

**POPASURI PSIHOLOGICE  
PE PARCURSUL UNEI DRAMATURGII ARTISTICE**

**Ion GAGIM,**  
prof. univ., dr., hab.,  
Universitatea de Stat „Alecu Russo”  
din Bălți, Republica Moldova

***Abstract:** The object of the present study is the psychological plan of an artistic discourse. The choral work Farewell by Vlad Mircos, on famous lyrics of Pastel by George Bacovia is namely analyzed.*

*The subject under discussion is the musical transfiguration phenomenon of the poetic text from the perspective of psychological weight of the artistic message on the emotional dramaturgy line of the creation in question.*

*The proposed analysis confirms once again that arts and psychology are not only two complementary disciplines, but they also are areas-sisters. A creation of arts, especially, like music and literature where the artistic content has a dynamic and procesual (movement in time) character, is presented, at the same time, as a clear psychological discourse. However the nature of music (including poetry, through its movement-rhythmicity etc.) and the nature of human psychic functioning (mental processes) are based on the same principles. For this reason, audible arts (music and poetry), built under the cosmic laws of harmony, order, balance, perfection, rhythmicity and so on, becomes one of the most efficient means in terms of its application in solving various problems related to the discord, the mental disintegration, contributing substantially to the Ego harmonization and to its centering on the spiritual health axis.*

*Printre arte, muzica are ultimul cuvânt*

Heinrich Heine

Interesul pentru relația dintre poezie și muzică (și invers) este unul vechi, care, probabil, nu va dispărea niciodată. Lucru deloc întâmplător. Or, asemănările și deosebirile dintre aceste două arte pot fi studiate la nesfârșit, pentru că în fiecare caz al colaborării lor – în creații artistice concrete – acestea se manifestă în forme și aspecte dintre cele mai diferite. Care este, totuși, elementul care face ca ele se devină „arte-surori”, după cum se afirmă deseori? Acest element nu este unul de ordin secundar, ci este chiar elementul cu caracter „genetic” pentru ambele arte. Și acesta este sunetul. De aici, întregul șir de elemente comune constructive de limbaj, dar și de factori de interpretare (de lectură în cazul poeziei și de sonorizare în cazul muzicii): metrica; ritmica; intonația; tempoul; temporalitatea (mișcarea în timp); sintaxa (cuvânt - motiv, propoziție - propoziție, frază - perioadă); cezurile – semnele de punctuație: punctul sau răspunsul-rezolvarea – tonica, virgula – cezurile dintre frazele / propozițiile muzicale, semnul întrebării – dominantă, semnul exclamării – tonica pe nuanța „forte”, trei puncte – rezolvarea tonicii în treapta a VI-a etc); forma (povestire - miniatură, romanță – romanță, poem - sonată, roman - simfonie)... Șirul de asemănări poate fi continuat cu ușurință.

Cu tot gradul de rudenie, însă, aceste două arte sunt, totuși, *două*. Am putea construi, la fel, un șir de factori care le deosebesc, unul dintre cei aparenti fiind, probabil, factorul semantic: poezia, sub aspect de „conținut” („sens”, „mesaj”, „imagine artistică”), este mai „exactă” în exprimare (datorită concreteții cuvântului), iar muzica este mai „abstractă” (sunetul muzical nu exprimă lucruri concrete).

Dar care este „răscrucea” care „desparte” aceste două arte, născute dintr-un singur nucleu, dar care în evoluția lor și-au construit fiecare calea sa?

Elementul „disociativ” aici este tocmai însușirea definitorie a sunetului muzical (care îl face distinct de alte genuri de sunete, nemuzicale) – *înălțimea* lui exactă (exprimată, fizicește, în herzi). Pentru că celelalte trei caracteristici ale sunetului muzical (din patru total) – *durata*, *intensitatea* și *timbrul* – sunt proprii inclusiv sunetului din care își construiește materia poezia (literatura). Anume înălțimea sunetului dă naștere unui șir de elemente ale limbajului muzical care conferă acestei arte caracteristici definitorii și care o plasează pe o altă treaptă – ca putere de expresivitate - în raport cu alte arte și care îi conferă dreptul de „a spune ultimul cuvânt”, conform afirmației lui Heinrich Heine.<sup>12</sup>

Diferența dintre forța de acțiune psihologică asupra receptorului a acestor două arte este determinată, în mare măsură, de diferența dintre formele componente esențiale atât a limbajului poetic, cât și a celui muzical -

