MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE
ŞCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ŞI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris
C.Z.U. 78.04:821.135.1.0(043.3)

VALORIFICAREA COMPONISTICĂ A POEZIEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI

SPECIALITATEA 653.01. – MUZICOLOGIE (CREAŢIE)

Doctorand: Gamurari Pavel
Conducător de doctorat: Ciobanu-Suhomlin Irina, dr., prof.univ.

CHIŞINĂU, 2021

© Gamurari Pavel, 2021

CUPRINS

ADNOTARE **5**

INTRODUCERE **9**

1. VALORIFICAREA POEZIEI ROMÂNEȘTI ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ: DE LA LIRICA EMINESCIANĂ LA POSTMODERNISM **17**

1.1. Creații vocal-camerale și corale 17

1.2. Lucrări vocal-simfonice 27

1.3. Concluzii la Capitolul 1 39

2. STILISTICA ŞI LIMBAJUL POETIC STĂNESCIAN CA SURSĂ DE INSPIRAȚIE ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DE FACTURĂ ACADEMICĂ **40**

2.1. Repere poetice și teme predominante ale expresiilor sonore stănesciene în muzica academică 40

2.2. Universul poetic al lui Nichita Stănescu conturat în muzica academică românească din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI 50

2.2.1. *Noduri şi semne* – o abordare conceptuală a poeziei stănesciene în creația compozitorului Petru Stoianov 50

2.2.2. Lirica stănesciană reflectată în creația lui Cornel Țăranu 53

2.2.3. Dimensiuni polifonice ale poeziei stănesciene în creația lui Dan Voiculescu 57

2.2.4. *Sensul iubirii* în lirica vocală și corală a lui Vasile Spătărelu pe versuri de Nichita Stănescu 59

2.3. Concluzii la Capitolul 2 62

3. *EU SUNT TU* – CICLU PENTRU MEZZOSOPRANĂ, BARITON, DECLAMATOR ŞI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ PE VERSURILE POETULUI ROMÂN NICHITA STĂNESCU **63**

3.1. „Eu sunt Tu”. Caracteristică generală 63

3.2. Analiza structural-componistică și a limbajului muzical 64

3.2.1. Partea I-a: *Leoaică tânără, iubirea...* 64

3.2.2. Partea a II-a: *Nimic nu este altceva* 67

3.2.3. Partea a III-a. *Poveste sentimentală* 71

3.2.4. Partea a IV-a. *Numai o clipă* 76

3.2.5. Partea a V-a. *Scurtă vorbire* 79

3.3. Concluzii la Capitolul 3 82

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI 84
BIBLIOGRAFIE 86
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII 94
CV-UL AUTORULUI 95
ANEXE (PARTITURA ŞI DVD)

ADNOTARE

Gamurari Pavel. Valorificarea componistică a poeziei contemporane românești. Teză de doctor în arte. Specialitatea 653.01 – Muzicologie (creație). Chișinău, 2021.

Structura tezei: Lucrarea cuprinde: introducere, 3 capitole, concluzii generale şi recomandări, bibliografie din 108 de titluri, 76 pagini de text de bază. Rezultatele obţinute sunt publicate în 6 lucrări ştiinţifice.

Cuvinte-cheie: muzica contemporană, poezie românească, Nichita Stănescu, ciclu vocal-simfonic, lirica vocală, tehnică componistică, declamație, tehnici vocale.

Domeniul de studiu: istoria muzicii naționale, istoria şi teoria compoziției muzicale contemporane.

Scopul şi obiectivele tezei. Scopul studiului constă în analiza modalităților de tratare componistică a poeziei contemporane românești și valorificarea acestora prin propria viziunea de creație într-o lucrare de gen vocal-simfonic pe versurile lui Nichita Stănescu.

Obiectivele cercetării: elucidarea realizărilor muzicale obținute în cadrul diferitelor curente, genuri și stiluri ale creației componistice în baza operei poeților români contemporani; evidențierea și caracterizarea momentelor conceptuale, tematicii, sferelor imagistice, elementelor de limbaj și altor modalități de redare a mesajului poetic în muzică academică românească; punctarea trăsăturilor esențiale ale stilisticii, limbajului poetic stănescian, tematicii și reperelor poetice determinante ca sursă de inspirație pentru compozitori; analiza propriei lucrări vocal-simfonice scrisă în cadrul proiectului de doctorat profesional, sintetizarea teoretică a experienței componistice de abordare a operei poetului român al secolului XX Nichita Stănescu.

Noutatea ştiinţifică și originalitatea conceptului artistic. Teza reprezintă o primă abordare în componistica autohtonă a poeziei lui Nichita Stănescu, realizată în cadrul proiectului de creație ce completează repertoriul național și se înscrie în spațiul muzical-poetic românesc; pentru prima dată într-o lucrare de doctorat au fost cercetate tehnicile componistice muzicale cu referire la ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu,* îmbinate cu parcursul teoretic despre procesul de creație, și reflectate în analiza muzicologică a partiturii; în teză a fost utilizată o abordare istorico-teoretică cuprinzătoare, făcând posibilă studierea lucrării vocal-simfonice proprii în contextul larg al interpretării poeziei românești în muzica academică modernă.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în lărgirea sferei viziunilor componistice contemporane asupra moștenirii poetice a lui Nichita Stănescu prin crearea ciclului *Eu sunt Tu* pentru mezzosoprană, bariton, declamator şi orchestră simfonică, care va completa repertoriul vocal-simfonic național și reprezintă o contribuție unică la abordarea poeziei stănesciene în muzica academică autohtonă. Teza poate fi recomandată în calitate de material didactic în cadrul studierii disciplinelor *Compoziție muzicală, Tehnici componistice moderne, Istoria muzicii naționale* și poate servi ca suport pentru cercetările ulterioare în domeniu.

Implementarea rezultatelor ştiinţifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, fiind discutată și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Științific al AMTAP. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 6 articole și 2 rezumate publicate precum și în comunicările prezentate la conferințele științifice de nivel național și internațional. Ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu* constituind esența conceptului artistic al proiectului realizat în cadrul doctoratului profesional, este înregistrat de Compania Publică Teleradio-Moldova.

ANNOTATION

Gamurari Pavel. Componistic valorisation of modern Romanian poetry. A thesis for Ph. D. degree in Arts, speciality 653.01 – Musicology (creation). Chișinău, 2021.

Structure of the thesis: The thesis includes: introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography with 108 titles, 76 basic text pages. Research materials are reflected in 6 scientific papers.

Keywords: contemporary music, Romanian poetry, Nichita Stănescu, vocal-symphonic cycle, vocal lyric, compositional technique, declamation, vocal techniques.

Area of research: history of national music, history and theory of contemporary musical composition.

Purpose and objectives of the thesis: The purpose of the study consists in the analysis of the modalities of compositional approaching of the contemporary Romanian poetry and their capitalization through own vision of creation in a work of vocal-symphonic genre on the lyrics of Nichita Stănescu.

The objectives of the research: elucidation of the musical achievements obtained within the different currents, genres and styles of compositional creation based on the work of contemporary Romanian poets; highlighting and characterizing the conceptual moments, themes, imagistic spheres, language elements and other ways of rendering the poetic message in Romanian academic music; punctuating the essential features of stylistics, Stănescian poetic language, themes and determining poetic landmarks as a source of inspiration for composers; the analysis of his own vocal-symphonic work written within the professional doctoral project, the theoretical synthesis of the compositional experience of approaching the work of the Romanian poet of the 20th century Nichita Stănescu.

The scientific novelty and originality of this research. The thesis represents a first approach in the Moldovan composition of Nichita Stănescu's poetry, realized within the creative project that completes the national repertoire of the Romanian musical-poetic space; for the first time in a doctoral thesis were researched the musical compositional techniques with reference to the vocal-symphonic cycle *Eu sunt Tu*, combined with the theoretical course about the creative process, and reflected in the musicological analysis of the score; a comprehensive historical-theoretical approach was used in the thesis, making it possible to study one's own vocal-symphonic work in the broad context of the interpretation of Romanian poetry in modern academic music.

Practical significance of the work consists in widening the sphere of contemporary compositional visions on Nichita Stănescu's poetic legacy by creating the cycle *Eu sunt Tu* for mezzo-soprano, baritone, declamator and symphony orchestra, which will complete the national vocal-symphonic repertoire and is a unique contribution to Stanescu's poetry in Moldovan academic music. The thesis can be recommended as a teaching material in the disciplinary studies *Musical Composition, Modern Compositional Techniques, History of National Music* and can serve as a support for further research in the field.

Implementation of scientific results. The thesis was realized within The Arts Studies and Culturology Doctoral School from the Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova being discussed and recommended for defence by the Guidance Commission and by the Scientific Council of the Academy. Research materials have been submitted for national and international scientific conferences and published in 8 scientific papers – 6 articles and 2 summaries.

АННОТАЦИЯ

Гамурарь Павел. Композиционная валоризация современной румынской поэзии. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения по специальности 653.01 – Музыковедение. Кишинэу, 2021.

Структура диссертации: Диссертация включает: введение, 3 главы, основные выводы и рекомендации, библиографию из 108 наименований, 76 страницы основного текста. Результаты исследования отражены в 6 опубликованных научных работах.

Ключевые слова: современная музыка, румынская поэзия, Никита Стэнеску, вокально-симфонический цикл, вокальная лирика, композиционная техника, декламация, вокальные техники.

Область исследования: история национальной музыки, история и теория современной музыкальной композиции.

Цель и задачи работы. Цель исследования состоит в анализе методов композиционного развития современной румынской поэзии и их воплощения через собственное творческое видение в сочинении вокально-симфонического жанра на стихи Никиты Стэнеску**.**

Задачи исследования: изучение художественного наследия в области современной музыкальной композиции на стихи румынских поэтов; освещение и характеристика концептуальных моментов, тем, образов, языковых элементов и других способов выражения поэтического послания в румынской академической музыке; подчеркивание основных особенностей стилистики, поэтического языка Стэнеску, определяющие поэтические темы и ориентиры как вдохновение для композиторов; анализ собственного вокально-симфонического произведения, написанного в рамках докторского творческого проекта, теоретический синтез композиционного опыта приближения к творчеству румынского поэта XX века Никиты Стэнеску.

Научная новизна и оригинальность работы. Диссертация представляет собой первый в молдавской композиции опыт обращения к поэзии Никиты Стэнеску, реализованный в рамках научно-практического проекта, который дополняет национальный репертуар и является частью румынского музыкально-поэтического пространства; впервые в докторской диссертации исследованы музыкально-композиционные приемы применительно к вокально-симфоническому циклу *Eu sunt Tu*, совмещенные с теоретическими представлениями творческого процесса и отраженные в музыковедческом анализе партитуры; В диссертации использован комплексный историко-теоретический подход, позволяющий рассмотреть сочинение в широком контексте претворения румынской поэзии в современной академической музыке.

Практическая значимость работы заключается в расширении сферы современных композиционных видений поэтического наследия Никиты Стэнеску путем создания цикла *Eu sunt Tu* для меццо-сопрано, баритона, чтеца и симфонического оркестра, который будет дополнять национальный вокально-симфонический репертуар и представляет собой уникальный вклад по воплощению поэзии Стэнеску в молдавской академической музыке. Диссертация может использоваться как учебный материал при изучении таких дисциплин как *Музыкальная композиция, Техники современной композиции, История национальной музыки* и может служить опорой для дальнейших исследований в этой области.

Внедрение научных результатов. Диссертация выполнена в рамках Школы доктората в области искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, обсуждалась и была рекомендована к защите руководящей комиссией и Ученым советом. Результаты исследования нашли отражение в 8 публикациях – 6 статьях и 2 тезисах, а также в докладах, представленных на научных конференциях национального и международного уровней. Вокально-симфонический цикл *Eu sunt Tu* на стихи Н. Стэнеску, составивший основу художественной концепции проекта, реализованного в рамках профессионального доктората, записан Симфоническим оркестром Общественной компанией Телерадио-Молдова.

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP	—	Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice
autoref.	—	autoreferat
cf.	—	cifră
cit.	—	citat
dr.	—	doctor
ed.	—	editură
etc.	—	et cetera
ex.	—	exemplu
hab.	—	habilitat
i.e.	—	id est (latină), adică
ibid.	—	ibidem
idem	—	același
m., mm.	—	măsură, măsuri
nr.	—	număr
n.n.	—	nota noastră
or.	—	oraș
p.	—	pagină
pizz.	—	pizzicato
prof.	—	profesor
sec.	—	secol
simpoz.	—	simpozion
subl. ns.	—	sublinierea noastră
ș. a.	—	și alții
șt.	—	științific
URSS	—	Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
UCMR	—	Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

INTRODUCERE

Actualitatea şi importanţa problemei abordate. Poezia, această sursă inepuizabilă de inspirație, atrage atenția compozitorilor mai ales datorită posibilităților sale bogate în redarea stărilor sufletești. Din toate genurile poeziei literare o atenție specială este acordată liricii, cu marea ei forță sugestivă, care apelează la sensibilitatea cititorilor. Calitățile esențiale ale poeziei lirice – flexibilitate în exprimarea sentimentelor, stărilor emoționale, subiectivitate, caracterul intim etc. – permit o contopire lejeră și totodată profundă cu muzica, sintetizând forțele expresive ale artelor într-o acțiune comună.

În muzica contemporană românească există o tradiţie bogată de abordare componistică a opusurilor literare celebre în diferite genuri ale muzicii. Lucrările de cameră cuprind miniaturi (lieduri şi romanţe) şi cicluri vocale. Din multitudinea creaţiilor se remarcă: Gheorghe Dima – lieduri pe versuri de George Coşbuc, Mihai Eminescu; George Dumitrescu – Șase lieduri pe versuri de G. Bacovia pentru voce şi pian; Nicolae Brânzeu – 5 lieduri, pentru tenor şi pian pe versuri de Lucian Blaga, 2 lieduri, pentru voce şi pian, pe versuri de Simona Lecca; Mihail Jora – lieduri pe versuri de L. Blaga si Ion Pillat; Sigismund Toduţă – lieduri pe versuri de M. Eminescu, L. Blaga, Ion Brad, Ilie Balea, Octavian Goga, Vlaicu Bârna, Ana Blandiana; Viorel Munteanu – *Nebănuitele trepte*, pentru soprană şi grup instrumental, versuri de L. Blaga şi *Autoportret* pentru soprană şi pian, versuri de L. Blaga; etc.

Compozitorii români au abordat un larg spectru de creații din tezaurul poetic național, înregistrând numeroase lucrări corale pe versurile celor mai distinși poeți – M. Eminescu, V. Alecsandri, A. Russo, G. Bacovia, L. Blaga, M. Sorescu, T. Arghezi, N. Labiș, ș.a. Printre autorii care s-au remarcat prin ampla sa creație corală se află Dan Voiculescu, Dora Cojocaru, Vasile Spătărelu ș.a.

În domeniul muzicii simfonice, însă, numărul lucrărilor, este cu mult mai mic, cuprinzând unele exemple unice în genurile de poem, concert, simfonie vocală. În acest domeniu se evidenţiază: Nicolae Brânduş – *Domnişoara Hus* – cantată pe versurile poemului lui Ion Barbu; Cornel Ţăranu – lucrări pe versuri de Nichita Stănescu (*Cântece fără dragoste, Cântece fără răspuns, Cântece întrerupte*); V. Munteanu – *Axionul învierii – Miluieşte-mă, Dumnezeule,* după G. Cucu pentru soprană şi orchestră de coarde, Simfonia I *Glossă* pentru tenor, cor mixt şi orchestră, versuri de M. Eminescu, *Întoarceri la Blaga* – şapte poeme pentru soprană şi orchestră; etc.

Astfel, componistica românească demonstrează o predilecție vădită, încă de la începuturile sale și până astăzi, pentru poezia românească, compozitorii contribuind la valorificarea muzicală a operei acestora.

Printre marii poeți români ai secolului XX care au suscitat interesul compozitorilor a fost și N. Stănescu. Actualitatea operelor sale, măreţia ideilor sale literare, curentul artistic la care se atribuie poetul – au determinat selectarea poeziilor marelui scriitor contemporan român, pentru realizarea creaţiei proprii în cadrul tezei de doctor. N. Stănescu s-a manifestat ca un remarcabil poet modernist și neo-modernist român. Existenţa într-un timp al interdicţiilor de tot felul nu constituia un impediment pentru N. Stănescu. El dezertează de la realitatea socială şi îşi creează o lume patronată de *îngerul cu o carte în mână*, transfigurează universul printr-un insolit sistem de substituţii simbolice, susţinute de un limbaj liric pe cât de şocant şi neverosimil, pe atât de romantic. Repetiţia epuizantă; asimetriile ritmice; imagini alegorice care, reunite, alcătuiesc o metaforă amplă; simboluri originale – servesc ca o solidă materie literară pentru scrierea unei lucrări vocal-simfonice contemporane, iar partea cea mai complicată o reprezintă realizarea transferul textului, al simbolisticii acestuia şi al emoţiilor în planul evenimentelor muzicale.

În componistica muzicală din Republica Moldova a fost valorificat plenar universul poetic eminescian, constituind un izvor de inspirație pentru compozitorii E. Coca, D. Gherșfeld, Z. Tkaci, B. Dubosarschi, Gh. Mustea, T. Chiriac, Gh. Ciobanu, V. Ciolac, ș.a. Însă, poezia românească a secolului XX a intrat și în vizorul artistic al compozitorilor din Republica Moldova în special în ultimul deceniu al mileniului trecut. În domeniul muzicii vocal-simfonice sunt înregistrate unele încercări de a asimila poezia românească în creația componistică, universul poetic eminescian are o poziție prioritară. Totuși, în repertoriului vocal-simfonic național, predomină creații pe versurile poeților moldoveni. Cu regret, opera lui N. Stănescu în creația compozitorilor autohtoni nu a fost valorificată. În acest context, actualitatea și importanța este determinată de necesitatea creării unei lucrări originale în care să fie valorificat universul poetic stănescian.

Scopul studiului este de a analiza modalitățile de tratare componistică a poeziei contemporane românești și valorificarea acestora prin propria viziunea de creație, într-o lucrare de gen vocal-simfonic pe versurile lui N. Stănescu.

Obiectivele cercetării:

- elucidarea realizărilor muzicale obținute în cadrul diferitelor curente, genuri și stiluri ale creației componistice în baza operei poeților români contemporani;
- evidențierea și caracterizarea momentelor conceptuale, tematicii, sferelor imagistice, elementelor de limbaj și altor modalități de redare a mesajului poetic în muzică academică românească;
- punctarea trăsăturilor esențiale ale stilisticii, limbajului poetic stănescian, tematicii și reperelor poetice determinante ca sursă de inspirație pentru compozitori;
- analiza propriei lucrări vocal-simfonice scrisă în cadrul proiectului de doctorat profesional, sintetizarea teoretică a experienței componistice de abordare a operei poetului român al

secolului XX N. Stănescu.

Realizarea scopului și sarcinilor enunțate au determinat constituirea **bazei metodologice și teoretice**.

Metodologia cercetării științifice cuprinde următoarele metode de cercetare: *metoda analitică* a opusurilor muzicale, *metodă diacronică evolutivă* care permite observarea procesului de acumulare a experienței componistice în domeniu, *metodele deductivă și inductivă* care sunt necesare la formularea unor concluzii. De asemenea, au fost aplicate și unele metode din domeniul literaturii și teoriei poetice.

Problematica legată de sinteza poezie – muzică, cuvânt – muzică, vers – muzică este pe larg tratată în muzicologia secolului XX, pentru că acoperă unul din cele mai prodigioase domenii ale creației muzicale contemporane – muzica vocală în diferire ei ipostaze, de la cântece de sorginte folclorice până la formele ample ale lucrărilor vocal-simfonice și operă. Totuși, din spectru tematic al problemei poezie – muzica, care este frecvent dezbătută în mediul muzicologic, evidențiem aspectele teoretice și practice, ultimele având o relevanță mai mare pentru proiectul artistic realizat.

În selectarea materialului muzical pentru cercetare, cu scopul identificării lucrărilor cu caracter sintetic poetico-muzical, ce aparțin școlii componistice românești, am consultat *ediții lexicografice și enciclopedice.* Poate, cea mai actuală și completă sursă lexicografică cu referire la muzica românească contemporană care cuprinde cele mai veridice date despre biografia și portretele de creație ale compozitorilor inclusiv listele lucrărilor muzicale, este ediția Lexiconului biobibliografic *Muzicieni din România,* autorul fiind Viorel Cosma [25]. Unele articole biobibliografice din Lexiconul sus numit pot fi accesate on-line, pe site-ul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România ca, de exemplu, articolul despre ilustrul compozitor C. Țăranu [24].

Un interes prezintă și articole enciclopedice despre muzicienii români publicate în cel mai mare și cuprinzător dicționar muzical din lume – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ediția a 2-a [97].

Lucrările de specialitate, studiile și articolele care au furnizat date importante pentru studiul nostru sunt destul de numeroase. Abordarea științifică a raportului cuvânt – muzică în aspectele ei generale și cele aplicative – de ex., în creația unor compozitori, atrage atenția cercetătorilor din întreagă lume, fiind un subiect al dezbaterilor de lungă durată. Pentru realizarea obiectivelor propuse în teză s-a dovedit utilă consultarea a unor astfel de surse în limba engleză precum *Poetry and the Composer* de E. H. C. Oliphant [96], *The Art of Setting Words to Music* de B. Crist [95], etc.

Aspecte teoretice generale cu referire la relația cuvântul poetic – muzica sunt pe larg investigate și discutate din diferite perspective în studiile semnate de reprezentanții muzicologiei rusești. Astfel, problema corelări versului cu muzică în romanțe şi cicluri vocale este abordată

global în cercetările muzicologului V. Vasina-Grossman, în special în lucrarea fundamentală *Музыка и поэтическое слово* [101]. Cele trei părți ale monografiei – *Ritmica. Cantabilitatea și declamația în muzica vocală a secolului XX, Intonație, Compoziție* – abordează problemele majore de transpunere a poeziei secolului XX într-o sublimă artă sonoră, începând cu metrica poeziei clasice până la arhitectonica lucrărilor vocale, inclusiv cele ciclice.

Îndrumarul *Анализ вокальных произведений. Учебное пособие*, editat în redacţia lui O. Kolovski, prezintă un interes în contextul tezei de cercetare, atât în plan metodologic cât și în plan practic, al analizei opusurilor vocale [104]. Merită să fie menţionate și alte lucrările teoretice semnate de filologul A. Mihailov și adepții săi [107], studiul *О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. Русская музыка на рубеже XX века* E. Rucievskaia [106], etc.

Evident, unele aspecte generale cu referire la interacțiunea muzicii cu poezia pot fi preluate din aceste studii, însă, având în vedere că lexicul, fonetica, morfologia și sintaxa limbilor rusă și română sunt diferite, problema abordării poeziei românești în muzică necesită o investigație aparte. O ipoteză contrară aparține muzicologului rus L. Astrova, care indică că „în muzica vocală, pronunţarea reprezintă un fenomen universal, comun pentru toate limbile, ce se supune normelor de funcţionare a sistemului de articulare şi care are loc datorită faptului că în procesul de interpretare nu sunt cântate silabele fonetice sau poetice, ci silabele vocal-prozodice, ce deţin (datorită sintezei cu elementul muzical) un potenţial de expresie cu mult mai mare” [62, citat după: 99]. Cercetătoarea mai afirmă că „în baza textului poetic compozitorul creează o lucrare nouă atât din punctul de vedere al semanticii comunicării verbale, cât şi din cel al conţinutului emoţional. Discursul muzical-prozodic unitar care apare, reprezintă un aliaj dintre elementele prozodic, vocal şi muzical” [62, citat după: 100].

În primul sfert al secolului XX se profilează teoria intonației muzicale a lui B. Asafiev [98]. Pornind de la studiile lui Asafiev, alți muzicologi, precum V. Holopova, V. Medușevski, I. Zemțovski ș.a. definesc intonația ca o noțiune primordială a muzicii, ce contribuie la percepția muzicii în general. În muzicologia autohtonă organizarea intonațională a lucrării componistice este cercetată de Gh. Ciobanu care tratează sistemul intonațional ca „esența procesului de personificare a instrumentului solistic în genul de concert instrumental” [17].

Azi unii cercetători tind se interpreteze interacționarea artelor ca o manifestare a concepției intermediatice (intermediality, интермедиальность), de dialogare a artelor într-o singură operă de artă[1]. Conceptul intermediatic este impulsionat de idea că relația text – muzica, de fapt, are la bază

[1] A se vedea, de ex., articolul Rutei Bruzgene cu analiza studiilor clasice şi contemporane cu referire la subiect [101].

interacționarea cuvântului cu expresia muzicală aparținând domeniilor diferite de arte care au unele legi specifice de organizare – muzică și poezie.

În ceea ce privește proiectarea căilor de abordare a poeziei românești, pornind de la marele M. Eminescu și poezia blagiană la opera poeților sec. XX, ne-am bazat pe studiile cercetătorilor români – compozitori și muzicologi – privind creația muzical-poetică a compozitorilor din spațiul românesc, de la primele adresări ale lui C. Porumbescu, G. Stephănescu, Gh. Scheletti, T. Flondor, Gh. Dima ș.a. la maeștrii muzicii sec. XX – C. Țăranu, V. Spătărelu ș. a.

Recunoscând unicitatea personalității lui George Enescu, care a influențat prin propria creație dezvoltarea muzicii românești, fiind printre primii compozitori atrași de ideile și conținutul profund filosofic al poeziei eminesciene, am apelat la construirea perspectivei diacronice în ceea ce ține de istoricul adresării la această sursă epuizabilă de inspirație componistică. În această perspectivă, de mare ajutor au fost studiile semnate de V. Cosma [26], A. Rojnoveanu [74] etc.

În altă ordine de idei, ne-am adresat surselor bibliografice – articole și studii, inclusiv editate în baza tezelor de doctorat [12, 56] dedicate genului de lied românesc ca un gen al muzicii de cameră. Relația muzicii cu poezia lirică (nu neapărat de sorginte românească) constituie unul din aspectele-cheie cercetate de muzicologi. Experiența componistică acumulată de școala românească începând cu Gh. Dima și generalizată în articolele muzicologilor români D. Cojocaru [22], V. Cosma [24], O. Garaz [44] ș.a. a servit drept ghid de orientare.

În teză nu este neglijată nici tradiția muzicală „blagiană" constituită de M. Negrea și continuată de compozitorii S. Toduță, P. Constantinescu ș.a. Păstrând analogia cu paragrafele despre experiența de abordare a poeziei eminesciene în opusurile muzicale de diferite domenii și genuri ale muzicii academice, și în acest compartiment al tezei sunt concentrate și valorificate unele idei expuse de cercetători români, fiind un punct de pornire în elaborarea concepției artistice pentru propria lucrare vocal-simfonică *Eu sunt Tu*. În această ordine de idei, am luat în considerare și poezia altor scriitori români din secolul al XIX–XX, care a constituit un izvor de inspirație în arta muzicală românească, în creația vocală și corală a compozitorilor V. Spătărelu, D. Voiculescu, F. Donceanu, V. Munteanu ș.a. oglindită în articolele muzicologilor A. Ciobanu [16], M. Cozmei [27], Gh. Duțică [34], C. Sârbu [78], A. Apostu [5], P. Pușcaș [70], V. Melnic, [55] ș.a.

Performanțele *compozitorilor din Republica Moldova* în domeniul abordării poeziei românești în creație muzicală au servit drept direcții de orientare pentru realizarea proiectului artistic și a tezei. Din acest punct de vedere un interes deosebit prezintă lucrarea substanțială *Молдавский советский романс* semnată de E. Vdovina [103], în care autorul analizează creațiile compozitorilor moldoveni din anii 1940–1970, scrise pe textele unor poeți autohtoni, poeți din fosta URSS. Lucrările vocale mai recente au constituit material muzical de cercetare în teza de doctorat și monografie în baza ei de V. Nikitcenko [105], fiind limitate de poezia scrisă numai în

limba rusă. În articole semnate de E. Mironenco [57], G. Cocearova [21], P. Rotaru [77], T. Berezovicova [8], ș.a. pot fi găsite observații importante cu referire la creaţia vocală a unor compozitori moldoveni sau la unele creaţii muzicale anumite.

Studiile literare dedicate *universului poetic stănescian* privind tematica, imaginile, motivele și semnificații poetice, elementele poeticii propriu-zise – ale limbajului poetic, etc. au constituit o bază teoretică solidă pentru conceptualizarea proiectului componistic de autor. Cercetătorii români precum academicianul Eugen Simion [80], Nicolae Manolescu [53], Nicolae Oprea [64] precum și doctoranzii Oana Chelaru-Murăruș [13], Mioara Kozak [50] ș.a. au dezvăluit aspectele principale ale liricii stănesciene care poate servi drept punctele de orientare în materia poetică stănesciană pentru un compozitor.

Din punct de vedere pragmatic, de realizare a proiectului artistic și de conceptualizate a demersului științific privind analiza lucrării muzicale de autor, de o importanță majoră sunt studiile care prezintă adresarea compozitorilor români la opera poetică stănesciană. Articole semnate de Carmen Stoianov [84] despre Petru Stoianov, Cristina Pascu [66] și Dora Cojocaru [22] despre Cornel Țăranu, Constanța Cristescu [28] și Mirela Zafiri [94] despre Dan Voiculescu, Consuela Radu-Țaga [72], Anca Simona Ciobanu [16] despre Vasile Spătărelu demonstrează gradul de integrare a versului nichitian în muzică și potențialul ei de a promova conținutul poetic evidențiat de cercetători.

Noutatea ştiinţifică și originalitatea conceptului artistic. Teza reprezintă o primă abordare în componistica autohtonă a poeziei lui Nichita Stănescu, realizată în cadrul proiectului de creație ce completează repertoriul național și se înscrie în spațiul muzical-poetic românesc. Pentru prima dată într-o lucrare de doctorat au fost cercetate tehnicile componistice muzicale cu referire la ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu,* îmbinate cu parcursul teoretic despre procesul de creație, și reflectate în analiza muzicologică a partiturii. În teză a fost utilizată o abordare istorico-teoretică cuprinzătoare, făcând posibilă studierea lucrării vocal-simfonice proprii în contextul larg al interpretării poeziei românești în muzica academică modernă.

Valoarea aplicativă a lucrării. Prin crearea ciclului *Eu sunt Tu* pentru mezzosoprană, bariton, declamator și orchestră simfonică se lărgește sfera viziunilor componistice contemporane asupra moștenirii poetice a lui Nichita Stănescu. Ciclul va completa repertoriul vocal-simfonic național și reprezintă o contribuție unică la abordarea poeziei stănesciene în componistica autohtonă. Teza poate fi recomandată în calitate de material didactic în cadrul studierii disciplinelor *Compoziție muzicală, Tehnici componistice moderne, Istoria muzicii naționale* și poate servi ca suport pentru cercetările ulterioare în domeniu.

Implementarea conceptului artistic. Ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu,* care constituie esența conceptului artistic al proiectului realizat în cadrul doctoratului profesional, este înregistrat

de Orchestra Simfonică Națională a Companiei Publice *Teleradio-Moldova,* dirijor – Denis Ceausov, mezzosoprană – Taisia Mustea-Caraman, bariton – Alexei Digore, declamator – Nicolae Jelescu.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și Consiliul Științific al AMTAP. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 6 articole și 2 rezumate publicate, precum și în comunicările prezentate la conferințele științifice de nivel național și internațional.

Sumarul conținutului tezei. Lucrarea conține toate compartimentele regulamentare impuse unei teze de doctorat: adnotări în limbile română, rusă şi engleză, lista abrevierilor, introducerea urmată de trei capitole de bază divizate în subcapitole, încheierea axată pe concluzii generale și recomandări, bibliografia din 108 de titluri, 76 pagini de text de bază. La teză este anexată partitura și DVD-ul cu imprimarea ciclului vocal-simfonic *Eu sunt Tu* în interpretarea Orchestrei Simfonice Naționale a Companiei Publice *Teleradio-Moldova,* dirijor – Denis Ceausov, mezzosporană – Taisia Mustea-Caraman, bariton – Alexei Digore, declamator – Nicolae Jelescu.

Introducerea demonstrează actualitatea și importanța temei investigate, formulează scopul şi obiectivele tezei, relevă noutatea ştiinţifică a rezultatelor obţinute și valoarea aplicativă a lucrării, prezintă informaţii cu privire la aprobarea rezultatelor obţinute.

Teza este structurată pe trei capitole**. Capitolul 1.** ***Valorificarea poeziei românești în muzica contemporană: de la lirica eminesciană la postmodernism*** este construit conform principiului diacronic-evolutiv, cuprinzând trei subcapitole. În acest capitol, gruparea observațiilor științifice în două clase se face după criteriul de apartenență la una din ramurile muzicale – muzica *vocal-camerală și corală* sau *muzica vocal-simfonică.* În subcapitolul **1.1.** *Creații vocal-camerale și corale* se dezbate diversitatea viziunilor componistice asupra transpunerii versurilor eminescian și blagian în componistica muzicală din domeniile opusurilor vocale și corale – respectiv paragrafele. Iar subcapitolul **1.2.** *Creații vocal-simfonice* vizează universul poetic eminescian și blagian reflectat în genurile muzicii simfonice ale creației componistice românești. În **1.3.** *Concluzii la Capitolul 1* sunt formulate concluziile capitolului.

Capitolul 2. ***Stilistica și limbajul poetic stănescian ca sursă de inspirație în muzica contemporană românească de factură academică****,* la rândul său, este divizat în 3 subcapitole, **2.1.** *Repere poetice și teme predominante ale expresiilor sonore stănesciene în muzica academică* și **2.2.** *Universul poetic al lui Nichita Stănescu reflectat conturat în muzica academică românească din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI,* fiecare dintre acestea abordând probleme generale referitoare la trăsături specifice versului stănescian și transmiterea mesajului său în arta sonoră. În cele patru paragrafe, aportul compozitorilor Petru Stoianov, Cornel Țăranu,

Dan Voiculescu și Vasile Spătărelu este discutat prin prisma concepțiilor poetice nichitiene expuse anterior. În paragrafele **2.2.1.** *Noduri şi semne – o abordare conceptuală a poeziei stănesciene în creația compozitorului Petru Stoianov,* **2.2.2.** *Lirica stănesciană întruchipată în creația lui Cornel Țăranu,* **2.2.3.** *Dimensiuni polifonice ale poeziei stănesciene în creația lui Dan Voiculescu* și **2.2.4.** *Sensul iubirii în lirica vocală și corală a lui Vasile Spătărelu pe versuri de Nichita Stănescu* sunt dezbătute viziunile componistice ale liricii stănesciene și analizate lucrări muzicale ce aparțin genurilor vocale sau corale, precum și într-un șir de creații instrumentale cu pretext stănescian. În subcapitolul **2.3** sunt formulate unele concluzii privind tematica discutată a compartimentului.

În centrul **Capitolului 3.** „***Eu sunt tu***" **– *ciclu pentru mezzosoprană, bariton, declamator şi orchestră simfonică pe versurile poetului român Nichita Stănescu*** se află analiza lucrării de autor care cuprinde cinci părți, fiecare fiind scrisă pe unul din poemele stănesciene selectate. Respectiv cinci paragrafe precedate subcapitolul **3.1.** *„Eu sunt Tu". Caracteristică generală* și urmat de concluzii, își propun să aprofundeze relația text–muzică investigând manifestările stilistice și de limbaj. Astfel, paragrafele **3.2.1.** Partea I-a: *Leoaică tânără, iubirea...*, **3.2.2.** Partea a II-a: *Nimic nu este altceva,* **3.2.3.** Partea a III-a. *Poveste sentimentală,* **3.2.4.** Partea a IV-a. *Numai o clipă,* **3.2.5.** Partea a V-a. *Scurtă vorbire* descifrează mai multe expresii muzicale de natura melodică, ritmică, texturală, orchestrală etc. sau de caracter sintetic, exprimând o multitudine de ipostaze care poezia stănesciană obține în acest ciclul vocal-simfonic. Ideile principale teoretice își găsesc confirmarea în mai multe exemple muzicale cu care este suplimentat cap. 3. Concluziile sunt prezentate în subcapitolul **3.3**.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt expuse succint principalele rezultate ale cercetării și sunt trasate perspectivele unor studii ulterioare.

1. VALORIFICAREA POEZIEI ROMÂNEȘTI ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ: DE LA LIRICA EMINESCIANĂ LA POSTMODERNISM

1.1. Creații vocal-camerale și corale

De la primele transpuneri muzicale improvizate ale versurilor eminesciene în cadrul întrunirilor junimiștilor, la care participa și poetul însuși, la creații muzicale academice de mare forță sugestivă, poezia marelui clasic al literaturii române rămâne a fi cea mai des abordată de către compozitorii din spațiul românesc, originalitatea și diversitatea viziunilor componistice asupra acesteia de-a lungul timpului fiind impresionantă. Încă din timpul vieții poetului sunt cunoscute numeroase creații muzicale scrise pe versurile sale, semnate de compozitori precum C. Porumbescu, G. Ștephănescu, Gh. Scheletti, T. Flondor, Gh. Dima ș.a. – aceste prime abordări componistice se încadrează, în general, în stilistica romantică, ce corespunde universului poetic eminescian. Temele predilecte ale creațiilor muzicale pe versuri eminesciene din acea perioadă sunt iubirea și natura, întruchipate în genuri precum liedul și miniatura corală, iar multe dintre acestea sunt adevărate capodopere, constituind fondul de aur al repertoriului românesc vocal-coral: *Ce te legeni, codrule?* de Gh. Scheletti (1884); *La mijloc de codru des* de Gh. Dima (1884); *O, rămâi, La steaua* de G. Stephănescu; *Somnoroase păsărele* de T. Flondor etc. Pe plan muzical, prevalează stilistica liedului romantic, în care pianul completează/dialoghează cu solistul/corul și în care se fac auzite anumite sonorități descriptiv-sugestive (de ex., legănare – horă în *Ce te legeni?*, ș.a.). Unul din cei mai importanți compozitori din această perioadă este Gh. Dima, cunoscut mai ales pentru liedurile și corurile pe versurile lui M. Eminescu (circa 15 creații), dar și pe versurile unor alți poeți din acea perioadă – V. Alecsandri (*Hai la horă*), G. Coșbuc (*A venit un lup din crâng* ș.a.), în care compozitorul realizează primele sinteze ale limbajului muzical, bazat pe elementul popular și romanța orășenească. Liedurile compozitorului pe versurile eminesciene ilustrează, în mod relevant caracteristicile întregii sale creații: echilibrul și armonia formelor, a scriiturii vocale cu sensul poetic; spiritul romantic; sensibilitatea și potențarea semnificațiilor cuvântului prin imagini muzicale deosebit de sugestive.

