai mult de coregrafie, artă în care interpretarea este totul. Din punct de vedere psihologic, se consideră că ceea ce constituie lucrarea muzicală nu este ansamblul percepțiilor produse în conștiința noastră de o execuție oarecare, ci numai o parte a acestor percepții, acelea care sunt comune diverselor interpretări. Ceea ce se păstrează din piesa muzicală în toate interpretările care respectă partitura ține de relevanța fenomenului sonor. Mai mult, chiar notația muzicală favorizează diversitatea interpretărilor, căci termenii de mișcare (cel puțin în lipsa indicației metronomice) și nuanțele dinamice au gradul lor de relativitate. Această imprecizie este corectată prin sugestie, așa cum a procedat și Ceikovski când a notat în simfoniile sale nuanțe extreme, notate cu cinci de *piano* sau *forte*.

Existența unui „timp muzical” conduce la diferențe semnificative între versiunile interpretative ale unor compoziții. Se relatează, bunăoară, că opera *Parsifal* dirijată de A. Toscanini în 1931 a durat cu 56 de minute mai mult decât varianta oferită de Otto Krauss în 1953 !

Interpretarea condiționează înțelegerea muzicii programatice. Dincolo de ceea ce poate consemna și conserva partitura, rolul interpretului este unul retoric.

Cap. 2. Microanalize estetice

Este adevărat că din punct de vedere estetic soarele se scufundă în mare, deși acest lucru este fals din punct de vedere logic și obiectiv.

I. Kant

Cunoașterea unei lucrări muzicale dincolo de descifrarea ei pur muzicală este de o deosebită importanță, cel puțin pentru creația programatică. Detalierea problemelor pe care le ridică existența programului în muzică, periodizarea acestuia și tipologia propusă pentru programatism au precedat oferta noastră privind un model de analiză estetică bazat pe sondarea semantică, semiotică, hermeneutică și chiar interpretativă a creației programatice. Urmează, în continuare, punerea în practică a strategiei analitice, materialul muzical ilustrativ cuprinzând piese mici (dar deloc ne semnificative), destinate instrumentelor solo (pian, flaut) sau acompaniate (vioară), din creația universală și românească, dar și lucrări pentru orchestră. Atât informația istorică cât și elementele sistematice pe care n-am bazat expunerea au rolul lor în conturarea unui „alt fel” de înțelegere a muzicii. Micro-analizele noastre nu sunt un scop în sine. Prea modeste pentru a fi un exemplu cât de cât apropiat de exhaustivitate, ele se doresc a fi doar sugestive. Odată cu ele, sperăm noi, se va spulbera și clișeul programatismului ancorat, pentru unii, doar în lumea poemului simfonic, a stilului romantic de creație, a *mimesis*-ului schematic și a descriptivismului legat de surse exclusiv literare.

Ceaikovski – Lucrarea, destinată pianului, face parte din cunoscutul
Cântecul *Album pentru tineret* op. 39 de P.I. Ceaikovski. Dacă
ciocârliei lucrarea ar încerca doar să imite onomatopeic cântecul
 ciocârliei, caracterul programatic ar putea fi pus sub
 semnul îndoielii. Sensul corect este mai aproape de
motto-ul Pastorelei beethoveniene, ceea ce face ca programatismul să fie
 sugerat de sugestii asociative care compun o imagine vizuală în care
 dinamismul melodic corespunde ideii de cântec, reprezentării mentale pe care
 o provoacă, și nu cântecului propriu-zis.

Obiectualitatea semnului este dată de aspectul ritmico-melodic, și oricare elev de vârstă școlară mică va sesiza că ciocârlia (sau reprezentarea vizual-sonoră a acesteia) este sugerată de mâna dreaptă (nota de schimb din triolet și apoi apogiatura urmată de optimi în *staccato*, care realizează astfel un epitet), evoluția acordică a mâinii stânga având atribuții adjectivale.

Tempo-ul (*lento*) și, mai ales, dinamica (*p* și *pp*, cu timide momente de *crescendo*) modelează timbrul pianului.

Tema ciocârlii evoluează de la primatul melodiei spre cel al ritmului, deci de la substantiv la verb, de la personaj la acțiune. Succesiunea configurațiilor ritmico-melodice pornește de la temă:

Ex. 17.

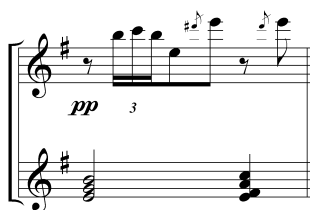
Se constată aici contradicția dintre metrul declarat și cel real, prin care compozitorul evită toate accentele nedorite: ciocârlia nu cunoaște accentul metric ! Și pentru că în primele două măsuri mâna stângă punctează acordic metrul declarat grafic, între cele două voci apare o neconcordanță ce apropie exemplul nostru de oximoron.