---

<sup>12</sup> „Prin muzică poți converti omul spre orice eroare sau spre orice adevăr: cui i-ar reuși să combată tonul?”, zice în aceeași cheie Fr. Nietzsche. (Nietzsche Friedrich. *La gaya scienza*. În: Ницше. Сочинение в двух томах, Москва, 1990, том I, c. 15).

intonația.<sup>13</sup> Esența (și natura) intonației muzicale ține în măsură esențială tocmai de elementul care creează distincția dintre limbajul muzical și cel poetic – înălțimea exactă a sunetului. Dacă în limbajul verbal intonația, cu toată importanța ei, se află, totuși, pe planul secund în raport cu semnificația propriu-zisă a cuvântului, atunci în muzică intonația este muzica însăși. Conținutul muzicii nu poate fi decât unul intonațional, or muzica este artă intonațională prin definiție. Iar intonația muzicală se construiește în baza raporturilor dintre sunetele sale. O melodie, după cum se știe, nu este o succesiune mecanică de tonuri, dar este o *linie energetică* construită din relațiile de diferit gen dintre sunete (relații de înălțime, de durată, de intensitate ș.a.), sunetele aflându-se în raport de „conjugare” între ele. Această „conjugare” creează acea forță dinamico-tensională care cucerește auzul și sufletul ascultătorului.

Bineînțeles, un alt factor care sporește forța de acțiune a limbajului muzical în raport cu cel verbal este factorul ritmic, care în muzică iarăși comportă caracteristici specifice, determinate de duratele exacte ale sunetului și exprimate în unitățile respective de măsură: doimi, pătrimi, optimi etc. Divizarea unităților ritmice muzicale de la durata cea mai lungă, nota întreagă, până la cea mai scurtă, șazecipătrimea, permite construirea de formule și mișcări ritmice dintre cele mai diverse, ele purtând în sine și încărcăturile afective respective (or se cunoaște faptul că ritmul are o acțiune psihologică foarte puternică). În limbajul poetic componenta ritmică – foarte importantă și ea, după cum se știe - nu presupune unități măsurabile și nici nu este atât de variată ca în muzică. Pe lângă aceasta, ritmul în muzică este un ritm real, fizic-afectiv și nu unul „virtual” sau „ascuns” ca în alte arte.

Printre alți factori care duc la diferențierea limbajului muzical de cel verbal (cu toată apartenența lor la aceeași „sursă genetică”, sunetul) menționăm faptul că limbajul verbal este unidimensional, el producându-se liniar, doar pe direcție orizontală. Muzica, însă, cuprinde și își construiește mesajul atât pe orizontală (melodia), cât și pe verticală (armonia). Pe lângă aceasta, însăși dimensiunea orizontală a limbajului muzical poate fi stratificată prin desfășurarea concomitentă a mai multor linii, obținând discursul polifonic. Or în limbajul verbal discuția polifonică duce la cacofonie, nu la armonie.

Pe lângă acestea, în cazul muzicii se produc procese de ordin psihic de altă natură decât în cazul poeziei.<sup>14</sup>

În calitate de „studiu de caz” pentru examinarea relației „muzică-poezie” prezentăm creația pentru cor mixt a compozitorului Vlad Mircos cu titlul *Adio*, scrisă pe versurile *Pastelului* de George Bacovia.

---

<sup>13</sup> Marina Tsvetaeva susținea că intonația este „cuvântul” principal al limbajului. („Главные слова – интонации”).

<sup>14</sup> A se vedea, de exemplu: Ion Gagim. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași, Editura Timpul. 2003.

Vom încerca să pătrundem, mai întâi, în mesajul textului poetic, după care vom proceda la fel cu muzica piesei, ca, în rezultat, să urmărim metamorfozele de ordin dramaturgic-psihologic care s-au produs prin îmbrăcarea discursului poetic în „haina” discursului muzical. Or, anume acest lucru se întâmplă, în fond, atunci când un compozitor își propune „să pună pe muzică” un text poetic. Muzica, în cazul dat, transfigurează<sup>15</sup> poezia, compozitorul creând, prin aceasta, o nouă realitate artistică.