George Enescu a cunoscut și a fost atras de poezia marelui său pământean încă de la apariția primului volum eminescian, în 1883. Iată ce scria maestrul colegului său, compozitorul E. Monția: „Poezia lui Eminescu este ea însăși o muzică de o frumusețe și profunzime inconfundabilă. (...) Nu oricum, se poate compune muzică pe versurile lui Eminescu!” [26, p.10]. Fiind unul din primii compozitori care au sesizat complexitatea abordării poeziei eminesciene, chiar și în pofida muzicalității ei intrinseci, G. Enescu a revenit pe parcursul întregii sale vieți la aceasta, semnând, la nici 20 de ani, liedurile *Revedere* (1897) și *Eu mă duc, codrul rămâne* (1900); la 35 de ani – oratoriul *Strigoii*, pentru soprană, tenor, bariton, cor și orchestră, pe versurile lui M. Eminescu (neterminat, 1916, terminat de C. Țăranu și S. Păutza); iar în perioada de maturitate artistică

simțindu-se atras de ideile și conținutul profund filosofic, cu valențe mioritice al poeziei *Mai am un singur dor* (în varianta *De-oi adormi curând*), exprimate în Simfonia a V-a, cu tenor și cor feminin (1941, neterminată, terminată de P. Bentoiu).

După Enescu, mai mulți compozitori (precum D. Cuclin, Gh. Dima, T. Brediceanu) au consemnat complexitatea semantică și emoțională a versului eminescian, sugestivitatea, „inexprimabilul" exprimat într-un limbaj bogat nuanțat, ce necesită o mare responsabilitate în abordarea componistică a acestuia. Pe tot parcursul secolului XX și până în prezent, atenția muzicienilor a fost îndreptată spre izvorul nesecat al poeziei eminesciene. Vorbind despre transpunerea versului marelui poet național în componistica muzicală, cercetătorul literar C. Tuchilă, arată, că „Forma lirică dar şi conținutul, veșmântul incantatoriu al cuvântului poetic dar şi rezonanța lui lăuntrică, muzicalitatea straturilor de adâncime, pentru a reține puține dintre elementele constitutive ale unei *structuri poetice,* au relevanță în ordinea *sonorității muzicale*, încât nu par a avea nevoie de alt suport, specific fie şi unei arte vecine originar cu poezia. Urmărind cantitatea de partituri pe versuri de Eminescu, te întrebi fără strop de răutate dacă ele nu creează o *viață paralelă* liricii poetului național; şi dacă această viață paralelă o poate concura, esteticește, pe cea ivită, la orice nouă lectură, din pagina de carte" [89]. În general, după expresia aceluiași autor, liedurile pe versurile eminesciene sunt „perfecte adaptări la caracteristicile sensibile ale limbajului poetic (eminescian – n.n.), sondând muzical, prin expresivitatea formei, structura de adâncime" a acestora [ibid.].

Muzicologul Victor Ghilaș afirmă că „gama de sensuri evocate de poemul lui Eminescu este la fel de variat sugerată în amplele opusuri de anvergură ale compozitorilor români" [47, p.74]. Probabil că nu vom găsi în spațiul românesc un compozitor care să nu fi abordat opera poetică a lui M. Eminescu, iar mulți dintre aceștia au înscris pagini de aur în repertoriul componistic eminescian, genurile predominante fiind liedul și miniatura corală. Matricea muzicală pe care s-au modelat este situată sub semnul constantelor romantice și a muzicalității versurilor eminesciene, exprimate în orientări muzical-stilistice diverse – de la cele de factură neoromantică, la cele neoclasice și expresioniste.

Un loc aparte în componistica românească îl ocupă liedurile lui **Mihail Jora** (*Afară-i toamnă; Și dacă; La steaua; Peste vârfuri* ș.a.), considerat a fi unul cei mai importanți creatori și promotori ai acestui gen în creația componistică românească. A compus peste 100 de lieduri pe versurile celor mai importanți poeți români (M. Eminescu, T. Arghezi, O. Goga, G. Bacovia, L. Blaga ș.a.), în care a excelat prin „talentul de portretist și colorist al imaginii muzicale" [63, p. 16], asimilând în limbajul său muzical tradiția germană și europeană a speciei, realizată în stilistică romantică-impresionistă, bazată însă pe un substrat ritmic, intonațional și modal de sorginte românească. Ştefan Niculescu arată, că „Cântecul lui Mihail Jora este echivalentul

românesc al „poemului cântat” al lui Fauré, al liedului lui Schubert şi Schumann, al creației vocale de cameră a lui Musorgski.”, atingând „esența liedului prin mijloace românești” [61, p. 23].

În mod special, în creația lui M. Jora se remarcă și liedurile pe versurile poeților din secolul XX – T. Arghezi și M. Dumitrescu, în care compozitorul promovează o manieră de cântare declamată, izvorâtă din balada populară, în care ritmica muzicală urmărește cu exactitate ritmica poemelor și în care un rol important îi revine pianului, și, implicit, aspectului armonic ce tinde să depășească în importanță pe cel melodic [49].

Recunoscut ca un mare maestru al componisticii românești – **Paul Constantinescu,** distins discipol al lui M. Jora, care **„**a realizat simbioza între tradiția bizantină şi cea folclorică autohtonă, pe de o parte, şi cele mai novatoare tehnici de compoziție ale vremii” [63, p. 19], abordează poezia românească, semnând numeroase lieduri și 4 madrigale pe versuri de M. Eminescu (*Freamăt de codru, La mijloc de codru des, Peste vârfuri, Stelele-n cer*), dar și pe versurile multor poeți români din secolul XX: O. Goga, Șt. O. Iosif, C. Teodorescu, T. Arghezi, D. Ciurezu, Al. O. Teodoreanu, R. Gyr. Continuând și dezvoltând stilistica vocalului declamativ a maestrului său, în special prin raportarea la melosul și modalismul folcloric, compozitorul și-a dezvoltat un limbaj componistic original, liedurile sale fiind o mărturie în acest sens [23].

Dintre alți compozitori de primă mărime se remarcă și **Tudor Ciortea**, ce „a dat viață unor creații reprezentative, brodate pe canavaua unor mai poeți” [85, p. 116], printre care și *7 lieduri* pe versuri de M. Eminescu. Cercetătorii remarcă „grija cu care compozitorul a prelucrat ideea ritmului specific curgerii înlănțuirilor de silabe din care se compune mai apoi curgerea cuvântului” [ibid.]. În amplul său articol asupra liedurilor compozitorului, Gh. Firca arată, că „Urmărind linia melodică țesută de Tudor Ciortea ai convingerea unei pre-rostiri muzicale, a unei pre-cântări a versului până ce, prin tehnica savantă, această linie nu numai că păstrează și consolidează un impuls inițial dar prinde un contur logic și de necesară integrare în depănarea formei muzicale” [36, p. 8]. Totodată, conform muzicologului, originile ritmului muzical al liedurilor sale trebuie căutate în ritmul silabelor, conducând „spre realizarea unor subtile tablouri muzicale” [idem]. De asemenea, compozitorul apelează la elemente ale metricii populare, apropiată versurilor eminesciene, exprimată în ideea de recitativ (*Stelele-n cer*) și rubato (*Revedere*), intuind „cu justețe atașarea metrică a melodiei (...) la ritmica de esență folclorică” [idem, p. 11]. Și pe plan melodic, compozitorul „își propune să „cânte” ceea ce cântă dintru început în versul lui Eminescu, suflul melodic devenind replică a zicerii poetice, purtător al multiplicității de sensuri afective, ideatice și de sonoritate ale acestuia” [idem, p. 12]. Astfel, „compozitorul realizează aici, ca şi în majoritatea opusurilor sale, o atmosferă de mare rafinament”, „de mare vibrație poetică” [85, p. 117], ce descinde și rezonează cu poetica eminesciană. Tudor Ciortea a semnat și un șir întreg de lieduri pe

versurile poeților V. Voiculescu, L. Blaga, O. Goga, M. Sorescu, fiind considerat un adevărat „maestru al liedului românesc” [idem, p. 116].

Pagini de referință în istoria liedului eminescian au fost înscrise și în arta sonoră din Republica Moldova. Compozitori precum D. Gherșfeld, E. Coca, Gh. Neaga, B. Dubosarschi, D. Chițenco, T. Zgureanu, I. Țibulschi, A. Luxemburg, E. Doga și mulți alții au contribuit din plin la completarea repertoriului național de lied pe versurile marelui poet. Printre aceștia se remarcă *Lacul* de **E. Coca** – o reverie muzicală scrisă în tradiții romantice; *De ce nu-mi vii* de **D. Gherșfeld**, în care compozitorul reușește să exprime toată căldura și bucuria unor sentimente luminoase și în care acompaniamentul pianului dublează melodia sinuoasă, expresivă, bogat nuanțată pe plan modal din partida vocală; *La mijloc de codru...* de **B. Dubosarschi**, în care compozitorul abordează mijloace muzicale cu caracter descriptiv în partida pianului, pentru a reda freamătul codrului și sonoritatea acestuia, ce accentuează starea de taină și mister a versului eminescian. Pe lângă universul eminescian, B. Dubosarschi abordează și poezia fabulistică a secolului XIX, semnând și ciclul vocal *Fabule* pe versurile lui A. Donici.

Printre miniaturile corale ale compozitorilor din Republica Moldova pe versurile clasicilor români din secolul al XIX-lea se remarcă *Doina lui Eminescu* de **T. Chiriac**; *La steaua* de **Z. Tcaci;** *Dintre sute de catarge* de **V. Ciolac** – pe versuri de M. Eminescu; *Ce secetă, ce foc* de **C. Rusnac,** pe versurile de V. Alecsandri (din piesa *Sânziana și Pepelea*); Concertul coral *Lăcrămioare* de **V. Burlea,** pe versurile lui V. Alecsandri ș.a.

Dincolo de particularitățile stilistice și structurale specifice, în aceste creații se remarcă, ca un fir roșu, abordarea unor stilistici muzicale tangențiale cu limbajul folcloric românesc, determinată de una din trăsăturile esențiale a poeziei eminesciene, remarcată și de numeroși cercetători, și anume – raportarea întregii sale opere la folclorul românesc. Se știe, că acesta a constituit un element fundamental în formarea și definirea personalității artistice a lui M. Eminescu, un izvor de inspirație și un reper în realizarea artistică a poeziilor sale. Iată de ce compozitorii, resimțind aceste valențe esențiale, le-au valorificat din plin prin apelarea la matricea muzicală folclorică, amplificând și conferind noi înțelesuri mesajelor și conținuturilor poetice eminesciene.

Concluzionând, putem constata că universul poetic eminescian a fost valorificat plenar în componistica muzicală prin numeroase creații semnate de compozitori de primă mărime din România și Republica Moldova – Gh. Dima, P. Constantinescu, M. Jora, T. Ciortea, E. Coca, D. Gherșfeld, B. Dubosarschi ș.a. Totodată, și poezia altor poeți români din secolul al XIX-lea a constituit un izvor de inspirație în arta muzicală românească.

Marţian Negrea a fost probabil, primul compozitor care a scris, la distanță de doar 6 ani de la apariția culegerii blagiene de debut, *Poemele luminii* (1919), trei cântece pe versurile tânărului poet: *Melancolie, Mugurii* și *Stalactita* (1925–1930), marcând un început fructuos al „vieții muzicale" a poemelor unuia din cei mai remarcabili poeți și filosofi români din secolul XX. L. Blaga a aparținut generației interbelice, ce a înnoit limbajul poetic, a lărgit registrul tematic și a explorat viziuni și modalități artistice de profundă trăire lirico-filosofică.

Într-adevăr, universul poetic blagian în care este sintetizată lirica eminesciană, simbolistă și expresionistă, a constituit o sursă importantă de inspirație pentru compozitori, pe întreg parcursul secolului trecut și până în prezent. Într-un articol dedicat expresionismului blagian, cercetătorul timișorean F. Oprescu arată, că în opera poetului „se produce o ancorare a spiritului în absolut, o armonizare a eului cu misterul universal, eu ce dispune de realitatea obiectivă într-o manieră subiectivă" [65]. Debutul și ascensiunea poetului coincide cu afirmarea școlii clujene de compoziție, la începuturile căreia se evidențiază și creația lui M. Negrea.

Tradiția muzicală „blagiană" constituită de M. Negrea a fost continuată și afirmată de discipolul său – **Sigismund Toduță,** întemeietorul școlii clujene de compoziție, exprimată plenar atât în genurile de lied (compozitorul semnează 24 de lieduri pe versurile lui L. Blaga și 16 pe versurile A. Blandiana, din numărul total de 56 pe care le-a semnat) și miniatură corală, cât și mai cu seamă în creația sa vocal-simfonică. Astfel, cele mai importante opusuri ale sale scrise în aceste genuri se află sub semnul universului poetic al lui L. Blaga, care, conform propriilor sale mărturisiri, l-a ajutat să cunoască „farmecul verbului", i-a relevat „splendoarea orizontului ondulat, cântat cu inedita dimensiune a graiului" [75]. În unul din articolele sale compozitorul se destăinuie că a trăit încontinuu „bucuria unică a contactului cu textele poetului" [88]. Primele abordări ale liricii blagiene de către S. Toduță datează din anii 1950, iar după o tăcere de circa 20 de ani, compozitorul se reîntoarce la creația de maturitate a poetului.

Într-un amplu articol despre operele lui S. Toduță inspirate din universul poetic blagian, cercetătoarea orădeană D. Roman analizează principalele elemente ale limbajul muzical al creațiilor sale vocale, corale și vocal-simfonice, remarcând „strânsa legătură a materialului muzical cu textul literar" [75]; atenția sporită acordată accentelor prozodice și acordarea pianului unui rol complex în redarea concepției liedurilor; prezența unor „subtile momente de comentariu imagistic în maniera polifoniei libere cu un număr inconstant de voci, suprapuse agogic cu alte episoade, urmărind și obținând felurite semnificații ale dramaturgiei de lied" [75]. Autoarea se oprește și asupra organizării ritmice, arătând tendința compozitorului spre diversificarea măiestrită a discursului ritmico-melodic, „obținând unele structuri specifice, definitorii pentru inconfundabilul său limbaj. Este vorba despre un tip de impuls ritmic constituit din şirul de optimi, şirul de sincope, trioletul de valori egale legat de o valoare lungă sau de șaisprezecimi. Această

ultimă formula este deseori asociată cu motivul *Toduţă* (uneori cu anticiparea ultimului sunet). O foarte importantă observaţie este aceea că compozitorul urmăreşte, prin aceste procedee, să valorifice plenar accentele prozodice ale textului, melodia fin "mulată" pe acesta, iar ritmul un adevărat vehicol de expresivizare a mesajului poetic" [ibid.]. Printre procedeele componistice importante elucidate de muzicolog se află *polimetria* și *absența măsurii,* care, fiind un „exemplu complex de gândire a diferitelor planuri melodice" și, totodată, „modalităţi de potenţare expresivă şi eliberare a textului de rigorile metrice", oferă „posibilităţi compozitorului de a se apropia şi mai intim de prozodie şi implicit mijloceşte o mai flexibilă manieră de muzicalizare a metaforei poetice" [ibid.]. Și arhitectonica liedului toduțian, în opinia aceleiași autoare, este „adaptată mesajului poetic – gândit adesea în versuri libere, iar articulaţiile de strofă se succed uneori ca un lanţ variaţional, dinamizat cu momente de *repriză*, *refren* şi *codă*" [ibid.].

Trebuie remarcat că *3 Madrigale* (1978) și *4 Madrigale* (1980-1981) semnate de S. Toduță pe versurile lui L. Blaga reprezintă „un amplu portal ce se deschide asupra satului transilvănean și a lumii sale, dominate de dor, de culoare" [85, p. 111]. În *Madrigale*, S. Toduță surprinde imaginile obsesive şi laitmotivele tematice de profunzime ale operei poetice blagiene, scriitura sa din această perioadă evoluând spre tratarea polifonică și heterofonică a discursului, retorica intervalelor specifice de secundă, cvartă, septimă, spre îmbinarea majorului cu minorul și gândirea tetracordală. În factura corală a madrigalelor toduțiene se regăsesc complexitatea și rigoarea contrapunctului palestrinian, divizii multivocale și mișcări în unisonuri sau octave paralele. Caracterizând limbajul muzical toduțian, reputații muzicologi Carmen și Petru Stoianov sunt de părere că acesta „utilizează, din bogăţia de modalităţi puse la dispoziţie de fondul folcloric românesc, melisma, formulele recitative şi tronsoanele modale dispuse sub forma unor coraluri. Procedeele polifonice şi, alături de ele, melodiile cu caracter improvizatoric, încorporând în ele intonaţiile deja expuse ale celulei generatoare, îşi dau concursul la realizarea unităţii întregului" [idem, p. 110]. Totodată, autorii subliniază că și în cele 3 *madrigale* compozitorul manifestă preferința pentru „versul popular sau a cel inspirat din folclor, respectând tiparul silabic al acestuia" [idem, p. 111]. Astfel, „reluând creator sugestia folclorică, mai ales cea conținută în derularea melodică, deci pe orizontală, Sigismund Toduță îi adaugă aspecte ale variațiunilor polifonice și unele aspecte ale contrapunctului modern, totul scăldat în matca unui modalism sau polimodalism în care depărtarea de clișeele funcționalității clasice este prezentă continuu declarată.", menționează aceeași autori. Ultimul opus al compozitorului – tripticul coral pentru voci egale, *Estampă, Scoici* (1986) şi *Noapte de mai* (1991), pe versurile poetului, „ne apare ca o cunună aşezată cu pioşenie deasupra creaţiei vocale de inspiraţie blagiană" [75].

Un maestru al scriiturii vocal-corale este considerat și reprezentantul școlii ieșene de compoziție – **Vasile Spătărelu,** care semnează numeroase lieduri și miniaturi corale pe versurile

mai multor poeți români, de la M. Eminescu și T. Arghezi la Z. Stancu și A. Păunescu. Fiind apreciat de mai mulți cercetători ca având un caracter liric prin excelență, discursul muzical al compozitorului este „dominat de expresivitatea melodiilor divers structurate, amintind de vigoarea formulelor ritmico-melodice ale cântecului popular" [27, p. 82–83], fiind remarcată în special „abilitatea de a înnobila formele mici cu o maximă densitate a expresiei muzicale", măiestrie ce „și-a exersat-o în genul liedului, al miniaturii corale, iar mai apoi a fructificat-o în unica sa lucrare scenică (opera comică „Prețioasele ridicole" – n.n.") [72, p. 127].

Într-un pertinent articol dedicat creațiilor corale semnate de V. Spătărelu, ce constituie una din cele mai importante părți a creației sale componistice, muzicologul ieșean Gh. Duțică arată: „Corul – instrument ideal de exprimare a gândului poetic – a fost, în viziunea lui Vasile Spătărelu, un *personaj colectiv*, un *summum* de individualități distincte reunite sub semnul pluralității-alterității. Sub impulsul acestui veritabil *credo*, muzica și poezia – quintesență a unei originale *Ars Choralis* – s-au aflat permanent într-o relație quasi-paradoxală, de autonomie și interdependență, totodată" [34, p. 214]. Miniaturi corale precum *Floare-albastră* și *Revedere* pe versuri de M. Eminescu, *Omagiu lui Picasso* pe versuri de F. M. Petrescu, *Inspirație* pe versurile lui T. Arghezi, *Pastel* pe versurile lui G. Bacovia, *Dor de Bacovia* pe versuri de A. Păunescu, *Luna roșie* pe versuri de Z. Stancu au intrat în repertoriul de referință al genului (de asemenea, compozitorul este autorul și a unui triptic de lieduri pe versurile lui N. Stănescu, care va fi analizat în capitolul următor).

Dan Voiculescu este una din cele mai prolifice figuri în componistica românească în ce privește creațiile vocale și cele corale, care a abordat un larg spectru de creații din tezaurul poetic românesc, scriind numeroase lucrări pe versurile celor mai importanți poeți români – I. Văcărescu, M. Eminescu, V. Alecsandri, A. Russo, G. Bacovia, L. Blaga, M. Sorescu, E. Farago, N. Cassian, T. Arghezi, N. Labiș, C. Ivănescu ș.a. Una din cele mai importante trăsături ale creațiilor sale vocale și corale este legată de faptul că majoritatea au fost scrise pentru voce și pian sau cor *a cappella*. Interpreta și cercetătoarea M. Zafiri arată, că, asemeni lui M. Jora, compozitorul „consideră cântecul conceput pentru voce – pian, cel mai autentic şi reprezentativ în ceea ce privește îmbinarea convingătoare dintre cuvânt şi sunet, de aceea nu a dorit să-şi orchestreze liedurile."

Limbajul muzical specific liedurilor compozitorului implică modalismul și scriitura polifonică, utilizarea unor armonii complexe, în care un rol esențial îi revine cromatismelor. Aceeași autoare conchide că „Din punct de vedere tehnic, în pofida cromatismelor tematice, nu exclude o anume cantabilitate, pe care o armonizează cu textul abordat. Nu merge pe pulverizarea vocalității tradiționale, ci pe o îmbogățire a expresiei" [94]. De asemenea, soprana remarcă necesitatea structurării unei viziuni și angajări complete asupra interpretării liedurilor maestrului,

vorbind despre unul din cele mai importante, aflat în repertoriul său – *Cerbul cu stea în frunte* pe versurile lui L. Blaga, ca fiind unul „de mare ținută artistică", ce l-a cântat fiecare dată cu același succes la public: „Cântărețul este cel care trebuie să-şi asume sarcina de a interpreta această muzică într-o stare de interiorizare profundă, prin exploatarea multiplelor sensuri şi încărcări ale cuvintelor, de așa manieră încât publicul să pătrundă în sufletul compozitorului" [ibid.].

În anii 1960, compozitorul este atras în mod deosebit de universul poetic al lui N. Labiș, scriind un șir întreg de lieduri pe versurile sale, pentru soprană/bariton și pian, evidențiindu-se câteva creații pentru soprană și grup instrumental (oboi, 2 clarinete și vioară, *Cântece de toamnă*).

Creația corală a lui D. Voiculescu este deosebit de bogată. Tot în anii 1960 apar creații pe versurile lui G. Bacovia (*Cântecele toamnei*, 3 coruri pentru voci egale) și L. Blaga (*Omagiu lui Blaga*, pentru cor mixt). În mod special se remarcă cele patru volume de coruri pentru copii, scrise în anii 1970, pe versurile unor numeroși poeți români clasici și contemporani consacrați (M. Eminescu, V. Alecsandri, T. Arghezi, M. Sorescu, M. Beniuc, A. Păunescu ș.a.), dar și pe ale unor poeți pentru copii, mai puțin cunoscuți, printre care V. Porumbacu, I. Serebreanu, C. A. Munteanu și mulți alții. O remarcă interesantă referitoare la Volumul IV de *Jocuri-coruri pentru voci egale* găsim la cercetătoarea G. Munteanu, care indică asupra caracterului ludic, de joc al acestora: „sursa de bază, osatura pe care s-a așezat muzica ludică a compozitorului, o constituie poezia soresciană. Jocul frecvent de cuvinte, calamburul care schițează intriga poeziei fără să o dezvolte, dimensiunea liliputană a versurilor, răspunsurile șugubețe cu iz oltenesc din dialogurile sau monologurile ce le conțin, fac din cele 14 texte soresciene, tot atâtea oferte pentru activități ludice" [58, p. 46]. De asemenea, autoarea arată, că este vorba despre o muzică cu program, care fie că este indicat în titlu, „obligând interpreții să intoneze şi să aibă o empatie muzicală, cât mai aproape din ceea ce este caracteristic prototipului (...) fie că textul şi indicațiile agogice şi dinamice din partitură facilitează înțelegerea programului propus" [ibid.]. În mod evident, compozitorul utilizează acest mijloc „în scopul împlinirii mesajului textului, text care, în majoritatea situațiilor, devine pretext pentru a fi convertit în muzică, pentru a şi se specula muzicalitatea acestuia.

Dar dacă am scoate versurile din corurile colecției din volumul IV de D. Voiculescu am obține la fel de convingător aceleași efecte ludice, comice, chiar mai nuanțate sonor ca timbru, efecte polifonice, ca ofertă de a le concretiza în mimică sau pantomimă. Melodia corurilor este relativ simplă, ocolind mersul melodic pe arpegiu, mers banalizat prin repetarea lui aberantă în foarte multe piese adresate copiilor, considerându-se că acesta este idiomul muzical al copiilor, alături de terța mică descendentă (terța copiilor)", mai arată autoarea [ibid.]. Astfel, fiecare piesă este interpretată ca un mic spectacol, oferindu-le coriștilor posibilitatea de a experimenta prin jocurile de rol, ce implică trăiri din cele mai diverse, iar aceasta, în opinia noastră, este una din cele mai originale și interesante abordări componistice a versurilor pentru copii din spațiul

românesc. Maestrul revine la corurile pentru copii și în anul 1990, în perioada de maturitate artistică, semnând încă câteva creații pe versurile lui M. Sorescu (*Cearta, Clorofila are treabă, Dodă, dodă*).

Totodată, compozitorul abordează straturile de profunzime ale universului poetic românesc, scriind, în aceeași perioadă, lucrări importante precum *Elegiile eminesciene* (*Odă în metru antic, Stelele-n cer Peste vârfuri, Replici, Trecut-au anii, Glossă, La steaua,* 1991); *La obârșie* (1998) pe versurile lui L. Blaga ș.a. Compozitorul D. Voiculescu este unul dintre puținii care abordează și poezia avangardistă a lui T. Tzara (*Trei descântece*, 1995). Una din ultimele creații corale de referință a maestrului D. Voiculescu este scrisă pe versurile lui C. Ivănescu, un distins poet din generația stănesciană (*De dragoste rară*, 2005).

Pornind de la ideea, expusă în ultimul său interviu, precum că „liedul ar putea grăi oricărui ascultător despre sufletul românesc" [94], compozitorul D. Voiculescu s-a remarcat atât prin ampla sa creație vocală și corală, cât și prin limbajul componistic postmodernist pe care l-a dezvoltat plenar și în opera sa de cameră *Cântăreața cheală*, scrisă după E. Ionescu.

Felicia Donceanu, una dintre cele mai importante prezențe feminine în peisajul componistic românesc, – deși a scris în majoritatea genurilor muzicale, de la cel cameral la cel simfonic și vocal-simfonic, inclusiv muzică pentru piese de teatru – și-a dedicat o mare parte a creației genului de lied, iar mai exact, ciclurilor de lieduri. Conform propriilor sale mărturii, a scris cicluri și niciodată lieduri separate [52], simțind nevoia de „a crea o lume mai variată, mai complexă", de a urma un anumit șir, o evoluție a ideilor și conținuturilor versurilor, o lume în care lasă loc pentru pandante semantice, deseori contrastante. Asemenea unui „regizor", compozitoarea și-a modelat ciclurile de lieduri conform unor linii „dramaturgice" proprii, reușind să transmită prin muzică o gamă largă și complexă a mesajelor și conceptelor ce se conțin în versurile selectate. F. Donceanu a abordat creația unor numeroși poeți români, căutând să apropie, să „armonizeze" pe plan stilistic-muzical sonoritățile muzicale cu cele poetice, de fiecare dată diferit, urmând specificul limbajului fiecărui poet în parte.

În mod special, s-a simțit atrasă de universul poetic al lui G. Bacovia (*Odinioară,* ciclu de 7 lieduri pentru voce și pian și *Tablouri bacoviene* (1973), triptic pentru cor *a cappella*): „Crearea muzicii pe versuri de George Bacovia a reprezentat pentru mine un proces pe care nu-l socotesc nici astăzi, încheiat (....) Există însă în poezia lui Bacovia un stimul către muzică, prin însăși structura versurilor, prin ritmul lor interior, prin sonoritatea cuvintelor, de o rar întâlnită culoare vocală!", mărturisește compozitoarea în unul din interviurile sale [78, p. 72]. Referitor la aceste cicluri, muzicologul C. Sârbu notează: „Pentru întreaga partitură este valabilă observația unei perfecte suprapuneri a ritmului versului cu ritmul muzicii, cu pulsația de accente" [ibid.]. Compozitoarea a ales să exprime „inexprimabila" atmosferă a poeticii bacoviane într-o „scriitură

de manieră impresionistă, de o ușoară nuanță franceză" în care „simbolistica lui Bacovia își găsește cel mai bine echivalentul sonor" [idem, p. 76].

Un alt poet preferat al F. Donceanu este T. Arghezi, pe versurile căruia a scris ciclul de lieduri *Mărgele* (1962) pentru voce și pian, în care a urmărit să sonorizeze în limbaj componistic modern originalul limbaj poetic al lui T. Arghezi, recunoscut ca unul din marii „înnoitori", „creatori" ai limbii române, alături de M. Eminescu și N. Stănescu [idem]. Printre numeroasele cicluri de lieduri semnate de compozitoare se numără și cele pe versurile unor poeți precum A. Macedonschi (*Ornamente*, 1972), A. E. Baconski (*Două serenade* (1973) pentru flaut, voce și harpă) ș.a. A abordat și poezia avangardistă a lui T. Tzara, scriind *Abțibilder după Tristan Tzara* (1996) pentru soprană, clavecin și două viole da gamba.

Un loc aparte în creația compozitoarei îl ocupă ciclul de lieduri *Cântând cu Ienăchiță Văcărescu* (1983) pentru flaut, viola da gamba, flaut, clavecin și percuție, pe versurile marelui înaintaș al culturii românești din secolul al XVIII-lea, Ienăchiță Văcărescu. F. Donceanu a ales să transpună în muzică poate cel mai celebru vers al poetului – *Testamentul.* Autoarea păstrează același titlu pentru aceste lied, ce constituie partea centrală a ciclului, - „o piesă de referință", în opinia autoarei, pe care și-ar dori-o să mai răsune, întrucât conține un mesaj emoționant, mereu actual, pe care trebuie să-l știe mai ales tinerii: „Urmaşilor mei Văcărești!/ Las vouă moștenire:/ Creșterea limbei românești/ Ş-a patriei cinstire." Compozitoarea a abordat și universul poetic eminescian, fiind „cuprinsă de sfială", versurile poetului fiindu-i aproape încă din copilărie. C. Sârbu consemnează, că „cel mai potrivit cuvânt ce poate caracteriza muzica Feliciei Donceanu, inspirată din versul eminescian este „gingășie", compozitoarea alegând poezii de mare sentimente lirice, „strâns împletite în tulburătoare evocări de natură" [ibid.]. Una din ultimele creații prezentate în premieră la Ateneul Român, la celebrarea onorabilei vârste de 85 de ani ai compozitoarei, este *Ierburi de Leac*, o fantezie muzicală cu actori, cor și instrumentiști (2016), – o creație de mare originalitate, „vodevil pentru actori și instrumente de percuție, inspirat de rețetele străvechi, de cântece si descântece, adunate toate cu har într-un fel de panaceu universal contra tuturor…durerilor trupului, minții și, mai ales, ale inimii" [46].

Concluzionând, menționăm marea predilecție a componisticii românești, încă de la începuturile sale și până astăzi, pentru poezia românească, compozitorii contribuind pe deplin la valorificarea muzicală a operei acestora. Printre aceștia numim și pe **Pascal Bentoiu** (28 de cântece semnate pe versurile poeților M. Eminescu, Șt. O. Iosif, G. Topârceanu, N. Cassian, M. Beniuc); **Hans Peter Türk** (autorul unei bogate creaţii corale, pe versuri de A. Blandiana și M. Sorescu), **Nicolae Bretan** (230 de cântece pe versuri de poeți români, maghiari și germani, poemul vocal-simfonic *Luceafărul*); **Liviu Comes** (*Primăvara, 30 de cântece pe versuri de poeți clasici și contemporani*); **Adrian Iorgulescu** (3 cicluri de lieduri); **Dan Dediu** (lieduri pe versuri de Paul

Celan, Leonid Dimov, *Jocul vieții și al morții. 3 poeme pentru soprană și pian***,** versuri Ion Bogdan Ștefănescu); **Dora Cojocaru** (coruri pe versuri de L. Blaga, I. Barbu); **Sorin Lerescu** (*O oră de iubire*, ciclu pe versurile lui Gh. Tomozei; *Relatio*, pe versuri de I. Ieronim) și mulți alții.

După anii 1990, poezia românească a secolului XX a intrat și în vizorul artistic al compozitorilor din Republica Moldova. Sunt cunoscute miniaturile corale de **Vladimir Rotaru** – *Vals de toamnă* pe versurile lui G. Bacovia și de **Vlad Mircos** – *Adio, pică frunză*, pe versurile aceluiași poet, în timp ce **Vlad Burlea** abordează poezia M. Isanos, poetă basarabeană din perioada interbelică, scriind liedul *Eu nu regret*. Ne exprimăm speranța că aceste destul de timide abordări ce își află cauzalitatea în factori sociopolitici bine cunoscuți, cu siguranță vor continua în anii ce urmează.

1.2. Lucrări vocal-simfonice

Vorbind despre asimilarea poeziei românești în creația componistică românească, trebuie să remarcăm că și în domeniul creațiilor vocal-simfonice pe unul din primele locuri se află universul poetic eminescian. Astfel, încă în 1920, la doar 31 de la ani de la moartea poetului, **M. Jora** compune poemul simfonic *Povestea indică* pentru solo tenor şi orchestră, după poezia cu același titlu de Mihai Eminescu. Făcând parte din primele sale opusuri (opus 4), scris în perioada pe când își finisa studiile la Paris, acest poem simfonic este o lucrare în care compozitorul își subliniază predilecția pentru muzica legată de text, care se va manifesta pe parcursul întregii sale cariere componistice.

Creația lui Eminescu se regăsește în „diferite versiuni sonore, inclusiv simfonia propriu-zisă, suita orchestrală, poemul simfonic, concertul simfonic, concertul simfonic pentru orchestră” la W.B. Berger (Simfonia a VII-a *Și dacă ramuri bat în geam*, Simfonia a VIII-a *Luceafărul*, Simfonia a XII-a *Dintre sute de catarge*), A. Vieru (Simfonia a V-a, *Peste vârfuri*) etc [40].

Abordările simfonice ale creației eminesciene au continuat pe întreg parcursul secolului XX. În anul 1996, compozitorul ieșean **Viorel Munteanu** semnează *Simfonia I. Glossă* – una din cele mai importante creații vocal-simfonice ale sale, inspirate din poezia lui M. Eminescu, ce reprezintă „o sinteză a mijloacelor de compoziție ale lui Viorel Munteanu” [55, p. 36]. Scrisă pentru tenor, cor mixt și orchestră, a fost concepută ca un omagiu adus marelui poet. Conform propriilor mărturii, maestrul a fost preocupat de *Glossa* eminesciană mai bine de două decenii, fiind atras de „extraordinara simplitate și densitatea aforistică” a versului – astfel, după cum observă și cercetătorul Șt. Angi, „forma şi implicarea textului (poetic) în partitură reprezintă, de la bun început, nu numai un model tipizant-intonațional propriu creațiilor vocal-instrumentale contemporane, dar şi un prilej de meditație rațional-sentimentală asupra mesajului evidențiat” [1, p. 25]. Totodată, compozitorul a fost atras și de structura speciei poetice a *glosei* – ce permite

dezvoltarea ideii de revenire, sugerând vanitatea existenței umane, ca un scenariu reluat la nesfârșit – și a ținut să reflecte în muzică elemente similare acesteia: repriza inversată și variată a părții I, plasată în partea a III-a; seriile ritmice organizate pe baza șirului Fibonacci; impunerea unor repere intonaționale, „tonici", ca efect al interferențelor modale; folosirea permutațiilor circulare (în semn de revenire în cerc a scenariului *Glossei*) și a tuturor permutațiilor posibile, în cazul structurilor melodice și ritmice cu un număr redus de elemente [4, p. 15]. Este interesant că creația are la bază o structură modală numită de compozitor *melograma Eminescu – mi – mi-bemol (re-diez) – do – si – la* – care, în concepția sa reprezintă „o emblemă a culturii arhaice bucovinene (....) un arhetip ce a însemnat o mare deschidere în ethosul și transpunerea *Glossei* eminesciene" [4, p. 14].

Astfel, sunt pe deplin îndreptățite afirmațiile cercetătorului Ștefan Angi, care constată, în urma unei ample analize structurale a acestei lucrări, că „Glossa „simfonică" reprezintă făurirea unui Miracol estetic, pe care doar muzica este în stare să-l înfăptuiască, ceea de a transfigurat esența unui mesaj de sorginte filosofică într-o retrăire melopeică după chipul și asemănarea arhetipului graiului poetic și al intonației muzicale folclorice. (...) Glossa „simfonică" reînvie, pas cu pas, muzicalitatea organică a sursei poetice: trecerea perpetuă a timpului exprimând patimile de ignoranță ale acestei perpetuări" [2, p. 51–52].