Tema este continuată cu repetarea cvasi-ostinată a primei formule (sinecdoca),

Ex. 18.

o alătură, apoi, pe aceasta optimii (în *staccato*) precedate de apogiatură, în contratimp,

Ex. 19.



după care discursul este acaparat de valoarea scurtă și contratimpată (o nouă sinecdocă):

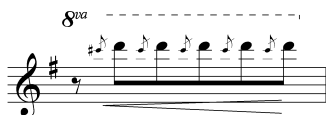
Ex. 20.



Această evoluție tematică se repetă, ceea ce fragmentează piesa în două părți inegale ca dimensiuni (19+13 măsuri).

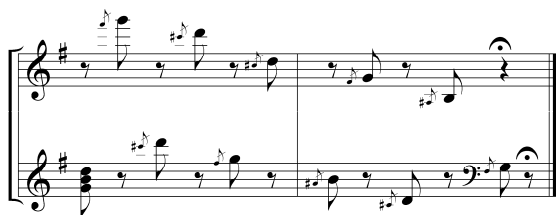
Finalul,

Ex. 21.



aduce un moment de culminație, în care succesiunea optimilor se face pe același sunet, în registrul acut, în *crescendo* (cerut de repetiție) și fără imixtiunea pauzelor. Optimile rezolvă tensiunea, într-un rapid regres dinamic, prin mersul spre registrul grav, într-un pasaj care aduce, la sfârșitul piesei, egala importanță a mâinilor, stânga – lipsită până aici de atribuții tematice – fiind cea care trage ultima concluzie:

Ex. 22.



Coroana finală de pe pauză, care pune în evidență tăcerea, are și ea virtuți metaforice: cântecul ciocârliei nu suportă comparație.

Dumitru Bughici
– *Suita în stil*
românesc (Dans)

aparțin artei universale.

Suita op. 1 de Bughici a fost compusă acum aproape patru decenii, fiind subintitulată „în stil românesc”, ceea ce face trimitere la cea de-a treia sonată enesciană pentru pian și vioară.

Prima ei parte, intitulată *Dans*, are la bază un program coregrafic ușor identificabil datorită ritmului caracteristic și metrului binar. Subtitlul aduce un plus programatic care-și găsește corespondentul sonor în scările modale.

Dansul nu este identificabil, succesiunea binară și *tempo*-ul (*Allegretto*) amintind, într-un fel, de sârbă. Tehnica citatului nu este proprie acestei lucrări, ambianța ritmică și sonoră fiind cea care sugerează, într-o formă stilizată, dansul.

Sub aspect ritmic, nimic imprevizibil nu stânjenește succesiunea valorilor, între care ritmul punctat, sincopa pe jumătăți de timp și mersul de șaisprezecimi sunt formule caracteristice. Înaintea reprizei apare un scurt fragment cvasi-cadențial, de virtuozitate, care rupe simetria printr-o succesiune de trioleți pe părți de timp în duble-coarde, însoțit de o gradație dinamică și o fluctuație agogică, care pregătește apariția tematică.

Din punct de vedere melodic, tema

Ex. 23.



aduce o scară modală mixolidică (sau hipo-mixolidică) a cărei fluctuație a treptei a IV-a o înrudește cu acusticul 1.:

Ex. 24.



Aceasta nu este singura variantă a exprimării modale. Secțiunea mediană, de pildă,

Ex. 25.



aduce o scară descendentă care dezvăluie un mod hexatonic acustic (I.), a cărui alternanță *T-st* ne amintește de al doilea mod cu transpoziție limitată al lui Messiaen:

Ex. 26.



Nu ne propunem să facem o analiză exclusiv modală a *Dansului*, cu toate că acest demers ar scoate la iveală mai multe detalii, inclusiv cele aflate la granița dintre tonal și modal. Totuși, notăm finalul lucrării,

Ex. 27.

care aduce o suprapunere divergentă a scărilor modului cromatic 3:

Ex. 28.



Se observă că scările intonate de vioară și pian nu sunt identice: pasajul ascendent include nota *fa diez*, iar cel descendent nota *mi*; scara completă a modului cromatic provine din complementaritatea sonorităților celor două instrumente. Varianta modului cromatic din final face trimitere la creațiile lăutărești, mai precis, dansurile din secolul al XIX-lea din Muntenia¹²⁹, ceea ce dezvăluie rădăcinile lucrării și sursele programatismului acestui dans.