#### PASTEL

George Bacovia

- *Adio, pică frunza  
alintă*

*Și s-a pornit iubita,*

- *Mai stai și mă*

*Și-i galbenă ca tine -,  
cea mică,*

*Și s-a pierdut în zare -*

*Cu mâna ta*

*Adio, nu mai plânge,  
ce-i toamnă*

*Iar eu, în golul toamnei*

*Și spune-mi de*

*Și uită-mă pe mine.  
pică...*

*Strigam în disperare*

*Și frunza de ce*

DEX-ul definește pastelul ca „specie a poeziei lirice în care se descrie un peisaj”.<sup>16</sup> În Wikipedia întâlnim o descriere mai largă a noțiunii: „Pastelul este o creație lirică descriptivă (...) care, prin intermediul unui peisaj, transmite sentimentele eu-lui liric. (...) Într-un pastel dominante sunt imaginile artistice, realizate prin figuri de stil, organizate într-o descriere tip tablou. Aceasta poate avea ca temă un anotimp, un colț de natură, un moment al zilei, un aspect din viața micilor viețuitoare etc. (...) Termenul a ajuns să desemneze o poezie cu conținut liric, în care se zugrăvește un tablou din natură. (...)”.<sup>17</sup>

Așadar, George Bacovia, trebuie să înțelegem, ar fi trebuit să-și propună – conform legilor genului – „descrierea unui peisaj”, „al unui anotimp”, „zugrăvirea unui tablou din natură”, totodată, „transmiterea sentimentelor eu-lui liric”.

După cum vedem din text, poetul în cea mai mică măsură respectă prima parte a definiției, căci în afară de expresiile *pică frunza; galbenă; în golul toamnei; de ce-i toamnă* nu întâlnim nimic din ceea ce s-ar numi „creionarea

---

<sup>15</sup> *A transfigura* – a schimba înfățișarea, expresia feței, forma, conținutul, caracterul, natura, starea de spirit. (*Noul dicționar universal al limbii române*, ediția a doua / Ioan Oprea et.al. București: Litera Internațional, 2006, p. 1520). În rezultatul transfigurării are loc „crearea unei noi realități”, în cazul nostru – a unei noi realități artistice, ceea ce și se întâmplă în situația creațiilor muzicale cu text literar.

<sup>16</sup> *Noul dicționar universal al limbii române*, ediția a doua. București, Editura Litera Internațional, 2006, p. 985.

<sup>17</sup> Wikipedia (Pastel).

unui tablou al naturii având în prim-plan elemente ale naturii pe care la descrie” sau creionarea unor „imagini artistice, realizate prin figuri de stil, organizate într-o descriere tip tablou”.<sup>18</sup> Interesul poetului este îndreptat, în fond, spre cealaltă parte a caracteristicii genului: „exprimarea sentimentelor eu-lui liric”. Lucrul acesta se produce odată cu primul cuvânt al poeziei, *adio*, ca apoi să fie „confirmat” prin procedeul personificării imaginii artistice: frunza care pică e *galbenă ca tine*. În calitate de figuri de stil proprii genului și pe care le aplică Bacovia sunt personificarea, metafora, comparația, repetiția ș.a. Cu toate că pastelul în discuție diferă de pastelurile lui Alecsandri, să zicem, care ar părea că respectă mai „fidel” trăsăturile esențiale ale genului, Bacovia, prin elementele utilizate, a avut tot „dreptul” să-și întituleze creația în cauză anume așa.