Transpunerile sonore ale liricii eminesciene cu o „încărcătură semantică deosebită", lucrări de amploare a genului vocal-simfonic devin prioritare pentru compozitorii G. Enacovici (*Peste vârfuri*), S. Horceag (*Sara pe deal*) ș.a. [40].

În anii 1990, și în componistica din Republica Moldova apar creații vocal-simfonice axate pe opera marelui poet. Astfel, compozitorul **Vlad Burlea** a abordat genul de cantată, compunând în 1992, sub formă de clavir, cantata *Ora eternă* pe o selecție proprie din versurile a trei poeți din secolul al XIX-lea: M. Eminescu, T. Șerbănescu și M. Pompiliu. Transcrisă în 2002 pentru soliști, cor mixt și orchestră simfonică, cantata are 5 părți, prolog și epilog, exprimând trăiri profunde, de factură filosofică, existențială, ce se concentrează în cel mai intim moment al zilei – „ora eternă", oră nocturnă, când omul își întoarce privirile spre el însuși, fiind frământat, căutând răspunsuri, meditând: „Ce fac eu în astă lume?, cine m-a adus aici?/ Și m-a osândit la munca unei vieți nefericite" (T. Ștefănescu). Nucleul liric este susținut de versul eminescian: „Frunză verde iarbă creață/ Vai, sărmana mea viață/ Cum slăbește, se-ofilește/ De când draga mea lipsește" (M. Eminescu). Epilogul este bazat pe un fragment din *Glossa* eminesciană, în care se concentrează întregul mesaj al cantatei. Conform mărturiilor compozitorului, limbajul muzical al creației denotă mai multe tangențe semantice cu folclorul românesc (folosirea procedeului antifoniei corale; a unor instrumente folclorice idiofone – clopotul, toaca; aluzii la melosul de colindă, cântecul de leagăn, doina, la ritmica dansului popular ș.a.), dar și utilizarea unor tehnici

componistice precum aleatorica și sonoristica[2]. Lucrarea se impune prin selectarea riguroasă a versurilor, pentru a realiza, într-un limbaj muzical modern, un tablou muzical ce cheamă la reflecție, la re-evaluarea valorilor, a locului omului și artistului în societate.

În anul 2015, compozitorul V. Burlea semnează tablourile epice *Monastirea Argeșului* pe versuri de V. Alecsandri (textul declamatorului V. Matei). Este una din cele mai recente transpuneri componistice a unei surse de sorginte folclorică, în versiunea lui V. Alecsandri, care a suscitat atenția publicului prin amploarea și originalitatea concepției componistice. Lucrarea este scrisă pentru cor, solist (bas), voce folclorică, declamator și orchestră, compozitorul rămânând fidel, în mare parte, abordărilor anterioare în ce privește limbajul muzical, care și aici denotă multiple tangențe semantice, timbrale, genuistice, ritmico-intonaționale cu melosul folcloric românesc, unde „elementul popular reproduce contextul etno-folcloric și în același timp devine un component indispensabil al conținutului artistic, subordonat concepției simfonice", urmărind meandrele psihologice ale sinuosului și eternului subiect al jertfei artistului în numele creației sale [7, p. 59].

După cum am arătat mai sus, temele esențiale ale liricii blagiene, în centrul cărora se situează „marea trecere" – drama plină de mister care se joacă între pământ şi cer, reflecția filosofică, adânca melancolie, exprimată într-o infinită bogăție de nuanțe – de la strigătul de disperare la resemnarea mută – au constituit o sursă constantă de inspirație pentru compozitorii români de primă mărime, oferindu-le posibilități de explorare și abordări de profunzime a vastei problematici existențiale, ontologice. Noua direcție artistică în care se încadrează poetul-filosof proiectează eul liric în realități abisale şi se axează în mod primordial pe trăirile artistului, producând o „inversiune copernicană în artă", prin care „nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet.", arată F. Oprescu [65]. Astfel, „mutațiile fundamentale, de exorcizare a interiorității prin exterioritate, reordonând natura şi reprezentând-o abstract, după modelul sensibil şi labirintic al eului modern, îl animă pe Blaga şi îi oferă un model veritabil de artă nouă.", conchide același autor [ibid.]. Toate aceste trăsături specifice universului blagian au suscitat sensibilitatea compozitorilor și au răspuns unor căutări artistice profunde ale acestora, chiar de la debutul său și până în prezent. Nu întâmplător se consideră că după M. Eminescu, în secolul XX, opera poetică a lui L. Blaga (urmată, în egală măsură, de cea a lui N. Stănescu) este cea mai des abordată în creația componistică românească.

Muzicologul P. Pușcaș arată: „Deși toți marii poeți români sunt artiști deplini ai ritmului, sonorității, muzicalității limbajului (și aici Arghezi și Barbu ocupă locuri cu totul speciale), Blaga apare ca cel mai „muzical" poet al secolului 20, în topul preferințelor compozitorilor din România.

[2] Interviu al autorului realizat cu compozitorul Vlad Burlea. Septembrie 2020.

(....) Rădăcinile adânci, arhaice ale limbajului popular ce răsună într-o autenticitate desăvârșită, chiar dacă transpuse în alt context de idei, mânuirea ritmului cu o naturalitate desăvârșită, departe de orice fel de artificiozitate și, mai ales, profunzimea neegalată a metaforei blagiene fac din lirica sa un loc de elecție pentru muzicianul român. Nu mai puțin, lirica sa de dragoste (...) de o mare decență și discreție. La urmă, dar esențial, nelipsitul gând filosofic, în care mirarea, fiorul, misterul, taina adâncă a lumii și existenței sunt omniprezente, justifică încă mai mult și deplin această situație" [70, p. 4]. Toate aceste calități au dus nu doar la folosirea frecventă a operei sale ca suport sau pretext poetic în muzică, ci și la apariția unor lucrări de mare profunzime conceptuală, de mare valoare artistică, ce formează fondul de aur al componisticii românești, iar creația unor compozitori importanți precum S. Toduță și V. Munteanu stă, în mare măsură, sub semnul universului blagian și al noilor sale viziuni artistice, dezvăluite în opera sa.

Una din creațiile blagiene de sorginte folclorică, ce a atras în mod deosebit prin dimensiunea filosofică a unor teme de factură psihologică și existențială, de o semnificație culturală aparte, este legenda *Meșterul Manole*, ce se regăsește și în creația reputatului maestru clujean **S. Toduță.** Opera-oratoriu în trei acte *Meșterul Manole* (1980–1983), scrisă după drama omonimă de L. Blaga, este considerată a fi o capodoperă în componistica românească, o operă a întregii vieți (patru decenii despart prima versiune de ultima – 1943–1983, fiind o mostră de abordare componistică de amploare a universului poetic al lui L. Blaga. Cercetătoarea V. Dimoftache subliniază acest fapt, arătând că compozitorul s-a oprit asupra ideilor esențiale ale dramei evidențiate de poet, scriind el însuși libretul operei: „Compus pe libretul compozitorului după drama omonimă a lui Lucian Blaga, *Meșterul Manole* înseamnă jertfa artistului pentru creație: „biserica mi se cere, jertfa mi se cere" [29, p. 145].

În opinia autoarei, în partitura operei, în mod deosebit se remarcă corul, care este „participant şi comentator al acțiunii dramatice", de asemenea, și „recitativul dramatic, cu intonații de bocet, din preludiul operei, în care se anunță tragedia zguduitoare care urmează să se întâmple", și „corul solemn de pace şi lumină din final, cu toacă şi clopote, (ce) amintește cântecul de strană şi rugăciunea din Biserica de Răsărit" [ibid.]. Aceste elemente ale limbajului muzical al creației – apelarea la retorica melodiilor de tip doinit, bocit, recitative, la semantica timbrală religioasă – constituie trăsături esențiale ale stilului său componistic, exprimate într-o creație de referință în componistica românească, după cum afirmă și muzicologul H. Iacob, în monografia sa dedicată compozitorului: „*Meşterul Manole* constituie nu numai ultima lucrare vocal-simfonică de anvergură din creaţia compozitorului, ci şi un punct de referinţă, cardinal, al întregului corpus al acesteia şi totodată al creaţiei componistice româneşti contemporane din ultimele două decenii ale secolului nostru" (sec. XX – n.n.) [48, p. 32].

Fiind, probabil, unul din cei mai fideli admiratori ai operei blagiene, **V. Munteanu** care, asemenea lui S. Toduță, își formează și reafirmă crezurile artistice, abordând opera poetică blagiană pe parcursul întregii sale cariere componistice, realizând „transpuneri" muzicale de mare originalitate ale acesteia: *Trei lieduri* (1972), *Poemele luminii* pentru soprană şi orchestră, (1982), *Autoportret* (1985); *De rerum natura*, madrigal (2004), *Nebănuitele trepte* pentru soprană şi grup instrumental (2007), *Întoarceri la Blaga* pentru soprană și grup instrumental (2013).

Ultima dintre aceste creații se distinge printr-un caracter integrator, sugerat și în titlu – compozitorul oferă o privire retrospectivă asupra creațiilor sale inspirate din opera blagiană. Astfel, *Întoarcerile la Blaga*, unul din cele mai importante cicluri pe versuri blagiene ale maestrului, sunt elaborate în baza motivelor melodice și armonice din liedul *Autoportret*, scris în 1985, ce are ca punct de plecare melograma. Ca și în *Simfonia I Glossă* sau în celelalte cicluri vocal-simfonice, autorul apelează la acest procedeu componistic specific, concepând o originală „semnătură muzicală" a numelui Lucian Blaga, încifrată în sunetele *si-bemol–la–sol–la* – Blaga și *do–do-diez* – Lucian, motivul dat generând o lume modală aparte, ce determină caracterul unitar al întregului discurs. În opinia cercetătorului Șt. Angi, melograma „oferă integral și în multitudinea derivatelor sale prilej cvasi leitmotivic de sensibilizarea polisemică a căutărilor de sine" [3, p. 53].

Totodată, în ciclul dat compozitorul recurge nu doar la propria selecție a poemelor, dar și la o foarte riguroasă selecție a rândurilor poetice din cadrul acestora și chiar la omiterea unor cuvinte sau rânduri. Astfel, autorul compune muzica, pornind de la propria viziune asupra verbului blagian, viziune ce oferă posibilitatea accentuării/diminuării încărcăturii semantice a acestuia prin omitere, procedeu ce permite augmentarea și focusarea asupra unor imagini poetice anumite. Șt. Angi consideră că una din motivațiile acestei abordări originale rezidă în „diferența spațio-temporală ce există între melodiile omogene ale poeziei și muzicii (...) textul în sine declamat poetic se scurge mult mai repede decât cel pus în lied și intonat muzical", conchizând că „omisiunile înparantezate urmează să fie substituite pe parcursul liedului cu un plus de retorică muzicală, o re-trăire a evenimentului poetic menită să asigure coerență sincretică de text-melodie conținutului de idei și de sentimente învederat de către compozitor" [3, p. 56].

Abordând și explorând cele mai profunde teme filosofico-poetice blagiene – diversele dimensiuni ale permanentei căutări de sine a artistului, ale căutării divinității, a luminii, a dorului, a tainelor lumii, resemnarea – în fiecare lied al ciclului (*Autoportret; Dar munții unde-s?, Lumina de ieri; Ioan se sfâșie în pustie; Visătorul; Cântecul obârșiei; Vreau să joc!*) maestrul V. Munteanu subordonează mijloacele expresive ale muzicii – ritmica, modalismul, timbralitatea, dar și maniera de interpretare vocală (de la cântarea mută la declamație, inclusiv la de sorginte folclorică, doinită: *quasi recitativo, parlando-rubato, senza colore, vibrato, non vibrato, bocca chiusa* etc.) – plasându-le sub semnul melogramei cu numele poetului, din care izvorăște întregul discurs.

În acest sens, deosebit de concludente sunt și observațiile muzicologului ieșean, cu privire la realizarea binomului semantic cuvânt-sunet în cadrul ciclului: „e nevoie de evaziune, de transcendență, de captare a misterului prin jocul metafizic al intrării-ieșirii în/din „cuvânt". E nevoie de prezența în absență a cuvântului, de fiorul extatic dat de „zăpada făpturii"" (în liedul *Autoportret*) [35, p. 225]; „Vocea umană – ea însăși străpunge tăcerea și ne anunță întruparea cuvântului, dezvoltând volute sonore învăluite poli-heterofonic de grupul instrumentelor" [idem, p. 226]; „Nevoia irepresivă a unui „semn de Sus", care să ia forma provocatoare și, totodată, hotărâtoare a limitei de învins va contorsiona linia melodică, o va exacerba intervalic și ambitusal, vocea-cantilenă, sobră, meditativă devenind acum voce-strigăt, voce-implorare, atingând registrul acut, unde va rămâne definitiv suspendată, ca o tragică și nealinată interogație" [id., p. 229] (în liedul *Dar munții unde-s*?); „Motivul „căutării" – introdus de un expresiv incipit de septimă mare descendentă – face corp comun cu o armonie densă, tensionată, străbătută de un filon modal a cărui alternanță ton-semiton reprezintă alegerea perfectă pentru stimularea stării de ambiguitate sugerată de semantica textului poetic" (în liedul *Lumina de ieri*) [idem, p. 231].

Caracterizând și analizând straturile de adâncime ale limbajului muzical și poetic ale acestui ciclu de lieduri, Gh. Duțică vorbește și despre „deconstrucția „rostirii" muzicale" prin clustere sau coroane și pauze generale, contopirea timbrală a vocii cu instrumentele, pentru a scoate în evidență rătăcirea omului/universului „intrat în derivă" (în liedul *Ioan se sfâșie în pustie*); despre predominarea liniei melodice ce revine în *Visătorul* și despre rolul integrator primordial a melogramei blagiene despre care am vorbit mai sus, în devenirea limbajului și a concepției muzicale a întregii creații, prezentând numeroase ipostaze armonice, ritmice etc. ale acesteia, încifrate în discursul muzical de factură expresionistă.

În liedul final (*Vreau să joc!*) maestrul V. Munteanu etalează o sonoritate plină de lumină, reflectând bucuria mișcării spre înălțimi, ce sugerează „ideea evadării din strânsoarea limitativă a omenescului" [idem, p. 238]. Ultimele rânduri ale textului: „Pământule, dă-mi aripi:/săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ și prins în valuri de lumină/ să joc/ ca să răsufle liber Dumnezeu în mine" exprimă apogeul semantic, în care pe prim plan se situează ideea unul *chatarsis*. Transpunerea muzicală a acestui cel mai important mesaj al versului are loc prin „mixajul sunetelor axei melogramei", ce sugerează „căutarea devenirii libere prin joc", după cum arată Șt. Angi [3, p. 71]. Rubatoul doinit caracteristic pentru întreg ciclul trece aici între un continuum sacadat de cvasi-giusto în alternanța liberă a măsurilor de 3/8, 4/8, 5/8, 6/8 și 7/8 dezrobind intervalele încătușate de sub rigoarea melogramei oferindu-le frâu liber în coregrafia imaginară a dansului eliberator" [idem, p. 71].

O foarte interesantă remarcă asupra acestui final expune muzicologul Gh. Duțică, „Euforia mișcării este convertită de Poetul luminii în ideal ascensional, *săgeata* și *aripa* („Pământule, dă-

mi aripi:/săgeată vreau să fiu...") numărându-se printre simbolurile arhetipale ale *zborului*. Racordurile de plan conotativ sunt, evident, brâncușiene (*Măiastra*), dar și eminesciene: „să nu mai văd în preajmă decât cer,/ deasupra, cer,/ și cer sub mine" (*Luceafărul*) – străfulgerări „de-avânturi nemaipomenite", elanuri demiurgice sorbite de energia râvnitelor sfere transorizontice. (...) Simbolismul desprinderii, al ascensiunii se regăsește în abandonul periodic al registrelor grav și mediu în favoarea „acutului", atacul direct al unor octave perfecte declanșând incandescențe retorice îndreptate spre cer" [35, p. 239].

Astfel, maestrul V. Munteanu, pentru care „versurile lui Blaga sunt o permanență, o parte a eului său creator" [70, p. 10], în ciclul de lieduri pentru soprană și grup instrumental *Întoarceri la Blaga* valorifică plenar în limbaj muzical imaginile și semanticile textelor blagiene, prin abordări componistice originale, înscriind o pagină de referință în amplul repertoriu muzical scris pe versurile poetului, în componistica românească.

Printre marii poeți români ai secolului XX care au suscitat interesul compozitorilor a fost și Ion Barbu. Situat la interferența dintre poezie și matematică, universul său poetic este deosebit de cel arghezian sau blagian. Fiind matematician, a excelat în poezia sa printr-un limbaj poetic extrem de original, abstractizant, ermetic, de sorginte expresionistă-simbolistă. Însăși poetul afirma, într-un citat devenit celebru: „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică, pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei"[3] [Citat din Ion Barbu]. Având la bază concepte și noțiuni filosofice complexe și un stil poetic extrem de concis, ce geometrizează imaginarul, încărcat de contexte mitice, simbolice, alegorii etc., versul poetului denotă un anumit tip de muzicalitate, cu ritmuri interioare, asonanțe și alte trăsături specifice versului liber. Densitatea și expresivitatea unică a universului barbian a determinat apariția unor abordări muzicale la fel de originale și interesante. Printre primele, menționăm lucrarea vocal-simfonică semnată de P. Constantinescu – *Isarlâk*, poem burlesc pentru soprană, pian și orchestră de (1959). Se știe, că compozitorul a fost preocupat de poezia barbiană încă din anii 1930, lăsând și o lucrare pentru voce și orchestră, rămasă neterminată, pe versul *Nastratin Hogea la Isarlâk*, ambele poeme fiind incluse în volumul *Joc secund* (1930).

În perioada următoare, se remarcă cantata *Domnișoara Hus* pentru pian, celesta, vibrafon, 5 instrumente de percuție (2 glock, campane, silorimba, timpani), archi, 3 voci solo (bass-bariton) ce a fost scrisă în 1968 de compozitorul **Nicolae Brânduș**, pe un vers omonim din ciclul *Isarlâk*, publicat în volumul barbian menționat. El însuși considerându-se în compozitor de avangardă, curent „ce aduce în dezvoltarea generală a culturii o nouă orientare, o idee fundamentală nouă, o

[3] Disponibil: https://www.viatasiopera.ro/opere/barbu-ion/citate/ion_barbu.html (accesat 11.03.2020)

negație existențială a trecutului" [4, p. 11], stilistica și limbajul muzical al compozitorului se pretează universului barbian, atât prin concepții și conținut, cât și prin realizare. N. Brânduș a experimentat intens, scriind în diverse tehnici de compoziție ale secolului XX (muzică aleatorică, spectrală, dodecafonică, electronică ș.a.): „Eu am experimentat foarte mult și am făcut-o pornind de la idei fundamentale de structură, lectură, de practică muzicală. Am studiat și am pus în lucru elemente de bază privind improvizația colectivă, semiografia muzicală, raportul dintre interpreți și mediul electronic, teatrul instrumental" [ibid.]. În cantata *Domnișoara Hus*, compozitorul și-a „imaginat un sistem de moduri complementare, cu interval caracteristic", realizând un original portret muzical, după personajul principal al poemului.

Poemul în cauză este tratat destul de larg în exegetica literară asupra operei poetului. Astfel, în opinia lui Petre Rău, acesta „este un descântec de dragoste, care trece în revistă povestea unei iubiri pătimașe a unei tinere care își cheamă iubitul de pe lumea cealaltă. Iubirea pierdută a Domnișoarei Hus se încearcă a fi recuperată prin intermediul unui descântec şi a unor sacrificii pentru care nici ea însăși nu pare suficient de pregătită şi încrezătoare" [73]. Autorul trasează paralele dintre versul barbian și descântecul popular, arătând că „Fantasticul descântec al Domnișoarei Hus este de o indiscutabilă expresivitate. Diverse sunete, versuri, cuvinte sau silabe, repetate ca un ecou care alterează starea conștientă subiectului, fac parte din recuzita de bază întâlnită în descântecele şi vrăjile populare. Conspirația cosmicului este, în această poezie, una originală şi tulburătoare, atașată de întrunirea condițiilor pentru declanșarea descântecului" [ibid.].

O amplă și originală analiză a poemului este propusă în teza de doctor a V. Popovici din Novi Sad. Autoarea arată, că în *Domnișoara Hus*, „suprema inițiere este izbăvirea prin Moarte, prin care existenta efemeră are șansa de a da posibilitate sufletului eliberat din materie să se poată ridica până la aștri, purificându-se" [68, p. 172]. Totodată, V. Popovici se asociază concluziei reputatului critic literar G. Călinescu, care considera că „nu folclorul e punctul de plecare al ciclului *Domnișoara Hus*, ci un ceremonial magic, de astă dată obiectiv, o vrăjitorie cu psalmodii conjuratorii foarte pitorești la suprafață, dar care se ridică încetul cu încetul spre un fior astral, spre un misticism theurgic, în sfârșit, spre un sens al lumii privit din infinitul firmamentului, legat de fenomenalitatea noastră prin fluxuri astrale" [68, p. 173], arătând că „Tema poeziei barbiene devine tocmai această magică aspirație astrală spre puritate, aspirație realizabilă doar prin moarte, sensul cel mai grav al inițierii" [idem]. Astfel, V. Popovici conchide, că în acest poem, „magia devine o cale de mediere între imanent şi transcendent. Domnișoara Hus atinge absolutul prin trăirea dionysiacă prin joc şi dragoste, iar când această etapă a ființei s-a consumat, recurge la descântec ca un procedeu magic" [idem, p. 173].

Realizarea muzicală a poemului [11] denotă o pătrundere de profunzime a conținuturilor și a semanticii complexe a limbajului poetic barbian, deosebindu-se în primul rând printr-o atmosferă

aparte, indusă de sonoritatea timbrală policromă a componentelor instrumentale, în special a varietății grupului de percuție (2 campanelli, campane, silorimba, timpani) care, alături de celesta și vibrafon capătă dimensiuni cosmice, feerice, „transcendente". Se remarcă discursul de factură expresionistă, în care se succed sau se îmbină segmente liric-visătoare și exaltate, în care se intercalează și se desprind frânturi de caracter, de stări, de culori sonore. Compozitorul nuanțează versul prin segmente contrastante, în special, ca manieră vocală de interpretare, în care se regăsesc deopotrivă pasaje de factură expresionistă, lirice dar și elemente ale teatrului instrumental, în care sonoritatea instrumentelor capătă un caracter spectacular. Acestea, alături de voci, pot fi tratate și ca niște personaje sonore, ce dialoghează, se contopesc sau se completează reciproc cu aceasta. Unele elemente ale partidelor vocale denotă și anumite tangențe cu retorica folclorică a bocetului, a descântecului, prin glissando-uri tânguioase, de factură mistică, peste care se suprapune declamația uneori solemnă, uneori jucăușă, în care se succed salturi la intervale mari, întregul discurs căpătând valențe „cosmice", asociindu-se unei feerii muzicale sau un „ritual" ancestral magic.

Creația vocal-simfonică ocupă un loc important și în componistica din Republica Moldova. Până în anii 1990, compozitorii au abordat preponderent poezia basarabeană, rusă sau din spațiul post-sovietic, scriind în genuri ample precum simfonia, cantata ș.a. În istoria muzicii naționale se remarcă mai mulți compozitori ce au completat acest repertoriu cu lucrări de referință: **Solomon Lobel** (*Simfonia a V-a,* pentru declamator, cor și orchestră simfonică, pe versurile lui E. Bucov, 1970; *Simfonia a VI-a* pentru mezzo-soprană și orchestră, 1973); **Ion Macovei** (*Simfonia* pentru discant, soprană, bas și orchestră simfonică, 1973); **Eduard Lazarev** (*Simfonia sonetelor* pentru bas, pian și percuție, 1979; *Simfonia-portret* pentru bas și orchestră simfonică, după M. Saltâkov-Șcedrin, 1986); **Gheorghe Neaga** (Simfonia de cameră *Perpetuum mobile* pe versuri de G. Dimitriu), **Vasile Zagorschi** (Cantata *Cine scutură roua* pe versuri populare în prelucrare de Gr. Vieru), ș.a.

Muzicologul Vladimir Axionov remarcă manifestarea simfoniei vocale în două direcții: simfonia liedurilor (*Simfonia nr. 6* de Solomon Lobel pentru mezzosoprană şi orchestră simfonică (1974) pe versuri de E. Bucov, *Perpetuum mobile* pentru mezzo sopran şi orchestră (1987) de Gh. Neaga, pe versuri de G. Dimitriu ș.a.), și simfonia–cantată (*Simfonia* de Ion Macovei pentru discant, sopran, bas şi orchestră (1973), pe versuri de Grigore Vieru ș.a.) [6].

Deosebit de prolifică în acest sens este creația componistică a lui **Tudor Chiriac,** ce manifestă o predilecție aparte pentru aceste genuri. El este autor al unor cunoscute lucrări vocal-simfonice, în special pe versurile lui Gr. Vieru: *Luci, soare, luci*, cantată pentru cor de copii și orchestră simfonică mică pe versuri de Gr. Vieru (1978); *Divertimento solenne* pentru orchestră simfonică mare și cor pe versuri de Gr. Vieru (1981, scris cu ocazia inaugurării Teatrului de Operă

și Balet din Chișinău); *Doinatoriu* pentru solist, cor, orgă, nai și vibrafon, pe versurile lui Gr. Vieru, N. Dabija, M. Eminescu (1989); *Carmina Daciae,* basm muzical pentru narator, soliști, cor de copii și orchestră simfonică mică pe versuri de Gr. Vieru, proze scurte de S. Vangheli (2015) ș.a. Conform propriilor mărturii, întreaga sa creație „stă sub semnul principiului *integritate în diversitate*", iar întreaga diversitate de genuri muzicale abordate de compozitor „este guvernată de concepția muzicii cu entitate integră: *de filiație ancestrală românească*" [14].

Începând cu anii 1980, și compozitorul **Gheorghe Mustea** și-a adus aportul în completarea repertoriului vocal-simfonic național cu 19 titluri, semnând numeroase creații pe versurile poeților moldoveni – *Balada* pentru soprană și orchestră pe versurile lui Gr. Vieru (1984); *În miez de noapte când tresar* pentru soprană și orchestră de cameră, pe versuri de I. Podoleanu (1985); *Păstorul și mioara* pentru soprană și orchestră de cameră (1989, dedicată lui Ion Druță); *Porți de altar* pentru soprană și orchestră de cameră pe versuri de L. Sobețchi (1989); *Trei mari iubiri* pentru tenor și orchestră de cameră, pe versuri de Gr. Vieru (1989); *Ce liniște din ceruri se coboară* pentru soprană și orchestră simfonică, pe versuri de Gh. Dimitriu, 1991; *Moldova, baștină dragă* pentru cor și orchestră simfonică, pe versuri de G. Furdui (1996). Printre creațiile corale, se evidențiază cântecul *Basarabenilor* pentru cor *a cappella*, pe versuri de A. Mateevici (1991) și *Lumineze stelele,* madrigal pentru cor mixt *a cappella,* pe versuri de M. Eminescu (2003) ș.a. Creațiile vocal-simfonice ale maestrului excelează prin scriitura simfonică bogată, echilibrată, în care se integrează în mod organic timbrul vocii umane, iar „colaborarea muzică–poezie nu se produce „rectiliniu", ca simplă „melodizare" a textelor, ci capătă forme artistice subtile și profunde" [37].

În acest sens, putem evidenția creația *Balada* pentru soprană și orchestră pe versurile lui Gr. Vieru, scrisă în 1984, dedicată primei interprete – sopranei Maria Bieșu. Având la bază versul *Război* de Gr. Vieru, compozitorul creează un tablou sugestiv al războiului, privit prin prisma trăirilor mamei (temă centrală a creației poetului), prin schimbarea titlului creației și, în mod special, prin diferențierea clară, în cadrul celor 3 strofe, a unor trei „ipostaze-perioade" (reflectate și în forma tripartită ABA_1), desprinse din conținutul poemului – prefigurarea și neliniștea provocată de pericolul războiului (I); războiul cu ororile lui (II), pacea-sărbătoare, câștigată cu un preț scump – încărunțirea/îmbătrânirea mamei (III). Poetul reflectă în mod plastic perindarea, pe parcursul poemului a acestor trăiri, prin nuanțarea imaginii „părului mamei": Era luna, era floare!/ Părul mamei cădea lung,/ Parcă tot ploua cu soare/ Peste trup golaș de prung.// Nu era pământul, luna/ Părul mamei răzvrătit/ Bătea negru ca furtuna/ Peste golul scrumuit.// Era mai şi sărbătoare/ Era globul, era stea!/ Printre ierburi şi prin soare/ Părul mamei viscolea. (Gr. Vieru, Război). Astfel, limbajul muzical al *Baladei* lui Gh. Mustea se deosebește printr-un dinamism aparte, prin

contrastul bine echilibrat dintre părți; prin emotivitatea pătrunzătoare a discursului, ocupând un loc binemeritat în repertoriul vocal-simfonic național.

Un aport deosebit în sfera genurilor vocal-simfonice îl aduce compozitorul **Ghenadie Ciobanu**, autor al ciclului vocal-simfonic *Apres une lecture* pentru bariton și orchestră (2014). Ciclul include trei părți: *Poem postmodern* (I), *Poem-rap* (II) și *Poem elegiac* (III). Primele două sunt scrise pe versurile de factură postmodernistă semnate de poetul și publicistul chișinăuian Emilian Galaicu-Păun, apărute în colecția sa de poeme *a-z.best*, publicată în 2012, iar cea de-a treia parte este compusă pe versurile poetului Valeriu Matei (mai exact, pe o selecție de fragmente din poemele *Viziune* (publicat în cartea *Jocul viselor*), *În ceața dimineții* (publicat în colecția *Stea peste mare*) și din poemul *Cântec* (apărut în placheta de versuri *Moartea lui Zenon,* 1994).

La baza întregului ciclu se situează o abordare componistică originală ce aduce în prim plan intenția compozitorului de a se axa pe trăirile, stările – profunde și deseori inexprimabile în cuvinte – rămase în urma lecturării versurilor. Astfel, conceptul componistic al întregului ciclu rezidă în însăși titlul acestuia – *Apres une lecture* –, compozitorul făcând apel la asocierile create de limbajul, spațiile verbal-semantice, expresivitatea, etc. mai multor poeme în ansamblu și nu pe conținutul unor poeme concrete. Ieșind oarecum din umbra de taină ce acoperă procesele complexe ale creației artistice, maestrul Ghenadie Ciobanu și-a propus să pună accentul pe identificarea unor ipostaze ale raporturilor dintre mesajul literar-verbal și cel muzical, în care muzicii îi revine un rol de accentuare și completare pe plan emoțional-afectiv a semnificațiilor încifrate în cuvântul scris, trăsătură descrisă de muzicologul I. Ciobanu-Suhomlin în articolul său dedicat tratării muzical-dramaturgice și semanticii *Poemului elegiac* [18]. Compozitorul confirmă acest fapt și în propria adnotare asupra creației, în care vorbește despre abordarea deliberată a unui limbaj muzical cu caracter asociativ: „În textele muzicale ale primelor două poeme sunt utilizate limbajele muzicale asociative din diferite epoci și culturi, reprezentând stiluri ale muzicii clasice precum și ale celei tradiționale. Această abordare culturologică imprimă semnificații adiționale versului. Altfel spus, cu ajutorul acestor limbaje am alcătuit un text al trăirii afective, care ar urma să complinească valențele semantice ale textului literar" [69]. Într-adevăr, stabilind „raportul dintre fluxul sonor și poezie [ce se bazează] pe principiul emergenței" compozitorul obține o îmbinare de o organicitate aparte a textului literar cu cel muzical, generând o realitate artistică nouă.

În articolul dedicat unei largi analize a acestei lucrări, din perspectiva tratării sursei poetice, muzicologul I. Ciobanu-Suhomlin vorbește despre „tratarea polistilistică a textului poetic (...) în care stilul individual al autorului se exprimă prin îmbinări libere cu citate din muzica lui R. Wagner și diverse aluzii stilistice, generate de sursa literară. Conținutul poetic și forma modernistă a „poemelor" au permis compozitorului să includă în partitura lucrării sale elemente de cea mai diversă factură" [19, p. 15]. Astfel, în cea de-a doua parte, *Poem-rap*, compozitorul suprimă

trăsăturile specifice rap-ului (în special, recitarea cadențată acompaniată de aceeași cadențare instrumentală) și indică doar mențiunea – „în manieră de rap", – recurgând la maniera vocală *Sprechstimme*, exprimată prin notarea extrem de riguroasă a ritmului și notarea relativă a înălțimii semnelor notografice. Într-un alt articol despre tratarea muzicală a sursei poetice a acestei părți a ciclului, muzicologul I. Suhomlin-Ciobanu arată, că „tratarea (...) în maniera de interpretare recitată a partidei vocale (...) a determinat apelarea și la elemente preluate din alte stiluri muzicale – *hip-hop,* sau, mai degrabă din varietatea acestuia – *rapcore* (posibil, și *rapmetal*)" [20, p. 47]. Principala concluzie a autoarei se referă la faptul că prin utilizarea unor „procedee noi ale tehnicilor componistice" (absența unor asociații stilistice cu stilurile muzicii academice; noua abordare a recitativului ș.a.), compozitorul înscrie această creație în albia înnoitoare a proceselor muzicii contemporane, prin schimbarea statutului inițial al textului poetic și plasarea acestuia într-un context muzical nou [idem, p. 50]. Recontextualizarea muzicală se încadrează în stilistica postmodernistă, compozitorul îmbinând în mod deliberat poemul ca gen, cu rap-ul, ca stil și obținând, într-o lucrare de proporții mici, „o sinteză unică dintre gen și stil" [idem].

În cea de-a treia parte a ciclului vocal-simfonic *Apres une lecture*, intitulată *Poem elegiac* pentru bariton și orchestră, scrisă în 2016 pe o selecție proprie din versurile lui V. Matei, compozitorul nu se limitează însă doar la „transferul emoțiilor și sentimentelor ce se conțin în poezie, ci construiește un concept mai complex, cross-temporal și poliglosic" [18, p. 41]. Astfel, fiind atras deopotrivă de poezia elegiacă și de cea dramatică (din colecția *Cruciada Balcanică* de V. Matei), compozitorul denotă în această parte o anumită percepție sentimentală a lumii, fapt confirmat în special și de introducerea în discursul muzical a unei melodii de cântec doinit (după aprecierea compozitorului), din repertoriul poetului V. Matei, care este și un bun interpret de folclor. Doina, în tratarea compozitorului, devine nucleul semantic al poemului, în jurul căruia sunt structurate toate imaginile muzical-poetice ale acestuia. Fiind percepută în general ca un simbol al dorului, tristeții și singurătății, doina lui V. Matei apare în momentul culminant al poemului (în cel de-al patrulea compartiment), conferind întregii creații „o amploare înălțătoare, transcendentă, în care se regăsesc deopotrivă dimensiunile metafizice și existența umană, reînnoind în așa mod legătura dintre trecut și prezent, dintre macrocosmos și microcosmos" [18, p. 43].

Efectuând o analiză extrem de riguroasă a acestei lucrări, I. Ciobanu-Suhomlin conchide că autorul a reușit să „depășească momentul rupturii conștiinței contemporane, care caută și găsește armonia în întoarcerea spre cultura autentică națională pură, netulburată." (...) Totodată, compozitorul a reușit să construiască propriul „spațiu spiritual-emoțional, transfigurând impulsurile tradiției și a contemporaneității, inițiind transformarea codurilor culturale existente. Realizând propria revoluție gnoseologică, compozitorul demonstrează o dată în plus calea proprie

spre noua identitate culturală, care, în opinia noastră, determină specificul individualității sale artistice în peisajul cultural al contemporaneității" [18, p. 48–49].

1.3. Concluzii la Capitolul 1

1. Bogăția inepuizabilă a poeziei românești a constituit o sursă constantă de inspirație pentru compozitorii de pe ambele maluri ale Prutului.

2. Creând în genuri vocale de cameră (lied pentru voce și pian, miniatură corală ș.a.) și vocal-simfonice (lieduri pentru voce și orchestră, cantate, simfonii, poeme ș.a.), compozitorii au scos în prim–plan cuvântul, punându-și în față nu doar problema transpunerii acestuia într-un discurs muzical, ci în primul rând redarea conținuturilor de idei și a stărilor afective pe care le generează.

3. Poezia românească, ce conține adevărate capodopere ale literaturii naționale și universale, ale unor poeți precum M. Eminescu, L. Blaga, T. Arghezi, G. Bacovia, I. Barbu, M. Sorescu, N. Stănescu ș.a. oferă un spațiu extrem de larg pentru „colaborări" artistice, în primul rând asocierii cu arta muzicală.

4. Urmărim abordări și sinteze de înaltă complexitate, realizate în cadrul unor creații componistice de referință, semnate de compozitori de primă mărime din România și Republica Moldova. Printre aceștia se numără S. Toduță, P. Constantinescu, V. Spătărelu, F. Donceanu, V. Munteanu, D. Voiculescu, T. Chiriac, Gh. Mustea, Gh. Ciobanu ș.a.

5. De o deosebită diversitate și originalitate sunt abordările componistice ale surselor poetice, ce se încadrează în curentele muzicale ale secolului XX, fiind reprezentative pentru muzica națională și universală.

6. Repertoriul analizat constituie un laborator de tehnici componistice și tratare a conținutului poetic pentru crearea de lucrări în gen vocal-simfonic.