Leopold Mozart – Simfonia copiilor, cunoscută și sub numele de *Simfonia copiilor Simfonia jucăriilor*, compusă de Leopold Mozart, este atribuită, de unii istorici ai muzicii, lui J. Haydn. Versiunea publicată de editura „Breitkopf und Härtel”, de pildă, notează sub titlu: „mit Joseph Haydns Namen Überlieferd”. Aparatul orchestral al acestei lucrări care parcă exemplifică *litota* este alcătuit din coarde (vioara I., vioara a II-a și *basso*, realizat de violoncel), trompeta și toba mică (instrumente care sunt investite cu rol ritmic și, în consecință, evoluează împreună), un trianțlu și un grup de pseudo-instrumente cu rol onomatopeic (figură care nu acționează la nivel semantic, dar pe care Du Marsais o alătură tropilor) care sugerează cucul, privighetoarea și pitpalacul. Lor li se adaugă un „instrument” care se numește „Knarre” („zornăitoare”), cu un rol estetic ușor de dedus.

Programatismul lucrării este dat de caracterul vizual pe care „jucăriile”, prin efectul lor timbral (uneori mai apropiat de zgomot decât de sunetul muzical), îl generează.

Dintre pseudo-instrumentele incluse în partitură, singurul cu rol melodic este „cucul” care, firește, intonează un interval de terță mică. În fapt, intervalul descendent de terță mică este acela care declanșează sensul paradigmatic care dă identitate sonorității.

Prima parte, *Allegro*, după expunerea tematică la corzi, aduce în rol de protagoniști cucul (împreună și apoi în dialog cu vioara) și cuplul trompetă-tobă mică, cuplu care, prin simplitatea textului (o singură notă, ritmizată), creează împreună cu celelalte „jucării” ambianța ludică.

O discretă metaforă se conturează atunci când vioara întâi preia terța descendentă a cucului,

¹²⁹ Constantin Rîpă, *Teoria superioară a muzicii. Sisteme tonale*, (vol. I), Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1986, p. 337.

Ex. 29.

Musical score for Ex. 29. The top staff is labeled 'Cuc (Kuckuk)' and the bottom staff is 'Violin 1'. Both are in treble clef. The Cuc staff has a quarter rest followed by a quarter note G, then a quarter note A, and a quarter note B. The Violin 1 staff has a quarter rest followed by a quarter note G, then a quarter note A, and a quarter note B.

iar cucul preia ritmul vioarei:

Ex. 30.

Musical score for Ex. 30. The top staff is labeled 'Cuc (Kuckuk)' and the bottom staff is 'Violin 1'. Both are in treble clef. The Cuc staff has a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The Violin 1 staff has a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C.

Cucul și trompeta sunt investite, în partea expozitivă a *Allegro*-ului, cu funcții tonale: cucul apare doar în sfera tonicii, trompeta semnalizează funcțiunea dominatei, și, drept consecință, nu se întâlnesc. O primă îndrăzneală (metaforă ?) întâlnim în măsura 36, când trompeta se suprapune tonicii, și o a doua în măsura 54, când între trompetă și cuc are loc un scurt dialog în ritm complementar. În final, cele două surse sonore cântă efectiv împreună este o muzicalizare a jocului și a regulilor sale, dar și o posibilă personificare.

A doua parte este un *Menuet cu Trio*. Menuetul realizează o inversare voluntară a funcțiilor vioarei și cucului (metonimie): vioara (în *forte*) pregătește intervenția cucului,

Ex. 31.

Musical score for Ex. 31. The top staff is labeled 'Cuc (Kuckuk)' and the bottom staff is 'Violin 1'. Both are in treble clef. The Cuc staff has a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The Violin 1 staff has a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The word 'Menuetto' is written above the Cuc staff. The word 'f' is written below the Violin 1 staff.

după care - o nouă inversare – trompeta (în *forte*) permite comentariul vioarei (în *piano*):

Ex. 32.

Musical score for Trompetă and Violin I. The Trompetă part is marked *f* and the Violin I part is marked *p*. The score shows four measures of music.

Finalul aduce o nouă evoluție a viorii secundată de cuc (măs. 8 - 10), în care intervalele din ce în ce mai mari ale instrumentului cu coarde doresc parcă să-l prezinte pe acesta drept „un cuc mai mare” (!):

Ex. 33.

Musical score for Cuc (Kuckuk) and Violin I. The Cuc part is marked with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin I part is marked with a treble clef and a key signature of one flat. The score shows four measures of music.

După epuizarea finalului (în *Allegro moderato*), partitura indică o retorică repetare a părții de încă două ori, în *Allegro vivace*, respectiv *Presto*.

Simfonia copiilor nu este, deci, o simplă joacă, ci o lucrare plină de semnificații, desprinse în toiu concurenței dintre „instrumentele serioase” și „jucării”.

*Debussy –
„Syrinx” pentru
flaut solo*

Cu un titlu legat de lumea miturilor, lucrarea lui Debussy, compusă în 1912 (an în care va mai realiza cele *Trei poeme ale lui Mallarmé*), este o miniatură (35 măsuri) destinată unui instrument solo – flautul.