Dar în cazul pastelului în discuție autorul nu apelează la personificare doar ca la unul din procedeele artistice, dar o ia drept element definitoriu pentru a-și traduce în fapt ideea-cheie: descrierea momentului despărțirii, pentru totdeauna, între doi (foști) iubiți. Ca fundal „conceptual” este luat ”chipul” toamnei – tristul anotimp-arhetip al despărțirilor, ilustrat printr-un „caz concret” – despărțirea frunzei de ram și a ramului de frunză: a „iubitei” de „iubit”. *Nu mai plânge*, căci n-are rost, așa e legea vieții: nașterea (aparitia frunzei - înfrunzirea) și moartea (disparitia frunzei - desfrunzirea) sunt „a filei două fețe” (vorba lui Eminescu); *uită-mă pe mine* (frunza va trebui să uite pomul, căci, oricât de mare i-ar fi dorința, nu-l va mai vedea niciodată, odată ce ea va trebuie să dispară; și a dispărut – *s-a pierdut în zare*). Pe de o parte, eroul înțelege bine că legile inevitabile ale vieții („iubirea”) și ale morții („adio”) trebuie să se împlinescă, căci aici nu poți face nimic. Pe de altă parte, el își dorește ca lucrul acesta să nu se întâmple: *Iar eu, în golul toamnei / Strigam în disperare / - Mai stai...* Sentiment dual care îi rupe inima în două: „du-te, trebuie să pleci” și – „nu, mai stai!”. Fiecare vers pare a purta amprenta acestui sentiment – de a reține, cel puțin imaginar, înfăptuirea inevitabilului. Poetul mai zice: *Și s-a pornit iubita, / Și s-a pierdut în zare...* El nu scrie „și a plecat iubita”, dar *s-a pornit*. Poetul nu constată un fapt deja consumat, dar fixează atenția asupra mișcării vii - procesului urmăririi, cu ochii plini de tristețe, poate de lacrimi, a plecării iubitei. Dacă strofa întâi și a treia poartă un caracter „narativ”, atunci stofa a doua descrie o acțiune vie – „pornirea” iubitei, „pierderea” ei în zare și „strigătul” eroului liric. Pe de o parte, eroul zice „adio, uită-mă”, pe de altă parte, urmărește, cu inima plină de durere, plecarea iubitei ca, după ce ea *s-a pierdut în zare*, sentimentul în cauză să atingă culminația:

*Iar eu, în golul toamnei / Strigam în disperare*<sup>19</sup>... Dorința lui, totuși, este să rămână a fi „alintat”, ca odinioară, „de mâna mică...”. Însă lucrul acesta

---

<sup>18</sup> Idem

<sup>19</sup> În altă variantă a *Pastelului*, după *Iar eu în golul toamnei*, urmează *Chemam în aiurare*. Regretul și durerea, prin atingerea apogeului, aduc eroul la starea de „delir”. Totodată, atragem atenție la cuvântul „chemam” – eroul, totuși, nu poate accepta despărțirea – el „cheamă”, realmente.

nu mai este posibil. Și atunci rămâne retorica întrebare: „de ce?": „de ce-i toamnă” și „frunza de ce pică?”. Altfel zis, „de ce totu-i fără rost...”? Ideea „întrebării fără răspuns” este exprimată de poet prin omiterea a însuși semnului întrebării, acesta fiind înlocuit de puncte de suspensie care ar exprima faptul rămânerii eroului în starea mult prea tristă de „suspanș”...

Dacă urmărim rezultatele travaliului compozitorului, observăm că Vlad Mircos a efectuat, în raport cu textul poeziei lui Bacovia, câteva modificări de ordin exterior: 1) a re-întitulat creația numind-o *Adio*, și nu *Pastel*; 2) a recurs la repetarea, în final, a strofei întâi; 3) a precedat discursul poetic propriu-zis cu o Introducere instrumentală<sup>20</sup>, l-a succedat, „simetric”, de o Încheiere instrumentală ca să introducă în interiorul lui și un Interludiu instrumental. Astfel lucrarea, ”muzicalizată”, a căpătat o altă structură.

### ADIO...

#### Versuri George Bacovia

#### Muzică Vlad Mircos

(Cronometraj secunde)

(Durata

secunde)

0,00"    **Introducere**    = 18"

0,19"    **A**    (*strofa I*)    - **Adio, pică frunza**  
**Și-i galbenă ca tine,**  
**Adio, nu mai plânge**  
**Și uită-mă pe mine.**    = 20"

0,39"    **B**    (*strofa a II-a*)    **Și s-a pornit iubita,**  
(*Culminația muzicală „exterioară”*)  
**Și s-a pierdut în zare -**  
**Iar eu, în golul toamnei**  
**Strigam în disperare.**    = 20"  
(*Culminația poetică „exterioară”*)

1,00"    **C**    (*strofa a III-a*)    - **Mai stai și mă alintă**  
(*Culminația ”interioară”*  
*muzicală și poetică*)  
**Cu mâna ta cea mică,**

---

<sup>20</sup> Lucrarea este scrisă cu acompaniament de pian.