2. STILISTICA ȘI LIMBAJUL POETIC STĂNESCIAN CA SURSĂ DE INSPIRAȚIE ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DE FACTURĂ ACADEMICĂ

2.1. Repere poetice și teme predominante ale expresiilor sonore stănesciene în muzica academică

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

O lucrare muzicală este rezultatul activităților a trei creatori: compozitor, interpret și ascultător. Compoziția muzicală poate avea mai multe semnificații, poate chiar tot atâtea câte interpretări a avut. „Atâta timp cât va exista arta sunetelor, compozitorii vor pune datele ei semantice în noi ecuaţii, creând premize pentru apariţia unor imagini sonore şi concepţii muzicale inedite, şi, implicit – premize pentru evoluţia muzicii, în general" [15, p. 184].

Fiind unul din cei mai importanți poeți români care s-au afirmat după cel de-al doilea război mondial, Nichita Stănescu face parte din personalitățile de primă mărime în patrimoniul literaturii române, ce și-a format un stil poetic inconfundabil, utilizând un limbaj de factură neo- și post-modernistă în care se regăsesc bogate și diverse resurse stilistice. Opera sa se caracterizează printr-o profunzime și forță de sugestie deosebită, în care sunt cuprinse, în contexte de amploare universală, dimensiuni eterne ale sufletului uman – iubirea, eul, sinele, conștiința de sine dar și teme precum poetul și poezia, poporul și patria, moartea și absolutul, pământul și cosmosul.

Poezia lui Nichita Stănescu a constituit obiectul unor nenumărate studii de critică literară, eseuri, cărți etc. scrise de cei mai versați critici și istorici literari români. „Nimeni, de la Eminescu încoace, admirat sau pizmuit, n-a fost cercetat cu atâta osârdie...", opinează A. D. Rachieru, remarcând că „*stănescianismul"* (original, inegal, prolix, inițiatic, ermetizant, imponderabil, efeminat, fascinant, volatil etc., de răsfăț stilistic) a devenit un fenomen socio-cultural. Și a impus, cu superbie, o nouă poetică" [71, p. 185]. Academicianul Eugen Simion, care a semnat mai multe materiale asupra operei sale, inclusiv prefața la cele trei volume de *Opere* ale poetului, numește poezia lui Nichita Stănescu „poezia poeziei", care, pe plan spiritual, descinde din lirica eminesciană, din poetica de factură filosofică a lui L. Blaga și din ermetismul lui I. Barbu.

În cele ce urmează, ne-am propus să punctăm cele mai esențiale trăsături ale stilisticii și limbajului său poetic, care, în opinia noastră, constituie cauzalitatea primordială a interesului compozitorilor pentru opera sa. Aceste trăsături sunt tratate de noi ca niște puncte de tangență comune artei cuvântului și celei muzicale, puncte de referință care au determinat apariția unor creații muzicale interesante pe versurile poetului, semnate de compozitori contemporani consacrați.

Poet al „necuvintelor", Nichita Stănescu a fascinat mai ales prin limbajul său original, fiind recunoscut drept unul din puținii scriitori „înnoitori" ai cuvântului, creându-și o lume a cuvintelor „de dincolo de cuvinte", despre care E. Simion se întreabă, dacă este posibil „să traducem în limbaj sărac al criticii literare aceste metafore năzdrăvane?.... ce reprezintă, în realitate, tensiunea semantică spre un cuvânt din viitor şi ce reprezintă, la urma urmei, necuvântul în raport cu cuvântul care este, orişice am zice şi am face, instrumentul esenţial de lucru al poetului?!..." [80]. Același autor, căutând să explice conceptul de „necuvânt", scrie că „Valéry scria că poezia este altă limbă, o limbă nouă, cu propriul sistem, în interiorul limbii literare comune. Şi are dreptate. Nichita Stănescu afirmă, în fapt același lucru, în felul lui, folosind o noțiune deliberat ambiguă: necuvintele" [ibid.]. Așadar, pentru Nichita Stănescu, Cuvântul reprezintă o materialitate, o „preumblare prin sinele lucrurilor" iar Poezia – o „aventură a cuvântului", ea fiind o modalitate de comunicare a sinelui cu sinele, de conexiune între lumile terestră și celestă.

În acest sens, evocator apare celebrul poem *Ars poetica*, care este un original „manifest poetic", în care N. Stănescu își conturează și definește oarecum propriul univers poetic, prin identificarea sinelui cu cuvântul și al cuvântului cu sinele său. Poetul „umanizează" cuvintele, le „dă lecții": „Manoplescuască / le arătam inima/ și nu mă lăsam până când silabele lor/ nu începeau să bată". Fiecare vers al acestui poem reprezintă esența viziunilor poetului asupra Logosului, asupra conceptelor de poet și poezie: „Până la urmă, cuvintele/ au trebuit să semene cu mine/ și cu lumea". La Nichita Stănescu, poezia, cuvântul are rolul de a conferi „omenie" sinelui, lumii întregi, căci el „le învăța să iubească" și mai mult, însăși poetul, prin intermediul cuvintelor, reprezintă o punte între lumea spirituală și cea materială, „un pod între cornul taurului și iarbă/ între stelele negre ale luminii și pământ/ între tâmpla femeii și tâmpla bărbatului". În ultimă instanță, identificarea cuvânt-sine, devine absolută, intrinsecă: „lăsând cuvintele să circule peste mine/ ca niște automobile de curse, ca niște trenuri electrice/ .../ numai ca să le învăț cum se transportă lumea/ de la ea însăși/ la ea însăși" – de la sinele interior spre spiritul universal.

În aceeași ordine de idei, făcând referire la opera poetului, cercetătorul chișinăuian Timofei Roșca vorbește despre „redimensionarea" ființei umane, întreprinsă de Nichita Stănescu, care se suprapune poeziei însăși: „El instaurează un nou statut de po(i)eticitate, inevitabil, și o nouă structură a poeziei însăși, care va deveni obiectul de referință a criticii literare, precum și modelul

depășirii nivelelor de gândire a poeziei moderne, exemplu de consacrare „antimetafizică” și de confruntare ontologică cu cele mai înzestrate spirite vizionare ale tuturor epocilor” [76, p. 13]. În succinta dar profunda exegeză a „necuvintelor” stănesciene, T. Roșca se oprește asupra ideii esențiale a „tensiunii semantice” (termen definit de însuși N. Stănescu, vezi mai jos) a acestora: „Obscurității și magiei limbajului, neutralității interioare și sfidării sentimentului, N. Stănescu opune tensiunea semantică care precede cuvântul, în general, adică viața sau mișcarea sensului de dincoace de cuvânt, „precuvântul” (Şt. Mincu), desființează cuvântul în accepția lui autoritară și optează pentru ceea ce continuă din precuvânt şi urmează dincolo de cuvânt. Preluând sugestia din versul blagian referitoare la cuvinte care sunt „lacrimile” „celor ce ar fi voit/așa de mult să plângă şi n-au putut” („Către cititori”), N. Stănescu o dezvoltă (tot) în cheie semimetafizică...” [idem, p. 15–16].

Însuși poetul a nuanțat cu pregnanță această trăsătură esențială a poeziei în general și a poeziei sale în particular: „Poezia este o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvânt care nu există. Semantica precede cuvântul. Poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte. Poezia foloseşte cuvântul din disperare. Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvântului, pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care este compusă. În poezie putem vorbi de necuvinte; cuvântul are funcția unei roți, simplu vehicul care nu transportă deasupra semantica sa proprie, ci, sintactic vorbind, provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic...” [idem, p. 15–16][4].

Propunând o viziune integrativă-analitică asupra conceptului metalingvistic stănescian, T. Roșca ajunge la concluzia că „Noul cuvânt („necuvântul” stănescian – n.n.), nu mai este „cel ştiut”, cu „dubla lui intenţie” (T. Vianu). El e mai mult decât sugestia, decât masca figurativă. E o *predispunere semantică într-o complexitate continuă* (subl. ns. – P. G.). „Necuvintele”, deci nu pot fi exprimate prin „cuvinte” (să le zicem „normale”, încetățenite). Ele sunt, de fapt, inexprimabile, deci au altă prezenţă, ca şi piatra, lemnul, argila lui C. Brâncuşi. Altul este limbajul prin care comunică poezia: „neauzul”, „nevăzul”, ceea ce se acumulează şi ni se propune din tensiuni, din degajări, din multiplele abilităţi fiinţiale, corporale, inclusiv cele umane, fie mai limpezi, fie mai nebuloase, după cum e şi domeniul şi starea de limită a eului poetic” [76, p. 17].

Așadar, prin „necuvinte”, N. Stănescu a „transfigurat” fundamental limbajul poetic și a urcat poezia românească pe noi trepte vizionare, i-a redimensionat spiritualitatea și a redescoperit, re-poziționat valoarea ființei umane în univers.

Totodată, „predispunerea semantică”, conținutul ne-exprimat în cuvinte, esențial pentru opera stănesciană, rezonează și se intersectează în punctele-cheie cu însăși definiția muzicii, ca

[4] Citat după T. Roșca din: N. Stănescu. Fiziologia poeziei. Proză și versuri 1957–1983. București: Eminescu, 1990, p. 38.

artă a sunetului ce deține și ea un „cod semantic” – cel al sunetului. Conținuturile muzicale oferă perspectiva intrinsecă a „predispunerii semantice” suprapunându-se în mod organic peste „poezia poeziei” lui N. Stănescu. Sistemul de studiu a semanticii muzicale este metodologic important, deoarece este un factor determinant pentru descifrarea structurilor de sens, la fel ca și faptul că semnificațiile configurațiilor contextuale sunt mobile, mai puțin rigide decât înțelesul în sine, și deci sunt formule semantice stabilite. Raportul semanticii, semnificația structurilor textului, conținutul – reprezintă o problemă excepțional de complexă atunci sunt analizate textele muzicale. În ele, structurile semantice sunt întotdeauna extrem de individualizate, provocând libertatea și ambiguitatea interpretării semantice și substanțiale, ceea ce creează iluzia unicității sensurilor lingvistice.

În altă ordine de idei, putem identifica și alte puncte de referință importante, în care verbul stănescian vibrează pe aceeași undă cu sensibilitatea creativă muzicală contemporană. Ne referim, în special, la stilistica poetică și la profunda ancorare a poeticii sale în filosofie, despre care vorbește Ștefan Augustin Doinaș în unul din eseurile sale dedicate poeziei acestuia. Poetul și criticul literar arată, că „în realizările sale majore, poezia lui Nichita Stănescu este sora anamorfică a unui discurs filosofic” [33, p. 158], considerând că acesta este unul din factorii-cheie în înțelegerea impactului inovativ al creației stănesciene. Este important să menționăm aici originala direcție de interpretare a operei lui N. Stănescu propusă de Ș. A. Doinaș, bazată pe principiul „terțului inclus” (expresie introdusă de poetul şi filosoful Michel Camus) specific gândirii non-binare (în special, specific și gândirii poetice stănesciene – n.n.), dezvoltat astăzi de filosoful contemporan Basarab Nicolescu (teoreticianul transdisciplinarității): „terțul secret inclus, – este gardianul misterului nostru ireductibil, unic fundament posibil al toleranței şi al demnității umane. Fără acest terț, totul este cenușă” [60][5].

Tratând poezia lui N. Stănescu din această nouă perspectivă filosofică, Ș. A. Doinaș arată că poetul cultivă contradictoriul, ca formă stilistică specifică de exprimare poetică, întâlnită în opera sa, atât în cele mai simple forme (oximoronul – asocierea paradoxală, subtilă și în același timp ironică, a doi termeni contradictorii: „Și-am zis verde de albastru,/ mă doare un cal măiastru, / și-am zis pară de un măr,/ minciună de adevăr...”) cât și sub forma unor antinomii cu caracter relevant, inițiatic, în *Elegia I*: „Aici dorm eu, înconjurat de el. Totul este inversul totului./ Dar nu i se opune, și/ cu atât mai puțin îl neagă:/ Spune Nu doar acela/ care-l știe pe Da./ Însă el, care știe totul,/ la

[5] Reamintim aici pe scurt esența terțului inclus, în logică: „Spre deosebire de logica clasică, aristotelică (bazată pe trei axiome - a identității: A este A; a non-contradicției: A nu este non-A; a terțului exclus: nu există un termen care să fie simultan A şi non-A), logica terțului inclus permite existența unui termen T, care să fie simultan A şi non-A. Astfel, dacă părăsim logica întemeiată pe postulatul „sau asta, sau cealaltă”, contradicțiile încetează să fie absurde, în temeiul unei logici care postulează „și asta, și cealaltă” sau, mai exact, „nici asta, nici cealaltă.” [Citat după sursa online: https://adevarul.ro/news/societate/dusmani-viata-moartesolutia-transdisciplinara-1_5493e40b448e03c0fddfe1a2/index.html

Nu și la Da are foile rupte" [ibid.][6]. În *Elegia XI,* poetul se identifică cu Totul, cu Sinele Suprem („terțul tainic inclus"), entitate supremă, în lumea paradigmelor predominant binare ale contemporaneității: „Totul este atât de perfect/ în primăvară,/ încât numai înconjurându-l cu mine/ iau cunoștință de el. (...) trup ciudat, trup asimetric,/ mirat de el însuși/ în prezența sferelor,/ mirat stând în fața soarelui, așteptând cu răbdare să-i crească luminii/ un trup pe măsură." Poemul de factură filosofică conține ideea atingerii stării de cunoaștere de sine, ca sens unic al vieții, ca drum de reconstituire a unui univers interior și regăsirea în destinul neamului său: „A te sprijini de propriul tău pământ/ când ești sământă..../ A te sprijini pe propria ta țară/ când, omule, ești singur..." [82].

O altă opinie interesantă asupra filosofiei poetice a lui N. Stănescu găsim la N. Oprea: „O parte a criticii a pedalat insistent pe tema reminiscentelor hegeliene din gândirea poetului. Că poetica lui s-a coagulat prin retopirea elementelor de gândire presocratică, orientală, hegeliană sau chiar materialist-dialectică este un lucru cert. Dar este o exagerare nedreaptă considerarea liricii sale ca ilustrare a ideilor filosofice asimilate conceptual. Întrucât filosofia lui Nichita Stănescu este una *intrinsecă lirismului* (cursivul nostru). Vreau sa spun că, de fapt, rațiunea poetică ilumineză rațiunea filosofică, în măsura în care poezia stănesciană se vădește *născătoare propriei filosofii* (cursivul nostru)" [64, p. 120–121]. Prin aceste aprecieri, cercetătorul reușește să contureze una din cele mai importante trăsături ale operei poetului, ce poate fi definită ca filosofie originală de profundă trăire lirică.

Discursul poetic de ordin „trialectic" (termen introdus de B. Nicolescu, „ca pandant al termenului hegelian „dialectică", unul adecvat noii realități ontologice teoretizate (...) care tinde să diversifice totul, să introducă de fiecare dată termenii unei polarități ce naște alte și alte energii care caută a se ordona într-un sistem" [32, p. 66]), a determinat metamorfozarea limbajului și înnoirea transgresivă a acestuia, în opera poetului. Astfel, N. Stănescu explorează, în spirit de deschizător de drumuri, un filon poetic-filosofic absolut modern, reconsiderând semantica cuvântului, ce a condus, pe planul expresiei artistice, spre o „poetică a rupturii" – cuvântul său căpătând valori primordiale, biblice. Nu întâmplător, Nichita Stănescu este considerat al treilea mare înnoitor al limbajului poetic-artistic, după Eminescu şi Arghezi, unul din cei mai neobosiți experimentatori de formule lingvistice în poezia modernă românească. Perspectiva filosofică asupra cuvântului și a poeziei a fost exprimată de însuși poetul: „Cuvintele fiind umbra structurii materiei, căutam întruna sursa ce a iluminat materia ca să lase o umbra atât de maiestuoasa, atât de semantică. Tendința către această sursă retrage uneori cuvintele prin materie, distrugând materia, către sursa inițială. Traversarea cuvintelor prin materie nu mai tine de cuvânt, ea s-ar putea

[6] Un rezumat consistent al exegezelor lui Ș. A. Doinaș asupra liricii lui N. Stănescu vom găsi în articolul cercetătoarei ieșene Mihaela Doboș [32].

numi chiar poezia. Daca materia are timp, cuvântul are eternitate, daca materia este simultana numai cu secunda, cuvântul este simultan cu orice, oricând. Umbra vieții mele sunt cuvintele mele. Eu sunt simultan cu propria mea secunda, cuvintele mele sunt simultane cu orice, oricând. Singura proprietate este aceea de a avea spirit. A avea materie e risipă" [83, p. 10].

S-a scris mult despre particularitățile „limbii poezești" (după expresia poetului), a lui Nichita Stănescu, o limbă încifrată atât la nivel lexical, cât și la cel semantic. Unul din cele mai recente studii (de doctorat) la această temă aparține cercetătoarei Oana Chelaru-Murăruș [13]. Construindu-și un sistem riguros de analize, autoarea vorbește despre caracterul „transgresiv" al poeticii stănesciene. Deosebit de interesante sunt digresiunile în lexicul stănescian, ce se referă la ipostazele derivate ale substantivului, adjectivului, verbului, la rolul sufixelor, prefixelor, al omonimiilor și sinonimiilor etc. Un rol important în lirica sa în au procedee lexicale precum conversiunea părților de vorbire, procedeu ce a ridicat limba română la o nouă treaptă de evoluție și care sfidează de fapt morfologia limbii române. Scriitorul supune conversiunii toate părțile de vorbire cu excepția articolului, exploatând potențialitățile limbii și formându-și un sistem poetic original, absolut inovativ. Astfel, vorbim despre procedeele de substantivizare (a adjectivelor, pronumelor, adverbelor), adjectivizare (a substantivelor), verbalizare (a substantivelor, adjectivelor) etc.

Încă în 1970, într-un articol în revista *Contemporanul*, un alt exeget al operei stănesciene, criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu, arăta: „Noutatea poeziei lui Nichita Stănescu era evidentă de la întâiul volum, chiar dacă numai în latura superficială. Modul de a vorbi despre sine și despre lume era, înainte de toate, șocant. Cu ce să asemeni anatomiile lirice ale poetului care lua inocent cunoștință de trupul lui? Gleznele înfloreau, brațele țâșneau ca niște șerpi, din umeri ieșeau pantere și lei, în tâmple se înfigeau vise, scheletul lumina, mâinile dădeau la o parte razele lunii, inelarul se lovea clinchetind de degetul mijlociu. Dar starea de imponderabilitate a lucrurilor: saltul, dansul, plutirea, zborul? Poezia închipuia o lume reală fără gravitație, imaterială, diafană, în care obiectele alunecă dintr-o formă în alta, dintr-un contur în altul ca niște misterioase fluide; și totodată o lume a stărilor de suflet substanțială, densă, în care sentimentele se ating, se lovesc și se rânesc" [54].

Același autor indică și asupra unei alte calități esențiale a poeticii stănesciene – abstractizarea liricii, comparându-l cu S. Mallarmé sau cu I. Barbu: „Așa cum pictorii moderni au în vedere un spațiu pictural care nu coincide cu cel real – fiind altfel structurat decât el – poezia lui Nichita Stănescu își inventează universul propriu – structurat verbal și sugerând o obiectivitate abstractă" [53, p. 232–233].

Este greu de încadrat cu strictețe opera lui N. Stănescu într-un anumit curent literar, având în vedere originalitatea pregnantă a acesteia în peisajul poeziei românești, dar și al celei universale,

deși o serie întreagă de critici literari o plasează în sfera neomodernismului. Totuși, critici literari, precum Nicolae Manolescu, sunt de acord că „cel mai original poet din generația 60” a parcurs în poezia sa drumul dinspre neomodernism spre postmodernism, iar întreaga sa operă stă mărturie în acest sens. Plonjând în albia canoanelor artistice, instrumentarului și sistemului de valori postmoderniste specifice epocii contemporane, N. Stănescu își creează un model paradigmatic unic, formează o voce distinctă, originală, deschizătoare de noi orizonturi – iată un alt reper tangențial ce atrage ca un pol magnetic creatorul contemporan de universuri muzicale, ce se regăsește de cele mai multe ori în aceleași valori estetico-filosofice oferite de curentul în cauză. Neomodernismul, – tratat ca o anticameră a postmodernismului, – a fost reprezentat în poezia română de Nichita Stănescu și alți poeți de primă mărime din generația lui – Cezar Baltag, Ana Blandiana, Ioan Alexandru ș.a., iar în proză – de Nicolae Breban, D. R. Popescu și Fănuş Neagu.

În surdină cu opinia lui N. Manolescu, cercetătoarea Mioara Kozak, în articolul despre intertextul eminescian publicat în revista *Limba română* arată, că „Nichita Stănescu este printre primii poeți contemporani care se reîntorc la marea poezie de până la el” [50, p.85], inclusiv prin intertextul eminescian, considerând că prin această trăsătură esențială, opera poetului se încadrează în postmodernism și nu în modernism.

Cercetătorul Ion Bogdan Lefter ne oferă o cercetare pertinentă a proceselor stilistice în literatura română, în volumul *Postmodernism (Din dosarul unei „bătălii culturale),* apărut în anul 2000 [51]. Considerat a fi unul din cei mai importanți susținători ai conceptului de postmodernism românesc, teoreticianul este adeptul unei viziuni integratoare asupra fenomenului în cauză și indică asupra coexistenței, în anii 1960–70, în literatura română a două modele, unul dominant, *neomodernist* și altul minoritar, reprezentat de *experimentalism,* ambele convergând spre paradigma postmodernismului, începând cu anii 80 ai secolului trecut. Autorul caracterizează acest curent ca o „tendință de recâștigare a valorilor umane, „personaliste”, o nouă deschidere către real, către „autenticitatea” lumii și a ființei care (se) transcrie; iar în planul mecanismelor poetice, plasarea la un nou nivel al conștiinței critice încorporate în text, apte să dubleze ca nicicând spontaneitatea talentului cu premeditarea efectelor și controlul lor atent” [50, p. 87], Ion Bogdan Lefter așează postmodernismul românesc în rândul unor fenomene „integratoare”, de valoare globală, în care se înscriu generațiile de scriitori români începând cu anii 80 și care nu şi-a încheiat sensurile şi menirea nici astăzi [idem, p. 85].

Se știe că „fenomenul Stănescu” a creat rezonanțe adânci în sfera creației muzicale academice, constituind o importantă sursă de inspirație pentru compozitorii români contemporani. „Necuvântul” stănescian, ce nu poate fi exprimat prin cuvânt, ce atinge dimensiunile unui discurs absolut, metapoetic abstract, plin de conținuturi, a devenit un reper tangențial esențial între arta poetică și cea muzical-componistică, pretându-se impetuos întruchipării în limbaj sonor

contemporan. Mai mulți compozitori români consacrați s-au aplecat asupra poeziei stănesciene, reușind să transpună în sonorități muzicale „necuvântul" marelui poet. Creații precum *Dedicații* (1991), *4 Poeme* (1978), *Cântece fără dragoste* (1980), *Cântece fără răspuns* (1988), *Cântece întrerupte* (1993) semnate de Cornel Țăranu; *Ana lui Manole* de Dan Buciu; *Pe un cadran solar II* (1985), *Această țară de vis* (1986), *Cuvinte și strigături* (1987), *Colindă de țară* (1988), *A te sprijini pe propriul tău pământ* (1990) de Petru Stoianov și multe altele stau mărturie în acest sens.

N. Stănescu a avut o influență notabilă asupra muzicii românești contemporane, iar poezia sa a inspirat o întreagă generație de compozitori din a doua jumătate a secolului XX, care au fost atrași în mod constant de universul său poetic, semnând lucrări ce se încadrează în diverse orientări stilistice, pentru diverse componențe interpretative, de diferite genuri, ce pot fi delimitate într-un „grup" distinct *stănescian* în cadrul componisticii românești. Având drept puncte de plecare trăsături specifice versului său – originalitatea; spiritul înnoitor al limbajului poetic; conceptul metalingvistic al „necuvintelor"; „predispunerea" sau „tensiunea" semantică; profunda ancorare a poeticii sale în filosofie, „terțul secret inclus"; „redimensionarea" ființei umane; expresiile stilisticii postmoderniste etc., compozitorii români au găsit modalități tot atât de originale și polivalente de a transpune, a oferi continuitate operei marelui scriitor, în arta sonoră.

În căutarea punctelor de intersecție primordiale dintre poetica stănesciană și expresiile sonore ale acesteia este necesară determinarea „punctului tangențial esențial", reprezentat – în opinia noastră – de însăși viziunea poetului asupra cuvântului și a sunetului, expusă în unul din interviurile sale: „în ceea ce privește poezia, cuvântul este numai materialul poeziei, culoarea este numai materialul picturii, linia – numai materialul desenului, sunetul – numai materialul cântecului" [30].

Punerea „pe picior de egalitate" a cuvântului cu sunetul, servește drept *reper componistic central*, în care are loc joncțiunea universului său poetic cu universul și limbajul sonor raportat la acesta. Din această perspectivă, a unității genuine a binomului Cuvânt-Sunet, putem trata „din interior" numeroasele corespondențe compozițional-structurale ce le denotă poemele lui N. Stănescu în raport cu paradigmele și genurile artei muzicale. Această supoziție este confirmată și de tratarea cuvintelor drept „spații sonore", după cum mărturisește poetul în același interviu: „prefer nopți îndelungi să gândesc versuri și după aceea, să le dictez soției mele, brusc. De ce? Pentru că Guttenberg a repezit toate cuvintele pe un plan, or, cuvintele sunt în spațiu. Exact ca Niels Bohr, care a desenat schema atomului pe un plan, dar atomul este în spațiu. Cuvintele sunt spațializate, ele nu sunt ca acestea, moarte (arătând spre o carte, i.e., din cărți – n.n. – P. G.), ele sunt „vii", între mine și tine (...), ele au viață, ele sunt spuse, se spațializează și sunt receptate" [ibid.]. Or, spațialitatea este una din proprietățile primordiale ale muzicii, ca artă ce se desfășoară pe dimensiunea timp – spațiu.

Nu este întâmplător, după părerea noastră, faptul, că în creația lui N. Stănescu abundă poeme cu denumirea de „cântec" (*Cântec singur; C. de primăvară, C de dragoste pe marginea mării; C. la drumul mare; C de iarnă; C de lume; C. fără răspuns, C. de trei; C. nesocotit* ș.a.). Poetul adoptă, și la acest nivel noțional-genuistic, tratarea metalingvistică a termenului, care, pe plan poetic, creează o anumită „spațialitate" emotiv-semantică care nu trimite însă neapărat la dimensiunea muzicală a termenului. Dacă ar fi să transpunem din „limba poezească" nichitiană, *Cântecele* sale reprezintă stări, fără a reprezenta expresia directă a acestora. Or, aceste denumiri au inspirat în mod deosebit compozitorii, care, având aceste puncte tangențiale dintre poezie și expresia sa muzicală, au abordat genul muzical de cântec, lied, semnând cicluri de lieduri sau chiar selectând din Cântecele stănesciene, oferindu-le sonorități muzicale, – cum sunt, spre exemplu, ciclurile de lieduri ale lui Cornel Țăranu, înregistrate pe CD-ul *Remembering Nichita*.

În aceeași ordine de idei, într-un alt interviu, poetul mărturisește: „E foarte greu să translezi în noțiune ceea ce nu are caracter noțional. Poezia nu are caracter noțional, deși folosește noțiunea, ca și cărămida în construcție. Sensul ei final este un sens emoțional, un sens metaforic și vizionar. A confunda materialul cu sensul materialului este un lucru foarte la îndemână și foarte păgubitor" [29]. Cu siguranță, aceste cuvinte sunt perfect valabile și pentru muzică, „materialul" căreia, reprezentat de sunet, poartă în el uimitoarea forță de a ne transpune în sfere situate „dincolo de sunet" în care sufletul rămâne singur în fața sinelui, dincolo de idei sau sentimente pe care, de cele mai multe ori este dificil de a le exprima. Astfel, „necuvintele" stănesciene sunt susceptibile a lua forma „nesunetelor", formând într-o creație muzicală, un tot întreg, congruent pe planul sensibilității și percepției artistice, situat, însă, la un nivel net superior celui inițial. „Ce exprimă direct muzica?" – se întreba Anatol Vieru, un important compozitor român al contemporaneității. – „Tot atât de puține sentimente ca şi idei: sentimente tot atât de puțin clare ca şi ideile pe care le exprimă. E vorba, deci, nu de sentimente şi idei, ci de Sentimente-idei. Acestea pot fi şi punctul de plecare al unor dezvoltări filosofice, chiar şi a unor sisteme. Nu exprimă, ci începe" [86, p. 30].

Iată de ce, în ce privește transpunerea poeziei stănesciene în muzică, în prim plan apar nu atât teme sau motive specifice universului său poetic și nici chiar cuvinte sau imagini-cheie, ci starea ce rămâne în urma citirii acestora, *starea de dincolo de cuvinte*, resimțită cu „ochii sufletului" de compozitorii care s-au inspirat din seva acesteia și exprimată de cele mai multe ori la nivel conceptual-semantic, prin mijloace de expresie muzical-stilistice corespunzătoare.

Totuși, trecând în revistă principalele teme dezvoltate în poezia sa, trebuie să remarcăm că acestea se schimbă pe parcursul evoluției creației sale. Astfel, la prima etapă, poetul dezvoltă un discurs de profundă esență lirică în care un loc aparte îl ocupă iubirea, ca sentiment primordial ce exprimă starea de fericire perfectă. Poezia sa de dragoste explorează cele mai diverse fațete ale iubirii, de la identificarea genezei sentimentului (*Vârsta de aur a dragostei*), la ispitirea prin patimă

(*Leoaică tânără, iubirea*), aceasta fiind tratată ca o cale spre conștiința de sine, ca modalitate de transfigurare, prin iubire, a sinelui, a iubitei, până la contopirea ontologică cu aceasta (*Evocare*).

Pentru maturitatea creatoare a poetului (reprezentată de volumele *11 Elegii* (1966)*; Necuvintele* (1969), ș.a.) este specifică „lirica „necuvintelor"– sunt abordate teme precum cunoașterea de sine, evoluția spirituală, eliberarea sinelui (*Elegia a noua*), identificarea spirituală cu sinele universal (*Elegia a zecea*) – teme de o profundă gândire și trăire filosofică, exprimate sub forme poetice perfect echilibrate, dirijate de o retorica originală, trasată pe albia postmodernismului. Este semnificativ că discursului stănescian nu-i este străină intertextualitatea (*Odă în metru antic* ș.a.), mai mult, poezia sa denotă „conștiința intertextualității", pe care și-o asumă în mod deliberat [50, p.86].

Una din temele predominante ale ultimei etape a creației, numită „lirica frigului" (după denumirea volumului *Măreția frigului* (1972)) este moartea. Pentru poet, moartea este o revenire – prin „necuvânt" – în mit, dar și un sfârșit al existenței spirituale a eului. Acest univers polivalent și complex al conținuturilor poetice stănesciene a rezonat pe aceleași unde cu căutările artistice al compozitorilor, care, transpuse în sonorități muzicale, a căpătat noi semnificații, noi valențe artistice.

Totodată, și pe plan stilistic, lirica stănesciană, situată între lumină și întuneric, între iluzie și real, între stare de veghe și stare de vis, cultivă un limbaj de factură metalingvistică, încărcat de simboluri, realizând „transferuri" de sens prin construcții sintactice în care schimbă valoarea gramaticală a cuvintelor (a se vedea compartimentul anterior). La nivelul expresiei poetice, poemele lui Nichita Stănescu pot fi comparate cu o „broderie" de „noduri si semne" (titlul unuia dintre cele mai importate volume de poezie stănesciană), în care semnul reprezintă sensul convențional al cuvântului iar nodul – nucleul semantic al cuvântului poetic. Acest concept, care stă la baza originalității poeticii sale, a generat reflecții conceptuale și în materie de componistică muzicală, în special în creația lui Petru Stoianov.

Numeroși maeștri ai penelului muzical au abordat poezia stănesciană, fiind inspirați de originalitatea și prospețimea expresiei poetice, de sferele de idei, teme și imagini predominante, cât, mai ales, de conținutul filosofic, meditativ, metaforic, de o profunzime abisală, ce marchează o dată și pentru totdeauna cititorul care a parcurs opera sa. Printre aceștia, se remarcă mai mulți compozitori care au scris lucrări impresionante, de înaltă valoare artistică, reușind să surprindă cele mai esențiale trăsături și semnificații ale operei nichitiene, transpunându-le într-un limbaj muzical tot atât de complex. Având în vedere volumul restrâns al tezei de față, ne vom opri doar asupra câtorva dintre acestea, ca fiind reprezentative atât pe plan stilistic-conceptual, cât și în ce privește realizarea simbiozei muzică-text.

2.2. Universul poetic al lui Nichita Stănescu conturat în muzica academică românească din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI

2.2.1. *Noduri şi semne* – o abordare conceptuală a poeziei stănesciene în creația compozitorului Petru Stoianov

Descoperind încă din anii studenției, sub auspiciile maestrului Anatol Vieru, mentorul său, sincretismul binomului muzică-poezie, compozitorul Petru Stoianov, după propriile mărturii, a fost fascinat de universul nichitian, acesta rezonând cel mai bine cu personalitatea sa artistică și, totodată, constituind un veritabil și statornic punct de reper pentru întreaga sa creație. Astfel, parcurgând „lecția lui Nichita Stănescu", opera componistică a lui Petru Stoianov stă aproape în întregime „sub semnul liricii nichitiene" – un șir întreg de lucrări simfonice, camerale, corale sau vocale semnate de el sunt inspirate direct sau sugerate din creația poetului. Printre cele mai importante, consemnăm:

- *Pe un cadran solar I* – sonată pentru vioară solo (1984)
  (pretext poetic: Nichita Stănescu din volumul *Antimetafizica de Aurelian Titu Dumitrescu*);
- *Pe un cadran solar II* (1985), baladă pentru un instrument solist (clarinet), cu recitator pe versurile lui N. Stănescu;
- *Pe un cadran solar III* (1985), baladă pentru un instrument solist – violoncel (pretext poetic: Nichita Stănescu);
- *Această țară de vis,* poem pentru cor mixt *a cappella* și soliști, versuri Nichita Stănescu (1986);
- *Cuvinte și strigături,* suită pentru cor mixt *a cappella* și soliști (1987) 1. *Ce?* 2. *Respirarea aerului de sub aripă* 3. *N-ai să vii* 4. *Scrisori* 5. *Dezîmblânzirea* 6. *Pomule, copacule* 7. *Cântec de scos apa din urechi* 8. *Strigături* (1987);
- *Colindă de țară* (1988), diptic pentru cor mixt *a cappella*, versuri Nichita Stănescu (1988) 1. *Frunză verde de albastru* 2. *Colindă de țară*;
- *A te sprijini pe propriul tău pământ,* cor mixt *a cappella*, versuri Nichita Stănescu (1990);
- *Hiperboreeana, Cântul I* (*Elegia VIII*) poem pentru orchestră de coarde (1993);
- *Noduri și semne*, muzică de concert, 2001.

Totodată, numeroase alte lucrări simfonice, camerale, corale etc. ale compozitorului sunt tributare gândului nichitian, toate urmând un plan ascendent, în care compozitorul încearcă să surprindă de fiecare dată acel „ceva", definit în proza poetului ca având „doar 26 de grame", identificându-l cu însăși esența „suflului creator". Astfel, Petru Stoianov este unul din compozitorii care denotă o abordare polivalentă, integrantă a operei stănesciene, scriind nu doar pentru componențe vocal-corale, axate pe binomul muzică–text, ci și în varii genuri instrumentale (solistice și pentru orchestră de cameră), propunând și un termen adecvat unui discurs instrumental

inspirat de sursa poetică: *pretext*: spre exemplu, tripticul *Pe un cadran solar* are drept *pretext* poetic lirica stănesciană. În acest ciclu de creații pentru instrumente solistice – *Pe un cadran solar I, II și III*, respectiv, pentru vioară (I), clarinet și recitator (II) și pentru violoncel (III), autorul preconizează o recitire pur instrumentală a stărilor poetice nichitiene, din care transpar incertitudini, ezitări, spirit baladesc, intonații de bocet, exprimate printr-un limbaj componistic bine nuanțat pe plan timbral. Într-o altă creație – *Hiperboreeana, poem pentru orchestră de coarde, Cântul I* – P. Stoianov, inspirat din *Elegia a opta* de Nichita Stănescu, apelează la mijloacele de expresie ale texturilor heterofonice, ce se pliază peste viziunea imaginară a legendarului tărâm hiperboreean, optând, totodată, pentru păstrarea simetriei arhitectonice a structurii tripartite specifice fondului ideatic al poemului, în forma tripartită a creației sale. Sunt sugestive și „Traseele sonore, de intensități variabile (ce) apar şi dispar, în funcție de „creșterea Oceanului", de „brownienele privelişti" de care se va „izbi" poetul însuși, sau de „aura verzuie" a „idealului de zbor". Unisonuri line şi împletiri contrapunctice conturează suprafețe sonore de o frumusețe sferică" [67, p. 19], arată cercetătoarea D. Petecel Teodoru, fixând momentele esențiale ale specificului abordării componistice a versului stănescian în această creație. O lucrare-reper, la care se raportează compozitorul Petru Stoianov, – dincolo de tot ce a scris pe versurile sau la sugestia poetică oferită de Nichita Stănescu, – o reprezintă *Noduri și semne*, muzică de concert pentru ansamblu instrumental (2001).