Numele piesei invită la descifrare cvasi-hermeneutică și la investigare semiotică. *Syrinx*, în limba greacă, înseamnă nai și, în mitologia greacă, era o „nimfă arcadiană prefăcută într-o trestie muzicală”. Iubită de Pan, această nimfă a arborilor (*Hamadryadă*) sare în râul Ladon, zeul îmbrățișând doar „un mănunchi de trestii prin care aerul trecea ca o plângere”. Alăturând câteva trestii, „Pan inventează naiul, care poartă numele fecioarei înecate”.¹³⁰

Povestea relevă adecvarea semiotică a lucrării lui Debussy:

¹³⁰ Victor Kernbach, *op.cit.*, p. 659.

1. Desenul ritmic evită orice conformism și simetrie, urmărind o evoluție liberă în care doar tema aduce un ritm distinct, bazat pe repetarea formulei:



Aspectul ritmic, subordonat liniei melodice, aduce alternanța valorilor scurte cu note lungi care dirijează pulsația, precum și diviziuni excepționale (triolete și, în final, un cvintolet) care, combinate cu frecvente *legatto*-uri, estompează succesiunea metrică.

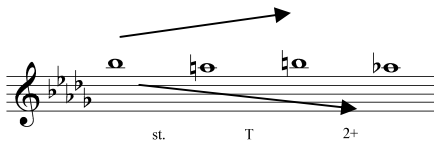
2. Profilul melodic este fixat de la apariția temei,

Ex. 34.



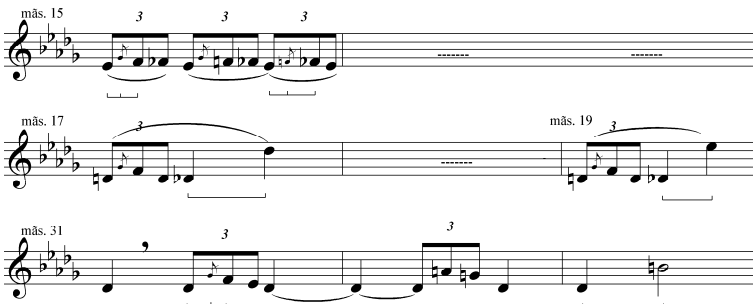
și realizează o permanentă unduire (unduirea trestiei!). Intervalele au un rol discursiv; succesiunea de semitonuri, tonuri și secunde mărite este rar întreruptă de intervale mai mari. Tema este construită pe o gradare intervalică și pe un vector divergent al evoluției sale:

Ex. 35.



Alte momente aduc o comprimare sau o lărgire intervalică:

Ex. 36.



Tema apare în trei momente ale lucrării, corespunzător unui plan formal tristropic, și este adusă cu eliziuni sau modificări ale finalului ei (din care nu lipsește lărgirea intervalică, procedeu amintit mai sus). Prin cromatismul întors (și repetiția lui pe alt sunet), cu care începe,

Ex. 37.



și evoluția ei pe timpul al treilea al primei măsurii,

Ex. 38.



tema ne introduce în lumea neo-modală, fiind foarte aproape de împlinirea totalului cromatic (lipsește doar nota *re becar*, prezentă în partea mediană a lucrării).

Finalul aduce gama hexatonală,

Ex. 39.



care – în contextul mitului – este o replică a temei care o metaforizează, ceea ce îi conferă încărcătură semantică:

3. Indicațiile de mișcare (*très moderé* și *un peu mouvementé – mais tres peu*) corespund unduirii melodice, iar momentele agogice (*retenu*, *rubato*, *perdendosi*, la care se adaugă cezurile și coroanele) contribuie la crearea efectului de curgere liberă, naturală, a discursului muzical.

4. Dinamica se înscrie în sfera diafanului, nuanța predominantă fiind *piano*, cu discrete *crescendo*-uri și *decrescendo*-uri. În doar trei momente (dintre care două tematice) apare indicația *mf*.

5. Timbrul este un parametru care se identifică cu însuși programul lucrării. Adausul de sub titlu, - *pour flute seule*, este, în acest sens, redundantă.

În doar o pagină de partitură scrisă pentru un singur instrument, Debussy condensează o adevărată poveste în care valorifică întreaga măsură a artei sale.

Richard Strauss – Poemul simfonic al lui Richard Strauss exemplifică cea mai declarativă formă a programatismului. Ceea ce trebuie pus în evidență sunt modalitățile estetice prin care muzica reușește să sugereze cu atâta claritate vizualul, să sublinieze acțiunea și să evoce, prin intonație, caractere umane.

Lucrarea are drept punct de plecare o cunoscută poveste a eroului flamand *Till Eulenspiegel*, vestit pentru năzdrăvniile sale. Till produce panică printre vânzătoarele de oale din piața *Burg*-ului, fuge, revine deghizat în preot, se îndrăgostește dar este refuzat, iar în final este adus în fața Curții, judecat și condamnat la moarte.

Pare surprinzător faptul că acțiunea poveștii are drept corespondent muzical o formă de rondo. Întreaga construcție se bazează pe două teme, tema **A**:

Ex. 40.