		<b>Și spune-mi de ce-i toamnă</b>	
		<b>Și frunza de ce pică?</b>	= 20"
	<b>Interludiu</b>		= 8"
1,28"	<b>A</b>	(strofa I: repriza) - <b>Adio, pică frunza</b>	
		<b>Și-i galbenă ca tine,</b>	
		<b>Adio, nu mai plânge</b>	
		<b>Și uită-mă pe mine.</b>	= 20"
1,49"	<b>Încheiere</b>	<b>- Adio, adio, adio...</b>	= 18"
Total: 2,07"			

Modificarea de către compozitor a titlului lucrării iarăși duce cu sine un anumit „mesaj”. E vorba de schimbarea accentului semantic de bază. Dacă poetul întitulează starea pe care dorește s-o exprime într-un mod nedeterminat, ambiguu – *Pastel*, atunci compozitorul imprimă creației un titlu concret – *Adio*. Când citești, inițial, cuvântul *Pastel* (titlul poeziei), nu ai o certitudine asupra ideii de bază a poeziei, orientându-te chiar spre o stare lirică oarecum abstractă, cu gândul la natură. Când însă citești cuvântul *Adio*, ca titlu, situația se schimbă. În primul rând, devine foarte clar mesajul. În al doilea rând, acțiunea trece de pe planul „naturii” pe planul „umanului”. (Or, unui obiect neînsoțit, nici chiar naturii, nu-i zici „adio”. În cazul poetului, cuvintele *pastel*, *pică frunza* ne sugerează un tablou al naturii, care se transformă într-o metaforă a situației care se creează – ...și-i galbenă ca tine. Frunza cade și se desprinde, pentru totdeauna, de ram, iubiții se despart, prin „adio”, pentru totdeauna.

Conform principiului dramaturgiei artistice conform căruia se construiește o operă de artă, unul din elementele ei constructiv-semantice cu o semnificație aparte este culminația. Unde s-ar afla aceasta în cazul lucrării în discuție și care ar fi argumentele respective? Analiza noastră ne-a condus la concluzia că am putea vorbi aici nu de una, dar de două culminații, ele fiind de diferit tip.

„Întregul”, la Bacovia, este construit din trei părți (strofe). În cazul când mergem pe partea „exterioară” („directă”) a semanticii poeziei, ar părea că punctul culminant ar trebui să cadă pe cuvintele „strigam în disperare” prin constatarea faptului că iubita „s-a pierdut”, pentru totdeauna, „în zare”. În acest loc ar părea că eroul se află în starea afectivă supremă, exprimată (exteriorizată) printr-un „strigăt” disperat. Dar, considerăm, aceasta ar fi o pseudoculminație sau o culminație de ordin exterior. Căci dacă e să pătrundem mai profund în trăirile eroului, atunci starea lui interioară de vârf nu cade pe momentul „strigătului”, dar pe ceea ce urmează după „strigăt” – pe rugămintea interioară:

„mai stai și mă alintă cu mâna ta cea mică”, cuvinte care nu pare a fi logic să fie pronunțate pe o nuanță dinamică puternică. De aceea acest „mai stai” – dacă ar fi să interpretăm „teatralizat” *Pastelul* - nu se cere a fi „strigat”, dar șoptit, or eroul se află parcă „fără puteri” într-o stare de „aiureală”. Observăm un „diminuendo” indicat de compozitor pe parcursul măsurilor muzicale care se apropie de culminația „interioară”: acest lucru ar semnifica trecerea sentimentului de durere al eroului liric de pe planul exterior pe cel interior. Anume în acest moment, al dorinței de a reîntoarce ceea ce a fost pierdut („mai stai”), s-ar afla culminația semantică propriu-zisă (culminația „de fond” sau culminația „interioară”) a discursului poetic. Dacă culminația „exterioară” cade pe versul al 8-lea („strigam în disperare”), atunci cea „interioară” cade pe versul al 9-lea („mai stai”) din cele 12 versuri. Observăm, prin aceasta, respectarea legii secțiunii de aur (a proporției divine): punctul culminant cade pe partea a treia a întregului. (Dacă e să divizăm 12 versuri în patru părți egale, obținând 4 segmente a câte 3 versuri, atunci versul al 9-lea revine pe partea a treia din aceste patru părți:  $3+3+3(9!)+3 = 12$ )<sup>21</sup>.