De fapt, întreaga gândire componistică a lui P. Stoianov a fost influențată de conceptul „noduri şi semne" preluat în teoretizarea propriului său sistem de compoziție (exprimat și în cadrul tezei de doctorat cu titlul *Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal*) [87]. Fiind discipol al maestrului Anatol Vieru, asimilând abordările componistice ale lui Wilhelm Berger, compozitorul Petru Stoianov și-a construit sistemul de compoziție pornind de la conceptul nichitian, integrând viziunea proprie asupra reuniunii Spațiu–Timp (dezvoltată în mod separat de A. Vieru și W. Berger – primul explorând axa temporalității sonore, cel de-al doilea axându-se pe coordonata spațialității sonore constituită sub semnul modalului. Astfel, îmbinând planurile spațial și temporal ale limbajului sonor, Petru Stoianov obține „sunetul de frecvență și durată determinată – element de structură în cadrul unei scări de înălțimi și durate – în care cei doi parametri au același sistem generator și se regăsesc într-un model modal particularizant printr-un mod de proporții construit în temeiul „tăieturii de aur" [87, p. 11].

Totodată, compozitorul arată, că „prin uniunea celor doi termeni – de înălțime și durată – ce se însoțesc continuu dar se pot „desface" diferit, am încercat să definesc îngemănarea perfect dialectabilă în planul proporției a celor două dimensiuni – spațiul și timpul muzical – ca posibil NOD, punct de confluență al frecvenței duratei contopite" [idem, p. 12]. În articolul despre lucrarea teoretică a maestrului, Carmen Stoianov consemnează, în continuarea acestui demers,

explicând că este vorba atât de sunete, dar, mai ales, de „moduri construite pe această bază, scale de sunete perfect determinate ca frecvență și durată – deci intervalic (spațial) și ritmic (temporal), sunete ce devin veritabili vectori pe axa Spațiu–Timp; (...) [84], pe care compozitorul le-a numit „noduri". Semnificativă este și structurarea acestora, – de fiecare dată alta, în cadrul modului, determinată de *sectio aurea*. Compozitorul utilizează acest tip de proporționalitate și în compartimentele „de dezvoltare" a nodurilor, „revendicându-se aici de la tipurile de ornamentare specific folclorică și de la necesitatea de a crea halouri sonore de poetică dăltuire, prin care să „mascheze" rigoarea matematică a sistemului său" [ibid.]. În acest context, un rol esențial în cadrul modelelor modale create către compozitor îl capătă scările oligocordice, constituindu-se în amprente specifice pentru limbajul muzical al acestuia, cu inflexiuni în muzica bizantină sau în modalismul folcloric românesc.

Astfel, formându-și propriul sistem compozițional în contextul ancorării profunde în poezia stănesciană, compozitorul a transpus în limbaj muzical-teoretic conceptul poetico-filosofic al „nodurilor și semnelor" nichitiene. Cercetătoarea indică și asupra faptului, că „se poate observa o certă raportare de tip nod-ventru, utilizată și de alți compozitori (...) În viziunea lui Petru Stoianov, Semnul nu este un simplu ventru, un simplu spațiu între noduri; în el sălășluiesc potențele altor „noduri". Se nasc astfel raportări interioare, iar semnul, abia născut din fiecare mod este pretabil a suporta, la rândul său, alte și alte raportări interioare prin mereu alte noduri, diferite unele față de celelalte pentru că le distanțează alte semne; practic, nodurile și semnele care se succed într-un macroplan expozitiv nasc, la rândul lor, alte și alte trasee definite prin raportări de tip fibonacian Nod-Semn, totalitatea acestor planuri subsumându-se planului inițial în care semnul creează „ferestre", ca tot atâtea oaze definite prin tipuri diverse de ornamentație" [ibid.].

În acest sistem de constante-noduri și variabile-semne, semnele-„ferestre" au rol de deschidere/desfacere a nodurilor, având, totodată, și potențialitatea de a genera alte noduri, definite mereu prin alte și ale semne: „este un joc de oglinzi paralele în care, față de nod – uniate creată ca întâlnire de energii, semnul adaugă definirii armonico-contrapunctice, eterofonice, realizate prin procedee specifice de construcție de orizontala și verticala devenirii sonore: imitații, canon, ornamentică luxuriantă, variații ritmice" [ibid.]. Această „tehnică a ferestrei" ține de ideea divizibilității spațiilor, iar întregul discurs sonor apare ca o înlănțuire de ornamente spiralate ale liniei principale – dacă nodul reprezintă staticul, apoi semnul îi oferă conținut, culoare și dinamism, dacă „fereastra"-semn oferă perspectivă, fiind modelatoare și creatoare de peisaj sonor, vectorii-nod ai matricei modale statice oferă rigoare și concretețe planului sonor, în acest fel compozitorul reușind să creeze o modalitate de exprimare în care se îmbină obiectivitatea cu subiectivitatea, lumea reală și lumea imaginară, cuvintele și „necuvintele".

În această ordine de idei, problema transmiterii mesajului muzical, în cadrul sistemului compozițional bine determinat al maestrului P. Stoianov, este abordată de compozitor în același spirit metalingvistic stănescian, întrucât ideile muzicale se vor diferenția în dependență de dimensiunea modurilor sau de modulațiile dintre acestea.

Spre exemplu, în suita corală *a cappella Cuvinte şi strigături* pe versuri de Nichita Stănescu, compozitorul trasează un modalism aparte, dedus din ordonarea frecvențelor pe tipar fibonaccian, în care se întrepătrund în mod organic modalismul folcloric şi raporturile în baza „secțiunii de aur". Această lucrare ne dezvăluie și măiestria scriiturii corale a maestrului Petru Stoianov, care excelează, totodată, și în evidențierea expresiei poetice, explorând straturile de profunzime ale folclorului – astfel, el utilizează diatonica, ca „matrice" a sonorităților modalismului românesc, valorificând și o serie întreagă de scări și moduri oligocordice și pentatonice ce au un rol esențial în travaliul componistic al creației date.

În contextul dat, este sugestivă mărturia compozitorului: „poezia este – prin însăși esența ei – intraductibilă (nu doar în alte limbi sau limbaje, nu doar în sonor, ci chiar și în proză, orice încercare în acest sens scăzând ceva din altitudinea zborului ei planat)" care oferă o tratare a sa de natură conceptuală, „de stări și înțelesuri". Spre exemplu, chiar în prima miniatură intitulată *Ce?*, expresia poetică și cea muzicală devin un tot întreg, în care un univers poetic ermetic, aproape de nepătruns, halucinant („Să văd dacă se vede, eu gheară de pisică mi-am pus, prelungi drept gene la pleoapa mea antică. Și-un muget gros de taur continuă sprânceană culcat peste privirea mea, dreaptă, caldeeană. Eii, ce vezi, spune-ne, Văd cuvinte" (*Ce?*)), este raportat la elemente de limbaj sonor (ritmica pregnantă, intervalica, culoarea modală, jocul agogicii ș.a.) extrem de elaborate, încărcate cu semnificații și sugestii. Mai mult, și modalitățile de interpretare vocală sugerate de compozitor (glissando, precipitando, stingerea sunetului în coroană, urmat de *attacca* ș.a., fac parte din conceptul componistic original al lucrării.

Concluzionăm, evidențiind încă o dată ideea raporturilor vers-muzică, în cadrul concepției componistice a lui P. Stoianov, care, pretându-se „jocului poetic nichitian și chemărilor în depărtările stelare, din chiar „aproapele" din noi, exprimate în versurile „Tu nu înțelegi că stelele în sine/ Sunt un lăuntru din lăuntrul depărtat?" (*Noduri și semne, Semn 3*)" [84, p. 58], explorează teritoriul unor opțiuni practic infinite, condiționate de rigoarea *nodului* și de eliberarea energiei creatoare din *semn*, transformând în așa fel inefabilul „nodurilor" și „semnelor" nichitiene într-un omagiu permanenței marelui poet în cultura noastră.

2.2.2. Lirica stănesciană reflectată în creația lui Cornel Țăranu

Cornel Țăranu, unul din cei mai reputați compozitori români, s-a inspirat pe întreg parcursul său creator din poezia românească, semnând lucrări pe versurile unor numeroși poeți, printre care

Nicolae Labiș, Lucian Blaga, Ana Blandiana, Cezar Baltag ș.a., în mod special fiind atras de ermetismul și cromatica limbajului poetic al lui Nichita Stănescu. Cornel Țăranu a urmărit drumul poetic al scriitorului încă de la apariția acestuia pe firmamentul poetic românesc, însă, după propria mărturie, s-a apropiat de el relativ târziu, când, sub impresia teribilului *Autoportret* nichitian („Eu nu sunt altceva decât/ o pată de sânge,/care vorbește"), a scris ciclul de lieduri *Cântece fără dragoste* pentru bariton, pian și cvartet de coarde (I versiune – 1978–1980; a II-a versiune – 1983, pentru recitator și trombon). Cea mai mare parte a versurilor din acest ciclu sunt preluate din volumul *Epica Magna* (1978), volum de deplină maturitate a poetului, numit de el însuși (în pagina de gardă a cărții) „o Iliada de Nichita Stănescu", în care sunt abordate imagini de natură conflictuală, bazate pe motivul luptei – o luptă a conștiinței pentru descifrarea semnelor, a sensurilor fundamentale ale existenței, pentru structurarea lor în dimensiune ontologică. Este interesant de urmărit modalitățile de abordare muzicală a textului de factură laconică, pe care le-am putea atribui stilisticii aleatorice – compozitorul adoptă același stil laconic al exprimării, utilizând o paletă destul de restrânsă a mijloacelor de expresie muzicală, în care fiecare element capătă semnificații multiple. Limbajul puternic cromatizat, ce denotă anumite influențe folclorice, „fiind supus unei prolifice antiteze organizare-improvizație în contextul aleatorismului" [66], exprimă ideea antitetică a frământărilor și luptelor interioare în căutarea unor sensuri ascunse ale existenței umane, pendulând și alternând între stări deseori contradictorii.

În cea de-a doua versiune a acestei creații, apărută în 1983, compozitorul schimbă ecuația interpretativă, resimțind necesitatea includerii unui declamator. Discursul muzical este preluat de declamator (interpretat de un actor) și trombon, compozitorul punând în acest mod accentul pe componenta timbrală, ca reflectare a unor două „voci" participante la discursul gnoseologic. Expresivitatea acestora, de esență metaforică, este adusă la o treaptă oarecum extremă, în ce privește stilistica compozițională și interpretativă: actorul-orator declamă „cântând" sau aproape cântând, în timp ce trombonul apare ca o versiune bizară, și, totodată, tragică, a vocii umane.

Astfel, în ambele versiuni ale acestei lucrări, timbrul are rolul de a transmite mesajul esențial al verbului nichitian, compozitorul realizând o îngemănare organică voce-instrument, tratând vocea umană ca pe un instrument de mare sensibilitate și expresivitate, pe care o reliefează prin orchestrații și timbralități foarte bine echilibrate, elaborate, iar, pe de alta, tratează instrumentul ca pe o voce umană, antrenându-l într-un discurs imaginativ, inteligent, vibrant.

Rămânând fidel naturii sale artistice „fundamental tragice" (după aprecierea muzicologului clujean Elena Maria Șorban), compozitorul apelează la disimularea acestui plan, prin valențe ludice atribuite discursului său componistic. Suportul poetic reprezintă un colaj de versuri și proză nichitiană, în care regăsim și rânduri din cele *11 Elegii*, una din culmile gândirii și vizionarismului poetic al lui N. Stănescu.

Și în ciclul de lieduri *Cântece fără răspuns* (pentru bas, recitator, clarinet, cvartet de coarde și pian cu percuție *ad libitum*), apărut în 1988, deja după moartea poetului, compozitorul păstrează în linii mari aceeași paradigmă ideatică compozițional-interpretativă – recitatorul declamând strofele unui *Cântec* înaintea fiecărui demers vocal, pentru a contopi ambele discursuri în ultimul cântec, desprins din eseul nichitian în proză *Către Titu*: „Adevărata tăcere nu este aceea când se întrerupe muzica. Sau când se rupe în două zgomotul. Adevărata tăcere este numai acea tăcere când ți se întâmplă, dacă ți se întâmplă, să asculți sufletul tău îndrăgostit de altcineva decât de tine însuți. Ce măreție! Ce justificare a dreptului de a exista!". Măreția luminoasă a acestui ultim mesaj poetic al ciclului (care prezintă în debut momente dramatice, tensionate), racordată la discursul componistic de mare expresivitate, are, conform propriei caracterizări a compozitorului, un rol cathartic: „O muzică aspră, (...) încearcă să sugereze trecerea de la sfâșiere către un catharsis, în care poetul se transformă în stea. Este, cred, și destinul lui Nichita: o stea luminoasă pe cerul culturii românești" [91].

Conform aprecierii muzicologului Cristina Pascu, „partitura răspunde exigențelor dodecafonismului (..) cu aluzii la intonațiile de bocet sau cântec lung" [66]. Așadar, prin acest concept sonor de natură abstractizantă, compozitorul reușește să atingă „necuvântul" stănescian, realizând „un melanj între metafora stănesciană și sintaxa muzicală" [ibid.]. În mod special cercetătoarea accentuează, că „Ecuația acestor lieduri rezidă în măiestria prin care este realizat transferul textului, al simbolisticii acestuia și al emoțiilor în planul evenimentelor muzicale; este acea simbiotică interpătrundere între vocalitate și instrumentalitate, Cornel Țăranu realizând o amplă deschidere în ambele sensuri" [ibid.].

Aspectul ritmic al acestei creații este deosebit de interesant, pentru el fiind caracteristică instabilitatea agogică, ce rezultă din corelarea text-melodie și se constituie după principiul îmbinării contradictorii de natură obiectiv-subiectivă a acestora: astfel, urmând traiectoria concretă, obiectivă a prozodiei, compozitorul se exprimă în linii melodice sinuoase, elastice, instabile, de natură psalmodică. „În ceea ce privește ritmica utilizată, – arată muzicologul Dora Cojocaru, cu referire la această creație, – surprindem continua corelare a elementelor de giusto-silabic cu cele de parlando-rubato. Aceasta se realizează aproape în permanență prin scriitura quasi-liberă, dar măsurată. De aici rezultă o mare bogăție a raporturilor ritmice. (...) Gramatica ritmului este un exemplu de mare rafinament componistic și o consecință a preocupărilor compozitorilor români contemporani pentru realizarea unor limbaje care să sintetizeze elemente făcând parte din sisteme ritmice diferite.", apreciază autoarea [22, p. 19].

Tematica de dragoste, prezentă în ambele cicluri, este abordată, însă, în manieră diferită, în ce privește atmosfera, starea indusă de conținutul poetic: în *Cântece fără dragoste*, este sesizată aproape fizic singurătatea, lipsită de căldură emotivă, de iubire umane, discursul muzical fiind

sumbru și tensionat: „Și ce singurătate/ să fii orb pe lumina zilei,–/ și surd, ce singurătate/ în toiul cântecului.” (*Hieroglifa*). În cel de-al doilea ciclu analizat, *Cântece fără răspuns,* este evocat chipul diafan și luminos al iubitei, „frumoasă ca umbra unei idei”, „era frumoasă ca umbra unui gând./ Între ape, numai ea era pământ.” (*Evocare*).

Este interesant că Dora Cojocaru încadrează ciclurile în cauză în specia genuistică a cantatei de cameră, arătând că muzicalitatea specifică acestora este pusă de către compozitor într-o lumină specială, prin „maniera de înveșmântare ritmico-melodică (...) alteori declamația devine atât de necesară, încât aproape în fiecare cantată se impune transformarea vocalizei în recitare, sau apariția unui orator specializat, care își realizează știma aproape cântând” [idem, p. 13]. Totodată, autoarea remarcă importanța principiului variațional în construirea discursului.

Un alt ciclu de lieduri pe versurile stănesciene este intitulat *Cântece întrerupte,* a fost dedicat compozitorului Dan Constantinescu și a fost scris în 1993, deja după schimbările care au avut loc în România după 1989 și care au marcat în diferite moduri întreaga creație componistică românească. Totuși, prin acest ciclu, compozitorul C. Țăranu a rămas fidel propriilor concepții componistice, dând dovadă de consecvență în realizarea crezului său artistic. Astfel, „observăm o vădită continuitate și consecvență ce străbate filonic liedurile”, după cum observă Cristina Pascu [66, p. 13]. Acest fapt este confirmat chiar de către compozitor în unul din interviurile sale realizate de muzicologul Oleg Garaz, publicat în 1998. Întrebat, ce ar putea spune despre propria creație în perioada cuprinsă între anii 1990–1997, compozitorul a remarcat, că „din punct de vedere al limbajului, al gramaticii muzicale există puține transformări. Poate că în unele lucrări apare o anumită simplificare, o anumită clarificare, o anumită dorință de sinteză. Limbajul este mai puțin abstract în anumite piese” [44, p. 91]. Simplificarea limbajului componistic poate fi sesizată, – în calitate de excepție, totuși, – și în acest ciclu vocal, în special în ultimul lied, ce „aparține unei alte „zodii” stilistice”. În general, însă, cercetătoarea conchide, că „Liedurile se prezintă într-o ipostază de intensă abstractizare, relevă un limbaj muzical ermetic, guvernat de frecvente momente impenetrabile sub aspectul parametrilor muzicali” [66, p. 13].

În urma analizelor și sintezelor asupra acestor creații ale lui C. Țăranu pe versuri stănesciene, remarcăm în primul rând originalitatea și profunzimea abordărilor componistice, ce denotă contopirea planurilor poetic și sonor într-un tot întreg, într-un discurs complementar, ermetic, ce explorează universul iubirii umane, printre meandrele spiritului uman, în depărtări abisale, însă, în același timp, extrem de apropiate, exprimate atât de sugestiv, prin versul marelui poet: „O răsai, răsai, răsai/ Pe infernul meu, un rai/ O rămâi, rămâi, rămâi/ Palma bate-mi-o în cui/ Pe crucea de carne/ Când lumea adoarme” (*Dezîmblânzirea*).

Deloc întâmplătoare este preferința poetului pentru denumirile de *Cântec,* – unul din reperele ce unește aceste trei cicluri vocale (ce conțin mai multe versuri cu această denumire), dar și faptul

că C. Țăranu a considerat necesar a păstra aceste denominații, ca fiind adecvate întru totul mesajelor încifrate în muzica sa. La fel ca și poetul, compozitorul folosește denumirea de Cântec pentru a descrie stări lăuntrice de cele mai diverse nuanțe și facturi. în acest context, o observație extrem de importantă aparține cercetătorului C. Tuchilă care arată, că pentru marele poet, Cântecul este un mod de „atingere" a lumii, iar din această perspectivă, „Nichita Stănescu este un poet orfic în înțelesul cel mai profund al cuvântului. Un poet al esenţei orfice. Cântecul este modul particular de *atingere* a lumii aşa cum văzul rămâne posibilitate afirmată de a da naştere experienţei de cunoaştere" [90, p. 2]. Această abordare a operei stănesciene își găsește o reflectare de mare expresivitate artistică în liedurile scrise pe versurile poetului de compozitorul C. Țăranu. O dovadă în acest sens este și faptul că maestrul plasează în încheierea ciclului *Cântece fără răspuns* liedul *Orfeu in memoriam Nichita*., identificându-l pe plan spiritual pe Nichita cu Orfeu, confirmând astfel în mod elocvent teza criticului literar C. Tuchilă [92].

Prin caracterul complex al abordărilor componistice, limbajul muzical abstractizant, tratarea originală a vocii și instrumentului, a îmbinărilor text-muzică, ș.a., cele trei cicluri de lieduri ale lui Cornel Țăranu scrise pe versurile lui Nichita Stănescu reprezintă, fără îndoială, creații de referință în componistica românească.

2.2.3. Dimensiuni polifonice ale poeziei stănesciene în creația lui Dan Voiculescu

Personalitate marcantă a componisticii românești, compozitor ce și-a manifestat în creația sa marea dragoste de poezie, în special de lirica românească, Dan Voiculescu a compus un șir întreg de creații pe versuri de Nichita Stănescu, unul din poeții săi preferați, din opera căruia s-a inspirat pe întreg parcursul activității sale componistice. Iată câteva creații de referință:

– *Ridică-te*, poem pentru cor mixt, pe versuri de Nichita Stănescu, 1980

– *Despre limba română*, poem pentru cor mixt, pe versuri de Nichita Stănescu, 1985

– *Cântece simple* pentru voce şi pian, pe versuri de Nichita Stănescu (*Oraţie de nuntă, Pentru 1000 de cântece, Înapoierea cheii, Totul ar fi trebuit, Dezîmblânzirea, Tocmai acum, Adunarea prin îndepărtare, Necuvintele, Să ne iubim ca florile*), 1999

– *Trei cântece* pe versuri de Nichita Stănescu, pentru soprană şi pian (*Lauda omului, Muzica, Cântec/E o-ntâmplare...*), 2005

– *Trei lieduri* pe versuri de Nichita Stănescu (*Ce crezi tu! Şo pentru zeiţă, Oratoriu, Emoţie de toamnă*), 2007

Unul din cei mai însemnați discipoli ai școlii toduțiene, D. Voiculescu a creat în cele mai diverse genuri, manifestând însă o anumită predilecție pentru genurile vocale și corale, datorată lirismului și cantabilității caracteristice limbajului său componistic, limbaj axat pe modalismul cromatic, pe simetria structurilor armonice și pe ancorarea în gândirea polifonică.

Muzicologul Constanța Cristescu scoate în evidență câteva „(...) laturi definitorii ale creației muzicale și ale personalității compozitorului Dan Voiculescu: cea de maestru polifonist, cea de strălucit miniaturist, cea de melodist contemplativ și liric, cea de armonist și cea de colorist rafinat în valorificarea timbrală a vocilor și a instrumentelor pentru care compune" [28]. Totodată, autoarea consideră că „Dan Voiculescu apare ca un neîntrecut miniaturist, în mâna căruia tehnicile filigranării muzicale exprimă esențe filosofice și afective care se cer formulate concentrat, alături de cuvânt sau fără de cuvinte. (...) miniatura vocală, corală sau instrumentală pare a-i fi spontană, de parcă ar fi fost compusă într-o singură mișcare de penel (condei)" [ibid.]. Astfel, constatăm că în raport cu muzica vocală, compozitorul adoptă un discurs ce reflectă grija pentru fiecare detaliu în procesul de constituire a întregului, în care jocurile timbrale sunt conjugate cu abordări originale ale vocii umane, în special ce privește cromatizarea, intervalica, timbrul ș.a. La Dan Voiculescu, vocea este integrată unui discurs complex, în care compozitorul caută valențele muzicale încifrate în versuri: „Nuanța lor (a versurilor – n.n.) lirico-filosofică m-a atras în mod deosebit, pentru că prezintă congruențe multiple cu limbajul contorsionat modern", arăta compozitorul în unul din interviurile sale oferite muzicologului Oleg Garaz [45, p. 75].

Această abordare profundă a esențelor și mesajelor poetice se exprimă de multe ori prin caracterul savant, extrem de elaborat al muzicii sale, prin diversitatea paletei timbrale și coloristice, dar, totodată, prin expresivitatea deosebită prin care transpune în muzică textele poetice. Astfel, Dan Voiculescu apare ca fiind „compozitorul filosof, meditativ, însingurat, compozitorul profund liric ce-și confesează-n cântec dorul..." [28]. Totodată, compozitorul, care este și un recunoscut pianist, considera că liedul, cântecul poate fi exprimat cel mai potrivit în ansamblul de voce și pian, componența cea mai autentică şi reprezentativă în îmbinarea artistică dintre cuvânt şi sunet.

În cele *Trei lieduri* (2007), ultimele creații scrise pe versul stănescian, compozitorul realizează, prin sinuozitatea liniei vocale, accentuată prin discursul cromatizat al pianului, expresia supremă a profunzimii stării contemplative ce transpare din poemul nichitian intitulat *Muzica* (din volumul *Roșu vertical*): „O, voi sunete prietenești,/ tu muzică ducând în sus o frunză.../ Sunt și nu sunt. Ești și nu ești./ Cine-ar putea să pătrundă?". Reluarea primului vers în finalul poemului, plasat într-o altă tonalitate emoțională, creează o nuanță a tainicului sentiment al regăsirii echilibrului sinelui, al împăcării discrete, senine: „O, voi sunete prietenești,/ lumină-ncetinită în ureche./ Sunt și nu sunt. Ești şi nu ești./ Nepereche nicicând, totdeauna pereche" [93]. Transpusă în muzica de factură expresionistă a lui D. Voiculescu, această stare devine și mai pătrunzătoare, lăsând senzația unei contopiri, transfigurări de dimensiuni universale, ce transpare și din ultimele acorduri ale pianului.

Astfel, constatăm, împreună cu cercetătoarea Mirela Zafiri, că „Metaforele realizate prin *Sprechgesang, glissando* şi segmente vocalizate pentru scoaterea în evidență a plasticităţii

respectivelor imagini dau măsura unui lied pe care te poți desfășura plenar din punct de vedere al deschiderii spre expresivitate. Muzica şi poezia nu se mulțumesc să coexiste, ci dimpotrivă se întrepătrund într-o expresie unică, relevând o minunată demonstrație a interferenței celor două arte. Cantabilitatea cedează adesea locul recitativului, ca-ntr-un poem desprins din vechile balade" [94].

Concluzionând, putem afirma că în liedurile sale, maestrul Dan Voiculescu elaborează o viziune sintetică în ce privește abordarea dimensiunilor filosofice și emoționale ale „necuvintelor", pe care le asociază unui limbaj componistic plurivalent, în care se contopesc în mod organic, original, universurile muzical și poetic, asigurând transferul în lumea lui „Sunt și nu sunt. Ești şi nu ești./ Nepereche nicicând, totdeauna pereche."

2.2.4. *Sensul iubirii* în lirica vocală și corală a lui Vasile Spătărelu pe versuri de Nichita Stănescu

Personalitate de mare cultură, figură marcantă a culturii ieșene, compozitorul Vasile Spătărelu a fost și un mare iubitor de poezie, obișnuind „să se exprime în versuri, în spațiul său intim. De aici își trage seva preocuparea acerbă pentru asocierea sunetului și a cuvântului în cadrul muzicii vocale, al celei corale și al celei dedicate scenei", arată muzicologul ieșean C. Radu-Țaga [72, p. 125]. Astfel, și acest reputat compozitor s-a remarcat prin abordări originale ale verbului nichitian, maestrul parcurgându-și traseul artistic alături de poet, începând chiar cu volumul său de debut – *Sensul iubirii* (1960) și până la ultimul său vers – *Să ningă peste noi...*

În 1978, compozitorul scrie *Trei lieduri* pe versurile lui Nichita Stănescu: *Scurtă baladă, Joc cu avioane și Joc de seară,* preluate din volumul de debut al poetului, *Sensul iubirii*, apărut în 1960. Lirismul pătrunzător al acestor versuri cu caracter autobiografic, cu un conținut copleșitor, contrastant, este axat pe imaginile unui copil ce cunoaște ororile războiului, reprezentând amintirea despre bombardamentul din 1944 al orașului natal al poetului – Ploiești: „Era un joc rotund de avioane: unele erau aurii,/ altele argintii./ Uite-așa: o jumătate de cerc,/ de la stânga, sus,/ până jos, lângă acoperise/ si-apoi până sus, la dreapta,/ aurii, argintii./ Cum se mai rostogoleau/ aurii, argintii./ După-aceea a pierit casa vecinului și casa din colț și casa de-alături/ Și eu, de mirare, clătinam din cap: uite, nu mai e o casă! uite, nu mai e o casă! uite, nu mai e o casă!" (*Joc cu avioane*). „Căutând pretutindeni", întorcându-se în trecut, poetul păstrează în profunzimile ființei sale amintirile unei copilării dureroase, umbrită de drama părinților, de tatăl, întors mutilat din război, de „tropotul unei turme de bivoli" ce s-a perindat peste viața și sufletelor lor: „Fericit,/ după o zi de muncă,/ seara,/ te caut pretutindeni,/ copilărie,/ și-n sticla ferestrei, zgâriată de trecerea stelelor către zori, și-n iarbă – / Arată-mi-te, hai,/ eu te-am ghicit după urma dinților tăi/ în pâinea aburind/ pe masă" (*Joc de seară*).

Imaginea suferinței este sugerată de pereții negri, năruiți, „sparți la mijloc, către stele", de culoarea neagră, persistentă, de tăcerea ce împietrește până și sufletele părinților: „Dintr-un colț, vârâtă-n umeri,/ mama își privea bărbatul/ cum tăcea, bătând odaia/ când de-a lungul, când de-a latul" (*Scurtă baladă*). Limbajul poetic al acestor versuri ce aparțin primei perioade de creație este destul de concret și denotă chiar tendința spre poezia strofică cu rimă. Totuși, chiar dacă nu găsim încă în aceste versuri ermetismul specific stilului nichitian de maturitate, putem constata că aici poetul deja cultivă stilistica „rupturii", a contrasului acerb dintre lumea reală și cea imaginară: astfel, avioanele ce bombardau orașul, privite cu ochi de copil, erau protagoniștii unui joc bizar, în care copilul s-a angajat, cu toată inocența vârstei și a imaginației sale; iar titlul versului *Joc de seară* se asociază cu vârsta maturității spirituale, cu privirea în trecut a unui om fericit, însă – însingurat în propriile amintiri dureroase.

Expresia muzicală a acestor versuri denotă mai multe elemente comune între cele trei lieduri, sugerând emoții dureroase, puternice, parcurse de copilul rănit sufletește, ca și „sticla ferestrei, zgâriată de trecerea stelelor către zori". Muzica poartă un caracter descriptiv, amplificând semnificațiile fiecărui cuvânt, prin linia melodică puternic cromatizată, mișcarea necontenită a șaisprezecimilor din linia basului, hașura *staccato* în partida pianului ce sugerează desfășurarea vijelioasă a evenimentelor, violența, spaima. Abundența termenilor de expresie muzicală indicați de compozitor – *senza colore, con dolore, piano esspresivo, secco, suave,* etc., a accentelor din linia vocală, dinamica bogată, dar și ritmica maleabilă, ce urmează cu tenacitate mesajele ascunse în spatele cuvintelor, indică asupra faptului că Vasile Spătărelu a realizat un original tablou sonor de natură expresionistă, dinamică, conferind noi sensuri sonore verbului stănescian.

Prezentând o analiză structurală-interpretativă a acestor lieduri, muzicologul Anca Simona Ciobanu conchide, că „cele *Trei lieduri* au trăsături stilistice caracteristice compozitorului: *melodia* de o infinită varietate, de o mare inspirație și originalitate, clară, expresivă, evolutivă, în funcție de textul pe care îl simbolizează; *sistemul armonic*, plin de poezie și expresivitate, de o mare bogăție cromatică, este o suprafață de contact între sistemul tonal și cel atonal, cu enarmonii, cromatisme sau inversând raportul consonanță-disonanță; *polifonia*, folosită în scop expresiv, demonstrează o mare virtuozitate contrapunctică; *suportul ritmic* într-o alcătuire elastică de mare varietate, este desprins din însuși versul poeziei; *dinamica* foarte bogată, este (și ea) impusă de dramaturgia discursului muzical-literar. Muzica lui Vasile Spătărelu pătrunde în adâncimea textului, îi amplifică semnificația poetică, îi precizează atmosfera, îi dă noi valențe expresive" [16, p. 106].

La un alt pol al abordării componistice a versului nichitian de către Vasile Spătărelu se află miniatura corală *Către...*, scrisă în anul 2000, în ultima etapă a creației compozitorului (fiind interpretată postum la Filarmonica din Iași în anul 2007, în cadrul Festivalului Muzicii Românești)

[81]. Este semnificativ, că și versurile acestei miniaturi, reprezintă, de fapt, ultimul poem stănescian – *Să ningă peste noi cu miei* – scris chiar cu câteva zile înainte de plecarea sa prematură. Titlul, ce sugerează o dedicație, probabil nu a fost ales întâmplător de către compozitor și ar putea fi tratat, în consonanță cu poemul, ca o dedicație întregii lumi, într-o îmbrățișare de iubire nemărginită, jertfelnică, de esență divină: „Să ningă peste noi cu miei doar astăzi/ Să ningă inima în noi/ Noi niciodată nu am fost noroi/ O spun şi mieii care ning pe noi/ O, dulce, mult prea dulce tu, fecioară,/ Care mi l-ai făcut pe Iezus chiar din flori/ Ce zici că ninge mieii peste noi/ Ce zici că ninge mieii peste seară/ Şi pe zăpadă că noi ningem amândoi" (*Să ningă peste noi cu miei*). Iată o ultimă și supremă ipostază a iubirii în creația marelui poet – iubirea universală, tainică, divină.

Limbajul muzical al miniaturii se deosebește printr-o caldă cantabilitate, o textură corală moale, curgătoare, menită să scoată în evidență esența mistico-religioasă, onirică a acestui text de o profundă tentă meditativă, ermetică și filosofică, din care transpare întâi de toate, iubirea și jertfa eternă, dătătoare de viață, ce umple de sensuri înalte întreaga existență umană. Împletirile heterofonice ale liniilor vocale descendente în repetările de tip antifonic ale versurilor trădează o complexitate a gândirii polifonice, o tehnică impecabilă a conducerii vocilor, a utilizării disonanțelor. Totodată, sonoritatea este impregnată de acorduri bogate, amplificate de textura plurivocală și paleta timbrală corală, întregul discurs creând o atmosferă diafană, de basm, în care orice element apare într-un echilibru perfect. În acest context, deosebit de echilibrată pare a fi și densitatea sonoră, și mișcarea ascendent-descendentă a vocilor – efect, ce lasă, asemenea versului, impresia de plutire, de ușurință.

Reputatul muzicolog ieșean Gheorghe Duțică scrie, în raport cu întreaga creație corală a lui Vasile Spătărelu, confirmând, fie și în mod indirect, cele expuse mai sus: „Deseori, complexitatea scriiturii plurivocale a compozitorului este dublată de stadiul maxim al densității evenimentelor sonore. Ipostazele contextuale și mijloacele de realizare sunt diverse, dar ideea unei sonorități tensionate, saturate cromatic este constant legată de semantica textului poetic" [34, p. 212]. Considerăm că viziunea conceptuală originală a versului stănescian și întreaga scriitură componistică plasează această miniatură printre cele mai frumoase pagini ale muzicii corale românești.

Concluzionând, menționăm că abordarea componistică riguroasă de către Vasile Spătărelu a versului stănescian, în care sunt utilizate cu precădere artificii ale neo-clasicismului, dar și elemente specifice post-modernismului, comportă un mesaj menit să ajungă direct către sufletul ascultătorului. Acest deziderat este confirmat atât prin crezul artistic al compozitorului: „Sunt adeptul unei muzici în adevăratul sens al cuvântului, iubesc melodia, armonia, adică iubesc înțelegerea dintre oameni, acesta e crezul meu artistic" [citat după: 79, p. 297], cât și prin aprecierile colegilor de breaslă – compozitorul Viorel Munteanu: „Opera componistică a lui Vasile

Spătărelu este rezultatul unei riguroase construcții raționale, dar și rodul unei stări emoționale, care asigură transferul acestei emoții în sufletul ascultătorului, ceea ce în fond este și scopul estetic al unui artist" [59, p. 305]; și muzicologul Gheorghe Duțică: „Creația corală a lui Vasile Spătărelu este o mărturie în veac despre modernitatea autentică, discretă, reținută, dar, mai presus de toate, este o ofrandă muzicală pentru cei mulți, de pretutindeni și dintotdeauna" [34, p. 213].

2.3. Concluzii la Capitolul 2

1. Lirica stănesciană, datorită profunzimii și complexității sale, a suscitat interesul unora din cei mai importanți reprezentați ai școlii componistice românești, printre care se află nume de primă mărime precum P. Stoianov, C. Țăranu, D. Voiculescu, V. Spătărelu, interes ce s-a manifestat în abordări componistice de ordin semantic-conceptual, care se încadrează în tendințe stilistice diferite – de la expresionism, aleatorică, dodecafonie, la neo-clasicism și elemente post-moderniste.

2. În raport cu opera poetului, se constată abordarea cu precădere a genurilor vocale sau corale, existând însă și un șir de creații instrumentale cu *pretext* stănescian.

3. Abordarea operei stănesciene a generat și apariția unor concepte componistice distincte în muzica românească – în acest context, un loc deosebit îl ocupă creația lui Petru Stoianov, care și-a structurat propriile viziuni artistice creatoare în baza concepției stănesciene „noduri și semne".

4. Ciclurile de lieduri de C. Țăranu și D. Voiculescu pe versurile lui N. Stănescu reprezintă lucrări originale, impregnate de spiritul polivalent al poemelor sale. Compozitorii au surprins, dincolo de emoțiile și imaginile pe care este axat fiecare lied, starea esențială a poemelor sale, – scrise în „limba poezească"; după expresia plastică a poetului, – transpuse într-un limbaj muzical se mare sensibilitate, conferind noi dimensiuni căutărilor lirice exprimate în opera sa.

5. Miniaturile corale ale lui P. Stoianov și V. Spătărelu excelează în evidențierea expresiei poetice prin scriituri corale riguroase, elaborate, de mare măiestrie, ce le plasează printre cele mai frumoase pagini ale muzicii corale românești.