și tema **B**:

Ex. 41.



la care se adaugă tema **a** (diminuția temei **A**):

Ex. 42.



Temele **A** și **B** sunt diferite prin mersul melodic, măsură și dimensiune, dar au un element comun, mersul cromatic ascendent.

Tema **A** are un caracter introductiv și corespunde formulei „*a fost odată ...*”, tipică pentru oricare poveste, creând sentimentul existenței povestitorului.

Apariția temei **B** (măs. 6) la corn este primul contact cu personajul nostru, misterios deocamdată, dar devenit repede familiar prin reluarea temei la corn, oboi, clarinet, fagot și, treptat, în *tutti*. Tema **B** este, prin urmare, un epitet. Odată cu indicația *lustig* (*gai*) apare tema **a**, la clarinet (instrument acordat în re, al cărui timbru corespunde caracterului cerut). Nod semantic al întregului poem, tema **a**, prin diminuția primei părți a introducerii (a temei **A**), devine litotă și sinecdocă. Particularitatea sa intonațională, care sugerează zburdălnicie dusă până la impertinență, creând o nouă imagine a lui Till, dezvăluie alte două interpretări: tema devine metalepsă (ne convinge că tema **A**, anterior prezentată, este tot Till, dar într-o formă idealizată) și epitet, cu atât mai mult cu cât se încheie printr-un gest descendent pe un acord disonant (dublă alterație a dominantei – treapta a VII-a cu septimă), cu convingătoare virtuți de adjectiv sonor care frizează impolitețea.

Apariția temei **a** declanșează o trecere metaforică între cele două teme care-l reprezintă pe Till (**A** și **B**), dând posibilitatea unei descifrări multiple și stratificate a sensurilor sale.

Cele trei teme se regăsesc în următoarele ipostaze semantice:

Tema A. Denumită de noi „așa cum ar trebui să fie Till”, tema nu mai apare în forma inițială până la sfârșit. Prezența ei, care parcă invocă prezumția de nevinovăție a personajului, ar contrasta prea tare cu acțiunea poemului. În măs. 189 și 418 ea apare incomplet (sinecdocă), intonată la alte instrumente, clarinet, respectiv corn englez (metonimie):

Ex. 43.

În acest ultim exemplu, augumentarea valorilor devine hiperbolă, trop pe care-l regăsim în măs. 263 („motivul răzbnării”) și 396:

Ex. 44.

Fig 3. Cl.-bas, Trp., Trb., Cello, C-bas



Cello, C-bas, Cl-bas, K-Fg

Epilogul readuce tema A (măs. 632), modificând doar sfârșitul acesteia, pentru a-i conferi un caracter concludiv (ce invocă, la fel ca la început, existența povestitorului):

Ex. 45.



VI. 1

Tema a. Cel mai mult utilizată, tema cunoaște o evoluție, în măs. 71, sugerând acțiunea:

Ex. 46.



Fl., Ob.3

Ob. 1, 2

„Motivul mascaradei” din măs. 81 se metamorfozează în sens ornamental, devenind epitet,

Ex. 47.



și se regăsește modificată în măs. 425:

Ex. 48.



vl. 1

ob.

„Motivul fugii” (măs. 96) fragmentează tema (sinecdocă);

Ex. 49.



Șirul epitetelor continuă în măs. 113 (tema variată) și 121 (inversarea temei variate):

Ex. 50.



Vioara solo aduce o nouă sinecdocă (măs. 194),

Ex. 51.



iar „motivul galant” (măs. 209) un alt epitet:

Ex. 52.



„Marea grimasă” a lui Till (măs. 345) readuce tema a în forma inițială, cu sonoritatea dată de clarinetul mic în re, în *ff* și cu stridența registrului acut, ceea ce creează efecte grotești:

Ex. 53.



Pe lângă temele lui Till, notăm existența altor elemente tematice semnificative:

– motivul incursiunii lui Till în piață (măs. 135), în care ritmul (verbul muzicii) este elementul de sugestie (la fel ca în măs. 50 și 554):

Ex. 59.



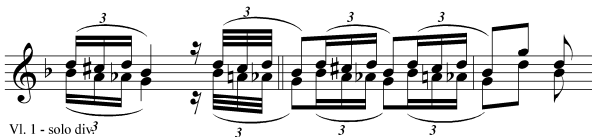
– degheizarea lui Till în preot (măs. 179) care devine metonimie (și va fi reluată în măs. 557, în momentul de *climax*, augumentată, prezentată, deci, ca hiperbolă):

Ex. 60.



– presentimentul sfârșitului tragic (măs. 196):

Ex. 61.



Motivul este reluat (cu un moment de hiperbolizare) în măs. 604, în momentul indiferenței persiflante față de tribunal. Redarea prin același material tematic a două înțelesuri ne duce cu gândul la antanaclază.

– cântecul trivial al lui Till (măs. 375), un citat care devine comparație.