Adresându-ne muzicii, observăm că ea vine să propună discursului o altă arhitectură, și anume: „întregul” (prin reluarea primei din cele trei strofe ale textului poetic) se compune din patru părți (și nu din trei, ca în cazul textului poetic). Și lucrul acesta îl explicăm prin faptul că ieșirea din starea culminațională în cazul poeziei și în cazul muzicii ar necesita perioade diferite de timp. Desigur, nu știm dacă autorul muzicii a făcut lucrul acesta în mod premeditat. El a scris muzică, iar logica discursului muzical își are legile sale, fie că autorul le aplică conștient, fie că nu (legile muzicii ducându-l după sine). Dacă în textul poetic culminația, care cade pe versul al 9-lea, ar putea fi „stinsă” prin cele trei versuri rămase, apoi în muzică, sub aspect afectiv, lucrul acesta într-un timp atât de scurt este greu de realizat. Or, muzica creează o stare psihologică mai puternică decât versul poetic. De aceea în cazul muzicii compozitorul mai adaugă (prin repetare) o strofă. Și aceasta pentru ca să mai poată „adăuga” muzică în scopul încheierii „lente” a discursului muzical. Plus la aceasta, autorul muzicii mai adaugă și un mic Interludiu instrumental pentru o ieșire mai puțin „dureroasă” din faza de culminație, interludiul exercitând, în cazul dat, un rol de reculegere-revenire după cele întâmplate.

Dacă e să ne referim în mod special la culminația creației sub aspect muzical și a specificului acesteia, atunci înregistrăm un șir de lucruri care în cazul culminației textului poetic ele nu puteau avea loc. Și aceasta, repetăm, datorită particularităților și posibilităților limbajului muzical în comparație cu cel poetic.

În cazul discursului muzical la fel avem două culminații – „exterioară” și „interioară”. Ceea „exterioară” pare să cadă pe segmentul partiturii indicat de

---

<sup>21</sup> După cum vedem din partitură, compozitorul la fel a secționat discursul muzical în patru segmente, marcate prin 4 cifre.



compozitor cu cifra 2<sup>22</sup>, unde diapazonul urcă la cel mai înalt sunet din lucrare - Sol din octava a II-a -, începând cu nuanța „mezzo-forte” pe cuvintele „și s-a pornit iubita”, ca să ajungă la „forte” pe cuvintele „și s-a pierdut în zare” (constatarea „inevitabilului”, a dispariției pentru totdeauna?), moment după care compozitorul indică un „descrescendo” treptat („dezamăgirea”, „pierderea puterilor”) pe cuvintele „în disperare”. Observăm că spre sfârșitul culminației melodia coboară până la punctul cel mai de jos în această lucrare – Fa octava I-a. Excepție face începutul lucrării care începe din anacruză cu sunetul Re octava I-a, lucru care poate fi justificat prin necesitatea redării „sfâșietorului” „Adio” – cuvânt cu care începe lucrarea – printr-un interval larg, în cazul dat, de octavă: Re octava I-a – Re octava a II-a.<sup>23</sup> Mai întâlnim un Re octava I-a spre sfârșitul lucrării, unde ultimul „Adio” la fel este intonat pe un interval care începe cu acest sunet, însă nu mai urmează deja „sfâșietoarea” octavă, ci ultimul „Adio” e intonat pe o cvintă micșorată (!), numită și triton – Re octava I-a - La bemol octava I-a, interval „sinistru” prin însăși natura sa.<sup>24</sup> După coborârea melodiei de la Sol octava a II-a la Fa octava I-a (mai mult de o octavă pe parcursul unei măsuri muzicale) începe culminația „interioară” (cea „de fond”), care, ca și în cazul culminației din discursul poetic, începe cu cuvintele „mai stai” și care este „susținută” de nuanța dinamică „mezzo-piano” (care a „descrescut” din „forte”).

Astfel, am putea vorbi despre culminația creației nu sub formă de „puncte culminante” (fie și două), dar de o întreagă *fază culminațională* care se întinde pe parcursul a cca 12 măsuri muzicale: toată cifra 2, începând cu cuvintele „și s-a pornit iubita” („culminația „exterioră”) și continuând cu începutul cifrei 3, pe cuvintele „mai stai și mă alintă cu mâna ta cea mică” (culminația „interioară”).