3. *EU SUNT TU* – CICLU PENTRU MEZZOSOPRANĂ, BARITON, DECLAMATOR ŞI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ PE VERSURILE POETULUI ROMÂN NICHITA STĂNESCU

3.1. „Eu sunt Tu". Caracteristică generală

„Există un amestec ciudat de forțe în ființa lui Nichita Stănescu: un respect aproape religios pentru poezie și o supunere aproape cinică față de real. (...) Nichita Stănescu reprezintă un mod specific de a fi poet în lumea noastră. E greu să-i afli un model în literatura anterioară" (citat din Eugen Simion)[7] – probabil aceasta este una din cele mai ample și precise aprecieri scrise de la adresa marelui poet și care ne-a servit drept „călăuză" atât în procesul de selectare a versurilor pentru scrierea ciclului vocal-simfonic, cât și în pătrunderea unor valențe poetice, sonore, a simbolurilor și sensurilor ascunse ale acestora. Așa cum se întâmplă, probabil, la recitirea marilor poeți, și în cazul nostru, descopeream de fiecare dacă noi fațete ale expresiei și trăirii profunde pe care le emană. Tema centrală a versurilor selectate este iubirea – versul stănescian este recunoscut prin diversitatea pe care o oferă acestei sfere eterne, iubirea fiind surprinsă în ipostaze neașteptate, originale, – de la cea adolescentină, nebunatică, sălbatică, la una plină de sensibilitate, de gingășie și grație infinită.

Ciclul cuprinde 5 părți, fiecare fiind scrisă pe unul din poemele stănesciene selectate. Prin păstrarea titlurilor poemelor (I. *Leoaică tânără, iubirea...*; II. *Nimic nu este altceva*; III. *Poveste sentimentală* IV. *Numai o clipă*; V. *Scurtă vorbire*) se remarcă o primă particularitate a abordării componistice, ce indică faptul tendinței de păstrare atât al titlului, a semanticii textelor, cât și a limbajului simbolist-figurativ al acestora. Transpunerea muzicală a versurilor marelui poet pune în fața compozitorului mai multe sarcini, cea mai importantă fiind, în opinia noastră, legată de semantica versului său, cuprinsă în mod plastic prin celebrul *Necuvintele*. Compozitorul caută să redescopere *necuvintele*, să le „elibereze" din „menghina" verbului prin identificarea și asocierea acestora cu anumite sonorități timbrale sau prin alte modalități și procedee de expresie muzicală, în urma cărora ele capătă noi dimensiuni semantice, nebănuite, ascunse în adâncul ființei și conștiinței umane. În acest sens, ne-am propus să desprindem, în cadrul formei de ciclu vocal-simfonic, complexele și multiplele semnificații ale versului stănescian, pornind de tematica iubirii.

Având în vedere amploarea și forța emotivă a poemelor stănesciene, ce ating straturi profunde ale ființei umane, considerăm că limbajul și mijloacele de expresie abordate în muzica ciclului se încadrează în tendințele postmoderniste de factură expresionistă. La baza acestuia se află sonoritatea și energia vocii umane, cu posibilități de expresie timbrale de o largă diversitate – de la vocalizarea muzicală, la intonația vorbită, declamată, de la strigătul disperat la șoaptă. Astfel,

[7] Simion E. Sfidarea retoricii. Jurnal german. București: Cartea Românească, 1985. 421 p.

melodica vocală capătă trăsături „non-vocale” – disonanțe, salturi abrupte, cromatizare etc., pierzând din calitățile sale de cantilenă iar ritmica regulamentară se supune unor rigori diferite, bazate pe sincope și accentuări complexe.

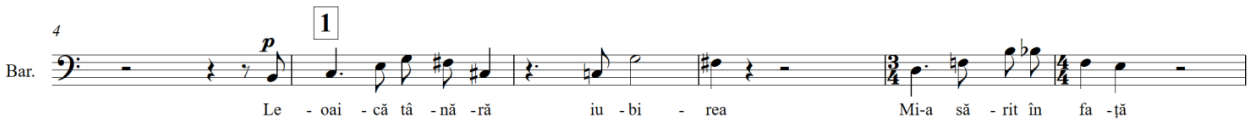
3.2. Analiza structural-componistică și a limbajului muzical

3.2.1. Partea I-a: *Leoaică tânără, iubirea...*

Această primă parte, scrisă pentru bariton și orchestră simfonică mare, cuprinde câteva subdiviziuni, ce corespund împărțirii convenționale a textului în compartimente mai mici.

Publicat în volumul *O viziune a sentimentelor* (1964), poemul stănescian *Leoaică tânără, iubirea* se înscrie în tematica iubirii, exprimând o stare de grație a eului liric, aflat la întâlnirea cu acest sublim sentiment. Titlul exprimă o metaforă extrem de sugestivă, în jurul căreia este structurat întregul nucleu semantic al poeziei. *Leoaica,* ca simbol al iubirii tinere, adolescentine, este tratată din perspectiva unei imaginații debordante, întruchipate prin mișcările ascensionale, surprinzătoare și ușor agresive, specifice acestei iubiri. Pe plan muzical, ideea este exprimată chiar în debutul creației, fiind sugerată de urcări și căderi amețitoare în partida solistului (Ex. 1, cf.1):

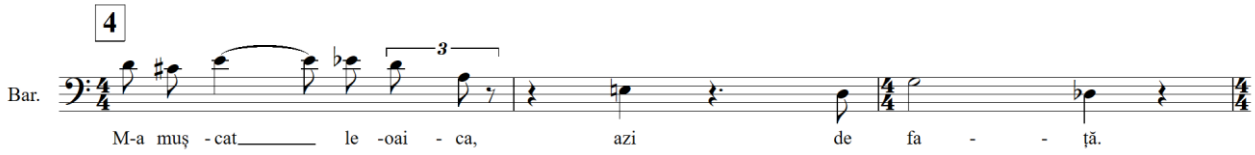
Ex.1



Tema solistului vocal se bazează, în aspectul intonațional, pe alunecarea de la *do* la *sol* pe trisonul Do-major, revenind la fel de ușor la „*do*”-ul inițial într-o singură măsură, pentru ca apoi, în următoarea măsură să intoneze cvinta *do–sol* prin salt direct. Acesta e doar un exemplu, ce denotă problematica intonațională având scopul de a reda ușurința, avântul tineresc, energia.

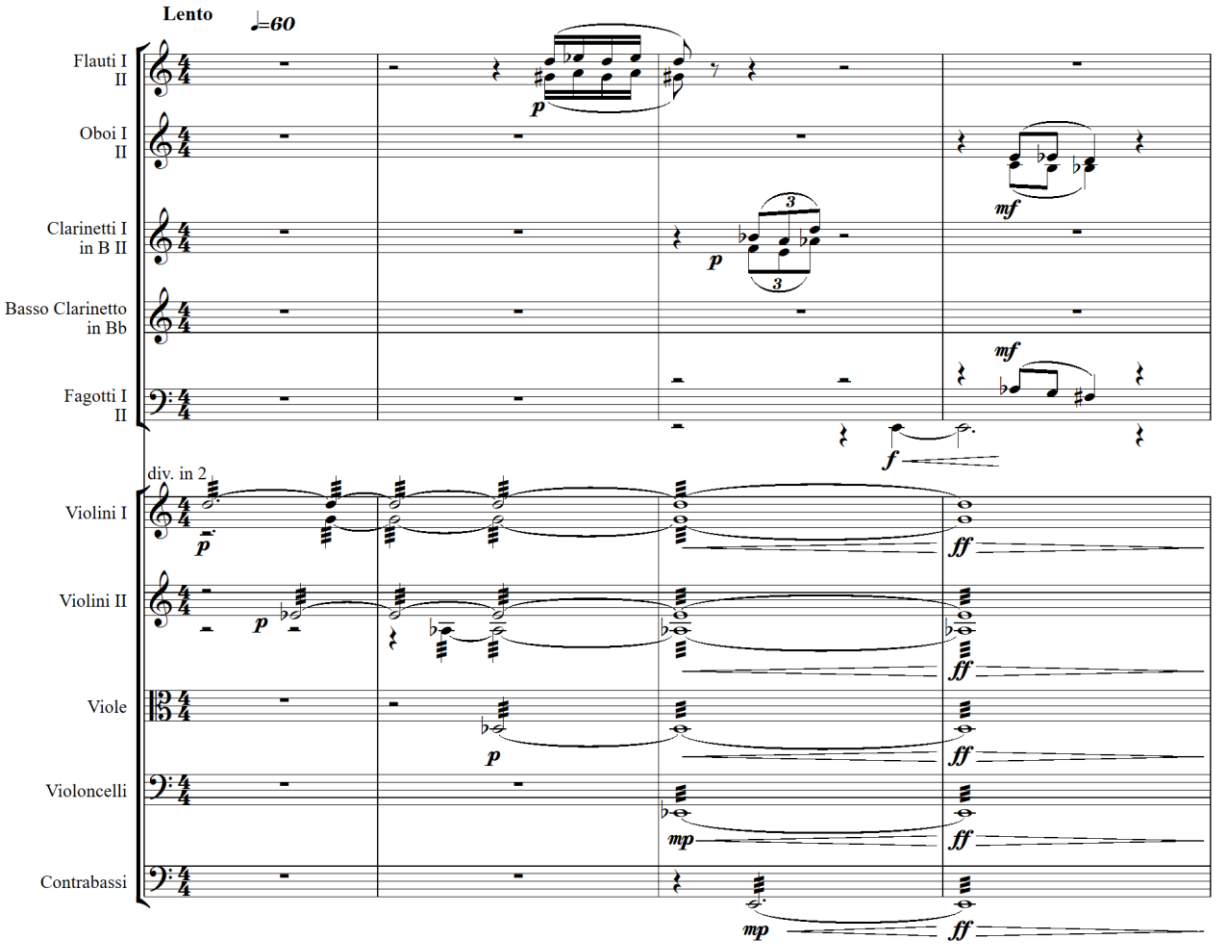
Aceste urcări și căderi sunt amplificate ulterior și de senzația de instabilitate, de neliniște (Exemplul 2, cf.4):

Ex.2



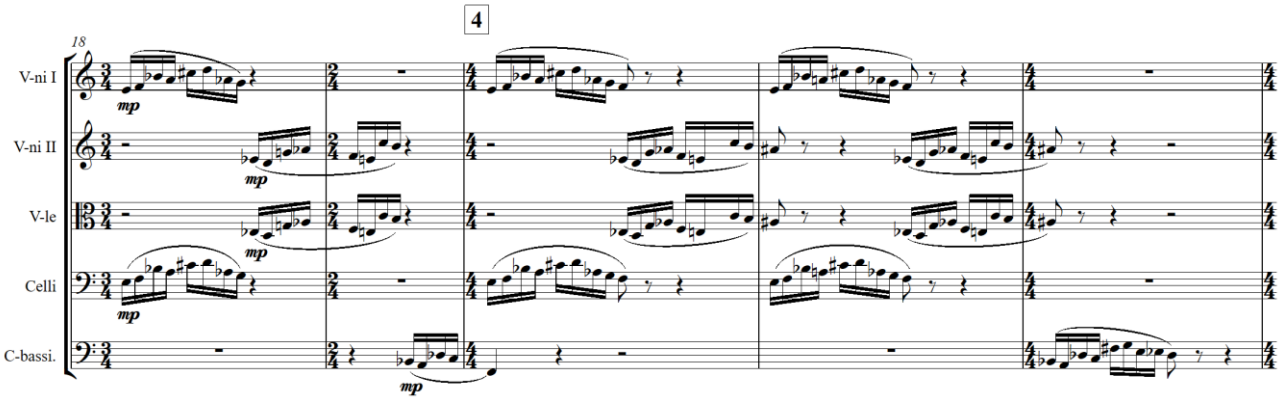
Vectorul pasajelor ale grupului de instrumente de suflat de lemn, în special, al flautelor și clarinetelor precum și a instrumentelor cu coarde este ascendent, reliefând problematica traversării (Ex.3).

Ex.3



Întreg tumultul de trăiri și frământări adolescentine este redat prin secvențele în partida corzilor (Ex. 4, cf.4, mm.18–22):

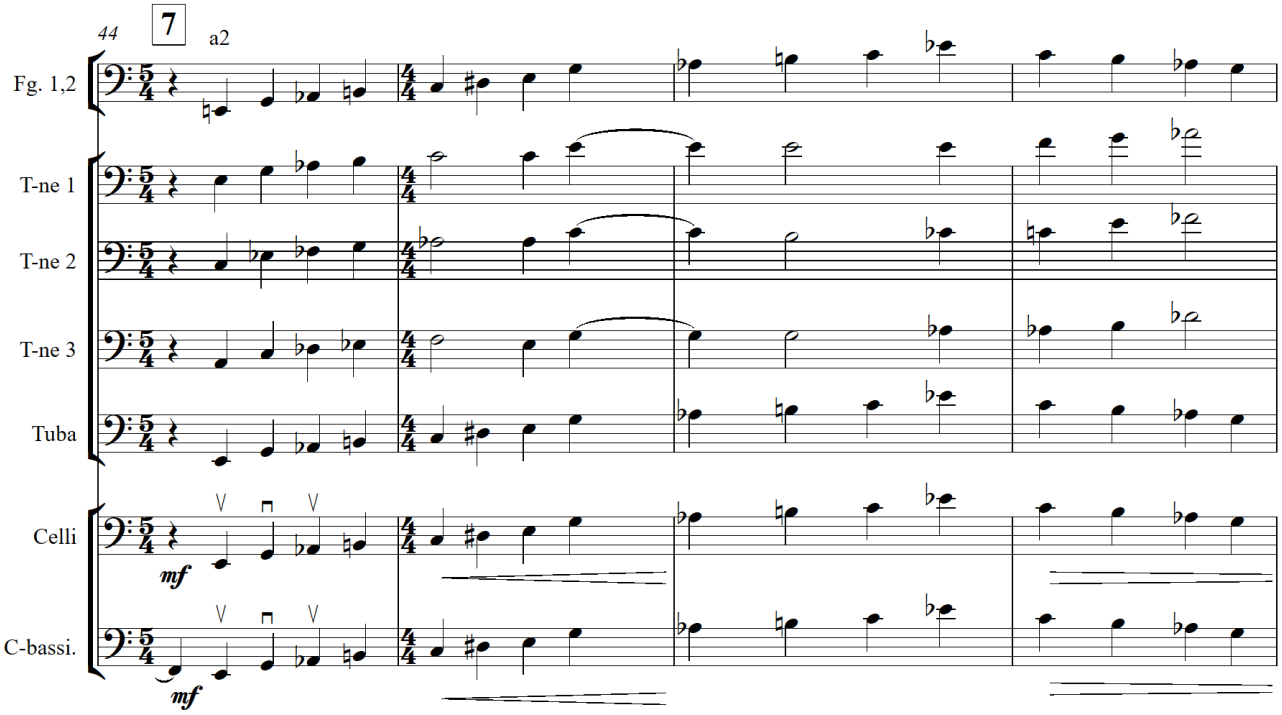
Ex.4



Pasajele alcătuite din șaisprezecimi conțin secunde ascendente și descendente în jurul aceluiași interval de cvintă: viorile I și violoncelele intonează în unison de octavă secunde în jurul cvintelor „*mi–si*” și „*re–sol*”, iar viorile II și violele, respectiv, *re–la-bemol, fa–do* și *mi–si*. E de menționat, că conturul pasajelor este în zig-zag, fapt ce sporește forfota și denotă sentimentul de fierbere emoțională, de acumulare de energie în așteptarea răbufnirii. Pe parcursul lucrării acest

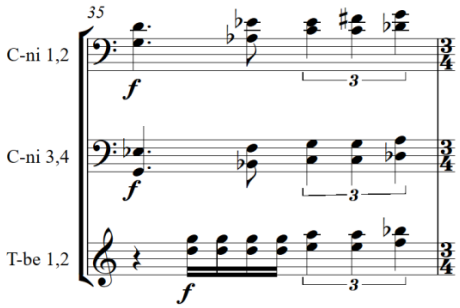
motiv se dezvoltă, mișcarea avântată emanând speranță, cutezanță, prin mișcările ascendente ale orchestrei (Fagot, alămuri, corzi) pe gama ton-semiton (Ex. 5, cf.7, m.44):

Ex.5



În m. 35, prin sonoritatea alămurilor capătă chiar un caracter de bravură, ce exprimă aventura și riscurile iubirii, ale vieții în general. Însă în sânul oricărei idile a iubirii se ascunde un grăunte de neliniște, de patimă arzătoare. În fragmentul de mai jos se regăsește deopotrivă și această sugestie muzicală, ce se „ascunde” în meandrele cromatice ascendente în cvinte-cvarte pătrunzătoare, prevestitoare de nenoroc (Ex. 6, m.35):

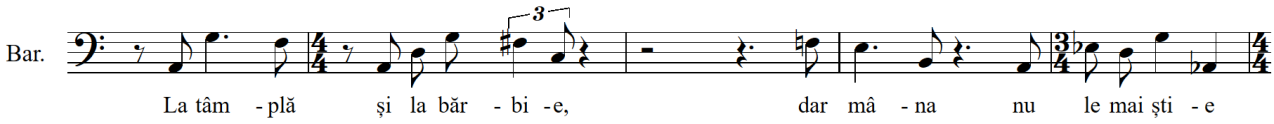
Ex.6



În acest context, cvintele armonice și răsturnare acestora – cvartele – au o conotație de presentiment dramatic. Această imagine este accentuată de semantica timbrului de alămuri și de intonațiile de apel. Astfel, compozitorul urmărește, asemeni poetului, transformarea iubirii dintr-un sentiment delicat într-o patimă violentă, ucigătoare, ce domină asupra rațiunii: „Colții albi mi i-a înfipt în față. / M-a mușcat, leoaica, azi, de față.!”. Cel stăpânit de această patimă depășește realitatea obiectivă: „mi-am dus mana la sprânceană, / la tâmplă și la bărbie, / dar mana nu le mai

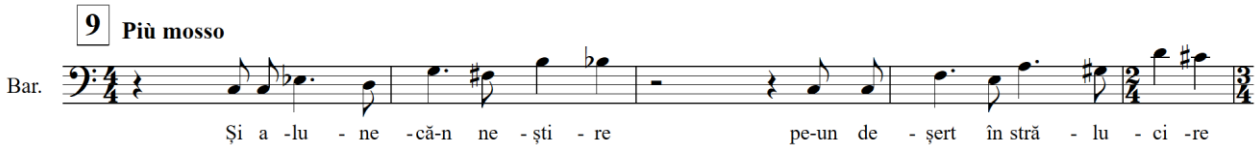
știe.”, participând la o transformare radicală a legilor existentei, a naturii lucrurilor, a lumii (Ex. 7, mm. 52–56):

Ex.7



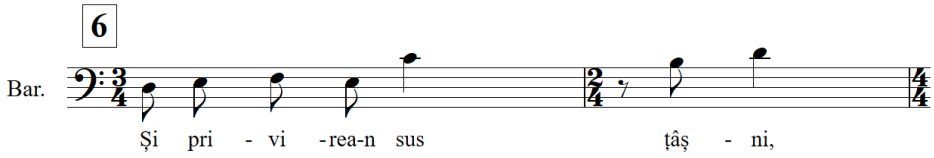
Eroul nu se mai recunoaște în această stare „și alunecă-n neștire / pe-un deșert în strălucire / peste care trece-alene /o leoaică arămie” – leoaică, care „pândise-n încordare”, transformând sufletul iubitului într-un deșert, iar pe el, într-un etern călător ce străbate neantul (Ex. 8, cf. 9):

Ex.8



Problematica alunecării în neant a ființei rănite este redată prin intonația de „pull-up – push-off” sau „tragere – repulsie”: *do – mi-bemol, re – sol, fa-diez – si, si-bemol,* constituind conturarea trisonului *mi-bemol – sol – si-bemol* și, respectiv, cvintei *mi-bemol – si-bemol*. Însă noblețea și frumusețea sentimentul iubirii este capabilă să transfigureze întreaga lume, astfel, eul liric atinge o neașteptată perfecțiune „Si deodată-n jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura / când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape.” Întreaga ființă a devenit un sentiment, iar privirea care „în sus țâșni” oferă plenitudinea unei dimensiuni a împlinirii, a unui spațiu mirific, rotund, fără limite. (Ex. 9, cf. 6):

Ex.9



Poate că la nici un alt poet lirica nu a dezvoltat cu atâta pregnanță propriile norme de exprimare, propria existență, complet diferită de cea a logicii firești, a „prozei” vieții, împingând până la limita ultimă experimentul limbajului pe care îl realizează poezia stănesciană.

3.2.2. Partea a II-a: *Nimic nu este altceva*

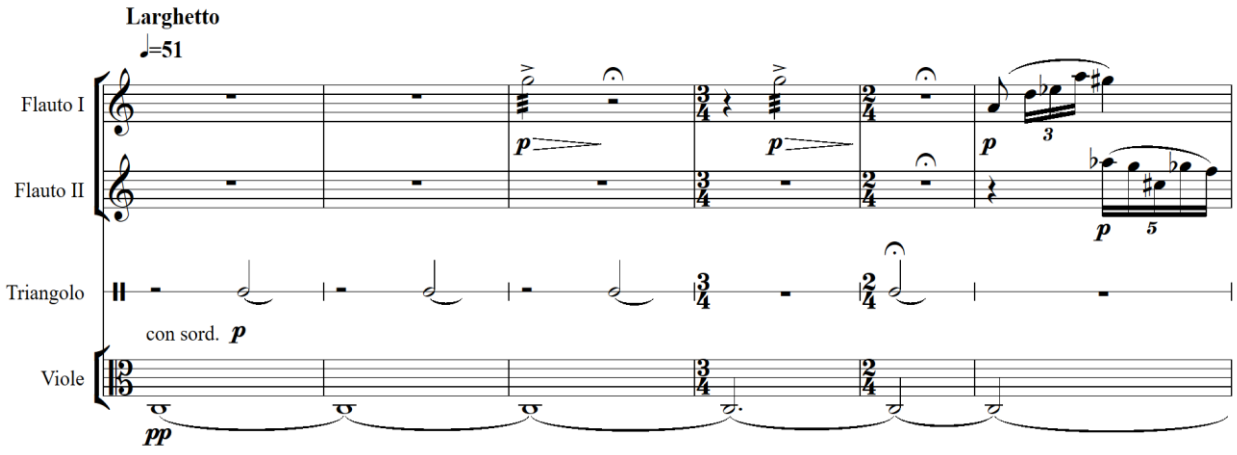
Poemul *Nimic nu este altceva* (publicat în volumul *Măreția frigului*) invocă motive cu tentă arhaică, mistică, având o anumită afinitate cu *Glossa* eminesciană – toate sunt deșertăciune, totul trece – cărora Nichita Stănescu, fidel viziunilor postmoderniste, le-a găsit o formulare poetică contemporană. Putem presupune că poetul a apelat în mod conștient la intertextualitate, – element

esențial al creației sale, remarcat și de cercetători [51] – având în vedere cunoscuta sa predilecție pentru universul poetic eminescian. Conținutul versului, de tentă existențialistă, nu ne „destăinuie" nimic despre viață sau despre sentiment – poetul privește, constată, meditează, reunind într-un prezent perpetuu, într-un tot întreg „primordial" al unor începuturi/sfârșituri ale existenței umane – trecut și prezent, pomul și omul, viața și moartea, tristețea și bucuria. În acest sens, poemul rezonează pe același plan cu celebrul său râsu' plânsu": „Ah, râsu' plânsu' /ah, râsu' plânsu' / mă bufneşte când spun / secundei vechi putrezind în secunda / de-acum." (*Râsu' plânsu'*).

Pilonul central al acestei părți, dar și al întregului ciclu, este ideea dragostei de sorginte divină, universalistă – „eu sunt tu" – iubirea universală, în care doi este egal cu unu, în care totul se contopește în tot, devenind un tot întreg. Strofa a treia are un aspect culminant, iar verbul stănescian devine extrem de „comprimat", chiar oarecum paradoxal: „Nimic nu este altceva / Totul este totul / Iar eu sunt tu / Nimic nu este altceva / Nimic nu este altceva..."

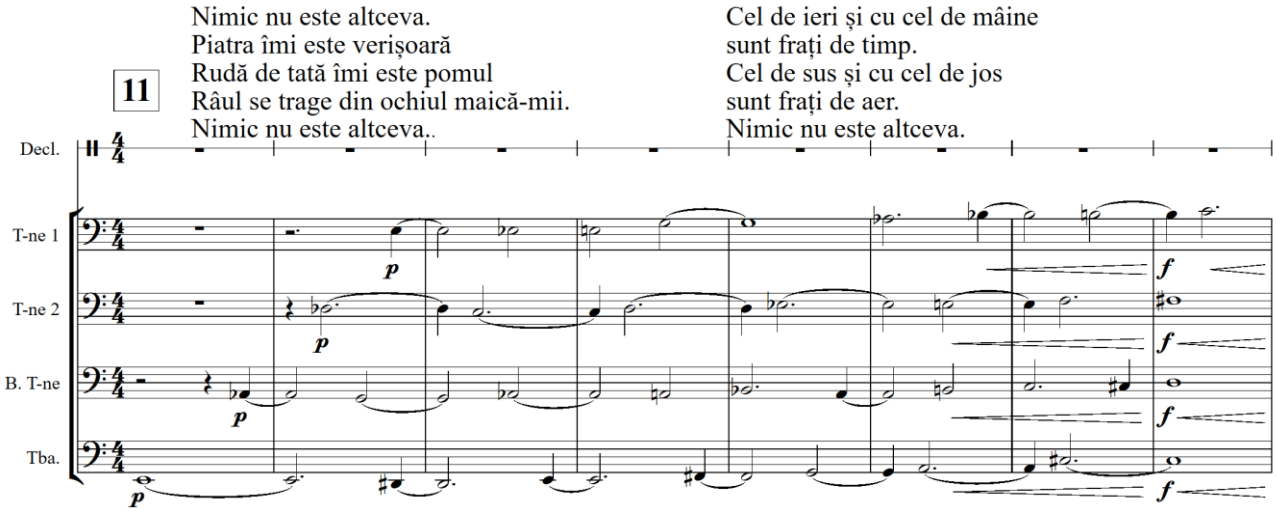
În limbajul poetic în prim-plan apar dihotomiile, prin care se amplifică contrastele „unității contrariilor", exprimată pe întreg parcursul acestei părți într-un discurs muzical, ce debutează cu un duet al flautelor, în registrul acut, susținute de o pedală modal-ritmică, la viole, pe sunetul *do*, și trianglu. Remarcăm plurivalența acestei pedale la viole/ trianglu – astfel, planul semantic desemnat de sonoritatea acestuia chiar în introducere, invocă o lume nevăzută, o lume a necuvintelor, o liniște-neliniște plină de înțelesuri. Pe de altă parte, pe plan structural-arhitectonic această pedală marchează reperele sintactice ale discursului, ce coincid cu începuturile fiecărei dintre cele trei strofe ale discursului muzical-poetic (Ex. 10, mm.1–11; 24–36). Pedalele punctate ale trianglului și violei au menirea de a introduce într-o „altă lume", într-o altă dimensiune, aidoma sunetelor clopotelor, blocurilor metalice sau cinelelor chinezești în muzica „zen". Ascultarea atentă a apariției, duratei și dispariției sunetului constituind starea generală în acest tip de muzică.

Ex.10



Aceste fragmente introductive ale strofelor contrastează cu partea declamatorului, desfășurată pe fundalul conglomeratului sonor/cluster etajat din acompaniament, expus în registrul grav la instrumentele de alamă. Aceste compartimente-strofe de bază ale părții a doua a ciclului sunt axate pe o sonoritate „rece" a alămurilor, cu caracter ascendent, acumulativ, ce sugerează, dincolo de tensiunea discursului, acel „Totul este totul / iar eu sunt tu" – ființa și întreaga creație se contopesc, capătă dimensiuni cosmice, universale (Ex. 11, cf.11).

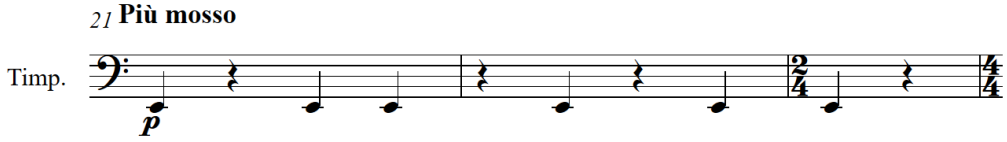
Ex.11



Această textură se menține pe tot parcursul piesei a doua, reprezentând diferite variante ale împletirii a câtorva linii. Muzica se prezintă și se percepe ca o masă sonoră vâscoasă, ce se învăluie, se clatină, mișcându-se încet, preponderent pe intervale de semitonuri, urcând și coborând, de la sunetele grave la unele mai acute. Imaginea emană o stare de meditație, o interiorizare, o privire în lăuntrul. Registrul grav al alămurilor imprimă o expresivitate aparte acestei imagini.

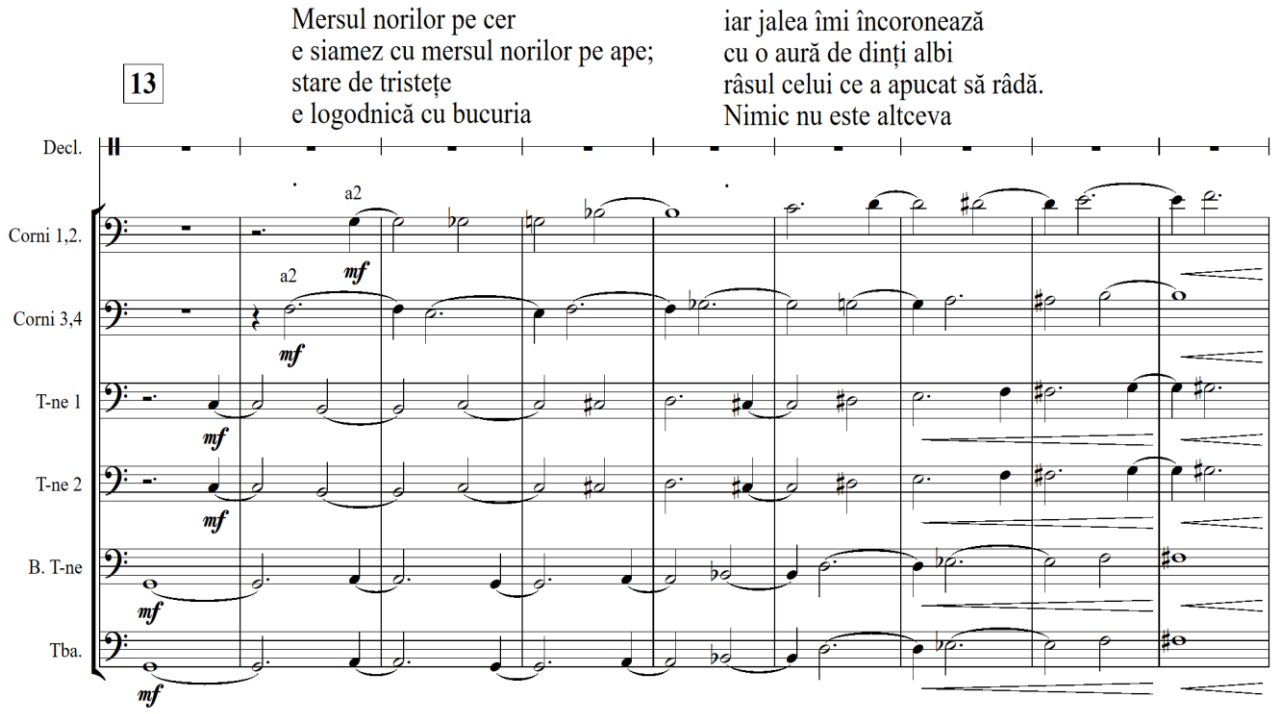
Însă, la fel cum întreaga creație reprezintă un fluid aflat în permanentă schimbare, în care orice lucru se poate transforma în opusul său, tot așa și viața trece în moarte, care este, la rândul ei, asemenea unei noi nașteri: „moartea se aseamănă întru totul cu nașterea". În această parte a II-a ciclului, în mod special se remarcă formula ritmică cu pauze la timpane (Ex. 12, m. 21), în care acestea au rolul de a marca această oprire în moarte-naștere a timpului, a marca „încremenirea" într-un prezent-omniprezent în tot și în toate. În această ordine de idei, am asociat mersul cadențat cu simbolistica procesiunii funebre, pauzele în acest context semnificând moartea, conform tradiției muzicii clasice (divizarea discursului prin pauze în *Requiem* (*Lacrimosa*) de Mozart sau în muzica cu caracter religios a lui Arvo Pärt):

Ex.12



La cea de-a doua apariție a declamatorului, sonoritatea alămurilor se amplifică – se adaugă cornii cu trompetele, iar discursul declamatorului devine mai intens și insistent (Ex. 13, cf. 13):

Ex.13

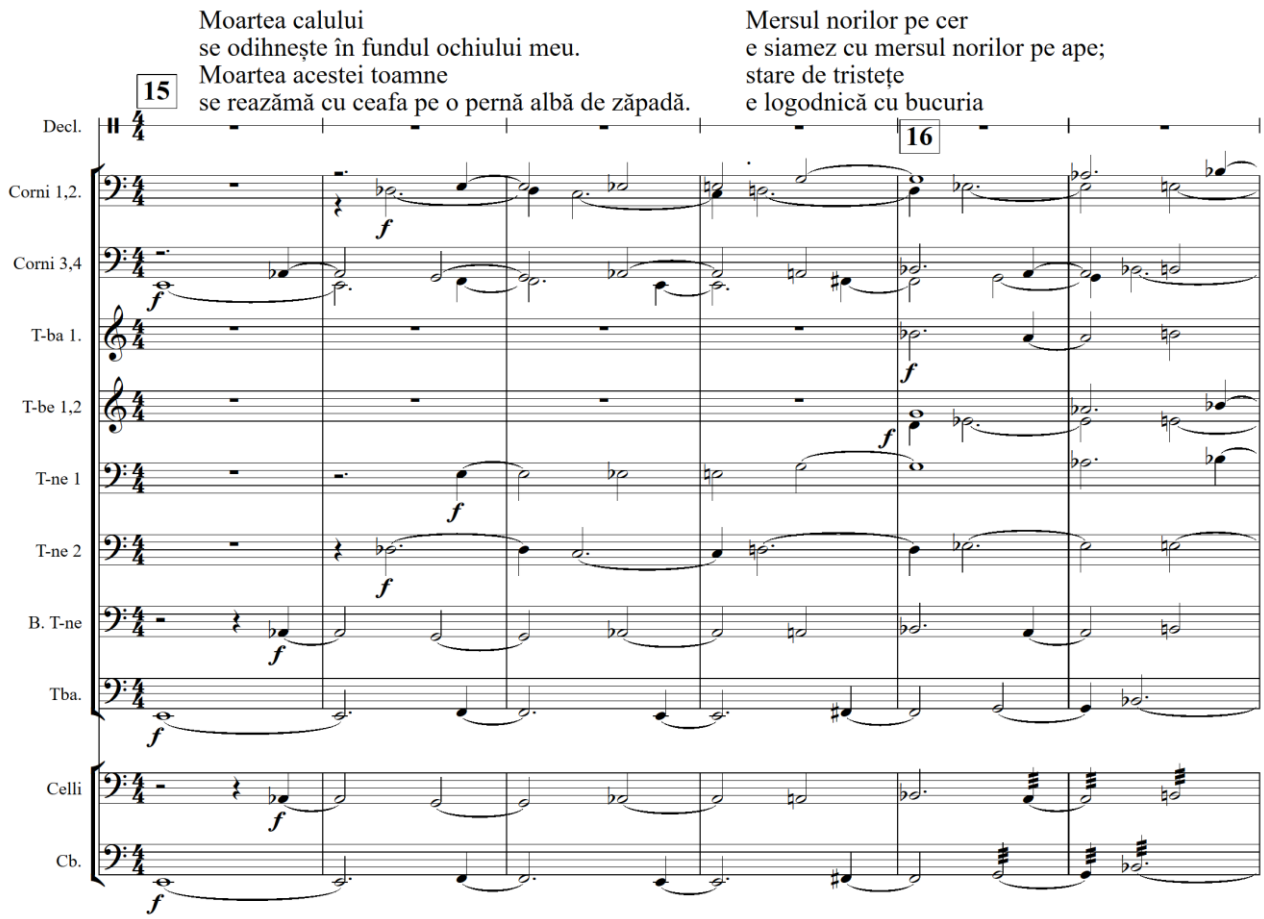


Vocile alămurilor se împletesc și mai tare în cadrul mișcării generale fluide. Densitatea acestei împletiri aduce texturi sonoristice, în care armoniile coloristice, care transpar pe verticală din mișcarea lineară a vocilor se deplasează spre clustere: *la – si – si-bemol – do* (m. 39); *mi – fa# – sol# – si* (m.44) etc. Un exemplu elocvent al transformării armoniilor coloristice în clustere și viceversa reprezintă măsurile 40–41 : *sol – do – la – si-bemol; sol – do – si-bemol – mi-bemol; sol – do# – si-bemol – mi-bemol; la – si-bemol – do# (re-bemol) – mi-bemol; la – si-bemol – re – mi-bemol; si-bemol – si-becar – do# (re-bemol) – mi-bemol.*

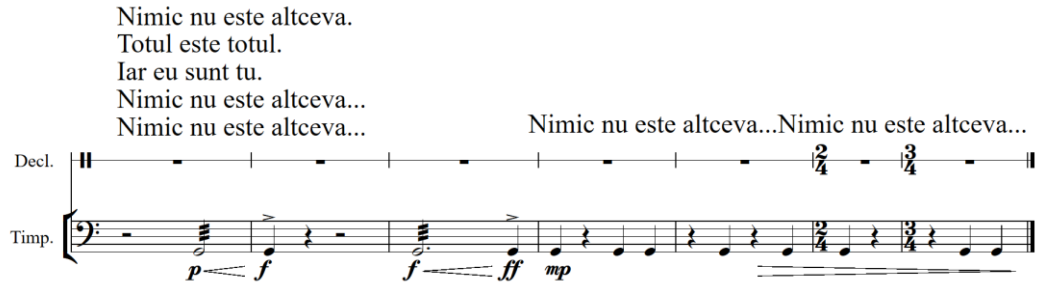
Este semnificativ că „lovitura sorții” în timpane revine înainte de ultima strofă a declamatorului (cf. 14), fiind preluată de contrabași, fapt care conferă un plus gravitate întregii sonorități, care își continuă mersul amplificator, „neînduplecat”, al întregului grup de alămuri, la care se adaugă și corzile grave (Ex. 14, cf. 15).