Ex. 62.



Recapitulând figurile de stil, tropii care au fost utilizați în *Till Eulenspiegel*, notăm: metafora, metonimia, comparația, hiperbola și litota, sinecdoca, metalepsa, antanaclaza și, mai ales, epitetul. Pe lângă metonimiile menționate, putem include în această figură toate aparițiile tematice la alte instrumente decât cele inițiale.

Fără a merge până la ultimele consecințe, analiza noastră estetică (și nu de formă!) este menită să faciliteze o mai directă înțelegere a mecanismului semnificației și o mai profundă înțelegere a muzicii în general.

CONCLUZII

Făcând bilanțul investigațiilor și analizelor noastre, considerăm utilă concretizarea acestora în câteva puncte distincte:

1. Programatismul muzical reprezintă un procedeu componistic care a fost și este aplicat deliberat în toate stilurile, genurile și perioadele stilistice. Larga sa răspândire se datorează în primul rând intensificării prin program a calităților estetice obiectuale ale semnului muzical. Așadar, programul apare pe extrema concret senzorială a timpului semantic, în opoziție cu polul celălalt, desemnat și deținut de textul implicat în muzică (muzică vocală) menit să sublinieze trăsăturile ideatice ale generalizărilor muzicale.

2. Datorită caracterului obiectual, programul fortifică nivelul de real artistic al discursului muzical; el este atât plastic-figurativ cât și (mai ales) procesual-expresiv. În plasticitatea sa, programul configurează tema iar procesualitatea determină acțiunea muzicală.

3. Această mobilitate a programului îi acordă un profund caracter metaforic, și anume posibilitățile și potențialul de trecere de la un context semantic la altul, de la un stadiu de semn la altul, în cadrul formării și definitivării discursului muzical. Reținem, de asemenea, evidențierile momentelor punctiforme, situaționale, care coincid cu stadiile de metaforizat și metaforizant, câtă vreme transferul, trecerea propriu-zisă vizează faza centrală a metaforizării. Primele sunt mult mai plasticizante și evidențiază picturalitatea, trăsăturile metamorfozante ale programului, iar trecerea propriu-zisă, adevăratul context metaforic, reprezintă muzicalitatea intrinsecă a programului: crearea de raporturi și de relații între diferite domenii artistice.

4. Proveniența programului în muzică, bunăoară, este intrinsec artistică. Așadar, intensificarea, re-plasticizarea, configurarea contextului real dintr-o structură muzicală se realizează nu prin apeluri la unele idei abstracte sau la unele momente concret senzorial cotidiene, ci se înfăptuiește prin transferul programului de la o artă la alta, mai precis, de la celelalte arte la muzică. Similar metalimbajului mitologic, în care un mit poate să explice un alt mit, tot așa o artă poate să explice o altă artă.

5. Datorită acestor „întrepătrunderi programatice” am putut reevalua raportul sincretic dintre muzică și dans, subliniind caracterul programatic al suitei, al dansurilor stilizate în muzica instrumentală, întrucât, până în prezent, programatismul în muzică a fost identificat doar cu programe scrise și înscrise, cu texte introduse în contextul creației muzicale. Ori, maniera compozițională a programatismului este mult mai nuanțată și, în același timp, mult mai interiorizată. Până la urmă și acele programe-texte despre care se vorbește trebuie să fie și ele de proveniență literară sau poetică, altfel nefiind programe ca atare, periclitând finalizarea creației atât cu extremism naturaliste cât și schematic.

6. Tocmai de aceea am subînțeles, în tratarea de ansamblu a programatismului, intensificarea caracterului obiectual al semnului muzical, nu numai prin dans și poezie, dar și prin pictură, arhitectură, sculptură, mergând până la implicarea programatică a artelor sintetice.

7. Prin aceasta, picturalitatea programelor din poemul simfonic (gen considerat eminent programatic) a fost investigată sub cel puțin două aspecte: a) includerea în contextul picturalului programatic a altor genuri muzicale, atât înaintea romantismului cât și după aceea, și b) examinarea poemului simfonic ca atare, dincolo de aria de semnificație a picturalului.

8. Programul urmărește calea generalizării metaforice, stârnind în finalul acesteia imagini, asocieri, reprezentări vizuale. Sunt edificatoare, în acest sens, afirmațiile sau demersurile compozitorilor în alegerea programelor. Mai toate aceste mărturisiri implică sublinierea vizualului (de pildă, cuvintele lui Enescu despre programul lui *Vox Maris*). Acest vizual, obligatoriu, transcende toate straturile mijloacelor de expresie, pornind de la momentele interioare ale pulsațiilor ritmico-metrice, trecând de straturile melodico-armonice, și se exteriorizează în raporturile de intensitate (dinamică) precum și în stratul purtător al acestuia, timbrul muzical. Nu este, deci, întâmplător faptul că stilurile în care primatul dinamicii sau al timbrului excelează sunt considerate „cele mai programatice”. Astfel, impresionismul reprezintă un stil eminent programatic (un programatism vizual-plastic).