Totodată, mai întâlnim aici un moment semnificativ: faza culminațională nu apare, muzicalmente, „pe loc gol”, ea este precedată de un acord cu rolul de „arc întins” care pregătește saltul spre culminația melodiei la interval de octavă Sol octava I-a – Sol octava a II-a, salt care, pentru a se produce, are nevoie de o „energie” sau „suport”. Și rolul acestui „suport”, producător de „energie” respectivă, îl exercită acordul tonicii (sol minor), care este transformat în acord de dominantă cu septimă (adică, cu caracter ascuțit, tensional) către următoarea funcție armonică, de subdominantă și unde melodia urcă la cel mai înalt punct al lucrării – Sol din octava a II-a.<sup>25</sup> La fel, atragem atenția la un detaliu nelipsit de interes: acordul pregătitor, cu caracter tensional (tonica „convertită” în dominantă), precum și baza intervalului de octavă la care trebuie să urce melodia (Sol octava I-a), cad pe „cuvântul de legătură” (prepoziția) „și”, iar punctul de sus al saltului (Sol octava a II-a) – începutul propriu-zis al

---

<sup>22</sup> A se vedea partitura.

<sup>23</sup> A se vedea partitura, cifra 1.

<sup>24</sup> Cândva tritonul era considerat „intervalul Diavolului”.

<sup>25</sup> Aici am putea afirma că se produce procedeul definit în lingvistică „conversiune” – transformarea unei părți de vorbire în altă parte de vorbire, de exemplu, transformarea substantivului în verb.

culminației „exterioare” - cade pe cuvintele „s-a pornit”. Deci, aici ar fi unul din momentele-cheie sub aspect psihologic-semantic – când iubita „s-a pornit”, adică, când a început să se producă actul despărțirii (eroul liric ca și cum urmărind, *realmente*, acțiunea de plecare a iubitei). După cum vedem, toate mijloacele, atât cele poetice, cât și cele muzicale, se întrunesc într-un efort concertat pentru a soluționa problema artistică în cauză.<sup>26</sup>

Culminația muzicală „interioară”, după cum vedem, la fel respectă legea proporției de aur: din patru secțiuni ale discursului muzical (ABCA) ea cade pe secțiunea a III-a (C). Observăm coincidența culminațiilor „interioare” ale ambelor texte – poetic și muzical (pe cuvintele „mai stai”). Însă nu se respectă același lucru și în cazul culminațiilor „exterioare”: cea din textul poetic cade pe cuvintele „strigam în disperare”, iar cea din textul muzical începe cu cuvintele „și s-a pornit iubita...”, continuând pe parcursul întregii strofe a II-a. Prin aceasta, putem trage concluzia că, totuși, culminația de fond a lucrării este cea „interioară”. Iar faptul că, în cazul muzicii, cea „interioară” este pregătită de cea „exterioară” pe parcursul unei întregi strofe (a II-a) și faptul că „ieșirea emoțională” din ea iarăși durează un timp mai îndelungat în raport cu cea poetică, vorbește despre specificul dramaturgiei muzicale în raport cu cea poetică, derivată din „psihologismul” mult mai profund al artei muzicale în raport cu cel al artei poetice.

Prin reluarea strofei întâi compozitorul parcă accentuează ideea de bază – *Adio* (totuși, el „zice” un hotărât „adio”, dar nu întreabă, ca și poetul, „retoric”, *de ce-i toamnă și frunza de ce pică...*). Căci real se petrece, totuși, despărțirea, iar întrebarea *de ce-i toamnă și frunza de ce pică* rămâne ca o întrebare fără răspuns, doar în conștiința eroului liric. (Observăm că în text această frază nici nu este încheiată de Bacovia cu semnul întrebării, ci cu trei puncte). Compozitorul, însă, nu încheie prin întrebare retorică, dar printr-un clar *Adio*, triplat.

Compozitorul, după titlul creației - *Adio*, dar și după ultimul *Adio* de la sfârșitul piesei, pune trei puncte. Lucru care iarăși, probabil, nu este întâmplător.<sup>27</sup>

Tonalitatea de bază a lucrării este sol minor, dar ultimul acord care răsună în partida corului pe parcursul a ultimelor patru măsuri este sol-do-re-sol, însoțit la pian printr-o succesiune descendentă de sunete începând cu octava a patra până în octava mică: re-do-sol-mi, sol-re-do-sol, re-do-sol-mi, sol-re-do-sol. Întrebarea ar fi următoarea: ce funcție armonică ar fi aici – subdominanta (do-mi-sol) cu sunetul străin de acord „re”? Sau tonica sol-si-re cu înlocuirea lui „si”

---

<sup>26</sup> Nu cunoaștem faptul dacă autorul muzicii a efectuat acest lucru în mod conștient. Am putea presupune că logica muzical-artistică l-a condus, de la sine, la utilizarea acestor procedee, în afara unei analize în prealabil.