Partea a II-a sfârșește cu reiterarea semnificativă a textul declamatorului: *Nimic nu este altceva*, iar loviturile timpanelor devin pe plan simbolic adevărate clopote de jale, de dor, de infinit (Ex. 15, m.61).

Ex.14



Ex.15



3.2.3. Partea a III-a. *Poveste sentimentală*

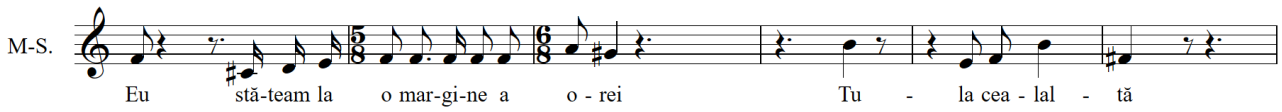
Poemul ce stă la baza celei de-a III-a părți a ciclului – *Poveste sentimentală*, desprins din unul din primele volume stănesciene, intitulat *O viziune a sentimentelor* – plasează cititorul într-un timp mirific al adolescenței, în care eul liric se află într-un spațiu armonios, în care apar primele sentimente, ale unei iubiri pure, resimțite ca un nouă „întemeiere” a lumii. Poetul găsește o formă originală de ne relata înfiripărea dragostei și împlinirea rostului suprem al acesteia, prin prisma unei viziuni cosmice asupra Cuvântului, care la început, a fost Iubire. În viziunea poetului, cuvântul a stat la începuturile lumii, iar „structura materiei, de la-nceput”, a fost clădită din cuvântul-iubire. Astfel, tratarea componistică încearcă să surprindă începuturile fragile ale unei

iubiri care, pe măsura trecerii timpului, devine tot mai puternică. Eul liric, cuprins pentru un moment de teama de a pierde acest sentiment mirific, se preschimbă, se dedică totalmente acelui „vârtej aproape văzut” al cuvintelor, acelei energii cu forțe creatoare – dragostea – care stă la originea lumii și a oricărui început.

În această ordine de idei, discursul muzical al acestei părți poartă un pronunțat caracter abstract – zborul, luminile, sunetele din această parte ne conduc spre imaginile poveștii genezei cosmice, umane. Astfel, una din cele mai pregnante trăsături este componenta epică a poemului, în care cei doi îndrăgostiți se întâlnesc, refac în mod simbolic unitatea primordială, într-o împletire a timpului și a spațiului, în care Iubirea este sursa inepuizabilă a creației, cosmogonie repetată ritualic în spațiul poemului. Personajele se detașează parca de propria ființă, contemplându-se din afară.

Debutul părții a III-a este construit pe dialogul solistei (mezzo-soprană) cu orchestra. Urmând textul poetic, muzica tinde să exprime un sentiment încă necunoscut care abia se înfiripă. În conformitate cu tabloului Creațiunii, având la bază spiritul Iubirii, sunt de menționat pauzele, semnificând spațiul primordial în care se formează „corpurile universului” – unitățile intonaționale (Ex. 16, m. 11):

Ex.16

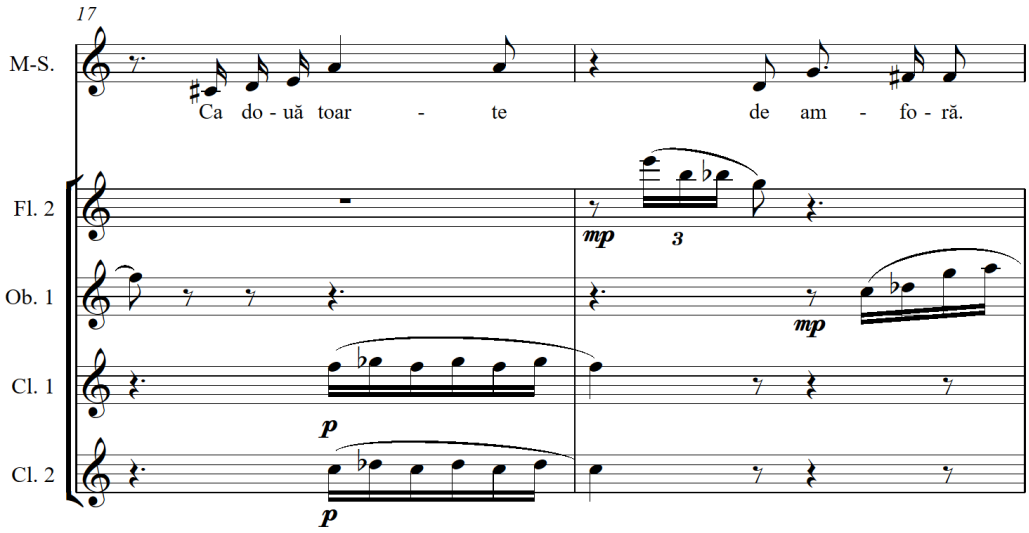


Sentimentul aproape mistic al iubirii în apariție este accentuat atât prin plasticitatea contururilor melodice care exprimă lejeritatea, cât și prin natura armoniilor modale care se întrevăd în structurile melodice, oscilând între trisonul mărit „*do# (re bemol) – fa – la,* sextacordul major *do# – mi – la* și trisonul major *do# – fa (mi#) – sol#.* O pondere aparte, în aspectul cu referire, au intonațiile de „înconjurare”: *fa – la – sol#; fa – si – fa#; re – sol – fa#.* Toate cele remarcate au referire la întreaga canavaua intonațională a părții și nu doar la exemplul adus mai sus.

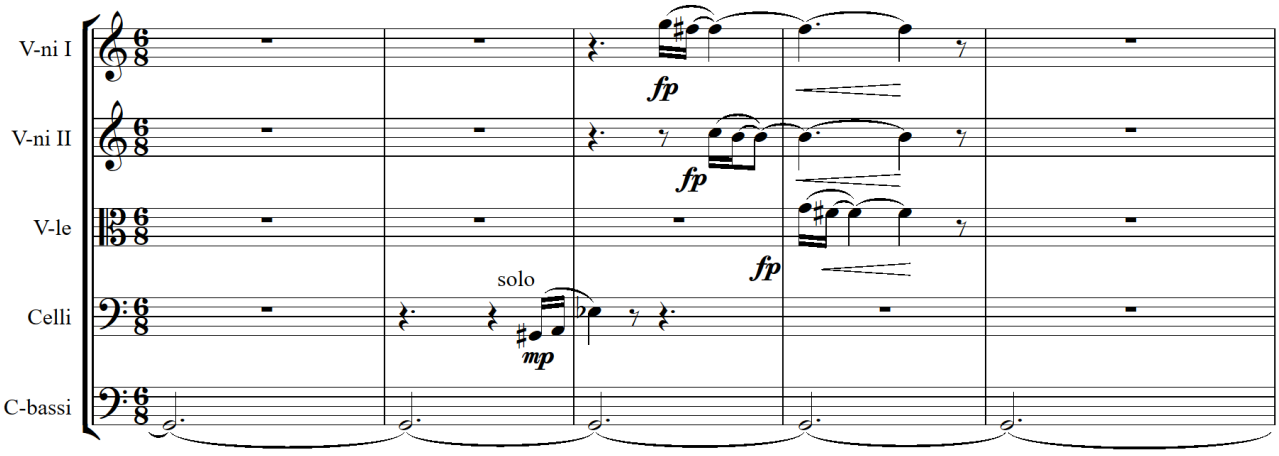
Ca și în partea precedentă, se remarcă fundalul *ostinato* la contrabași, la care se adaugă mai apoi violoncelul și alto – aici, acesta contribuie la crearea imaginii nemișcate a începuturilor, iar dialogul dintre voce și instrumentele de suflat sugerează dihotomia relațională ființă–univers, eu–tu (Ex. 17, m. 17):

Acest fundal are o funcție similară celei a pauzelor: de a crea spațialitate, aducând, totodată, prin „culoarea” timbrurilor utilizate și starea de așteptare (Ex. 18).

Ex.17



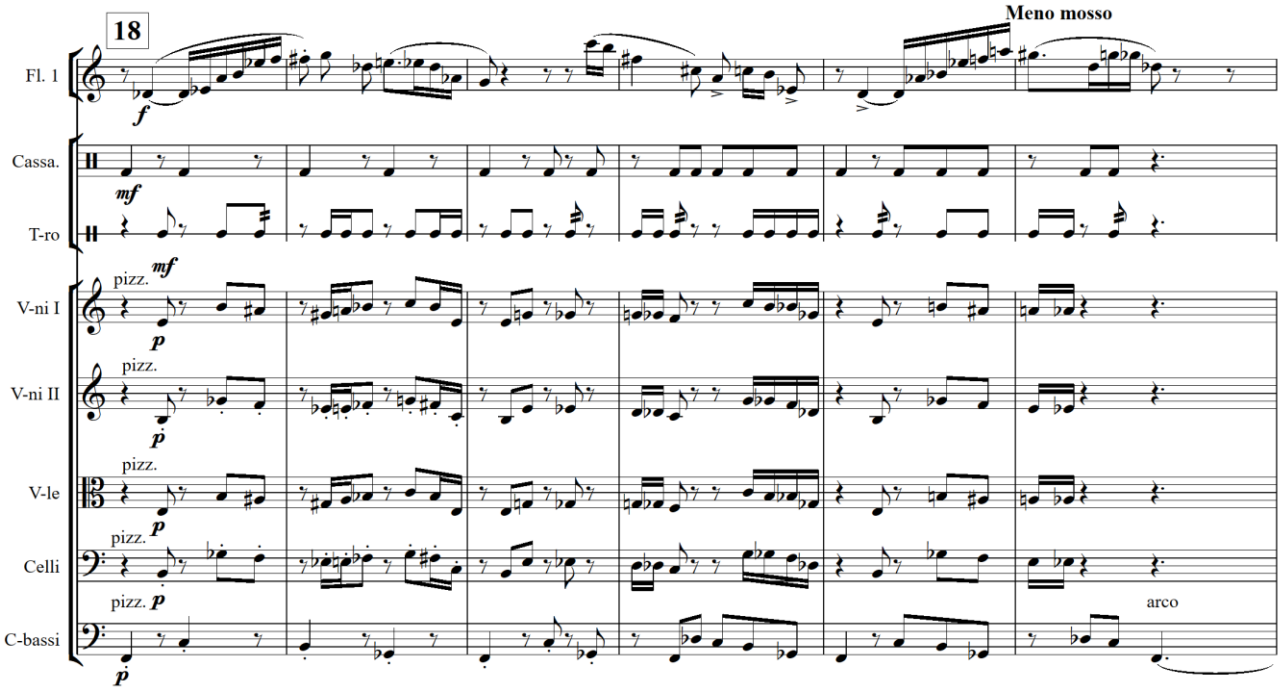
Ex.18



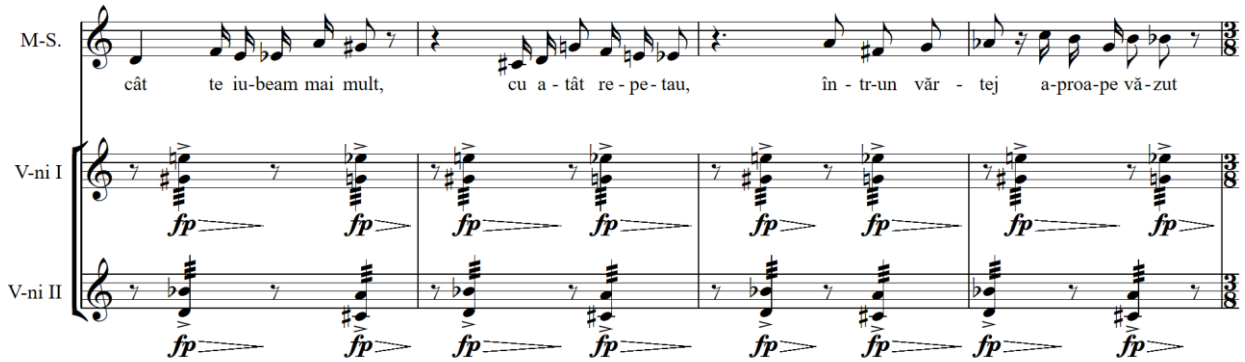
Personajele Eu și Tu, chiar în începutul poemului: „Eu stăteam la o margine a orei / tu – la cealaltă, / ca două toarte de amforă" – reprezintă însăși imaginea iubirii și a existentei – elementul magic prin care omul și lumea întreagă se integrează în ritmurile cosmice. Astfel, una din imaginile specifice textului se referă la oscilațiile pe planurile timp-spațiu: „Cuvintele zburau între noi, / înainte si înapoi (...) se roteau, se roteau între noi, / înainte si înapoi." Mișcarea perpetuă, pendulară, este subliniată de verbele la imperfect și gerunziu – vedeam, stăteam, zburau, lăsam, înfigeam, alergând. Am încercat să surprindem această imagine atât în fluiditatea ritmică oferită de frecvența măsurilor alternative, cât și prin interludiile orchestrale (cf. 18, 20, 21 ș.a.) contrastante pe plan ritmic (cu compartimentul precedent), ce sugerează devenirea, bucuria, imaginate într-un „vârtej", o rotire fantastică de vals (Ex. 19, cf. 18).

Imaginea „vârtejului aproape văzut", a mișcării perpetue, este sugerată și pe plan dinamic, mai ales în segmentul final, prin indicațiile *fp*, în *tremolo* din partida viorilor I și II (Ex. 20, m.52-59).

Ex.19



Ex.20

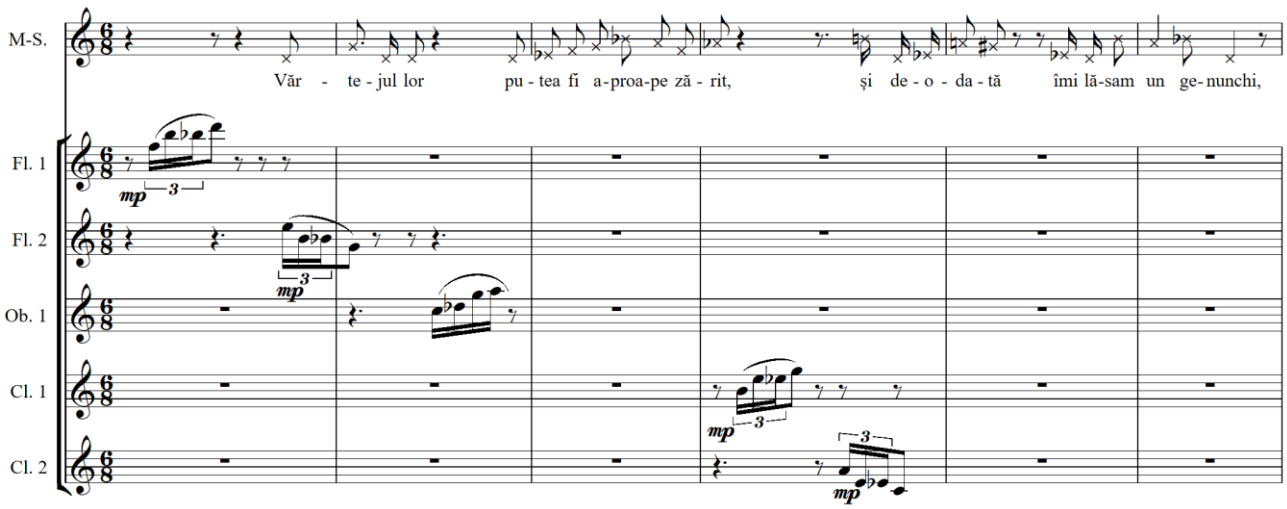


Pe de altă parte, frica de a pierde această stare este un alt aspect urmărit în transpunerea muzicală a poemului. În cea de-a doua strofă, am apelat la procedeul de interpretare vocală *Sprechstimme*: „Vârtejul lor putea fi aproape zărit, / şi deodată, / îmi lăsam un genunchi, / iar cotul mi-înfigeam în pământ, / numai ca să privesc iarba-nclinată / de căderea vreunui cuvânt, ca pe sub laba unui leu alergând.” Versurile, în care se resimte străduința de a discerne sentimentul, s-au „materializat” în discursul unor linii melodice bizare, în meandre ritmice complicate, întrerupte de pauze, ce sugerează neliniștea și tulburarea, nesiguranța (Ex. 21).

Starea de neliniște provocată de gândul că sentimentul abia apărut ar putea să dispară este redată deopotrivă, prin intonația aproximativă a manierei *Sprechstimme* și prin figurile intonaționale retorice ale interogării din partiția solistei. Rafalele marcat atente ale instrumentelor creează, la rândul lor, o stare de precauție, de nesiguranță. În structura acestor pasaje scurte în diapazonul de sextă se evidențiază, pe de o parte, intervalul de cvartă, care imprimă siguranță, urmat imediat de o secundă mică descendentă, care introduce sentimentul de îndoială. Sunt de

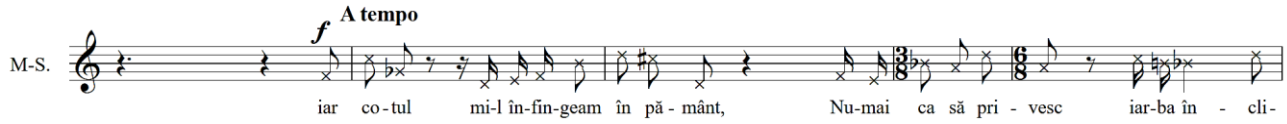
remarcat și contururile pasajelor: mișcare ascendentă – mișcare descendentă, care la rândul lor imprimă nestatornicire, îndoială, balansare.

Ex.21



Senzația este puternic amplificată și de efectul sonor al procedeului în cauză (Ex. 22).

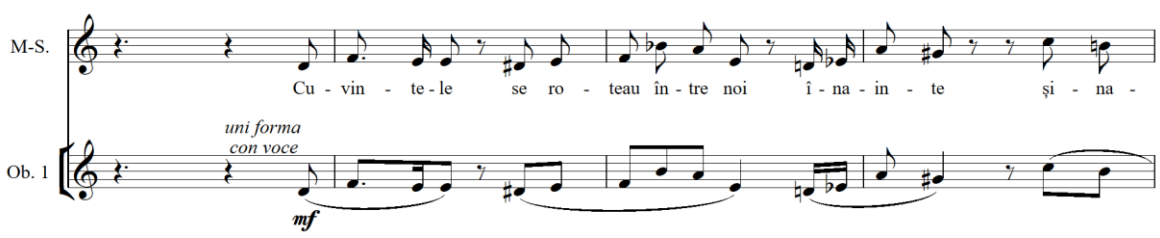
Ex.22



Finalul (cf. 21) prezintă un caracter mai încrezut, afirmativ al muzicii, într-o anumită accelerare – Eu și Tu se lasă duși de vârtejul vieții, contopindu-se într-o bucurie de proporții cosmice – element simbolizat în special de linia melodică a solistei care se contopește cu mișcarea orchestrală – vocea și oboiul 1 se împletesc într-un unison, întru-n tempo tot mai accelerat (Ex. 23, cf. 21).

În această parte, predomină abordarea conceptuală a sursei poetice, discursul muzical de factură abstractă fiind supus unor mișcări și sensuri subtile ale verbului stănescian, în care se împletesc în mod organic istoria unei (aparent banale) iubiri, proiectată în spații universale a-temporale, căpătând semnificații cosmogonice. Pe plan muzical, se remarcă reliefarea elementelor esențiale ale discursului – ritm, sistem sonor, dinamică – din perspectiva semantică a întruchipării sonore.

Ex.23



3.2.4. Partea a IV-a. *Numai o clipă*

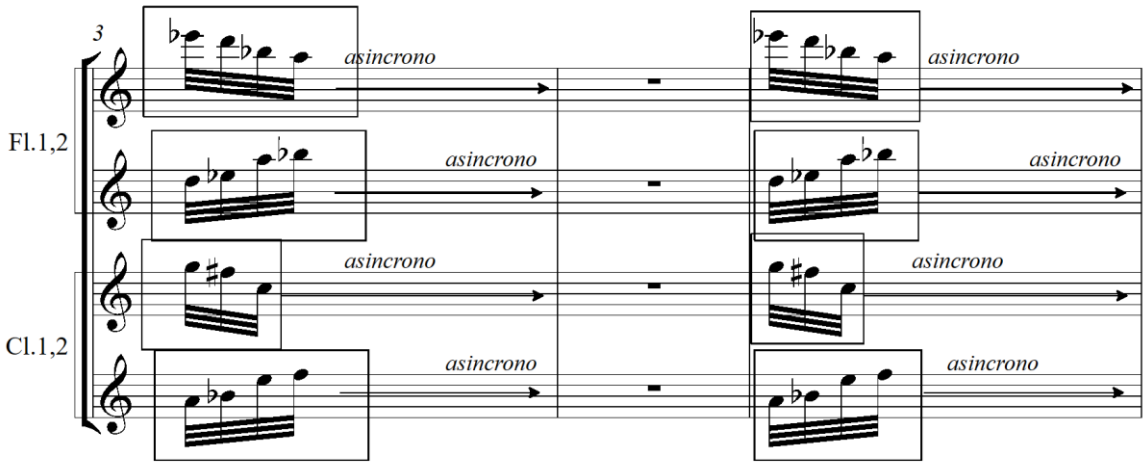
În acest poem, poate mai mult ca în oricare altele, se remarcă concepția poetică stănesciană, expusă de el însuși, în unul din aforismele sale: „Poezia este o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există, pe care nu l-a găsit" – aici, însă, insistența marelui poet pe reiterarea pregnantă a cuvântului „clipă", a expresiei „numai o clipă", ne dovedește o dată în plus polivalența și plasticitatea limbajului său, deosebit de importante în înțelegerea poeziei sale. În mod evident, clipa – ca diviziune temporală extrem de scurtă – conduce spre ideea efemerității, a rapidității cu care se pierde orice clipă a existenței umane. De parcă ar dori să oprească clipa, poetul invocă: „numai o clipă", oferind ideii sale un suport poetic de mare pondere semantică, întrucât cuvântul „numai" accentuează extrema importanță a acesteia – totul este doar o clipă, și mai ales moartea „care rânjea / cu buze roșii, cu albă dantură / cu tu și cu A". „Numai" reprezintă o piedică în calea timpului ce trece, o încercare temerară de a stăvili teribilul rânjet al morții, – pentru că scurgerea timpului conduce inevitabil spre moarte și neființă. Se știe, că litera A are semnificații multiple în universul poetic stănescian, care, întâi de toate, simbolizează începutul, întregul, poarta universului. Tratată astfel, înțelegem că moartea, la Stănescu, este tot „un nou început", care, iată, până și ea, nu a avut „nici o clipă / n-avu vedere / nici pentru mine / nici pentru putere / căci se grăbea, / se foarte grăbea..."

Această parte începe cu un prolog, axat pe un citat din Simfonia 4 a lui Arvo Pärt, intercalat cu suflurile ce imită vântul la instrumentele de suflat de lemn. Remarcăm, că în această parte există tangențe cu două creații remarcabile ale muzicii contemporane. Prima dintre acestea este Simfonia a 4-a de Arvo Pärt – denumirea parafrazată a acesteia – 4th Part – este plasată ca subtitlu al părții; iar din partea I a lucrării am preluat citatul inițial. Totodată, ne-am orientat și spre componența timbrală a orchestrei, utilizând în mod special harpa și timpani. Cea de-a doua lucrare pe care o considerăm foarte aproape de conceptul acestei părți este Concertul nr.3 pentru vioară și orchestră de cameră de Alfred Schnittke, – prin modelul de utilizare a verticalei orchestrale „reci", prin accentuarea rolului timbralității și a „corului" instrumentelor aerofone. Astfel, am conceput un plan arhitectonic, în ideea acuității contrapunerilor solistului cu orchestra (a lui Eu și Tu), a tensiunii crescânde, după care urmează o scurtă codă, ca un post-scriptum cu valențe funebre, tragice.

Ca și în partea a II-a a ciclului, abordarea componistică a poemului se axează pe două imagini contrastante – la un pol se situează *scurgerea nemiloasă a timpului*, la altul – strădania de *a opri clipa*, – respectiv, pe planul timbral al aerofonelor apar „clusterele-clipe" rapide, din șaisprezecimi (treizeci doimi), la flaut și clarinete, iar pe cel al cordofonelor (practic, pe tot parcursul părții a IV-a) sunt etalate clustere din note întregi, ce oferă discursului un caracter extrem de static, în care sunetele „alunecă" aproape imperceptibil din unul în altul, aidoma ceasurilor topite din pictura lui

Salvador Dali (*Persistența memoriei*, 1931, urmată de numeroase alte tablouri ce abordează aceste imagini). În viziunea noastră, statica discursului predispune spre meditație, spre contemplarea dramei umane care cuprinde întreaga problematică existențială umană:

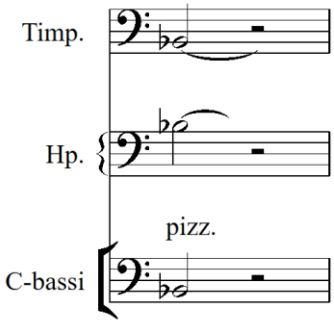
Ex.24



Tronsoanele de treizecidoimi cântate aleatoric, având în plus și indicația *asincrono,* se reprezintă nu doar ca unități temporale – clipe, ci și ca atomi și subatomi cu o mișcare haotică ascendentă și descendentă, precum clusterele statice ale instrumentelor cu coarde, pe lângă caracterul atemporal pe care îl au, întruchipează spațialitatea universului. Spațialitatea poate fi deslușită și la nivelul micro: pasajele aleatorice ale flautelor și clarinetelor fiind construite din secunde mici care înrămează din ambele părți intervalele de cvartă, cvartă mărită și terță.

Pe parcursul discursului, am urmări scoaterea în evidență unor clipe-puncte, exprimate în partida timpanelor și a cordofonelor harpă și contrabas, prin procedee percusive (*pizz.*), care, în viziunea noastră, reprezintă niște repere de început sau sfârșit al vieții, extrapolând imaginea sonoră respectivă, am putea susține că emiterea, durata și dispariția unui sunet pot fi comparate cu nașterea, viața și moartea unei ființe. De fiecare dată această imagine este succedată de un material muzical, care simbolizează reînvierea, dorința de viață, de a opri timpul (Ex. 25, m. 29):

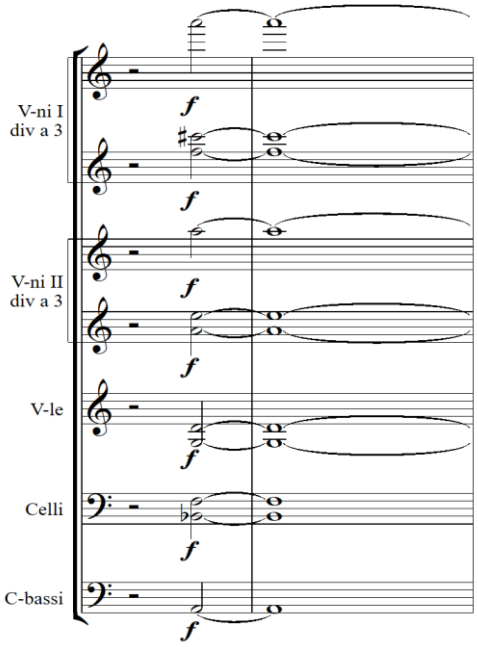
Ex.25



Treptat, tensiunea acestor verticale sonore crește „neînduplecat," sugerând întreg dramatismul existenței umane în fața implacabilului. Pe plan modal, am apelat al ambiguitatea

major-minor, gândită ca o perpetuă căutare de sine – e conștiința că omul se află mereu între viață și moarte, între bine și rău, având mereu în față paradoxul prezentului ce îmbină în sine deopotrivă, trecut și viitor:

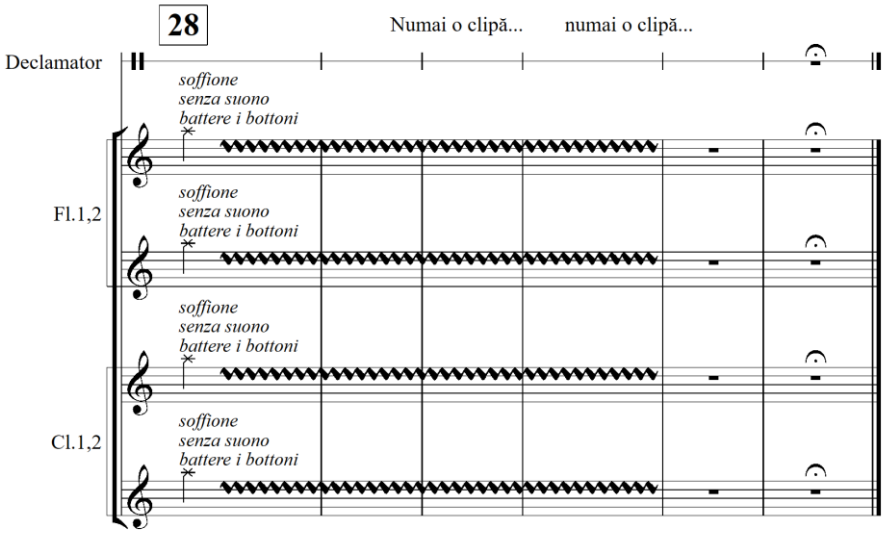
Ex.26



În cadrul armoniei coloristice, constituită din clustere diatonice, clar se disting sunetele, mai întâi, a tonalității *Si-bemol major*, iar apoi, – al *sol minor*-ului, alternându-se pe parcursul secțiunii.

În finalul părții, eul liric conștientizează neputința sa în fața clipei, implorând: „numai o clipă, numai o clipă”, iar procedeul aerofonelor din finalul părții, *soffione senza suono* amplifică această senzație (Ex. 27, cf.28):

Ex.27



3.2.5. Partea a V-a. *Scurtă vorbire*

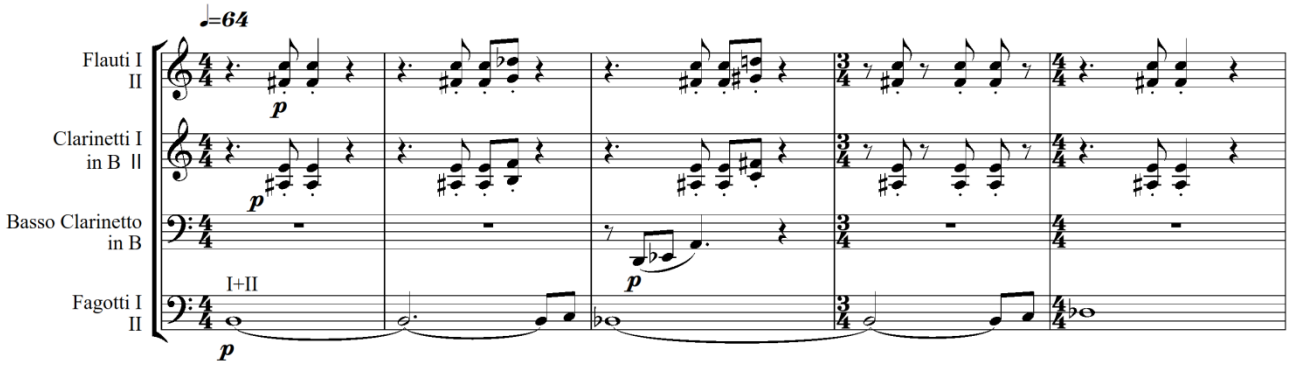
Conținuturile universului poetic stănescian oferă nenumărate prilejuri de gândire și contemplare asupra unor înalte dimensiuni filozofice – conștiința, evoluția personalității umane, a eului, traiectoriile destinului uman, iubirea ca mod de trăire și înțelegere a lumii etc. – iar poemul *Scurtă vorbire,* selectat din volumul *Măreția frigului* este una din cele mai elocvente mărturii în acest sens. Ca și în celelalte patru poeme, motivul central este cel al iubirii – cel puțin, poemul debutează cu o viziune declarativă totală asupra dragostei: „ – Vrei să trăiești numai pentru mine/ şi singur/ şi fără umbră, cum fără umbră este/ cifra unu?”, o abordare în care protagoniștii Eu și Tu sunt desființați prin contopirea totală, într-un unu fără umbră, fără drept de apel. Astfel, spațiul limitat al sinelui este depășit, devenind nemărginire, în contextele simfoniilor întregului, în condițiile redescoperirii sinelui în alte dimensiuni, aidoma mirării ingenue a copilului din noi care privește un copac, un animal, un cer. La Stănescu, Eul aspiră în sine întregul univers, lumea, fiind, în același timp, și Eu și Tu, și, prin aceasta, devenind liber, concentrând imensitatea și oferindu-i un alt conținut, un alt contur, un spirit congruent ființei sale. Iată de ce, discursul poetic dialogal nu poate avea decât un caracter de ecou reflexiv, și, mai ales, răspunsurile la întrebările puse nu pot fi așezate decât în spațiul afirmativ al lui *Da*, care, în acest poem, este un personaj ce poartă o discuție paradoxală cu Eul, exprimând o concordanță supremă cu acesta.

În viziunea noastră, poemul ales pentru partea a V-a a ciclului, produce o expresie extrem de sugestivă a universului poetic stănescian, ancorată în simbolismul de sorginte filozofică, specific creației sale, conținând simboluri speciale pentru ceea ce înțelegem prin conceptul de ființă-în-sine. În cartea sa *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, cercetătorul Corin Braga notează, referitor la acest text: „Aparent, poetul este ființa și Da este ecoul său în oglindă, dar, în realitate, Da este pozitivitatea absolută în timp ce poetul este cel care încearcă să o descrie, să o reflecteze. În sine însăși, entitatea aceasta “fără umbră” nu poate fi definită, înțelegând prin definire o relație de autocunoaștere, prin care obiectul devine propriul subiect. Ea nu poate spune că este cutare sau cutare lucru, ea pur și simplu este acel lucru” [citat din: 10, p. 196].

Astfel, pornind de la acest poem stănescian de o complexitate deosebită, ca și conținut semantic, am optat pentru dialogarea discursului muzical, după modelul versului, care în această parte capătă un caracter „teatralizat”, prin introducerea a doi soliști – mezzo-soprană și bariton – respectiv, vocea masculină este personajul Da, cea feminină – Eul.

Partea începe cu o Introducere calmă, și, totodată, alarmantă (stări induse de intervale de triton în orchestră) (Ex. 28).

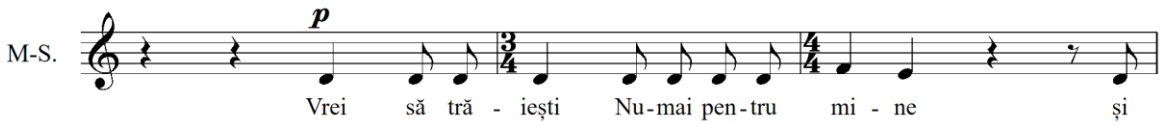
Ex.28



E de remarcat metrul iambic al ritmului cadențat al muzicii. Procedeul de proliferare ritmică caracterizat prin creșterea nucleului intonațional ritmic atât *ad initio*, cât și *post manifesto* evidențiază caracterul emfatic al narațiunii.