9. Diversitatea căilor analitice aplicate în investigațiile noastre au combinat, înainte de toate, modalitățile semantice, semiotice și hermeneutice ale cercetărilor. Așadar, în desemnarea și interpretarea programului, am pornit de la aprecierea plusului de semnificație pe care-l aduce programul, pe traiectoria distanței semantice de la muzică și până la domeniul artistic transmițător de program. Bineînțeles, sensul coregrafic a fost mai aproape decât sensul sculptural. Dar aceste distanțe semantice și aprecierea lor sunt relative (muzica lui Tiberiu Olah și Ștefan Niculescu pot oferi exemple în acest sens).

Demersul semiotic a avut importanță discursiv-estetică, analizele îndreptate în această direcție având ca scop examinarea gradului de obiectualitate a intervențiilor programatice asupra semnului muzical (de la așa-zisele onomatopee muzicale până la figuri muzicale, simboluri și alegorii).

Investigațiile noastre au căpătat și nuanțe hermeneutice atunci când conținutul programului s-a oferit spre o investigare stratificată în direcția unor corespondențe arhetipale dintre arte.

Motivul alegerii celor trei domenii de investigare rezidă, în ultimă instanță, în faptul că fiecare program examinat, în ontogeneza sa, se structurează, înainte de toate, după aceste trei coordonate: semantic, semiotic, hermeneutic.

10. Metoda de lucru și modelul analitic pot și vor fi îmbogățite cu noi componente relaționale, cum sunt raporturile istorice, psihologice, stilistice și structurale ale programului.

INDEX DE NUME

A

Adorno, Theodor Wiesengrund, 33, 47
 Albeniz, Isaac, 19, 24
 Alessandrescu, Alfred, 21
 Angi Ștefan, 45
 Aristotel, 8, 29, 44

B

Bach, Johann Sebastian, 6, 14, 17, 20, 37, 44
 Bartók Béla, 27
 Beethoven, Ludwig van, 10, 14, 16, 21, 26, 27, 35, 41, 42, 46
 Berlioz, Hector, 17, 18, 23, 24, 37, 39
 Bernstein, Leonard, 33
 Blaga, Lucian, 6, 8, 32
 Böcklin, Arnold, 29
 Borodin, Alexandr, 19
 Boulez, Pierre, 20
 Brahms, Johannes, 19, 39, 42
 Brâncuși, Constantin, 30
 Bruckner, Anton, 40
 Bughici, Dumitru, 54
 Bull, John, 14
 Byrd, William, 14
 Byron, George Gordon, 28

C

Castaldi, Alfonso, 21
 Călinescu, George, 10, 28, 30
 Ceaiikovski, Piotr Ilici, 12, 15, 19, 24, 28, 39, 40, 50, 51
 Cezar, Corneliu, 34
 Chopin, Frédéric, 17
 Combarieu, Jules, 45
 Constantinescu, Paul, 21
 Couperin le Grand, François, 14
 Croce, Benedetto, 34, 36
 Cuclin, Dimitrie, 17

D

Debussy, Claude, 19, 24, 27, 30, 31, 45, 58, 59, 61
 Du Marsais, César Chesneau, 36, 37, 39, 43, 56
 Dukas, Paul, 19, 38
 Dvořák, Antonin, 19

E

Eco, Umberto, 33, 44
 Eliade, Mircea, 46
 Eminescu, Mihail, 28
 Enescu, George, 20, 23, 28, 36, 48, 49, 69
 Eszterházi, 15

F

Falla, Manuel de, 19
 Flechtenmacher, Alexandru, 21

G

Gershwin, George, 20
 Ghyka, Matila, 8, 30
 Giraud, Albert, 47
 Goethe, Johann Wolfgang, 32, 46
 Gogol, Nikolai Vasilievici, 28
 Gounod, Charles, 24
 Goya y Lucientes, Francisco José de, 29
 Granados, Enrique, 19, 24, 29
 Grétry, André Ernest Modeste, 29
 Grieg, Edvard, 19, 27, 28

H

Haciaturian, Aram, 27
 Händel, Georg Friedrich, 14
 Haydn, Joseph, 13, 14, 15, 46, 56
 Herman, Vasile, 21
 Hindemith, Paul, 20, 24
 Honegger, Arthur, 20
 Horațiu, 4

J

Janequin, Clément, 14, 21
Jora, Mihail, 21

K

Kabalevski, Dimitri, 24
Kant, Immanuel, 50
Krauss, Otto, 50

L

Lamartine, Alphonse de, 28
Lasso, Orlando di, 14
Le Jeune, Claude, 14
Leonardo da Vinci, 4
Lessing, Gotthold Ephraim, 4
Ligeti, György, 20
Lissa, Zofia, 39
Liszt, Franz, 17, 18, 23, 28, 29, 39