<sup>27</sup> Sentimentul dual de „dute – nu pleca” dictează neîncheierea definitivă, sub aspect de mesaj, a creației în cauză, atât la nivel de text poetic, cât și muzical. (A se vedea și următoarea trimitere din subsolul paginii).

prin „do”, reținut din măsurile precedente ? E greu de spus în mod categoric. Situația devine și mai incertă prin constatarea faptului că ultimele două măsuri sunt fundamentate prin sunetul do (în bas), cu aceasta încheindu-se întreaga creație (cu acordul do-sol-re-sol). Adică, se încheie lucrarea cu acordul subdominantei, unde tonul terței, „mi”, este substituit de tonul treptei a II-a, „re”, sau aici ieșim cumva din tiparele armoniei clasice? Prin aceasta, ne aflăm în fața unor puncte de suspensie în muzica însăși, ca și în textul lui Bacovia, dar și în varianta de text a compozitorului care se încheie cu „Adio” urmat de trei puncte. Bineînțeles, starea ambivalentă (duală) – pe de o parte „adio”, pe de alta „mai stai” – lasă „problema” deschisă.<sup>28</sup>

**Concluzie:** Analiza în cauză confirmă încă o dată faptul că arta și psihologia sunt două discipline nu doar complementare, dar sunt domenii-„surori”. O creație artistică, în special de genul muzicii și literaturii unde conținutul artistic poartă un caracter dinamic, procesual (mișcare în timp), se prezintă, totodată, sub forma unui evident „discurs psihologic”. Or natura muzicii (și a poeziei, prin mișcarea-ritmicitatea sa) și natura funcționării psihicului uman (a proceselor psihice) au la bază aceleași principii ale psihoritmiei, psihorezonanței<sup>29</sup> și armonizării. Din acest motiv, arta sonoră (muzicală și poetică), construită conform legilor „cosmice” ale armoniei, ordinii, echilibrului, perfecțiunii, ritmicității etc., devine – prin percepție activă - un mijloc dintre cele mai eficiente sub aspectul aplicării ei în soluționarea diverselor probleme ce țin de „dezarmonizarea”, „dezintegrarea” psihică, contribuind în mod substanțial la armonizarea eu-lui, a centrării lui pe axa sănătății sufletești.

---

<sup>28</sup> „Există o eroare ortografică pe are o fac toți poeții: după ultimul vers al unei adevărate poezii nu se pune punct” zice L. Blaga. (Lucian Blaga. *Aforisme*. București, Humanitas, 2008, p. 218). Și nici tonica în muzică, am adăuga noi. Cu atât mai mult în creații de genul celei pe care o analizăm.

<sup>29</sup> Ștefan Odobleja. *Psihologia consonantistă*. București, 1933.



The image displays a musical score for a choral piece. It is written in 4/4 time and includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (P-no). The lyrics are in Romanian. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal parts and piano accompaniment. The second system includes the vocal parts and piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The lyrics are: "di-o, pi-ca fru-ra Si-gal-be-nu ca", "mi-ne... A-di-o... A-di-o... A-di-o...", "di-o, pi-ca fru-ra Si-gal-be-nu ca", "mi-ne... A-di-o... A-di-o... A-di-o...", "si-ne, A-di-o, nu ma-pla-tes, Si-mi-ta-ma pe", "mi-ne, A-di-o, nu ma-pla-tes, Si-mi-ta-ma pe", "gal-be-na cu-ti-ne, A-di-o, Si-mi-ta-ma pe", "gal-be-nu cu-ti-ne, A-di-o, Si-mi-ta-ma pe". The piano accompaniment includes dynamic markings: *mp*, *p*, and *pp*.

### Bibliografie:

1. BACOVIA George. *Pastel*.
2. MIRCOS, Vlad. *Adio*. (Creație corală pe versurile lui George Bacovia).
3. GAGIM, Ion. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași, Editura Timpul, 2003.
4. BLAGA, Lucian. *Aforisme*. București, Editura Humanitas, 2008.
5. NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya scienza*. În: Ницше. Сочинение в двух томах, Москва, Изд-ство «Мысль», 1990, том I.
6. ODOBLEJA, Ștefan. *Psihologia consonantistă*. București, 1933.
7. *Noul dicționar universal al limbii române*. Ediția a doua. București, Editura Litera Internațional, 2006.
8. Wikipedia. (*Pastel*).