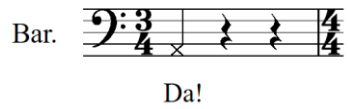
Ea/Eul întreabă (Ex. 29):

Ex.29



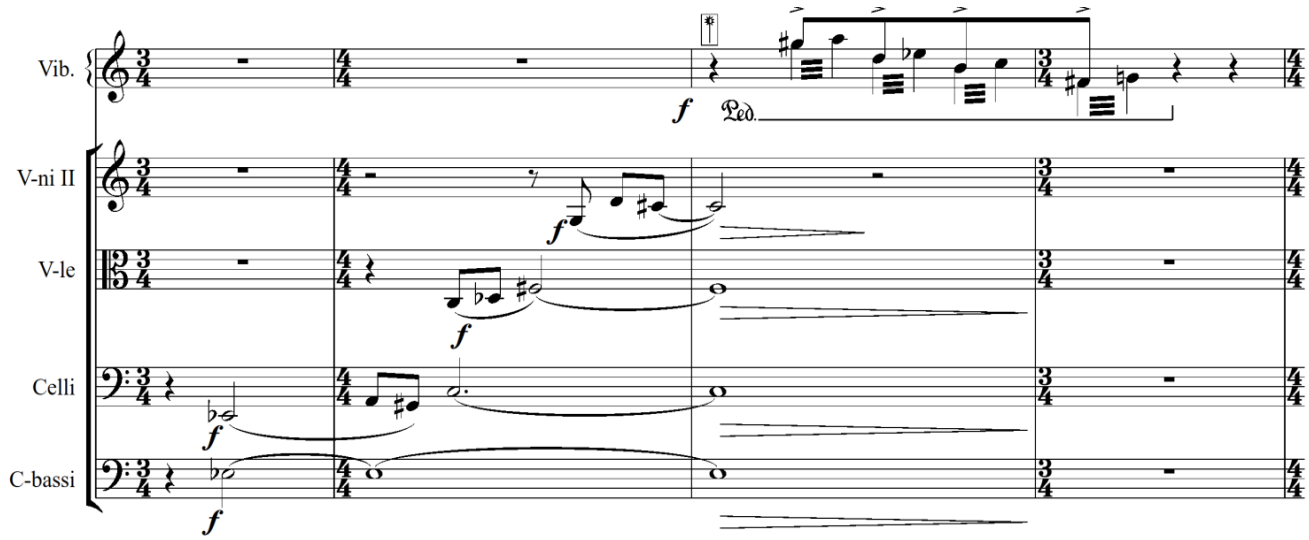
El/Da, cade de acord întru totul, fără a intra în detalii și fără a o contrazice (Ex. 30):

Ex.30



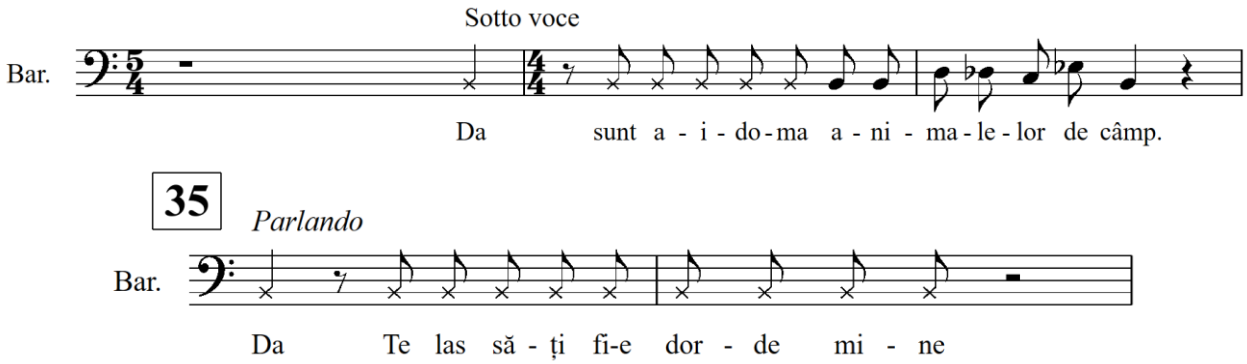
Răspunsurile afirmative se succedă cu „valurile” instrumentale, care exprimă întreaga procesualitate micro- și macro- cosmică – mișcările sinelui, ale Eului, în care încape întreaga imensitate a universului (Ex. 31).

Ex.31



Răspunsurile de fiecare dată apar într-o nouă expunere – *sotto voce*, *parlando*, etc. (Ex. 32):

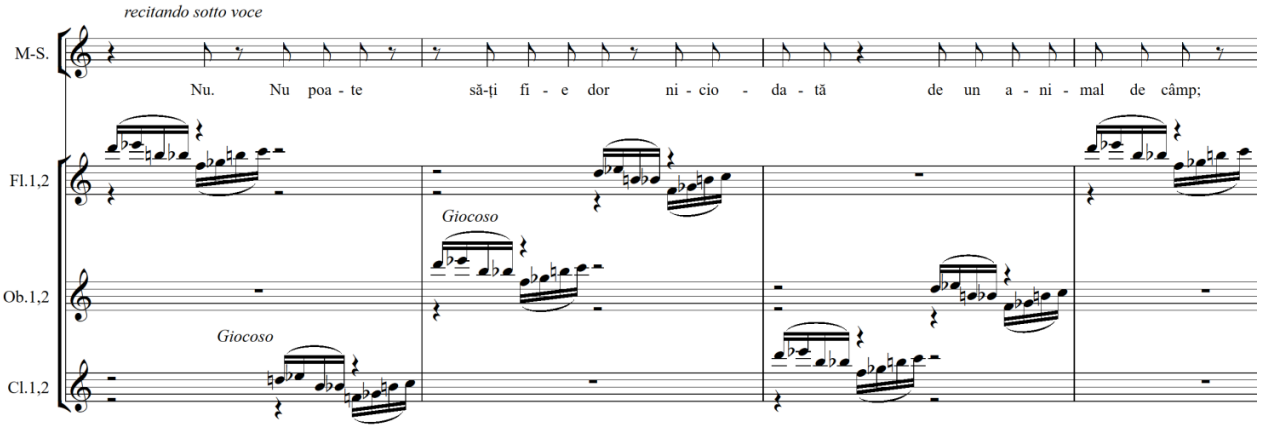
Ex.32



Un rol aparte îl are, în viziunea noastră, utilizarea unor diverse procedee de vocalizare – *sotto voce, recitando sotto voce*, prin care se accentuează intimitatea tainică a iubirii, a dedicației absolute. Începând cu m.49, mezzo-soprano va recita textul, păstrând desenul ritmic indicat în partitură, suprapus pe intonații din partea I-a, la instrumentele aerofone (Ex.33, m.49).

„Valurile" pasajelor având indicația *giocoso* exprimă bucuria Eului plin de energie. E de remarcat, că structura pasajelor este asemănătoare celei a pasajelor cu un caracter avântat din părțile precedente: secundele mici ce înrămează cvartele și cvartele mărite – fapt ce oferă, în rând cu alte procedee lexice și structurale, omogenitate întregului ciclu.

Ex.33

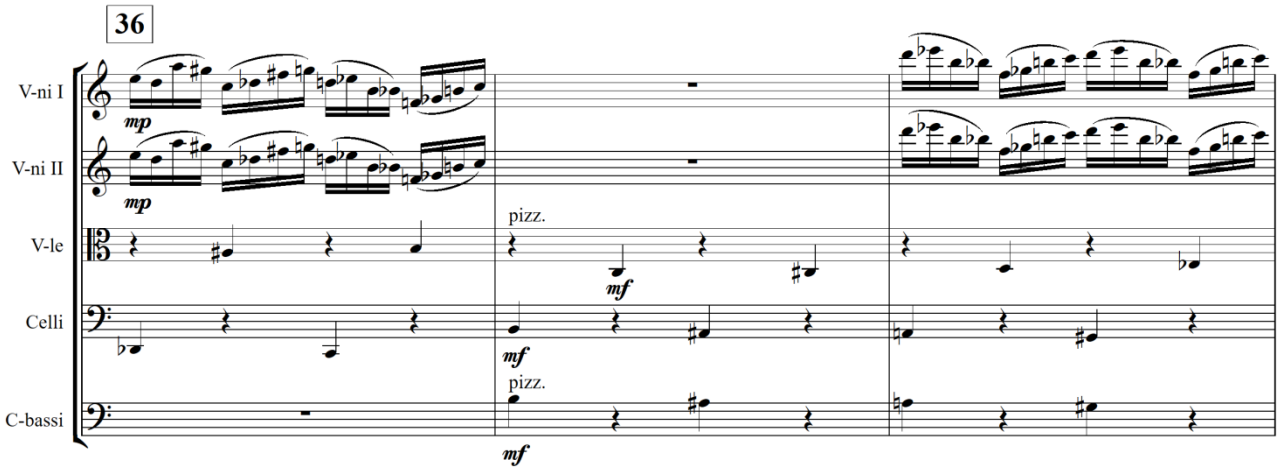


Intonațiile *giocoso* apar ulterior și în partida viorilor, pe mișcarea contrară a corzilor grave *pizzicato.* Contrapunerea acestor două straturi generează o cantitate de energie sporită (Ex. 34, cf.36):

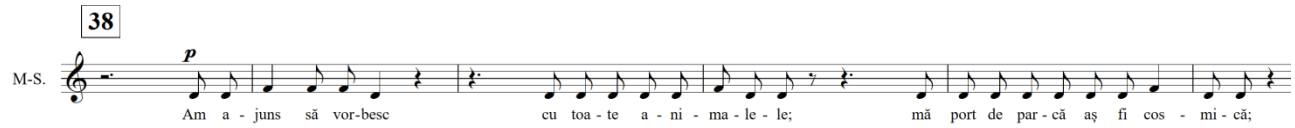
Formulele ritmico-intonaționale, „zigzagurile" liniilor contrapunctice ale orchestrei, sunt imaginile sonore ale „scurtei vorbiri" stănesciene, specifice poemului. Astfel, prin imitarea liniilor vocale, instrumentele orchestrei inițiază un *quasi* dialog cu orchestra *tutti* (Ex. 35, cf 38).

În mod deliberat, am plasat culminația părții – și a întregului ciclu – pe ultimul cuvânt al versului, răspunsul afirmativ final – *Da!* –, ce vine ca o afirmare a crezului poetic stănescian, care a pus mereu iubirea mai presus de orice sentiment omenesc (Ex. 36, cf.39).

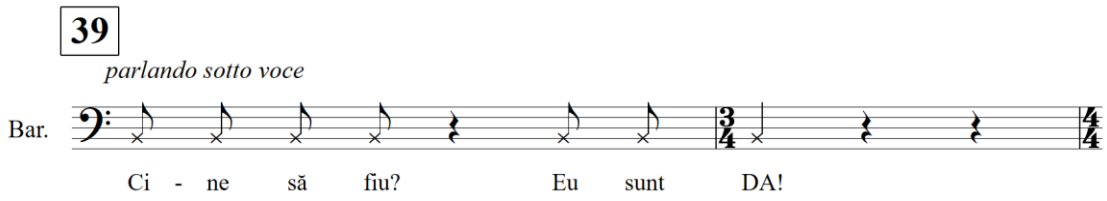
Ex.34



Ex.35



Ex.36



3.3. Concluzii la Capitolul 3

1. Interpretarea componistică muzicală a poemelor alese înglobează conținuturile universului poetic stănescian care se caracterizează prin înalte dimensiuni filozofice.

2. Pentru ciclul vocal-simfonic au fost selectate versurile care sintetizează principalele simboluri şi alegorii obsesive ale poeziei lui N. Stănescu.

3. Nuanțarea vocală a discursului muzical se datorează utilizării variantelor timbrale ale soliștilor precum și a varietăților de articulare a vocii (*sotto voce, parlando,* etc.).

4. Textura orchestrală a lucrării îmbină în mod organic scriitura tradițională precum dublări ale vocilor, imitații libere scurte, contrapunctarea vocilor, etc. și scriitura nouă, de natură sonoristică sau aleatorică.

5. Rolul orchestrei în ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu* nu se limitează la acompanierea soliștilor, la dialogarea simplă sau la ilustrația muzicală, autorul susținând idea că muzica poate dinamiza mesajul poetic al textului.

6. În calitate de imagini sonore ale „scurtei vorbiri” stănesciene, specifice poemelor sunt utilizate unele intonații-cheie, formule ritmico-intonaționale, dar și unele elemente de textură orchestrală.

7. În ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu* poezia stănesciană obține o multitudine de ipostaze, datorită soluțiilor muzicale propuse de autor.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Examinarea creației componistice contemporane în baza operei poeților români ne-a permis să identificăm principalele realizări muzicale obținute în cadrul diferitelor curente, genuri și stiluri, alături de succesele personale ale compozitorilor de pe ambele maluri ale Prutului. Lucrările în genuri vocale de cameră (lied pentru voce și pian, miniatură corală ș.a.) și vocal-simfonice (lieduri pentru voce și orchestră, cantate, simfonii, poeme ș.a.), au demonstrat atenția autorilor acordată sferelor ideatice și imagistice precum și a stărilor afective pe care le generează cuvântul poetic.
2. Studiul nostru a demonstrat valoarea polivalentă a poemelor lui N. Stănescu, în baza cărora au fost create un șir de lucrări muzicale ce se încadrează în diverse orientări stilistice, genuri și componențe interpretative, formând un „grup" distinct *stănescian* în perimetrul componisticii contemporane românești, care, însă, lipsește în creația compozitorilor autohtoni.
3. În teză au fost punctate trăsăturile esențiale ale stilisticii și limbajului poetic stănescian precum predispunerea semantică, identificarea sinelui în cuvântul și vice versa, discursul filosofic de ordin trialectic, conceptul metalingvistic, limbajul foarte încifrat în sensul lexic și semantic, etc. [42]; pentru fiecare parte a ciclului conceput în cadrul proiectului artistic fiind selectate poeme reprezentative pentru universul poetic stănescian, cu propriile conținuturi, alegorii și simboluri, fapt ce constituie o punte de plecare pentru noi abordări componistice ce ar avea ca suport opera sa poetică.
4. Analiza celor mai importante practici componistice de întruchipare a poeziei stănesciene în lucrări muzicale contemporane semnate de C. Țăranu și D. Voiculescu [39], P. Stoianov [38] și V. Spătărelu [41] ne-a permis să evidențiem și să caracterizăm momentele conceptuale, tematica, sferele imagistice, elementele de limbaj și alte instrumente de transpunere a versului poetic în muzică academică.
5. Abordarea poeziei postmoderniste din perspectivele sincretice ale mesajelor verbale, simbolice, semantice etc., ale poeziei românești a secolului XX a deschis noi perspective de dezvoltare în componistica națională contemporană, oferind posibilitatea utilizării, reactualizării și inventării unor noi tehnici componistice, în concordanță cu tendințele artelor audio-vizuale contemporane universale, materializate în ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu*.
6. Ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu* pe versurile lui N. Stănescu completează repertoriul în domeniul muzicii vocal-simfonice din Republica Moldova cu o tematică neabordată până în prezent.

7. Rezultatul proiectului științifico-artistic reprezintă apariția unui ciclu vocal-simfonic, care a fost înregistrat și depozitat în fondurile companiei Teleradio-Moldova, fapt ce reprezintă o completare a repertoriilor mediatice naționale cu o nouă lucrare componistică.

Recomandări:

1. Necesitatea promovării genului vocal-instrumental și vocal-simfonic în procesul didactic și în viața concertistică a Republicii Moldova, ce ar urmări un dublu scop: interpretarea unor lucrări de valoare din repertoriul componistic, semnate de compozitorii din Republica Moldova de-a lungul anilor, astăzi cvasi-necunoscut; susținerea și încurajarea apariției unor lucrări noi scrise în aceste genuri, în care compozitorii ar aborda poezia contemporană românească.
2. Inițierea unui proiect științifico-artistic instituțional – *Festival-conferință studențesc al muzicii noi* – în care ar fi implicați profesorii și studenții AMTAP și care ar integra creația componistică și cercetarea teoretică, în scopul promovării și susținerii artei tinerilor compozitori și interpreți.
3. Înființarea, în cadrul AMTAP, a unei formații instrumentale din profesori și studenți, cu componență flexibilă, care ar interpreta și promova un repertoriu ce ar include lucrările compozitorilor contemporani.
4. Instituirea în cadrul AMTAP, a unui curs didactic obligatoriu de notație contemporană, pentru interpreți (vocaliști și instrumentiști), în vederea instruirii lor în domeniul citirii partiturilor compozitorilor contemporani, a cunoașterii tehnicilor componistice contemporane și a abordărilor interpretative a materialului tematic contemporan etc. Totodată, una din sarcinile acestui curs s-ar referi la stimularea dezvoltării artei componistice autohtone contemporane și la interpretarea creațiilor noi pe scenele naționale și internaționale.
5. Difuzarea concertelor de muzică contemporană pe canalele naționale radio și TV, în scopul asigurării unei mai mari vizibilități a creației componistice naționale și internaționale contemporane, în contextul ascensiunii muzicii de consum, comerciale, care ar condiționa apariția unor noi idei, obiective, scopuri în domeniul artei contemporane, la toate nivelele.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Angi Șt. Conotații românești și europene ale ethosului moldovenesc în artă. Paradigma Glossă. În: Artes, 2007, vol.7, p. 11-16.
2. Angi Șt. Destăinuirea muzicală a mesajului Glossei de Eminescu. În: Divertismente. Eseuri, 2018, p. 26–53.
3. Angi Șt. Sensurile alegorice ale Ciclului de lied *Întoarceri la Blaga* de Viorel Munteanu. În: Divertismente. Eseuri, 2018, p. 53–72.
4. Apostu A. De vorbă cu Nicolae Brânduș În: Muzica, 2017, nr.8, p. 3-22. http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-8-2017-1-AApostu-De-vorba-cu-N-Brandus.pdf (vizitat 2.05.2020).
5. Apostu A. De vorbă cu Viorel Munteanu. În: Muzica, 2017, nr.1, p. 3–25.
6. Axionov V. Direcţii în evoluţia muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluenţa secolelor XX-XXI. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2011, nr. 1/2 (12/13), p. 10-17.
7. Axionov V. Realizarea folclorului vocal în creațiile simfonice. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău, 1993, p. 55–60.
8. Berezovicova T. Cântecul liric în creaţia lui Eugen Doga. În: Eugen Doga: compozitor, academician. Chișinău: Academia de Ştiințe a Moldovei, 2007, p. 24–43.
9. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova. (Secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015. 172 p.
10. Braga C. Nichita Stănescu. Orizontul imaginar. Ediţia a III-a. București: Tracus Arte, 2013. 366 p.
11. Brânduș N. Domnișoara Hus (Miss Hus, 1968). Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=PVfU4LSHpj0.
12. Buruian A. Genul de lied în creaţia compozitorului Gheorghe Dima. Teză de doctor în muzică, Chișinău, 2007. 153 p. https://edituramediamusica.ro/online/17%20Buruian%20Anastasia%20-%20Stilistica%20interpretarii%20GD.pdf (vizitat 24.05.2020).
13. Chelaru-Murăruș O. Nichita Stănescu – subiectivitatea lirică. București: Univers, 2000. 256 p.
14. Chiriac T. Disponibil online: http://wikiwand.com/ro/Tudor_Chiriac (vizitat 24.06.2020).

15. Chiriac T. Semantica muzicii. Principii fundamentale. Iași: Artes, 2014. 248 p. http://www.tudorchiriac.com/studii%2FSEMANTICA%20MUZICII%2FSEMANTICA%20MUZICII%20%20corectat%2017.04.2016.pdf (vizitat 1 mai 2020).
16. Ciobanu A. S. Vasile Spătărelu. Trei lieduri pe versuri de Nichita Stănescu (1978). În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu, 2016, p. 106–120.
17. Ciobanu Gh. Organizarea intonațională în concertul pentru vioară și orchestră *Momente* de Ghenadie Ciobanu. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2017, nr. 1 (30), p. 24-30.
18. Ciobanu-Suhomlin I. Conceptul muzical-dramaturgic și semantic al *Poemului elegiac* de Ghenadie Ciobanu. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.1, p. 41–51.
19. Ciobanu-Suhomlin I. Cu privire la tratarea sursei poetice în ciclul vocal-simfonic pentru bariton și orchestră *Apres une lecture* de Ghenadie Ciobanu În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2016, nr.1, p. 8–15.
20. Ciobanu-Suhomlin I. Tratarea muzicală a sursei poetici în *Poem Rap* din ciclul vocal-simfonic pentru bariton și orchestră *Apres une lecture* de Gh. Ciobanu. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2017, nr.1(30), p. 44–51.
21. Cocearova G. Cântec. În: Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie în 2 volume. 1985, Vol. 1, p. 357–358.
22. Cojocaru D. Cornel Țăranu și obsesia variației În: Muzica, 1995, nr.1, p. 4–22.
23. Constantinescu P. Lieduri și madrigaluri. Concert aniversar centenar. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=mDo_LgZHEik. (vizitat 25.09.2020).
24. Cosma V. Cornel Țăranu. În: Muzicieni din România. Lexicon, Vol. 9. București: Editura Muzicală, 2006. 328 p. http://www.ucmr.org.ro/listMembri.asp?CodP=167&TipPag=toti (vizitat 21.11.2020).
25. Cosma V. Muzicieni din România: lexicon bio-bibliografic. 11 vol. București: Editura Muzicală, 1989.
26. Cosma V. Poezia eminesciană, hrană spirituală esențială a muzicii românești. Prefață. În: Sărac Gh. Miniaturi vocale pe versuri eminesciene. Romanțe și lieduri. Onesti: Magic Print, 2015, p. 9–18.
27. Cozmei M. Referatele Comisiei de doctorat. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași: Artes, 2016, p. 80–81.
28. Cristescu C. Dan Voiculescu, invitatul duminical al Ilincăi Dumitrescu. Cronică muzicală on-line. http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/ConstantaCristescu17.htm (vizitat 23.07.2020).

29. Dimensiuni poetice. Creatorul și opera sa – Nichita Stănescu. Interviu realizat in 1982 de Alexandru Stark. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=1RNWKr1-Zq0 (vizitat 10.08.2020).
30. Dimensiuni poetice. Nichita Stănescu, într-un interviu realizat de Adam Puslojić. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=fXbYx8ir8p0 (vizitat 14.08.2020).
31. Dimoftache V. Sigismund Toduță – Evocare. În: Muzica, 2010, nr.3, p. 136–146.
32. Doboș M. Ștefan Augustin Doinaș despre lirica lui Nichita Stănescu: o lectură „trialectică". În: Limba română, 2013, nr. 7-8(218), p. 64-69. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Stefan%20Aug_Doinas%20despre%20lirica%20lui%20Nichita%20Stanescu.pdf (vizitat la 9.09.2020).
33. Doinaş Șt. Măștile adevărului poetic. București: Editura Românească, 1992. 340 p.
34. Duțică Gh. *Ars Choralis* sau despre *Poeticile* lui Vasile Spătărelu. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași, 2016, p. 212–231.
35. Duțică Gh. Metaforele în sunet ale lui Viorel Munteanu. Întoarceri la Blaga. Șapte poeme pentru soprană, flaut, oboi, fagot și pian În: Rezonanțe: retrospecții Viorel Munteanu. Iași: Junimea, 2019, Vol. I, p. 223-241.
36. Firca Gh. Liedurile pe versuri de Mihai Eminescu ale lui Tudor Ciortea. În: Muzica, 1992, nr.3, p. 4–15.
37. Gagim I. Fenomenul muzical Gheorghe Mustea. Chișinău: Știința, 2015. 256 p.
38. Gamurari P. *Noduri şi semne* – o abordare conceptuală a poeziei stănesciene în creația compozitorului Petru Stoianov. În: Revista de Ştiinţe Socioumane, 2020, nr.3(46), p.55-62. Disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/55-62_9.pdf (vizitat 20.03.2021).
39. Gamurari P. Lirica stănesciană în creația compozitorilor Cornel Țăranu și Dan Voiculescu. În: Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, nr. 2(37). p. 99-104. Disponibil online: http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/160871571713.gamurari.liricastanesciana.pdf (vizitat 12.01.2021).
40. Gamurari P. Metodele moderne de predare a obiectelor muzicale teoretice. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, nr. 1(36). p. 51-55.
41. Gamurari P. *Sensul iubirii* în lirica vocală și corală a lui Vasile Spătărelu pe versuri de Nichita Stănescu. În: Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 1(38), p. 98-101.
42. Gamurari P. Stilistica și limbajul poetic stănescian ca sursă de inspirație în muzica contemporană românească de factură academică. În: AKADEMOS, 2020, nr.3(58), p. 151-155. Disponibil online:

https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Akademos%203_2020_p151-155.pdf (vizitat 12.01.2021).

43. Gamurari P. Textul muzical în secolele XX-XXI: aspecte semantice. În: Intertext, 2020, Nr. 3-4(55-56), p. 87-92. Disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/87-92_16.pdf (vizitat 12.01.2021).
44. Garaz O. De vorbă cu compozitorul Cornel Țăranu. „Câteodată e bine să fim un pic ironici". În: Muzica, 1998, nr.2, p. 90–97.
45. Garaz O. De vorbă cu compozitorul Dan Voiculescu. În: Tribuna, 1999, nr.11–12, p. 74-76.
46. Georgescu O. Compozitoarea Felicia Donceanu, la ceas aniversar, 85 de ani. Disponibil online: https://www.sensosanatate.ro/Eveniment-7333/compozitoarea-felicia-donceanu-la-ceas-aniversar-85-de-ani/ (vizitat 23.06.2020).
47. Ghilaș V. Transpuneri muzicale ale liricii eminesciene. În: Didactica Pro..., 2020, nr.4(4), p. 73-74.
48. Iacob H. Aspecte stilistice în creația vocală, corală şi vocal-simfonică a lui S. Toduță. Cluj: MediaMusica, 2002. 219 p.
49. Jora M. Lieduri în interpretarea Mirelei Zafiri. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=1Q2vHPRbAf0&list=PLJXLx9a5Rt0oNRHEaojDIrbtHyHWm8vIw (vizitat 25.08.2020).
50. Kozak M. Intertextul eminescian. Perspective (post)moderne. În: Limba română, 2007, anul XVII, nr. 1-3, p. 85-87.
51. Lefter I. B. Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale. Pitești: Paralela 45, 2000. 333 p.
52. Maeștrii. Felicia Donceanu. Realizator - Beatrice Lupu. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=LXyHI4Vc0Rs (vizitat 5.03.2020).
53. Manolescu N. Despre poezie. București: Cartea Românească, 1987. 246 p.
54. Manolescu N. Nichita Stănescu. În: Contemporanul, 1970, nr. 40, p. 3.
55. Melnic V. Compozitorul român Viorel Munteanu: schiță de portret. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2009, nr.1/2 (8/9), p. 33–39.
56. Mihuț A. Contribuții la istoria liedului romanesc. Cluj: Casa Cărții de Știință, 2006. 319 p.
57. Mironenco E. Poemul lui Mihai Eminescu „Luceafărul" în creaţia componistică. Mihai Eminescu – cuget naţional (1850–1889): materialele simpozionului ştiinţific consacrat aniversării a 150-a de la naştere. Chişinău, 2000. p. 16–19.
58. Munteanu G. Elemente ludice în creația corală a compozitorului Dan Voiculescu. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr.1, p. 46–47.

59. Munteanu V. Consonanțe. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași: Artes, 2016, p. 304–305.
60. Nicolescu B. Noi, particula şi lumea. București: Junimea, 2007. 420 p.
61. Niculescu Șt. Creația de cântece a lui Mihail Jora. În: Studii și cercetări de istoria artei, t. 10, vol. 2. București, 1963.
62. Nikitcenko V. Creaţia cameral-vocală a compozitorilor din Republica Moldova pe versurile poeţilor ruşi. Autoreferat al tezei de doctor în studiul artelor şi culturologie (653.01). ─ Chişinău : [s. n.] , 2014. 30 p.
63. Olteanu T. Istoria muzicii românești. Disponibil online: https://edituramediamusica.ro/online/ISTORIA%20MUZICII%20MODUL%20VI.pdf (vizitat 2.05.2020).
64. Oprea N. Poezia „Neobișnuitului firesc". În: Timpul lecturii. Cluj-Napoca: Dacia, 2002. 366 p.
65. Oprescu F. Noul expresionism blagian. În: Documentation Centre for Central and Eastern European literature, 2013.
Disponibil online: https://www.univie.ac.at/doml/drupal/content/noul-expresionism-blagian (vizitat 23.09.2020).
66. Pascu C. Cornel Țăranu la ceas aniversar. Metafora între poetic și muzical. Disponibil online: https://www.academia.edu/30214747/Cornel_%C5%A2%C4%83ranu_la_ceas_aniversar_Metafora_%C3%AEntre_poetic_%C5%9Fi_muzical (vizitat 3.04.2020).
67. Petecel Teodoru D. Proporție, măsură, armonie, în Concertul Orchestrei de Cameră Radio. În: Actualitatea muzicală, 2017, nr.6, p. 18-19.
http://www.ucmr.org.ro/Texte/AM-2017-06.pdf (vizitat 3.09.2020)
68. Popović V. Poesis și Mathesis în poezia lui Ion Barbu. Teză de doctor. Novi Sad, 2011. Disponibil online: https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Teza_de_doctorat_Poesis_si_Mathesis.pdf (vizitat 23.09.2020).
69. Programa concertului din cadrul Festivalului International Zilele Muzicii Noi din 08.06.2014 la Sala cu Orgă. Interpret: Vitalie Cebotari (voce bariton) și Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova, Chișinău, 2014.
70. Pușcaș P. Studiu introductiv. În: Viorel Munteanu. Poemele luminii. Partitură și CD, 2012, p. 3-10.
71. Rachieru A. D. Nichita Stănescu, o „existență poetică". În: Limba română, 2019, nr.1, p. 185-196.

72. Radu-Țaga C. „Prețioasele ridicole” – sărbătoare a spiritului comic. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași, 2016, p. 121–155.
73. Rău P. Descântecul în poezia lui Ion Barbu (23/3/2008). În: Acum: [ediție electronică]. Disponibil online: https://acum.tv/articol/7688/ (vizitat 22.07.2020).
74. Rojnoveanu A. Liedul enescian „premarotian” în contextul creației vocale de cameră românești. În: Anuar ştiinţific : muzică, teatru, arte plastice, 2005, p. 78–84.
75. Roman D. Expresie poetică şi limbaj muzical în creaţia lui Sigismund Toduță impulsionată de scrierile lui Lucian Blaga. În: Almanah Euterpe – Art Reflections. Revistă de artă online, 2013. Disponibil online: http://almanah-euterpe.blogspot.com/2013/02/expresie-poetica-si-limbaj-muzical-in.html (vizitat 20.08.2020).
76. Roșca T. Nichita Stănescu între poezie și exegeză. În: Revista de lingvistică și știință literară, 2009, nr. 5–6, p. 13–18. http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A25959/pdf (vizitat 6.09.2020)
77. Rotaru P. Muzica instrumentală şi vocală de cameră din Moldova. Chișinău: [Business-Elita], 2007. 104 p.
78. Sârbu C. Felicia Donceanu. Creația vocal-camerală. Schiță monografică. În: Muzica, 1992, nr. 1, p. 59–82.
79. Sârbu-Leahu, Anca-Mihaela. Vasile Spătărelu, compozitor de tendință neo-clasică și fondator al clasei de compoziție ieșene. Crâmpeie ale unui destin creator. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași, 2016, p. 292–298.
80. Simion E. Prefață. În: Nichita Stănescu, Opere I. Versuri, București: Editura Univers enciclopedic, 2002. 1647 p.
81. Spătărelu, Vasile. *Către...* Miniatură corală. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=CUvP2ACLdt0 (vizitat 8.08.2020).
82. Stănescu N. 11 Elegii. București: Tracus Arte, 2013. 70 p.
83. Stănescu N. Ordinea cuvintelor, Vol.1. București: Editura Cartea Românească, 1983. 432 p.
84. Stoianov C. Petru Stoianov: noduri și semne posibile structuri pe scara unui model modal. În: Studii de știință și cultură, 2008, nr.3(14), p. 51-58.
85. Stoianov C., Stoianov P. Istoria muzicii românești. București: Editura Fundației România de mâine, 2005. 152 p.
86. Stoianov P. Anatol Vieru – omagiul discipolului. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2009, Nr.1–2(8–9), p. 30-33.
87. Stoianov P. *Noduri și Semne.* Posibile structuri pe scara unui model modal. București: Editura Muzicală, 2004. 183 p.

88. Toduță S. Lucian Blaga cântat de compozitorii clujeni. În: Tribuna, 1987, nr.7, p. 1.
89. Tuchilă C. Lieduri pe versuri de Eminescu. https://costintuchila.wordpress.com/tag/lieduri-pe-versuri-de-eminescu/ (vizitat 30.05.2020).
90. Tuchilă C. Sensuri orfice. În: Luceafărul, 1983, nr.50 (1128), p. 2. https://costintuchila.wordpress.com/2009/01/04/sensuri-orfice/
91. Țăranu C. Coperta CD-ului Remembering Nichita, 2006.
92. Țăranu C. Orfeu (Orphee) in memoriam Nichita. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=n779lJAvcF8 (vizitat 14.10.2020).
93. Voiculescu D. Trei lieduri pe versurile lui Nichita Stănescu. nr.2, Muzica. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=IIifaXWJeqw (vizitat 9.08.2020).
94. Zafiri M. Dan Voiculescu – ultimul interviu. În: Revista online: No.14 plus minus, 2010. Disponibil online: https://no14plusminus.wordpress.com/tag/interviu-dan-voiculescu/ (vizitat la 20.08.2020).

În limba engleză:

95. Crist B. The art of setting words to music. New York: Carl Fischer, 1944. 95 p.
96. Oliphant E. H. C. Poetry and the Composer. The Musical Quarterly, 1922 Vol. 8, No. 2, p. 227-241. https://www.jstor.org/stable/738233?seq=1#metadata_info_tab_contents (vizitat 9.08.2020)
97. The New Grove dictionary of music and musicians. 29 Volumes, 2nd Edition. London: Oxford University Press, 2002.

În limba rusă:

98. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва: Музыка, 1971. 376 с.
99. Астрова Л. О произношении в пении. В: Профессиональная подготовка студента-вокалиста: Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных, 1990, Вып. 115, с. 138 -153.
100. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия. В: Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009, Вып. 6, с. 93-99.
101. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч.1: Ритмика. Москва: Музыка, 1972. 152 с.
102. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч.2: Интонация; Ч.3: Композиция. Москва: Музыка, 1978. 368 с.
103. Вдовина Е. Молдавский советский романс. Кишинев: 1982. 183 с.

104. Коловский О. (ред.). Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
105. Никитченко В. Камерно-вокальное творчество композиторов Республики Молдова на стихи русских поэтов. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии. Кишинев, 2014. 183 с.
106. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. Русская музыка на рубеже XX века. Ленинград: Музыка, 1966. 110 с.
107. Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова. Вып.2. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008, 256 с.
108. Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. Вып.1. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Москва: Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 2002, 358 с.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, Pavel Gamurari, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări şi realizări ştiinţifice. Conştientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecinţele în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Pavel Gamurari

Semnătura

Data

CV-UL AUTORULUI

Date de contact:
2024 Chișinău, str. Florării, 4, ap.166
Tel: 022846516, 068682860
e-mail: paulgamurari86@gmail.com

Nume, prenume: Gamurari Pavel
Data şi locul naşterii: 13 martie 1986, or. Chișinău
Cetăţenia: Republica Moldova

Studii: *Superioare*

- 2003-2007 – Colegiul de muzică „Ștefan Neaga”, Diplomă specialitatea Teoria Muzicii, calificarea profesor obiecte muzical-teoretice.
- 2009-2013 – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Diplomă, specialitatea Compoziție, calificarea compozitor, pedagog discipline muzical-teoretice.
- 2013-2015 – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Master, specialitatea Compoziție.

Doctorat – Academia de muzică, Teatru și Arte Plastice, 2016-2020, specialitatea 635.01 – Muzicologie (creație).

Activitatea profesională:
2007-2009 – Școala de Arte ”Alexei Stârcea”, profesor obiecte muzical-teoretice.
2012 până în prezent – lector universitar la Departamentul Muzicologie, Compoziție și Jazz, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.
2014-2016 – Orchestra Simfonică Națională a Companiei Publice Teleradio-Moldova, copist.
2016 până în prezent – Director executiv și Co-director artistic al Festivalului Internațional de Muzică Contemporană ”Zilele Muzicii Noi”.
2016 până în prezent – Președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova
2019 până în prezent – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea Arta Muzicală, prodecan activitate științifică și de creație.

Premii și distincții:
2012 – Titlu *Cel mai bun student al Academiei de muzică, Teatru şi Arte Plastice*.
2013 – Premiul 1 la Concursul Internațional de compoziție - Alexandru Zirra (Iași, Romania), pentru lucrarea *Divertisment* pentru violă, violoncel și pian.
2014 – Premiul 3 la Concursul Internațional de muzică - Renaissance (Gyumri, Armenia), pentru lucrarea *Diptic simfonic.*
2015 – Premiul Concursului Național al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova,

pentru lucrarea *Archaika. Muzica in D.*
2015 - Titlu *Cel mai bun student al Academiei de muzică, Teatru și Arte Plastice*.
2016 – Premiul Național pentru Tineret în domeniul Culturii.
2016 - Premiul Concursului Național al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, pentru lucrarea simfonică *Tablouri postbelice.*
2018 - Premiul Concursului Național al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, pentru lucrarea simfonică *Eterosaxofonia.*

Cunoașterea limbilor:
Română, rusă, engleză – fluent, greacă – mediu.

Participări la Festivaluri Internaționale de muzică contemporană, concerte, concursuri în Republica Moldova, România, Rusia, Belarus, Italia, Spania, Canada, Armenia etc.

Activități în comisii și jurii:
2016, 2017, 2018 - Eurovision Moldova, National Final Selection.
2017, 2018 – Concursul tinerilor interpreți. Președintele Comisiei de jurizare.
2016, 2018 – Concursul Național al tinerilor interpreți, Președintele Comisiei de jurizare.
2015, 2018 – Concursul Național de teoria muzicii ”Loghin Turcanu”. Președintele juriului
2016, 2017, 2019 – Concursul Internațional al tinerilor interpreți ”Zlata Tcaci”, Secțiunea Pian. Membru juriului.
2018 Februarie – Concursul Internațional de romanță ”Crizantema de argint”, Chișinău. Membru juriului.
2018 Aprilie – Concursul de pian ”Clapele fermecate”. Membru juriului.

Concerte:
2017, aprilie – Concertul „Primăvara moldovenească”, interpretarea lucrării simfonice „Tablouri postbelice”, orchestra simfonică a Colegiului de muzică din or. Molodecino, dirijor – Grigorii Soroka. Molodecino, Belarus.
2017, iunie – Festivalul internațional de muzică contemporană ”Zilele Muzicii Noi”, ediția 26, interpretarea lucrării „Eterosaxofonia”, orchestra simfonică a Companiei ”Teleradio-Moldova”, dirijor – Oleg Palymski. Chișinău, Moldova.
2018, aprilie – Concertul Ansamblului de muzică contemporană ”MolOt”, interpretarea trio-ului „Archaika”. Sankt-Petersburg, Rusia.
2018, octombrie – Concertul cvartetului din Moldova în cadrul Festivalului de muzică contemporană la Bacău, interpretarea trio-ului „Archika”. Bacău, România.
2020, octombrie – Festivalul internațional de muzică contemporană ”Zilele Muzicii Noi”, ediția 29, interpretarea trio-ului „Archaika”. Chișinău, Moldova.