M

Macedonski, Alexandru, 4
Mallarmé, Stéphane, 58
Mälzel, Johann Nepomuk, 17
Mauro, Tullio de, 34
Medici, Lorenzo de, 29
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 17, 28
Messiaen, Olivier, 21, 47, 55
Michelangelo, Buonarroti, 29
Mozart, Leopold, 56
Mozart, Wolfgang Amadeus, 14, 15, 26, 46
Mureșianu, Iacob, 21
Mussorgski, Modest, 19, 28, 29, 30, 41

N

Nattiez, Jean-Jacques, 33, 43
Negrea, Marțian, 21
Niculescu, Ștefan, 21, 23, 24, 69
Nietzsche, Friedrich, 28

O

Olah, Tiberiu, 21, 30, 69

P

Penderecki, Krzysztof, 20

Platon, 23
Prokofiev, Serghei, 11, 20, 24, 28, 30, 36, 38, 40

R

Rahmaninov, Serghei, 19, 29, 39
Ralea, Mihai, 22, 33
Rameau, Jean Philippe, 14
Ravel, Maurice, 19, 29, 49
Razumowski, 16
Respighi, Ottorino, 19, 39
Rimski-Korsakov, Nikolai, 19
Rodin, Auguste, 3

S

Saint-Saëns, Camille, 19, 27, 39, 45
Schelling, Friedrich Wilhelm, 27
Schiller, Friedrich, 17, 27
Schönberg, Arnold, 19, 24, 46, 47
Schubart, Christian, 29
Schubert, Franz, 7, 17
Schumann, Robert, 17, 20, 23, 24, 28
Simonide din Keos, 4
Skriabin, Alexandr, 19, 29, 33
Smetana, Bedřich, 19
Sostakovici, Dmitri, 20
Starobinski, Jean, 46
Stephănescu, George, 21
Stockhausen, Karlheinz, 21
Strauss, Richard, 19, 20, 24, 28, 42, 46, 61
Stravinski, Igor, 10, 20, 23, 46
Stroe, Aurel, 21, 30

T

Tartini, Giuseppe, 14
Terényi, Eduard, 21
Toduța, Sigismund, 21
Tomita, Isao, 30
Toscanini, Arturo, 50

Ț

Țăranu, Cornel, 21, 28

V

Valery, Paul, 33
Varèse, Edgar, 20, 21
Varga, Ovidiu, 48

Verlaine, Paul, 4
Vianu, Tudor, 7, 31, 36
Vieru, Anatol, 21
Vivaldi, Antonio, 14
Vlad, Roman, 47
Voiculescu, Dan, 21

W

Wagner, Richard, 18, 27, 38, 40
Weber, Carl Maria von, 17, 18
Webern, Anton, 40
Wittgenstein, Ludwig, 44

CUPRINS

INTRODUCERE.....	3
PARTEA I. DESCHIDEREA ESTETICĂ A PROGRAMATISMUL MUZICAL.....	6
Cap. 1. Programul ca factor de intensificare a generalizării metaforice în muzică.....	6
Programul în muzică.....	6
Definirea metaforei.....	7
Programul și intensificarea metaforică.....	9
Cap. 2. Evoluția istorico – stilistică a programatismului muzical; tentativă de periodizare.....	12
Programatismul și delimitarea noțiunii.....	12
Perioada imitativ – onomatopeică.....	14
Drumul spre spiritualizarea programului.....	14
Programatismul clasicilor vienezi.....	14
Programatismul romantic până la Liszt și Berlioz.....	17
Înainte și după Debussy și R. Strauss.....	18
Programatism non-figurativ.....	19
Programatismul în muzica românească.....	19
Cap. 3. Particularizarea și diversificarea programatismului muzical; clasificări.....	21
Raportul conținut–formă.....	21
Program coregrafic.....	23
Program poetic.....	24
Program pictural, grafic și sculptural.....	25
Program arhitectural.....	26
Program cinematografic și muzical.....	27

PARTEA A II-A. DIMENSIUNEA ANALITICĂ A PROGRAMATISMULUI MUZICAL.....	28
Cap. 1. Preocupări de elaborare a unui model de analiză a programatismului.....	28
Aspecte semantice.....	28
Implicații semiotice.....	39
Nivelul hermeneutic.....	41
Rolul interpretării.....	45
Cap. 2. Microanalize estetice	46
Ceaikovski – <i>Cântecul ciocârliei</i>	46
Dumitru Bughici – <i>Suita în stil românesc (Dans)</i>	49
Leopold Mozart – <i>Simfonia copiilor</i>	51
Debussy – <i>„Syrinx” pentru flaut solo</i>	53
Richard Strauss – <i>Till Eulenspiegel</i>	56
CONCLUZII	63
INDEX DE NUME	66
CUPRINS.....	69